



*Lage
Landen
Studies*

Van Eeden tot heden

Literaire dwarsverbanden
tussen Midden-Europa
en de Lage Landen

ACADEMIA PRESS

Kris Van Heuckelom
Dieter De Bruyn
Carl De Strycker
[RED.]

Van Eeden tot heden

Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de
Lage Landen

Van Eeden tot heden

Literaire dwarsverbanden tussen
Midden-Europa en de Lage Landen

Kris Van Heuckelom, Dieter De Bruyn &
Carl De Strycker

Lage Landen Studies 5



Lage Landen Studies
Vol. 5

Lage Landen Studies is de reeks van de Internationale Vereniging voor Neerlandistiek. In de serie worden monografieën en thematische bundels uitgegeven als resultaat van zowel individuele studies als van samenwerking tussen wetenschappers die werkzaam zijn op het gebied van de neerlandistiek. De reeks bevordert bestudering van de Nederlandse taal alsook literatuur en cultuur van de Lage Landen in internationaal perspectief. De redactie streeft naar twee afleveringen per jaar.

Centrale redactie

Mona Arfs, Göteborgs Universitet, Zweden
Irena Barbara Kalla (voorzitter), Uniwersytet Wrocławski, Polen
Lut Missinne, Westfälische Wilhelms-Universität, Duitsland
Franco Paris, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", Italië
Olf Praamstra, Universiteit Leiden, Nederland

Internationale Vereniging voor Neerlandistiek

Universiteit van Tilburg
Gebouw Dante
Postbus 90153
5000 LE Tilburg, Nederland
Tel. 013 466 3571 Fax 013 466 2892
bureau-uvt@ivnnl.com www.ivnnl.com

© Academia Press

Eekhout 2
9000 Gent
Tel. 09/233 80 88 Fax 09/233 14 09
Info@academiapress.be www.academiapress.be

© De afzonderlijke auteurs

J. Story-Scientia nv Wetenschappelijke Boekhandel
Sint-Kwintensberg 87
B-9000 Gent
Tel. 09/225 57 57 Fax 09/233 14 09
Info@story.be www.story.be

Ef & Ef Media
Postbus 404
3500 AK Utrecht
info@efenefmedia.nl www.efenefmedia.nl

Van Eeden tot heden – Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen
Kris Van Heuckelom, Dieter De Bruyn & Carl De Strycker
Gent, Academia Press, 2013, 305 pp.

Opmaak: proxessmaes.be
Cover: Kris Demey

ISBN: 978 90 382 2091 8
D/2013/4804/40
NUR 611
U 1962

Niets uit deze uitgave mag worden vervoelvuldigd en/of vermenigvuldigd door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Inhoud

Literaire dwarsverbanden tussen Midden-Europa en de Lage Landen	3
<i>Ten geleide</i>	
KRIS VAN HEUCKELOM, DIETER DE BRUYN & CARL DE STRYCKER	
DEEL 1: INSPIRATIES EN PARALLELEN	11
Midden-Europese en Nederlandstalige literaturen	13
<i>Asynchrone affiniteiten en synchrone tegenstellingen</i>	
JOHN NEUBAUER	
Poolse inspiraties in Nederlandstalige poëzie	43
<i>'Over meneer Cogito' van Bernlef</i>	
IRENA BARBARA KALLA	
Een Schulziaanse 'anarchie van lappen en draden'	59
<i>Autoreferentialiteit en intertekstualiteit in Marcel van Erwin Mortier</i>	
KRIS VAN HEUCKELOM	
Twee vertalingen van <i>Journey of the Magi</i> van T.S. Eliot: Martinus Nijhoff en István Vas	83
ORSOLYA VARGA	
Ruimtelijke en temporele pluraliteit als vormgevend principe in het proza van Tadeusz Miciński en Frederik van Eeden	97
ARENT VAN NIEUKERKEN	
De (non)ethiek van non-fictie	119
<i>Over Ryszard Kapuściński en Frank Westerman</i>	
PAWEŁ ZAJAS	

DEEL 2: RECEPTIE	137
Het verschil is een vorm van gelijk zijn	139
<i>Kafka en de Nederlandse literatuur</i>	
HERBERT VAN UFFELEN	
Een boegbeeld van de morele sanering – Jo van Ammers-Küller	155
WILKEN ENGELBRECHT	
Tropisch Boedapest?	187
<i>De invloed van Madelon Székely-Lulofs en László Székely op het Hongaarse literaire leven</i>	
GÁBOR PUSZTAI	
De Hongaarse, Nederlandse en Vlaamse receptie van <i>De straat van de vissende kat</i> van de Hongaarse schrijfster Jolán Földes	199
JUDIT GERA	
DEEL 3: BEELDVORMING	219
‘Dat weet je nooit, bij Bulgaren’	221
<i>Over het gebruik van Bulgaren in de Nederlandse literatuur</i>	
RAYMOND DETREZ	
Op zoek naar liefde, vrede, harmonie	241
<i>Van Eeden, Miloš Seifert, Tagore</i>	
KEES MERCKS	
De Nederlanden bekeken door de Servische reisbril	257
JELICA NOVAKOVIĆ-LOPUŠINA	
Reporter in de ‘contact zone’	281
<i>Johan de Boose in Polen en Kroatië</i>	
DIETER DE BRUYN & STIJN VERVAET	
Over de auteurs	301

LITERAIRE DWARSVERBANDEN TUSSEN MIDDEN-EUROPA EN DE LAGE LANDEN

Ten geleide

Kris Van Heuckelom, Dieter De Bruyn & Carl De Strycker

‘Van Polen uit, waaide geen bevruchtende bries over den europeeschen akker; geen markante litteraire stroomingen daarentegen of ze lieten op de poolsche landouwen een uiterst vruchtbare slib achter’ (Eeckhout, 1947, p. 26).

In tegenstelling tot wat de titel *Van Eeden tot heden* zou kunnen doen vermoeden, is deze bundel geen studie over de invloed van het werk van Frederik van Eeden op de Nederlandse literatuur van de voorbije honderd jaar. Wat dit boek wel biedt, is een veelzijdige kijk op een amper bestudeerd aspect van de twintigste-eeuwse Europese letteren: de diverse raakpunten tussen de contemporaine literatuur van de Lage Landen en haar Midden-Europese tegenhangers. De persoon en het werk van Frederik van Eeden fungeren in enkele van de opgenomen bijdragen als historisch vertrekpunt, maar vanzelfsprekend komen ook vele andere auteurs aan bod.

Terwijl er weinig of geen onduidelijkheid bestaat over de inhoud van de term ‘Lage Landen’, is het toponiem ‘Midden-Europa’ ongetwijfeld problematischer. Veeleer dan te verwijzen naar een nauwkeurig afgebakende geografische entiteit functioneert de term – en de hedendaagse variant ‘Centraal-Europa’ – als een ‘postulaat’ waarachter specifieke (geo)politieke aanspraken schuilgaan (Vermeersch, 2004). In eerste instantie dient hier verwezen te worden naar het Duits-Oostenrijkse politieke project dat in de eerste decennia van de twintigste eeuw het gebied tussen Oostzee en Zwarte Zee onder de noemer ‘Mitteleuropa’ wilde samenbrengen (met Hitlers drang naar *Lebensraum* als trieste uitloper). De Engelse tegenhanger ‘Central Europe’ maakte op zijn beurt opgeld in de jaren tachtig van de twintigste eeuw, toen enkele dissidente intellectuelen uit het toenmalige Oostblok (waaronder Milan Kundera, György Konrad en Czesław

Miłosz) hun regio wilden ontdoen van het als denigrerend beschouwde label ‘Oost-Europees’ en terugbrengen naar het ‘centrum’ van Europa.

Vanwege het beladen karakter van hoger vermelde termen als ‘Midden-’ en ‘Oost-Europa’ wordt in recente Angelsaksische literatuur wel eens de naam ‘East-Central Europe’ gehanteerd ter aanduiding van de ‘somewhat narrow buffer zone between the political and cultural German powers to the west and Russia to the east, a strip that leads from the Baltic countries to the South Slavic countries and Albania’ (Neubauer & Cornis-Pope, 2010, p. 4; zie ook Neubauer & Cornis-Pope, 2002). Vermits een soortgelijk equivalent in onze taal ontbreekt en de Nederlandse term ‘Midden-Europa’ wellicht minder beladen is dan het niet van imperialistische connotaties verstoken Duitse Mitteleuropa-concept, geven we in deze bundel de voorkeur aan ‘Midden-Europa’ als containerbegrip voor de kleine(re) taal- en literatuurgebieden die zich uitstrekken in ‘het midden’ van Europa, tussen het Duitse en het Oost-Slavische taalgebied. Het is een gebied dat sinds de val van het IJzeren Gordijn op toenemende belangstelling kon rekenen van diverse Nederlandstalige auteurs. Naast Johan de Boose, wiens boeken over Kroatië en Polen ruime aandacht krijgen in dit boek, dient langs Vlaamse kant verwezen te worden naar Joseph Pearce (die als recensent én als auteur een bijzondere voorliefde lijkt te koesteren voor de regio) en schrijver-journalist Piet de Moor. De titels van de boeken die laatstgenoemde aan Midden-Europa wijdde (*Uit de dode boek* uit 1992 en *Schemerland* uit 2005), zijn symptomatisch voor het ietwat schimmige statuut dat het gebied in ons collectieve bewustzijn lijkt te bekleden. Van een andere orde is de aanpak van Arnon Grunberg, die met Marek van der Jagt een heteroniem met Midden-Europese roots in de Nederlandse literatuur introduceerde en nadien ook een poging deed tot het ‘redden’ van een aantal verhalen van Midden-Europese makelij, als samensteller van de lijvige bloemlezing *Angst overwint alles. De beste verhalen uit het Nieuwe Europa* (2005).

Door resoluut te focussen op een regio die politiek en cultureel lange tijd in de schaduw van de grote Duitse en Russische buur is blijven staan, beoogt deze bundel meteen ook een revisie van een aantal gangbare tendensen en ideeën in comparatief literatuuronderzoek langs de Europese oost-westas. Eerst en vooral wordt dat onderzoek, zeker voor de moderne periode, gekenmerkt door een sterke aandacht voor Russische letterkunde en de wisselwerking ervan met de West-Europese literaturen. Zoals het citaat van Joris Eeckhout aan het begin van deze inleiding suggereert, gaat die historisch gegroeide onderzoeksfocus tot op zekere hoogte samen met de idee dat de kleinere Midden-Europese literaturen weinig of niets hebben bijgedragen tot de Europese literatuur van de jongste eeuwen en vooral bedrijvig zijn geweest in het navolgen van internationale stromin-

gen en trends. Door enkele voorbeelden en aspecten van het literaire tweerichtingsverkeer tussen de Lage Landen en Midden-Europa in kaart te brengen, wil deze bundel een aantal blinde vlekken in de Europese literatuurhistoriografie opvullen en positioneert dit boek zich meteen ook als een – zij het erg bescheiden – spin-off van de vierdelige reeks *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* die het voorbije decennium het licht zag onder de redactie van John Neubauer en Marcel Cornis-Pope (2004, 2006, 2007, 2010). Gezien de academische achtergrond van de betrokken auteurs (in de meeste gevallen internationale neerlandici en slavisten) ligt de nadruk daarbij op Poolse, Hongaarse en Tsjechische casestudy's, maar ook de Balkan komt – zij het iets minder prominent – aan bod.

De theoretische en methodologische invalshoeken van waaruit vormen van literaire interactie tussen de Lage Landen en Midden-Europa benaderd worden, zijn logischerwijze divers. De vergelijkende literatuurstudie levert uiteraard vaak geschikte benaderingswijzen en is hier in haar meest uiteenlopende verschijningsvormen aanwezig. Er wordt niet alleen met behulp van intertekstuele analyses gespeurd naar contacten, links en invloeden tussen literaturen en literatoren, maar in veel artikelen worden ook tekstuele ontmoetingen georganiseerd, waarbij auteurs of werken met elkaar vergeleken worden vanuit thematisch, poëticaal, stilistisch en generisch perspectief. Behalve comparatistische analyses is ook het receptieonderzoek in deze bundel nadrukkelijk aanwezig. Onderzocht wordt hoe bepaalde auteurs in andere taalgebieden ontvangen werden en hoe werken in een andere nationale, politieke of sociale context functioneren. Ten slotte focust een aantal bijdragen op beeldvormingsprocessen en de discursieve strategieën die daarbij gehanteerd worden.

In het eerste deel van deze bundel staat de comparatistiek centraal. Het is gewijd aan parallellen en verschillen tussen de Midden-Europese literaturen enerzijds en de Nederlandse literatuur anderzijds. John Neubauer opent deze afdeling met een grote catalogus van de meest uiteenlopende literaire contacten tussen Midden-Europa en de Nederlanden om vervolgens in te zoomen op twee gevalsstudies, waarbij telkens persoonlijke relaties tussen auteurs tot samenwerkingsverbanden leidden. Ten eerste behandelt hij de kortstondige samenwerking tussen het Nederlandse modernistische tijdschrift *De Stijl* en het Hongaarse blad *MA*, die stukliep op de al te verschillende socio-historische achtergrond en politieke situatie waarin beide periodieken fungeerden. In een tweede casestudy analyseert Neubauer het functioneren van de Nederlandse en Vlaamse delegaties op de – politiek erg geladen – PEN-congressen van 1931 (Den Haag), 1932 (Boedapest) en 1933 (Dubrovnik). Fernand V. Toussaint van Boelaere blijkt een fijner politiek inzicht gehad te hebben dan de aanwezige Nederlandse auteurs, die

zich sterker tot extreme standpunten lieten verleiden. In haar bijdrage biedt Irena Barbara Kalla een lectuur van het prozagedicht 'Over meneer Cogito' van Bernlef. De titel, die naar het beroemde personage van de Poolse dichter Zbigniew Herbert verwijst, is de aanleiding voor een intertekstuele lectuur waarin de invloed van Herbert op Bernlefs poëtica verdisconteerd wordt. Ook Kris Van Heuckelom gaat in op een intertekstueel verband. Zijn artikel is een fijnzinnige analyse van een tot op heden onontdekte intertekst in de roman *Marcel* van Erwin Mortier. Een passage die duidelijk aan de Poolse auteur Bruno Schulz refereert, is de aanleiding voor een vergelijking tussen het werk van beide schrijvers. Orsolya Varga vergelijkt in haar bijdrage de vertaalpoëtica van Martinus Nijhoff met die van de Hongaar István Vas aan de hand van hun respectieve vertalingen van T.S. Eliots 'Journey of the Magi'. Ook Arent van Nieukerken kiest voor een comparatistische aanpak wanneer hij de roman *Nietota* van Tadeusz Miciński naast Frederik van Eedens *De kleine Johannes* legt. Hij gaat nader in op de tijdruimtelijke aspecten in beide boeken en laat de samenhang daarvan met de identiteitsconstructie van het ik zien. Paweł Zajas sluit deze sectie af met een artikel over non-fictie. Hij neemt de discussie over het waarheidsgehalte in het werk van Ryszard Kapuściński als uitgangspunt voor een onderzoek naar de literaire strategieën van non-fictieschrijvers bij de positionering van hun werk in het veld. Een analyse van Frank Westermans opvattingen over het genre en de verhouding ervan tot literaire fictie legt een aantal opmerkelijke poëtische verschuivingen bloot.

Het tweede luik van dit boek bundelt een aantal bijdragen die de receptie van specifieke auteurs en werken onder de loep nemen, met een uitgesproken focus op het interbellum. Herbert Van Uffelen vertrekt in zijn bijdrage bij de figuur van Paul Van Ostaïen en ontwaart in diens vroege vertalingen van het werk van Franz Kafka een voor de Nederlandse literatuur atypische affiniteit met het concept van 'kleine literatuur' dat de Praagse auteur voorstond. Van Uffelen acht Kafka's ideeën omtrent literatuur en deterritorialisering meteen ook relevant en bruikbaar voor het literaire bestel in Nederland en Vlaanderen, dat eerst en vooral zijn 'kleinheid' moet zien waar te maken in plaats van zich nodeloos blind te staren op wat 'grote literatuur' zou moeten zijn. Wilken Engelbrecht plaatst in zijn rijk gestoffeerde artikel een ietwat vergeten figuur uit de Nederlandse literatuur van het interbellum op de voorgrond en vergelijkt de receptie van Jo van Ammers-Küllers 'damesromans' in het Tsjechische taalgebied met de ontvangst ervan in de buurlanden Hongarije en Polen. Ideologische verschillen tussen de respectieve doelculturen blijken een doorslaggevende rol gespeeld te hebben in de wisselende houding ten opzichte van het door van Ammers-Küller uitgedragen ideaal van vrouwenemancipatie. Van Ammers-Küller passeert ook de revue

in de bijdrage van Gábor Pusztai, die ingaat op de markante lotgevallen van het Hongaars-Nederlandse schrijversechtpaar Székely-Lulofs. Hoewel de Székely's zowel in Nederland als in Hongarije literair actief waren, blijkt uit Pusztai's onderzoek naar de Hongaarse en Nederlandse receptie van enkele van hun in Nederlands-Indië gesitueerde werken dat beide auteurs in Hongarije zo goed als onbekend zijn gebleven. Aan de basis van deze situatie liggen, aldus Pusztai, in de eerste plaats thematische factoren (met name de koloniale thematiek van hun werk), maar ook het probleem van genreclassificatie (fictie versus non-fictie) blijkt een rol te hebben gespeeld. Dat het echtpaar Székely-Lulofs tezelfdertijd wel een belangrijk aandeel heeft gehad in de promotie van de Hongaarse literatuur in het Nederlandse taalgebied, blijkt ten slotte uit het artikel van Judit Gera. Haar studie vergelijkt de Hongaarse, Nederlandse en Vlaamse receptie van de door Madelon Székely-Lulofs vertaalde (en destijds internationaal bekroonde) roman *De straat van de vissende kat* (1936) van de Hongaars-joodse schrijfster Jolán Földes. Terwijl nogal wat Hongaarse critici de internationale setting (en de verholen 'joodsheid') van de roman laakten, werd het boek in Nederland veelal als 'middelmattig' bestempeld en met 'vrouwenliteratuur' in verband gebracht (bijvoorbeeld door een criticus als Menno Ter Braak). Bijzonder in Vlaanderen was dan weer – ondanks het voorbehoud dat bij de morele deugdelijkheid van het boek gemaakt werd – de grote gevoeligheid voor de sociale inslag van Földes' roman (waarvan de na WO II door Frans Masereel vervaardigde illustraties een markante manifestatie zijn).

Naast raakpunten tussen literaire teksten enerzijds, en het spanningsveld tussen teksten en hun lezers anderzijds, wordt in het afsluitende deel van dit boek nog een derde vorm van contact onder de loep genomen, namelijk dat van de wederzijdse beeldvorming. Dat beeldvorming niet het resultaat hoeft te zijn van intensief fysiek contact met de Ander, toont Raymond Detrez aan in zijn bijdrage over de 'imaginaire Bulgaar' in de West-Europese, en in het bijzonder in de Nederlandse letterkunde. Aan de hand van enkele rake voorbeelden (onder meer uit werk van Lodewijk van Deysel, Hugo Claus, Cees Nooteboom en Kees Van Kooten) illustreert Detrez de hardnekkige tendens om in literaire teksten Bulgaren in te zetten als metafoor van onbekendheid, vreemdheid en achterlijkheid, 'ongeveer op dezelfde manier als de Balkan in termen als "balkaniseren" gebruikt wordt door mensen die geen idee hebben van wat zich op de Balkan heeft voorgedaan en voordoet om gebeurtenissen en ontwikkelingen aan te duiden die verder ook niets met de Balkan te maken hebben'. Dat er in de Nederlandse literatuur naar verhouding meer imaginaire Bulgaren opduiken dan in andere West-Europese literaturen brengt de auteur tot de verleidelijke hypothese dat er meer aan de hand is dan enkel wat we vandaag (en sinds het baanbrekende

werk van Maria Todorova) als ‘balkanisme’ aanduiden; meer bepaald vermoedt Detrez dat de pejoratieve connotaties die door deze verbeelde Bulgaren worden opgeroepen mede het gevolg zijn van de fonetische gelijkenis met ‘barbaar’ en ‘vulgair’ – en vervolgens ook met minder courante woorden als ‘balg’, ‘blaag’ en ‘bullebak’. Ook wanneer het wel tot intensieve fysieke (maar ook epistolaire) contacten tussen bewoners van de Lage Landen en Midden-Europa komt, zo leren we uit het opstel van Kees Mercks, dienen blijkbaar vaak nog enorme barrières te worden overwonnen. De tekst van Mercks is een uitstekend gedocumenteerde reconstructie van twee wat hun weerklink betreft erg verschillende, maar historisch zeer dicht bij elkaar aanleunende buitenlandse bezoeken aan de titelfiguur van deze bundel, Frederik Van Eeden. Tegenover de eerder intieme (maar weinig symmetrische) verhouding met de met Van Eeden dwepende (en diens werk in het Tsjechisch vertalende) Miloš Seifert (1887-1941), die wellicht nog het bekendst geworden is als oprichter van de Tsjechoslowaakse tak van de Woodcraft-beweging, staan de wat afstandelijke contacten met de populaire Bengaalse dichter en filosoof Rabindranath Tagore. Mercks toont aan wat de rol is van allerlei toevalligheden, misverstanden en kleinsamenlijke gevoelens in de contacten tussen de uit erg verschillende culturele achtergronden stammende protagonisten van zijn relaas. Op die manier wordt duidelijk dat wat aan de oppervlakte een oprechte toenadering tussen drie naar ‘liefde, vrede en harmonie’ strevende intellectuelen kan lijken, in werkelijkheid evengoed een illustratie is van wederzijds stereotiep denken. In haar analyse van het beeld van de Lage Landen in de Servische reisliteratuur toont Jelica Novaković-Lopušina vervolgens aan hoe stereotiepe voorstellingen over de Ander weliswaar door historische omstandigheden worden beïnvloed, maar niettemin hardnekkig blijven bestaan. Wat opvalt aan de vele voorbeelden uit zowel door professionele reizigers als door amateurs geschreven teksten, is dat ook in zulke verslagen de Ander en diens typische gedragingen als ‘imaginaire’ constructie worden ingezet om verschillen met de eigen situatie in de verf te zetten. Net als bij de door Raymond Detrez beschreven ‘literaire’ Bulgaren gaat het ook in dit geval dus minder om het doelbewust aanbrengen van een etnische stempel, maar veeleer om de behoefte aan opvallende metaforen en beelden om bepaalde verbale typeringen (in dit geval van de eigen collectieve identiteit) beter in de verf te zetten. In het afsluitende hoofdstuk van deze bundel volgen Dieter De Bruyn en Stijn Vervaeke de Vlaamse schrijver Johan de Boose in de tegengestelde richting, naar het eenentwintigste-eeuwse Polen en Kroatië. Ze tonen aan dat De Boose met zijn postmoderne reisverhalen willens nillens in de voetsporen treedt van de al vele eeuwen met de beste bedoelingen naar het onbekende Oosten trekkende gecultiveerde Westerse reiziger. Ze stellen vast hoe De Boose in zijn reportages,

‘steeds op zoek naar het multiculturele verleden en gefascineerd door hybride identiteiten [...] als postmoderne kosmopoliet de idee van grenzen tussen culturen en nationale identiteiten ter discussie [stelt]’. Dat de schrijver zich hierbij alsnog meermaals bezondigt aan stereotiepe voorstellingen over de Ander, bewijst volgens hen alleen maar dat men zich enkel, en slechts in zekere mate, aan dit automatisme kan onttrekken door het procedé zelf van het discursief construeren van andere culturen fundamenteel ter discussie te stellen.

Deze bundel is gegroeid uit het tweedaagse internationale symposium *Midden-Europa & de Nederlanden. Literaire inspiraties, combinaties, variaties (van interbellum tot heden)* dat in februari 2011 in Brussel plaatsvond. Het symposium werd georganiseerd door de onderzoekseenheden Literatuurwetenschap: Nederlandse Literatuurstudie en Slavische Studies (KU Leuven) en door de afdeling Nederlands van de Vakgroep Letterkunde en de vakgroep Slavistiek en Oost-Europakunde (Universiteit Gent), als zogenaamd Contactforum van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Kunsten en Wetenschappen, met bijkomende steun van het FWO-Vlaanderen, de internationale onderzoeksgemeenschap Olith, de Dienst Cultuur van de Poolse Ambassade en het Hongaars Cultureel Instituut in Brussel.

Over de grenzen van de eigen literatuur durven kijken betekent voor auteurs en lezers een verrijking, dat wordt uit deze bundel duidelijk. Hetzelfde geldt ook voor literatuurwetenschappers. De bijzondere mix van Nederlandstalige slavisten en internationale neerlandici zorgt niet alleen voor unieke perspectieven, maar wil ook een aanzet zijn tot de bestudering van de eigen literatuur in een ruimer, Europees kader. Wie het eigen taaleilandje durft te verlaten, stoot op boeiend en belangrijk onderzoeksmateriaal. Door het contact met onderzoekers uit disciplines die op het eerste gezicht niet zoveel met elkaar te maken hebben, ontstaan onvermoede inzichten, frisse ideeën en vruchtbare synergieën.

BIBLIOGRAFIE

- Eeckhout, J. (1947). *Litteraire profielen XIV*. Antwerpen/Brussel/Gent/Leuven: Standaard Boekhandel.
- Neubauer, J., & Cornis-Pope, M. (2002). *Towards a History of the Literary Cultures in East-Central Europe. Theoretical Reflections*. New York: American Council of Learned Societies.
- Neubauer, J., & Cornis-Pope, M. (2004) (Red.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Volume 1. Amsterdam: John Benjamins.
- Neubauer, J., & Cornis-Pope, M. (2006) (Red.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Volume 2. Amsterdam: John Benjamins.

- Neubauer, J., & Cornis-Pope, M. (2007) (Red.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Volume 3. Amsterdam: John Benjamins.
- Neubauer, J., & Cornis-Pope, M. (2010) (Red.). *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*. Volume 4: Types and stereotypes. Amsterdam: John Benjamins.
- Vermeersch, P. (2004). Het principe van het deugdzame midden. Duitse, Hongaarse en Tsjechische versies van 'Centraal-Europa'. In I. Goddeeris (Red.), *De Europese periferie* (pp. 139-156). Leuven: Universitaire Pers.

Deel 1: Inspiraties en parallelle

MIDDEN-EUROPESE EN NEDERLANDSTALIGE LITERATUREN

Asynchrone affiniteiten en synchrone tegenstellingen^{1*}

John Neubauer
(Universiteit van Amsterdam)

CENTRAL EUROPEAN AND DUTCH LITERATURES: ASYNCHRONIC AFFINITIES AND SYNCHRONIC OPPOSITIONS

The relationship between the Dutch language literatures and the literatures of (East) Central Europe has been affected by asynchronic historical developments. While the Netherlands became independent in the seventeenth and Belgium in the nineteenth century, the East European nations struggled for their independence in the nineteenth century and achieved it only at the end of World War I. The economic and cultural advancement as well as the relative political stability of the Dutch speaking countries repeatedly attracted exiles and émigrés from the East, but there was no comparable movement eastward.

Parallels may be found between the theater of the Dutch Golden Age and the emerging national theaters in the Eastern countries some two-hundred years later. The salient cultural connections include Comenius's exile and death in Amsterdam, the arrival of Hungarian exiles in Belgium after the 1848-49 revolution, the reception of Petöfi in the Netherlands and, on the other side, the reception of Heijermans and Couperus in Eastern Europe.

In the interbellum period, contacts existed within the Avant-garde movement and at the Pen Club meetings in the early 1930s. Unpublished correspondence could be found between the Hungarian writer Dezső Kosztolányi and the Chairperson of the Flemish Pen Club, Toussaint van Boelaere.

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 34 e.v.

1. Algemene overwegingen

Een van de meest opvallende publicaties van de Boedapestse Boekenweek 2011 was de roman *Nyughatatlanok* (De rustelozen) van Noémi Szécsi, die met psychologisch raffinement het leven beschrijft van Hongaarse ballingen in de jaren 1850, voornamelijk in Brussel. Szécsi gebruikt bijna uitsluitend fictieve personages, maar ze heeft grondig historisch onderzoek gedaan naar de Hongaren die toen naar Brussel vluchtten. Van ballingen die naar Amsterdam gingen weten wij niets; misschien was België toen meer open voor vluchtelingen dan Nederland.

Ballingen en emigranten uit Midden-Europa vormden sinds de zeventiende eeuw belangrijke culturele en politieke contacten in de Nederlandstalige landen, maar juist hun status signaleert dat de twee regio's zich historisch anders ontwikkelden. Enkele jaren geleden vond op initiatief van Professor Diana Miškova's onderzoeksgroep over Zuidoost-Europa een conferentie op het Netherlands Institute of Advanced Studies in Wassenaar plaats. Het voorstel was hun onderzoek naar het nationalisme in Zuidoost-Europa uit te breiden door er West- en Noord-Europa bij te betrekken. De reacties van historici uit de Nederlandstalige landen waren echter nogal negatief, en men liet het plan varen. Het is niet moeilijk te begrijpen waarom: het streven naar nationale zelfstandigheid in Nederland en Vlaanderen verschilde zowel van de nationale bewegingen in de Midden-Europese landen als onderling.² Nederland werd aan het eind van de Tachtigjarige Oorlog onafhankelijk en ontwikkelde zich daarna zelf tot een koloniale macht; België werd in 1830 onafhankelijk en werd daarna ook een koloniale macht. De Midden-Europese landen werden na een lange strijd in de negentiende eeuw pas in de twintigste onafhankelijk.

Op zoek naar affiniteiten tussen de literaturen van de twee regio's, moeten wij als uitgangspunt nemen dat de verschillende nationale bewegingen asynchroon met elkaar verliepen, en dat de literaturen gedurende de negentiende en twintigste eeuw verschillende nationale functies adopteerden. In het algemeen kan worden gesteld dat het nationalisme in de Midden-Europese en de Vlaamse literatuur intenser was dan in Nederland. Wel speelden nationale gevoelens ook in de Nederlandse literatuur een belangrijke rol gedurende Napoleons bezetting en de Duitse bezetting.³

De affiniteiten tussen de Nederlandstalige en Midden-Europese literaire werken die ten tijde van nationale bewegingen met het oog op onafhankelijkheid werden geschreven, zijn, naar mijn weten, nog nauwelijks onderzocht, waarschijnlijk omdat de onafhankelijkheidsbewegingen asynchroon verliepen. Toch zijn belangrijke aspecten van Joost van den Vondels *Gijsbrecht van Amstel*

(1637), bijvoorbeeld, vergelijkbaar met veel later geschreven nationaal gezinde Midden-Europese theaterstukken. Zoals de eerste opvoering van *Gijsbrecht* op 26 december 1637 als inwijding van de Amsterdamse schouwburg diende, werden 200 jaar later nationaal gezinde theaterstukken ter gelegenheid van de opening van het Hongaarse Theater van Pest (na enkele jaren het Hongaars Nationaal Theater) opgevoerd. De befaamde profetie van Vondels aartsengel Rafaël, ‘Al leit de stad verwoest, en wil daer van niet yzen / Zy zal met grooter glans uit asch en stof verrijzen’ is te vergelijken met de profetie over de schitterende toekomst van Bohemen, aan het eind van Smetana’s opera *Libuša*. Ook verbindt het thema ballingschap Gijsbrecht met vele latere Midden-Europese literaire werken: Vondels stuk eindigt met de ballingschap van Gijsbrecht en is aan de balling Hugo Grotius opgedragen, terwijl ballingschap een centraal onderwerp was in de Midden-Europese literatuur van de negentiende en, vooral, de twintigste eeuw. Toch bestaan er tot nu toe geen Hongaarse, Tsjechische of Poolse vertalingen van *Gijsbrecht van Amstel*.

Verschillen in historische ontwikkelingen bepalen de structuur van de rest van mijn artikel. Na een korte bespreking van culturele ontmoetingen gedurende de zeventiende, achttiende en negentiende eeuw in het Westen, stel ik de vraag of de gebruikelijke termen voor de moderne Europese literatuurgeschiedenis vergelijkbare Nederlandstalige en Midden-Europese verschijnselen beschrijven. Het laatste deel is gewijd aan ontmoetingen en literaire associaties in de avant-garde bewegingen en ten tijde van de congressen van de internationale PEN-club.

2. Culturele contacten vóór de twintigste eeuw

De asynchrone ontwikkelingen brachten diverse historische bewegingen van Oost naar West op gang. Doordat Nederland vanaf zijn ontstaan een bolwerk van het protestantisme was, trok het vele Midden-Europese protestanten aan. De befaamde Moravische filosoof en pedagoog Jan Amos Komenský/Comenius behoorde tot de eersten die in Nederland asiel zochten. Comenius, die eng met de Unie van Broeders verbonden was, moest na de Slag op de Witte Berg (1620) en de daaropvolgende Oostenrijkse Contrareformatie vluchten. Na jaren van ballingschap in de Poolse stad Leszno, in Stockholm, Londen en elders kwam Comenius in 1656 naar Amsterdam. Hij ligt in Naarden begraven.

In het calvinistische Debrecen (Hongarije) herinnert, omgekeerd, een gedenkzuil aan admiraal Michiel De Ruyter, die op 11 februari 1676 zesentwintig Hongaarse protestantse predikanten redde. Zij waren de overlevenden van een grotere groep die van hoogverraad beschuldigd werd, en op 30 april 1674 in

Pozsony (Bratislava) tot een levenslange gevangenisstraf werd veroordeeld. Het volgende jaar werden zij met schip en te voet naar Napels gebracht, en de dertig overlevenden werden daar op 8 mei als galeislaven verkocht. Op zijn laatste tocht, die als doel had Spanje tegen Frankrijk te steunen, ontving De Ruyter in de baai van Milazzo twee brieven van predikanten waarin zij smeekten om hun bevrijding als galeislaaf van de Spaanse onderkoning. Met enige moeite is De Ruyter daarin geslaagd (Brandt, 2007, pp. 214-18).

Niet alle reizigers uit Midden-Europa waren in de zeventiende eeuw vluchtelingen. Veel jonge mannen, vooral uit protestants Transsylvanië, kwamen naar de universiteiten van Utrecht en Franeker, om er theologie te studeren. Voor de Transsylvaanse Miklós Tótfalusy Kis werd in 1985 een gedenksteen onthuld aan de muur van het Amsterdamse Bungehuis, vlak achter het paleis op de Dam. Op die plek bezat hij namelijk in de tweede helft van de jaren 1680 een drukkerij, waar hij de Hollandse Antigua-lettertypen ontwikkelde en gebruikte voor de herdruk van de Hongaarse Bijbelvertaling (Sivirsky, 1987, pp. 20-21).

In de achttiende eeuw trokken er minder protestanten uit Midden-Europa naar de Nederlanden. Pas in de negentiende eeuw nam de toevlucht om economische en politieke redenen weer toe.

De belangrijkste literator die na de mislukte Hongaarse bevrijdingsoorlog van 1848-49 naar Brussel vluchtte, was de in Hongarije ter dood veroordeelde Miklós Jósika, de eerste belangrijke Hongaarse schrijver van historische romans. Jósika woonde tussen 1850 en 1865 in Brussel en begon daar weer te schrijven. Zijn eerste in exil geschreven roman, *Die Familie Maillyi* (1850), verscheen alleen in het Duits. Pas in 1853 kon de uitgever Heckenast Jósika's roman *Esther*, zonder zijn naam, in het Hongaars publiceren. Daarna verscheen Jósika's publicatie onder de naam 'De auteur van Esther'. Helaas annuleerden de uitgevers Heckenast en Hartleben uiteindelijk hun contract wegens de slechte verkoop van de romans in Duitsland. Evenals sommige andere Hongaren opende Jósika's vrouw in 1854 in Brussel een kantwinkeltje (Jósika, 1988, pp. 656 en 667). In samenwerking met Lajos Kossuth leidde Jósika 1859-61 een goed functionerend geheim Europees perscentrum.

De moeder van Kossuth verbleef kort in Brussel, net als het gezin van zijn zuster (1852) en de weduwe van de geëxecuteerde minister-president Lajos Batthányi. De liberale joodse journalist Ede Horn, die zich in de jaren voorafgaand aan de revolutie in Hongarije had ingezet voor de Joodse emancipatie, publiceerde gedurende zijn exil twee economische studies over België (Horn 1853 en 1854). De journalist János Ludvigh verbleef tussen 1850 en 1869 in Brussel en werkte in de emigrantenkring rond Kossuth. De historicus en (wegens zijn rol in de revolutie nooit gewijde) katholieke bisschop Mihály Horváth woonde vanaf

1856 met onderbrekingen in België. Met behulp van onderzoek in Belgische archieven publiceerde hij onder het pseudoniem Mihály Hatvani de vierdelige *Momumenta Hungariae Historica Diplomataria* (Pest 1857-59). In 1867 keerde hij naar Hongarije terug, waar hij later een prominente culturele, wetenschappelijke en politieke figuur werd.

Afgezien van deze Hongaarse vluchtelingen, kwamen in de negentiende eeuw relatief weinig schrijvers van Midden-Europa naar de Nederlanden. Adam Mickiewicz en de andere grote Poolse ballingen en de Roemeense emigranten trokken allen naar Parijs; vanuit Tsjechië moesten toen geen belangrijke schrijvers vluchten. Zelfs in de twintigste eeuw, toen miljoenen uit Midden-Europa op de vlucht sloegen, landde slechts een handjevol schrijvers in Brussel of Amsterdam. De grote exilsteden voor Midden-Europeanen waren Parijs, Londen, Berlijn (tot 1933), New York en Toronto. De schrijvers kozen meestal voor grotere taalgemeenschappen met betere publicatiemogelijkheden.

3. Pan-Europese literaire bewegingen?

Een vergelijking tussen de synchrone literaire stromingen in de twee regio's levert meer tegenstellingen dan analogieën op. Weliswaar hanteren beide regio's overwegend dezelfde West-Europese begrippen voor stijlperiodes, zoals romantiek, realisme, naturalisme en modernisme, maar het toepassen van deze begrippen op de Midden-Europese literatuur is meestal misleidend. De nationale dichters uit Midden-Europa waren geen romantici in de zin van Novalis, Wordsworth, Coleridge, Blake, Keats, of Chateaubriand, of zelfs Victor Hugo. Zij verschillen niet minder van hen dan van de Nederlandstalige romantici zoals Bilderdijk, Van Lennep of Beets.

De grote Midden-Europese nationale dichters Adam Mickiewicz en Sándor Petőfi werden in de negentiende eeuw nauwelijks in het Nederlands vertaald. Het grote Hongaarse succes op de Nederlandse boekenmarkt in de negentiende eeuw was A.S.C. Wallis' vertaling van *De tragedie van den mensch* (1887), een groot episch theaterstuk van Imre Madách waarin het nationalisme geen rol speelt. Wallis trouwde het jaar daarop met de Hongaar Géza Antal, die haar bij de Madách-vertaling had geholpen. In Hongarije zal ze ook haar drie 'Schetsen uit de Hongaarse poëzie' hebben geschreven, die in 1889 in *De Gids* verschenen. Het zijn 'leven en werk'-schetsen van Sándor Petőfi, Michaël Tompa en Koloman Tóth. Haar romantisch Petőfi-beeld wordt helaas niet gesteund door goede vertalingen. De oproep van het 'Nationalgedicht', dat op 15 maart 1848 duizenden mensen in opstand bracht, wordt een beleefde uitnodiging in domineestaal aan 'u', in plaats van het Hongaarse 'jij': 'Op! Het vaderland roept u Magyar; Nu

of nooit is voor u de ure daar' (Wallis, 1889, p. 17). Met de Nederlandse variant had de Hongaarse revolutie misschien nooit plaatsgevonden!

De mislukte Petöfi-vertaling is niet alleen de fout van Wallis: het lijkt me dat het Nederlandse literaire discours van toen niet in overeenstemming was met dit soort van emotiegeladen patriottische uitingen. Wallis schrijft dan ook met recht in haar inleiding over de Hongaarse poëzie: 'Veel, ook in haar beste uitingen [...] is te nationaal om buiten den kring van 't eigen volk belangstelling, daar gevonden, te wekken' (Wallis, 1889, p. 5).

Het bestaan van maar liefst vier Hongaarse vertalingen van de grootste Nederlandse schrijver van de negentiende eeuw, Multatuli (Gera, 2010, pp. 331-43), wijst evenmin op affiniteiten en analogieën. Integendeel: het koloniale onderwerp moet op de onder semi-koloniale macht levende Midden-Europese lezers eerder ietwat exotisch zijn overgekomen, net als Multatuli's al modernistisch te noemen ingewikkelde romanvorm.

Niet de proto-modernist Multatuli, maar de als naturalist gecatalogiseerde Herman Heijermans genoot in de eerste decennia van de twintigste eeuw de meeste bekendheid in Midden-Europa, meestal via vertalingen uit het Duits. Zijn hoofdwerk, *Op hoop van zegen* (1900), was door Franziska de Graaff-Levy al in maart 1901 onder de titel *Die Hoffnung* in het Duits vertaald, en op 28 september van dat jaar opgevoerd in het Berlijnse Deutsches Theater van Otto Brahm met Else Lehmann en Max Reinhardt in de hoofdrollen. In 1902 en 1903 kwam het Deutsches Theater met deze zeer geslaagde voorstelling naar het Vígyszínház-theater in Boedapest. In Warschau verscheen het stuk al in 1901 op de planken, onder de titel *Nadzieja* (Hoop), misschien een vertaling van een ongeautoriseerde Duitse versie. De vertaling van de grote Poolse dichter Jan Kasproicz werd in 1902 gepubliceerd. In 1903 voerde het Király Színház in Boedapest Heijermans' *Getto* op, terwijl de Thália Vereniging in die stad op 22 juli 1904 Heijermans' *Ora et labora* onder de titel *A pénz* (Geld) op het toneel van de Budai Színkör bracht. Sándor Hevesi, leider van de Thália, had *A pénz* zelf vertaald, evenals *Op hoop van zegen*, dat onder de titel *Remény* (Hoop) op 25 maart 1906 opnieuw een groot succes werd. Het kwam tot een recordaantal van 25 opvoeringen, waarvan vele voor arbeiders of op het platteland. Volgens critici bereikte de Thália Vereniging met deze opvoeringen haar hoogste niveau. Heijermans speelde dus een belangrijke rol bij de krachtige impuls die Thália tussen 1904 en 1908 gaf aan de modernisering van het Hongaarse theater (zie Imre 2007).

Die verdienste waardeerde ook Sándor Szerdahelyi na de dood van de Nederlander in 1924, in een lange en vriendelijke, maar ook kritische beschouwing van Heijermans' oeuvre in het tijdschrift *Nyugat* (Westen). Voor Szerdahelyi was

Heijermans de grondlegger van het moderne Nederlandse drama en, met Ibsen en Hauptmann, een leidende figuur binnen het Europees naturalisme, een auteur die het publiek uit zijn spirituele lethargie van het fin-de-siècle haalde. Dat Heijermans tegen de bourgeoisie en voor het proletariaat koos, kostte hem veel vrienden. Volgens Szerdahelyi schaadde zijn felle kritiek soms ook de esthetische kwaliteit van zijn werk, maar was hij met zijn waarheidzoekende stem de opvolger van Multatuli. Zijn enorm succesvolle socialistische drama's waren er niet op uit de toeschouwers te kalmeren, boden geen soelaas, geen rooskleurige utopie, en beloofden geen verlossing. Zijn wereld was benauwend en hij was op zijn best wanneer hij het lijden van de sjetel-bewoners in *Ahasverus* (1894), het getto van Amsterdam in *Ghetto* (1898), de slaven van de diamantindustrie in *Diamantstad* (1904), of de arme Friese boeren uitbeeldde. Al noemde Szerdahelyi Heijermans nogal eenzijdig in zijn steun voor de moraliteit van de arme mensen en een voor de meesten in 1924 al vrij ouderwetse figuur, hij meende toch dat zijn naam niet mocht ontbreken in de geschiedenis van de sociale emancipatie.

Was Heijermans tijdens het interbellum inderdaad al zo ouderwets? Zijn toneelstukken werden na de Grote Oorlog in Midden-Europa inderdaad nauwelijks meer gespeeld en gepubliceerd. Maakten de organisatoren van het Haags PEN-congres in 1931 dan een fout toen zij hun gasten tijdens de gala-avond op het tweede bedrijf van *Op hoop van zegen* trakteerden? Twintig buitenlandse gasten dachten van niet. Zij hadden het stuk al in hun eigen land gezien, en betuigden volgens de *Haagse Post* 'hun leedwezen, dat wij in hem onzen grootsten dramaturg verloren hadden' (27 juni 1931).

De literaire stijl van het naturalisme was in de jaren dertig inderdaad niet meer eigentijds, maar de sociale problemen van de arme boeren, het proletariaat en de gettojoden bleven in de Nederlandstalige landen voor onrust zorgen, en hun situatie in de Midden-Europese landen bleef schrijnend. Wat opvalt, is dat er na Heijermans geen enkele Midden-Europese of Nederlandstalige schrijver zowel over de arme boeren als over het proletariaat en de verpauperde joden schreef. De problemen van het platteland werden steeds meer een specialiteit van populistische schrijvers, die, zoals de Roemeense Octavianu Goga, vaak ook chauvinisten en antisemieten waren; over het proletariaat schreven vooral socialisten en communisten, terwijl de sjetels en getto's enkel een thema waren voor joodse emigranten of ballingen – of met haat vervulde nazi's en fascistten. Heijermans' brede socialistische perspectief viel uiteen, in Midden-Europa zowel als in de Nederlandstalige literatuur.

Het Midden-Europese succes van Heijermans maakt deel uit van de beginnende van het modernisme in de regio. Dit modernisme opende weliswaar een ven-

ster op het westen, maar kon zich zelden losmaken van het streven naar onafhankelijkheid, dat de nationale Midden-Europese culturen bleef domineren. De vroege modernisten in Midden-Europa, zoals de Hongaarse dichter Endre Ady of de Letlandse Rainis, waren wel beïnvloed door de Franse symbolisten en modernisten, maar hun oriëntatie bleef bepaald door hun nationale traditie: zij bekritiseerden het nationalisme van de negentiende eeuw, maar konden hun kosmopolitisme losmaken van de nationale en sociale problemen van hun omgeving. Hetzelfde kan ook worden gezegd over de grote Poolse dramaturg Stanisław Wyspiański en de latere romanschrijver, dramaturg en beeldend kunstenaar Stanisław Ignacy Witkiewicz.

De duidelijkste affiniteiten tussen de Midden-Europese en de Nederlandstalige literaturen vinden we in de genres van de familieroman, de psychologische en de historische roman en het kortverhaal – genres waarin de op dat moment misschien belangrijkste moderne schrijver in de Nederlandse taal excelleerde: Louis Couperus.⁴ Opvallend is dat Couperus, die precies een jaar eerder dan Heijermans geboren werd en stierf, in Midden-Europa pas na de Heijermansjaren, dus na de Grote Oorlog populair werd met Hongaarse vertalingen van *De berg van licht* (Heliogabalus) in 1918 en 1921, *De komedianten* in 1921, *Psyche* in 1922, en *Fidessa* in 1927. In het Tsjechisch verscheen van hem *Hora světla* (De berg van licht) in 1922, en in het Kroatisch *Zaljubljeni magarac* (De verliefde ezel) in 1923. Een uitzondering vormt de vroege vertaling van *Noodlot* (1890) dat Ignotus (in 1908 medeoprichter van het tijdschrift *Nyugat*) al in 1893 als *Végzet* in het Hongaars vertaalde, waarschijnlijk op basis van de Duitse vertaling van 1892.⁵ Later werd deze roman in het Tsjechisch als *Osud* (1897), in het Pools als *Przeznaczenie* (1903) en in het Kroatisch als *Sudbina* (1915) vertaald. De vroege populariteit van *Noodlot* in Midden-Europa is geen toeval. Hoewel de titel associaties met het naturalisme oproept, zijn hier niet de natuurwetten noodlottig. De breuk tussen Eve en Frank is psychologisch bepaald, omdat zij haar ‘zenuwachtige spookgedachten’ niet kan beheersen: ‘Want het waren zenuwen, niets dan zenuwen! Die vervloekte zenuwen’ (Couperus, 1990, p. 70). Dit werk was bijzonder relevant voor de Tsjechische decadentiebeweging en voor de burgerlijke moderne roman in Midden-Europa überhaupt.

De problemen bij het hanteren van een pan-Europees begrip van modernisme zijn nog nauwelijks onderzocht. Europese beschouwingen namen tot voor kort zelfs geen kennis van het bestaan van een Midden-Europees modernisme. In het standaardwerk van Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het modernisme in de Europese letterkunde*, wordt bijvoorbeeld geen enkele Midden-Europese schrijver vermeld. De recente tweedelige studie *Modernism* van Astradur Eysteinnsson en Vivian Liska (2007) betekent in dit opzicht een belangrijke stap voorwaarts. Nog

belangrijker is de studie van Geert Buelens over de poëzie uit de Grote Oorlog en zijn baanbrekende anthologie van corresponderende gedichten. Juist de evenwichtige publicaties van Buelens laten zien dat de Grote Oorlog de afstand tussen de Nederlandstalige en de Midden-Europese landen vergrootte, en dat de tegenstellingen ook binnen de twee regio's scherper werden; België was immers gedwongen aan de oorlog deel te nemen terwijl Nederland neutraal kon blijven. Aan de andere kant werden de Slavische en Roemeense minderheden gedwongen voor de Oostenrijk-Hongaarse monarchie te vechten, vaak tegen hun eigen landgenoten. De protagonist in Liviu Rebreanu's *Pădurea spânzuraților* (Het woud der gehangenen, 1922) en de 'goede' bandiet in Ivan Olbrachts *Nikola Šuhaj lupežnik* (1933) zijn deserteurs. Olbrachts roman verscheen in 1937 in Amsterdam, maar Rebreanu's boek is nog steeds niet in het Nederlands vertaald. De 'held' in *De brave soldaat Schwejk*, Jaroslav Hašek's briljante persiflage (1921), is weliswaar geen deserteur, maar hij is in wezen antimilitaristisch. Deze uitstekende oorlogsroman, een van de beste modernistische romans überhaupt, werd pas in 1929 in het Nederlands vertaald. Zeven jaar later verbleef Arthur Koestler met andere ballingen in het Belgische kustdorpje Bredene en schreef hij aan een voortzetting van Schwejks avonturen in Hitler-Duitsland. Het onvoltooide manuscript wacht in het archief van de Universiteit van Edinburgh op publicatie (Scammel, 2009, pp. 123 en 606).

De anthologie van Buelens toont dat de oorlog slechts weinig grote Nederlandse gedichten opleverde, natuurlijk vooral doordat Nederland neutraal bleef. Van de meer dan honderdvijftig dichters in de anthologie zijn er slechts twaalf Nederlandstalig, van wie de meesten Vlaming. Bijna alle dichters in beide regio's keerden zich uiteindelijk tegen de oorlog, en radicale socialisten zoals Herman Gorter in zijn *Het imperialisme, de wereldoorlog en de sociaal-democratie* (1915) gingen verder. In de woorden van Geert Buelens: 'Elk pleidooi voor wereldvrede, ontwapening, pacifisme of statenbond was volgens Gorter absoluut uit den boze. Alleen een volstrekt internationalisme en het aanzwengelen van de proletarische wereldrevolutie kon het noodlottige parcours van het imperialisme een halt toeroepen' (Buelens, 2008b, p. 163). Gorter protesteerde dan ook toen Lenin in de loop van de bolsjewistische Revolutie het zelfbestemmingsrecht van de volkeren ging steunen. Hij schreef op 7 februari 1918 aan Lenin (die zijn essay *Imperialisme* zeer waardeerde) te begrijpen waarom hij de herziening van Oost-Europese grenzen steunde, maar dat hetzelfde in West-Europa tot nieuwe oorlogen en sociaal-patriottisme zou leiden, die het imperialisme verder zouden versterken (Liagre Böhl, 1996, p. 396).

Hoeveel ruimte bleef er voor literaire contacten en verbindingen gedurende het interbellum, toen de verschillen in de politieke situatie tussen de twee regio's

nog groter werden? Om een antwoord op deze vraag te geven, kies ik uit het literaire leven tijdens deze decennia twee verschijnselen: de avant-gardebeweging en de congressen van de PEN-club. In beide gevallen zijn er daadwerkelijke ontmoetingen tussen Midden-Europese en Nederlandstalige schrijvers tot stand gekomen en in beide werden wederzijds pogingen ondernomen de literatuur aan gene zijde van politiek en oorlog te cultiveren. Of deze voor de literaire contacten zo belangrijke scheiding tussen esthetiek en politiek tijdens het interbellum is gelukt, zal de hoofdvraag van dit artikel zijn.

4. De tijdschriften *De Stijl* en *MA*

Mijn eerste casestudy betreft de ontmoetingen tussen Theo van Doesburg en zijn tijdschrift *De Stijl* enerzijds en Lajos Kassák en zijn tijdschrift *MA* (Vandaag) anderzijds. In feite bestond al binnen *De Stijl* zelf een Nederlands-Hongaars contact, omdat de uit Hongarije afkomstige Vilmos Huszár een van de stichters en belangrijkste medewerkers van *De Stijl* was (zie Ex & Hoek, 1985).

De Stijl en *MA* participeerden allebei aan de Europese avant-garde, maar dit begrip kreeg alleen al door de verschillende historische achtergronden en omstandigheden verschillende invullingen. Kassák werd revolutionair gedurende de Eerste Wereldoorlog. Hij startte *MA* in 1916, nadat de censuur zijn eerste tijdschrift *Tett* (Daad) had verboden. Kassák steunde de communistische revolutie, maar kwam in botsing met Béla Kun, de leider van de Radenrepubliek, doordat hij voor de kunst een zekere onafhankelijkheid eiste. Dat leidde tot het verbod van *MA*. Niettemin vluchtte Kassák naar Wenen na de ineenstorting van de Radenrepubliek wegens de verwachte anticommunistische represailles. Hoewel hij daar onder moeilijke financiële omstandigheden leefde, lukte het hem *MA* in maart 1920 terug op te starten met een oproep aan de revolutionaire artiesten van de wereld.

MA leverde zijn belangrijkste internationale bijdragen gedurende Kassáks ballingschap in Wenen. Het contact met Theo van Doesburg begon toen zijn vriendin Nelly enkele weken in Wenen verbleef. Zij schreef in december 1921 aan Van Doesburgs vriend Anthony Kok: ‘Alzoo, van Oostenrijkse schilders niets, vieze en vuile doeken! Eén hongaar Ludwig Kassák is veel frischer en moderner. Daar kom ik nu af en toe mee samen en dan nog met andere Hongaren en hebben we leuke avonden’ (Ottevanger, 2008, p. 357). Waarschijnlijk was het László Moholy-Nagy, toen fungerend als Berlijnse medewerker van *MA*, die Nelly op Kassák attent heeft gemaakt.

In 1922 kwam er zowel een artistieke als een commerciële samenwerking tot stand tussen *De Stijl* en *MA*. In september verscheen in Wenen een Hongaars-

Duits boek, waarvoor Kassák de inleiding schreef en László Moholy-Nagy het beeldmateriaal verzamelde. Dit baanbrekende boek over moderne kunstenaars (Kassák 1922) werd door *De Stijl* goed ontvangen, maar is snel in de vergetelheid geraakt. Over de commercieel-financiële contacten weten we weinig. In het Van Doesburg-Archief van het Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag bevinden zich slechts twee, nog ongepubliceerde, brieven van Kassák. Hoewel Kassák geen vreemde talen kende, zijn ze allebei in redelijk goed Duits geschreven. Wel klaagt hij in de tweede over een misverstand: hij kreeg slechts 100 mark, hoewel afgesproken was dat Van Doesburg hem voor elk van de hem toegezonden 100 *MA*-exemplaren tien mark had moeten sturen. Of dit een linguïstisch misverstand of een rekenfout was, blijft onduidelijk.

Van Doesburgs correspondentie met Kok uit 1923 laat in ieder geval zien dat Kassák regelmatig door Kok werd ondersteund. De inhoudelijke contacten ontstonden in verband met het in mei 1922 gehouden congres in Düsseldorf van de Progressieve Internationale Kunstenaars, waaraan onder meer Theodor Däubler, Else Lasker-Schüler, Oskar Kokoschka, Romain Rolland en Wassily Kandinsky deelnamen. Hun manifest (Benson, 2002, p. 389) bevredigde Van Doesburg noch Kassák: *De Stijl* publiceerde een kritisch bericht over het Congres, terwijl *MA* een verklaring publiceerde, die onder meer door Kassák, Moholy-Nagy en de kunstcriticus Ernő Kállai werd ondertekend. *De Stijl* en *MA* drukten elkaars verklaringen af, maar gingen niet op elkaars stellingen in. Dit was nogal pijnlijk voor *MA*, dat een nieuwe organisatie wilde oprichten met een Centrale Commissie waarin de tijdschriften *De Stijl*, *MA* en *Vešč/Gegenstand/Objet* (van El Lissitzky en Ilja Ehrenburg) elk twee leden zouden benoemen. Het voorstel werd stilzwijgend afgewezen en *MA* was niet in staat een leidende positie binnen een internationale samenwerking te veroveren. Kassáks gebrekkige talenkennis en de slechte financiële situatie van *MA* speelden waarschijnlijk een beslissende rol.

Ook Ernő Kállais ernstige kritiek op *De Stijl* in het julinumnummer van *MA* uit 1923, getiteld 'Correctie a.u.b. (ter attentie van De Stijl)', bleef onbeantwoord, hoewel (of misschien juist omdat) Kállai de diepgaande verschillen tussen de twee groepen blootlegde. Volgens hem verlangde het constructivisme van *De Stijl* een collectieve geest, met een minimalisering van expressiviteit en individueel pathos (Benson, 2002, p. 436). Kállai was van mening dat men de trans-individualiteit van een kunstwerk niet met wiskundige universaliteit kan vergelijken. Doordat kunstenaars en publiek uiteenlopende psychofysische constituties hebben, kunnen kunstwerken geen eeuwige waarheden, geen abstracte of objectieve kern bevatten. Hun functie is gerelateerd aan het menselijk bewustzijn, de psychologische en biologische wetten van het organisme. Zelfs hermetisch gesloten kunstwerken zijn afhankelijk van subjecten (Benson, 2002, p. 437). Het

autonome kunstwerk van *De Stijl* was voor Kállai ontoereikend: een esthetische revolutie zou pas echt revolutionair worden wanneer het kunstwerk participeerde aan sociale bewegingen. Gezien de oorlog en de sociale omstandigheden in Hongarije achtte Kállai een puur esthetische revolutie steriel.

Voor de scheuring die binnen de *MA*-groep ontstond, waren de verschillende standpunten tegenover *De Stijl* ten dele verantwoordelijk. Kassák raakte onder de invloed van Dada en van Theo van Doesburg, terwijl de radicalere activisten *MA* verlieten en het communisme omhelsden. In het manifest van het nieuwe tijdschrift *Egység* (Eenheid) beweerden Kállai, Moholy-Nagy, Alfréd Kemény en László Péri dat het constructivisme van *De Stijl* in toenemende mate een bourgeois karakter had aangenomen. Bourgeois was in hun ogen elke kunst die esthetisch-kosmisch boven de eigentijdse sociale bewegingen wil zweven. *Egység* streefde naar een communistisch geïnspireerd constructivisme (Benson, 2002, p. 443). Hoewel Moholy-Nagy de communistische ideologie al snel verwierp, kwam de kunsttheoretische dialoog tussen *De Stijl* en de Hongaarse activisten nauwelijks verder. De gematigde Kassák was linguïstisch gehandicapt en de communisten kregen geen antwoord op hun ideologische kritiek.

De artistieke samenwerking tussen *De Stijl* en *MA* via de presentatie van elkaars werk verliep beter, zonder wrijvingen, evenwel ook zonder dialoog. In 1922 was het julinumnummer van *MA* bijna volledig aan Van Doesburgs werk gewijd, terwijl het parallelle nummer van *De Stijl* afbeeldingen van kunstwerken van Kassák, Moholy-Nagy en László Péri had opgenomen. We laten de kunsthistorische samenwerking hier buiten beschouwing, met uitzondering van een gedicht van I.K. Bonset, dat *De Stijl* in mei 1920 heeft afgedrukt en waarvan een Hongaarse vertaling in *MA* is verschenen:

X-Beelden

'k word doordrongen van de kamer waar de tram doorglijdt

ik heb 'n pet op

orgelklanken

van buitendoormijnheen

vallen achter mij kapot

kleine scherven

BLIK BLIK BLIK

en glas

kleine zwarte fietsers

glijden en verdwijnen in mijn beeltenis

+ **LICHT**n

de ritsigzieke trilkrui van een boom

versnippert het buitenmij
tot bontgekleurd stof
de zwartewitte waterpalen

4X HORIZONTALAAL

ontelbare verticale palen
en ook de hooge
gekromde blauwe

RUIMTE

BEN IK

MA 6.6 (April 25, 1921)

I.K. Bonset (Hollandia) 70

A szoba melyen keresztül siklik a villamos teljesen betölt

fel vagyok sapkázva

orgonahangokkal

s magamon keresztül a külvilággal

mögöttem szerteúzóva hullanak

FEHÉR FEHÉR FEHÉR vasszilánkok

És apró

üvegszilánkok

fantáziámban kicsiny fekete biciklistái

csuszkálnak és bujdokolnak

÷ **A VILÁGOSSÁGNAK**

a fának hisztériásnak reszkető orma

mindent leollóz ami kívül van rajtam

tarka porban

a fehér-fekete pillérek

4 x HORIZONTALISAK

Számtalan sor vertikális cölöp

És a magas

TÉR is

görbe és kék

ÉN VAGYOK

Het gedicht van Bonset en zijn vertaling geven een goed beeld van de problematische samenwerking tussen de twee tijdschriften. Het gedicht was voor beide groepen blijkbaar verbluffend. De Hongaren wisten niet dat Bonset een pseudoniem van Theo van Doesburg was, terwijl het (nogal vrij) vertaalde gedicht voor de Nederlanders natuurlijk ontoegankelijk bleef. Misschien was de inhoudelijke informatie minder belangrijk dan de structuur en de klank. Het is echter wel merkwaardig dat het niemand opviel hoe sterk dit voorbeeld van Bonsets 'Kubistische verzen' afwijkt van de objectivistische kunsttheorie van *De Stijl*. De tram die in de eerste regel door de kamer van de spreker glijdt, imiteert, bewust of onbewust, een kernpassage uit Rainer Maria Rilkes roman *Malte Laurids Brigge*, waarin zeer subjectieve stadservaringen van het 'ik' expressionistisch worden weergegeven. Inderdaad wordt in Bonsets gedicht alles 'buitenmij', ook 'de hoge gekromde blauwe ruimte' van de hemel, subjectief ervaren. Zo eindigt het gedicht met de opmerking dat al dat 'buitenmij' slechts het 'ik' van de spreker is. Van objectieve algemeenheden is hier geen sprake. Het gedicht bezit geen kubistisch geometrische vormen; kubistisch is het misschien slechts omdat het een zeer persoonlijke en subjectieve perceptie van de wereld weergeeft.

We moeten concluderen dat de socio-historische achtergronden en contexten de avant-gardistische verwantschap tussen *MA* en *De Stijl* hebben verzwakt, zelfs geannuleerd. De kunstenaars van *De Stijl* hadden nu eenmaal geen ervaring met ballingschap of emigratie, die het leven van Kassák en zijn activisten existentieel hebben bepaald.

5. De PEN-congressen van 1931, 1932 en 1933

Mijn tweede gevalstudie betreft de literaire contacten gedurende de PEN-congressen in Den Haag (1931), Boedapest (1932) en Dubrovnik (1933), waar vergeefs pogingen werden ondernomen alle schrijvers op een gemeenschappelijk platform samen te brengen.

Net zoals de schrijver František Langer en de toneelregisseur Edmond Konrád was de al befaamde Karel Čapek lid van de Tsjechoslowaakse delegatie bij het Congres in Den Haag van 22 tot 24 juni 1931. Als voorzitter van de delegatie nam hij actief deel aan het Congres, maar hij vond desondanks de tijd om tekeningen en aantekeningen te maken, die hij het jaar daarop onder de titel *Obrázky z Holandska* (Prenten van Holland) publiceerde. In 1933 verscheen er een Nederlandse vertaling en in 2008 een hervertaling. Was dit boek met al zijn tekeningen van Nederlandse klompen, fietsen, zeilboten en grachtenhuizen een zinvolle bijdrage aan de literaire betrekkingen tussen Midden-Europa en de Nederlanden?

Laten we beginnen met het slothoofdstuk, waar Čapek een nog steeds actuele vraag van een jonge Letse schrijver citeert:

[heeft het wel zin] om Letlandse literatuur te bedrijven en Letlandse boeken uit te geven, als die eigenlijk bestemd zijn voor een handjevol mensen? [...] Zou het niet verstandiger zijn aan te sluiten bij een groter cultureel verband en boeken uit te geven in het Russisch of Duits, in ruimere geestelijke stromingen te participeren en via een mondiale taal mee te werken aan de culturele problemen op Europees niveau? (Čapek, 2008, p. 83).

Čapek antwoordt negatief op de laatste vraag. Patriottisch vertelt hij dat aansluiting bij een ‘grote’ taal al rond 1900 ook in Tsjechië werd voorgesteld, maar dat het idee niet meer actueel was omdat inwoners van andere landen nu naar zijn land komen om Březina, Masaryk en andere belangrijke Tsjechische culturele figuren te bestuderen (p. 84). Voor de intussen onafhankelijke Tsjechen was het volgens Čapek de vraag of ‘wij meer achter de kachel moeten gaan zitten’ of ‘juist meer naar buiten moeten treden, de grote wereld in’ (p. 84).

Kan Nederland als een voorbeeld voor kleine landen fungeren? Čapeks loflied op de Nederlandse architectuur en zuivelindustrie maakt duidelijk in welke opzichten hij dit land als voortrekker ziet:

[als je waarneemt] hoe zorgvuldig de controles zijn, hoe groot de nauwgezetheid en gedisciplineerdheid in de handel en productie, hoe er bij het kweken wordt geëxperimenteerd en hoe groot de haast artistieke trots is op de perfectie van alles wat de geboortegrond oplevert, dan begin je een idee te krijgen van het positieve geheim van deze kleine natie. Haar nationale ideaal neigt niet naar grootheid, maar naar hoedanigheid (p. 90).

Kortom: Nederland toont aan dat kleine naties naar kwaliteit in plaats van kwantiteit moeten streven. Zo komt Čapek tot zijn nogal groteske laatste zin: ‘Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat deze kleine natie in de Rijndelta zich op haar manier net zo heeft opgesteld als de Bijbelse Maria, die voor het beste heeft gekozen’ (p. 91). Rembrandt, de Nederlandse architectuur en de zuivelindustrie wedijveren dus met de moeder van Jezus!

De Nederlandse literatuur komt in Čapeks boekje helaas nauwelijks aan bod. Wel wijdt de schrijver een artikel (Čapek 1931) aan een al genoemd aspect van de Tsjechisch-Nederlandse betrekkingen: het graf van Comenius in het Waalse kerkje te Naarden. Kees Mercks heeft een vertaling van het artikel als epiloog opgenomen in zijn vertaling van Čapeks boekje (Čapek, 2008, pp. 104-108).

Čapek vond het kerkje en de toestand van het graf in 1931 ‘armzalig’. Hij was van mening dat de gedenkplaats gerestaureerd en uitgebreid zou moeten worden, temeer daar zelfs het armzalige graf toen al jaarlijks drieduizend bezoekers had aangetrokken (pp. 105-106). Hij legde de schuld bij zijn eigen regering, en het is best mogelijk dat zijn artikel de regering tot actie bewoog. De Nederlandse overheid heeft het gebouw in 1933 voor een nominale jaarlijkse som van een gulden als erfpacht aan Tsjechoslowakije verhuurd. Nadat Tsjechoslowakije de wens had geuit de vroeger aan een kazerne aangesloten kapel als mausoleum te gebruiken, heeft Nederland de kapel in 1934-35 gerestaureerd. In de daaropvolgende twee jaar hebben Tsjechoslowaakse kunstenaars in de binnenruimte kunstwerken over Comenius geïnstalleerd. De feestelijke inwijding vond op 8 mei 1937 plaats. Of Čapek daarbij aanwezig was, is onduidelijk.

Čapek waardeerde Comenius als een ‘mystieke en moderne leraar der volkeren, die bovendien een van de productiefste geesten van Europa was geweest’ (Čapek, 2008, p. 107). Dit ‘stukje Tsjechoslowaakse grond te midden van de Naardense moerassen’ was het voor hem waard ‘om vol piëteit en trots’ gerenoveerd te worden: ‘zo kunnen we immers met recht laten zien hoe groot ons aandeel is in de ontwikkeling van de Europese verlichte geest en intellectuele wereldorde’ (p. 108). De suggestie lijkt te zijn dat met Comenius (naast Březina en Masaryk) Tsjechië de toets van de vergelijking doorstaat met de Nederlandse architectuur, Rembrandt en de zuivelindustrie.

Helaas konden de Nederlandse noch de Tsjechische kwaliteiten enkele jaren later op tegen de nazi-overmacht. Toen de Duitsers Tsjechië in 1939 als ‘Protectoraat Bohemen en Moravië’ inlijfden, liet de Nederlandse regering de overeenkomsten over de erfpacht uit de openbare registers schrappen; in juni 1959 deelde Nederland aan de toen communistische Tsjechoslowaakse regering mee dat de na 1939 ontstane regeling gehandhaafd zou blijven. Tegenwoordig is de Tsjechische regering indirect betrokken bij het mausoleum: het Comenius Museum wordt onderhouden door de Nederlandse Stichting Comenius Museum in samenwerking met het Comenius Museum in Uherský Brod.

Welke Nederlandse en Vlaamse schrijvers namen aan het PEN-congres in Den Haag deel? Naast de ‘Olympische’ voorzitter P.C. Boutens, die volgens de *Groene Amsterdammer* (27 juni 1931) door de buitenlandse congressisten ‘beurteilings met “poet laureate” en “Herr Nationaldichter”’ werd aangesproken, en de secretaris, de populaire romanschrijfster Jo van Ammers-Küller, waren ook Top Naeff, Johan Fabricius, Willem Kloos, Lodewijk van Deyssel, Martinus Nijhoff en A.M. de Jong aanwezig. Van de Vlaamse PEN-club (pas na de splitsing van de Belgische PEN-club in 1930 ontstaan) is tot nu toe slechts de aanwezigheid van August Vermeylen bewezen.⁶ Čapek was vooral met Fabricius bevriend,

wiens portrettekening hij ook in het pantheon van zijn boekje heeft opgenomen (Čapek, 2008, pp. 11 en 99-100). Fabricius, schreef Čapek, is de enige Nederlandse schrijver die hij 'een pietsje treffend' heeft weten weer te geven, hoewel het lachende gezicht met een petje op het hoofd hem niet typisch Nederlands leek, 'want een typische Nederlander is eerder gesloten en gedraagt zich heel waardig' (Čapek, 2008, p. 10). Misschien fungeerde Boutens als Čapeks model voor de typische Nederlander?

Het lijkt erop dat Čapek toen net zo weinig over de literatuur van de Nederlanden wist als Nederlandstalige lezers over zijn werk. Kees Mercks vermeldt een opvoering van Čapeks vermaarde dystopische toneelstuk *R.U.R.* uit 1928, maar een vertaling daarvan verscheen pas na zijn dood in 1938. Wel zijn voor 1940 behalve *Over Holland* nog zeven boeken van Čapek in het Nederlands verschenen.⁷ Wat de andere partij betreft: de jeugdroman van Fabricius, *De scheepsjongens van Bontekoe*, werd in 1935 in het Tsjechisch gepubliceerd.

In Čapeks boekje over Holland treffen we ook de portretten van de Pools-Jiddisch-Amerikaanse schrijver Shalom Asch, de Kroatische beeldhouwer Ivan Mestrovic, de Servische schrijver Jovan Dučić, en van Dezső Kosztolányi, de vooraanstaande Hongaarse modernist die sinds 1930 de voorzitter was van de Hongaarse PEN-club. Volgens Čapek glimlacht Kosztolányi hem toe, 'om te laten zien dat hij niet boos is op de Tsjechische overheid, die hem geen vergunning gaf voor een verblijf op onze bodem. Zijn glimlach is als een kring in het water die zich steeds verder uitbreidt [...] ik zou zelfs zeggen dat er ook nog kringen om zijn hoofd te zien zijn' (Čapek, 2008, p. 8). Zouden de kringen rond Kosztolányi's hoofd betekenen dat in Midden-Europa slechts heiligen boven het nationalisme verheven zijn?⁸ Čapeks opmerking bevestigt nog eens dat de Midden-Europese literatuur toentertijd werd gedomineerd door politieke spanningen. Immers, de slechte politieke situatie had een aantal van Čapeks geportretteerde schrijvers tot emigratie gedwongen. Shalom Asch vertrok al vroeg naar de Verenigde Staten, Mestrovic en Dučić volgden later.

Kosztolányi bleef in Hongarije, maar overleed al in 1936.⁹ Wel heeft hij zich met Toussaint van Boelaere, toen voorzitter van de Vlaamse PEN-club, in 1931-32 ingezet voor de wederzijdse vertaling en publicatie van Hongaarse en Vlaamse literaire teksten.¹⁰ Het is mij gelukt Toussaint als de tot nu toe onbekende geadresseerde van twee Kosztolányi-brieven (Kosztolányi, 1996, pp. 647 en 655) te identificeren en met nog ongepubliceerde brieven van Toussaint te combineren (zie het Supplement van dit artikel). Helaas heb ik er tot nu toe geen bewijs voor gevonden dat de samenwerking tot concrete publicaties van vertalingen leidde.¹¹ Zeer waarschijnlijk had dat te maken met de storm rond Kosztolányi, die begin 1932 in Hongarije losbarstte.

Kosztolányi, die ervoor zorgde dat het PEN-congres van 1932 in Boedapest werd gehouden, maakte in de tweede helft van 1931 een reis naar Engeland, waar hij £ 1000 van Lord Rothermere ontving als steun voor arme Hongaarse schrijvers. Met goedkeuring van zijn bestuur verdeelde hij het geld tussen de bekende noodlijdende schrijvers Zsigmond Móricz en Gyula Krúdy. Toen meerdere conservatieve schrijvers daarop uit de PEN-club stapten, legde Kosztolányi zijn functie neer. Een aantal protesterende schrijvers (onder hen de Joodse Ignotus, Bíró Lajos en Lajos Hatvany, en de niet-Joodse Gyula Krúdy) werd uit de PEN-club verwijderd, wat vervolgens resulteerde in de uittocht van 39 met Kosztolányi sympathiserende schrijvers. Om het PEN-congres te redden werd met hulp van Benjamin Crémieux, voorzitter van de Franse PEN-club, uiteindelijk een compromis gesloten. Albert Berzeviczy, voorzitter van de Hongaarse Academie der Wetenschappen en vroeger Minister van Religie en Onderwijs, werd de voorzitter van het Congres en tijdelijk honorair PEN-voorzitter, maar Kosztolányi bleef lid van een driekoppig PEN-bestuur, samen met de conservatieve Jenő Heltai en Ferenc Herczeg (Kosztolányi, 1996, p. 1028). Alle uitgesloten en vertrokken leden werden weer toegelaten, hoewel Sándor Márai bedankte als lid.

Het PEN-congres van 15 tot 20 mei 1932 bracht 270 buitenlandse schrijvers naar Boedapest, onder wie sterren als G.K. Chesterton, Bernard Shaw, H.G. Wells, André Gide, Romain Rolland, Paul Valéry, Jules Romains, Rabindranath Tagore, Gerhard Hauptmann, Franz Werfel, Benedetto Croce, Filippo Tommaso Marinetti, Selma Lagerlöf en Maurice Maeterlinck. Uit Midden-Europa bezochten Ferdynand Goettel, president van de Poolse PEN-club, Čapek, de Slovaakse dichter E.B. Lukač, en de Roemeense schrijvers Octaviu Goga, Victor Eftimiu en Liviu Rebreanu het congres. De Vlaamse vertegenwoordigers waren Toussaint van Boelaere, Franz de Backer, Emmanuel de Bom, Cyriel Buysse, Herman Teirlinck en August Vermeylen. Zij stuurden, samen met schrijvers uit de USA, Canada en Oostenrijk, een oproep aan alle regeringen van de wereld tegen de schending van mensenrechten (Benyhe, 2006, p. 18). Onder de ondertekenaars bevonden zich blijkbaar geen Nederlandse schrijvers, wat niet verbaast omdat de Nederlandse delegatie zowel zwak als politiek rechts georiënteerd was. Jo van Ammers-Küller was de secretaris, en waarschijnlijk was zij het die de conservatieve Mussolini-bewonderaar en hoofdredacteur van het *Haagsch Maandblad* W(illiam) M(arten) Westerman voordroeg als lid van de internationale PEN-directie. Vergeleken met twee andere nieuwe directieleden, de Poolse Juliusz Kaden-Bandrowski en de Franse Benjamin Crémieux, bleek Westerman een zwakke keuze, bijna even slecht als het nieuwe Duitse lid Hanns Martin Elster, die later hoge nazi-functies zou bekleden. Toen al schreef de *NRC* dat

Westerman een verdienstelijk journalist was, maar geen letterkundige, en dus eigenlijk niet in de PEN-club thuishoorde.

Toussaint van Boelaere deed levendig verslag van zijn ‘Hongaarse indrukken’ gedurende het PEN-congres in Boedapest (Toussaint 1938). Hij vond het moeilijk om te wennen aan het ‘hypernationalisme der Magyaren’ (p. 26), zowel doelend op hun taalgebruik als op de overdonderende uniformen van de bewakers op het congres. Hij raakte echter wel onder de indruk van Kosztlányis ‘droomhartstochtelijk kop’, die elke dag met een ‘ander strijkje om den hals’ versierd was (p. 31). Veel minder beviel Toussaint de congresopening, waarbij ‘een oud heertje’ (Berzeviczy) de gasten in vijf talen welkom heette en daarna ‘een rede over Hongarije door de eeuwen heen’ hield. ‘Luchtig, poëtisch dankte Crémieux voor de nog te genieten gastvrijheid’, maar toen volgde Marinetti:

Namens Mussolini en het Fascistisch Italië begroette hij, geestdriftig ‘t illustre kongres. Daar hadt je ‘t. Beleefdheidshalve zweeg een elk. Enkele aanwezigen alleen juichten toe. Een pijnlijk moment. Wie hadden in de hand geklapt waren enkele Hongaren (p. 33).

Toussaint had het goed begrepen: Italië wilde de Franse invloed tegengaan, terwijl Hongarije de hoop koesterde dat Italië de herziening van het Trianon-verdrag zou steunen – wat later inderdaad gebeurde.¹²

Toussaint sympathiseerde met Jules Romains’ ‘kalme, vastberaden houding’ tegenover de ‘misselijke comediant’ Marinetti (p. 36). De confrontatie spitste zich toe toen de Duitse Ernst Toller het podium beklom ‘waar omringd door het bestuur, het Hongaarsch ventje’ (Berzeviczy) zat. Toller kreeg het woord niet, maar sprak toch, en eiste voor alle schrijvers ‘het onverwoestbare recht op, naar hun geweten te mogen schrijven’; Berzeviczy verzocht hem te stoppen, maar het publiek wenste een voorzetting:

En Toller kloeg Hongarije, Duitschland, Italië, Frankrijk, Engeland aan, waar schrijvers werden of worden gekneveld, omdat zij hun meening, hun gevoel, hun overtuiging vrij en vrank hebben uitgedrukt, geleid door drang naar diep-menschelijke waarheid. Stormachtig applaus viel Toller ten deel. ‘t Hongaarse heertje sloot verstrooid de vergadering. Tsjechen, Slowakken, Boelgaren, Duitschers, Franschen, Polen [maar blijkbaar geen Hongaren] wenschten in een luidruchtige atmosfeer spreker geluk. Marinetti zweeg [...] hooghartig met een glimlach droop hij af. Hij had een heel mooi dasje aan, een gekleurd strijkje, dat hem goed stond (p. 37).

Uit dit citaat blijkt dat Toussaint de strijkjes van Marinetti net zo waardeerde als die van Kosztlányi, maar vooral dat Toller volgens hem geen communistische

propaganda bedreef, wat, zoals we zullen zien, bij de confrontatie gedurende het congres van Dubrovnik (1933) een twistpunt zou zijn.

Het tijdschrift *Nyugat* vierde toen zijn vijftienvijftigjarig bestaan, en wijdde een nummer (1932 nr. 9-10) aan het congres met bijdragen van Thomas Mann, Stefan Zweig, Franz Werfel, Henrik Pontoppidan, Martin Andersen Nexö, Sigrid Undset, Schalom Asch, Karel Čapek, František Langer, Kazimierz Wierzyński en Victor Eftimiu; Marinetti schitterde door afwezigheid.¹³ De teksten waren vertaald door de beste Hongaarse schrijvers en vertalers, onder wie Kosztolányi.

De teloorgang van de kritische geest in de Nederlandse PEN-club werd maar al te duidelijk gedurende het PEN-congres van 25-27 mei 1933 in Dubrovnik, dat al met de boekverbrandingen, de vervolging van de joden en de opsluiting van linkse intellectuelen in Duitsland was geconfronteerd.¹⁴ Toen Ernst Toller op verzoek van de nieuwe internationale president, H.G. Wells, het woord nam, verliet de ‘genazificeerde’ Duitse delegatie de zaal, gevolgd door de Oostenrijkers. En de Nederlanders? De intussen in Italië woonachtige Johan Fabricius schreef vlak na het congres aan Herman Salomonson dat Westerman ‘Het lijkt hier wel een communistische propagandavergadering’ schreeuwde en de Duitsers volgde. Fabricius voegde daaraan toe: ‘Westerman had niet de manieren om een cultuurvolk als het onze te representeren; z’n profiel deugt er al niet voor en z’n voordracht was bijna zielig van fascistische gedachtenarmoede’. Het werd nog erger: volgens Fabricius had men ‘Jo Ammers gelijk een tweede Mata Hari kunnen zien sneuvelen voor Duitsland’. Ze was het toneel opgestormd en had verontwaardigd geroepen ‘If Galsworthy were alive, this would never have happened!’, om daarna eveneens de zaal te verlaten en op de gang flauw te vallen (Dorleijn, 2010, p. 221). Fabricius verklaarde namens de aanwezige niet officieel gedelegeerde Nederlanders (Madelon Székely-Lulofs en A. den Doolaard) dat zij het niet met Ammers-Küller eens waren, maar Westerman steunde haar en noemde de PEN-club een ‘broeinest van communisme’, waarop volgens de krant *Het Vaderland* (31.5.1933) met een fluitconcert werd gereageerd. Op 1 juni schreef E. du Perron aan Menno ter Braak: ‘Las je het schandaal in de P.E.N. club en het heroïsche optreden van Jo Kuller en een zekere idioot, genaamd Westerman (wie is dat?)’ (Ter Braak, 1964, p. 59). Ter Braak stapte uit de PEN-club toen tijdens de volgende, Nederlandse vergadering Ammers-Küller ondanks alles werd herbenoemd. Ze ontving in 1936 het *Frauenkreuz* van het nazi-Rode Kruis en koesterde tijdens de Duitse bezetting haar populariteit in Duitsland. Na de oorlog werd haar een schrijverbod opgelegd.

Het lijkt erop dat Nederland in de jaren dertig steeds opnieuw ‘slechte’ keuzes maakte op de PEN-congressen. Toen Klaus Mann in 1935 op het congres in

Barcelona een motie indiende die de onmiddellijke vrijlating van Ludwig Renn, Carl von Ossietzky en Berthold Jacob eiste, waren de Nederlandse gedelegeerden (dit keer Topp Naeff en Johan Schotman) de enigen die tegen de motie stemden (Dorleijn, 2010, p. 225). In zijn bericht over het laatste vooroorlogse PEN-congres, in 1938 in Praag,¹⁵ schreef Toussaint van Boelaere beleefd: 'De Hollandse delegatie was ditmaal niet zoo heel schitterend. Men beweerde dat de meesten de reis naar Praag niet hadden durven aanvaarden' (Toussaint, 1939, p. 328). Is de rechtse houding van de Nederlandse PEN-delegaties in de jaren dertig misschien een van de redenen waarom er toen maar zo weinig Midden-Europese schrijvers hier hun toevlucht zochten?

In Dubrovnik lijkt geen enkele schrijver uit Midden-Europa samen met de Duitsers de zaal te hebben verlaten: een onverwachte synchrone tegenstelling, omdat de politieke houding van de schrijvers uit Midden-Europa in dit geval liberaler was dan die van hun Nederlandse collega's. Hoewel dat klopt, moeten we overhaaste generalisaties vermijden. De hoofdvraag in 1932 en 1933 was nog of schrijvers zich verre moesten houden van de politieke arena of dat zij juist de plicht hadden op te staan voor de vrije meningsuiting, tegen dictaturen en hun schending van mensenrechten – een vraag die in beide regio's en alle naties voor verdeeldheid zorgde. Dat veranderde naarmate het antisemitisme in Midden-Europa steeds meer oplaaide, ook onder schrijvers, en de dreigende oorlog nog meer verdeeldheid zaaide onder de Midden-Europese naties: sommige (Tsjechië, Polen, Joegoslavië) vreesden Hitlers militaire ingrijpen, andere (Hongarije, Slowakije, Roemenië) verwachtten dat hij hun chauvinistische aspiraties zou steunen. Een nieuwe golf van vluchtende schrijvers uit Midden-Europa overstroomde het Westen (communisten zijn vaak naar de Sovjet-Unie gevlucht). Er ontstonden nieuwe synchrone tegenstellingen, zowel in de politiek als in de literatuur, en weer nieuwe in de naoorlogse decennia, toen de Sovjet-Unie de cultuur in Midden-Europa domineerde.

6. Conclusies en vooruitzichten

Tot de twintigste eeuw ontstonden persoonlijke contacten tussen de twee regio's vooral doordat studenten, vluchtelingen en enkele anderen uit Midden-Europa naar de Nederlandstalige landen kwamen. Miklós Jósika, de enige bekende literaire schrijver onder hen, had gedurende zijn exil blijkbaar geen contacten met Nederlandstalige schrijvers. Pas gedurende het interbellum leerden schrijvers van de twee regio's elkaar persoonlijk kennen. Bij ons onderzoek naar de avant-gardebeweging en de PEN-congressen konden echter geen diepere vriendschappen en literaire samenwerking gevonden worden. Het verschil in politiek klimaat en

politiek-sociale oriëntatie van de schrijvers speelde hierbij blijkbaar een bepalende rol.

Voor grensoverschrijdende literaire gelijkenissen zijn persoonlijke contacten echter niet nodig. Twee andere raakpunten zijn zelfs interessanter: het succes in een bepaalde regio van een schrijver uit de andere via vertalingen, en kritische vergelijkingen tussen schrijvers of literaire werken, die vaak pas vanuit een historisch perspectief gemaakt kunnen worden. Dat, zoals eerder gesteld, de traditionele termen voor literaire stromingen hier niet veel hulp bieden, wordt goed zichtbaar gemaakt door de affiniteiten tussen de Hongaarse modernisten en Louis Couperus, die in de Nederlandse literatuurgeschiedenis wordt opgevoerd als behorend tot het naturalisme of de decadentie. Zijn *Noodlot* werd door Ignotus, de latere oprichter van het belangrijkste Hongaarse modernistische tijdschrift *Nyugat*, vertaald en, nog belangrijker, zijn werk vertoont sterke parallellen met het proza van de beste Hongaarse modernist, Dezső Kosztolányi. De literatuurwetenschap, waaronder deze studie, heeft die relatie tot nu toe buiten beschouwing gelaten. De parallellen verduidelijken echter dat een geografisch grensoverschrijdend werkende literatuurwetenschap ook de taak heeft om vragen over de terminologische grenzen van ons eigen vak te stellen. Misschien blijken de synchrone tegenstellingen dan ook minder krachtig.

NOTEN

- ¹ Met dank aan: het AMVC-Letterenhuis, Antwerpen voor de reproductie van de twee brieven van Toussaint van Boelaere; René Appel voor de toegangspemissie tot het Nederlandse PEN-archief in Den Haag; Hans Vandevoorde voor belangrijke informatie over de Vlaamse PEN-club; en Sabine Lichtenstein voor de stilistische herziening van mijn tekst.
- ² Conform met de titel van dit boek gebruik ik in mijn artikel het begrip 'Midden-Europa' voor landen die men in Engelstalige publicaties vaak Oost-Midden-Europees noemt.
- ³ Over het nationalisme in Nederland gedurende de napoleontische oorlogen zie B.P.M. Blaas (2000, pp. 46-58) en Lotte Jensen (2012).
- ⁴ Voor Couperus vertalingen in het algemeen zie R. Breugelmans, *Louis Couperus in den vreemde* (2008).
- ⁵ Vóór de publicatie in boekvorm verscheen *Noodlot* in hetzelfde jaar in *De Gids*, pas een jaar nadat A.S.C. Wallis daar Hongaarse gedichten publiceerde. Het contrast tussen de twee is opvallend.
- ⁶ Volgens de Belgische krant *Het Laatste Nieuws* van 23 juli 1931. Vriendelijke mededeling van Hans Vandevoorde.

- ⁷ Het gaat om *Hoe een toneelstuk ontstaat* (1937), *Hordubal* (1934), *Over Scandinavië* (1940), *De eerste brigade* (1939), *Oorlog met de salamanders* (1937), *Het jaar van den tuinman* (1932) en *Tuuntje of, Het leven van een jongen hond* (1935).
- ⁸ Typisch voor de slechte verhoudingen tussen toenmalig Hongarije en Tsjecho-Slowakije is dat de eerste Hongaarse vertaling van Hašek's boek over Schwejk pas in 1930-32 gepubliceerd werd, en dat in Parijs. De vertaler, Frigyes Karikás, leefde als Hongaarse communist in exil.
- ⁹ Net als Čapek heeft hij de Nederlandse vertaling van zijn belangrijkste werk, de in Amsterdam gepubliceerde roman *Anna Édes* (1937), dus niet meer gezien. Sindsdien zijn daarvan twee nieuwe Nederlandse vertalingen verschenen: *Anna* (1982) en *Anna* (2004). In het kader van de recente ontdekking van de Midden-Europese modernistische literatuur in Nederlandse vertaling (ook een teken van asynchroniciteit) zagen drie andere werken van Kosztolányi in Nederlandse vertaling het licht: *Kornél Esti* (2006), *Leeuwerik* (2007) en *Nero* (2010).
- ¹⁰ Kosztolányi, een van de hoofdmedewerkers van *Nyugat*, had voordien vooral belangstelling voor in het Frans schrijvende Belgische auteurs zoals Maeterlinck en Fernand Crommelynck.
- ¹¹ Toussaint heeft wel een inleiding geschreven voor een Praagse tentoonstelling van Belgische boeken. Zie Toussaint (1932).
- ¹² Met het Trianon-verdrag van 1920 heeft Hongarije het grootste gedeelte van haar bevolking en grondgebied aan de omliggende landen verloren.
- ¹³ De bijdragen van Emil Isac en Jovan Dučić waren te laat ingezonden en verschenen in het volgende nummer.
- ¹⁴ Over de rol van de Vlaamse delegatie in Dubrovnik schrijft Hans Vandevoorde (2009).
- ¹⁵ Toussaint's artikel wordt gedomineerd door de politieke situatie en zegt nauwelijks iets over het PEN-congres. Het is noemenswaardig dat Toussaint de relatie van de Slowaakse en Tsjechische taal (op grond van nogal gebrekkige informatie) uitgebreid bespreekt en met de Vlaams/Hollandse relatie vergelijkt. Een zegevierende van het Vlaamse taalparticularisme zou volgens hem 'voor de Nederlandse cultuur noodlottige gevolgen hebben gehad' (Toussaint, 1939, p. 301). Hij koesterde daarom de hoop 'dat eenmaal in Slowakije een groep schrijvers en geleerden van zulk formaat zal opstaan, dat zij tot het al-oude Tsjechische terugkeeren' (p. 302). Wij weten intussen dat hier, zoals ook in Kroatie, de geschiedenis in de andere richting ging. Dat is ook een verschil tussen de Nederlanden en Midden-Europa.

BIBLIOGRAFIE

- Ady, E. (1935). *Bloed en Goud*. Vert. Rudolf Pollák. Amsterdam: Becht.
- Ammers-Küller, J. v. (1932). *De Appel en Eva*. Amsterdam: Meulenhoff.

- Blaas, P.B.M. (2000). *De burgerlijke eeuw. Over eeuwendenden, liberale burgerij en geschiedschrijving*. Hilversum: Verloren.
- Benson, T.O. & É. Forgács. (2002). *Between Worlds. A Source-book of Central European Avant-Gardes 1910-1940*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Benyhe, J. & Z. Sumonyi (Red.). (2006). *80 éves a Magyar PEN-Club*. Budapest: Magyar PEN Club.
- Blotkamp, C. (Red.). (1982). *De beginjaren van De Stijl: 1917-1922*. Utrecht: Reflex.
- Braak, Menno ter & E. Du Perron (1964). *Briefwisseling Deel II. 1930-1940*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Brandt, G. (2007). *Het leven van Michiel de Ruyter. Gekozen, hertaald en ingeleid door Vibeke Roeper en Remmelt Daalder*. Amsterdam: Atheneum-Polak & van Gennep.
- Bruegelmans, R. (2008). *Louis Couperus in den vreemde*. Leiden: Swertz.
- Buelens, G. (2008b). *Europa Europa! Over de dichters van de Grote Oorlog*. Amsterdam: Ambol Manteau.
- Buelens, G. (2008a). *Het lijf in slijk geplant. Gedichten uit de Eerste Wereldoorlog*. Amsterdam: Ambo/Manteau.
- Čapek, K. (1939). *De eerste brigade*. Vert. W.A. Fick-Lugten. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Čapek, K. (1932). *Het jaar van den tuinman*. Illust. Josef Čapek, vert. Eva Raedt-de Canter. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Čapek, K. (1937). *Hoe een toneelstuk onstaat*. Vert. Jan Teulings. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Čapek, K. (1934). *Hordubal*. Vert. M. & R. Weatherall. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Čapek, K. (1931). Naarden. *Lidové noviny*, 18 juli 1931.
- Čapek, K. (1932). *Obrázky z Holandska*. Praha: Borový.
- Čapek, K. (1937). *Oorlog met de salamanders*. Vert. Eva Raedt-de Canter. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Čapek, K. (1933). *Over Holland*. Vert. E. Raedt-De Canter. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Čapek, K. (1940). *Over Scandinavië*. Vert. W.A. Fick-Lugten. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Čapek, K. (2008). *Prenten van Holland*. Vert. en nawoord K. Mercks. Antwerpen: voetnoot.
- Čapek, K. (1935). *Tuuntje of, Het leven van een jongen hond*. Naverteld door Johan Luger. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf.
- Couperus, L. (1927). *Fidessa: az örök hűség legendája [Fidessa]*. Vert. Barna Balogh. Budapest: Tolnai.
- Couperus, L. (1922). *Hora světla [De berg van licht]*. Vert. Hugo Kosterka. Prague: Jos. R. Vilímek.
- Couperus, L. (1918). *Heliogabalus [De berg van licht]*. Vert. István Lendvai. Budapest: Kultúra.
- Couperus, L. (1921). *Komédiások [De komedianten]*. Vert. Ignác Balla. Budapest: Kultúra.

- Couperus, L. (1995). *Noodlot*. Amsterdam: Pandora.
- Couperus, L. (1897). *Osud* [*Noodlot*]. Vert. Jaroslav Kamper. Praha: Jos. R. Vilímek.
- Couperus, L. (1903). *Przeznaczenie* [*Noodlot*]. Vert. J.J. Warszawa: Wars. Dodatek do 'Kuriera Codziennego'.
- Couperus, L. (1922). *Psyche*. Vert. Barna Balogh. Budapest: Franklin.
- Couperus, L. (1892). *Schicksal*. Vert. Paul Raché. Stuttgart/Leipzig/Berlin/Wien: DeutscheVerlags-Anstalt.
- Couperus, L. (1915). *Sudbina* [*Noodlot*]. Zagreb: Kr. Zem. Tiskare, 1915.
- Couperus, L. (1893). *Végzet* [*Noodlot*]. Vert. Ignotus. Budapest: Singer & Wolfner.
- Couperus, L. (1923). *Zaljubljeni magarac* [*Verliefde ezel*]. Vert. Milan Draganić. Zagreb: M. Šek.
- Dorleijn, G. J. & S. Van der Voorst. (2010). PEN Nederland betreurt 'dat het moeilijk is buiten de politiek te blijven'. In H. van Braber & J. Gielkens (Red.), *1934. Nederlandse cultuur in internationale context* (pp. 219-227). Amsterdam: Querido.
- Ex, S. & E. Hoek. (1985). *Vilmos Huszár, schilder en ontwerper 1884-1960*. Utrecht: Reflex.
- Eysteinson, A. & V. Liska. (2007). *Modernism*. (Delen 1-2). Amsterdam: Benjamins.
- Fabricius, J. (1924). *De scheepsjongens van Bontekoe*. Den Haag: Leopold.
- Fokkema, D. & E. Ibsch (1984). *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Gera, J. (2010). Multatuli négy élete Magyarországon. In G. Pusztai & R. Bozzay (Red.), *Debrecentől Amszterdamig. Magyarország és Németalföld kapcsolata* (pp. 331-343). Debrecen: Debreceni Egyetem Néderlandisztika Tanszék.
- Gergely, M. (1987). *Kassák Lajos életmű-kiállítás*. Budapest: Magyar Nemzeti Galléria.
- Gheeraert, J. (1976). *Bericht uit Bredene*. Antwerpen: De Vries-Brouwers.
- Gorter, H. (1915). *Het imperialisme, de wereldoorlog en de sociaal-democratie*. Amsterdam: Brochurehandel Sociaal-democratische Partij.
- Halasi, Ö. (1916a). Hágai levél. *Nyugat*, 9(21), n.p.
- Halasi, Ö. (1916b). *Német Belgiumban*. Budapest: Világ.
- Hašek, J. (1929). *De avonturen van den braven soldaat Schwejk gedurende den wereldoorlog*. Vert. S. van Praag. Amsterdam: Meulenhoff.
- Hašek, Jaroslav. (1930-32). *Infanterist Svejk vizontagságai a nagy háborúban*. Vert. Fedor Katona [Frigyes Karikás]. Paris: Monde.
- Heijermans, H. (1894). *Abasverus*. In *Fleo*. Amsterdam: Becht.
- Heijermans, H. (1904). *Diamantstad*. Amsterdam: Van Looy.
- Heijermans, H. (1901). *Die Hoffnung*. Vert. F. de Graaff-Levy. Berlin: Bloch.
- Heijermans, H. (1898). *Ghetto*. Amsterdam: Van Looy.
- Heijermans, H. (1902). *Nadzieja* [*Op hoop van zegen*]. Vert. Jan Kasprowicz. Lwów: Altenberg.
- Heijermans, H. (1900). *Op hoop van zegen*. Amsterdam: Van Looy.
- Horn, E. (1853). *Statistisches Gemälde des Königreichs Belgien*. Dessau: Katz.

- Horn, E. (1854). *Bevölkerungswissenschaftliche Studien aus Belgien*. Leipzig: Brockhaus.
- Imre, Z. (2007). Reform within: the Thália Társaság 1904-1908. In M. Cornis-Pope & J. Neubauer (Red.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* (Deel 3, pp. 176-178). Amsterdam: Benjamins.
- Jensen, L. (2012). The Dutch against Napoleon. Resistance Literature and National Identity. *Journal of Dutch Literature*, 2(2), 5-26.
- Jósika, M. (1850). *Die Familie Mailly*. Leipzig: Arnold.
- Jósika, M. (1988). 'Idegen, de szabad hazában'. K. Kokas, M. Szajbély et al. (Red.). Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Kassák, L. & L. Moholy-Nagy. (1922). *Buch der neuer Künstler*. Wien: n.p. Facsimile uitg. met nawoord van Éva Körner. Budapest: Corvina, 1977.
- Kosztolányi, D. (1937). *Anna Édes*. Vert. Rona en Truus Eygenhuysen. Amsterdam: Nederlandse Keurboekerij.
- Kosztolányi, D. (1982). *Anna*. Vert. Henry Kammer. Amsterdam: Loeb.
- Kosztolányi, D. (2004). *Anna*. Vert. Henry Kammer. Amsterdam: Van Genneep.
- Kosztolányi, D. (2006). *De belevenissen van Kornél Esti*. Vert. Mari Alföldi. Amsterdam: Van Genneep.
- Kosztolányi, D. (1996). *Levelek – Naplók*. Red. Réz Pál. Budapest: Osiris.
- Kosztolányi, D. (2007). *Leeuwerik*. Vert. Henry Kammer. Amsterdam: Van Genneep.
- Kosztolányi, D. (2010). *Nero, de bloedige dichter*. Vert. Rogier van der Wal. Amsterdam: Van Genneep.
- Liagre Böhl, H. de (1996). 'Met al mijn bloed heb ik voor U geleefd'. *Herman Gorter 1864-1927*. Amsterdam: Balans.
- Madách, I. (1887). *De tragedie van den mensch*. Vert. A.S.C. Wallis. Amsterdam: J.L. Beijers & W.F. Dannenfelser.
- Mercks, K. (2008). Het Negende PEN-congres – Den Haag 1931. *TSL (Tijdschrift voor Slavische Literatuur)*, 51, 8-13.
- Olbracht, I. (1937). *Nikola Sjuhaj, de onkwetsbare*. Vert. L. Aletrino. Amsterdam: Scheltens & Giltay.
- Ottevanger, A. (2008) (Red.). 'De Stijl overal absolute leiding': de briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok. Bussum: Thoth.
- Petőfi, A. (1924). *Gedichten*. Vert. A.S.C. Wallis. Haarlem: Tjeenk Willink.
- Rádai, A. De receptie van Herman Heijermans' toneelstukken in de eerste helft van de twintigste eeuw in Boedapest. Geraadpleegd 14 oktober 2011 van <https://comenius.ned.univie.ac.at/node/11912>
- Rebreanu, L. (1922). *Pădurea spânzuraților*. Bucharest: Cartea Românească.
- Scammel, M. (2009). *Koestler*. London: Faber & Faber.
- Sivirsky, A. (1925). *Vijf eeuwen Hongaars-Nederlandse culturele betrekkingen*. Den Haag: Ministerie van Buitenlandse Zaken.
- Szalay, K. (1925). *Holland költökből*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda.

- Széchi, N. (2011). *Nyughatatlanok*. Budapest: Európa.
- Szerdahelyi, S. (1924). Herman Heijermans. *Nyugat*, 17(24), n.p.
- Toussaint van Boelaere, F.V. (1932). Kort overzicht van de Vlaamsche literatuur. *Vystava belgické knihy v Praze [Expositi o du livre belge à Praha 3-15 septembre 1932] = Tentoonstelling van het belgisch boek te Praha 3-15 september 1932*. Praag: Ústřední knihovna města Prahy.
- Toussaint van Boelaere, F. V. (1938). Hongaarse indrukken. *Litterair scheepsjournaal*. (Deel I, pp. 13-65). Brussel: Onze Tijd.
- Toussaint van Boelaere, F. V. (1939). In TsjechoSlowakije, vóór den slag. *Litterair scheepsjournaal* (Deel II, pp. 289-355). Brussel: Onze Tijd.
- Vandevoorde, H. (2009). De Belgische PEN-Clubs en de Duitstalige emigranten (lezing gehouden op het Joseph-Roth colloquium 'Joseph Roth als exilauteur. Receptie en vertaling in Nederland en Vlaanderen', 28-29 mei 2009, Hogeschool Gent). Te verschijnen in de acta (2012).
- Wallis, A.S.C. (1889). Schetsen uit de Hongaarse poëzie. I. Alexander Petöfi. *De Gids*, 7(4), 1-49.
- Wallis, A.S.C. (1889). Schetsen uit de Hongaarse poëzie. II. Michaël Tompa. *De Gids*, 7(8), 185-220.
- Wallis, A.S.C. (1889). Schetsen uit de Hongaarse poëzie. III. Kolomán Tóth. *De Gids*, 7(10), 68-90.

Bijlage

Briefwisseling Fernand V. Toussaint van Boelaere / Dezső Kosztolányi

19 novembre 1931

Cher Monsieur Kosztolanyi,

J'ai le plaisir de vous faire parvenir par le même courrier l'Anthologie des Ecrivains flamands contemporains, dont je vous ai parlé à Londres.

J'ai moi-même réuni une série de contes flamands comprenant moins de noms que celle-ci. Ces contes, déjà traduits en français ou en allemand, sont destinés à être traduits en polonais. Par contre nous traduirons et publierons en néerlandais une série de contes polonais.

Je serais très disposé à proposer à un éditeur flamand d'éditer aussi une traduction de contes hongrois, en échange de la publication en hongrois d'une série de contes flamands. Mais un tel échange serait-il possible en ce moment avec la Hongrie? Je serais très heureux d'apprendre votre avis à ce sujet. La Pologne littéraire (édition polonaise) publiera très prochainement un article de ma main sur la littérature flamande. Une revue Hongroise ne serait-elle pas disposée à publier le même article en vue du Congrès des P.E.N.-Clubs à Budapesth [sic]?

Excusez-moi de la liberté que je prends en vous posant toutes ces questions et recevez, cher Monsieur, l'assurance de mes sentiments les plus distingués et les meilleurs.

(AMVC-Letterenhuis, Inschrijvingsnummer 38871|48)

Kosztolányi aan Toussaint

L'échange des auteurs flamande [sic] et hongrois me paraît une idée excellente, mais vu la situation économique d'aujourd'hui, il me semble qu'il serait plus sage de l'ajourner jusqu'à une époque plus favorable dont nous reparleront lors de notre rencontre.

(Kosztolányi *Levelek – Naplók* 647)

13 janvier 1932

Cher Monsieur Kosztolányi,

Conformément à votre désir je me permets de vous faire parvenir une étude sur la littérature flamande et deux courtes nouvelles en traduction française. J'espère que vous trouverez l'occasion de les faire traduire en votre langue et

publier dans vos revues ou journaux. Ecrivant dans une langue, qui n'est pas très répandue, nous serions particulièrement heureux de voir notre littérature un peu plus connue dans votre pays. Il nous serait par contre très agréable de pouvoir vous rendre, à l'occasion, le même service et de pouvoir contribuer, comme je vous l'ai déjà écrit, à mieux faire connaître la littérature hongroise en notre pays. Je suis tout disposé à y aider dans la mesure de mes moyens. Peut-être pourrions nous en parler lors du Congrès de Budapest auquel j'espère assister.

J'ai lu avec un très grand plaisir votre admirable reconstitution de la Rome Antique. J'essayerai de faire traduire cette œuvre en langue néerlandaise, dès que la crise sera un peu moins profonde et le temps un peu plus favorable.

Veillez agréer, cher Monsieur Kosztolanyi, l'expression de mes sentiments les meilleurs et les plus dévoués.

(AMVC-Letterenhuis, Inschrijvingsnummer 38871|49)

Kosztolányi aan Toussaint

Le revue *Nyugat* 'regrette infiniment de n'avoir pu faire figurer des auteurs flamands, n'ayant reçu réponse du Centre flamand, bien qu'elle eut renouvelé sa demande'.

(Kosztolányi *Levelek – Naplók* 655)

POOLSE INSPIRATIES IN NEDERLANDSTALIGE POËZIE

‘Over meneer Cogito’ van Bernlef

Irena Barbara Kalla
(Uniwersytet Wrocławski)

POLISH INSPIRATIONS IN DUTCH POETRY. ‘ON MISTER COGITO’ BY BERNLEF

This article investigates the creative way in which the Dutch author Bernlef deals with Zbigniew Herbert’s life and work in his poem ‘Over meneer Cogito’. Although Mister Cogito, Herbert’s best known poetical creation, is very well recognizable to the Polish reader, in Bernlef’s poem he also turns out to be somewhat strange. The aim of this contribution is twofold. First, the article demonstrates procedures and strategies the reader uses to interpret the poem. Second, it shows how Bernlef’s poem ‘Over meneer Cogito’ sheds a new light on Bernlef’s development as a poet. Bernlef’s poem will be analysed against the background of its immediate context (the volume of poetry of which it is part), Bernlef’s poetics, Zbigniew Herbert’s poetry and the biography of the Polish poet. The analysis of Bernlef’s poem shows that Mister Cogito is not only an impersonation of the Polish poet but also of the Dutch poet himself.

1. Inleiding

Hoewel Zbigniew Herbert, in tegenstelling tot zijn twee andere landgenoten Czesław Miłosz en Wisława Szymborska, geen Nobelprijs ontving, geniet zijn poëzie een levendige interesse bij talrijke Nederlandstalige dichters. Uit mijn eerder onderzoek naar de receptie van Herbert in het Nederlandse taalgebied (Kalla, 2010a; Kalla, 2010b) blijkt dat dichters als Robert Anker, Bernlef, Johan de Boose, Remco Campert, Jo Govaerts, Wiel Kusters, Willem Jan Otten, Rob Schouten en Marjoleine de Vos zijn werk recenseerden of er langere essays aan wijdde. Dat een van Herberts recensenten zelfs over de ‘school van Herbert’

spreekt, doet vermoeden dat de poëzie van de Poolse dichter inspirerend werkt op de dichterlijke creativiteit van zijn Nederlandse confraters:

Toch zijn het, ook in zijn gedichten, vooral de ideeën, de invallen, de manieren van kijken die beklijven. Zozeer zelfs, dat het in Nederland, waar de betreurde Gerard Rasch zijn werk ontsloot door het vrijwel integraal te vertalen, school maakte. Zijn manier van kijken en dichten is blijkbaar besmettelijk (Zeeman, 2004, 3 juli).

De vraag of dat werkelijk ook zo is, zou een aanzet kunnen zijn voor een onderzoek – veel breder dan het bestek van deze bijdrage – naar Poolse inspiraties in de Nederlandstalige poëzie. In deze bijdrage zal ik nader ingaan op het werk van Bernlef, in het bijzonder op zijn prozagedicht ‘Over meneer Cogito’ uit 1990, dat hij in 2010 in zijn essaybundel *De tweede ruimte* met enkele wijzigingen opnieuw opgenomen heeft. Meneer Cogito, Herberts bekendste personage, is voor de Poolse lezer van Bernlefs gedicht dankzij dezelfde naam goed herkenbaar, maar bij nader inzien verschijnt hij als vreemd. De opzet van deze bijdrage is tweërlei. Ten eerste wil ik aantonen welke procedures en strategieën bruikbaar kunnen zijn bij de interpretatie van een gedicht om het zich eigen te maken. Verder wordt in deze bijdrage onderzocht hoe de creatieve manier waarop Bernlef in zijn tekst ‘Over meneer Cogito’ met leven en werk van Zbigniew Herbert omgaat een nieuw licht kan werpen op de ontwikkeling van Bernlef als dichter. Daartoe zal ik het gedicht van Bernlef analyseren tegen de achtergrond van zijn directe context (de bundel waarin het is geplaatst), de poëtische uitspraken van Bernlef, de gedichten van Zbigniew Herbert en enkele feiten uit het leven van de Poolse dichter.

Meneer Cogito als gemeengoed

Zbigniew Herbert was reeds in 1970 voor het eerst op Poetry International in Rotterdam uitgenodigd en mogelijk heeft Bernlef toen al zijn gedichten leren kennen. Hij verwijst in een van zijn teksten (Bernlef, Reugebrink & Michel, 1999, p. 48) naar de ontmoeting met Herbert tijdens Poetry International in 1976, maar ook daarvoor al was Herbert aanwezig in zijn werk. In de hybride bundel *De stoel. Een verzameling* (1973), met allemaal stoelgedichten en prozastukjes van Bernlef zelf en van verschillende andere auteurs, staan Herberts lange zesdelige gedicht ‘Studie van het voorwerp’ en zijn twee prozagedichten: ‘Voorwerpen’ en ‘Leunstoelen’. De vertaler wordt niet vermeld.^{1*} Bij mijn weten is

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 53.

dat de eerste keer dat de gedichten van Herbert in het Nederlands werden gepubliceerd.² In 1990 publiceert Bernlef zijn dichtbundel *De noodzakelijke engel*, waarin enkele gedichten staan die door de expliciete vermelding van ‘meneer Cogito’ duidelijk aan het werk van Herbert refereren (vgl. Kalla 2010a, 2010b). Uit hetzelfde jaar stamt de integrale vertaling van Herberts bundel *Meneer Cogito* door Gerard Rasch, waarin Bernlefs tekst ‘Over meneer Cogito’ als nabeschouwing werd opgenomen. Het is van belang voor de verdere analyse om aan te geven welke plaats deze tekst van Bernlef in de bundel van Herbert heeft. Op de titelpagina vermeldt de uitgever: ‘Met nabeschouwingen over meneer Cogito en Zbigniew Herbert door J. Bernlef en Gerard Rasch.’ In de inhoudsopgave staan onder het kopje ‘Over meneer Cogito’ twee teksten die niet afzonderlijk getiteld zijn. Ze worden van elkaar gescheiden door Romeinse cijfers I en II. Een daarvan is van de hand van Bernlef, de andere is van Rasch. De auteurs van de teksten worden daaronder vermeld. Onder het volgende kopje, ‘Over Zbigniew Herbert’, wordt biobibliografische informatie over de dichter gegeven. De auteur van deze derde tekst wordt niet vermeld. Terwijl de laatste twee teksten een informatief en/of encyclopedisch karakter hebben en min of meer aan de verwachtingen van de lezer beantwoorden die, gezien de plaats van de teksten en de gezamenlijke titel, op literair-historische informatie rekent, valt de tekst van Bernlef uit de toon. Laten we de eerste vier zinnen van teksten I en II bekijken:

I

De logica, zo zegt meneer Cogito, is een mooie uitvinding. Waar een ja is, is ook een nee. Waar een nee opduikt, dient zich meteen het ja aan. Ik schrijf met mijn rug naar de spiegel waarin ik het ja en het nee tegen elkaar tekeer hoor gaan (Bernlef, 1990, p. 85).

II

Oppervlakkig gezien kan het zo lijken: meneer Cogito, Zbigniew Herberts poëtische creatie, is iemand die over alles heeft nagedacht, zijn vader en moeder, zijn benen en gezicht, de nieuwe en de oude geschiedenis, de cultuur en traditie waaruit de moderne mens is voortgekomen. Van dat alles neemt hij echter afstand, ook zichzelf spaart hij niet met zijn ironie. Zijn medemens geeft hij weinig hoop dat deze zich ooit zal bevrijden van de spoken die hem al eeuwenlang achtervolgen, dat hij ooit minder bedreigd en eenzaam zal zijn. Meneer Cogito is kortom een typische twintigste-eeuwse intellectueel, bewust maar machteloos (Rasch, 1990, p. 89).

De tekst van Rasch karakteriseert meneer Cogito als Herberts poëtische creatie. Rasch noemt expliciet de eigenschappen van meneer Cogito en het perspectief is

duidelijk dat van de nabeschouwer en niet dat van meneer Cogito zelf. De tekst van Bernlef daarentegen is meer poëtisch en sluit eerder aan bij de Cogito-prozagedichten van Herbert zelf. De gelijkenis tussen de Cogito-gedichten van Herbert en het Cogito-gedicht van Bernlef is conceptueel van aard en vindt zijn neerslag in de stijl. Alles wordt vanuit het perspectief van meneer Cogito gepresenteerd. Hij krijgt daarbij de rol van agens en is een handelend wezen ('zegt', 'schrijf', 'hoor' bij Bernlef – 'denkt', 'haastte zich', 'verkoos' in Herberts prozagedicht 'Meneer Cogito en de parel', Herbert, 1990, p. 12). Bij Bernlef, zoals bij Herbert, wordt ironische distantie nagestreefd: door het gebruik van een hyperbool ('zijn mars naar de volmaaktheid als jongeman' en 'heroïsche oplossing' om in hetzelfde prozagedicht aan een wandeling met een steentje in de schoen te refereren) of door het inzetten van een litotes door Bernlef ('de logica is een mooie uitvinding' om te zeggen dat logica in feite vervelend is). Door middel van tegenstellingen verschijnt meneer Cogito in de teksten van beide dichters als iemand die zich bewust is van zijn ambivalente houding ('Het verstand gebood hem de indringer te verwijderen, het principe van het amor fati daarentegen het te verdragen', Herbert, 1990, p. 12), of van de tweeledigheid van de wereld, al dan niet in relatie tot de eigen gespletenheid ('Ik schrijf met mijn rug naar de spiegel waarin ik het ja en het nee tegen elkaar tekeer hoor gaan' in het gedicht van Bernlef). Cogito's eigenschappen zoals bijvoorbeeld tweeledigheid, ironische afstandelijkheid enzovoort worden echter niet expliciet genoemd, zoals in de nabeschouwing van Rasch wel het geval is.

Reeds deze korte stilistische vergelijking verduidelijkt dat het in het geval van Bernlefs 'nabeschouwing over meneer Cogito' niet om een literair-historische of kritisch-literaire tekst gaat, zoals de titel en de plaats van de tekst in Herberts bundel zouden kunnen suggereren. 'Over meneer Cogito' is eerder een prozagedicht dat door de Cogito-gedichten van Zbigniew Herbert geïnspireerd is.

In Bernlefs gedicht kunnen twee grote conceptuele velden worden geïdentificeerd: meneer Cogito als Herberts poëtische creatie en de Nederlandse culturele context. Deze twee velden vormen een kader voor het gedicht. In het bestek van deze bijdrage kan ik niet alle elementen uit deze velden gedetailleerd analyseren, maar er worden enkele voorbeelden gegeven om Bernlefs creatieve omgang met Herberts poëzie aan te tonen.

3. Meneer Cogito goes Dutch

Meneer Cogito wordt in Bernlefs gedicht bij naam genoemd en de lezer die Herberts bundel net uit heeft, herkent hem als de poëtische creatie van Zbigniew Herbert. De naam van Herberts personage activeert bij de lezer zowel de Cogito-

gedichten uit de bundel *Meneer Cogito* als de poëtica van Herbert. Verder kan de kennis van de levensloop van Zbigniew Herbert de lezer een hulp bieden bij de interpretatie omdat meneer Cogito als literaire figuur en Zbigniew Herbert als mens en als dichter regelmatig in Bernlefs gedicht worden vereenzelvigd.³

Laat ik nu de genoemde elementen analyseren. Een van de Cogito-gedichten van Herbert die in Bernlefs tekst duidelijk kan worden herkend, is ‘Meneer Cogito’s beschouwing over de heraldiek’. Het gaat in Herberts gedicht om een soort dakloosheid – het verlies van waarden, van de nationale en maatschappelijke samenhang. Ze worden in het gedicht gerepresenteerd door heraldieke symbolen. Wat overblijft is leegte, onzekerheid en eenzaamheid. Bij Bernlef kan Herberts gedicht in het volgende fragment worden herkend:

Veel van zijn tijdgenoten zag meneer Cogito in standbeelden veranderen die alle dezelfde kant op wezen. Meneer Cogito loopt met zijn handen in zijn zakken en kijkt naar een huisjesslak die zijn voelsprietten in de beschutting van zijn huis terugtrekt zo gauw hij voelt dat hij in de schaduw van een van de standbeelden is beland (Bernlef, 1990, p. 86).

De toespeling op de Poolse politieke context is in Bernlefs prozagedicht explicie-ter. De communistische richting wordt weergegeven door de synecdoche ‘standbeelden [...] die alle dezelfde kant opwezen’. Een Poolse lezer die in het communistische Polen is opgegroeid, ziet direct de standbeelden voor zijn geestesoog van de ‘grote’ communisten die vanaf de jaren vijftig pleintjes en plantsoenen ‘sierden’ en veelal de enige juiste richting – het Oosten – opwezen. Meneer Cogito doet niet mee: hij ‘loopt met zijn handen in zijn zakken’. Hij was en is een waarnemer: ‘zag’, ‘kijkt’, maar iemand anders vertelt over hem. Dit is een van de fragmenten die de plaats van Bernlefs tekst in Herberts bundel als ‘nabeschouwing’ rechtvaardigt. In Herberts ‘Meneer Cogito’s beschouwing over de heraldiek’ wordt meneer Cogito enkel in de titel genoemd. De tekst zelf is zijn – meneer Cogito’s – beschouwing. Dit al dan niet samenvallen van de beschouwer en de waarnemer in beide teksten is een belangrijk verschil.

In beide teksten wordt het individu door de slakmetafoor weergegeven. Terwijl bij Herbert zijn onzekerheid en kleinheid en het op zichzelf aangewezen zijn op de voorgrond staan, wordt bij Bernlef het accent gelegd op de bedreiging en bewaring van de individualiteit. Dat is een thema dat Bernlef rond 1990 bijzonder bezighield. Over het individu, over de kunstenaar in het bijzonder, en zijn verhouding tot de maatschappij en de geschiedenis schreef Bernlef in het essay ‘De transparante burger’ (Bernlef, 1991). De beschouwingen over het individu in zijn verhouding tot het communistische systeem die Bernlef in dit essay heeft uitgewerkt, vinden een parallel in zijn ‘nabeschouwing over meneer Cogito’,

waarin hij juist een gedicht betreft dat in de oorspronkelijke Poolse editie door de censuur geschrapt werd. Het feit dat Bernlefs verwijzing een gedicht betreft dat niet in de Poolse en wel in de Nederlandstalige bundel *Meneer Cogito* staat, is eveneens te zien als een element dat met de Nederlandse context verbonden is.

Laat ik nu de toespelingen op de figuur van Zbigniew Herbert bekijken. Terwijl in het gedicht telkens meneer Cogito wordt genoemd, hebben de handelingen die hij uitvoert vooral betrekking op zijn schepper Herbert. Diverse biografische feiten worden daarbij verwerkt, zoals de verschillende beroepen die de dichter in de jaren vijftig voor de kost uitoefende: ‘Wanneer meneer Cogito zich ergens moet inschrijven, vult hij onder het kopje beroep nu weer eens “timmerman” of “loodgieter” in, dan weer “kantoorbediende” of “grondwerker”.’ De opgesomde beroepen refereren echter slechts gedeeltelijk aan de reële wereld, want Herbert verdiende in werkelijkheid zijn geld met andere baantjes (bankemployé, verkoper in een winkel, ontwerper van sanitair). Als een verdere verwijzing naar biografische feiten kan ook dit fragment worden verklaard: “‘Zolang de zuurstof niet op de bon is blijf ik hier wonen”, zegt meneer Cogito over zijn vaderland.’ Het is bekend dat in Polen geruime tijd bijna alles enkel op de bon te kopen was. Met dit land als vaderland staat Bernlefs Meneer Cogito dicht bij Herbert dan diens eigen literaire figuur.⁴ Zbigniew Herbert legt Meneer Cogito in geen enkel van zijn gedichten een dergelijke uitspraak in de mond. Tot dat repertoire behoren eveneens de expliciete verwijzingen naar het beroep van meneer Cogito: ‘Als hij geen dichter zou zijn geworden, had hij ongetwijfeld voor het vak van archeoloog gekozen.’ Deze biografische gegevens zijn bij meneer Cogito als Herberts poëtische creatie niet te vinden. In geen enkel Cogito-gedicht is meneer Cogito een dichter, hij oefent ook geen ander beroep uit. Een ander biografisch feit dat verwerkt wordt, is meneer Cogito’s geboorteplaats: ‘Zijn geboorteplaats veranderde enige malen van naam.’ Lwów, de geboortestad van Herbert, veranderde inderdaad vier keer van naam (Lemberg, Lwów, Lvov, Lviv). Dit element is verbonden met de levensloop van Zbigniew Herbert en is tegelijkertijd gelinkt met de Cogito-gedichten, en meer precies met het gedicht ‘Meneer Cogito denkt na over de terugkeer naar zijn geboortestad’ (Herbert, 1990, pp. 14-15).

Bernlefs meneer Cogito is dus een dichter, wat hem nog meer bij Zbigniew Herbert doet aanleunen. Verwijzingen naar de poëtica van Herbert werken de versmelting van deze twee figuren in Bernlefs gedicht eveneens in de hand. De ascetische vorm van Herberts gedichten wordt opgeroepen door de vergelijking met een formulier dat door meneer Cogito ‘een adequatere versvorm dan het sonnet of de ballade’ wordt geacht. Ook de toespelingen op herbertiaanse thema’s (‘Griekse mythen’) en op de ironie als stijlmiddel (‘ironische poëzie’) zijn elemen-

ten uit de poëtica van Herbert. De zinnen: ‘Dan vindt hij dat iedere steen een eigen naam zou moeten hebben. “Stenen hebben toch ieder ook een eigen gezicht,” houdt hij dan koppig vol’ zijn eveneens in zijn poëtica te situeren. Ze verwijzen naar het poëtische gedicht ‘Het steentje’, een van de eerste gedichten die Bernlef van Herbert las (vgl. Bernlef, Reugebrink & Michel, 1999, p. 48).

4. Nederlandse vrienden van meneer Cogito

De Nederlandse context in Bernlefs gedicht verschijnt vooral in het opgeroepen verjaardagsfeest en het Sinterklaasfeest die in Nederland veel gevierd worden. Ook de poëtica van Bernlef als Nederlandse dichter is met de Nederlandse context verbonden.

De Nederlandse context is bijzonder duidelijk zichtbaar in de zin: ‘Zijn vrienden schenkt meneer Cogito op hun verjaardag een vraagteken van banket of marsepein.’ Metonymisch wordt hier het Sinterklaasfeest opgeroepen, waarbij het gebruikelijk is om een letter van banket of een chocoladeletter te schenken. Bij Bernlef wordt echter niet over een banketletter, maar over ‘een vraagteken van banket’ gesproken. Een letter van banket is verbonden met de identiteit. Met Sinterklaas werden in het begin vooral letters M en O gebakken. Later zijn de chocoladeletters populair geworden, die naar de voornaam verwijzen. Wanneer iemand een vraagteken in plaats van een letter krijgt, suggereert dat zijn onbekende, betwistbare of onzekere identiteit. Dat is vreemd omdat het hier om ‘zijn vrienden’ gaat en vrienden zijn per definitie bekend. Meneer Cogito als literaire figuur heeft echter geen vrienden. Hij heeft een vader, een moeder en een zus,⁵ maar geen vrienden.⁶ ‘Zijn’ verwijst dan misschien naar Herbert zelf en naar zijn vrienden aan wie de identiteitsvraag wordt gesteld. Aangezien het om een vraagteken uit banket of marsepein gaat, is de identiteit een vraagteken dat letterlijk en figuurlijk verteerd moet worden. ‘Zijn vrienden’ kunnen in deze context de Poolse vrienden van Herbert zijn, bijvoorbeeld Adam Michnik of Czesław Miłosz door wie Herbert ontgoocheld werd. De reden voor deze teleurstelling was de volgens Herbert conformistische houding van Miłosz en de socialistische neigingen van Michnik⁷ (vgl. Trznadel, 1996). Als men echter de literair-historische context bij de interpretatie betreft,⁸ is het niet meer vanzelfsprekend of met ‘zijn vrienden’ in Bernlefs gedicht uit 1990 Michnik en Miłosz kunnen aangeduid worden. ‘Zijn vrienden’ als Poolse vrienden van Herbert is een interpretatie die een Poolse lezer vanuit zijn hedendaagse context zou kunnen leveren. Toch was Herberts ontgoocheling in zijn Poolse vrienden in de Nederlandse context van toen hoogstwaarschijnlijk nog niet bekend. Aangezien de elementen uit de Nederlandse culturele context zijn geïntegreerd, kunnen

‘zijn vrienden’ ook de Nederlanders in het algemeen, of de Nederlandse dichters/schrijvers zijn, Bernlef inbegrepen. De vraag naar de identiteit kan in dit geval bijvoorbeeld de vraag naar de omgang met de geschiedenis zijn, een kwestie die Bernlef juist rond de tijd wanneer ‘Over meneer Cogito’ ontstond evenveel interesseerde als het probleem van de bedreigde individualiteit van de kunstenaar. In ‘De transparante burger’ vergelijkt hij de manier waarop Midden-Europese en westerse kunstenaars omgaan met de geschiedenis:

Als schrijvers in het Westen worden wij niet zozeer bedreigd door de macht van de staat, door censuur of zelfcensuur als wel door een maatschappij die steeds historielozer lijkt te worden. De schrijver uit Midden-Europa moet de officiële geschiedenis corrigeren met verhalen over het individuele lot van haar slachtoffers. De schrijver in het Westen moet zich te weer stellen tegen een toenemend vergeten van de geschiedenis. En waar sta ik zelf? (Bernlef, 1991, p. 21).

Het verband dat ik hier leg tussen het identiteitsvraagstuk en de omgang met de geschiedenis als ‘vergeten van de geschiedenis’ in Nederland wordt ook gesteund door de metafoor ‘het [verdwijnt] daarna bij stukjes en beetjes in de kelen van zijn vrienden’ die in de context van het typisch Nederlands Sinterklaasfeest verschijnt. Ook andere plaatsen uit Bernlefs gedicht steunen dit verband: ‘Als meneer Cogito in het westen op bezoek komt wordt hem dikwijls gevraagd hoe hij dat toch doet, de geschiedenis en de traditie van Europa naar zijn hand te zetten.’ Ook ‘standbeelden’, ‘opgravingen’ en ‘twee oorlogen’ zijn metonymieën voor geschiedenis. Er is nog een andere plaats in het gedicht waar expliciet wordt gesproken over ‘vergeten van de geschiedenis’: ‘Meneer Cogito beaamt dat de geschiedenis zich herhaalt en dat de voornaamste eigenschap van de mens eruit bestaat dit niet te zien.’ Hetzelfde beaamt Bernlef zelf in zijn bovengenoemde essay:

De transparante burger in het Westen is niet doorzichtig gemaakt door de macht van de staat over zijn individuele leven, maar door de macht van het moment, dat niet langer voortkomt uit een vorig moment, maar steeds opnieuw een incident vormt. Je zou het een vorm van culturele amnesie kunnen noemen, die langzamerhand de voedingsbodem aan onze cultuur ontnemt (Bernlef, 1991, p. 20).

Als ‘zijn’ in ‘zijn vrienden’ niet naar meneer Cogito uit Herberths gedichten verwijst, en niet naar Herbert zelf, maar naar meneer Cogito als poëtische creatie van Bernlef, dan wordt de veronderstelling steeds aannemelijker dat meneer

Cogito uit Bernlefs ‘nabeschouwing’ als poëtische spreekbuis van Bernlef kan worden gezien. Het samengestelde netwerk van verbanden versterkt deze interpretatie. Zou deze ontboezeming van meneer Cogito: ‘Een niet gering deel van mijn roem dank ik aan de amnesie van mijn medemens’ gelezen kunnen worden als Bernlefs zelfironie en tegelijkertijd kritiek op de Nederlandse maatschappij die door ‘culturele amnesie’ gekenmerkt wordt? En heeft de zin: ‘Alleen zo kon ik het in dit barbaarse heden over mijzelf hebben’ alleen betrekking op Zbigniew Herbert die als meneer Cogito onder de oppervlakte van klassieke onderwerpen over het Poolse hier en nu schreef? Deze zin, gehouden tegen het licht van de bezorgdheid van Bernlef over de ‘culturele amnesie’ in het Westen, laat veronderstellen dat ‘dit barbaarse heden’ evengoed een toespeling zou kunnen zijn op het hier en nu van Bernlef, die als meneer Cogito in zijn prozagedicht uitspraken doet over de hedendaagse Nederlandse context. Bijkomende argumenten voor deze stelling kunnen in de tweede, gewijzigde versie van zijn prozagedicht uit 2010 (Bernlef, 2010, pp. 140-143) worden gevonden. Bernlef veranderde de zin: ‘Alleen zo kon ik het in dit barbaarse heden over mijzelf hebben’ in: ‘Alleen zo kon ik in het barbaarse heden overleven.’ De verschuiving van ‘het [...] over mezelf hebben’ naar ‘overleven’ is een perspectiefwissel die nog versterkt wordt door de verandering van demonstratief pronomen ‘dit’ naar bepaald lidwoord ‘het’ in ‘dit/het barbaarse heden’. ‘Dit’ als deiktische verwijzing is nadrukkelijker dan ‘het’ en situeert de ruimte (‘barbaars heden’) dichter bij het deiktische centrum. ‘Het’ is eveneens een deiktische verwijzing, maar ‘het barbaarse heden’ refereert toch niet direct aan het deiktische centrum, of de ‘Hier-Jetzt-Ich-Origo’ in Bühlers (1999 [1934], p. 102 e.v.) terminologie, maar aan een algemenere tijd en ruimte. In de oorspronkelijke zin ligt het perspectief dan ook bij meneer Cogito, die als de spreekbuis van Bernlef kan worden beschouwd. In de veranderde zin verschuift het perspectief duidelijk naar meneer Cogito als alter ego van Zbigniew Herbert die, om in het communistische systeem als dichter te kunnen overleven (en niet: ‘het over zichzelf te hebben’), over de klassieken schreef om op die manier in zijn teksten eigentijdse inhouden te kunnen smokkelen.

De hierboven gelegde link tussen ‘zijn vrienden’ als metafoor voor Nederlanders en de opvattingen van Bernlef met betrekking tot de omgang met de geschiedenis in Nederland legt een basis voor de link naar de Nederlandse culturele context. Laat ik kijken naar de poëtica van Bernlef zoals die vanuit zijn Cogito-prozagedicht kan worden afgeleid. Het gedicht ‘Het steentje’ waarnaar Bernlef verwijst, wordt door hem bewonderd vanwege ‘[d]e geheimzinnigheid van het duidelijke’ (Bernlef, Reugebrink & Michel, 1999, p. 48), ‘de schil van nuchterheid’, ‘belangstelling voor het schijnbaar onbetekenende’ (ibidem) en de

onaanzienlijkheid van het onderwerp. Ondanks de ontwikkeling van Bernlefs poëtica door de jaren heen (vgl. Bax, 2008, pp. 6-8) zijn dit allemaal elementen die typerend zijn voor zijn eigen poëzie uit de tijd van *Barbarber*. De plaats in het gedicht waar meneer Cogito het formulier ‘een adequatere versvorm dan het sonnet of de ballade’ vindt, is eveneens gelinkt met deze vroege poëtica van Bernlef. De poëtica van Bernlef laat zich nog beter (re)construeren op basis van de nieuwe versie van Bernlefs prozagedicht. Die bevat immers deze extra toegevoegde poëtische uitspraak:

Soms is meneer Cogito *plotseling* ontevreden over de taal. Dan vindt hij dat iedere steen een eigen naam zou moeten hebben. ‘Stenen hebben toch ieder ook een eigen gezicht,’ houdt hij dan *een tijdje* koppig vol. *Maar hij ziet ook wel in dat die houding niet vol te houden valt. Als ieder blad aan een boom, iedere steen, elke vogel vanuit zijn uniciteit recht zou hebben op een eigen woord, zou de poëzie ophouden te bestaan.* (Bernlef, 2010, p. 142; de toevoeging is gecursiveerd).

Meneer Cogito’s ontevredenheid over de taal is een reflectie over de taal als ontoereikend communicatiemiddel en wordt in verband gebracht met de poëtica van Herbert door de indirecte verwijzing naar het gedicht ‘Het steentje’. De laatste toegevoegde zin is echter te lezen als de overtuiging dat de poëzie niet zozeer een individuele uiting van een uniek individu mag zijn, maar dat ze een verband moet hebben met de maatschappij. Meer misschien dan bij Herbert, sluit deze uitspraak bij de poëtica van Bernlef aan, die vanaf het begin van zijn dichterlijke carrière als Zestiger een band zocht met de maatschappij. Het (onvervulbare) verlangen om als individu deel uit te maken van een groter geheel typeert eveneens de meer recente dichtbundel *Bagatellen voor een landschap* (2001) waar de ik wil opgaan in de natuur. Het beeld uit de geciteerde toevoeging in Bernlefs nabeschouwing sluit hierbij aan. Het individu staat hier eveneens tegenover een groter geheel – de poëzie. Om haar te laten bestaan moeten de individuen niet zozeer hun eigen uniciteit beklemtonen als naar samenhang zoeken.

5. Besluit

Door de creatieve verwerking in Bernlefs tekst van zowel materiaal uit Herberts bundel *Meneer Cogito* als van biografische gegevens over Herbert als mens en als dichter worden meneer Cogito en Zbigniew Herbert één. Als poëtische creatie van Bernlef is meneer Cogito echter geen simpele som van deze twee voor de hand liggende bestanddelen. Door de verbanden tussen de Nederlandse context,

de poëtische denkbeelden van Herbert en de poëtische opvattingen van Bernlef wordt duidelijk dat ‘Over meneer Cogito’ een aanzienlijk complexer geheel is. De geconstrueerde betekenissen lopen in elkaar over waardoor de nieuwe meneer Cogito zowel uit Poolse als uit Nederlandse elementen samengesteld is. Deze meneer Cogito oefent niet alleen verschillende beroepen uit om de kost te verdienen en is tegelijkertijd dichter, hij laat eveneens zijn Nederlandse vrienden nadenken over hun identiteit, over de betekenis van de geschiedenis en over de plaats en de rol van de kunstenaar in de maatschappij. Meneer Cogito is een dubbelganger van zowel de Poolse als de Nederlandse dichter die observeert hoe de geschiedenis door zijn vrienden vergeten wordt: eerst in ‘dit barbaarse heden’, later in de universele ruimte van ‘het barbaarse heden’. Behalve het alter ego van Zbigniew Herbert is meneer Cogito in Bernlefs nabeschouwing eveneens een poëtische spreekbuis van Bernlef zelf.

NOTEN

- 1 Het is mogelijk dat Bernlef deze gedichten uit het Duits vertaalde. Nog in de late jaren tachtig, toen hij zijn essay ‘De transparante burger’ schreef, heeft hij twee gedichten van Herbert (‘Het verhaal van de Russische emigranten’ en ‘Regen’ uit de bundel *Hermes, de hond en de ster* uit 1957) ‘naar het Duits van Karl Dedecius’ (Bernlef, 1991, p. 12) vertaald.
- 2 Buiten de uitgave van Poetry International uit 1970, waarin trouwens twee andere gedichten zijn opgenomen: ‘Waarom de klassieken’ en ‘Jona’.
- 3 Het gelijkstellen van meneer Cogito met zijn schepper komt eveneens geregeld voor in zowel de Poolse als de Nederlandse en Vlaamse receptie.
- 4 Meneer Cogito van Herbert wordt gezien als een soort ‘Jedermann’, universeel als de wereld waarin hij leeft, met een archetypische Vader en Moeder, afkomstig uit, of verblijvend in een archetypische Stad enzovoort (vgl. Lekarczyk-Cisek, 2008, pp. 12-22).
- 5 Vgl. de gedichten: ‘Bespiegelingen over vader’, ‘Moeder’ en ‘Zuster’ uit de bundel *Meneer Cogito*.
- 6 Eigenlijk heeft hij geen vrienden meer. Het enige Cogito-gedicht uit de bundel *Meneer Cogito* waarin een vriend verschijnt, is ‘Meneer Cogito observeert een gestorven vriend’.
- 7 In de befaamde documentaire *Obywatel poeta* (Burger-dichter, 2000) van Jerzy Zalewski geeft Herbert uiting aan deze gevoelens.
- 8 Pas in 1992 heeft Herbert bijvoorbeeld bij de revisie van een van zijn interviews de woorden ‘mijn liefste vriend Adam Michnik’ door de neutrale formulering ‘Adam Michnik’ laten vervangen (vgl. Trznadel, 1996). Ook het gedicht ‘Chodasiewicz’, waarin men toespelingen op Miłosz herkende, stamt uit de bundel *Rovigo* uit 1992.

BIBLIOGRAFIE

- Bax, S. (2008). Bernlef. In A. Zuiderent, H. Brems, T. van Deel (Red.), *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige literatuur* (pp. 1-20; A1-A6; B1-B10). Groningen: Martinus Nijhoff.
- Bernlef, J. (1973). *De stoel. Een verzameling*. Amsterdam: Querido.
- Bernlef, J. (1990). Over meneer Cogito. In Z. Herbert. *Meneer Cogito* (pp. 85-88). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Bernlef, J. (1991). *Ontroeringen. Essays*. Amsterdam: Querido.
- Bernlef (2010). *De tweede ruimte. Over poëzie*. Amsterdam / Antwerpen: Querido.
- Bernlef, J., Reugebrink, M. & Michel, K. (1999, 19 juni). Bernlef, Reugebrink en Michel kiezen hun gedicht van Zbigniew Herbert. De Verzamelde gedichten van Zbigniew Herbert. *Vrij Nederland*, De Republiek der Letteren, pp. 48-49.
- Bühler, K. (1999 [1934]). *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart: UTB.
- Herbert, Z. (1990). *Meneer Cogito*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Kalla, I. B. (2010a). Die Puzzleteile eines Dichtwerkes von Anderen gelegt. Poesie von Zbigniew Herbert (1924-1998) im niederländischen Sprachraum. In H. Van Uffelen, D. de Geest, S. Mahmody & P. Verstraeten (Red.), *An der Schwelle. 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur* (pp. 199-219). Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, Band 6. Wien: Praesens.
- Kalla, I. B. (2010b). Zbigniew Herbert w Niderlandach. In M. Heydel, E. Wójcik-Leese, M. Woźniak (Red.), *Język dalekosiężny. Przekłady i międzynarodowa recepcja twórczości Zbigniewa Herberta* (pp. 33-57). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Lekarczyk-Cisek, B. (2008). *Twarze Pana Cogito*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Rasch, G. (1990). Over meneer Cogito. In Z. Herbert. *Meneer Cogito* (pp. 89-92). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Trznadel, J. (1996). *Hańba domowa*. Warszawa: Świat Książki. Geraadpleegd op 12.02.2011 van http://www.jacektrznadel.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=30&Itemid=31.
- Zeeman, M. (2004, 3 juli). Vrees voor de afgronden van lucht [Recensie van *De koning van de mieren* door Z. Herbert]. *De Volkskrant*.

Over meneer Cogito

De logica, zo zegt meneer Cogito, is een mooie uitvinding. Waar een ja is, is ook een nee. Waar een nee opduikt, dient zich meteen het ja aan. Ik schrijf met mijn rug naar de spiegel waarin ik het ja en het nee tegen elkaar tekeer hoor gaan.

Zijn vrienden schenkt meneer Cogito op hun verjaardag een vraagteken van banket of marsepein. Met glinsterende ogen kijkt hij toe hoe het bliksemsnelle mes het vraagteken in stukken snijdt, hoe het daarna bij stukjes en beetjes in de kelen van zijn vrienden verdwijnt.

Wanneer meneer Cogito zich ergens moet inschrijven, vult hij onder het kopje beroep nu weer eens ‘timmerman’ of ‘loodgieter’ in dan weer ‘kantoorbediende’ of ‘grondwerker’. Beleefd vraagt hij om een extra formulier. ‘Het formulier is in deze tijd wellicht een adequatere versvorm dan het sonnet of de ballade,’ deelt hij de loketbeambte desgevraagd mee.

Als meneer Cogito op straat een ongeluk ziet gebeuren stelt hij zich net buiten het oploopje op. Nauwkeurig slaat hij de buitenste rij toeschouwers gade. Even overtuigen zij zich. De glimlach op hun gezichten wanneer zij verder lopen is dierlijk en eerlijk, vindt meneer Cogito en onderscheidt zich gunstig van het valse pathos waarmee de verslaggever de volgende dag in zijn krant over het ongeluk bericht.

Zijn geboorteplaats veranderde enige malen van naam. ‘Misschien schrijf ik daarom wel steeds over dezelfde plek,’ zegt meneer Cogito.

‘Zolang de zuurstof niet op de bon is blijf ik hier wonen,’ zegt meneer Cogito over zijn vaderland.

Meneer Cogito beaamt dat de geschiedenis zich herhaalt en dat de voornaamste eigenschap van de mens eruit bestaat

dit niet te zien. ‘Een niet gering deel van mijn roem dank ik aan de amnesie van mijn medemens,’ merkt hij op.

Meneer Cogito bezoekt graag opgravingen. Als hij geen dichter zou zijn geworden had hij ongetwijfeld voor het vak van archeoloog gekozen. De vreugde over een opgegraven potscherf deelt hij van ganser harte. Zij brengt hem op het idee om over de teennagels van de regerende generaal te schrijven.

Tijdens een ochtendwandeling door het bos stelt meneer Cogito zich de ideale maatschappij voor als een samenleving van eenbenigen. Welk een rust en tevredenheid met de eigen plaats! Meneer Cogito begint bij die gedachte te ruisen.

Veel van zijn tijdgenoten zag meneer Cogito in standbeelden veranderen die alle dezelfde kant opwezen. Meneer Cogito loopt met zijn handen in zijn zakken en kijkt naar een huisjesslak die zijn voelsprietten in de beschutting van zijn huis terugtrekt zo gauw hij voelt dat hij in de schaduw van een van de standbeelden is beland.

Over het zwijgen van meneer Cogito is heel wat afgepraat. Overal waar meneer Cogito komt, vriendelijk maar stil, begint men te praten, dissertaties te schrijven en vliegen de namen van filosofen en dichters over tafel. ‘Alsof er een gat gevuld moet worden,’ denkt meneer Cogito. ‘Alsof ik zelf dat verontrustende gat ben.’

Soms is meneer Cogito ontevreden over de taal. Dan vindt hij dat iedere steen een eigen naam zou moeten hebben. ‘Stenen hebben toch ieder ook een eigen gezicht,’ houdt hij dan koppig vol.

Meneer Cogito ontkent de opmerking van de criticus als zou hij ironische poëzie schrijven. ‘Mijn gedichten zijn als water. Alleen, door de extreme kou om mij heen, zijn zij tot ijs bevroren. Maar ook ijs is water.’

Zijn lievelingslectuur bestaat uit een boek met Griekse mythen. Hij stelt zich hun goden voor als satellieten die 's nachts een zacht ruisen in de oude radio op zijn nachtkastje veroorzaken.

‘Uw gedichten zijn niet echt mooi,’ zei de gastvrouw tegen meneer Cogito. ‘Ik vind er niets van mijzelf in terug.’ Meneer Cogito knikte vriendelijk. ‘Misschien zoudt u mijn gedichten eens als recepten en dan in de keuken moeten lezen,’ antwoordde hij.

Als meneer Cogito in het westen op bezoek komt wordt hem dikwijls gevraagd hoe hij dat toch doet, de geschiedenis en de traditie van Europa naar zijn hand te zetten. ‘Er was eenvoudig geen andere mogelijkheid,’ legt meneer Cogito dan geduldig uit. ‘Alleen zo kon ik het in dit barbaarse heden over mijzelf hebben.’

Is er dan helemaal geen hoop, wilde de jonge dichter weten. ‘De hoop is ons skelet,’ zei meneer Cogito. ‘Wij dragen haar met ons mee zonder over haar te spreken. Zij overleeft ons ruimschoots.’

Meneer Cogito is het niet helemaal met Shakespeare eens. Te zijn én niet te zijn, dat is de vraag voor meneer Cogito.

Na twee oorlogen waren alle mooie woorden nog mooier geworden. Meneer Cogito verzamelde ze allemaal, sloot ze op in een kast en gooide daarna de sleutel uit het raam. ‘En nu aan het werk,’ mompelde hij.

(Uit: Herbert, 1990)

EEN SCHULZIAANSE ‘ANARCHIE VAN LAPPEN EN DRADEN’

Autoreferentialiteit en intertekstualiteit in *Marcel* van Erwin Mortier

Kris Van Heuckelom
(Katholieke Universiteit Leuven)

A SCHULZIAN ‘ANARCHY OF SNIPPETS AND THREADS’. AUTOREFERENTIALITY AND
INTERTEXTUALITY IN ERWIN MORTIER’S *MARCEL*

This article offers an in-depth analysis of Erwin Mortier’s literary debut *Marcel* (1999), with a particular focus on the novel’s autoreferential and intertextual features. Special attention is paid to the close connection between *Marcel* and the literary output of the Polish-Jewish author Bruno Schulz (1892-1942). In a variety of ways, both *Marcel* and Schulz’s stories revolve around the analogy between text and tissue. As the analysis reveals, reading Mortier’s novel with some of Schulz’s stories as a frame of reference helps to disclose the autoreferential potential of *Marcel*, in the sense that the book seems to contain subtle references to its own status as a literary artifact. However, while Schulz employs this device in order to unmask the artificial and inauthentic character of any kind of creation, Mortier’s novel uses the very same technique within a particular context, as part of an attempt to create a less mystified and more balanced literary image of the Flemish collaborationist movement during WW II.

Inleiding

In zijn essaybundel *Tekstbestanden* is Sven Vitse erg kritisch voor Erwin Mortier en diens alomtorend geprezen en gelauwerde roman *Godenslaap* (2008). Zo hekelt hij onder meer de weinig subtiele manier waarop Mortiers boek voortborduurde op ‘de eeuwenoude analogie tussen taal en textiel’ (Vitse, 2010, p. 136). Het door Vitse bekritiseerde procedé komt wellicht het duidelijkst tot uiting in de sporadi-

sche poëtische commentaren van Helena, de hoogbejaarde ik-figuur die in *Godenslaap* aan het woord is. Terwijl deze vertelster haar poëtische aspiraties nauw verzeelvigt met de naar mystiek neigende kunst van het kantklossen, gruwet ze tezelfdertijd van het afgemeten en routineuze ‘verstelwerk’ (en dito taalgebruik) dat haar moeder placht te produceren. Wat Vitse stoort bij Mortier is niet alleen de al te expliciete uitwerking van Helena’s in textielformen gehulde taal- en literaturopvatting, maar ook het contrast tussen de verwoording van deze poëtica en de halfslachtige realisatie ervan: ‘zoveel demonstratieve schoonschrijverij in een relaas dat de gruwel en waanzin van de oorlog in woorden wil vatten, getuigt niet echt van een zoektocht naar het juiste woord op de juiste plaats, naar een functionele inzet van stijlmiddelen’ (Vitse, 2010, pp. 142-143).

Het door Vitse op de korrel genomen *Godenslaap* is niet het eerste en enige werk van Mortier dat aan de slag gaat met de inmiddels klassiek geworden vergelijking van tekst en weefsel. Zo bevat Mortiers debuutbundel *Vergeeten licht* (2000) enkele markante gedichten die de overeenkomsten tussen literaire creatie en naaiarbeid nadrukkelijk op de voorgrond plaatsen (Mortier, 2000, pp. 22-23). Een soortgelijke verbinding van woord en weefsel treedt ook op in de novelle *Alle dagen samen* (2004), zij het in een meer ‘biologisch’ gekleurde configuratie.^{1*} Het nadrukkelijkst komt de analogie tussen taalgebruik en textiel echter aan bod in Mortiers essayistisch werk. In het stuk ‘Een korst brood en twee eieren. Literaire pretenties’ situeert de auteur van *Godenslaap* zijn schrijverschap ergens op de grens tussen beeldhouwen en kantklossen: ‘Je tast contouren van beelden af zoals een beeldhouwer de omtrek van zijn schepping uit de nog ruwe steen poogt op te diepen. Tegelijk zit je als een begijn boven haar speldenkussen te mieren op zoiets onooglijks als het woord’ (Mortier, 2003, p. 181). Zo mogelijk nog karakteristieker zijn de recentere essays ‘Stemmen horen’ en ‘Wat voorbij is begint pas’ (beide gepubliceerd in Mortier, 2010). Deze ‘lichtzinnige meditatie over het schrijven’ laten in eerste instantie zien dat Mortier de klassieke analogie tussen taal en textiel doordenkt om verschillende aspecten van zijn mens- en wereldbeeld gestalte te geven: de kloof tussen taal en werkelijkheid, de onlosmakelijke band tussen taal en zelfbewustzijn, het spanningsveld tussen taligheid (spraak) en geletterdheid (schrift). Tegelijk maken beide essays duidelijk dat Mortiers uitweidingen over tekst en textiel meer zijn dan intellectuele variaties op een eeuwenoud thema en een uitgesproken autobiografische inslag hebben. Zo haalt Mortier in ‘Wat voorbij is begint pas’ herinneringen op aan de door de Tweede Wereldoorlog getekende grootmoeder-naaister bij wie hij opgroeide:

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 78 e.v.

Er was zoveel dat van mijn grootmoeder geen woorden mocht dragen – zij die dag in dag uit over haar naaimachine gebogen zat en onder het rijgen van het garen haar herinneringen tot een kleed van taal vervlocht. Bitterheid, treurnis, woede om haar jeugdige dwaasheid en de schaduw van de oorlogsdraden lagen erin verspreid als mottengaten. Dan stokte haar stem. Rouw kreeg nog mondjesmaat toegang tot de taal. Maar woede was voor altijd een banneling. Wat zich noodgedwongen moest hullen in de lompen van het verzwijgen, in lappen stof en verdwaalde draden, nam wraak, vrat zich als een zuur doorheen de lagen van haar lijf (Mortier, 2010, p. 33).

De hier gesuggereerde autobiografische oorsprong van het textielmotief bij Mortier vloeit op hoogst subtiele wijze samen met de poëtische dimensie ervan in *Marcel*, de roman waarmee Mortier in 1999 zijn opgemerkt debuut maakte. Een niet nader genoemde ik-figuur roept in het boek een aantal scènes en taferelen op uit zijn kinderjaren die gesitueerd zijn op het Vlaamse platteland in de jaren zestig van de voorbije eeuw. Centrale figuur in dat herinneringsverhaal is de naaister-grootmoeder van de anonieme verteller, die haar dagelijkse leven in belangrijke mate laat bepalen door de nagedachtenis aan haar overleden familieleden en naasten. In het licht van de prominente rol die textielrealia en -attributen in de verhaalwereld van *Marcel* spelen, richt dit artikel zich op de poëtische dimensie die deze elementen in potentie bezitten en de wijze waarop dat potentieel in Mortiers debuutroman geactiveerd wordt. De klassieke analogie tussen tekst en weefsel wordt daarbij zowel vanuit intra- als intertekstueel perspectief benaderd. Een cruciale context in de analyse vormt het werk van de Poolse schrijver en graficus Bruno Schulz (1892-1942). Net als Schulz' proza lijkt Mortiers roman over een zeker autoreferentieel karakter te beschikken, in de zin dat her en der in de tekst subtiele verwijzingen opduiken naar de specifieke status van de tekst als artefact. Bovendien krijgen deze potentiële zelfverwijzingen een dwingend karakter wanneer *Marcel* gelezen wordt met enkele concrete verhalen van Bruno Schulz als achterliggend referentiekader.²

2. Terugkeer naar de kindertijd

Vooraleer dieper in te gaan op de functie van autoreferentialiteit bij Mortier en Schulz is enige omkadering bij het werk van beide auteurs aangewezen. In Mortiers debuutroman *Marcel* neemt de figuur van de grootmoeder-naaister, Andrea Ornelis, zoals gezegd een centrale plaats in.³ De homodiëgetische verteller, haar kleinzoon, typeert deze vrouw treffend als 'de averechtse baker van haar ras':

grootmoeder Ornelis houdt er allerhande rituelen op na waarmee ze haar gestorven familieleden in leven en in ere tracht te houden. Afgezien van frequente bezoeken aan het plaatselijke kerkhof stoft ze wekelijks hun foto's in de vitrinekast af en haalt ze onderwijl herinneringen aan de overledenen op. Een bijzondere plaats in dat pantheon van afgestorvenen komt toe aan Andrea's jongste broer Marcel, die tijdens de Tweede Wereldoorlog aan het oostfront is gaan vechten en daar het leven heeft gelaten. De ik-verteller brengt erg veel tijd door in het gezelschap van zijn grootmoeder en vangt zo geregeld flarden van uitspraken en gesprekken op die verwijzen naar de collaboratie met de nazi's van zijn grootoom en zijn tragische levenseinde in Rusland. Niet alleen door zijn jonge leeftijd, maar ook door het feit dat meestal slechts in bedekte termen over Marcel wordt gesproken, blijft de ik-figuur echter lange tijd in het ongewisse over de precieze lotgevallen en drijfveren van zijn oudoom. Hetzelfde geldt voor de lezer, die pas op het einde van de roman een duidelijker zicht krijgt op het wedervaren van de Vlaamsgezinde Ornelissen, als het jongetje een door Marcel vanuit Rusland verstuurd brief in zijn bezit krijgt.

In het proza van de Pools-joodse auteur Bruno Schulz is de vertelsituatie tot op zekere hoogte gelijklopend. Aan het woord is een homodiëgetische verteller die in een reeks losjes met elkaar verbonden verhalen taferelen uit zijn kindertijd opdiept.⁴ In het geval van Schulz is die kindertijd gesitueerd in een onooglijk provinciestadje (Drohobycz) aan de rand van de Oostenrijks-Hongaarse Dubbelmonarchie, ergens aan het begin van de twintigste eeuw. Net als bij Mortier worden die verhalen retrospectief verteld door een volwassen ik dat zich in de ervaringen en indrukken van zijn jeugdige ik verplaatst. In de verhaalwereld van Schulz' eerste bundel, *De kaneelwinkels* (1934), bekleedt de vaderfiguur Jakub een centrale positie. Dit personage, in het dagelijkse leven een handelaar in textiel, verandert in de ogen van de ik-figuur in een welhaast mythische gestalte, een schriftgeleerde die zijn dagen doorbrengt in mysterieuze boeken en ondertussen met God (ook wel de Demiurg genoemd) verhitte discussies voert over netelige metafysische vraagstukken. De homodiëgetische vertelinstantie laat zich in het verhaal 'De mannequins' de volgende opmerking over die geheimzinnige vader ontvallen: 'Onze heresiarch bewoog zich als een magnetiseur te midden van de dingen, die hij met zijn gevaarlijke toverkracht aanstak en verleidde' (VZ 40).⁵

3. Kleermaken en de literaire tekst

Cruciaal voor de activering van de poëtische laag in Schulz' verhalen en in Mortiers debuut is het feit dat diverse vormen van menselijke creativiteit een cruciale

plaats innemen in de beschreven wereld. Zowel bij Mortier als bij Schulz is dat creatieproces onlosmakelijk verbonden met het milieu van textielnijveraars waarbinnen beide werken zich afspelen. De grootmoeder uit *Marcel*, de naaister Andrea Ornelis, fungeert daarbij als pendant van de textielhandelaar Jakub uit Schulz' verhalen. Net zoals de vaderfiguur bij Schulz in de ogen van de ik-verteller de proporties van een soortement tovenaars aanneemt, schrijft de ik-verteller in *Marcel* de bezigheden van zijn naaiende oma een aura van geheimzinnigheid toe: 'Niemand zou haar geheime formules beluisteren, de bezweringen en haar geneurie, als om de kleren leven in te blazen. De naaikamer werd een magisch laboratorium, en zij een halve alchimiste' (M 33).⁶

De manier waarop de grootmoeder haar naaiarbeid verricht, staat in nauw verband met de manier waarop zij met haar overleden familieleden omgaat. In beide gevallen probeert de vrouw 'tot leven te wekken', en dat gebeurt volgens welbepaalde principes. De ik-verteller citeert af en toe uit 'vertrouwelijke' gesprekken die de grootmoeder en haar helpster Stella over hun klandizie voeren. De kleren die beide dames creëren, hebben als voornaamste doel te verdoezelen, zonder dat die verdoezeling evenwel in het oog springt: 's Maandags tekende ze patronen, berekende kunstgrepen en zette spelden om lichaamsplooiën te verdoezelen. "Een goed kleed," zei ze met een zelfverzekerdheid die uit haar boezem opwelde, "weet waar het moet liegen en waar niet"' (M 33). Het ultieme doel van haar 'magische' arbeid is met andere woorden mystificatie, het creëren van een illusie zonder dat duidelijk wordt waar de realiteit ('de lichaamsplooiën') wijkt voor de leugen. Deze semantische oppositie tussen uiterlijk vertoon en wat onder de oppervlakte sluimert, maar verborgen blijft, loopt als een rode draad door de roman en krijgt vorm via allerhande isotopieën die diverse (zij het aan elkaar gelieerde) semantische velden bestrijken: visueel (zichtbaar/verborgen, licht/duister), auditief-verbaal (uitgesproken/verzwegen), ruimtelijk (zolder/kelder, buitenkant/binnenkant, oppervlakte/diepte), cognitief (herinnerd/vergeten, opgerakeld/verdrongen), sociaal (publiek/privé). Dit spanningsveld tussen het officiële (zichtbare, hoorbare, openbare) discours en dat wat in de marge sluimert, heeft in het bijzonder betrekking op het oorlogsverleden van de Vlaamsgezinde familie van de ik-verteller, met name de lotgevallen van Marcel Ornelis en diens tragische levenseinde in Rusland.⁷

Verdoezeling is niet alleen het ultieme doel van de arbeid van de grootmoeder, het kenmerkt ook haar werkmethoden. De kleren worden gefabriceerd in de naaikamer, verborgen voor het oog van de klanten. Naar aanleiding van het bezoek – in hoofdstuk 2 – van juffrouw Veegaete, de onderwijzeres van het jonge hoofdpersonage, merkt de verteller op: 'Van de geheime arbeid in de naaikamer kreeg de juffrouw amper iets te zien. Niets van de slangenkuil van lamme ritsen

in de tafella. Niets van het wespennest van kopspelden, de doosjes vol knopen in email of parelmoer op de schappen in de hoge wandkast' (M 30). Subtiele manipulatie en het ophouden van een zekere schijn zijn tenslotte ook aan de orde in de bedrijvigheid die aan de eigenlijke naaiarbeid van de grootmoeder voorafgaat, wanneer klanten langskomen om hun keuze te maken. De ik-verteller beschrijft die sociale plichtplegingen als 'audiënties': de klanten worden in de belendende kamer met de nodige egards ontvangen en hun wensen en verlangens worden uitgehoord. Samen met haar helpster Stella zet de grootmoeder in de omgang met die klanten quasi-toneeltjes op die erop gericht zijn de (veelal vrouwelijke) klanten zoveel mogelijk te sturen in hun keuze van stoffen en ontwerpen. Cruciaal in dat theatrale vertoon is de cliëntes een 'schijn van bijzonderheid' te gunnen en hen uiteindelijk iets aan te bieden dat zeker geen 'seriewerk' is, maar 'couture', op maat gesneden. De ik-verteller verwoordt het theatrale karakter van hun werkzaamheden als volgt: 'Uur na uur werd de scène leeggehaald en telkens weer voor een ander publiek met dezelfde rekwisieten bevolkt. Elke gaste koesterde zich in de schijn van haar bijzonderheid' (M 30).

Bij Bruno Schulz begint de naaiarbeid in een min of meer vergelijkbare theatrale configuratie. In het verhaal 'De mannequins' verschijnen twee naaisters ten tonele, Polda en Paulina, in de eetkamer van het ouderlijke winkelpand: 'Onder-tussen werd in de eetkamer al het decor van de avond in gereedheid gebracht. De naaistertjes Polda en Paulina installeerden zich daar met de rekwisieten van hun vak' (VZ 36). Terwijl de naaisters in de weer zijn met hun naaiwerk, duikt in de eetkamer de vaderfiguur Jakob op, die geïntrigeerd raakt door hun werk:

Op een van de tochten die hij 's avonds in afwezigheid van Adela [de meid] door ons huis ondernam, stuitte mijn vader bij toeval op deze stille avondseance. [...] Deze toevallige ontmoeting vormde het begin van een hele serie seances, tijdens welke mijn vader de beide jongedames alras met de charme van zijn wonderbaarlijke persoonlijkheid wist te bekoren (VZ 37-38).

De 'audiënties' van de grootmoeder in *Marcel* krijgen hier een pendant in door de vader geleide 'seances' waarvan de inhoud zijn beslag krijgt in een drieluik dat meteen volgt op het verhaal 'De mannequins', met als overkoepelende titel 'Het traktaat over de mannequins of het Tweede Scheppingsboek'. Karakteristiek voor dat betoog van de vaderfiguur is niet alleen het feit dat hij er zijn ideeën over creatie expliciet uit de doeken doet (in tegenstelling tot de grootmoeder bij Mortier, die haar werkwijze afschermt van de buitenwereld), maar ook het feit dat 's mans discours over de zogenaamde 'tweede schepping' radicaal lijkt in te

druisen tegen wat er in de naaipraktijk van de grootmoeder gebeurt. Inpikkend op de goddelijke scheppingsdaad in het boek *Genesis* verzucht Jakob:

'Wij willen scheppers zijn in onze eigen, lagere sfeer, wij wensen creativiteit voor onszelf, wij wensen het genot van het scheppen, wij wensen, in één woord, demiurgie. [...] Demiurgos was dol op uitgekiende, volmaakte, gecompliceerde materialen, wij daarentegen geven de voorkeur aan rommel. Wij zijn dol op de goedkoopte, de prullerigheid en ondeugdelijkheid van het materiaal, die trekken ons aan. Begrijpen jullie,' vroeg mijn vader, 'de diepere betekenis van dit zwak, deze passie voor zijdepapier, papier-maché, lakverf, wolrestjes en zaagsel?' [...] 'Demiurgos, die grote meester en kunstenaar, maakte de materie onzichtbaar, liet haar in het spel van het leven verdwijnen. Wij daarentegen houden van haar knarsen, haar weerbarstigheid, piermachochelachtige lelijkheid. Het liefst zien wij achter elk gebaar, elke beweging haar logge inspanning, traagheid en zoete beerachtigheid.' [...] 'Kortom,' besloot mijn vader, 'wij willen de mens ten tweede male scheppen, naar het beeld en de gelijkenis van de mannequin' (VZ 42-44).

In de Schulz-literatuur staat deze passage – en bij uitbreiding heel 'Het traktaat over de mannequins' – bekend als een tekst met een complexe reflexieve werking, een ingenieus metapoëtisch discours dat licht werpt op de fictionele omgeving waarvan het traktaat zelf deel uitmaakt.⁸ Zoals Dieter De Bruyn terecht heeft opgemerkt, 'lijkt het [...] aangewezen er een apologie van de onvermijdelijke inauthenticiteit van iedere kunst in te zien (want iedere uitbeelding van de mens is even kunstmatig of "mannequinesk"). Tegenover kunstvormen die zich in al hun naïviteit een zekere authenticiteit en onvergankelijkheid aanmatigen, stelt Jakob dan ook creaties die expliciet kunstmatig zijn en kort na hun concretisering alweer vergaan' (De Bruyn, 2006, p. 350). In tegenstelling tot de naaiende grootmoeder bij Mortier, die allerhande kunstgrepen toepast, maar het gebruik ervan verhult, worden in Jakubs discours de kunstgrepen zelf onomwonden op de voorgrond geplaatst, zodat het artificiële en de inauthenticiteit van het artefact ondubbelzinnig aan de oppervlakte komen. Zijn devies om 'naar het beeld en gelijkenis van de mannequin', een kleermakerspop, te 'scheppen' krijgt extra kracht doordat hij het inferieure en defectieve karakter van zo'n paspop tegenover het op mimesis en illusie gerichte karakter van een panopticumpop stelt.⁹

4. 'Saaie jurken' en 'kleurige draden'

Het reflexieve potentieel van Mortiers roman staat niet alleen in verband met de aandacht die uitgaat naar het creatieve proces en de specifieke modaliteiten en doelstellingen ervan, maar ook met het materiaal dat in dat creatieve proces al dan niet gebruikt wordt. Bij Schulz is dat zogenaamde 'tandeta', d.w.z. prullen die elke zweem van perfectie missen en die per definitie defectiviteit uitstralen (ofte 'zijdepapier, papier-maché, lakverf, wolrestjes en zaagsel', zoals het in Jakubs geciteerde discours heet). De fascinatie die de vaderfiguur in zijn traktaat aan de dag legt voor die inferieure materialen, krijgt een voorafspiegeling in een passage uit het voorafgaande verhaal 'De mannequins', waar de ik-verteller zich als volgt uitdrukt over de naaiarbeid van de twee naaisters Polda en Paulina:

Hun ziel, de rappe toverkunst van hun handen, zat niet in de saaie jurken die op de tafel achterbleven, maar in die honderden afknippingen, in dat lichtzinnige en wispelturige zaagsel waaronder ze als onder een fantastische kleurige sneeuwstorm de hele stad konden bedelven (VZ 37).

De afgewerkte 'saaie jurken' op de tafel bij Schulz kunnen gelden als een pendant van het zogenaamde 'goede kleet' waarvoor grootmoeder Ornelis zich in het geciteerde fragment uit *Marcel* uitspreekt, dat wil zeggen een op mystificatie gericht kleet dat waarheid en leugen vakkundig vermengt. Net als de ik-verteller bij Schulz lijkt de jonge ik-figuur bij Mortier echter niet zozeer aandacht te hebben voor het zogenaamd perfecte eindproduct van het naaiproces, maar wel voor het kleurrijke afval dat de naaiarbeid genereert en dat naast of onder de tafel terecht komt: 'De frivole anarchie van lappen en draden op de vloer werd elke avond op een hoop geveegd en aan het eind van de maand als lompen verkocht' (M 30). Het feit dat die 'frivole anarchie' door de naaiende grootmoeder telkens weer verwijderd en als lompen afgedaan wordt, staat in verband met haar welhaast obsessieve drang tot orde en zuiverheid, die her en der in de roman tot uiting komt. Deze eigenschap spreidt zich ook uit in de ruimte buiten het huis, met name in de tuin waar de grootmoeder haar domein (de boomgaard) angstvallig probeert te beschermen tegen de wild om zich heen woekerende moestuin: 'Ieder jaar weer hield de grootmoeder twee werelden krampachtig gescheiden. Voorbij het grote raam zette haar naaikamer zich naadloos voort. Waar binnen japonnen om paspoppen hingen, deinden buiten kruinen als hoepelrokken in de wind' (M 49).

Ook hier staat de idee van verhulling en verdoezeling centraal, zowel binnen ('japonnen om paspoppen') als buiten (de 'hoepelrokken' van boomkruinen). Bovendien wordt suggestief aangegeven dat die drang naar verhulling (het weg-

moffelen van rommel of onkruid) te maken heeft met het onfrisse oorlogsverleden van de familie Ornelis. Zo krijgt de aandacht van de ik-verteller voor de 'frivole anarchie van lappen en draden' een markante voorafspiegeling in een scène die zich afspeelt in de stoffenwinkel van groothandelaar Maurice Bernaerts, die eveneens 'fout' was tijdens de oorlog en daar nadien voor gestraft werd. Bij een bezoek aan die stoffenwinkel, in het gezelschap van zijn oma, zegt de ik-verteller: 'In lange rekken hingen balen stof. Op de vloer slingerden kleurige draden rond en aan de zoldering zoemden witte buislampen hun lucide schijnsel over de rollen. "Toe jongens," riep Maurice, "veegt die vloer een keer op. Dat heeft toch geen zicht"' (M 11).

Dat het nog jonge hoofdpersonage zich aan de andere pool van het spectrum bevindt, blijkt niet alleen uit zijn fascinatie voor die 'frivole anarchie' van 'kleurige draden' op de vloer, maar ook uit zijn bezigheden in de moestuin, waar hij – tot groot ongenoegen van zijn naaste familie – een 'jungle' laat gedijen: 'In een mum van tijd kreeg mijn tuin de vorm van een hoefijzer, een bastion van woest gebladerte. In die wildgroei kon ik me verschuilen, op hete dagen, als mijn moeder mijn naam riep en ik onvindbaar wilde zijn' (M 55). De handeling van de oma in *Marcel* is er dan ook op gericht om haar kleinzoon zin voor orde bij te brengen (ze 'leerde me wieden' (M 51), zoals de ik-verteller het zelf uitdrukt). Als een *sui generis* Bildungsroman volgt Mortiers roman niet toevallig de chronologie van een schooljaar: de actie begint in het vroege najaar en eindigt tijdens de daaropvolgende zomervakantie. We volgen daarbij niet alleen de emotionele en intellectuele ontwikkeling van de ik-verteller, maar ook de ontwikkeling van een jurk die de grootmoeder maakt voor de onderwijzeres van de ik-verteller, juffrouw Veegaete. Het rijpingsproces dat de jongen doormaakt, gaat gepaard met amoureuze initiatie, wat vooral tot uiting komt in de erotische fascinatie van de ik-verteller voor zijn mollige schooljuffrouw. Deze dame geldt in de roman als het toonbeeld bij uitstek van schone schijn, wat niet alleen belichaamd wordt door de zomerjurk die voor haar in de maak is, maar ook door het feit dat ze haar eertijdse sympathieën voor nazi-Duitsland tracht weg te moffelen en nogal opportunistisch heeft ingeruild voor verfranste bourgeoismanieren.

Op het einde van de roman komt het tot een toenadering tussen de grootmoeder en haar kleinzoon, waarbij beiden meteen ook afstand nemen van juffrouw Veegaete. Terwijl de oma haar kleinzoon toevertrouwt dat 'ge niet altijd op uiterlijkheden [moet] afgaan' (M 136), besluit de ik-verteller op zijn beurt '[d]at ze [juffrouw Veegaete] haar kleren dan maar zelf in elkaar flanst, van nu af aan' (M 137). Deze resolute afwijzing betekent meteen ook een soort synthese van de positie van de grootmoeder, die in het reine tracht te komen met het oorlogsverleden van haar familie, met de positie van de ik-verteller, die zich niet

bezwaard voelt door dat verleden en er ongedwongener mee kan omgaan.¹⁰ Het is meteen ook een afwijzing van het creatieproces dat tijdens het verloop van de roman gevolgd werd en dat zijn orgelpunt kent in de jurk die door juffrouw Veegaete gedragen wordt op de laatste dag van het aflopende schooljaar. De – deels seksueel gekleurde – frustratie van de ik-figuur komt op frappante wijze tot uitdrukking in de volgende beschrijving van die laatste schooldag: ‘Mijn kaken jeukten, mijn tong zocht naar een woord, messcherp moest het zijn, dat als een sabel of een granaat haar jurk aan flarden kon rijten’ (M 125).

5. De constructie van een ‘draaglijker tombe’

Dat de ik-verteller verlangt naar een vorm van verbale ontmaskering van juffrouw Veegaetes allesverhullende pose, staat nauw in verband met een alternatief creatieproces dat in de roman aan de gang is. De potentiële zelfverwijzingen in *Marcel* draaien zoals gezegd in belangrijke mate rond de naaiarbeid van de grootmoeder, een activiteit die gehuld is in een aura van geheimzinnigheid en magie, maar ook van geheimhouding. Die neiging tot verdoezeling kan gelezen worden als een metafoor voor haar moeizame omgang met het oorlogsverleden, in het bijzonder haar broer Marcel, wiens lotgevallen op de achtergrond – onuitgesproken of op fluistertoon – aanwezig blijven in het huis en in de gedachten van zijn bewoners. Dit wordt ook zo aanvoeld door de ik-verteller, die nachtelijke geluiden en spookachtige verschijningen in het huis in verband brengt met de ronddwalende schim van zijn oudoom, die nog steeds geen rust kent. Op het einde van hoofdstuk 5 verzucht de ik-figuur tijdens zo’n nachtelijk angstmoment in bed:

Ik woog af wat ik zou doen: tot tienduizend tellen, toch maar bidden, of mezelf voorhouden dat feeën echt bestonden en blindelings wensen doen. Stel dat alles wat van tafel viel zich samenvoegde. Een reep suède. Een vleug bont. Stel dat alle restjes serge samenspannden met wat knopen. Dat ze het kluwen rijgdraad op de grond in het gareel lieten lopen. Een vingerhoed of tien omkochten. In de tafella een lamme rits aanporden en samen een complot beraamden. Een omgekeerde moord. Een nieuwe omtrek. Een draaglijker tombe. Dan hoefde hij niet langer rond te dwalen, op sokken of in laarzen, van de zolder naar de kelder, of halt te houden aan mijn deur, doodstil, jaloers op mij, hem gesneden, op mijn moeders ogen na (M 94-95).

De ‘frivole anarchie’ van restjes en naaifval waarvan de ik-verteller eerder gewag maakte, maakt hier een opmerkelijke rentree. Het ‘magische’ creatieproces waar-

naar de jongen verlangt, vertoont – in tegenstelling tot wat de grootmoeder in haar naaipraktijk pleegt te doen – erg veel gelijkenissen met het Tweede Schepingsverhaal dat Jakub in Schulz' verhalen debiteert. Het reflexieve potentieel dat deze passage bezit (en dat met de verhalen van Schulz in het achterhoofd alleen maar dwingender wordt), brengt de lezer ertoe het artefact waarnaar de ik-verteller hier verlangt (een 'draaglijker tombe' voor zijn oudoom Marcel), te verzeelvigen met het artefact waarin diezelfde ik-verteller het woord voert, de roman *Marcel*. Formeel vertoont dat artefact gelijkenissen met de vorm van het 'kleed' dat in deze passage beschreven wordt: de roman bestaat uit acht korte (genummerde) hoofdstukken die telkens ingedeeld zijn in nog kortere stukken die van elkaar gescheiden worden door een asterisk. Inhoudelijk bestaat dat herinneringsverhaal van de ik-verteller in belangrijke mate uit flarden conversaties die hij opvangt in zijn onmiddellijke omgeving, en ten slotte ook een brief die Marcel vanuit Rusland aan een familielid geschreven heeft (en die een genuanceerder beeld geeft van zijn politiek engagement). Zoals de jurk van juffrouw Veegaete vorm krijgt naarmate het verhaal vordert (met andere woorden op het niveau van de vertelde tijd), zo krijgt ook het alternatieve 'kleed' dat *Marcel* heet, vorm naarmate de roman vordert (dus op het niveau van de verteltijd). Terwijl de door de grootmoeder vervaardigde Veegaete-jurk, als symbool van uiterlijkheid en schone schijn, uiteindelijk zijn consistentie verliest en bij wijze van spreken ontrafeld wordt, presenteert de roman zichzelf als een alternatief 'kleed', een veelkleurig en veelzijdig lappendeken waarin het marginale, het perifere en het verdrukte een plaats krijgen.

De graduele (narratieve) constructie van zo'n 'draaglijker tombe' loopt in de roman parallel met de toenemende daadkracht van de ik-figuur. Zoals Jan Lensen (2007, p. 30) terecht heeft opgemerkt, bevindt het jonge hoofdpersonage zich aanvankelijk nog onder de hegemonie van zijn dominante grootmoeder. Na verloop van tijd ontwikkelt de ik echter een grotere autonomie en drang naar initiatief en treedt hij zelf op in de functie van *agens*, zowel verbaal als intellectueel. Dat blijkt niet alleen uit de eerder geciteerde passages ('mijn tong zocht naar een woord', 'ik woog af wat ik zou doen'), maar ook uit de manier waarop de ik-verteller omgaat met het beladen levenseinde van zijn oom Marcel. Zo neemt hij het besluit om later diens graf te gaan zoeken in Rusland (een trip waarvoor hij zijn grootmoeder alvast uitnodigt) en neemt hij ook een concreet initiatief om zijn oom een laatste rustplaats te bezorgen: hij bergt de brief van zijn oom op in een koekjestrommel en begraaft die als kist in de aarde. Aldus wordt de familiale impasse opgeheven en wordt Marcel 'ondergebracht in de grond van het algemene verleden' (Lensen, 2007, p. 40).

6. *Marcel* als drievoudig weefsel

Er valt echter veel voor te zeggen om niet alleen de symbolische begrafenis van Marcells brief in het kistje, maar ook het literaire artefact *Marcel* als zo'n 'draaglijker tombe' te beschouwen. In die zin vormt de vertelact van de volwassen ik-figuur een extradiëgetische uitloper van de concrete begrafenisdaad die zijn jeugdige pendant binnen de verhaalwereld stelt. Niet alleen het subtiële gebruik van textielmetaforiek, maar ook de specifieke kenmerken van de vertellerstekst – met een overgang van een allodiëgetische (op de grootmoeder geconcentreerde) naar een autodiëgetische (op de ik-figuur gefocuste) narratie – lijkt een dergelijke interpretatie te ondersteunen. Zoals Lensen aangeeft, kunnen '[d]eze groeiende mondigheid van de kleine en zijn toe-eigening van de taal [...] gezien worden als een anticipatie op het integraal vertellen en construeren ervan door de verteller als volwassene' (Lensen, 2007, p. 46). De deconstructie en constructie van de twee kleden die in de loop van de roman gecreëerd worden (het Veegaete-kleed op het niveau van de vertelde tijd en het narratieve lappendeken op het niveau van de verteltijd), weerspiegelen respectievelijk de afnemende autoriteit van de grootmoeder en de toegenomen (verbale en intellectuele) autonomie van de vertellende ik-figuur.

Het feit dat de onfortuinlijke Marcel een graf dient te krijgen, vloeit voort uit de omstandigheid dat hij als een geest blijft ronddwalen in de gedachten, herinneringen en gesprekken van zijn familie, maar nergens gelokaliseerd kan worden. De materialisering van Marcel krijgt in Mortiers roman op drie niveaus vorm. Eerst en vooral lijkt de 'doodstille' Marcel weer tot leven te komen in de persoon van de ik-verteller (de kleinzoon van zijn zus, die 'hem gesneden' is). Binnen de verhaalwereld krijgt Marcel ook een materiële gestalte in het magische 'kleed' dat die ik-verteller voor zijn oudoom (met behulp van naaifval) zou willen fabriceren. Buiten de verhaalwereld ten slotte fungeert het literaire artefact *Marcel* als de 'tekstuele' pendant van dat te fabriceren inferieure 'kleed' en geldt het als de ultieme locatie waarin Marcel een officieel graf krijgt. Op alle drie niveaus hebben we te maken met een vorm van 'weefsel' dat zich op een specifieke wijze tot de schijnbaar afwezige titelheld Marcel verhoudt. Zo is er een iconische relatie tussen het lichamelijke 'weefsel' van de ik-figuur en zijn oom. Het magische lappendeken op zijn beurt verhoudt zich – net zoals het briefkistje – indexicaal tot de persoon die het als 'tombe' moet bedekken. Het tekstuele 'weefsel' van de roman ten slotte maakt gebruik van symbolische tekens om de titelheld een fysieke rustplaats te bezorgen. Als een roman over collaboratie en repressie brengt *Marcel* dat beladen thema met andere woorden via een ingenieuze omweg aan de oppervlakte: in plaats van een roman die rechtstreeks focust op Marcells

lotgevallen (zoals de titel lijkt te suggereren), komt in *Marcel* een vertegenwoordiger van de tweede generatie aan het woord, die zijn afwezige grootoom op verschillende niveaus incarneert en aanwezig stelt. Paradoxaal genoeg heeft de literaire 'transsubstantiatie' die op die manier beoogd wordt (het 'woord' dat 'vlees' wordt), niet zozeer tot doel de gestorven oom weer tot leven te wekken, maar wel hem te kunnen begraven en als dode te kunnen herinneren.

Het hoeft geen betoog dat het autoreferentiële karakter van *Marcel* (als artefact dat subtiel verwijst naar zijn eigen creatieproces) in belangrijke mate voortbouwt op de etymologische verwantschap tussen 'tekst' en 'textiel', die zijn wortels heeft in de klassieke oudheid en in het Franse structuralisme (onder andere bij Roland Barthes en Julia Kristeva) weer prominent op de voorgrond werd geplaatst.¹¹ Zoals bekend werd in het intertekstualiteitsonderzoek van de voorbije decennia vaak het concept van 'palimpsest' gehanteerd, ter aanduiding van het procedé waarbij oudere teksten uitgewist en overschreven worden, maar toch nog blijven doorschemeren in de nieuw gecreëerde tekst. De metafictionele beeldspraak die Mortiers roman activeert, laat toe om 'intertekstualiteit' niet zozeer in verticale termen te beschrijven (de lagen van een palimpsest), maar in horizontale termen (vlakken), dat wil zeggen een maaksel van textiel dat de eigenschappen vertoont van een lappendeken. Mortier lijkt zo terug te grijpen naar een veel ouder concept van intertekstualiteit dat in de Grieks-Romeinse oudheid vorm kreeg, met name het genre van de 'cento' (afgeleid van 'kentron', de Griekse term voor 'lappendeken').¹² Waar een 'cento' bestond uit een amalgaam van citaten ontleend aan bekende auteurs en teksten, wordt de 'anarchie van lappen en draden' hier aaneengeregen tot een anderssoortig (maar in feite niet minder intertekstueel) lappendeken. De flarden tekst die de ik-verteller opvangt en in zijn *patchwork* incorporeert, bevinden zich in eerste instantie binnen de voorgestelde wereld, maar tezelfdertijd gaat het ook om flarden tekst die verwijzen naar andere teksten, buiten de voorgestelde wereld (en die als dusdanig deel uitmaken van de narratieve constructie die de volwassen geworden ik-figuur vorm geeft). Het werk van Schulz lijkt in dat verband een cruciaal referentiekader, een 'reep suède' of een 'vleug bont' (in de woorden van de ik-verteller) die mee helpt het reflexieve potentieel van *Marcel* (als tekst en als kleed) te activeren.¹³

7. Schulz en de 'losheid van het weefsel'

Hoewel de verhalen van Bruno Schulz een belangrijk referentiekader lijken te vormen voor Mortiers *Marcel*, zijn er niettemin een aantal cruciale verschillen. Terwijl in beide gevallen uit een 'frivole anarchie van lappen en draden' een

zekere orde wordt gecreëerd, is de geconstrueerde orde bij beide auteurs van een ander gehalte. Eerst en vooral lijkt Mortier niet zover te willen gaan als Schulz in zijn ontmaskering (of ontrafeling) van het zogenaamde ‘goede kleeed’ (of ‘saai jurk’, zoals het bij Schulz heet). Terwijl Schulz de authenticiteit van kunst als dusdanig ter discussie stelt en een grotere graad van authenticiteit nastreeft door net de inauthenticiteit van elke artistieke creatie op het voorplan te schuiven, is bij Mortier het spanningsveld tussen authenticiteit en inauthenticiteit specifiek gerelateerd aan de omgang met het verleden, in het bijzonder de Vlaamse collaboratie tijdens de Tweede Wereldoorlog. Het eenzijdige en eendimensionale verhaal over dat verleden wordt vervangen door een ander, genuanceerder, minder eenduidig en noodzakelijkerwijs onvolledig verhaal over datzelfde verleden. Dat alternatieve project wordt in *Marcel* uiteindelijk ook afgerond, niet alleen op het niveau van de voorgestelde wereld (de ik-verteller begraaft op het einde van de roman de Russische brief van zijn oudoom, zodat deze uiteindelijk een graf krijgt en tot rust kan komen in zijn streek van herkomst), maar ook op het niveau van de narratie: door zijn statuut als afgewerkt artefact kan het boek *Marcel* ook daadwerkelijk de functie vervullen van een ‘draaglijker tombe’ en geeft het de beladen problematiek van repressie en collaboratie meteen ook een plaats in het collectieve bewustzijn.

Terwijl Mortier uit deze ‘lappen en draden’ een al bij al strak gecomponeerde *Bildungsroman* fabriceert, is bij Schulz van een dergelijke narratieve *closure* en een min of meer lineair, afgerond discours geen sprake. Dat heeft niet alleen te maken met het cyclische en niet-lineaire karakter van Schulz’ verhalen, maar ook met het feit dat het reflexieve potentieel van zijn verhalen een radicaler karakter lijkt te hebben. Terwijl bij Mortier de zelfverwijzingen te maken hebben met het inferieure materiaal waaruit het artefact gecreëerd wordt, gaat Schulz (bij monde van de vaderfiguur in ‘Het traktaat’) nog een stap verder, met name door in te zoomen op het inferieure model van de beoogde creatie (de ‘mannequin’ of kleermakerspop, die op zichzelf al een kopie is). Daarbij komt ook de vaststelling dat de bij Schulz vaak voorkomende theatrale motieven – anders dan bij Mortier – niet zozeer wijzen op het feit dat de protagonisten (zoals de naaisters en de vader in ‘De mannequins’) binnen de voorgestelde wereld een bepaalde schijn proberen op te houden ten overstaan van elkaar, maar veeleer op het feit dat deze ‘creatieve’ personages zelf defectieve maaksels blijken te zijn in een door hogere hand gecreëerde wereld. Op die manier wordt niet alleen de schepping, maar ook de mens als scheppende (en ordenende) instantie in de wereld van het simulacrum binnengetrokken (wat in het geval van *Marcel* zeker niet het geval is). Zo merkt Schulz’ ik-verteller op een gegeven ogenblik het volgende op over de twee naaistertjes die in het verhaal ‘De mannequins’ ten tonele verschijnen:

De meisjes zaten roerloos en met glazige ogen. Hun gezichten zagen lang en afgestompt van het ingespannen luisteren, hun wangen waren opge maakt met rouge, en op dat ogenblik was moeilijk uit te maken, of ze tot de eerste dan wel tot de tweede generatie van de schepping behoorden (VZ 44).

In het geval van Mortiers *Marcel* zou een dergelijke opmerking vanwege de homodiëgetische verteller de louterende functie van de roman als 'draaglijker tombe' ongetwijfeld ondergraven en de lezer ervan laten verdwalen in een narratief spiegelpaleis. Dat Schulz daarentegen de beoogde ontrafeling van het tekstuele 'weefsel' op een hoger niveau situeert dan dat bij Mortier het geval is, komt treffend tot uitdrukking in een vaak geciteerde uitspraak van Schulz over zijn eigen werk:

De werkelijkheid neemt bepaalde gedaanten alleen aan voor de schijn, voor de grap, voor de lol. [...] Voortdurend heerst daar de sfeer van de coulissen, van de achterkant van het toneel waar de acteurs na het uittrekken van hun kostuums om het hoogdravende van hun rollen lachen. [...] Wat deze universele ontgoocheling van de werkelijkheid betekent, kan ik niet zeggen. Ik stel slechts dat het niet te dragen zou zijn, als we niet in een andere dimensie schadeloos gesteld zouden worden. Op de een of andere manier voelen we een diepe voldoening over deze losheid van het weefsel van de realiteit, hebben we belang bij dit bankroet (VZ 417-418).

Met het losgemaakte 'weefsel van de realiteit' verwijst Schulz niet zozeer naar de werkelijkheid *an sich*, maar wel naar de realiteit van de illusie die hij in zijn verhalend werk resoluut op de voorgrond plaatst. Dieter De Bruyn formuleert die artistieke strategie treffend als volgt: 'In plaats van literaire werken voort te brengen waarin een illusie van werkelijkheid wordt opgeroepen op basis van alledaagse schema's, wil Schulz in zijn verhalen nieuwe betekenissen ontsluiten door deze vaste schema's (conventies) te problematiseren, te "ontgoochelen"' (De Bruyn, 2006, pp. 211-212).

Het radicalere karakter van Schulz' omgang met allerhande conventies komt niet alleen tot uiting in de open compositie van zijn verhalen en in het metaartistieke (met textielmetaforen gelardeerde) discours dat zijn werk doordringt, maar ook in de exuberante stijl die zijn verhalen kenmerkt. Mortiers neiging tot stijlconcentratie (of 'mooschrijverij', zoals hem door de literaire kritiek wel eens is aangewreven) lijkt in het niets te verzinken bij de verrekende en uitgesponnen metaforen die Schulz' ik-verteller in zijn herinneringsverhaal aan elkaar rijgt. Ook hier lijkt Schulz veel verder te gaan in het losmaken van het tekstuele (in dit

geval talige) ‘weefsel’. Veel meer dan bij Mortier, waar de personages de narratieve touwtjes veelal in handen lijken te houden, wordt bij Schulz de materie zelf de handelende persoon (niet het minst de verbale materie). Hoogst illustratief in dat verband zijn twee fragmenten uit respectievelijk *Marcel* en Schulz’ verhaal ‘De nacht van het hoogtij’, die zich beide afspelen in een stoffenwinkel. Bij Mortier lezen we:

Achter de rekken stoven de bediendes uiteen om elk van een andere kant, met een blik van gestoorde bezigheid op hun vale gezichten, op hem toe te stappen. Zijn handen schoten nu alle kanten op. De bediendes haalden lange zwingels tevoorschijn, die aan haken naast de rekken hingen. Overal klonk een klaaglijk gekriep. Uit de rekken daalden lappen stof als wandtapijten neer. De winkel werd een doolhof met wanden van tweed, wilde zijde of velours. Maurice liep met de grootmoeder van corridor naar corridor en wees met een lange houten stok naar de stoffen als naar landkaarten vol vreemde continenten (M 12).

In de woorden van Schulz daarentegen wordt de ouderlijke winkel een autonome instantie die welhaast ongebreideld parasiteert op andere domeinen van de (talige) werkelijkheid:

Het binnenste van de grote winkel verdonkerde en verrijkte zich dag in dag uit met voorraden wol, cheviot, fluweel en pilo. In de donkere kasten, die depots en zolders met koele vilten tinten, gaf de donker bezonken kleurenpracht van de waar een rente van honderd procent, vermenigvuldigde en verzadigde zich het machtige kapitaal van de herfst. Daar groeide en donderde het, breidde zich steeds meer uit op de planken die als de galerijen van een groot theater waren, en daarbij werd het elke morgen nog aangevuld en vermeerderd met nieuwe ladingen, die in kisten en ballen op de berenschouders van zwoegende, baardige sjouwerlieden, gehuld in wolken van herfstige frisheid en wodka, samen met ochtendkoude naar binnen werden gedragen (VZ 105).

Het zijn barokke en dynamische beschrijvingen als deze die het ‘constructieve’ luik van Schulz’ artistieke project belichamen. Eens het ‘weefsel’ van (tekstuele, talige, artistieke, cognitieve) conventies ontrafeld is (of ‘bankroet’ is gegaan, zoals het in Schulz’ discours soms ook heet), kan het ontrafelde weefsel nieuw en onvermoed ‘kapitaal’ beginnen te vergaren. Of zoals Krzysztof Stala het treffend verwoordt in zijn studie over Schulz’ metaforisch taalgebruik: ‘The word, returning to reality from its metaphorical journey is no longer the same word; it is the liberated, forming and creative word, full of energy’ (Stala, 1993, p. 92).

8. Van 'lappendeken' naar 'kantklossen': *Marcel* versus *Godenslaap*

Hoewel de analogie tussen tekst en textiel een prominente plaats lijkt te bekleden in Mortiers oeuvre, vertoont de specifieke literaire invulling ervan een veeleer heterogeen karakter. In tegenstelling tot het door Sven Vitse bekritiseerde *Godenslaap* wordt de poëtische dimensie van *Marcel* nergens expliciet gemaakt: anders dan de breedsprakerige Helena, die van bij aanvang het vertelproces en haar taalgebruik (inclusief de bijbehorende textielmetaforiek) onder de aandacht brengt, gaat de homodiëgetische vertelinstantie in Mortiers debuut nergens expliciet in op zijn eigen statuut als verteller van het verhaal. Kenschetsend is in dat verband het eerder geciteerde fragment uit hoofdstuk 5 waarin de vertellende ik vorm geeft aan de gemoedstoestand van zijn jeugdige pendant als die zijn oom door het grootouderlijke huis meent te horen dwalen. De ik-verteller blijft bij het verwoorden van zijn kinderlijke angst en de bijbehorende verzuchting naar een 'draaglijker tombe' binnen het semantische veld van de naaiarbeid en treedt evenmin uit de voorgestelde wereld (bijvoorbeeld door zich te manifesteren als de intussen volwassen – en wijzer – geworden pendant van het jeugdige hoofdpersonage). Door die specifieke aanpak krijgt de poëtische dimensie van de textielmetaforiek in *Marcel* op een veel subtielere en suggestievere dimensie gestalte, zeker in vergelijking met een roman als *Godenslaap*.

Ook de – aldus Vitse – gebrekkige functionaliteit van de gehanteerde stijlmiddelen lijkt in het geval van *Marcel* minder problematisch dan in *Godenslaap*. De stijlconcentratie en barokke beeldspraak waarvan Mortiers literaire werken doordrongen zijn, staan hier niet in contrast met de poëtische krachtlijnen van de roman. De narratieve tegenstelling tussen de Veegaete-jurk en de aaneengeregen 'frivole anarchie van lappen en draden' verwijst naar het spanningsveld tussen dat wat zijn artificialiteit probeert te verhullen en dat wat zijn kunstmatigheid en buitenissigheid tentoonspreidt. Dat ook de taal zelf in dat heterogene, door de ik-verteller beoogde 'weefsel' op het voorplan treedt, ligt met andere woorden in het verlengde van Mortiers lappendekenpoëtica die bestaande normen, conventies en taboes wil doorbreken. Tezelfdertijd is dat barokke karakter niet ongelimiteerd en onbegrensd: de 'anarchie van lappen en draden' laat zich in een zekere orde integreren (of 'in het gareel lopen', zoals de ik-verteller het verwoordt), ook al blijft die orde dan onmiskenbare sporen van abnormaliteit vertonen.

Ondanks de significante verschillen tussen *Marcel* en *Godenslaap* op het vlak van verbale suggestiviteit en vertelstrategie zijn er ook ontegensprekelijk convergenties tussen beide romans. In beide gevallen wordt het reguliere naaiwerk (in

Marcel belichaamd door de grootmoeder, in *Godenslaap* vereenzelvigd met de bekrompenheid van de moederfiguur) beschouwd als een vorm van familiale en maatschappelijke normering en uiteindelijk afgewezen ten gunste van een alternatieve vorm van tekst(iel)productie en narratie. In beide gevallen wordt die alternatieve creatievorm gebruikt om de werkelijkheid van de oorlog (respectievelijk de Tweede en de Eerste Wereldoorlog) langs een omweg te benaderen en onder woorden te brengen. Terwijl het cirkelen rond die afwezige kern in *Godenslaap* opgeroepen wordt door het beeld van ingenieus kantwerk dat draden klost rond een leegte, wordt in *Marcel* de materiële afwezigheid van de titelheld opgevuld door de inschakeling van een inferieure vorm van textielproductie die gebruik maakt van minderwaardig of overbodig materiaal. Terwijl die laatste vertelvorm erg goed lijkt aan te sluiten bij de problematiek van taboe en verdoezeling rond de Tweede Wereldoorlog, lijkt de poëtische strategie van het ‘kantklossen’ – als Vitse gelijk heeft in zijn kritiek – minder geschikt (of simpelweg te hoog gegrepen) om de obsceniteit van de Eerste Wereldoorlog in *Godenslaap* op pregnante wijze tot uitdrukking te brengen. Waar in *Marcel* het probleem van de onzegbaarheid immers op het niveau van maatschappelijke conventies en taboes gesitueerd wordt, neemt datzelfde probleem in *Godenslaap* welhaast metafysische proporties aan en wordt het ‘cirkelen rond een leegte’ verbonden met de intrinsieke eigenschappen van de taal als dusdanig. De poëtische ambities die uit een dergelijke benadering voortvloeien en die in Mortiers *Godenslaap* vrij expliciet en maximalistisch verwoord worden, creëren onmiskenbaar hogere verwachtingen bij de lezer dan de veeleer minimalistische en subtiel vormgegeven poëtische insteek van *Marcel*.

9. Epiloog: *Marcel* en de zogenaamde ‘Schulz-derivative literature’

Dat het werk van een Midden-Europese Joodse auteur als Schulz een cruciaal referentiekader vormt bij een hedendaagse roman over een blijkbaar oer-Vlaams thema als de collaboratie, lijkt opmerkelijk, maar is dat slechts ten dele. Hoewel Schulz’ verhalende oeuvre slechts enkele honderden pagina’s beslaat, is zijn bescheiden artistieke output in de decennia na zijn dood een bron van fascinatie en inspiratie geworden voor een steeds groter wordende schare buitenlandse schrijvers en kunstenaars die op zich weinig raakpunten lijken te hebben met de specifieke context waarin Schulz’ verhalen ontstonden. Die vaststelling is des te opmerkelijker als we er rekening mee houden dat Schulz’ werk aanvankelijk niet onverdeeld positief werd onthaald en postuum, in de jaren veertig en vijftig, in zijn thuisland Polen zelfs enige tijd in de vergetelheid dreigde te geraken. De

voorbij de decennia is de slinger echter volledig in de andere richting doorgeslagen. Een steeds toenemend aantal buitenlandse uitgaven van zijn verhalenbundels heeft mede gezorgd voor een steeds groter corpus van wat men in het Engels 'Schulz-derivative literature' pleegt te noemen.¹⁴ David Grossman, Cynthia Ozick, Danilo Kiš en Philip Roth zijn slechts enkele van de vele auteurs die zich in hun werk door de persoon en het werk van Schulz hebben laten inspireren. Een van de meest recente en wellicht ook meest ingenieuze Schulziana is het boek *Tree of Codes* van Jonathan Safran Foer (2010), een gestante uitgave van de Engelse versie van Schulz' eerste verhalenbundel *Street of Crocodiles*: Foer heeft uit dat boek een volkomen nieuw verhaal gedestilleerd, letterlijk door Schulz' woorden weg te knippen.¹⁵

Een vaak terugkerend element in dergelijke door Schulz geïnspireerde boeken is het feit dat hun auteurs – vooral die met een Joodse achtergrond – aan de slag gaan met Schulz' tragische en gewelddadige levenseinde (Schulz werd tijdens een wilde Gestapo-actie op een novemberdag in 1942 in het getto van Drohobycz koelbloedig afgemaakt en vervolgens in een anoniem graf begraven).¹⁶ Zo komt de band tussen Schulz en de 'Endlösung' onder meer aan bod in David Grossmans *See Under: Love* en Cynthia Ozicks *The Messiah of Stockholm*. Ook in Jonathan Safran Foers *Tree of Codes* komt die Holocaustconnectie langs een omweg op de proppen, in die zin dat de weggeknipte stukken tekst symbool staan voor de annihilatie waaraan Schulz en een groot deel van zijn werk tijdens de oorlog ten prooi zijn gevallen.

Mortiers *Marcel* wijkt van deze markante tendens af doordat uitsluitend tekst-interne aspecten van Schulz' oeuvre creatief verwerkt worden en er op geen enkele manier expliciet naar Schulz' werk of biografie verwezen wordt.¹⁷ Niettemin zijn er een aantal symbolische raakpunten tussen het werk van Mortier en Schulz' biografie. In zekere zin vangt de handeling van *Marcel* – met de vele flashbacks naar de Tweede Wereldoorlog – aan op het ogenblik dat Schulz' leven op zijn einde loopt en is er – met Marcels afreis naar het oostfront – ook een zekere geografisch contact tussen de in *Marcel* voorgestelde wereld en de biografische habitat van Schulz. Bovendien wordt het mysterieuze personage Marcel net als Schulz het slachtoffer van de Tweede Wereldoorlog, al bevinden beide figuren zich langs verschillende kanten van de vuurlinie. Op de keper beschouwd deelt de gefictionaliseerde Marcel zelfs hetzelfde postume lot met de biografische Schulz: beiden komen na hun gewelddadige dood in een anoniem graf terecht en blijven na de Tweede Wereldoorlog de geesten van de mensen beroeren (in het geval van Marcel zijn naaste familieleden, in het geval van Schulz de adepten van zijn werk die een haast archeologische zoektocht inzetten naar sporen van de schrijver en zijn artistieke nalatenschap). Er zit ongetwijfeld een zekere ironie in

al deze punten van overeenkomst. Het meest frappant wellicht is de vaststelling dat een aantal markante elementen uit het werk van een Pools-Joodse auteur die gestorven is tijdens de Holocaust meer dan een halve eeuw later hun entree maken in een Nederlandstalig literair werk dat een genuanceerd beeld wil ophangen van de Vlaamse collaboratie met het naziregime. De artistieke transformatie die daarbij plaatsvindt, benadrukt ten slotte nogmaals het verschil in perspectief tussen Schulz' oeuvre en Mortiers roman: waar bij Schulz het losmaken van het 'weefsel' een welhaast metafysische aangelegenheid is, worden de ontrafeling en het opnieuw vastrijgen van het tekstuele weefsel bij Mortier ingezet voor een concreet en historisch ingebed literair project dat de problematiek van de Tweede Wereldoorlog en de herinnering aan de collaboratie en de repressie een blijvende plaats wil bieden in het collectieve bewustzijn.

NOTEN

- ¹ Kenschetsend in dat verband is de volgende overweging van de homodiëgetische verteller in Mortiers novelle: 'Mijn woorden houden van het donker. Ze wachten tot mijn kop zacht en beurs op mijn borst zakt. Onrustig duwen ze tegen de binnenkant van mijn hoofd. Motten, gaasvliegen, waterjuffers, hommels. Hoe slapper ik word, hoe meer er naar buiten breken, een bries van vleugelslagen. Ze tillen me op en rekken me uit in het ijle, als een net met veel te grote mazen. Hun poten, fijne spelden, grijpen me bij mijn kraag en laten me schommelen, even bros en leeg als het rag dat op zolder doorbuigt van stof en doelloosheid. Daar heb ik de spin gezien die zo lang op prooi heeft zitten wachten dat ze van puur geduld is opgelost. Ze ligt er in haar eigen weefgetouw, met haar poten als een kroon rondom haar ogen, een auto uit elkaar gevallen tot wielen en koplampen, al het andere weggeroest. Als je lang genoeg wacht tot er iets gebeurt, verdwijnt je' (Mortier, 2004, pp. 48-49).
- ² De gelijkenis tussen Mortier en het werk van Schulz werd eerder al geopperd in twee recensies die verschenen naar aanleiding van de publicatie van *Marcel*. Barber van de Pol schreef destijds: 'Mortiers kracht is de suggestie en de heftige, Bruno Schulz-achtige expressie' (Van de Pol, 1999). Cyrille Offermans had het met betrekking tot *Marcel* dan weer over 'het magische vermogen van de metamorfose en de transformatie zoals we dat kennen uit het werk van grote auteurs als Bruno Schulz en Walter Benjamin, die het ook te doen was om het redden van een verdwijnende wereld' (Offermans, 1999). Nadere analyse laat zien dat de overeenkomsten tussen *Marcel* enerzijds en Schulz' verhalen anderzijds veel fundamenteeler zijn dan de door Van de Pol en Offermans gesignaleerde raakpunten, sterker nog, dat deze gelijkenissen tot in de kern van Mortiers debuut reiken.
- ³ Een synopsis en een beknopte analyse van de roman zijn te vinden in Van Hulle (2005).

- ⁴ Een beknopte Nederlandstalige inleiding op Schulz' verhalen biedt Van Heuckelom (2006). Een synthetisch overzicht van de kritische en literatuurwetenschappelijke receptie van zijn werk is te vinden in De Bruyn & Van Heuckelom (2009).
- ⁵ Citaten uit de Nederlandse vertaling van Schulz (verder afgekort tot VZ) zijn gebaseerd op Schulz (2006).
- ⁶ Citaten uit *Marcel* (verder afgekort tot M) komen uit Mortier (1999).
- ⁷ Zie in dat verband Lenssen (2007, pp. 25-26), die opmerkt dat er in de verhaalwereld van *Marcel* een nauwe band bestaat tussen het zich uitkleden en het uiten van ontboezemingen over het oorlogsverleden.
- ⁸ Zie bijvoorbeeld Schönle (1991) voor een analyse van Schulz' cyclus over de mannequins.
- ⁹ Het grote drama van deze panopticumpoppen is, zoals Jakob in zijn discours suggereert, net het feit dat ze de schijn hoog moeten houden en pretenderen samen te vallen met de historische persoon waarvan ze niet meer dan een imitatie zijn: 'De panopticumpoppen [...] zijn passiespelparodieën van mannequins, maar hoedt u hen zelfs in die vorm lichtvaardig te behandelen [...] Voelt u de pijn, het stille lijden, het onverloste, in de materie geketende lijden van zo'n gedrocht dat niet weet waarom het zo is, waarom het moet voortbestaan in deze met geweld opgelegde vorm die een parodie is? [...] O ironie van deze namen, van deze schijn! Bezit dat gedrocht werkelijk iets van koningin Draga, van haar evenbeeld, ook maar een schim van haar wezen? De gelijkenis, de schijn, de naam stellen ons gerust en weerhouden ons ervan te vragen wie dat ongelukkige schepsel voor zichzelf eigenlijk is' (VZ 46-47).
- ¹⁰ Zoals Lenssen (2007, pp. 36-37) aangeeft, wordt deze toenadering symbolisch voorbereid in de trapscène in het begin van het achtste en laatste hoofdstuk.
- ¹¹ Zie in dat verband bijvoorbeeld Scheid & Svenbro (1996) en Kruger (2001).
- ¹² Zie Claes (2011, pp. 69-79) voor een bespreking van dit klassieke tekstgenre.
- ¹³ Gezien de eeuwenlange traditie waarbinnen dit motief kadert, vormt Schulz' werk logischerwijze niet het enige literaire referentiekader. Een andere interessante context, die Mortier zelf terloops suggereert in een van zijn essays, is Virginia Woolfs roman *The Waves* (1931). In het eerder aangehaalde essay 'Wat voorbij is begint pas' citeert Mortier uit dit boek: "Hoe moe ben ik de verhalen," verzucht de schrijver Bernard in *De golven* van Virginia Woolf. "Hoe moe ben ik van frasen die netjes met beide voeten neerkomen op de grond. Ik begin te verlangen naar een kleine taal, zoals geliefden bezigen, gebroken woorden, onduidelijke woorden, als schuifelende voeten over straatstenen." Maar in dat geschuifel begint onvermijdelijk een nieuwe muziek te zingen; hees, aarzelend. De draden worden weer aangetrokken, het weefsel wordt zo goed en zo kwaad mogelijk hersteld, het verbond hernieuwd; anders en toch weer hetzelfde: "Ik heb een kleine taal nodig zoals geliefden bezigen, woorden van één lettergreep, zoals kinderen spreken wanneer ze de kamer in lopen en hun moeder aan het naaiwerk trefen en een pluk kleurige wol oprapen, een veer, een reep sits. Ik wil gejang, een schreeuw.'" (Mortier, 2010, p. 41).

- ¹⁴ Zie in dat verband Stojanović (2006), Van Heuckelom (2009) en Ravvin (2009).
- ¹⁵ Zie Van Heuckelom (2012) voor een uitgebreide bespreking van Foers *Tree of Codes* en de verhouding van dit boek tot Schulz' leven en werk.
- ¹⁶ Norman Ravvin merkt in dat verband terecht op: 'Bruno Schulz, a difficult writer with a tragic life trajectory, has become a motivating model and presence in the work of writers across a wide variety of world literature. This development has made the life of Schulz well known, while the character of his work – including his pictorial art – has not necessarily been served through these writerly representations. The downfall of some of this interest in Schulz is the centrality of his symbolic currency as a paradigmatic Holocaust victim' (Ravvin, 2009, p. 55).
- ¹⁷ De naam Schulz duikt overigens af en toe wel op in Mortiers essayistisch werk en in interviews met de schrijver, bijvoorbeeld Mortier (2010, p. 110), Van Nieuwenborgh (2001) en Hakkert (2002). Schulz' tragische levenseinde komt in die commentaren echter niet ter sprake.

BIBLIOGRAFIE

- Claes, P. (2011). *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Nijmegen: Vantilt.
- De Bruyn, D. (2006). *Litteraire reflexiviteit in het Poolse modernisme. Karol Irzykowski en Bruno Schulz tussen autotematyzm en metafictione*. Gent: UGent (ongepubliceerde dissertatie).
- De Bruyn, D. & Van Heuckelom, K. (2009). Seven Decades of Schulzology. In D. De Bruyn & K. Van Heuckelom (Red.), *(Un)masking Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (pp. 9-25). Amsterdam/New York: Rodopi.
- Hakkert, T. (2002). Als verhalen zich gaan schurken. *Apeldoornse Courant*, 18-07-2002.
- Kruger, K. S. (2001). *Weaving the Word. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. Selinsgrove, PA/London: Susquehanna University Press/Associated University Presses.
- Lensen, J. (2007). Een half weggevaagd gezicht. Het thema van de Tweede Wereldoorlog in *Marcel* (1999) van Erwin Mortier. *Spiegel der Letteren*, 49, 23-52.
- Mortier, E. (1999). *Marcel*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Mortier, E. (2000). *Vergeten licht. Gedichten*. Amsterdam: Meulenhoff.
- Mortier, E. (2003). *Pleidooi voor de zonde*. Amsterdam: Cossee.
- Mortier, E. (2004). *Alle dagen samen*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mortier, E. (2008). *Godenslaap*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Mortier, E. (2010). *Wat voorbij is begint pas. Lichtzinnige meditatie over het schrijven*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Offermans, C. (1999). Een verdwenen wereld. Onalledaags romandebuut van Erwin Mortier. *Ons Erfdeel*, 4, 584-585.
- Ravvin, N. (2009). Veneration and Desecration: The Afterlife of Bruno Schulz. In S. Latek (Red.), *Bruno Schulz. New Readings, New Meanings. Nouvelles lectures, Nouvelles significations* (pp. 55-66). Kraków/Montréal: Polish Academy of Arts and Sciences/Polish Institute of Arts and Sciences in Canada.

- Scheid, J. & J. Svenbro (1996). *The Craft of Zeus. Myths of Weaving and Fabric*. Cambridge, MA/ London: Harvard University Press. (Translated by Carol Volk).
- Schönle, A. (1991). Cinnamon Shops by Bruno Schulz: the Apology of Tandeta. *The Polish Review*, 36(2), 127-144.
- Schulz, B. (2006). *Verzameld werk*. Amsterdam: Meulenhoff. (Uit het Pools vertaald en van een nawoord voorzien door Gerard Rasch).
- Stala, K. (1993). *On the Margins of Reality. The Paradoxes of Representation in Bruno Schulz's Fiction*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Stojanović, B. (2006). Umitycznienie Brunona Schulza. *Parnasik*, 1-2, 20-23.
- Van de Pol, B. (1999). Driewerf Vlaams. *De Groene Amsterdammer*, 31-03-1999.
- Van Heuckelom, K. (2006). Het kietelen van de demiurg. *De leeswolf*, 7, 548-549.
- Van Heuckelom, K. (2009). Bruno Schulz, of het Boek dat groeit. *Tijdschrift voor Slavische Literatuur*, 52, 53-58.
- Van Heuckelom, K. (2012). (S)Tree(t) of (Cro)cod(il)es. Jonathan Safran Foer 'okalecza' Brunona Schulza. In R. Cudak (Red.), *Literatura polska na świecie. Oblicza światowości* (pp. 15-29). Katowice: Wyd. Gnome.
- Van Hulle, J. (2005). Marcel. *Lexicon van literaire werken*, 65, 1-7.
- Van Nieuwenborgh, M. (2001). Erwin Mortier met een leeslintje. Succesauteur op tournee met Saint-Amour. *De Standaard*, 2-02-2001.
- Vitse, S. (2010). *Tekstbestanden*. Aalst: het balanseer.

TWEE VERTALINGEN VAN *JOURNEY OF THE MAGI* VAN T.S. ELIOT: MARTINUS NIJHOFF EN ISTVÁN VAS

Orsolya Varga
(Eötvös Loránd Universiteit)

TWO TRANSLATIONS OF T.S. ELIOT'S *JOURNEY OF THE MAGI*: MARTINUS NIJHOFF
AND ISTVÁN VAS

It is not a coincidence that the most prestigious prize in literary translation carries the name of Martinus Nijhoff, as the third volume of Nijhoff's oeuvre (translations) surpasses the length of the book containing his original poems. Alongside his literary translation work Nijhoff also wrote criticism of translations. His Hungarian contemporary, the poet István Vas, also had an impressive career both as a literary translator and as a writer of several essays on various questions of translation.

In the present article I examine the internal translation approach of the two authors, on the basis of a T.S. Eliot poem. The concept of 'internal translation approach' implies the views stemming from the translator's own translation experience. These are present in the translations in an implicit way: it is the researcher who has to compare the original works with the translations and draw conclusions about the translator's approach, on the basis of the drifts and exchanges between the two. 'External translation approach' refers to the views of the translator concerning other than his own work: in reviews, translation criticism, essays, forewords, prologues and epilogues regarding translated works. This article applies the internal translation approach when examining two interpretations of the same poem. After analyzing the translation transformations I briefly compare the internal and external translation approach of the two authors.

1. Inleiding

Elke vertaling is een vorm van lezen, meende Albert Verwey. Met andere woorden: elke vertaling is een individuele interpretatie. Wanneer we iets in vertaling kennen, is het niet 'het origineel' of het anderstalige werk, maar – zonder twijfel – het vertaalwerk (als origineel) zelf. Hoe verhoudt deze interpretatie zich tot de vertaalopvattingen van de vertaler?

2. Interne vertaalopvattingen

Zoals de titel van mijn bijdrage verraaft, wil ik nader ingaan op de interne vertaalopvattingen van Martinus Nijhoff en István Vas, op basis van de vertalingen van een gedicht van T.S. Eliot. Met interne vertaalpoëtica worden opvattingen bedoeld die uit de vertaalpraktijk van de auteurs zelf zijn af te leiden. De interne vertaalpoëtica is een impliciet gegeven: hij kan alleen afgeleid worden uit de verschuivingen die geobserveerd worden bij een vergelijking van de brontekst en de doelttekst. Met externe vertaalpoëtica worden daarentegen opvattingen bedoeld die in recensies, commentaren, inleidingen, kritieken, essays enzovoort te vinden zijn. Helaas lukt het niet in het kader van deze bijdrage zowel de interne als de externe vertaalpoëtica van beide auteurs uiteen te zetten: ik beperk me dus tot de interne vertaalopvattingen op basis van twee interpretaties van een gedicht. Na de analyse van de vertaaltransformaties leg ik kort een verband tussen interne en externe vertaalopvattingen van beide auteurs.

Er zijn merkwaardige overeenkomsten tussen de door mij onderzochte dichter-vertalers: beiden streefden ze onophoudelijk naar een perfecte verstechniek, beiden gebruikten ze hun gevoel voor humor in de poëzie, beiden bekeerden ze zich tot het christendom en op een wereldlijke, profane manier waren ze gelovig, en allebei vonden ze het van belang om de rijkdom van de traditie van de poëzie kundig te kunnen hanteren. Beiden waren traditiebewust terwijl ze een ‘professionele’ kijk op het dichterschap hadden. Ze schatten vakmanschap, vakkennis van het vertalen hoog. Daar komt nog bij dat ze allebei op een bijzondere manier geïntrigeerd waren door T.S. Eliot (1888-1965). Nijhoff werd door literatuurhistorici zelfs vaak vergeleken met de Amerikaans-Britse dichter en toneelschrijver (vgl. Van den Akker, 1994; Vaessens, 1998; D’haen, 2000), terwijl Vas Eliot persoonlijk heeft gekend.

Literair vertalen speelt een aanzienlijke rol in het werk van beide auteurs. Vas was een van de belangrijkste figuren van de twintigste eeuwse Hongaarse literatuur, en behoorde tot de ‘derde generatie’ van het toonaangevende tijdschrift *Nyugat* (Westen). De wortels van zijn dichterschap situeren zich tijdens de avant-garde, maar later ging hij meer klassieke vormen hanteren. Daarnaast was hij een belangrijk prozaschrijver: in zijn bijzondere prozawerk zijn geschiedschrijving, autobiografie, literatuurgeschiedenis en karakterstudie vervlochten. Bovendien was hij een van de belangrijkste vertalers.

Nijhoff heeft relatief weinig vertaald, hoewel in vergelijking met de omvang van zijn eigen werk wel tamelijk veel: een stuk van Euripides, van Menander, van Shakespeare, van Ramuz, en van T.S. Eliot; proza van Gide, bovendien ook kleinere gedichten van Charles Baudelaire, Jean de Lafontaine, Charles d’Orleans,

Alfred de Musset, Alfred de Vigny, Victor Hugo en Gérard de Nerval. Vas heeft daarentegen veel uiteenlopende teksten naar het Hongaars overgezet: veel proza, drama, poëzie, van William Shakespeare tot Walt Whitman, van Theodor Fontane tot John Steinbeck, van Johann Wolfgang Goethe en Friedrich Schiller tot William Somerset Maugham en T.S. Eliot, van François Villon tot Guillaume Apollinaire, om slechts een paar namen te noemen.

3. ‘De reis van de drie koningen’

Om te illustreren op welke manier de vertalers te werk gingen, bekijk ik ‘De reis van de drie koningen’ van Eliot in de Nederlandse en de Hongaarse versie. ‘Journey of the Magi’ verscheen in 1927. Eliot bewonderde de preken van bisschop Lancelot Andrews (1555-1626) – de oorsprong van het gedicht ligt dan ook in een van deze preken.^{1*} In het begin van het gedicht neemt Eliot de woorden van Andrews ook bijna letterlijk over.

1 *‘A cold coming we had of it,*
 2 *Just the worst time of the year*
 3 *For a journey, and such a long journey:*
 4 *The ways deep and the weather sharp,*
 5 *The very dead of winter.’*
 6 *And the camels galled, sore-footed, refractory,*
 7 *Lying down in the melting snow.*
 8 *There were times we regretted*
 9 *The summer palaces on slopes, the terraces,*
 10 *And the silken girls bringing sherbet.*
 11 *Then the camel men cursing and grumbling*
 12 *And running away, and wanting their liquor and women...*

1 *Het was een koude tocht,*
 2 *en de slechtste tijd van het jaar*
 3 *voor een reis, voor zulk een verre reis.*
 4 *De wegen modderig, het weer guur,*
 5 *de winter op zijn strengst.*
 6 *De kamelen, die hun knieën ontvelden, hun hoeven bezeerden, werden onhandelbaar*
 7 *en legden zich neer in de smeltende sneeuw.*
 8 *Menigmaal dachten we met spijt terug*
 9 *aan onze zomerpaleizen op bloeiende berghellingen,*

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 95.

- 10 *aan meisjes, in zijde gehuld, die gekoelde wijn ronddienden.*
 11 *Onze kameeldrijvers vloekten, kankerden,*
 12 *weigerden dienst, riepen om brandewijn en vrouwen...*
- 1 *'Hideg volt odamenet,*
 2 *Épp legrosszabb része az évnek*
 3 *Az útra, s ilyen hosszú útra:*
 4 *Metsző a szél, az utakat elmosta az ár*
 5 *A nagy télvíz idején.'*
 6 *S a tevék feltörve, lesántulva, csökönnyösen*
 7 *Az olvadó hóba feküdtek.*
 8 *Volt, mikor visszakivántuk*
 9 *A nyári palotákat a dombokon, a függőkerteket*
 10 *S a sörbethozó, selymes lányokat.*
 11 *Itt meg a káromkodó, zúgolódó tevehajcsárók,*
 12 *Akik megszótktek, mert kellett nekik a szesz meg a nő,*

Het valt al bij de eerste strofe op dat Nijhoff met een aantal opmerkelijke oplossingen komt en zelfs dingen toevoegt die niet in het origineel staan. Hij houdt zich niet aan de interpunctie van de brontekst. Hij neemt de aanhalingstekens van de openingsregels niet over. Hoofdletters gebruikt hij alleen aan het begin van een nieuwe zin. Terwijl Eliot veel elliptische zinnen hanteert en in telegramstijl schrijft, zien we bij Nijhoff voornamelijk volledige grammaticale zinnen. Daardoor wordt het karakter van zijn vertaling meer beschrijvend dan het origineel. Hij bewaart de nevenschikkende voegwoorden 'and' ook niet aan het begin van veel zinnen.

In regel 1 handhaaft Nijhoff de woordvolgorde niet, waardoor de nadruksconstructie verdwijnt. De Hongaarse versie van Vas handhaaft min of meer de interpunctie, de herhaalde voegwoorden en ook de nadruk door het bewaren van de woordvolgorde van de eerste regel.

Bij de vierde regel zien we dat Nijhoff de betekenis van 'deep' concretiseert, wat Vas ook doet ('az utakat elmosta az ár' – 'de wegen werden overstroomd'). De Hongaarse vertaler concretiseert ook nog de woordgroep 'the weather sharp' door die te vervangen door 'snijdende wind' ('metsző a szél').

Nijhoff expliciteert in regel 6: hij voegt het woord 'knieën' toe, omdat het woord 'ontveld' nader gepreciseerd moet worden. Hij vervangt de deelwoorden door persoonsvormen, waardoor deze regel twee keer zo lang wordt als het origineel. Er werden niet alleen syntactische, maar ook lexicale veranderingen aangebracht: de kamelen die 'zich neerleggen' in de smeltende sneeuw klinkt plechtiger dan het neutrale woord 'lying down'. Vas vertaalt deze regel zo precies

mogelijk, met deelwoorden en een stilistisch neutraal werkwoord. Het moet gezegd dat hij het laatste deelwoord ook vervangt door een persoonsvorm, want ook het Hongaars verzet zich tegen zoveel deelwoorden achter elkaar.

Regel 10 zou men letterlijk in het Nederlands kunnen vertalen met ‘En de zijden meisjes die sorbet brachten’. We zien dat Nijhoff de dubbelzinnige uitdrukking van Eliot (‘silken’ – ‘zijdezacht’, of ‘zijde dragend’) heeft vervangen door zijn eigen interpretatie. Daarnaast heeft hij in plaats van het in het Nederlands gebruikte woord ‘sorbet’ een omschrijving gegeven. Volgens Martien de Jong bewijst het dat de vertaler niet kon aannemen dat de drie wijzen uit het oosten met een simpel glas ijslimonade te verleiden waren (De Jong, 1967). De stijl van Nijhoffs interpretatie (‘in zijde gehuld’) klinkt ook plechtiger. Vas daarentegen koos in zijn vertaling voor de dubbelzinnigheid van het oorspronkelijke door een adjectief te kiezen dat beide betekenissen behoudt. In regel 10 en 12 kunnen we weer concretisering vaststellen, de woorden ‘bringing’, ‘running away’ en ‘wanting’ krijgen genuanceerdere vertalingen – ‘ronddiensten’, ‘weigerden dienst’, ‘riepen’. In regel 9 laat Nijhoff ‘terraces’ onvertaald, waarschijnlijk omdat er sowieso teveel syllaben zijn. Vas verandert op deze plekken ook zo min mogelijk aan de brontekst.

13 And the night-fires going out, and the lack of shelters,
14 And the cities dirty and the towns unfriendly
15 And the villages dirty and charging high prices:
16 A hard time we had of it.
17 At the end we preferred to travel all night,
18 *Sleeping in snatches,*
19 With the voices singing in our ears, saying
20 That *this was all folly.*

13 Onze kampvuren wilden niet branden, onderdak was moeilijk te vinden,
14 de steden waren vijandig, de dorpen stug,
15 de gehuchten smerig en verschrikkelijk duur:
16 het was een ellendige tocht.
17 Tenslotte reisden wij de gehele nacht door,
18 *sliepen zo nu en dan langs de wegwijk*
19 en hoorden gedurig in onze oren zingende stemmen, zeggend:
20 *jullie onderneming is waanzin.*

13 S a kihúnyú tábortüzek, a hiányzó sátrak,
14 S a mogorva várak, az ellenséges városok,
15 S a mocskos falvak, ahol az ember bőrit is lenyúzzák:
16 Nehéz volt odamenet.

17 Végül inkább egész éjszaka utaztunk,
 18 *Sebtiben szundikálva,*
 19 S a fülünkbe *dúdoltak* a hangok, szólván,
 20 Hogy *mindez csak őrület.*

In regel 18 en 19 zijn er een aantal toevoegingen bij Nijhoff: ‘langs de wegkant’ en ‘gedurig’ ontbreken in de oorspronkelijke tekst. In regel 20 wordt de woordgroep ‘this all’ geconcretiseerd en gepersonifieerd. De onvoltooide deelwoorden ‘sleeping’ en ‘singing’ worden op het niveau van de zin gebracht. De vertaling van ‘singing’ als ‘hoorden’ laat ook een verandering van aspect zien. Vas tilt maar een van de deelwoorden op tot zinsniveau. Hier moet vermeld worden dat het Hongaars erg van werkwoorden houdt, het zogenaamde ‘verwerkwoorden’ is als het ware een norm bij het vertalen.

21 Then at dawn we came down to a temperate valley,
 22 Wet, below the snow line, smelling of vegetation;
 23 With a running stream and a water mill beating the darkness,
 24 *And three trees* on the low sky,
 25 And an old white horse galloped away in the meadow.
 26 Then we came to a tavern with vine-leaves over the lintel,
 27 *Six hands* at an open door dicing for pieces of silver,
 28 And *feet kicking* the empty wineskins.
 29 *But there was no information,* and so we continued
 30 And arrived at evening, not a moment too soon
 31 Finding the place; *it was (you may say) satisfactory.*

21 Eindelijk, toen het licht werd, daalden we neer in een luw dal,
 22 vochtig, onder de sneeuwlijn, geurend naar groeizaamheid;
 23 een beek snelde voort, een watermolen karnde het duister,
 24 *er waren drie bomen* onder een bewolkte lucht,
 25 en een oud paard galoppeerde door een weiland.
 26 Wij kwamen bij een herberg met wijngaardranken boven de stoep.
 27 *Zes handwerkslieden* dobbelden bij de open deur om zilverlingen
 28 en *zes voetknechten schopten* lege wijnzakken over de vloer.
 29 *Maar niemand kon ons inlichtingen verschaffen,* en zo gingen we verder,
 30 en bereikten des avonds, geen uur te vroeg,
 31 de plaats van bestemming; *het was (dat mag ik wel zeggen) de moeite waard.*

21 Aztán hajnalra leértünk egy enyhe völgybe,
 22 Párás volt a hóövezet alatt, növényektől illatozó;
 23 Folyó rohant benne s egy vízimalom verte a sötétet,

- 24 *S három fa nyúlt az alacsony égbe,*
25 *S egy öreg, fehér ló ügetett el a mezőn.*
26 *Aztán egy kocsmához értünk, szőlőlevelek a fejgerenda fölött,*
27 *Nyitott ajtók előtt hat kéz vetett kockát ezüst pénzdarabokért,*
28 *S lábak rugdosták az üres borostömlőket.*
29 *De útbaigazítást nem kaptunk, haladtunk hát tovább*
30 *S megérkeztünk este, egy perccel se hamarabb*
31 *Találtunk arra a helyre: mondhatni, kielégítő volt.*

In regel 24 van de vertaling van Nijhoff zien we weer dat de vertaler de woordgroep met een persoonsvorm uitbreidt: de uitdrukking ‘er waren’ versterkt het verhalende effect. Vas gebruikt ook een persoonsvorm in deze regel, hoewel niet van het werkwoord ‘zijn’ (ongeveer: ‘en drie bomen strekten zich uit tot de lage hemel’).

Een buitengewoon interessante modificatie treffen we aan in de regels 27 en 28. De hier gebruikte transformatie kan zowel als een explicatie als als een concretisatie begrepen worden, maar ze kan ook beschouwd worden als een toevoeging. Van de wat bedekte toespeling ‘six hands’ en ‘feet kicking’ maakt Nijhoff ‘zes handwerkslieden’ en ‘zes voetknechten’. Van een deel wordt dus een geheel gemaakt: in plaats van lichaamsdelen worden er mensen genoemd. Bovendien betekent zes handwerkslieden plus zes voetknechten dat er twaalf mensen aanwezig waren, wat er in het origineel niet staat. Een mogelijke verklaring geeft Kees Fens door naar de twaalf stammen van Israël te verwijzen (Fens, 1983, p. 226). Vas vertaalt deze regels wel met de zo precies mogelijke equivalenten van de Engelse uitdrukkingen. In deze regels gebruiken Nijhoff en Vas allebei vervoegde werkwoorden (‘dobbelden’, ‘schopten’ – ‘vetett’, ‘rugdosták’) voor de Engelse deelwoorden ‘dicing’ en ‘kicking’. Regel 29 is onpersoonlijker in het origineel dan in de Nederlandse versie: de onpersoonlijke constructie wordt door een onbepaald voornaamwoord als onderwerp en een meer genuanceerd werkwoord als gezegde vervangen, het originele onderwerp wordt lijdend voorwerp. Vas kiest voor een tussenoplossing: hij verandert het oorspronkelijke onderwerp ook in een lijdend voorwerp, maar het onderwerp ontbreekt in de zin. In regel 31 introduceert Nijhoff een ‘ik’, hij verandert het algemeen subject tot eerste persoon enkelvoud. Daardoor komt de Wijze hier al voor terwijl dat in het origineel pas in de volgende regel gebeurt. Bovendien voegt Nijhoff iets positiefs toe aan het in deze context eerder neutrale woord ‘satisfactory’, er is wel een gradatieverschil tussen ‘bevredigend’ en ‘de moeite waard’. Vas bewaart de onpersoonlijkheid, het algemeen subject met een infinitief, en vertaalt ‘satisfactory’ met het neutrale woord ‘kielégítő’ dat de betekenis ‘niet echt positief, niet echt negatief

draagt. De regel 'It was (you may say) satisfactory' wordt over het algemeen als understatement opgevat, maar kan ook als ironie beschouwd worden.

32 All this was a long time ago, I remember,
33 And I would do it again, but *set down*
34 *This set down*
35 *This: were we led all that way for*
36 Birth or Death? *There was a Birth, certainly,*
37 *We had evidence and no doubt.* I had seen birth and death,
38 But had thought they were *different*; this Birth was
39 *Hard and bitter agony* for us, like Death, our death.
40 We returned to our places, these Kingdoms,
41 But no longer at ease here, in the old dispensation,
42 With an alien people clutching their gods.
43 I should be glad of *another* death.

32 Dit alles is lang geleden, ik heb het onthouden
33 en zou het over willen doen, maar ik *stel*,
34 *dit vooropgesteld*,
35 *één vraag: was het doel dat ons dreef*
36 geboorte of dood? *Wij waren getuigen van een geboorte, zeker,*
37 *daar is geen twijfel aan.* Maar als ik vroeger geboorte of dood zag,
38 dacht ik dat ze *tegenstellingen* waren. Deze geboorte echter
39 was een *onverbidde* einde voor ons, een dood, onze dood.
40 Wij keerden terug naar ons land, onze koninkrijken,
41 maar voelden ons niet meer thuis in de oude orde
42 tussen vreemde mensen die hun goden omklemmen.
43 Ik zal blij zijn als ik *andermaal* sterf.

32 Mindez régen volt, emlékszem én,
33 És megtenném újra, de *vegyétek észbe*
34 *Ezt vegyétek észbe*
35 *Ezt: miért vezettek végig ezen az úton,*
36 Születésért vagy Halálért? *Volt születés, igaz,*
37 *Bizonyítékot kaptunk rá, s nem kétes, láttam születést, halált,*
38 De azt hittem, *különböznek egymástól*; ez a Születés
39 *Kemény és keserű haldoklás* volt nekünk, olyan volt mint a Halál, a mi halálunk.
40 Visszatértünk székhelyünkre, ezekbe a Királyságokba,
41 De nincs többé nyugtunk, a régi függelében,
42 Köröttünk idegen nép csüng istenein.
43 *Másféle* halálnak örülnék.

In regels 33-34 laat Nijhoff de originele herhaling weg, hoewel een andere herhaling voorkomt in de woordstam ('ik stel, dit vooropgesteld'). In regel 35 ('were we led') is het onbepaald door wie of wat de wijzen geleid werden, maar Nijhoff voegt zijn interpretatie toe, waardoor de onbepaaldheid verdwijnt.² Hetzelfde zien we ook bij de grammaticale transformatie: de vertaalde zin is in de bedrijvende vorm. In Vas' vertaling blijft de vraag onbepaald. Hij vertaalt de passieve vraagzin met de actieve derde persoon meervoud in actief ('vezettek végig'). Deze vorm wordt in het Hongaars vaak gebruikt in plaats van het passief, omdat de frequentie van passieve constructies veel lager is dan in het Nederlands, om niet te spreken over het stijlverschil. Het woord 'different' (met de neutrale betekenis 'van elkaar verschillen') werd door Nijhoff weer met een expliciterend, meer genuanceerd woord 'tegenstellingen' vertaald. In regel 36-37 zien we een verplaatsing van constructies in de Nederlandse vertaling; Nijhoff verwisselt de persoonlijke constructie door een onpersoonlijke en als compensatie vice versa. Op deze manier bereikt hij het evenwicht. In regel 39 interpreteert Nijhoff de woorden 'hard and bitter agony' met de in gradatie wat sterkere uitdrukking 'onverbiddelijk einde'. In beide gevallen blijft de versie van Vas dicht bij de betekenisvelden van de originele woorden en zinnen.

De laatste regel van het gedicht verdient een aparte alinea. Bij het lemma 'another' – het sleutelwoord van de zin – staat in het grote American Heritage woordenboek:

1. One more; an additional: *had another cup of coffee.*
2. Distinctly different from the first: *took another route to town.*
3. Some other: *put it off to another day.*

Welke van de drie betekenissen hebben de vertalers gezien? Nijhoff interpreteert het woord in de eerste betekenis (andermaal: nog eens, ten tweede male), Vas vat het woord daarentegen op in de tweede betekenis ('másféle': van een ander soort, van een andere aard). Wat nog belangwekkender is, is het feit dat in beide talen – zowel in het Hongaars als in het Nederlands – een woord bestaat dat beide betekenissen kan dragen ('másik', 'ander'³), maar die oplossing wordt door beide vertalers verworpen. Zij interpreteren de laatste zin op twee verschillende manieren en kiezen een van de betekenis mogelijkheden van het origineel, waardoor ze geen semantische dubbelzinnigheid toelaten.

Uit vele vertaaltransformaties van Nijhoff blijkt dat hij niet van onduidelijkheden houdt, explicaties lijken geoorloofd, hij schrikt er niet voor terug om een ambiguïteit op een eenduidige manier te interpreteren en zijn persoonlijkheid als vertaler te laten doorschemeren. Vas streeft ernaar om zo dicht mogelijk bij de

originele structuur en het woorgebruik te blijven, soms zelfs ten koste van de natuurlijkheid. Geen van beide vertalers verricht evenwel transformaties die de syntaxis van de doeltaal zouden kunnen breken.

Wat is de verhouding tussen de interne en de externe vertaalopvattingen van beide auteurs? Per slot van rekening zijn ze beiden min of meer getrouw gebleven – hoewel Nijhoff niet zozeer aan het originele gedicht – aan hun eigen vertaalpoëtica. Als vertaler koesterde Nijhoff immers het ideaal dat de vertaling een authentieke herschepping moest zijn, zelfstandig moest kunnen functioneren alsof ze als het ware door een Nederlandse schrijver gemaakt was. In zijn visie moet de tekst aangepast worden, de Nederlandse nationaliteit krijgen, en moet de lezer niet meer merken dat hij met een vertaalde tekst te doen heeft (W. Bronzwaer, 1984, p. 605). Daar staat Vas' ideaal tegenover dat een vertaling niet verwisseld kan worden met een oorspronkelijk gedicht in de doeltaal (Vas, 1974, p. 565). Ze zijn het erover eens dat goede vertalingen zelf belangrijke literaire werken in de doeltaal worden – Nijhoff noemt dit 'taalmonumenten' (1982, p. 851) – en deel uitmaken van de doelliteratuur. Vas voegt daaraan toe: 'niet alleen door hun natuurlijke klank, maar ook door hun vreemdheid' (1974, p. 565).

Vas werd aangetrokken door het paradox van het vertalen. Uit zijn essays over het onderwerp blijkt dat hij in vertalingen niets tegen een enigszins vervreemdende taal heeft, maar die juist wenselijk vindt:

je moet van een vreemd gedicht een Hongaars gedicht maken, maar [...] niet zo alsof het in Hongarije is geschreven, alle individuele eigenschappen van de vreemde dichter moeten erin, en daarenboven moet je laten voelen of het een Engels, een Frans of een Duits gedicht is (Vas, 1974, p. 565).

Zowel Vas als Nijhoff hebben altijd het nationale belang van het vertalen benadrukt. Vas heeft – paradoxaal genoeg – zelfs beweerd dat het vertalen het meest vaderlandslievende genre is van de Hongaarse letterkunde:

Ik geloof dat er geen ander land bestaat waar vertalingen in de literatuur zo'n belangrijke rol spelen als in het onze. [...] Ja, we worden geconfronteerd met het feit dat de Hongaarse letterkunde met een vertaling begint. En we moeten er meteen aan toevoegen dat er duistere jaren bestonden waarin de Hongaarse letterkunde ook dreigde te eindigen met vertalingen, omdat de dichters niet openlijk en direct mochten zeggen wat ze wilden, maar dat ze genoodzaakt waren hun belangrijkste gedachten in de kanalen van vertaalde gedichten te laten samenvloeien (1969, p. 59).

Dat heeft Vas trouwens zelf gedaan in de duistere jaren van de personencultus, de jaren vijftig. In een gedicht getiteld 'Het dankwoord van de vertaler' (1952) beschrijft hij hoe hij in plaats van zijn eigen gedachten op papier te zetten werken vertaalde van reuzen van de wereldliteratuur en van hun gedachten 'gebruik heeft gemaakt'.

Wat de eenvoud, de begrijpelijkheid en de duidelijkheid betreft, vallen de opvattingen van Nijhoff en Vas weer samen. Vas vindt immers ook dat deze belangrijker zijn dan het volledig zuivere metrum en rijm, en dat blijkt ook uit zijn eigen vertaling. We moeten niet vergeten dat Nijhoff 'behalve vormgever een advocaat van de helderheid en de eenvoud van formulering was' (Naaijens, 1996, p. 128), trouwens niet alleen wat het vertalen, maar ook wat zijn eigen poëzie betreft. Bregman noemt concreetheid en helderheid als de voornaamste eigenschappen van zijn dichtwerk (2007, p. 203).

De vertaalopvattingen van Nijhoff staan blijkbaar dicht bij zijn poëtische opvattingen. In zijn visie is een gedicht een organisme dat een eigen leven gaat leiden, los van de maker, en die idee lijkt zijn vertalingen ook te karakteriseren: ze gaan een eigen leven leiden los van het origineel. De al aangetoonde 'afgeronde', 'grammaticaal correcte' zinnen in zijn vertaling kunnen in verband gebracht worden met wat Van den Akker over zijn poëzie schrijft:

eenvoudige, niet poëtische taal, de voorkeur voor het gebruik van de spreektaal, het verzet tegen het vers-librisme, de waardering voor de traditie, het vasthouden aan de wetten der syntaxis; dit alles wijst erop dat verstaanbaarheid prevaleert boven duisterheid en dat er van een zekere 'toenadering' tot de lezer gesproken kan worden (Van den Akker geciteerd in Gillaerts, 1988, p. 136).

Op basis van de vormtechniek van Nijhoff stelt Theun de Vries dat zijn herdichtingen naar hun vorm op dezelfde hoogte staan als zijn oorspronkelijk werk (1954). Willy Spillebeen gaat nog verder en zegt dat zijn vertalingen ook qua problematiek en interpretatie in te passen zijn in het scheppend werk (1977), en dat kan ook gezegd worden over het vertaalwerk van Vas.

'Nijhoff was bij uitstek een vormgever, en als dat ergens uit blijkt dan is dat uit zijn vertalingen en zijn vertaalkritieken', schrijft Ton Naaijens (1996, p. 128). In een van zijn bekendste vertaalkritieken ('Boutens vertaling van de Odyssee') vergelijkt Nijhoff de Odyssee-vertalingen van Carel Vosmaer en P.C. Boutens: 'Van Vosmaer naar Boutens is een grote stap. Het is de stap van de reproductie naar de poging tot schepping' (Nijhoff, 1982, p. 850). De vertaler is een schepper. Het is interessant om op te merken dat Vas precies op dezelfde

manier de Odyssee-vertaling waardeerde van zijn tijdgenoot Gábor Devecseri, die ook vernieuwend heeft gewerkt, hoewel niet op het gebied van de syntaxis, maar op dat van de woordvorming: soms vanwege de precieze weergave van een Grieks woord, soms omwille van de schoonheid, en soms ook juist voor de curiositeit of ter wille van het ritme. Juist daarmee heeft de vertaler een weergaloze prestatie bereikt, zegt Vas: de illusie van het Grieks die van zijn Homerus uitgaat, gepaard aan een strenge metrische zuiverheid. Vas vindt het niet erg dat er rare woorden in voorkomen of dat de betekenis soms los geïnterpreteerd wordt. Het is 'net alsof de tekst van Devecseri een paar meter boven de grond van de Hongaarse taal, poëzie en metrum zweeft' (Vas, 1974, p. 602).

In de vakliteratuur kan men vaak lezen dat Nijhoffs herscheppingen het origineel ver achter zich laten doordat zijn vertaling van persoonlijke vondsten wemelt (vgl. Spillebeen, 1977). Hij bewijst als het ware dat hij 'in de ontdekking van anderen zichzelf ontdekte' (Gossaert, 1954, p. 47). Hij legt dus de nadruk op de betekenis van de vertaling voor de doelliteratuur en de doelcultuur en stelt vertalersvrijheid boven dichterlijke vrijheid.

4. Besluit

Vas blijft dicht bij de originele structuur, bij de focus van de zinnen, en schrikt niet terug voor nieuw klinkende, enigszins vreemde constructies. Ook op andere plekken in het gedicht volgt Vas strikter het origineel dan Nijhoff, die graag expliciteert. Hij is ervan overtuigd dat 'alleen vertalingen die zelf belangrijke Hongaarse werken worden, goede vertalingen genoemd kunnen worden, niet alleen omdat ze mooi en natuurlijk klinken in het Hongaars, maar ook door hun vreemdheid, doordat ze iets laten horen wat daarvoor nog niet geklonken heeft [...] doordat ze een tweede leven hebben in de levende letterkunde' (Vas, 1974, p. 542).

Hoewel Vas een minimale vervreemding in de vertaling zelfs wenselijk acht, is hij toch tegen de verdraaide woordvolgorde, de vreemde syntaxis, tegen onbegrijpelijkheid en vaagheid. Hij legt de nadruk op de nederigheid, de dienstwilligheid van de vertaler. Volgens zijn normatieve beschouwing moet de persoonlijkheid van de vertaler niet al te zeer beklemtoond worden. De vertaalpraktijk van zowel Nijhoff als Vas was er dus op gericht 'taalmonumenten' bij te dragen aan de eigen literatuur, maar beide dichter-vertalers zetten daarvoor wel verschillende middelen in.

NOTEN

- ¹ Andrews vijftiende preek op het geboortefeest van Christus, voor de koning gehouden op de eerste Kerstdag van 1622.
- ² Peter Verstegen vertaalt deze regel op de volgende manier: 'bracht de ster ons zo ver voor Geboorte of Dood?' wat ook een soort interpretatie en concretisatie is (Eliot, 2012).
- ³ Bert Voeten, Jaap Verduyn en Peter Verstegen hebben allemaal verschillende oplossingen gesuggereerd in hun vertalingen.

BIBLIOGRAFIE

- Akker, W. van den (1994). *Dichter in het grensgebied. Over de poëzie van Martinus Nijhoff in de jaren dertig*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Bregman, K. (2007). *De stem uit de oneindigheid. Over de talige vormgeving van preken in het licht van poëzie en poëtica van Martinus Nijhoff*. Zoetermeer: Boekencentrum.
- Bronzwaer, W. (1984). Nijhoff als vertaler. In Wim Ramaker (Red.), *Literama Themanummer Martinus Nijhoff*, 18(12).
- D'haen, Th. (2000). Lost in Translation? Nijhoff en Eliot. In D. de Geest (Red.), *Under Construction. Links for the Site of Literary Theory* (pp. 225-238). Leuven: University Press.
- Eliot, T.S. (2012). De reis van de drie koningen. Vert. Peter Verstegen. Geraadpleegd op 12 november 2012 van <http://www.egidiuskwartet.nl/pdf/DEREISVANDEDRIEKONINGEN.pdf>.
- Gillaerts, P. (1988). De vertaalpoëtica van Martinus Nijhoff. In R. van den Broeck (Red.), *Literatuur van elders. Over het vertalen en de studie van vertaalde literatuur in het Nederlands* (pp. 129-138). Leuven/Amersfoort: Acco.
- Gossaert, G. (1954). Nijhoff's ontdekking. In C. Bittremieux et al. *Martinus Nijhoff* (pp. 45-47). [Den Haag/Amsterdam]: Daamen & Van Oorschot.
- Kamphuis, G. (1954). Nijhoff op weg naar een nieuwe tijd. In C. Bittremieux et al. *Martinus Nijhoff* (pp. 68-72). [Den Haag/Amsterdam]: Daamen & Van Oorschot.
- Naaijkens, T. (1996). Martinus Nijhoff en de opgetilde staat. In Ton Naaijkens (Red.), *Vertalers als erflaters – Staalkaart van een eeuw vertalen* (pp. 128-137). Bussum: Coutinho.
- Nijhoff, M. (1982). *Verzameld werk 2. Kritisch en verhalend proza*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Spillebeen, W. (1977). *De geboorte van het stenen kindje. Thematische analyse van het scheppend werk van Martinus Nijhoff*. Nijmegen/Brugge: Gottmer/Orion.
- Vaessens, T. (1998). *Circus Dubio & Schroom. Nijhoff, Van Ostaijen en de mentaliteit van het modernisme*. Amsterdam/Antwerpen: Arbeiderspers.
- Vas, I. (1969). Szent Ágostonról, a kinyilatkoztatásról és a fordításról. In *Megközelítések*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Vas, I. (1974). *Az ismeretlen isten. Tanulmányok / 1934-1973*. Budapest: Szépirodalmi.
- Vries, T. de (1954). Nijhoff's experiment. In C. Bittremieux et al. *Martinus Nijhoff* (pp. 104-112). [Den Haag/Amsterdam]: Daamen & Van Oorschot.

RUIMTELIJKE EN TEMPORELE PLURALITEIT ALS VORMGEVEND PRINCIPE IN HET PROZA VAN TADEUSZ MICIŃSKI EN FREDERIK VAN EEDEN

Arent van Nieukerken
(Universiteit van Amsterdam)

GEOGRAPHICAL AND TEMPORAL PLURALITY AS A FORMATIVE PRINCIPLE IN THE PROSE OF
TADEUSZ MICIŃSKI AND FREDERIK VAN EEDEN

One of the most important distinctive features of early modernist literature is the relativization of space and time. This is both the case in Dutch and Polish Fin de Siècle literature. My paper compares spatial and temporal structures in two narrative texts, one Dutch, the other Polish, against the background of developments in nineteenth-century epistemology. The Dutch poet and novelist Frederik van Eeden linked the relativization of space and time with the mental mechanisms of sleep and dream. In the second and third part of his novel *De kleine Johannes* he attempted to represent non-material worlds that – according to him – are not less real than the physical world. However, in the case of *De kleine Johannes* the mental and visionary does not intermingle with the physical. Both realms are ruled by laws of their own and possess separate forms of space and time. Moreover, spatial and temporal differences can be represented objectively, from the point of view of an auctorial narrator. Space and time are relativized, but the perceiving self remains intact.

A slightly younger contemporary of Van Eeden, the Polish neoromantic poet, playwright and novelist Tadeusz Miciński drew in his novel *Nietota* more radical conclusions from Immanuel Kant's assertion that space and time are categories of perception, inextricably bound up with the subject. The self's knowledge about the world derives essentially from sense-impressions. It is, of course, possible to conceive of the subject as the necessary – from a 'logical' point of view – complement of objective (phenomenal) being. However, when 'I' attempt to grasp my own existence as it truly is, 'I' cannot but fail, since all knowledge about 'myself' derives from the same sense-impressions that do not do justice to the self's subjectivity as their non-phenomenal source. For this reason the perceiving subject often loses its ability to distinguish between internal and external world, confusing its 'inwardness' with external phenomena. Consequently the modernist 'I' often grasps self-consciousness as essentially incoherent. This fragmentation of the self causes a sim-

ilar fragmentation of space and time. Miciński attempted to represent this incoherence on the level of the narrative structure of his novel. The ‘I’ in *Nietota* exists simultaneously in several worlds. It consists of a number of voices that cannot be easily integrated. Furthermore there is no narrative instance that allows the reader to establish which of these voices (and consequently which of the worlds) is closest to reality ‘in itself’.

1. Inleiding

De literatuur van het *fin de siècle* is een fenomeen van Europese draagwijdte. De Franse naturalistische roman, de poëzie van dichters als Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Swinburne en Stefan George, het neoromantische sprookje (bijvoorbeeld Hugo von Hofmannsthal's *Frau ohne Schatten*), de fantastische science-fiction roman (bijvoorbeeld *L'Ève future* van Villiers de l'Isle-Adam), de pessimistische filosofie van Schopenhauer en het tragische vitalisme van Nietzsche (in combinatie mét en als reactie óp het sciëntisme van Taine, het empiriocriticisme van Avenarius en het psychologisme van Ernst Mach) lieten hun sporen na in vrijwel alle Europese ‘nationale’ literaturen. Als we echter de invloed van deze literaire en filosofische verschijnselen in de verschillende landen in kaart proberen te brengen, stuiten we al meteen op een hindernis: er ontbreekt een eenduidige literair-historische terminologie.

In Polen stond de literatuur uit de periode van het *fin de siècle* tot voor kort als ‘modernistisch’ te boek. Sinds de jaren negentig van de twintigste eeuw wordt het begrip ‘modernisme’ echter door de Poolse literatuurhistorici (in navolging van de Angelsaksische traditie) in bredere zin gehanteerd en blijkt ook van toepassing te zijn op de Poolse Avant-garde. Schrijvers als Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), Witold Gombrowicz en Bruno Schulz blijken nu ineens in modernisten te zijn veranderd. Een andere ingeburgerde term voor deze periode, *Młoda Polska* (‘Jong Polen’), zou eveneens tot verwarring kunnen leiden, omdat niet-Poolse literatuurhistorici dan wellicht een relatie zouden leggen met stromingen uit de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw zoals bijvoorbeeld *Das junge Deutschland*. Het blijkt dus niet eenvoudig de literatuur van het *fin de siècle* onder één noemer te brengen.

Ook classificaties die de nadruk leggen op het pluralistische karakter van deze periode, zijn echter niet geheel bevredigend. Poolse literatuurhistorici maken met betrekking tot het *fin de siècle* dikwijls onderscheid tussen ‘decadentisme’, ‘parnassisme’, ‘symbolisme’ en ‘neoromantiek’.^{1*} In het eerste decennium van de twintigste eeuw komt daar dan nog het ‘expressionisme’ bij. Het probleem met

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 114 e.v.

deze indeling is echter dat ze stoelt op heterogene criteria. De eerste drie stromingen benoemen verschillende relaties tussen het subject en de wereld ('verval', *impassibilité*, 'correspondenties' tussen de innerlijke wereld en het Absolute dat niet voorgesteld, maar hoogstens gesuggereerd kan worden). 'Neoromantiek' is daarentegen een relatief begrip, afhankelijk van 'romantiek'. Bovendien blijkt al snel dat zo sommige auteurs in verschillende hokjes terechtkomen. Daarenboven zitten we dan nog met de status van het naturalisme (in het drama en de roman) waartegen deze stromingen zich zouden afzetten. Veel belangrijke auteurs uit het *fin de siècle* (bijvoorbeeld Gerard Hauptmann, Frederik van Eeden, Louis Couperus en – in Polen – Stefan Żeromski) blijken immers zowel naturalisten als neoromantici te zijn geweest. Wellicht verdient het daarom de voorkeur een vergelijking van schrijvers uit een bepaalde periode toe te spitsen op de literaire verwerking van een bepaald maatschappelijk, historisch of filosofisch vraagstuk. Hierdoor wordt het mogelijk *Ideengeschichte* (Dilthey) aan discoursanalyse te koppelen.

In dit artikel probeer ik vanuit deze methodologische invalshoek een verband te leggen tussen het veelzijdige oeuvre van de Nederlandse 'Tachtiger' Frederik van Eeden (1860-1932) en de Poolse 'neoromanticus' en proto-expressionist Tadeusz Miciński (1873-1918). Mijn aandacht gaat in het bijzonder uit naar het tweede en derde deel van *De kleine Johannes* (verschenen in 1905 en 1906) en Miciński's visionair-groteske roman *Nietota* (1910). Bij lezing van deze teksten valt het op dat de constructie van tijd en ruimte onderhevig is aan sterke wisselingen, die samen lijken te hangen met de situatie van een 'ik' dat in het onzekere verkeert over zijn identiteit. Michail Bachtin betoogde in één van zijn invloedrijkste teksten ('Vormen van tijd en de chronotoop in de roman', 1981) dat tijd en ruimte in het literaire werk in principe niet van elkaar gescheiden kunnen worden. Zij vormen samen een *chronotoop*. De structuur van de chronotoop verklaart niet alleen de wijze waarop de mens in een bepaald tijdperk zijn identiteit binnen de wereld ervaart, maar ook de aard van zijn relaties met de 'ander' (respectievelijk met zichzelf als een 'ander').

2. De wereld als een 'luchtspiegeling' van het innerlijk

Van Eeden en Miciński probeerden in hun literaire werk onder meer een antwoord te geven op het in het *fin de siècle* opkomende besef dat de moderne natuurwetenschap geen raad weet met de vereenzaming en het lijden van het menselijke 'ik'. Het 'ik' voelt zich te midden van de wereld (waartoe het ook zelf als 'lichaam' behoort) hopeloos vervreemd, ten prooi aan krachten en processen

die zijn existentie bepalen, maar waarop het geen greep lijkt te hebben. Wel is het in staat om door waarneming en experiment relaties te leggen tussen deze krachten en daarmee zijn eigen bestaan als object te verklaren. 'Ik' ben echter voor mijzelf juist geen object en als ik mijn 'ik' objectiveer, val ik ten prooi aan een onheilspellende verdubbeling. De subjectiviteit van het 'ik', zijn vermogen de eigen existentie innerlijk te beleven, blijft in elk geval een raadsel (hoewel het tegelijkertijd de meest verinnerlijkte, bij uitstek menselijke ervaring is). In dit opzicht is het 'ik' dus vrij, maar deze vrijheid is er één van onmacht. Alle pogingen om haar uit te drukken, blijken haar te verraden.

De literaire scheppingsdaad in het werk van Van Eeden en Miciński beoogt niet zozeer dit existentiële dilemma te *illustreren*, maar stelt zich tot doel door te dringen tot een dieper 'ik', een 'ik' dat nog niet als subject tegenover het object staat. De literaire constructie van de protagonist(en) is hier geen fictieve nabootsing van de door de negentiende-eeuwse sciëntistische ideologie ontdekte persoonlijkheidsstructuren, maar de *queeste* van een 'ik' dat in zichzelf afdaalt, dat probeert zijn eigen grond te vinden (de belangstelling van de nog jonge Frederik van Eeden voor de middeleeuwse (Meister Eckhart) en latere mystiek (Madame De Guyon) is niet toevallig).² Op het moment dat het 'ik' daarin slaagt (maar het blijkt dat deze queeste tot mislukken gedoemd is, want het 'ik' is gronde-loos), heeft het de subject-object-tegenstelling overwonnen en is de wereld (het 'ik' is dan immers zelf wereld geworden) met zichzelf verzoend. Het literaire werk biedt geen 'verslag' of artistieke nabootsing ('mimesis') van deze zoektocht, maar valt ermee samen. Het is altijd in meer of mindere mate 'performatief'³ (we zullen zien dat Miciński hier radicaler te werk gaat dan Van Eeden).⁴

De menselijke vervreemding wordt in sterke mate bepaald door de klaarblijkelijke ontoereikendheid van onze zintuigen. Zintuiglijke ervaring gaat altijd vooraf aan reflectie, dat wil zeggen ook aan het 'ik'-besef. Het spontane karakter van zintuiglijke indrukken waarborgt echter niet hun realiteit. Dit is het gevolg van het in principe perspectivische karakter van de menselijke waarneming binnen tijd en ruimte. De constructie van mijn 'ik' als het centrum van 'mijn' wereld heeft zijn geloofwaardigheid verloren en kan alleen door een 'persona' uitgesproken worden met wie 'ikzelf' per definitie niet identiek ben.⁵

De twijfelachtige greep van de zintuigen op de werkelijkheid hangt echter ook samen met een andere omstandigheid: het is onmogelijk om alle vormen van zintuiglijke ervaring binnen ruimte en tijd *als eenheid* onder te brengen. Het lijkt erop dat er parallelle werelden bestaan: een materieel en een psychisch domein, een binnen- en een buitenwereld. Spontaan beschouwen we de buitenwereld als reëler dan de wereld van ons innerlijk. De menselijke zintuigen missen echter het vermogen om in diepere zin tussen werkelijkheid en illusie ('waan') te kunnen

onderscheiden. De hoofdpersoon van Miciński's *Nietota*⁶, Ariaman, formuleert deze vraag in een gesprek met zijn mentor Litwor als volgt:

– Ook ik [Ariaman] heb mijn pad naar de andere wereld, maar ik word daarop dikwijls overvallen door stormen en nevels. Soms zal ik tussen de sterren terechtkomen, een ander maal dwaal ik op plaatsen die mij vertrouwd zijn. Op welke wijze kan ik dan wat waar is onderscheiden van een luchtspiegeling in mijn innerlijk (Miciński, 2002, p. 91).⁷

Ook Frederik Van Eeden hield zich dikwijls met deze kwestie bezig, niet alleen in zijn essayistische geschriften, maar ook in zijn poëzie en romans. Typerend is de volgende dialoog tussen de kleine Johannes en diens intellectuele *alter ego* Wistik in het tweede deel van de gelijknamige roman:

Johannes was verrukt en voelde een wonderbare vreugd bij het zien van de wijde ruimte vóór hem, met de rotsen, de bloemen, de ravijnen en de zee.

[...]

Hij was klaarwakker, hij droomde niet. En als men zich klaar-wakker van een hoge rots laat vallen, dan valt men dood. Als men droomt, dan hindert het niet. *Wist hij nu maar of hij droomde of waakte*.⁸

[...]

'Zou het dan toch dromen zijn?' vroeg hij, terwijl hij opmerkzaam de schoone, bloeiende wereld onder zich bezag.

'Wat bedoelt gij?' vroeg Wistik, 'Gij zijt toch Johannes, en wat gij ziet dat ziet Johannes. Uw lijf ligt te slapen op Vredebest bij tante. *Maar hebt gij ooit overdag iets zo duidelijk gezien, als dit?*'

'Neen', zei Johannes.

'Nu dan, dan kunt ge tante Seréna en Vredebest een droom noemen, even goed als dit' (Van Eeden, 1977, p. 61-62).

Het onderscheid tussen werkelijkheid en illusie blijkt in wezen gebaseerd te zijn op bepaalde conventies. Visioenen of dromen worden door de zintuigen immers niet minder intensief ervaren dan een 'directe' observatie van de werkelijkheid. De Franse positivist Hippolyte Taine bespreekt in zijn boek over de menselijke geest (*De l'intelligence*) zintuiglijke ervaringen die hij enigszins paradoxaal als 'hallucination vraie' kenschetst:⁹

Ainsi notre perception extérieure est un rêve du dedans qui se trouve en harmonie avec les choses du dehors; et aux lieu de dire que l'hallucination est une perception extérieure fausse, il faut dire que la perception extérieure est une *hallucination vraie* (Taine, 1920, p. 13).

Het object van waarneming dat door het 'ik' met zijn zintuigen als aanwezig in een buitenwereld is gevat (geponeerd), is immers slechts een fenomeen en mag niet worden verward met zijn 'ware' status als *Ding an sich*. Ook een herinnerd object is een fenomeen. Het 'ik' stelt het zich voor als *nu* deel uitmakend van zijn innerlijke wereld, maar is er zich tegelijkertijd van bewust dat hij het *ooit* vatte als behorend tot een buitenwereld. Deze bemiddeling hoeft echter geen afbreuk te doen aan de zintuiglijke concreetheid en volheid van het herinnerde object. Beide ervaringen zijn in wezen hallucinatorisch.

Voor Taine met zijn functionalistische wereldbeeld is dit geen probleem. De mens kan de natuurkrachten immers manipuleren zonder hun wezen (of zijn eigen wezen) doorgrond te hebben. Het filosofische begrip 'essentie' voegt niets aan die manipuleerbaarheid toe. Of een zintuiglijk ervaren object als onderdeel van de buitenwereld op een hogere mate van realiteit aanspraak kan maken dan een object van waarneming dat het 'ik' (niet minder zintuiglijk) ervaart als herinnering, blijft in de praktijk zonder gevolg.

Er rijst dan echter het probleem dat er geen werkelijke relatie kan bestaan tussen het 'ik' en de wereld voor zover deze geen bewustzijnsinhoud is. Fenomenen zijn altijd mentaal, maar nu kom ik ineens tot de conclusie dat juist fenomenen die direct verwijzen naar een niet-mentale, 'materiële' werkelijkheid de grootste betekenis hebben voor mijn existentie 'hier en nu' (meer dan wanneer ik mij die niet-mentale, materiële werkelijkheid *her-inner*). 'Ik' kan die niet-mentale werkelijkheid echter niet beleven zoals ze in wezen, 'voor zichzelf', is. Materie blijft voor mij een hypothetisch begrip. Van Eeden formuleert dat in zijn studie over het vitalisme als volgt: 'Ook stof is geen waarneming, maar de hypothetische oorzaak van een bepaalde groep waarnemingen: ondoordringbaarheid, weegbaarheid, of zwaarte en weerstand' (Van Eeden, 1902, p. 297). Ik beleef, en dan 'voor mijzelf, slechts 'spiegelingen' van het niet-mentale, maar juist deze 'spiegelingen' verschillen 'in essentie' niet van de 'weerspiegelingen' van 'spiegelingen' waarmee ik te maken heb als ik mij iets herinner, óver iets mijmer, of ván iets droom. Zowel 'directe' spiegelingen als weerspiegelde spiegelingen zijn 'in wezen' mentaal. De werkelijkheid waarnaar ze verwijzen, is echter in het eerste geval niet-mentaal en dus in principe ongrijpbaar (in essentialistische zin).

Het 'ik' hervindt zich in deze wereld als een geïsoleerde psychische substantie, in principe gescheiden van een materiële substantie (waartoe het ook zelf, als lichaam, behoort). Het ontbreekt hem aan een orgaan om aan dit mentale labirint te ontkomen.

Wel is het mogelijk om de mentale processen, die in de binnenwereld van het 'ik' plaatsvinden, 'objectief' te verklaren als chemische reacties, die het 'ik' opvat (poneert) als aanwezig in de 'materiële' buitenwereld, net als andere fenomenen

die op het 'ik' inwerken. Het 'ik' vat dan (in een mentaal proces) zijn eigen psychische realiteit op als wortelend in een niet-mentale werkelijkheid, waarvan hij echter geen duidelijke voorstelling heeft. Miciński's theosofische verklaringen van het zintuiglijke waarnemingsproces steunen in wezen op een soortgelijk objectiverend denken; zijn spiritisme is in feite een parodie van het negentiende-eeuwse materialisme:

De Magus Litwor begon Ariaman in te wijden in een andere vorm van bewustzijn dan dat van de hersenen [...] Dit komt tot stand door toestanden van materie die verschillen van de ons bekende: vast, vloeibaar en vluchtig. [...] De atoom is slechts een krachtsbegrip.¹⁰ De mens is een geheel van verschillende machten die in hem het hoogste geheim verhullen – de goddelijke vonk (Miciński, 2002, p. 91).¹¹

De vereenzaming van het 'ik' stijgt zo dus ten top. Een dergelijke analyse van onze zintuiglijke ervaring spreekt echter het spontane 'ik-besef' als vrijheid tegen. Zou het in verband daarmee niet meer voor de hand liggen om uit de omstandigheid dat het 'ik' zich fenomenen, zowel psychische als materiële, in principe mentaal voorstelt, de conclusie te trekken dat ook de materie een bijzondere vorm van geest (van het psychische) is? Fenomenen verwijzen dan niet naar een onkenbaar 'Ding an sich', maar zijn modificaties van één psychische substantie, dezelfde als waaruit ook het voorstellende 'ik' voortgekomen is. In dit geval valt de afstand tussen direct waargenomen en herinnerde of gedroomde fenomenen weg. Het verschil in ruimte en tijd blijkt gezichtsbedrog. Zowel een fenomeen dat het 'ik' zich voorstelt als aanwezig in de 'buitenwereld' als hetzelfde fenomeen voorgesteld als aanwezig in de 'herinnering' of droom van het 'ik' zijn in dit geval modificaties van één substantie. Ook het voorstellende 'ik' is een modificatie van deze substantie waarin de grenzen tussen materie en geest, 'ik' en 'niet-ik' wegvallen.

Vanuit dit standpunt doet de mens recht aan alle *inhouden* van zintuiglijke ervaring, zelfs wanneer deze in strijd lijken te zijn met bepaalde conventionele opvattingen over de werkelijkheid (de tegenstelling tussen geest en materie, binnen- en buitenwereld, subject en object enz.). Waarneming is gebaseerd op hallucinaties die in principe 'waar' zijn. De mens kan echter niet zomaar doordringen tot het Absolute, of – zoals een mysticus dit zou formuleren – tot de grond van zijn 'ik'. Het speculatief poneren van een absoluut 'Ik' als substantie waaruit de werkelijkheid als geheel van modificaties voortvloeit, is onvermijdelijk, maar uiteindelijk onvoldoende (vergelijk de volgende vermaning uit Van Eedens verhandeling over het vitalisme: 'Wij moeten ons eens en voor altijd wennen aan het denkbeeld dat er dingen zijn die wij accepteren zonder ze ons te kunnen

voorstellen' (Van Eeden, 1902, pp. 298-299). Om de kloof tussen subject en object te dichten, moet het absolute 'Ik' beleefd, 'doorleefd' worden door het concrete, empirische 'ik'. Zowel wakend als dromend blijft zintuiglijke ervaring echter altijd binnen de subject-object-structuur (bepaald door de aanschouwingsvormen van ruimte en tijd). In beide gevallen hebben we met 'relatieve' fenomenen te maken en niet met de 'diepere' werkelijkheid van het Absolute. Deze grond kan zich alleen openbaren door dit relatieve 'ik' van binnenuit open te breken. Dit ligt echter niet in het machtsbereik van het (relatieve) 'ik' zelf, dat altijd weer (zoals de keizer van China in Hofmannsthals gedicht) op nieuwe muren stuit.

Wat het (relatieve) 'ik' op dit niveau wel kan bereiken, is inzicht in het conventionele karakter van de grenzen tussen 'droom' en 'werkelijkheid'. Dankzij dit besef wordt het mogelijk een ruimtelijk-temporele structuur te creëren, een 'chronotoop', waarin in principe alle fenomenen, hoe incongruent ze ook op het eerste gezicht lijken, naast elkaar geplaatst kunnen worden, of ook in opeenvolging met elkaar verbonden.

Deze structuur zou als volgt schematisch (en speculatief) voorgesteld kunnen worden: het absolute 'Ik' droomt mij. Deze intuïtie kan ik niet uitdrukken zonder mijzelf als relatief 'ik' te gronde te laten gaan. Dit is echter onmogelijk. Ik kan mij slechts uitdrukken als het 'ik' dat ik 'hier en nu' ben. Ik moet deze intuïtie dus aan het perspectief en de ruimtelijk-temporele logica van mijn relatieve 'ik' aanpassen. Met andere woorden: ik, een relatief 'ik', droom dat het absolute 'Ik' mij droomt. Het absolute blijft dan nog steeds ongrijpbaar, omdat het niet als de som van relatieve 'ikken' voorgesteld kan worden. Het absolute 'ik' is in principe niet 'voor te stellen'. Zijn natuur onttrekt zich aan het objectiverende, de wereld en zichzelf door verdubbeling voorstellende vermogen van het 'ik' als subject van een epistemologisch proces. Mijn droom van het mij dromende absolute 'Ik' moet mij dus te 'gronde laten gaan' als subject. Tijdens deze droom breekt er in mijn relatieve 'ik' een peilloze afgrond door en valt er een hiaat in de continuïteit van mijn 'ik'. Dit hiaat herinner ik mij (zonder dat ik in staat ben het als bewustzijnsinhoud voor te stellen) als ik mijzelf op onverklaarbare wijze hervind binnen de ruimtelijk-temporele wereld, die ik – voorafgaand aan alle vormen van reflectie – met mijn zintuigen ervaar. Die wereld heeft niets van zijn zintuiglijke volheid ingeboet, maar zijn vanzelfsprekendheid verloren.

3. De werkelijkheid van het innerlijk: dromen en visioenen in *De kleine Johannes*

Abstracties zijn hier echter – zoals reeds gezegd – zinloos. Deze structuur kan niet van het concreet existierende, de werkelijkheid zintuiglijk ervarende ‘ik’ losgemaakt worden. Kortom, het in zichzelf afdalende relatieve ‘ik’ moet bij voorbaat zintuiglijk (met andere woorden ruimtelijk-temporeel) ingevuld zijn. Van Eeden ondernam een poging om deze aporie ‘voor te stellen’ in zijn beschrijving van het visioen van de gestorven Pan in het slothoofdstuk van *De kleine Johannes II*. Het moment van doorbraak wordt hier verbeeld door het motief van een wandeling door een kloof. Johannes, begeleid door Wistik (symbool van het analytische – en misschien ook speculatieve – intellect), komt bij een waterval terecht, waarachter een grot blijkt te liggen. Aan gene zijde van deze grot verbijdt de ruimte zich (verbeeld door het motief van een zeekust met daarachter een hoog gebergte – de toeschouwer staart in de verte en omhoog). In deze ruimte vertonen zich opeens allerlei vormen waardoor de aarde tot dusver bewoond werd (‘reusachtige dieren’, ‘diergeesten’, ‘vlinders’, ‘voorwereldlijke monsters’). Ze kijken mij aan en sommigen lijken mij zelfs te herkennen:

En werkelijk was het Johannes alsof de dier-geesten hem groetten, ernstig en droevig. Maar alleen de hem bekende dieren, uit zijn vaderland. En het trof hem dat het de schoonste en grootste waren, die toch niet als de hoogste door de mensen worden geteld (Van Eeden, 1977, p. 143).

Ook ik lijk ze te herkennen, maar het blijven fenomenen van wezens begiftigd met een relatieve ‘ikheid’ (zoals ‘ik’ ook voor mijzelf een fenomeen ben). Het absolute ‘Ik’ verschijnt niet (het kan immers niet geobjectiveerd, dat wil zeggen ‘voorgesteld’ worden), de grote Pan is dood. Het Zijn openbaart zich als *natura naturata* en niet als *natura naturans*. ‘Mijn’ visioen kan, hoe zintuiglijk tastbaar ook, het niveau van het intellect, dat zich overigens bewust is van zijn eigen ontoereikendheid, niet overschrijden (veelzeggend is in dit verband het halfallegorische, half ‘geschouwde’ beeld van Wistik, die ‘schudde het hoofd, hief zijn gezwollen oogjes op en zijn gesloten vuistjes ten hemel, in stomme smart’). De mogelijkheid tot juxtapositie van alle vormen van leven die ooit door de natuurwetenschap (paleontologie) ontdekt zijn (de ledematen van de gestorven Pan), wordt gerealiseerd in een soort *Wasteland*, beschenen door het rode licht van een ondergaande (‘stervende’) zon. Op dit moment begint het licht intensiever en meer geschakeerd te stralen en verschijnen er twee ‘blinkende’ gedaanten die hun eigen lichtbron blijken te zijn:

Nu zag hij duidelijk. Het waren twee gestalten in blinkende, zelf-lichtende gewaden. Hun licht werd door de avondzonneglans niet verdoofd. Groen straalde het gewaad der grootste, maar om haar hoofd was een aureool van hemelsblauw licht. De andere had witglanzende kleren (Van Eeden, 1977, pp. 145-146).

Verder dan deze tweehed (die in wezen een drieheid is, omdat Johannes er als toeschouwer – ‘Nu zag hij duidelijk’ – bij hoort) kan ‘ik’ echter op de weg naar het absolute ‘Ik’ niet voortschrijden. Er vindt nu – volkomen onverwacht – een tweede doorbraak plaats die ‘voorgesteld’ wordt (het voorstellende denken blijkt dus onverwoestbaar) als het uitbarsten van een vulkaan. De eerste doorbraak had Johannes in staat gesteld het conventionele ruimte- en tijdsbegrip te relativieren (dit is in principe mogelijk door intellectuele analyse en speculatie). De tweede doorbraak geschiedt ‘binnen’ het relatieve ‘ik’ zelf en wist het uit. Dit blijft echter een hoogst paradoxaal beeld. Deze doorbraak kan namelijk in principe niet door een relatief ‘ik’ ervaren worden, maar blijft op het niveau van het literaire werk toch altijd een – weliswaar innerlijk tegenstrijdige – constructie die afkomstig is van dit zelfde relatieve ‘ik’. Deze aporie blijft onoplosbaar, niet alleen in de mystieke passages van Frederik van Eedens *De kleine Johannes*, maar ook in vele andere naar mystiek zwemende teksten uit het *fin de siècle*. De prijs die de mysticus voor het uitdrukken van deze aporie betaalt, is echter hoog. Ruimte en tijd verliezen dikwijls hun geschouwde ‘concreetheid’ en veranderen in een allegorische illustratie van een theologische these.

In de verschillende delen van zijn *De kleine Johannes* probeert Van Eeden deze allegorische valkuil te vermijden. Het moment van de tweede doorbraak wordt alleen aangekondigd. Daarna volgt er een hiaat (ook op het niveau van de compositie van de tekst: het tweede deel van *De kleine Johannes* is ten einde). Toch blijft de situatie nog steeds dubbelzinnig. De spanning tussen het speculatieve en zintuiglijke kan op het niveau van de tekst nu eenmaal niet ongedaan worden gemaakt. Deze dubbelzinnigheid schuilt in een verdubbeling van het vertelperspectief. Enerzijds kijkt de verteller over de schouder van Johannes mee en verbeeldt en verwoordt diens bewustzijnsinhoud vlak voor het hiaat. Anderzijds formuleert hij – als abstracte, *anonieme* vertelinstantie – de noodzaak van een hiaat in het bewustzijn van het ‘relatieve’ ik op het moment dat het van binnenuit wordt opengebroken (maar zelfs hier wordt de ver-nietiging van het relatieve ‘ik’ nog door zintuiglijkheid gemodificeerd):

Daarna werd alles nacht en damp en duisternis voor Johannes. Hij zag de lijkbaar in vuur, verteerd tot brandstapel, en de dikke, zwarte rook hem omwalmten.

Maar hij zag ook, *laatst van alles*, de wit-blinkende gestalte, die naast moeder Aarde ging, hoog uitstralen boven nacht en smook. Hij zag hem tot zich naderen en zijn glinsterend gezicht over zich heenbuigen totdat het de ganse hemel innam.

Toen herkende hij zijn Geleider (Van Eeden, 1977, p. 146).¹²

Aan het begin van het derde deel hervindt Johannes zich op een heuvel, met op de achtergrond fabrieksschoorstenen, terwijl Markus Vis zich over hem buigt. We zijn weer terug in de ruimte van het conventionele bestaan, van het negentiende-eeuwse realisme, uitgedrukt door een verteller die over de schouder van Johannes meekijkt. Johannes beseft nu dat alle wonderbaarlijke details uit zijn visioen ‘prozaïsch’, door de inwerkingen van ‘normale’ zintuiglijke waarnemingen op een dromend bewustzijn, verklaard kunnen worden.

Nog vloeiden de warme tranen om vader Pan langs Johannes’ wangen, toen hij zijn ogen opsloeg, met een gevoel van ontwaken. Wat hij zag, was nog geheel hetzelfde als wat hij ‘t laatst gezien had. Het troostende gelaat van zijn verheven broeder, een vale walm of smook rondom. *Maar het zag nu anders, of ‘t met andere zintuigen werd waargenomen – als hetzelfde verhaal in een andere taal, dezelfde muziek uit een ander instrument met een andere toonaard.* Niet schoner en werkelijker, maar meer nuchter, hard en plat.

Hij bevond zich op een berghelling en zag Markus over zich heen gebogen. De zon was ondergegaan en het dal lag in schemering. *Maar in die schemer zag men vurige hoogovens gloeien, en lange fabrieksschoorstenen, wier zware rook in dikke geelachtige zwarte kronkels, als vuile wol, uit hun hoge monding golfde* (Van Eeden, 1977, p. 5).

Parapsychologie (Van Eeden) versus performativiteit (Miciński’s *Nietota*)

Wezenlijk voor de constructie van ruimte en tijd in (met name het tweede en derde deel van) *De kleine Johannes* is dat, afhankelijk van het perspectief, realistische en visionaire interpretaties elkaar niet uitsluiten. Iemand met een ‘realistische’ leeshouding (zoals de meerderheid van Van Eedens tijdgenoten) zal geneigd zijn om het visioen van de gestorven Pan (en ook de verschijning van Christus (‘de mens’) aan het eind van het eerste deel en het begin van het tweede deel) te interpreteren als het resultaat van de wisselwerking tussen een waanvoorstelling van Johannes en zijn gevoeligheid voor lichteffecten veroorzaakt door de ondergaande zon. De vertelinstantie lijkt in deze scènes inderdaad te suggereren

dat Johannes aan hallucinaties lijdt (en dan niet noodzakelijk aan de door Taine beschreven ‘hallucination vraie’) of droomt. Dit ‘dualisme’ werd onder meer benadrukt door Van Eedens generatiegenoot Albert Verwey:

Hieruit volgt dat wij de wereld van het boek in tweeën kunnen verdelen: een werkelijke wereld en een droomwereld. Markus behoort tot beide. Johannes is in de ene, maar heeft toegang tot de andere.

Dit bewust dualisme is de grondslag van het verhaal, en dat is heel iets anders dan de verbinding van fantasie en werkelijkheid die in de *Kleine Johannes I* het weefsel uitmaakte. Als daarin sprookjespersonen optraden deed de schrijver geen de minste moeite om het te doen voorkomen of Johannes droomde. Integendeel. Hij was altijd wakker en alles kon. Nu is dat anders. Zelfs als Johannes op de boot met de Dood spreekt, dan moet men goed opletten. Johannes wordt even wakker, en als hij met de dood gesproken heeft, valt hij onmiddellijk weer in slaap. De lezer hoeft niet anders te denken dat het halfwakkere knaapje zijn droom voor werkelijkheid hield (Verwey, 1939, pp. 183-184).

De mogelijkheid om het mystieke wetenschappelijk objectiverend (dus psychologisch) te verklaren, met andere woorden het zich als droom*fenomeen* voor te stellen, zou kunnen worden gezien als een inconsequentie in Van Eedens strijd met het sciëntisme (niets voor niets was hij één van de eerste voorvechters van de parapsychologie). Het is Van Eeden in feite nooit gelukt een chronotoop te creëren die op het niveau van de tekst niet *ook* sciëntistisch verklaard zou kunnen worden. De deconstructie van het ‘ik’ van zijn personages blijft zonder gevolgen voor de autoriteit van de verteller, wiens perspectief niet wezenlijk verschilt van dat van de ‘impliciete auteur’.¹³ Een auteur die zichzelf construeert als ten prooi aan desintegratie, het ‘ik’ als een ander, was een ontdekking voorbehouden aan de volgende generatie: die van het Expressionisme (vergelijk de uitspraak van Rimbaud, de vader van het Expressionisme: ‘je est un autre’). We zouden kunnen stellen dat een dergelijke auteur veel beter uitdrukking kan geven aan het mystieke levensgevoel dan Van Eedens auteur die – hoezeer hij zich ook met Johannes identificeert – toch de voorkeur lijkt te geven aan een realistisch-positivistische interpretatie van de werkelijkheid (de ‘ik’-verteller in Van Eedens volgende roman *De nachtbruid* is in feite een positivistische mysticus, een parapsycholoog).

Een goed voorbeeld van een roman met een op dusdanige wijze gedesintegreerd ‘ik’ is Miciński’s reeds genoemde roman *Nietota* (die in dit opzicht dus een voorschot neemt op het expressionisme). De lezer wordt hier meteen ‘ondergedompeld’ in een constructie van tijd en ruimte waarin alle elementen van de

werkelijkheid heilloos met elkaar verward zijn. De wereld wordt hier zodanig ‘voorgesteld’ dat de ruimtelijk-temporele structuur van de realistische roman irrelevant is als ijkpunt *binnen* de tekst. We kunnen dan dus niet concluderen dat de ruimtelijk-temporele constructies waaruit de roman is samengesteld, vanuit tekstimmanent perspectief incoherent zijn. Dat zou namelijk de aanwezigheid van een standpunt veronderstellen waarmee de lezer zich spontaan identificeert. Dit perspectief (dat voortvloeit uit een realistische leeshouding) wordt dan in de tekst vervreemd en/of weer aannemelijk gemaakt, al naargelang de transformaties waaraan het ‘ik’ onderhevig is (zoals in Van Eedens *De kleine Johannes*). *Nietota* is in de eerste plaats een labyrint.

Specifiek voor de ruimtelijk-temporele structuur van *Nietota* is dat de verflechting van disparate elementen niet alleen gebaseerd is op een mythologisch en religieus syncretisme, maar ook een beroep doet op de ontdekkingen van de moderne natuurwetenschap. De continenten blijken niet altijd op dezelfde plaats gelegen te hebben, maar zijn voortdurend in beweging. Alleen hierdoor wordt de idee van een absolute ruimte en tijd al gerelativeerd. Een absolute ruimtelijk-temporele structuur, die in principe met zichzelf identiek – en dus onbeweeglijk – is, blijkt een *contradictio in terminis* (een dergelijke structuur zou namelijk ‘leeg’ moeten zijn). Het Tatra-gebergte ligt in *Nietota* aan een prehistorische oceaan. De dalen zijn fjorden. Maar er zijn ook fragmenten waarin de Tatra in overeenstemming met het ‘huidige’ landschap wordt geschilderd. Soms is het perspectief zelfs nog gewaagder. De hellingen van de Tatra bevinden zich *tegelijktijd* onder en boven water, zoals walvissen zowel land- als zeedieren zijn geweest – een omstandigheid die niet zonder gevolgen is gebleven voor de (wordende) identiteit van hun vorm:

in een stroom zwemmen walvissen en rollen door het gras; alle dieren van oervader Adam leven hier op land en in de diepten van de zee, in de onderaardse labyrinten van Kościeliska en de Witte Tatra die uitkomen op de Amerikaanse Oceanen (Miciński, 2002, p. 166).¹⁴

De vegetatie en dieren uit vroegere geologische tijdperken, toen het gebergte in de Tropen lag, zijn nog in staat de Tatra als hun land van oorsprong te herkennen. We zouden ze dus kunnen zien als modificaties van een substantie waarin het onderscheid tussen heden en verleden, ‘directe’ waarneming en herinnering, irrelevant is; alle perspectieven waaruit deze substantie bestaat zijn even [ir]reëel.

Hij zag al zijn geliefde Murza Sihle en achter zich die vreemde moerassen waar in de herfst tropische vogels – van verre komend – zich verzamelen: ibissen, reigers, maraboes...

Ooit, toen er in de Tatra een klimaat als op Ceylon heerste – nestelden hier zwermen vogels. Nu is het klimaat veranderd, maar de vogels, of althans enkele soorten, krijgen nog steeds van hun instinct het bevel om naar deze koude en niet meer al te gastvrije streken te vliegen (Miciński, 2002, p. 196).¹⁵

Apen, ooit van Soerabaja en Java hierheen gebracht en daarna ontsnapt, springen door de oerbossen van Tatra – en deze bekoorlijke dieren slingeren, terwijl ze zich voeden met dennenappels en hazelnootjes, over de melancholie van reusachtige sparren (Miciński, 2002, p. 166).¹⁶

Ook de menselijke werkelijkheid blijkt zich in *Nietota* niet veel aan te trekken van ruimtelijk-temporele beperkingen in ‘realistische’ zin. Polen is een geestelijke ruimte, een cultuurvorm, een ‘zielstoestand’, het bewustwordingsproces van een ‘ik’, dat zich vrij binnen de ruimte en tijd beweegt en *tegelijkertijd* fysiek aan zijn plaats in het *Lufkurort* Turów Róg (Zakopane) ‘geketend’ blijft. Het onderscheid tussen materie en psyche is dus niet een weerspiegeling van de wezenlijke structuur van het Zijn, maar het gevolg van een perspectivische vertekening.

Wat voor een individueel ‘ik’ geldt, kan met hetzelfde recht over een collectief ‘ik’ gezegd worden (de existentiële ontoereikendheid van de Miciński’s hoofdpersoon Ariaman schuilt niet zozeer in de tegenstelling tussen relatief en absoluut ‘ik’, maar tussen deel en geheel, individu en volk). Polen, gesymboliseerd door het Tatra-gebergte, blijkt zowel aan Siberië als aan de Noordelijke IJsee (het fjordenmotief!) te grenzen:

De Wijze Zmierzchoświt [letterlijk: ‘schemerende dageraad’] ziet zich – als één der laatsten in Polen – als tegelijkertijd deel uit makend van Litouwen én Polen. De Baltische Zee [Oostzee] en de Tatra waren in zijn ziel verenigd en het scheen hem toe dat de golven van deze noordelijke zee uiteenspatten op de dreigende vestingen van onze bergen. *Tussen deze twee grenzen van Polen beschouwde hij het volk als ware het één ziel, hij maakte geen onderscheid tussen Joden, Litouwers, Polen en Roethenen, stond boven rassen-twisten en met elkaar afrekenende partijen – één groot en heilig Vuur moest allen verlichten, verwarmen en de weg wijzen.*

[...]

Nadat hij zijn jeugd in Siberië had moeten doorbrengen, zag hij dit land als aanpalend aan de Tatra: een ontegenzeggelijk deel van Polen, verworven dankzij eeuwenlange zwerftochten van het volk dat op zoek was naar het licht van de Dageraad. Ongelukkigerwijze was de Wijze Zmierzchoświt geketend aan de bergen; de meeste bewoners van Turów Róg waren veroordeelden die zich alleen staande konden houden in de ketens van bergglucht, achter de

tralies van harsrijke sparrenwouden. Ziekte holde de longen van de bewoners uit en drong soms zelfs op verraderlijke en laaghartige wijze binnen in het innerlijk van deze grote geesten, waardoor hun gemoederen, helder als meren van smetteloos kristal, vertroebeld werden. Ze waren nerveus, geneigd tot melancholie, maar – anderzijds – ook tot volkomen ongemotiveerd optimisme en tot onwrikbare vooroordelen, om nog maar te zwijgen van extase en erotische buitensporigheden (Miciński, 2002, p. 242).¹⁷

Tevens blijken de bergen van de Tatra niet wezenlijk te verschillen van de toppen van de Himalaya. Polen is een nieuw Indië, een plaats waar alle mythes van de mensheid *gelijktijdig* kunnen worden ondergebracht. Als chronotoop van de *Geest* (*geistiger Raum*) is Polen een systeem van coördinaten waartussen de meest uiteenlopende relaties kunnen worden gelegd. De coördinaten hebben geen stabiele betekenis op zichzelf. Hun zin vloeit voort uit een proces van relatieleggen dat parallel verloopt aan de zelfarticulatie van het ‘ik’ dat ‘op zichzelf’, onafhankelijk van het proces van relatieleggen, onbepaald is. Dit proces van zelfarticulatie verwezenlijkt zich door de meest uiteenlopende en dikwijls tegenstrijdige beelden: een ‘ik’ dat in zichzelf spreekt (‘Tak mówi wiecznie nieznane Ja w głębinie swej’ (‘Zo spreekt het eeuwig onbekende Ik in zijn diepte’)), een bewustzijn dat mijn ‘ik’ droomt (‘Śni mnie ktoś, jakby ciężki sen’ (‘Iemand droomt als ware het een zware droom’)), een ‘ik’ dat zich met zijn ziel in de afgrond (de maalstroom) van de elementen stort (‘ja, który nie mogę mieć już miłosierdzia dla własnej duszy? Rzuciłem ją w głęboki Malsztrem’ (‘ik die geen barmhartigheid mag kennen voor mijn eigen ziel? Ik heb haar in de diepte van een Maalstroom geworpen’)). Dit ‘ik’ dat zichzelf altijd weer verliest en herwint, maar nooit vaste vorm aanneemt, blijft echter voortdurend aan het woord. Zelfs de ultieme onbepaaldheid van het niets lijkt slechts een voorwendsel om door te gaan met spreken, hoe onduidelijk de identiteit van de spreker ook blijft.

De chronotoop van Miciński’s mystiek-fantastisch-experimentele roman bestaat uit een opeenvolging van fenomenen, voorgesteld (door wie?) als een gelijktijdigheid van momenten. De tijd blijkt in wezen ruimte, een ruimte waarin alle fenomenen hun plaats vinden in juxtapositie, als dispaaraat-met-elkaar-vervlochten. Het ‘ik’ dat als subject van deze wereld optreedt, is een zich integrerend en tegelijkertijd uiteenvallend ‘ik’. Het spreekt niet alleen over zichzelf en de wereld, maar blijkt zichzelf ook uit te spreken in onbewuste elementaire krachten. In die zin is dit ‘ik’ voor zichzelf onbekend, terwijl het op een ander niveau zijn eigen wezen herkent als uitgesproken door een hoger ‘Ik’. Op niveau van het menselijke leven articuleert het ‘ik’ zich als een verscheidenheid van aan elkaar gerelateerde stemmen, verbonden door sympathie of antipathie,

goed en kwaad (Ariaman en Baron Mangro) of geslachtsonderscheid (Ariaman en zijn demonische geliefde Zolima). De verschillende scènes zijn in ruimtelijk-temporeel opzicht zodanig geconstrueerd dat Ariamans tegenspelers vanuit een realistische leeshouding niet goed geplaatst kunnen worden (het is niet duidelijk of ze werkelijk bestaan of het product zijn van Ariamans inbeelding). Een goed voorbeeld is Prins Hubert (die op de jonge Witkacy lijkt) wanneer die met zijn onderzeeër als bondgenoot van Japanners door de fjorden van de Tatra naar Rusland vaart. Ook de status van Ariamans mentor de magiër Litwor (prins Hubert neemt hem tijdens zijn reis met de onderzeeboot aan boord), die hem inwijdt in de hermetische wetenschappen, blijft onduidelijk.

Het 'ik' in Miciński's roman stuit echter nooit op een ultieme grens. Op momenten dat het niet verder kan komen, verandert het van toon en begint te spreken als een ander 'ik', bijvoorbeeld als een 'onbekende stem', die, terwijl hij zichzelf articuleert, zijn ridderlijke Poolse identiteit ontdekt:

Een onbekende stem spreekt: Wie ben ik? dat weet slechts degene./ die weet dat ik helemaal niet ben./ Iemand droomt mij als ware het een zware droom –/ iemand beweent mij onder drie berken!/ Midden in de nacht herhaal ik Jezus' naam, terwijl ik ween – [...] Jezus' naam voert mij in het strijdperk/ van Wederopstandingenvan gods ridders!/ O, geheimzinnige – / Ik neem je aan uit de handen der sterren – en hun schitterglanzen/ Tel ik in mijn hart niet! (Miciński, 2000, pp. 284-285).¹⁸

Miciński's 'ik' is 'tegelijkertijd' onbekend, bekend en zichzelf kennend, lager en hoger dan zichzelf, en juist in die instabiliteit van disparate elementen zichzelf. Als er zich in dit 'ik' (het 'ik' van Ariaman) een afgrond opent, valt er geen hiaat (zoals in de sleutelscènes van *De kleine Johannes*), maar articuleert het 'ik' zich op andere wijze. Het is tegelijkertijd één en menigvuldig. Daarom zijn de vormen van tijd en ruimte waarvan dit 'ik' het subject is, dan ook voortdurend in beweging en bestaan uit niet minder disparate en dikwijls groteske elementen dan het 'ik' zelf.

Er spreekt zich in *Nietota* echter ook een instantie uit die de ruimtelijk-temporele structuren waardoor het menselijke wereldbeeld bepaald wordt, aan een nader onderzoek onderwerpt. Maar juist dit 'ik' vertelt niets over zichzelf. Het beperkt zich tot de vaststelling dat de voorgestelde wereld van *Nietota*, vanwege de incongruente gelaagdheid van zijn elementen, niet het product van één subject (of van verscheidene subjecten verbonden door één psychische substantie) kan zijn (het is zeker geen toeval dat deze instantie zich uit in objectiverende 'noten' [*przypisek*] bij de hoofdtekst; het 'ik' verliest hier zijn essentie als zich voortdurende articulerende zijns-energie en maakt aanspraak op alwetendheid).

Noot van de helse kroniekschrijver. Heureka! Ik heb het gevonden... nu weet ik waarom ik zoveel martelingen moest ondergaan, terwijl ik naar een eindeloze litanie van lofprijzingen luisterde... Zoals een palimpsest uit verscheidene, elkaar overlappende schriften bestaat, zo hebben in Nietota verscheidene personen uit verschillende tijdperken, zonder chronologische ordening der gebeurtenissen, hun Herinneringen opgeschreven... (Miciński, 2002, p. 170).¹⁹

Noot: Dit hoofdstuk [VII 'Allah Kerim (God is barmhartig)', A.v.N.] is geschreven door een zekere Anonymus van wie we op goede gronden kunnen aannemen dat hij een handlanger van de hel is. We laten hem hier aan het woord, hoewel hij nooit bij de verheven toon van Turow Rógs bewoners weet aan te sluiten; wij zijn echter van mening dat de deugd der tolerantie hier wel recht heeft op de beloning van een adempauze na deze geforceerde en buitensporige beklimming van de hoogste, om niet te zeggen ontoegankelijke toppen van het menselijke door een handjevol koene Nietota-lezers (Miciński, 2002., p. 122).²⁰

Deze 'anonymus' geeft dus een (vanuit de realistische leeshouding) zeer plausible interpretatie van de chaotisch-grotesk-verheven wereld van de roman. De waarde van zijn interpretatie is echter twijfelachtig omdat hij zich als het objectiverende 'ik' in principe buiten de wordende gemeenschap van Turów Róg stelt die op haar beurt weer een van de deelgebieden is van een eeuwige, 'absolute', wordende gemeenschap waarvan de uiteindelijke oorsprong verborgen blijft (dat wil zeggen in elk geval niet op causale wijze afgeleid kan worden uit de ruimtelijk-temporele vormen die deze gemeenschap tot nu toe heeft aangenomen). Zijn kritiek is uitsluitend negatief. Zijn standpunt blijft vreemd aan ieder 'worden'. Uit de negativiteit van deze anonieme 'Mefistofeles' komt in principe niets positiefs voort.

Het verschil met de situatie in de sleutelscènes van *De kleine Johannes* is duidelijk. In het visioen van de gestorven Pan kijkt de verteller over de schouder van Johannes mee tot het moment dat diens relatieve 'ik' van binnenuit begint open te breken. Het vallen van het duister, de mystieke nacht van de ziel, is in principe niet verbeeldbaar en kan slechts negatief, als hiaat, worden verwoord. Miciński's 'anonymus' is daarentegen slechts één stem onder vele die – gezien zijn gebrek aan empathie met de andere stemmen en zijn onvermogen om zijn 'ik' als 'worden' te presenteren – zich de autoriteit van verteller wederrechtelijk toe-eigent (in *Nietota* zijn alle pogingen om het 'subjectieve' te 'objectiveren' in principe uit den boze; hier verliezen de in noot 13 uiteengezette structuralistische narratieve theorieën dus hun zin).

De afwezigheid van een overtuigend ‘autoritair’ (de ‘auteur’ als ‘auctor’!) perspectief van waaruit het Zijn (op het niveau van de tekst) als eenheid geïnterpreteerd kan worden, blijkt de waarborg van de scheppende en weer te niet doende vrijheid van het eeuwige onvoltooide ‘ik’. Dit heeft ook zijn weerslag op het collectieve ‘ik’ van de natie (Polen). Het verzet van het van oudsher anarchistische Polen tegen de dwang om zich als ‘vaste’ vorm te objectiveren (dat uitmondde in Poolse delingen) vormt een waarborg van haar Luciferische onuitputtelijkheid en oneindigheid. *Nietota* verhaalt niet slechts over deze Poolse lotsbestemming, maar is ook de (‘performatieve’) voltrekking daarvan, de metamorfose van Miciński’s relatieve ‘ik’ in het relatieve ‘ik’ van de natie (die dus geen absolute, onveranderbare entiteit is – Miciński’s Poolse ‘nationalisme’ heeft een open einde), één van de belichamingen (volgend op Słowacki’s *Król-Duch*²¹) van het proces van openbreken dat zich binnen het relatieve ‘ik’ voltrekt (dat het echter zelf voltrekken moet!).

NOTEN

- 1 Vergelijk Podraza-Kwiatkowska, 1992.
- 2 Over Van Eedens belangstelling voor deze Europese mystici zie: Fontijn, 1990, pp. 310-311, 365-366.
- 3 Over de aporetische relatie tussen ‘mimesis’ en ‘performativiteit’, toegespitst op de status van het ‘ik’, zie het artikel van Wolfgang Iser ‘Mimesis und Performanz’ (in Wirth (Red.), 2002, pp. 243-261).
- 4 Een alternatieve wijze om met deze tegenstelling in het reine te komen is de constructie van een ‘ik’ dat zichzelf ironiseert, het ‘ik’ van een kunstenaar wiens ‘vrije’ scheppingsdaad voortvloeit uit het besef dat de zogenaamde artistieke vrijheid slechts mogelijk is in een bepaalde fase van een in verval geraakte cultuur. We gaan er dan van uit dat het organisme van de cultuur – of van één van vele culturen – in principe eindig is (vgl. Oswald Spenglers morfologie van de culturen). Een cultuur wordt geboren, ontwikkelt zich, komt tot bloei, en raakt daarna in verval en sterft af – dit alles in overeenstemming met een ‘eeuwig’ ritme dat niet verward dient te worden met de (natuur)wetten van de moderne wetenschappen. Sommige uitzonderlijk begaafde en gevoelige (om niet te zeggen ‘abnormale’, ‘gedegeneerde’) individuen krijgen op een bepaald moment inzicht in de wetmatigheden van dit deterministische proces. Zij ervaren dit inzicht echter niet als ‘ontdekking’ van een vrij zwevend intellect, maar als gedetermineerd door het proces dat zij met dit inzicht willen verklaren. De vrijheid van een dergelijk ‘ik’ (Thomas Manns ‘kunstenaar’, Witkacy’s artistiek en filosofisch begaafde ‘dilettant’) blijft dus eigenlijk beperkt tot het besef van deze noodlottigheid waaraan iedere vorm van existentie – vooral ook die van het eigen ‘ik’ – onderworpen is. Van Eeden en Miciński pogen een ‘ik’ te construeren dat in staat is deze aporie van een ‘vrij’ gekozen determinisme te omzeilen.

- ⁵ Een goede illustratie van deze strategie is Hugo von Hofmannsthal's gedicht 'Der Kaiser von China spricht': 'In der Mitte aller Dinge/ Wohne ich, der Sohn des Himmels' (Hofmannsthal, 2000, p. 46). Maar ook in dit geval is de wereld – en in het bijzonder de aanwezigheid van andere subjecten – slechts een *weerspiegeling van een weerspiegeling*: 'Stumm von meinen Rasenbänken,/ Grünen Schemeln meiner Füße,/ Gehen gleichgeteilte Ströme,/ Osten-, west-, und süd-, und nordwärts,/ Meinen Garten zu bewässern,/ Der die weite Welt ist./ *Spiegeln* hier die dunkeln Augen,/ Bunten Schwingen meiner Tiere,/ *Spiegeln* draußen bunte Städte,/ Dunkle Mauer, dichte Wälder/ Und Gesichter vieler Völker' (Hofmannsthal, 2000, p. 46, cursiveringen A.v.N.).
- ⁶ In het dialect van de 'górale' (de bewoners van de Tatra) is 'Nietota' de benaming voor de 'Stekende wolfsklauw' (*Lycopodium annotinum*), een plantje waaraan magische eigenschappen werden toegeschreven. De titel van Miciński's boek kan echter ook nog anders gelezen worden: 'nie to (nie) ta' (niet dit, niet zij). Deze lezing zou betrekking kunnen hebben op Polen (in het begin van de twintigste eeuw niet bestaand als staat), de geliefde, of zelfs op de status van het subject *an sich*. Vanwege deze meerduidigheid is de titel onvertaalbaar.
- ⁷ 'Mam i ja [Ariaman] swą ścieżynę do świata innego, ale na tej ścieżynie często napadają mię burze i mgły. Jeśli raz przejdę wśród gwiazd, raz drugi zblądzę wśród miejscowości znanej mi dokładnie. Jakim więc sposobem mogę odróżnić to, co jest prawdą, od wewnętrzznego mirażu?'
- ⁸ Alle cursiveringen in de citaten zijn afkomstig van A.v.N.
- ⁹ Zeer invloedrijk was ook Ernst Mach's boek *Die Analyse der Empfindungen* (1900; eerder in 1886 verschenen onder de titel *Beiträge zur Analyse der Empfindung*), met name het eerste hoofdstuk 'Antimetaphysische Vorbemerkungen'. Mach's doel was essentialistische schijnproblemen te elimineren en zo de weg vrij te maken voor empirisch onderzoek. Frederik van Eeden (die zeker ook Mach's in 1905 verschenen boek *Erkenntnis und Irrtum* gelezen heeft (vergelijk Fontijn, 1996, p. 328)), trok echter volkomen andere conclusies uit Mach's overtuiging dat zintuiglijke indrukken voor ons de wereld uitmaken en dat de vraag naar het bestaan van een daaraan ten grondslag liggende 'vaste substantie' zinloos is. Ook het menselijke 'ik' blijkt volgens Van Eeden een 'elementencomplex' waarvan de eenheid niet meer dan 'een praktisch postulaat' is. Dit standpunt, dat Mach's these als het ware omkeert, wordt door hem als volgt verwoord in zijn 'Lied Van de Passieloze Lelie': 'Hoe kennen wij onze lieven? Wie heeft een ganschen mens gezien?/ Huid en ogen zien wij, wij voelen hand en horen stem./ Maar de gansche mens is onzen zinnen een verborgenheid,/ Niets weten wij van hem dan door bemiddeling./ Zouden dan wij niet evenzeer onzen God kennen./ Schoon wij niets van Hem weten dan door bemiddeling?' (Van Eeden, 1920, pp. 122-123).
- ¹⁰ Een interessante parallel biedt in dit verband het volgende fragment uit Van Eeden's dagboek, geschreven in de tijd dat hij aan zijn parapsychologische roman *De nachtbruid* werkte: 'Om ons kleuren, licht en geluiden te laten waarnemen zijn volgens onze berekeningen bewegingen noodig, die snelheden hebben van tot 300.000 KM in de seconde, er is een atomen- en electronenspel voor noodig van

onbegrijpelijke, onbeschrijfelijke complicatie. Maar als wij nu een vizioen zien, met volkomen dezelfde waarnemingen van geluid, licht, kleur, warmte – mogen we dan onderstellen dat hiertoe die ontzachtelijk snelle en samengestelde oorzaak *niet* nodig is? Met welk recht? En is ze wel noodig, welke macht schept dan die waarnemingsverschijnselen, van zoo verbazende samengesteldheid? Ik vermoed dat de psychologen het er voor houden dat een vizionnaire geziene appel iets zoo geheel anders is dan een werkelijke, dat er voor die aandoening niet noodig is het samengestelde fysieke proces dat wij door inferentie geleerd hebben achter elk appel te zoeken. Maar de vraag is: met welk recht neemt men dat verschil aan? Een sprekend, bewegend mensch, in vizioen waargenomen, kan dat iets minder samengestelds zijn dan een op gewone wijze waargenomen zaak? Ik zou zeggen: eerder méér samengesteld. *En waarom zouden wij een complex van grooter samengesteldheid minder werkelijkheid toekennen dan aan een eenvoudiger? Ik zou eerder, a priori zeggen: andersom.* In de vizionnaire wereld bestaat evengoed subject en object, en de grenzen door Mach gesteld. Er is ruimte – maar ongetwijfeld een *andere* ruimte' (Van Eeden, 1971-72, pp. 855-856 [1907, 14 december]).

- ¹¹ 'Mag Litwor zaczął wtajemniczać Ariamana w pojęcia innej świadomości, niż mózgowia [...] Dzieje się to za pomocą innych stanów materii, niż znane nam: stała, płynna i gazowa. [...] Atom jest tylko pojęciem siły. Człowiek jest zbiorem różnych potęg, które w nim osłaniają tajemnicę najwyższą – boskiej iskry' (Miciński, 2002, p. 91).
- ¹² Vergelijk de 'rijke en levendige droom' (Van Eeden, 1979, p. 143) die Van Eeden op 18 september 1902 beschreef in het tweede cahier van zijn *Dromenboek*. Waarschijnlijk heeft hij bij de constructie van de droomsequentie in het tweede deel van *De kleine Johannes* ook gebruik gemaakt van een op 3 november opgetekende droom. Wezenlijk is dat hij in zijn literaire verwerking van deze dromen de absurdistische elementen elimineert. Van Eeden brengt de inhoud van de tweede droom expliciet in verband met zijn lectuur van Meister Eckhart (Van Eeden, 1979, 146).
- ¹³ De term is afkomstig van Wayne Booth. Mieke Bal verwoordt het onderscheid tussen verteller en auteur als volgt: 'The distinction between author and narrator, once a structuralist reification of textual subjectivity, continues to carry strategic weights in this sense. It helps to disentangle the different voices that speak in a text so as to make room for the reader's input in the relative persuasiveness of those voices' (Bal, 1997, p. 18).
- ¹⁴ 'w potoku płyną wielgoryby i turlają się na trawie; wszystkie zwierzęta praojca Adama żyją tu na powierzchni ładu lub w głębinach morza, w podziemnych aż na Oceany amerykańskie wychodzących labiryntach Kościeliskiej i Białych Tatr' (Miciński, 2002, p. 166).
- ¹⁵ 'Widział już swe ukochane Murza Sihle, te dziwne moczary za nim, dokąd zlatywały się jesienią z dala tropikalne ptaki: ibisy, czaple, marabuty... *Niegdyś, gdy w Tatrach był klimat cejloński – tu zagnieżdżały się roje ptactwa. Teraz klimat się zmienił, lecz instynkt ptaków wciąż nakazuje, przynajmniej niektórym gatunkom, lot w te zimne, niegościnne już regiony*' (Miciński, 2002, p. 196).

- 16 'Tu po Tatrzańskich puszczech skaczą małpki, które gdzieś ze Surabaji i Jawy wieziono, i zbiegły – i te powabne zwierzątka wieszają się nad melancholią olbrzymich smreków, żywiąc się leśnymi jabłkami lub orzechami leszczynowymi' (Miciński, 2002, p. 166).
- 17 'Mędrzec Zmierchoświt jest jednym z ostatnich przedstawicieli tych w Polsce, którzy uważają się jednocześnie za przynależnego Litwy i Polski. Bałtyk i Tatry połączył tak w swej duszy, iż zdało się mu, że morze północy rozbija swe fale o groźne fortece naszych gór. *Między tymi dwoma kresami Polski, widział naród jakby jedną duszę, nie rozdzielał Żydów ni Litwinów, Polaków ni Rusinów, ponad rasowymi waśniami, nad partyjnymi obrachunkami – jeden wielki Znicz wszystkich miał oświecać, rozgrzewać i wskazywać wszystkim drogę. [...] Spędziwszy młodość na Sybirze, widział go tuż przylegającym do Tatr: nieodzowną dziedzinę Polski, nabytą wiekowymi wędrówkami narodu po światło Zorzy.* Na nieszczęście Mędrca Zmierchoświta, był on przykuty do gór; większość ludzi w Turowym Rogu byli skażąciami, utrzymującymi się tylko w łańcuchach górskiego powietrza, za kratami żywicznych świerkowych borów. Choroba wyżłabiała Turowczykom płuca, wkradając się nieraz podstępnie i podle w ich wielkie umysły, mącąc jeziora nieposzlakowanego kryształu charakterów. Nerwowi, skłonni do melancholii, a z drugie strony – do niczym nieuzasadnionego optymizmu, równie jak do niedających się pokonać uprzedzeń, nie mówiąc o ekstazach lub ekstrawagancji miłosnej' (Miciński, 2002, p. 242).
- 18 'Niewiadomy głos mówi: Kto jestem? wie tylko ten,/ który wie, iż mnie wcale nie ma./ Śni mnie ktoś, jakby ciężki sen –/ płacze ktoś o mnie pod brzożami trzema!/ Imię Jezus powtarzam wśród nocy,/ imię Jezus powtarzam, gdy płaczę – [...] imię Jezus wprowadza mię w szranki/ rycerzy bożych – Zmartwychwstania!/ O, tajemniczy –/ Ciebie z rąk gwiezdnych odbieram – i lśnień W moim sercu nie obliczę!' (Miciński, 2000, pp. 284-285).
- 19 '*Przypisek kronikarza piekielnego. Heureka! Znalazłem... wiem teraz dlaczego muszę takie tortury przechodzić, słuchając tych niekończących się litanii uwielbień... Oto jak na palimpseście jest kilka pism – jedno na drugim – tak w Nietocie kilka osób, w różnych epokach, bez porządku chronologii, ani wypadków, zapisywało swe Mementa...*' (Miciński, 2002, p. 170).
- 20 'Ten rozdział [VII 'Ałlah Kerim (Bóg jest miłosierny)', A.v.N.] jest zapisany przez niejakiego Anonimusa, o którym wszelka dana jest sądzić, iż miał zmwowę z Piekłem. *Daliśmy go, choć nie dociąga wysokiego tonu ludzi z Turowego Rogu, ale sądzimy, że wyrozumiałości cnota będzie miała tu nagrodą pewien należny umowypoczyn po nadmiernym i forsownym wspinaniu się garści odważnych Nietoto-czytelników na najwyższe ludzkie, ba – i zgoła nieprzystępne wyżyny (kron. Tur. Rog.)*' (Miciński, 2002, p. 122).
- 21 De Poolse dichter Juliusz Słowacki (1809-1849) schreef tijdens de laatste jaren van zijn leven *Król-Duch* (Koning Geest), een op de idee van metempsychose gebaseerde geschiedenis van het ontstaan van Polen, waarbij zijn eigen 'ik' (maar dan in vroegere incarnaties) een leidende rol blijkt te hebben gespeeld. 'Słowacki's' voornaamste tegenstander blijkt een 'geest' te zijn die zich vervolgens in Polens

belangrijkste romantische dichter Adam Mickiewicz (1798-1855) heeft geïncarneerd. Słowacki's epos bleef overigens onvoltooid.

BIBLIOGRAFIE

- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bal, M. (1997). *Narratology – Introduction to the Theory of the Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fontijn, J. (1990). *Tweespalt. Het leven van Frederik van Eeden*. Amsterdam: Querido.
- Fontijn, J. (1996). *Trots verbrijzeld*. Amsterdam: Querido.
- Hofmannsthal, H. von (2000). *Die Gedichte* (herausgegeben von Hans Georg Schmidt-Bergmann). Frankfurt am Main/Leipzig: Suhrkamp.
- Miciński, T. (2002). *Nietota Księga Tajemna Tatr*. Kraków: Universitas.
- Miciński, T. (2008). *Xiądz Faust*. Kraków: Universitas.
- Podraza-Kwiatkowska, M. (1992). *Literatura Młodej Polski*. Warszawa: PWN.
- Taine, H. (1920). *De l'intelligence* (Delen 1-2). Paris: Hachette.
- Van Eeden, F. (1977). *De kleine Johannes. Eerste, tweede en derde deel*. Brussel/Den Haag: Manteau.
- Van Eeden, F. (1920). *Van de Passieloze Lelie*. Amsterdam: W. Versluys.
- Van Eeden, F. (1902). *Studies* (Tweede reeks). Amsterdam: W. Versluys.
- Van Eeden, F. (1971-1972). *Dagboek 1878-1923* (Delen 1-4), editie H.W. van Tricht. Culemborg: Tjeenk Willink/Noorduijn.
- Van Eeden, F. (1979). *Dromenboek*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Verwey, A. (1939). *Frederik van Eeden*. Santpoort: C.A. Mees.
- Wirth, U. et al. (2002) (Red.). *Performanz zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

DE (NON)ETHIEK VAN NON-FICTIE

Over Ryszard Kapuściński en Frank Westerman

Paweł Zajas

(Adam Mickiewicz Universiteit Poznań, University of Pretoria)

THE (NON-)ETHICS OF NONFICTION. ON RYSZARD KAPUŚCIŃSKI AND FRANK WESTERMAN

As many authors have increasingly used ‘nonfiction’ to label their publications, the paper addresses issues related to this more and more common phenomenon. This comes as no surprise, for nonfiction is a lucrative genre, both for the authors and publishers. It is nevertheless important to bear in mind that nonfiction is not a limitless and endlessly flexible genre. In nonfiction, an underlying claim on the side of both the authors and publishers is that it offers a factual description of reality. Factual content as the basic component of nonfiction, is actually openly emphasized by the authors, publishers, bookseller and critics. In fact, however, many writers labeling their publications as nonfiction are not ready to abandon their fictional aspirations, thus breaking the pact established between them and the readers. This paper discusses instances of such a breach on the basis of the work of Ryszard Kapuściński and Frank Westerman.

1. Inleiding

In maart 2010 verscheen in Polen *Kapuściński non-fiction* – een spraakmakende biografie van de in 2007 overleden wereldberoemde Poolse reporter wiens boeken in bijna alle werelddalen zijn vertaald en met wie meerdere non-fictieschrijvers zich verwant voelen. Artur Domośławski, auteur van de biografie en vroeger ook een pupil en vriend van Kapuściński, kreeg van alle kanten kritiek omdat hij, naar de mening van menig criticus, zijn meester in diskrediet zou hebben gebracht door zijn liefdesaffaires en (verkeerde) politieke keuzes aan het licht te brengen. Kapuściński had tijdens zijn leven nooit echt kritiek gekregen, nu kwam die met dubbele kracht.

Naast vermeende liefdesavonturen, politiek conformisme en (alweer vermeende) samenwerking met de communistische spionagedienst was er echter nog één ding in het boek dat de critici niet beviel. Domosławski liet namelijk zien dat Kapuściński de grens tussen fictie en non-fictie soms niet al te ernstig nam en hier en daar de vrije loop liet aan zijn verbeelding. Hij liet onder andere zijn lezers geloven dat de vele slachtoffers van Idi Amin uiteindelijk in het Victoriameer terechtkwamen en dat de victoriabaars zich daar vet aan vrat. Uit Noord-Oeganda en Bolivia kwam hij met verhalen die volgens ooggetuigen weinig te maken hadden met de realiteit (Domosławski, 2010, p. 431, p. 433). In *The Times Literary Supplement* betichtte de Britse antropoloog en schrijver John Ryle Kapuściński's belangrijkste boek over Afrika, *Ebbenhout*, in 2001 van 'literary colonialism, a kind of gonzo orientalism, a highly selective imposition of form'. In de tropische barokwereld van Kapuściński, zo stelde Ryle, is er niets wat normaal of herkenbaar overkomt. Alles is vergroot, vertekend, atypisch. 'From this place, deep in an imaginary Africa, the writer may return with any tale he pleases' (Ryle, 2001). Kapuściński kreeg ook kritiek van onder meer Maxim K. Waldstein (2002) die oriëntalistische trekken constateerde in het in *Imperium* geschetste beeld van Rusland.

De biografie van Domosławski bracht al met al een interessante discussie op gang en uiteenlopende meningen aan het licht, zowel met betrekking tot de schijnbaar specifieke kenmerken van het genre zoals literaire critici die hanteren, als ook omtrent de receptie van non-fictie in het algemeen.

In de meerderheid waren de voorstanders van 'gemengde genres', die er geen kwaad in zagen dat Kapuściński aan een soort *schizophrenia literaris* leed. Hij werd gelezen omdat hij iets authentieks had beleefd, omdat hij inzicht had gekregen in het leven van de Ander of een deel van de werkelijkheid grondig had onderzocht. Toch benadrukte hij keer op keer dat hij juist als volwaardige schrijver (en niet als schrijver van non-fictie) beschouwd wilde worden. Ook Kapuściński's critici (of beter: apologeten, want een kritische beschouwing van Kapuściński's werk bestaat in Polen nauwelijks) willen zijn werk niet alleen in de boekenrekken met belletrise, maar ook tussen gezaghebbende antropologische geschriften zien staan. Kapuściński zelf en zijn recensenten gingen en gaan ervan uit dat met zijn teksten de grens tussen non-fictie en fictie werd geslecht (Nowacka 2004, p. 7, p. 16, p. 23; Niczyperowicz 2003, p. 96; Sobczak, 2008, p. 49-50; Czapliński, 2004, p. 25; Urbaniak, 2008, p. 101; Wolny-Zmorzyński, 2008, p. 155-156; Hofman, 2008, p. 67).

Het maakt niet uit of het door Kapuściński beschreven gras – meenden ironisch Kapuściński's apologeten – één meter hoog was of twee, of de weg waarop hij reed effen of hobbelig was (Bratkowski, 2010). Hij schreef immers reportages

waarin de werkelijkheid ‘tot een verhaal werd verdicht’ (Jankowska, 2010). Kapuściński ‘schiep een nieuw literair genre’ dat ‘de reportage met de parabel wist te verbinden’ (Wojciechowski, 2010). Daarom is het ‘absurd om te eisen dat zijn verhalen qua genre zuiver blijven en zich aan het feitelijke houden. [...] Van een schrijver [...] kan je geen opsomming van feiten verwachten zoals je dat bij een verslaggever doet’ (Wojciechowski, 2010). Elke vorm van ‘etikettering’ wordt daarom als ‘belachelijk’ beschouwd: kijken en schrijven blijft altijd individueel, persoonlijk, eenmalig. We hebben immers met een schrijver te maken die het genre ‘non-fictie’ steeds breder opvatte en zich aan dit soort beperkingen onttrok. Zijn relativistische standpunt onderbouwt de criticus met een argument van de bovenste plank: ‘Waarom beschrijft elk evangelie een andere Jezus? Waarom wordt het ene als canoniek beschouwd, en een andere als apocrief?’ (Kurkiewicz, 2010).

Volgens de Nederlandse vertaalster van Kapuściński werden zijn boeken in Nederland niet als non-fictie op de markt gebracht. ‘*Ebbenhout* is geen bundel reportages, maar een literair boek’, en ‘*De voetbaloorlog* werd nooit als een reportage gepromoot, wel als een literair essay’ (Bergen-Makala, 2010). Feitelijk komt de vertaalster tot haar eigen subjectieve genre(re)classificatie van Kapuściński’s boeken. Noch de auteur zelf, noch de uitgeverijen die voor de promotie van *Ebbenhout* hebben gezorgd, presenteerden het boek met het label ‘roman’. Ze deden juist het omgekeerde door het niet-fictionele karakter van *Ebbenhout* sterk te benadrukken. Kapuściński beklemtoonde zelf ook in zijn inleiding dat elk woord in *Ebbenhout* op degelijk veldonderzoek was gebaseerd (Kapuściński, 1998, p. 5) en liet zodoende geen twijfel over de refentiële overeenkomst die met de lezer wordt gesloten.

De verwarrende classificatie van Kapuściński’s boeken in Nederland is evenwel terug te voeren op de chaos die zowel in lexica als in literatuurgeschiedenissen ten aanzien van de terminologie en de definiëring van dit type teksten heerst. Vanaf de zeventiende eeuw tot heden worden termen als ‘reisverslag’, ‘reisbeschrijving’, ‘reisjournaal’, ‘reisroman’ of ‘reisliteratuur’ door elkaar gebruikt en niet scherp afgebakend omdat heldere criteria ontbreken (Barend-van Haften, 1990, p. 223). Hoewel de term ‘reisverslag’ impliceert dat de auteur zich aan het waargebeurde houdt, en dus geen ‘reisroman’ schrijft, is de praktijk ingewikkelder. Wanneer men het gehele literaire veld in dezen onder de loep neemt (d.w.z. uitspraken van auteurs, interviews, blurbteksten en andere informatie van uitgeverij op de kaft, classificaties van boeken op websites, boekbesprekingen en ook indelingen in boekwinkels en bibliotheken), blijken er geen vaste criteria te bestaan, die bepalen of een tekst al dan niet een fictioneel karakter heeft.

Dit wordt ook duidelijk wanneer we een ander geval bekijken: Adriaan van Dis. Zijn Zuid-Afrikaanse ervaringen stelde hij te boek in *Het beloofde land. Een reis door de Karoo* (1990) en *In Afrika* (1991). Beide boeken werden in het begin begeleid door het label 'reisroman', en nog in 2003 is een deel van Van Dis' oeuvre onder de titel *De reisromans* uitgegeven. Bij de heruitgave van *Het beloofde land* en *In Afrika* in 2008 verdween echter het label 'reisroman' waarmee op een mogelijk fictioneel karakter van die teksten gewezen werd. Dit 'verlies' lijkt me niet toevallig. In hetzelfde jaar werd namelijk op de VPRO de zeventdelige documentaireserie over Van Dis' tocht door Zuid-Afrika, Namibië en Mozambique uitgezonden en later ook met de Nipkowschrijf voor het beste televisieprogramma in Nederland onderscheiden. De heruitgave en goede verkoopcijfers van beide boeken teerden op het succes van de tv-serie, maar moesten daarvoor hun fictionele classificatie kwijtraken. Van Dis werd door de uitgever op de kaft geprezen als 'een onverschrokken reiziger, onafhankelijk, wars van ideologieën die de verslaggeving over Afrika dikwijls geweld aandoet' (Van Dis, 2008). Uitgeverij Augustus heeft *Het beloofde land* en *In Afrika* in 2009 opnieuw uitgegeven. Ditmaal stond op de kaft een foto op de omslag afkomstig uit de documentairereeks: Van Dis met een zwarte vrouw die hem op zijn tour begeleidde. Het onmiskenbare referentiële pact deed het romaneske karakter van beide teksten teniet en de Zuid-Afrikaanse impressies van Van Dis belandden in een ondoorzichtig en vaag moeras van 'gemengde genres'.

De positie die Kapuściński op de Nederlandse boekenmarkt inneemt, lijkt dus op die van Adriaan van Dis. Het label 'reisroman' dat door De Arbeiderspers op de kaft van *Ebbenhout* werd geplaatst, stond haaks op het promotiebeleid van de uitgever. Op de omslag werd veel nadruk gelegd op de journalistieke ervaring van de schrijver die tijdens zijn Afrikaanse reizen verzeilde in staatsgrepen, oorlogen en burgeroorlogen, en machthebbers van nabij observeerde. Toch werd hij vooral aangetrokken door gewone Afrikanen. Kapuściński – laat de uitgever ons weten – wordt terecht de chroniqueur van het alledaagse Afrika genoemd (Kapuściński, 2000). NBD/Biblion, dat boekbeschrijvingen aan Nederlandse bibliotheken levert, omschrijft het boek als volgt: 'Het boek leest gemakkelijk, als een roman. Het is een uitstekend boek voor mensen die van plan zijn door Afrika te reizen. Het is eveneens een waardevol boek voor hen die de ontwikkelingen van Afrika in de afgelopen 40 jaar hebben gevolgd' (NDB Biblion www).^{1*} Het boek leest *als* een roman, het is dus *geen* roman. Meer nog: het wordt beschouwd als een soort *gids* (non-fictie) voor iedereen die naar Afrika wil.

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 133.

Zowel in het geval van Adriaan van Dis als dat van Ryszard Kapuściński doet zich iets merkwaardigs voor. De uitgevers zijn zich ervan bewust dat non-fictie beter verkoopt dan een puur esthetische roman. Ze promoten dus de boeken als resultaat van serieus en moeizaam journalistiek veldonderzoek, maar met het etiket ‘reisroman’ vermijden ze ieder verwijt van inhoudelijke fouten, confabulaties en verregaande fictionalisering van de beschreven werkelijkheid. En met de classificatie ‘reisroman’ verleent de vertaalster Kapuściński vergiffenis voor zijn veronachtzaming van genregrenzen en daarmee gepaard gaande verantwoordelijkheden. Ze is echter de rest van het literaire veld vergeten: de rol van boekbesprekingen, websites, interviews, etcetera, die in de overeenkomst met de lezer medebepalend zijn.

De absolutie kreeg Kapuściński echter van de Poolse schrijver Andrzej Stasiuk die in bevlogen postmoderne termen verklaarde:

Misschien voelde Kapuściński dat er een nieuwe tijd aankomt die oude vormen van informatieoverdracht ongeldig maakt. [...] Hij was er zeker van bewust dat we in een hybride tijd leven waarin genres door elkaar zijn geraakt. Vormen als roman, reportage of film ondergaan een radicale verandering. En als de roman verandert waarom zou dan de reportage onveranderd moeten blijven en als gevolg daarvan uiteindelijk tot anachronisme gedoemd zijn? Hij wist dat ons leven radicaal verandert en steeds fictiever wordt. [...] Hij wist immers dat we steeds vaker te maken hebben met beelden, fantomen, fata morgana’s en steeds minder met de werkelijkheid. [...] De waarheid is in het verleden verdwenen. Waarom willen we dan nog de waarheid van een reporter verwachten als wij die eis niet aan ons zelf stellen en akkoord gaan met subjectieve individuele waarheden. [...] Dit is toch huichelachtig [...]. Alles raakt versleten, kapot, oud, we krijgen continu iets nieuws, nieuwe gedragcodes, nieuwe ideeën. Zo werkt de wereld die we hebben gecreëerd. Net zo moet ook de waarheid worden verbeterd, getuned, gefacelift [...] Kapuściński, zoals iedereen, had zijn eigen waarheid. Over Afrika, Zuid-Amerika, over armen en rijken, over het leven. Hij deed er alles aan om ons te overtuigen. Wij, als lezers, hebben tegelijkertijd het recht om aan geen van zijn woorden geloof te hechten, of ze alleen maar voor een deel te geloven, iets van hem over te nemen dat we voor ons wereldbeeld nodig hebben. We kunnen hem ook in ieder opzicht geloven, maar dat is de slechtste denkbare optie. Dit is voor mij [...] juist het meest fascinerende: hoe ontstaat de visie van een schrijver, hoe raken werkelijkheid en onwerkelijkheid door elkaar, hoe verlaat die visie het hoofd van de schrijver en gaat vervolgens de wereld in en verandert die (Stasiuk, 2010a).

Waarom is dit lange citaat met allerlei banale uitspraken van belang? Andrzej Stasiuk, een in Polen, maar ook in Duitsland gerenommeerd schrijver, verwerpt de indeling in referentiële en niet-referentiële genres. Lezers die willen weten of een tekst een referentieel of niet-referentieel karakter heeft, omschrijft hij zelfs als ‘huichelachtig’. In een ander interview spreekt Stasiuk over ‘een lezend volkje’ dat zijn vinger in het lichaam van de schrijver wil steken en de waarheid als het ware wil voelen. Dit ‘lezende volkje’ wil iets authentieks beleven en de garantie krijgen dat het een stukje van de onvervormde werkelijkheid ervaart (Stasiuk, 2010b). Het ‘volkje’ dat nog steeds eisen aan bepaalde literaire genres blijft stellen, heeft dus de postmoderne les niet geleerd die volgens Stasiuk het traditionele genresysteem heeft opgeblazen. Maar is Stasiuk wel eerlijk? Stasiuk de schrijver verbant de waarheid naar het verleden, en distantieert zich zo op een schizofrene manier van Stasiuk de uitgever, bestuurslid van ‘Wydawnictwo Czarne’. In zijn hoedanigheid als uitgever vergeet Stasiuk zijn postmoderne wijsheden, versterkt zelfs de verwachtingshorizon van zijn lezers/kopers met zeven reeksen die hij enkel voor non-fictie reserveert (Wydawnictwo Czarne, www). Stasiuk de schrijver berispt zijn lezers voor hun gebrekkige kennis van de postmoderne esthetica die de grens tussen feit en fictie heeft geslecht, Stasiuk de uitgever steunt echter op deze ‘ouderwetse’ genre-indeling en profiteert financieel van de hoogconjunctuur van non-fictie.²

2. Wat maakt non-fictie tot non-fictie?

Ter zake nu: wat maakt non-fictie eigenlijk tot non-fictie? Er bestaan geen *tekstinterne* eigenschappen van non-fictie – daarover is geen twijfel mogelijk. Onderzoeksresultaten die sinds de jaren vijftig dergelijke eigenschappen van fictie/non-fictie probeerden te catalogiseren zijn vandaag de dag alleen nog maar historische curiosa (Zander, 1999, pp. 56-66). Het recentste onderzoek dat een dergelijke poging ondernam, was de studie *Distinction of fiction* (1999) van Dorrit Cohn. Cohn dacht, ondanks het postmodernistische klimaat in de literaire theorie, de tekstimmanente grens tussen fictie en non-fictie te kunnen bepalen. Een kort steekproefje uit haar boek bewijst dat Cohns genuanceerde gevolgtrekking echter tekortschiet. In het tweede hoofdstuk onderzoekt ze het verschil zowel tussen de autobiografie en de autodiëgetische fictie, alsook tussen de biografie en de heterodiëgetische fictie. Hierbij beroept ze zich op Kate Hamburgers studie *Logik der Dichtung* (1957) en meent een oplossing gevonden te hebben. De psychische alomtegenwoordigheid van de verteller (de kennis die de verteller draagt over het bewustzijn van zijn protagonist) wordt verheven tot een ‘pivotal structural norm’ (Cohn 1999, p. 25) voor de heterodiëgetische fictie. Als voorbeeld

haalt ze Leo Tolstoj's *De dood van Ivan Iljitsj* aan waar de verteller tijdens het lange pijnlijke stervensproces tot een goede ziel van zijn personage wordt en het evoluerende bewustzijn van Iljitsj in beeld brengt. De focalisatie zou dus doorslaggevend moeten zijn voor het bepalen of een tekst al dan niet fictieel is. Toch is dit zeker geen lakmoesproef voor vele fictionele teksten. Ook menig non-fictieauteur leeft zich in zijn protagonisten in.

Het zijn dus geen tekstinterne, maar juist tekstexterne eigenschappen die de grens tussen fictie en non-fictie bepalen. Non-fictie begint mijns inziens wanneer de schrijver zijn lezer belooft iets te schrijven wat waar gebeurd is, iets wat hij zelf heeft beleefd of grondig heeft onderzocht en bovendien als 'non-fictie' presenteert – een gerespecteerd genre met een aantal gespecialiseerde uitgevers (of uitgeversreeksen) en literaire prijzen. Een non-fictie-boek kan evengoed een roman zijn, maar krijgt een andere status wanneer het referentiële pact (Lejeune, 2001, p. 47) tussen schrijver, uitgever en lezers wordt gesloten. Het gehele dossier van de schrijver (interviews, zijn vroegere publicaties, internetsites), paratekstuele elementen van het boek (kaarten, foto's, lijsten van bronnen) versterken deze 'afpraak'. Toch zijn er steeds meer non-fictieschrijvers die zich, zoals Ryszard Kapuściński, in eerste instantie als reporters profileren (en daarvan profiteren door bijvoorbeeld literaire prijzen voor non-fictie in ontvangst te nemen), maar vervolgens als volwaardige schrijvers erkend willen worden (en dan literaire prijzen voor fictie willen binnenhalen).

Ook rond Nederlandse literaire non-fictie manifesteert zich deze *schizophrenia literaris*. Toen Ryszard Kapuściński in 2007 overleed, spraken veel Nederlandse reisschrijvers over een gids, leermeester en vriend, pionier van de literaire non-fictie, met een grote liefde voor schijnbaar betekenisloze details (Somers, 2007). Auteurs als Frank Westerman, Tommy Wieringa, Cees Nooteboom en Lieve Joris merkten meerdere malen op dat ze aan Kapuściński veel te danken hebben en zich door zijn proza hebben laten beïnvloeden. Bij deze invloed gaat het ook om een gracieuze koorddans tussen de baten van hoge verkoopcijfers voor non-fictie en de ambitie om als romanschrijver te worden gezien. Nederlandse non-fictieschrijvers weten maar al te goed dat aan dit genre³ goed te verdienen valt. Begin 2010 vroeg *De Groene Amsterdammer* aan een zestigtal schrijvers en letterkundigen hoe ze dachten over de stand van zaken rond de roman. Redacteur Joost de Vries concludeerde op grond van de enquête dat de 'puur esthetische roman' uit de mode is geraakt: 'Wat nu relevant lijkt, is de actualiteit. Steeds vaker gaan fictie en non-fictie een alliantie aan' (Vaessens, 2010, p. 44).

Nederlandse non-fictieschrijvers hebben in dit opzicht volgens mij veel gemeen met Ryszard Kapuściński. De werkelijkheid is voor hen een dankbaar thema, ze beweren echter tevens dat fictie een superieur instrument is voor wie

de werkelijkheid wil vangen. Fictie zou adequater zijn dan pogingen tot ooggetuigenverslaggeving. Als schrijvers die op de werkelijkheid voortborduren, claimen ze hogere waarheden aan het licht te brengen dan de ‘gewone’ reporter die zijn verbeelding uitschakelt.

Voor Joris Luyendijk kent het genre non-fictie geen grenzen. Romaneske technieken kunnen ook geen kwaad. ‘Een heel feitelijke, waarheidsgetrouwe weergave is niet altijd de beste manier om je ervaringen te presenteren’. Daarom ‘mag je de waarheid een beetje geweld aandoen, mits je daardoor de strekking van die waarheid beter eer kunt aandoen’ (Luyendijk, 2008, p. 180). Waarom wordt Luyendijk dan geen romanschrijver? Waarom houdt hij krampachtig vast aan het genre niet-fictie dat zijn verbeelding beperkt? ‘Die arme fictieschrijvers’, antwoordt Luyendijk, ‘hebben het ook moeilijker dan wij, ik heb de werkelijkheid, daarin is iedereen geïnteresseerd’ (Luyendijk, 2008, p. 174). Non-fictie als succesrecept dus. Ook Judith Koelemeijer ziet er geen enkel probleem in, om in haar boeken fictieve verhaalelementen in te bouwen of ‘in het hoofd van personages’ te kruipen. Toch is ze niet bereid om het grensvlak van fictie en non-fictie te verlaten: ‘Ik geloof, schrijft ze, ‘in de kracht van waargebeurde verhalen. [...] Voor de lezer heeft het, denk ik, ook een extra waarde als hij weet dat het verhaal echt gebeurd is’ (Koelemeijer, 2008, p. 50-51).

Er is echter momenteel geen andere Nederlandse non-fictieschrijver die de grens tussen fictie en non-fictie dusdanig categorisch wil slechten als Frank Westerman. Non-fictie als genre werd door hem niet alleen in interviews en persverklaringen ter sprake gebracht, maar ook in zijn boeken – op een metafictioneel niveau.

3. Frank Westerman: (auto)definitie van non-fictie

Frank Westerman – naast Geert Mak de belangrijkste Nederlandse non-fictie-auteur van het moment – begon zijn schrijverscarrière met twee gedegen geschreven reportages over ex-Joegoslavië (Westerman, 1994; Westerman & Rijs, 1999). Zijn journalistieke stijl leerde hij onder andere uit Kapuściński’s boek over Angola. Na Kapuściński’s dood zei hij in een interview met *NRC Handelsblad*:

Ik kwam in Amsterdam om journalist te worden, rond 1988. Ik las alles van hem waar ik maar de hand op kon leggen. Door *Nog een dag*, over Angola, liet ik me eerst meeslepen [...] De tweede keer heb ik die tekst helemaal ontleed. Hoe doet hij het? Wat is de magie? Die schuilt in zijn oog voor detail. [...] Wat is ervoor nodig om iets zo te zien? Dat je een stap

terug doet, afstand neemt. Ogenscheinlijk ongedwongen, innemend en vaderlijk, neemt hij je bij de hand. Maar het eigenlijke werk is achter het bureau gebeurd. Daar vindt de verdichting plaats. [...] Ik had twee jaar op de Balkan rondgereisd, alles was me er dierbaar, ik was zeer betrokken. Het woord 'Afstand' stond op een geel memobriefje op mijn computerscherm toen ik *Het zwartste scenario* schreef. Eigenlijk had eronder moeten staan: 'Met dank aan Ryszard Kapuscinski' (Westerman in Sommers, 2007).

Westermans journalistieke loopbaan en zijn samenwerking met uitgeverij Atlas (gespecialiseerd in non-fictie) zijn vaste bestanddelen van zijn referentiële pact. Ze worden in elk boek versterkt met een aantal paratekstuele elementen, zoals talrijke kaarten en bronnenlijsten. Vanaf Westermans derde boek, *De graanrepubliek* (1999), een verhaal dat zich afspeelt in Noordoost-Groningen, werd echter zijn romaneske ego steeds opvallender. Hoewel hij benadrukte dat 'niets verzonnen is', was toch 'alles gekleurd'. Het was 'een selectie van wat hem heeft geboeid, verbaasd of ontroerd'. Zijn trofeeën, liet Westerman ons weten, heeft hij 'zo gerangschikt en belicht dat hij er, zoals museumdirecteur, zijn eigen verhaal mee vertelt' (Westerman, 1999, p. 253). Het in de proloog geschetste decor doet de lezer denken aan magisch-realistische stilistiek:

Diep in de Groninger Veenkoloniën, voorbij de A-zoveels en de P's voor carpoolers, ligt het dorp Hoornderveen. Op de ANWB-wegenkaart hangt het als een lui spinnetje in een web van ruilverkavelingwegen – ter hoogte van een sluis in het B.L. Tijdenskanaal. Maar in werkelijkheid is het onvindbaar (Westerman, 1999, p. 9).

In het laatste hoofdstuk bevestigt hij die indruk *expressis verbis*. De onder water gezette polders doen hem denken aan het dorp Macondo uit *Honderd jaar eenzaamheid*, dat op de laatste bladzijde door een orkaan werd weggevaagd:

Mijn boek – verschenen in 1999 – was af, maar de geschiedenis trok zich daar niets van aan. Die ging door, zelfs al had de koningin het decor onder water gezet. Het dorp Macondo uit *Honderd jaar eenzaamheid* wordt op de laatste bladzijde door een orkaan weggevaagd, en dat is tegelijk ook het einde van de familie Buendía, 'omdat de geslachten die gedoemd zijn tot honderd jaar eenzaamheid, geen tweede kans krijgen op aarde'. Maar ik heb geen roman geschreven en mijn hoofdrolspelers zijn niet in één grote kolk omgekomen, nee, ze belden me op of stuurden een kaart (Westerman, 1999, p. 258).

De positie die Westerman inneemt, is dubbelzinnig. Hoewel hij zijn personages *dramatis personae* noemt (Westerman, 1999, p. 14), zijn dit echte mensen van vlees en bloed, de verteller wordt ook makkelijk herkenbaar als Frank Westerman. De suggestie is echter dat hij voortaan een *bijzondere* non-fictie wil schrijven. Wat hij doet, is kunst. Hij bouwt een verhaal op, modelleert zijn personages, eigent zich het recht toe om subjectief te zijn. Het verhaal over de door de orkaan weggevaagde familie Buendia kennen wij dankzij Marquez, het verhaal over het Nederlandse dorp Hoornderveen is aan Westerman te danken. Daar zit, meent Westerman, geen verschil tussen.

In *Ingenieurs van de ziel* (2002) brengt Westerman zijn opvattingen omtrent non-fictie opnieuw meermaals ter sprake. De ‘ingenieurs van de ziel’ uit de titel waren Russische schrijvers die in de Sovjettijdperk een bibliotheek volschreven over de grootse, ecologisch rampzalige waterprojecten van Stalin. De kaart van de Sovjet-Unie die de verteller in het begin van zijn verhaal op een straat in Moskou koopt en die ook als een paratekstueel element op de eerste bladzijden is afgedrukt, noemt hij ‘geografisch hallucinogeen’ en moet de lezer blindelings in de werkelijkheid van de tekst doen geloven. ‘Het kaartje-voorin’, schrijft Westerman, ‘werkt als een vaccin’ (Westerman, 2002, p. 10).

Twee jaar na *Ingenieurs van de ziel* verschijnt *El Negro en ik* (2004) – de volgende ambitieuze stap die Westerman zet om de grenzen van non-fictie te verschuiven. Het boek is een verslag van een zoektocht naar de herkomst van een opgezette Afrikaan. Zoals de titel zegt, gaat het boek ook over de auteur zelf. Westerman gaat de kant van het autobiografisch proza op, een gerespecteerd genre dat echter geen objectiviteit nastreeft. In een hoofdstuk over zijn verblijf in Sierra Leone beschrijft Westerman hoe zijn geloof ‘in de journalistieke distantie is verdamp’t’ (Westerman, 2004, p. 162). De roman vindt hij geschikter om de werkelijkheid te beschrijven dan een misleidend objectief verslag.

De banden van het referentiële pact die Westermans verbeeldingskracht temmen, worden dus steeds losser. In *De graanrepubliek* heeft hij zijn feiten zoals een museumdirecteur ‘zo gerangschikt en belicht’ om zijn *eigen* verhaal te vertellen. In *Ingenieurs van de ziel* bleken paratekstuele elementen van het referentiële pact slechts een ‘vaccin’ voor lichtgelovige lezers. Frank Westerman geeft het label van non-fictieschrijver weliswaar niet op, maar tegelijkertijd wil hij het paspoort van romanschrijver in de hand houden. De metafoor van een museumdirecteur uit *De graanrepubliek* die via tentoonstellingen zijn *eigen* verhaal vertelt, wordt in *El Negro en ik* verder uitgewerkt. In *El Negro en ik* wordt de non-fictieschrijver vergeleken met een taxidermist:

De broze, half verweerde beenderen pasten maar op één manier in elkaar, maar de gewrichten waren zo uitgesleten dat je je afvroeg of ze ooit pas-

send waren geweest. Er kwam draadstaal aan te pas om het borstbeen en de kop te stutten en ook om alle wervels van hals tot staart tot een ruggengraat te voegen. De kunst van de taxidermie, ik had er niet eerder bij stilgestaan. [...] Nu, terugkijkend op twee jaar onderzoek en schrijven, valt me de verwantschap op met het werk van de taxidermist: ook ik heb geprobeerd om het verhaal van *El Negro en ik* zo natuurgetrouw mogelijk op te zetten. [...] De opgediepte bouwstenen heb ik afgeklopt, bestudeerd, geschift en uiteindelijk met de specie van mijn subjectieve waarneming en interpretatie tot dit boek gevoegd – steeds met de reconstructie van de natuur voor ogen (Westerman, 2004, p. 242).

De non-fictieschrijver, die Westerman vergeleek met een museumdirecteur, vergaarde feiten in zijn tekst, zijn ‘tentoonstelling’, die weliswaar willekeurig ‘belicht en gerangschikt’ werden, maar hij bleef bij die feiten. Door de non-fictieschrijver te vergelijken met een taxidermist gaat Westerman een stap verder. De taxidermist reconstrueert zijn dode dieren ‘natuurgetrouw’, wat echter niet gelijk staat aan ‘natuurlijk’ (daar duidt Westerman zelf op). De *mimesis* van non-fictie, zegt Westerman, lijkt op een dunne huid van een opgezet dier. Van buiten wordt zijn natuurlijke toestand nagebootst, maar binnenin gaat het om een doordachte constructie, om iets wat kunstmatig wordt gevormd en gecreëerd, om iets wat in de oorspronkelijke zin van het Latijnse woord *fictio* zou kunnen heten. Feiten zijn als ‘verweerde beenderen’, ze passen in elkaar alleen maar dankzij de verbeeldingskracht van de schrijver.

Toen Westerman voor *El Negro en ik* werd bekroond met de Gouden Uil stelde hij in zijn dankwoord voor (deze keer expliciet en zonder beeldspraak), om afscheid te nemen van termen als fictie en non-fictie. Daarbij kwam hij voor de gelegenheid met een nieuw onderscheid op de proppen, namelijk tussen ‘frictie’ en ‘non-frictie’: tussen teksten die ons verrassen, onthutsen en ontroeren, en teksten die beschrijven wat we al wisten, aanvoelden en konden vermoeden (Ceelen & Van Bergeijk, 2007, p. 25).

Ararat, tot nu toe Westermans voorlaatste boek, wordt als non-fictie verkocht, krijgt non-fictieprijsen, maar is romanesk zowel naar vorm als opzet. Westerman begint het boek met een romaneske proloog, bouwt zijn tekst op ‘om de klank, de cadans’, ‘ketst zijn zinnen tegen elkaar’ en laat de lettergrepen van het woord ‘Ararat’ op zijn tong rollen, zoals Nabokovs Humbert Humbert het ooit deed met Lolita’s naam (Westerman, 2007, p. 21, p. 23). Westerman schreef in feite een roman over zijn persoonlijke zoektocht naar denkbeelden omtrent wetenschap en religie, over zijn reis naar de flanken van de Bijbelse berg. Met het label ‘non-fictie’, waar hij nog steeds geen afscheid van neemt, is het deze keer zoals

met de ark van Noach: het is in de eerste plaats een *verhaal*, maar ‘het gegeven dat je “daarginds” kan zeggen en met je vinger kan wijzen, laat mij niet onverschillig’ (Westerman, 2007, p. 26).

Ararat vertelt niet louter over Westermans jeugd, over zijn verhouding tot zijn leraren, de ervaring van het vaderschap, het verlies van zijn geloof en de voorbereidingen op de bergbeklimming om zich ervan te vergewissen dat hij ‘als het erop aankwam, op de ratio vertrouwde’ en niet ‘zou struikelen over een stuk arkhout’ (Westerman, 2007, p. 263). *Ararat* kan ook worden gelezen als een meta-verhaal over de kern van alle narratieve teksten. Over de onzin van genre-indelingen die geen orde op zaken stellen, maar wel de reden versluieren waarom mensen verhalen schrijven en lezen: ter wille van hun poging om het leven en het verleden te begrijpen die op zich geen impliciete zin hebben en waaraan betekenis eerst, op narratieve wijze, moet worden toegekend.

Het metaverhaal in *Ararat* evolueert en heeft (zoals elk verhaal) zijn vertrekpunt en eind. Eerst raakt Westerman gefascineerd door de mythe van de ark die ‘achter de steenharde realiteit’ bleef haken en een ‘nauwkeurig te bepalen hoogte’ en ‘onwrikbare coördinaten’ bezat (Westerman, 2007, p. 27) – zonder twijfel ideaal materiaal voor non-fictie: een verbale constructie, een verhaal, *fictio* die toch naar de tastbare werkelijkheid verwijst. Westerman wil een boek schrijven ‘met oog voor zowel de mythe als de realiteit’ (dus: feiten) en zich in het ‘schemergebied’ bewegen ‘tussen geloven en weten’ (Westerman, 2007, p. 52, p. 106). De verhouding tussen wetenschap en religie (of: tussen feit en fictie, tussen feit en verhaal) is voor hem vergelijkbaar ‘met die tussen wiskunde en taal. [...] twee compleet verschillende filters waardoor je de werkelijkheid kon bezien’ (Westerman, 2007, p. 106).

Gaandeweg wordt het verschil tussen die twee ‘filters’ in zijn verhaal steeds minder van belang, de mythe wordt even belangrijk als de werkelijkheid. Verhalen over de ark zijn voor hun vertellers immers even belangrijk als de harde realiteit. De indeling in fictie en non-fictie wordt aan het einde van het boek opgeheven. Alle verhalen in *Ararat* – mythes over de ark, de geschiedenis van Turkije en Armenië, hypothesen over de geologische samenstelling van de berg – worden door Westerman in vele versies aangehaald. Geen daarvan kan aanspraak maken op de exclusieve waarheid. Het zijn slechts vertelsels die de onbegrijpelijke wereld om ons heen ordenen.

Dat op zich leek ervoor te pleiten dat het bestaansraadsel altijd wel onbegrijpbaar zou blijven voor de metende wetenschappen. Pas nadat ik tot deze conclusie was gekomen, begreep ik wat voor mij de meest elementaire bouwstenen waren: de letters en de leestekens. Soms ook hele woorden of zinnen, uitgesproken dialogen of bestaande verhaalstrengen. Taal. In

mijn ogen was elk mensenleven opgebouwd uit een dramastreng met een kop (geboorte) en een staart (dood). Of een levensloop nu beschreven was of niet, hij bezat altijd de wezenskenmerken van het verhaal. Andersom kon je de gebeurtenis, *waar of verzonnen*, leven inblazen door haar onder woorden te brengen (Westerman, 2007, p. 209, mijn cursivering, pz).

Dit citaat kan als een narrativistisch manifest worden gelezen, dat voortborduurde op de postmoderne literatuur uit de jaren zeventig en tachtig. Auteurs die in de voetsporen traden van Hayden White waren ervan overtuigd dat in alle gebeurtenissen, ‘waar of verzonnen’, zoals Westerman het stelt, op dezelfde narratieve manier leven wordt ingeblazen. Elk verhaal kent ontelbare varianten, elk verhaal kan even waar als fictief zijn. Vele (mis)interpretaties van historische artefacten (overblijfsels van de ark of een door Johann Jakob Scheuchzer ontdekt fossiel van een salamander dat lang voor een afdruk van een zondvloedmens, ‘*homo diluvii testis*’, doorging, (Westerman, 2007, p. 138-141) duiden op de narrativistische overtuiging van Westerman dat zelfs materiële bronnen geen harde bewijzen leveren en even onzeker zijn als (andere types) teksten. De visie van een objectieve geschiedenis wordt als onhoudbaar van de hand gedaan.

4. Besluit

John Austin wees er in zijn *How to do things with words* op dat een gedicht zijn auteur geen verplichtingen oplegt, net als een mop of een theaterstuk. Een performatieve uitspraak is nutteloos als ze ten tonele wordt gevoerd door een acteur. Onder die omstandigheden wordt taal op een bijzondere manier gebruikt: niet serieus, maar – met een term van Austin (1975, p. 22) – *parasitic*. In aansluiting bij deze stelling van Austin zouden we kunnen stellen dat het inweven van fictie in non-fictionele teksten *de facto* een dubbel parasitisme is.

Zo belooft Kapuściński ons met het label ‘non-fictie’ dat hij aan alle pragmatische eisen van authenticiteit voldoet (eerlijkheid, engagement, bewijskracht), maar die verantwoordelijkheid laat hij, wanneer het hem zo uitkomt, varen. De argumentatie die door Poolse critici werd gehanteerd met het doel Ryszard Kapuściński tegen Domosławski’s kritiek in bescherming te nemen, benadrukte de literariteit van non-fictie. Zodoende werd de schrijver van de ethische plicht van waarheidsgetrouwheid vrijgesproken, die op non-fictionele genres van toepassing is en waarop deze teksten ook hun marktpositie baseren. Ongeacht de genreclassificatie van zijn boeken kreeg Kapuściński een *licentia poetica* en kon hij zich met dezelfde teksten tegelijkertijd zowel als ‘schrijver’ alsook als ‘non-fictionele auteur’ profileren. Daarmee werd het genreprobleem, dat tegenwoor-

dig geen theoretisch probleem meer is, maar een kwestie van de bestaande sociale praktijk geworden is (het label dat door auteurs, uitgeverijen, boekwinkels en critici wordt toegekend) (Scheffel, 2010, p. 29), volledig genegeerd.

Westerman, die de genregrens tussen fictie en non-fictie wil slechten, articuleert daarentegen expliciet zijn kritiek op de ‘referentiële illusie’ – een modewoord dat in de literatuur- en geschiedwetenschap vanaf de jaren zestig tot de jaren tachtig van de vorige eeuw furore maakte. In *S/Z* viel Roland Barthes met zijn *effet de réel* het principe van de conventionele *mimesis* aan. We worden niet geleid door de werkelijkheid, maar door een realiteitseffect van een overgedragen voorstelling. Deze uiterst naïeve kritiek op het realisme bereikte haar hoogtepunt in postmoderne beschouwingen over taalconstructies, die naar zichzelf verwijzen en kennis van de bestaande realiteit in de weg staan.

Paul Ricoeur (2006, p. 350-351) verdedigde daarentegen de historische werkelijkheid, ondanks haar literaire, narratieve vorm. Het begripsspaar ‘historisch verhaal’ (non-fictie) en ‘fictie’ zag hij als contradicties. Een roman, zelfs de meest realistische, blijft altijd iets anders dan een geschiedkundig werk. Het voornaamste verschil zit in de immanente overeenkomst tussen schrijver en lezer. Deze overeenkomst, die niet expliciet verwoord hoeft te zijn, impliceert dat ‘fictie’ en ‘non-fictie’ verschillende verwachtingen bij de lezer creëren en verschillende beloftes door de schrijver worden gedaan. De lezer die aan een roman begint, is er op voorbereid dat hij een irreële wereld binnentreedt. Is het verhaal spannend genoeg, dan is ook de lezer bereid zich te onderwerpen aan wat Samuel Taylor Coleridge een *willing suspension of disbelief for the moment* noemde: hij leest het verhaal alsof het vertelde waar gebeurd is. De lezer die non-fictie ter hand neemt, veronderstelt daarentegen dat hij met behulp van archiefstukken, getuigen en/of belevenissen van de auteur deel kan nemen aan iets dat waar gebeurd is. Hij blijft oplettend, kijkt kritisch toe, verwacht misschien geen leerboek in fysica, maar wel een eerlijk verslag.

Ondanks zijn scepticisme en solipsisme lijkt Frank Westerman met zijn recentste boek *Dier, bovendier* (2010), naar het begin van zijn schrijversloopbaan terug te keren: de klassieke non-fictie met een romanesk taalgevoel, maar tegelijkertijd met respect voor historische details en zonder uitweidingen over het bestaansrecht van genreclassificaties. Aan de hand van een verhaal over de lipizzaners, de wereldberoemde witte paarden van de Habsburgers, schetst hij de tragische lotgevallen van Midden-Europa. Westerman is er zich klaarblijkelijk (opnieuw) van bewust dat non-fictie de lezer een zekere kennis bijbrengt en hem op deze manier laat functioneren binnen de publieke, maatschappelijke sfeer. Non-fictie verkent de realiteit en initieert – ik gebruik de verheven formulering van Paul Ricoeur uit zijn eerherstel van *mimesis* als principe, zoals verwoord in

Temps et récit – een gemeenschappelijk werken aan het oprichten van een verstaanbare wereld (Ricoeur, 2008, p. 84).

NOTEN

- 1 Een soortgelijke aanbeveling staat ook bij de Nederlandse editie van *Imperium. Ondergang van een wereldrijk* (Kapuściński, 1993). De uitgever zet al zijn overtuigingskracht in om te laten zien dat het boek als non-fictie gelezen moet worden. Kapuściński wordt gepresenteerd als ‘de beste reporter van de wereld’ die ‘met het inzicht van een historicus schrijft, met de stijl van een dichter en met het overwicht van iemand die het zelf allemaal heeft meegemaakt’. ‘Hij dompelde zich onder in het leven van het autochtone bevolking in de dorpjes en steden van Sibirië tot Armenië en Oezbekistan. Zijn blik is die van een betrokken toeschouwer: het gaat hem vooral om de weerslag die de grote politiek op het dagelijks leven van kleine mensen heeft. Fascinerende reisliteratuur over dat ongrijpbare versplinterde wereldrijk dat Rusland heet’ (Kapuściński, 1993). Interessant is ook de classificatie van Kapuściński’s boeken in de catalogus van de Nederlandse Koninklijke Bibliotheek. *De voetbaloorlog* wordt bij voorbeeld begeleid door trefwoorden als ‘staatsgreep’, ‘burgeroorlog’, ‘Derde Wereld’ en ‘revoluties’. Bij *Imperium* staat naast het trefwoord ‘reisverhaal’ ook ‘geschiedenis’, ‘Sovjet-Unie’. *De keizer: macht en ondergang van Ras Tafari Haile Selassie* wordt omschreven met een nogal onverwacht trefwoord ‘levensbeschrijving’ (Koninklijke Bibliotheek [www](http://www.koninklijkebibliotheek.nl)).
- 2 In januari 2011 waren er in de catalogus van Stasiuks uitgeverij ‘Wydawnictwo Czarne’ 417 titels beschikbaar, waarvan er in de zes niet-fictionele reeksen (van negentien reeksen in totaal) 108 titels werden aangeboden. Non-fictie bezorgt Andrzej Stasiuk dus goede verkoopcijfers: het vormt bijna een kwart van het hele fonds en wordt op de website van de uitgeverij prominent gepromoot (*Wydawnictwo Czarne* [www](http://www.wydawnictwoczarne.pl)). Toen in 2010 de Ryszard Kapuściński-prijs werd opgericht voor de beste in het Pools geschreven of naar het Pools vertaalde reportage, kwamen vijf van de tien genomineerde boeken van ‘Wydawnictwo Czarne’, waaronder ook het winnende *La stratégie des antilopes* (*Strategia antylop*, 2009) van Jean Hatzfeld.
- 3 In dit artikel wordt de term ‘non-fictie’ als genreaanduiding gebruikt. Er zou geopperd kunnen worden dat termen als ‘literaire journalistiek’ of ‘literaire reportages’ beter zijn dan de ongedifferentieerde term ‘non-fictie’. Ik wil hier niettemin vasthouden aan de term non-fictie naar analogie met een aantal cultuurwetenschappelijke studies, vooral in de Duitse literatuurwetenschap, waar het begrip gehanteerd wordt als de aanduiding voor een ‘vierte Gattung’ (Porombka, 2007, p. 158, Zymner, 2010, p. 315).

BIBLIOGRAFIE

- Austin, J.L. (1975). *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Barend-Van Haeften, M. (1990). Van scheepsjournaal tot reisverhaal: een kennismaking met zevendiende-eeuwse reisteksten. *Literatuur*, 7, 222-228.
- Bergen-Makała, E. van den (2010). Mission Impossible Domosławskiego. Geraadpleegd op 2 april 2010 van http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7664374,Ewa_van_den_Bergen_Makala_Mission_impossible_Domoslawskiego_.html.
- Bratkowski, P. (2010). 'Ani bajka, ani lincz'. Geraadpleegd op 5 maart 2010 van <http://www.redakcja.newsweek.pl/Tekst/Polityka-Polska/535172,Biografia-kapuscinskiego-ani-bajka-ani-lincz.html>.
- Ceelen, H., & Van Bergeijk, J. (2007). *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Cohn, D. (1999). *Distinction of fiction*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Czapliński, P. (2004). Oczami ulicznego przechodnia. *Gazeta Wyborcza*, 232, 25.
- Domosławski, A. (2010). *Kapuściński non-fiction*. Warszawa: Świat Książki.
- Hamburger, K. (1957). *Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.
- Hatzfeld, J. (2009). *Strategia antylop*. Vert. J. Giszczak. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Hofman, I. (2008). Reporterska szkoła Mistrza. In K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepaniak, B. Nierenberg, W. Furman (red.), *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela* (pp. 59-68). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Janowska, K. (2010). U Domosławskiego trawa też miewa po dwa metry. Geraadpleegd op 5 maart 2010 van http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7600871,Katarzyna_Janowska_U_Domoslawskiego_trawa_tez_miewa.html.
- Kapuściński, R. (1993). *Imperium. Ondergang van een wereldrijk*. Vert. G. Rasch. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Kapuściński, R. (1998). *Heban*. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński, R. (2000). *Ebberhout. Afrikaanse ontmoetingen*. Vert. G. Rasch. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Kapuściński, R. (2007). *Imperium*. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński, R. (2008). *Autoportret reportera*. Warszawa: Biblioteka Gazety Wyborczej.
- Koelemeijer, J. (2008). Een fictieschrijver had dit nooit durven opschrijven. In H. Ceelen & J. van Bergeijk, (Red.), *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie* (pp. 41-53). Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Koninklijke Bibliotheek. Nationale Bibliotheek Van Nederland*. Geraadpleegd op 2 augustus 2010 van www.kb.nl.
- Kurkiewicz, R. (2010). Podróż transkapuścińska. Geraadpleegd op 2 maart 2010 van http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7649513,Roman_Kurkiewicz_Podroz_transkapuscinska.html.
- Lejeune, P. (2001). *Wariacje na temat pewnego faktu. O autobiografii*. Kraków: Universitas.

- Luyendijk, J. (2008). We moeten weer gaan vertellen hoe de wereld in elkaar zit. In H. Ceelen & J. van Bergeijk, *Meer dan de feiten. Gesprekken met auteurs van literaire non-fictie* (pp. 171-183). Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Ndb Bibliën*. Ebbenhout. Afrikaanse ontmoetingen (recensie). Geraadpleegd op 2 augustus 2010 van www.bol.com/nl/p/nederlandse-boeken/ebbenhout/666855433/index.html#product_description.
- Niczperowicz, A. (2003). Glosa do *Reportaży po polsku*. In M. Siembieda, *Reportaż po polsku* (pp. 85-101). Poznań: Ośrodek Badania Rynku Sztuki Współczesnej.
- Nowacka, B. (2004). *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pollack, M. (2010). Nie przetłumaczę Domosławskiego. *Gazeta Wyborcza*, 2 maart, 14.
- Porombka, S. (2007). Sachbücher und -texte. In T. Anz (Red.), *Handbuch literaturwissenschaft* (pp. 155-160). Band 2. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Ricoeur, P. (2006). *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków: Universitas.
- Ricoeur, P. (2008). *Czas i opowieść*. B. 1. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ryle, J. (2001). Tropical Baroque, African Reality and the Work of Ryszard Kapuściński. *The Times Literary Supplement*, geraadpleegd op 19 januari 2010 van <http://www.richardwebster.net/johnryle.html>.
- Siembieda, M. (2003). *Reportaż po polsku*. Poznań: Ośrodek Badania Rynku Sztuki Współczesnej.
- Scheffel, M. (2010). Bestimmungskriterien. Faktualität/Fiktionalität als Bestimmungskriterium. In R. Zymner (Red.), *Handbuch der Gattungstheorie* (pp. 29-31). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Sobczak, J. (2008). Ryszard Kapuściński – Mistrz Reportaży. In K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepaniak, B. Nierenberg & W. Furman (Red.), *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela* (pp. 49-58). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Sommers, M. (2007). Het hondje van Haile Selassie. Het scherpe oog van Ryszard Kapuściński 1932-2007. Geraadpleegd op 22 januari 2010 van <http://www.nrcboeken.nl/recensie/het-hondje-van-haile-selassie>.
- Stasiuk, A. (2010a). A nawet jeśli to wszystko zmyślił. Geraadpleegd op 5 maart 2010 van http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7615303,Stasiuk_A_jesliby_nawet_to_wszystko_zmyslil.html.
- Stasiuk, A. (2010b). Kapuściński non-fiction. (Andrzej Stasiuk w rozmowie z Arturem Domosławskim. Geraadpleegd op 2 maart 2010 van <http://www.youtube.com/watch?v=v3pP69Ee3fc>.
- Urbaniak, P. (2008). Kultura i systemy społeczne przełomu XX i XXI stulecia w tekstach i wypowiedziach Ryszarda Kapuścińskiego. In K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepaniak, B. Nierenberg & W. Furman (Red.), *Ryszard Kapuściński. Portret dziennikarza i myśliciela* (pp. 101-110). Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Vaessens, T. (2010). De romanschrijver als journalist. Arnon Grunberg tussen fictie en non-fictie. In J. Goud (Red.), *De wereld als poppenkast. Het leven volgens Arnon Grunberg* (pp. 39-64). Amsterdam: Klement Pelckmans.
- Van Dis, A. (1990). *Het beloofde land*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.

- Van Dis, A. (1991). *In Afrika*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.
- Van Dis, A. (2003). *De reisromans*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.
- Van Dis, A. (2008). *Het beloofde land*. In *Afrika*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.
- Van Dis, A. (2009). *Het beloofde land*. In *Afrika*. Amsterdam/Antwerpen: Augustus.
- Van Dis, A. (2010). Voorwoord. In A. Krog, *De kleur van je hart* (pp. 7-10). Amsterdam/Antwerpen: Augustus.
- Waldstein, M. K. (2002). Observing Imperium: A Postcolonial Reading of Ryszard Kapuscinski's Account of Soviet and Post-Soviet Russia. *Social Identities*, 8(3), 481-499.
- Westerman, F. (1994). *De brug over de Tara*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Westerman, F. (1999). *De graanrepubliek*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Westerman, F. (2003). *Ingenieurs van de ziel*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Westerman, F. (2004). *El Negro en ik*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Westerman, F. (2007). *Ararat*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Westerman, F. (2010). *Dier, bovendien*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Westerman, F. & Rijs, B. (1999). *Het zwartste scenario*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Wojciechowski, M. (2010). Bez tabu i zlej woli. Geraadpleegd op 5 maart 2010 van http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7628135,Marcin_Wojciechowski_Bez_tabu_i_zlej_woli.html.
- Wydawnictwo Czarne. Geraadpleegd op 17 januari 2011 van <http://www.czarne.com.pl/?a=432>.
- Zymner, R. (2010). Theorien der Faktographischen Literatur. In R. Zymner (Red.), *Handbuch der Gattungstheorie* (pp. 315-317). Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Zander, H. (1999). *Fact – Fiction – Faction. A Study of Black South African Literature in English*. Tübingen: Günter Narr Verlag.

Deel 2: Receptie

HET VERSCHIL IS EEN VORM VAN GELIJK ZIJN

Kafka en de Nederlandse literatuur

Herbert Van Uffelen

(Universiteit Wenen)

DIFFERENCE IS A FORM OF BEING EQUAL. KAFKA AND DUTCH LITERATURE

Franz Kafka had a considerable impact on Dutch and Flemish writers (including prominent authors such as Van Ostaijen, Achterberg, Claus, Boon, Hermans, Vestdijk, Michiels and Mulisch). However, remarkably little attention has been paid to the link between Kafka's well-established ideas about 'minor literature' and the reception of his own 'minor' work in the Low Countries. As the author of this paper argues, the early Dutch translations of Kafka by Paul van Ostaijen shed an interesting light on Kafka's own position as a 'minor' author. Apart from that, this article looks into the viability of Kafka's ideas on 'minor literature' in relation to the promotion of Dutch-language literature abroad.

1. Inleiding

Kafka heeft grote invloed gehad op de Nederlandstalige literatuur. Het lijstje van de Nederlandse en Vlaamse 'Kafka's' (Vekeman, 1983, p. 52) is lang: Gerrit Achterberg, Jan Arends, Maarten Biesheuvel, Louis Pauls Boon, Ferdinand Bordewijk, Willem Brakman, Andreas Burnier, Hugo Claus, Maurice D' Haese, Leon De Winter, Arnon Grunberg, Jacques Hamelink, Willem Frederik Hermans, Hubert Lampo, Lucebert, Ivo Michiels, Harry Mulisch, José de Poortere, Daniël Robberechts, Helga Ruebsamen, Erik Spinoy, Kamiel Vanhole, Willem Van Maanen, Adriaan Morriën, Paul Van Ostaijen en Simon Vestdijk. Een blik in de *Literom* volstaat bovendien om vast te stellen dat er aan dit lijstje nog vele namen toegevoegd zouden kunnen (of moeten) worden. Uiteraard gaat het in veel gevallen om niet meer dan vage toespelingen op de zogenaamde kafkaëske wereld (zie Den Boef, 1983 en Vaessens, 1997) maar in enkele gevallen gaat het werkelijk om 'intrigerende combinaties' (Den Boef) van eigen werk met dat van

Kafka. Kafka heeft een duidelijke stempel op de Nederlandstalige literatuur gedrukt. Hierop werd in het verleden al herhaaldelijk gewezen (Vekeman, 1983; Den Boef, 1983; Vaessens, 1997). Minder bekend is echter dat het werk van Kafka veel kenmerken vertoont van wat hij 'kleine literatuur' noemde, dit wil zeggen van een literatuur die – hoewel in een grote taal geschreven – een relatief klein of beperkt milieu weerspiegelt en zich richt tot een specifiek publiek. Heeft dit feit ook een rol gespeeld bij zijn receptie in het Nederlandse taalgebied? Dit is de eerste vraag die in deze bijdrage zal worden gesteld. Verder zal worden gekeken naar de bruikbaarheid van Kafka's ideeën over kleine literatuur voor de promotie van de Nederlandstalige literatuur in het buitenland. Zou de literatuur uit Nederland en Vlaanderen baat kunnen hebben bij een presentatie als kleine literatuur? En onder welke voorwaarden? Dat is het tweede thema dat in deze bijdrage aan de orde zal komen. Ik begin zoals gezegd bij Kafka.

2. Kleine literatuur

Uit Kafka's dagboeknotities van 25 december 1911 blijkt dat de auteur met kleine literatuur naar literaturen van minderheden verwees, die niet in eerste instantie over een grote kracht respectievelijk uitstraling beschikten omdat ze in een grote taal geschreven waren, maar omdat ze bijzonder *levendig* waren en voortdurend gestimuleerd werden door de lokale discussie tussen auteurs en in tijdschriften. Volgens Kafka zijn dergelijke kleine literaturen bijzonder *origineel*, niet in de laatste plaats omdat er ook geen grote auteurs zijn die tot navolging verleiden zodat de jongeren zelfstandiger kunnen optreden. Verder laten de auteurs van kleine literatuur zich, volgens Kafka, niet zo snel verleiden tot grote symboliek en concentreren ze zich op *kleine thema's*, dit wil zeggen thema's die nauw met het leven, het volk en de politiek verbonden zijn.

Wat dit voor zijn eigen oeuvre betekende, kunnen we uit Kafka's korte en compacte dagboeknotities niet echt afleiden. Maar dat ook het werk van Kafka veel kenmerken van een kleine literatuur heeft, is duidelijk. Wat dit betreft is de studie van Deleuze en Guattari over het werk van Kafka uitermate verhelderend. Deleuze en Guattari tonen onder andere dat de kracht van het werk van Kafka niet in de laatste plaats berust op het feit dat het nauw met de politiek en het volk verbonden is. Kafka schreef, lezen we bij Deleuze en Guattari, omdat zijn 'onderdrukt nationaal bewustzijn [...] op de literatuur aangewezen was' (Deleuze & Guattari, 1976, p. 24).^{*} Dat hij daarbij voor het Duits als taal voor

^{*} De vertalingen van fragmenten uit het werk van Deleuze en Guattari en uit de dagboeknotities van Kafka zijn van mijn hand.

zijn werk heeft gekozen, leidde uiteindelijk tot een wezenlijk conflict. Kafka heeft voor het Duits gekozen omdat hij een ‘onoverwinnelijke distantie’ (Deleuze & Guattari, 1976, p. 24) ten opzichte van het Tsjechisch en het Tsjechische staatsgebied voelde, terwijl hij toch geen Duits *kon* schrijven, omdat zijn Duits niet meer dan ‘Papierdeutsch’ (Kafka, 1912) was. Kafka zag zich dus, dit blijkt ook uit de reeds geciteerde brief aan zijn vriend Max Brod uit 1912, geconfronteerd met een drievoudige onmogelijkheid: ‘de onmogelijkheid om niet te schrijven, de onmogelijkheid om Duits te schrijven en de onmogelijkheid om anders te schrijven’ (Kafka, 1912). Zijn werk was dus nergens thuis. Het was, om het met een begrip van Deleuze en Guattari te zeggen, sterk gedeterritorialiseerd. En daar bleef het niet bij. Kafka deterritorialiseerde bewust, versterkte het ontheemd-zijn in zijn werk zowel met “kleine” en eigenaardige gebruiksvormen’ (Deleuze & Guattari, 1976, p. 24) als met het feit dat hij steeds weer zin en betekenis verving door reeksen van ‘toestanden’ (Deleuze & Guattari, 1976, p. 32) die hij over de woorden en de zinnen verdeelde.

3. Blote fenomeenkonstateringen

Dit laatste is het waarschijnlijk geweest dat de belangstelling van Van Ostaijen voor Kafka heeft gewekt. Net als Kafka was Van Ostaijen overtuigd van de kracht van reeksen van toestanden. Hij spreekt in dit verband over ‘blote fenomeenkonstateringen naast elkaar’ (Van Ostaijen, 1979, p. 168). De constructie van ‘intervallen’ versterkt volgens Van Ostaijen de ‘scherpte’ van de constateringen (Van Ostaijen, 1979, p. 168). Kafka’s afstandelijke manier om extreme ervaringen met elkaar te verenigen, moet Van Ostaijen hebben gefascineerd en was misschien ook een aanleiding om na het overlijden van de auteur een paar vertalingen van verhalen uit *Betrachtung* (1913) in het tijdschrift *Vlaamse Arbeid* (1925) te publiceren.

Toen Herman Uyttersprot deze vertalingen in 1955 ‘ontdekte’, eiste hij voor de ‘Europeanen’ vol trots de eer op ‘de eerste vertalingen uit Kafka te bezitten’ (geciteerd door: Bokhove, 1984, p. 29). Ten onrechte, zo zou later blijken! Natuurlijk wist Uyttersprot dat er voor 1924 vertalingen van Kafka naar het Tsjechisch en naar het Hongaars waren verschenen (zie ook Kurz, 1984, p. 7; Bokhove, 1984, p. 29), maar daar heeft hij (omdat het geen ‘West-Europese’ maar ‘Midden-Europese’ vertalingen waren?) geen rekening mee gehouden. Uyttersprot wist bovendien blijkbaar niet dat al in 1922 in het tijdschrift *Mot Dag* een Noorse vertaling van *Ein Brudermord* onder de titel *Mordet* werd gepubliceerd (Sandberg, 1997, pp. 744-45). Niet de Vlamingen, maar de Noren komt dus de eer toe de eerste naar een niet-Midden-Europese taal vertaalde tekst

van Kafka te hebben gepubliceerd. Dat weten we al sinds de publicatie van het grote Kafka-handboek van Binder, maar toch is het nog steeds niet alom bekend. In recente bijdragen over Kafka wordt nog altijd herhaald dat we op de eerste vertaling na de Tsjechische en de Hongaarse kunnen bogen (zie bijvoorbeeld Vaessens, 1997, p. 25).

De vertaling van Van Ostaijen is opvallend 'letterlijk' (Vekeman, 1983, p. 56) en wijst volgens Beekman niet op belangwekkende interpretatieve ingrepen door Paul van Ostaijen (zie Beekman, 1970). Maar is dat wel zo? Was Van Ostaijen dermate onder de indruk van de 'superieure geestlike houding' (Van Ostaijen 'Tot overwegen voor Hereruiters') dat hij Kafka alleen maar nagenoeg letterlijk kon vertalen? Ik denk van niet. Volgens mij is het geen toeval dat Van Ostaijen in zijn vertaling van *De plotselinge wandeltocht* niet alleen een 'groot zinsdeel' (Bokhove, 1984, p. 29) heeft weggelaten, maar dat hij bijvoorbeeld ook het woord 'leicht' heeft geschrapt en het woord 'abschwenken' door 'wegzinken' heeft vertaald. Bijzondere aandacht in onderstaand fragment verdienen de geursiveerde woorden en passages:

Der plötzliche Spaziergang

Wenn man sich am Abend endgültig entschlossen zu haben scheint, zu Hause zu bleiben, den Hausrock angezogen hat, nach dem Nachtmahl beim beleuchteten Tische sitzt und jene Arbeit oder jenes Spiel vorgenommen hat, nach dessen Beendigung man gewohnheitsgemäß schlafen geht, wenn draußen ein unfreundliches Wetter ist, welches das Zuhausebleiben selbstverständlich macht, wenn man jetzt auch schon so lange bei Tisch stillgehalten hat, daß das Weggehen allgemeines Erstaunen hervorrufen müßte, wenn nun auch schon das Treppenhaus dunkel und das Haustor gesperrt ist, und wenn man nun trotz alledem in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu müssen erklärt, es nach

De plotselinge wandeltocht

Wanneer men 's avonds voor goed besloten te hebben schijnt, te huis te blijven, de huisjas aangetrokken heeft, na het avondeten bij de belichte tafel zit en tot gene werk of gene spel besloten heeft, na hetwelk men als naar gewoonte slapen gaat, wanneer buiten een onvriendelijk weer is, hetwelk het thuisblijven van-zelf-sprekend maakt, wanneer men nu bij de tafel reeds zolang stilgezeten heeft, dat het heengaan algemene verbazing zou moeten wekken, wanneer nu ook reeds de trapkooi donker en de huisdeur op grendel is, en wanneer men nu spijts dit alles in een plotseling onbehagen opstaat, de jas verwisselt, dadelik in stadskledij verschijnt, te moeten heengaan verklaart, en het na kort afscheid ook doet, wanneer men zich op straat herkent, met ledematen, die deze

kurzem Abschied auch tut, *je nach der Schnelligkeit, mit der man die Wohnungstür zuschlägt, mehr oder weniger Ärger zu hinterlassen glaubt*, wenn man sich auf der Gasse wiederfindet, mit Gliedern, die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten, wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich gesammelt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung *leicht* zu bewirken und zu ertragen, und wenn man so die langen Gassen hinläuft, — dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose *abschwenkt*, während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt. Verstärkt wird alles noch, wenn man zu dieser späten Abendzeit einen Freund aufsucht, um nachzusehen, wie es ihm geht.

(Kafka, 1952, p. 26)

onverwachte vrijheid, welke men ze heeft verschaft, met bizondere bewegelijkheid beantwoorden, wanneer men door dit éne besluit alle besluitbekwaamheid in zich verzameld voelt, wanneer men met grotere dan de gewoonlike betekenis herkent, dat men feitelijk meer kracht dan behoefte heeft, de snelste verandering te bewerken en te verdragen, en wanneer men zo langs de lange straten loopt, — dan is men voor deze avond geheel uit zijn familie getreden, die in het wezenloze *wegzinkt*, terwijl men zelve, gans vast, zwart van omlijnndheid, achteraan de dijen slaande, zich tot zijn ware gestalte opheft. Versterkt wordt alles nog, wanneer men op dit late uur een vriend opzoekt, om na te gaan, hoe hij het stelt.

(Van Ostaijen, 1925, pp. 105-106)

Van Ostaijen lijkt de tekst van Kafka bewust nog afstandelijker te hebben gemaakt. Hij lijkt hem als het ware van de laatste restjes subjectiviteit te hebben beroofd, om de kracht van de intervallen tussen de fenomenen nog te verhogen. Of dit werkelijk systematisch gebeurde, zou natuurlijk nog door een analyse van de andere vertalingen moeten worden bevestigd, maar wat er in het geciteerde fragment gebeurt, lijkt me zo opvallend dat het me verbaast dat men er nog niet meer aandacht aan heeft besteed. We weten al lang dat Van Ostaijens proza ‘sporen’ (Vekeman, 1983, p. 56) van invloed van Kafka’s verhalen uit *Betrachtung* vertoont en dat er ook andere invloeden van Kafka op zijn werk kunnen worden aangetoond (zie onder andere Vaessens, 1997), maar de nodige belangstelling

om omgekeerd te onderzoeken in hoeverre Van Ostaijens opvattingen over literatuur zijn vertalingen van Kafka hebben beïnvloed, ontbrak tot nu toe. Hoe dan ook, uit mijn eerste analyse van de vertalingen van Van Ostaijens denk ik te kunnen afleiden dat Van Ostaijens het werk van Kafka bewust nog kleiner heeft gemaakt. Deze belangstelling voor de kleine Kafka, in het bijzonder voor de deterritorialiserende kant van zijn werk, heeft in de receptie in Vlaanderen en in Nederland geen furore gemaakt. Men had vooral belangstelling voor de grote Kafka en ging niet op zoek naar lichte symboliek of kleine thema's (volgens Kafka typisch voor kleine literaturen), maar naar grote verhalen.

4. Grote verhalen

De receptie van het werk van Kafka in het Nederlandse taalgebied komt op gang met de publicatie van zijn romans in de tweede helft van de jaren twintig door Max Brod, de vriend van Kafka die niet alleen zijn werk postuum heeft uitgegeven, maar ook een duurzame religieuze stempel op het beeld van Kafka heeft gedrukt. In het begin had men nog wel wat meer aandacht voor Kafka's 'grootse taalbeheersing' (Bokhove, 1984, p. 48) en zijn 'kristalheldere, bijna zakelijke stijl' (Bokhove, 1984, p. 48), om het met de woorden van Nico Rost te zeggen, maar vrij snel verschoof de interesse voor de 'Meister der Kleinkunst' (Brod, 1982, p. 228) die Van Ostaijens in het begin van de jaren twintig had ontdekt, naar de maatschappelijke, de ethische en de 'joods-religieuze' (Bokhove, 1984, p. 49) aspecten van het werk van Kafka.

De joods-religieuze visie op Kafka bereikte haar eerste hoogtepunt in *Het wezen der Joodse religie* (1931) van de Utrechtse theoloog Kornelis Miskotte. Hoewel Miskotte toegaf dat in Kafka's romans God eerder afwezig was (zie Kurz, 1984, p. 10), presenteerde hij de auteur als 'zoon van een oud volk' (zie Bokhove, 1984, p. 55 en Kurz, 1984, p. 10), die het zichzelf moeilijk zou hebben gemaakt 'om der wille van de leer' (Bokhove, 1984, p. 55). Miskotte volgde wat dit betreft vrij letterlijk Brod die eveneens 'het streven van Kafka's hoofdpersonen naar een plaats in de samenleving' (Bokhove, 1984, p. 56) als 'een streven naar een *goddelijk* rijk' (Bokhove, 1984, p. 56) had geïnterpreteerd. Opmerkelijk is dat Miskotte daaruit afleidt dat het Kafka niet om literatuur zou zijn gegaan:

De primitieve doeleinden der menselijke natuur – een plaats te hebben in de samenleving, goede arbeid en een goed gezin – hadden voor hem alleen zin, goddelijke zin; en al de rest was hem 'literatuur' (Bokhove, 1984, p. 55).

Kafka, die herhaaldelijk heeft gesteld dat hij voor de literatuur leefde, dat zijn hele wezen op de literatuur was gericht (zie Bokhove, 1984, p. 56), zou dit natuurlijk niet hebben beaamd, maar het is typisch voor de vroege receptie van Kafka in Nederland en Vlaanderen, dat men minder aandacht had voor de literaire dan voor de inhoudelijke aspecten van zijn werk. De expressionistische, of zal ik toch liever zeggen de experimentele Kafka uit *Betrachtung*, verdwijnt na de publicatie van de romans vrijwel onmiddellijk in de vergeethoek. Gelukkig is men zelden zo ver gegaan als Miskotte of als Siegfried van Praag, die geen hoge dunk had van de ‘praktisch-letterkundige waarde’ (Bokhove, 1984, p. 54) van Kafka’s oeuvre, maar toch moest de aandacht voor de stijl en de taal van Kafka steeds weer plaats ruimen voor belangrijker thema’s, in het bijzonder voor de discussie of Kafka nu al dan niet ‘naar ras en overlevering’ (Bokhove, 1984, p. 57) of toch eerder ‘naar diepste zielestructuur Jood was’ (Bokhove, 1984, p. 57).

Dit geldt onder andere voor de beschouwingen van Hendrik Marsman die met Simon Vestdijk in de jaren dertig in een aantal brieven van gedachten wisselde over het werk van Kafka en gefascineerd was door wat hij het ‘sferisch monisme’ (Kurz, 1984, p. 11) in het werk van Kafka noemde, waarbij hij Kafka’s neiging tot deterritorialiseren als ‘verscherpen der zakelijkheid’ interpreteerde:

Het curieuse is juist, dat men bij Kafka niet kan spreken van een méngsel van geheimzinnigheid en uiterst koele accuratesse, maar dat die accuratesse, ook in haar extreemste vormen, zélf het raadselachtige bevat en dat het enigmatische toeneemt, dreigender, tergender, beangstigender wordt met het verscherpen der zakelijkheid (Marsman, 1979, p. 534).

Marsman werkt dit echter niet uit. Meer aandacht dan de zakelijkheid, krijgt bij hem de rol van Kafka als ‘puur joods auteur’ (Bokhove, 1984, p. 60):

Hoewel Kafka’s levensbeschouwing op enkele punten duidelijk afwijkt van de orthodox-joodse opvatting van het bestaan, is het onloochenbaar dat hier een Jood aan het woord is in den oud-testamentischen en talmudischen zin. Want wat is joodser dan de gedachte van een voortdurend gericht, met de mogelijkheid dus van het ontbréken van schuld, dan de overweging dat een daad wellicht redding zal brengen? Het is waar dat de leer der erfschuld – om nieuwere namen te noemen dan die der Profeten – meer een element vormt bij Kierkegaard en Pascal dan bij Buber en dat door de afwezigheid van God het eenzaamheidsbesef bij Kafka extreme en extreem-onjoodse vormen gekregen heeft, maar zijn wezen, zijn denkwij-

ze, zijn problematiek, zijn ethiek, met dien kenmerkend juridischen inslag, is joods (Marsman, 1979, pp. 536-537).

Later zal Marsman zelfs schrijven dat 'wie niet doordringt tot de specifiek joodse kern van Kafka's werk' (Bokhove, 1984, p. 60) er uiteindelijk 'buiten' (Bokhove, 1984, p. 60) blijft (zie ook Kurz, 1984, p. 12).

In de stukken van Menno Ter Braak herkennen we, om een tweede voorbeeld te geven, een vergelijkbare tendens als bij Marsman. Ter Braak – die Kafka's novellen 'merkwaardig' (Ter Braak 1938, p. 154) noemt – is er zich eveneens van bewust dat de stijl van het werk van Kafka een belangrijke sleutel, misschien wel dé sleutel is tot zijn werk:

Het is niet gemakkelijk Kafka's oeuvre, als 'theorie', tot een enkele formule te herleiden, ook al wordt het dan beheerscht door één fascinerende idee. Men doet het m.i. bijna noodzakelijk onrecht door in symbolen te gaan omzetten, wat in den *stijl* van Kafka zelf alleen volledig ervaren kan worden als een realiteit. De stijl is het, die het geheele probleem Kafka inhoudt; losgemaakt van dien onnavolgbaren, soberen en toch zoo rijk genuanceerden stijl, bestaat er geen Kafka. [...] Het geheim van zijn stijl vindt men op zijn zuiverst in de novelle *Die Verwandlung*; een van de meesterlijkste verhalen, die ik ooit gelezen heb. De novelle beschrijft het leven van een man, die plotseling in een insect is veranderd: 'Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt'. Met die simpele mededeeling begint het verhaal; geen opgaaf van redenen, geen enkele poging om het mysterie nader toe te lichten, geen vreeselijke beschrijving zelfs van het wezen, niets; alleen een feit. Niet om te imponeren met iets wonderbaarlijks vertelt Kafka, wat er met dezen Gregor Samsa gebeurt; het wonderbaarlijke is als vanzelfsprekend gegeven, het is axiomatisch in deze wereld aanwezig; daarom kan alles verzwegen worden, wat niet ter zake doet voor de verdere relaties tusschen deze monster-tor en de 'normaal' gebleven mensen, zijn familie. Door dit verzwijgen bereikt Kafka, dat zijn lezer geen afstand neemt tot iets griezeligs, maar zelf in het monster kruipt en iedere bejegening van de zijde der mensen als iets hemzelf aangedaan ervaart; en wat hij hier met het mensch-insect bereikt, dat bereikt hij in zijn romans met zijn hoofdpersoon K. of Karl. Het avontuur in de betooverde wereld is niet meer het avontuur van een willekeurigen ander, het wordt een *persoonlijk* avontuur van den mensch, die al lezend in die wereld binnendringt en er de verplichtingen en ontroeringen van deelt (Ter Braak, 1938, pp. 159-161).

Ondanks deze adequate omschrijving van wat later Kafka's 'eigensinnige Erzählweise' (Kurz, 1984, p. 13) zal worden genoemd, verschuift ook Ter Braaks aandacht heel snel naar de dingen die hem werkelijk bezig houden: de joodse geest en de persoonlijkheid van Kafka. Wat dit betreft distantieert Ter Braak zich van Marsmans visie op Kafka door te stellen dat Kafka 'het ontzag voor de Wet' (Ter Braak, 1951, p. 475) uitdrukkelijk in een Europese context plaatst. Van een 'beperkt-Joodse conceptie van deze wetsgedachte' (Ter Braak, 1951, p. 475) is, aldus Ter Braak, bij Kafka niets te bespeuren. Integendeel, ook al kan men volgens hem de voor Kafka typische 'tweeheid: ratio-mystiek, extreme zakelijkheid-extreem "idealisme" [...] als Joodse erfenis beschouwen' (Ter Braak, 1951, p. 476):

Hun synthese in Kafka's werken is niet specifiek-Joods, zodat daardoor de afstamming van de 'samenstellende delen' vrijwel hypothetisch wordt. Kafka is zozeer Europeaan dat men slechts in gelijkenissen over hem als Jood spreken kan (Ter Braak, 1951, p. 476).

Aan de andere kant heeft Ter Braak vooral belangstelling voor Kafka als persoonlijkheid:

Het is zeker niet gemakkelijk Franz Kafka te klassificeren; zijn stijl is zoo persoonlijk, zijn wereld zoo volstrekt eigen, dat alle vergelijkingen dadelijk een manco opleveren. De litteratuur-historicus Albert Soergel behandelt Kafka mede in zijn *Dichtung und Dichter der Zeit* (Neue Folge: *Im Banne des Expressionismus*; Leipzig 1926), maar het is duidelijk, dat hij in het ensemble van het Duitsche expressionisme geen raad met hem weet. Met de onbeheerschtheid en de idealistische paniekstemming van het expressionisme (à la Caligari) heeft Kafka's proza, al is het geladen met hallucinatie en mysterie, dan ook niets gemeen; het munt uit door een soberheid en een verfijning, die dezen schrijver tot een aestheet zouden stempelen, als hij niet vóór alles een groote persoonlijkheid was. Een van de eigenschappen van Kafka is, dat in zijn werk de persoonlijkheid altijd domineert over den stijl, dat hij zich nooit behaaglijk laat meenemen door zijn meesterschap over de taal (Ter Braak, 1938, pp. 154-155).

Uit deze opmerkingen komt de *Forum*-man naar voren, die ervan overtuigd was dat de persoonlijkheid, zoals al in de programmaverklaring van *Forum* werd geformuleerd, 'het eerste en laatste criterium' (Ter Braak, Du Perron & Roelants, 1932) ter beoordeling van een kunstenaar moest zijn. Hoe dan ook, ook de scherpzinnige Ter Braak heeft van Kafka dus in eerste instantie zijn Kafka

gemaakt. Terecht heeft Herman Vekeman hierop al in het begin van de jaren tachtig gewezen. Hij kwam toen tot het besluit dat

de geschiedenis van Kafka in de Nederlandstalige literaire wereld [...] verregaand de geschiedenis van die wereld zelf [is], die haar steeds evoluerende inzichten en doelstellingen af en toe tot uitdrukking bracht in beschouwingen over Kafka, Kafka-interpretaties, ook overigens in creatieve teksten die in hun veelsoortig contact met Kafka hun eigen historische situatie niet prijsgeven of verraden. Om een beeld te gebruiken: Kafka is vaak genoeg de bril, maar de ogen zijn altijd ogen van Vlamingen of Nederlanders in een bepaalde fase van hun geschiedenis (Vekeman, 1983, pp. 52-53).

Ik ben net als Vekeman van mening dat de 'hermeneutische problematiek rond het werk van Kafka' (Vekeman, 1983, p. 53) daarbij een belangrijke rol heeft gespeeld. In het bijzonder Kafka's neiging om zin en betekenis te vernietigen en zich op het uitwaaierend opsommen van toestanden te concentreren, heeft vele interpretaties uitgelokt (zie hiervoor ook Deleuze & Guattari, 1976, p. 32). Tegelijkertijd heeft dit echter ook te maken met het feit dat men, via Kafka, met een geslaagde interpretatie zelf groot wilde worden. De interpretaties die ik de revue heb laten passeren, zijn in principe niets anders dan pogingen om Kafka's beginselloze, lichte, politieke en op het volk, 'de Natie' georiënteerde literatuur te re-territorialiseren, een plaats te geven in de eigen (vergeleken met Kafka als klein ervaren) literaire context.

5. Klein land, kleine literatuur

Hiermee ben ik weer bij Kafka's relatie met de Nederlandse literatuur. De vraag naar de rol van het feit dat Kafka kleine literatuur wilde schrijven voor zijn receptie in het Nederlandse taalgebied, is al aan de orde geweest: het feit dat Kafka kleine literatuur wilde schrijven werd niet (h)erkend. Hij werd in eerste instantie als auteur van grote literatuur gerecipieerd. In wat nu volgt, gaat het om de vraag of we daaruit iets kunnen leren voor de Nederlandse literatuur. Heeft het zin om, zoals Jerzy Koch heeft gesuggereerd, te proberen de Nederlandse literatuur opnieuw uit te vinden als 'kleine literatuur' (Koch, 2009, p. 174)? Wat zou dat impliceren en wat kunnen we in dit verband van Kafka leren?

Om misverstanden te vermijden, ten eerste dit: ten onrechte geloven we nog steeds niet echt in onze literatuur. Toen Serge van Duijnhoven in 2001 polemisch stelde 'klein land, kleine literatuur' (Ohlsen, 2001, p. 24), verwees hij niet

naar het feit dat de Nederlandse literatuur klein is omdat het een literatuur is, die in een niet werkelijk grote taal is geschreven, maar spiegelde hij een notoir minderwaardigheidscomplex. Nog niet zo lang geleden heeft Geert Buelens dit nog eens bevestigd:

Een taalgebied waarin de media systematisch melden wanneer een hunner auteurs (Elsschot, Hermans, Nooteboom...) lof oogst in een buitenlandse krant bezit een 'kleine literatuur'. Alsof *Le Figaro* zou melden dat Proust of Duras positief besproken zijn in het buitenland (Buelens, 2009a, p. 118).

Dit minderwaardigheidscomplex bepaalt bijvoorbeeld ook onze houding ten opzichte van het succes van een auteur als Cees Nooteboom. Hoe vaak hoor je in de wandelgangen dat deze auteur zijn succes alleen maar heeft te danken aan het feit dat hij geen Nederlandse, maar Europese literatuur schrijft. Achter dergelijke beweringen zit natuurlijk zowel de gedachte dat Europese literatuur verwaterde literatuur is als ook het idee dat de Nederlandse literatuur niet groot, niet waardevol genoeg is om op de internationale markt een reële kans te maken. Dat is natuurlijk onzin. Maar hoe het tegendeel bewijzen? Hoe kunnen we binnen- en buitenlandse lezers beter of anders van het belang, van de kracht van de Nederlandse literatuur overtuigen? Zou de Nederlandse literatuur, net als het werk van Kafka, ook groot kunnen worden *omdat* ze eigenlijk klein is?

Zo is de vraag waarschijnlijk te eenvoudig gesteld. Ten eerste heeft de receptie van Kafka getoond dat het zo eenvoudig niet functioneert, dat in de eerste plaats de auteur van grote verhalen de aandacht krijgt. Ten tweede lijkt het nauwelijks zinvol om over dé Nederlandse literatuur als kleine literatuur te spreken. Dé Nederlandse literatuur is geen literatuur van een minderheid (in eigen land), geen randliteratuur. Slechts in verband met de koloniale literatuur, de Nederlandse literatuur in Suriname of in Zuid-Afrika of de literatuur van allochtonen kunnen we van kleine literaturen spreken. In zekere zin heeft ook de literatuur uit Vlaanderen trekken van een kleine literatuur. Hierop heeft Buelens terecht gewezen:

In het licht van de wereldliteratuur zijn zowel de Vlaamse als de Nederlandse 'kleine literaturen'. In de specifieke betekenis die Franz Kafka aan het begrip gaf (in zijn dagboekantekeningen vanaf 25 december 1911) zijn ze dat echter op een verschillende [...] manier. Kafka benadrukte hoezeer een kleine literatuur bepaald wordt door '*Streit*' (vaak op leven en dood), '*Schulen*' en tijdschriften en hoe de populariteit van de plaatselijke productie samenhangt met politiek en een buitengewoon geloof in het belang van

literatuur. De disproportionele poëtische levendigheid die de Vlaamse poëzie vaak kenmerkt (het expressionismedebat na WOII, het jongerendebat na WOII, de discussies over het nieuw-realisme in de vroege jaren zeventig en over het postmodernisme in de late jaren tachtig en vroege jaren negentig [...]) ontbreekt veelal in Nederland omdat daar veel minder op het spel staat. Niet dat iedereen het er met elkaar eens is. De twist overstijgt er echter zelden het autonome gebied van de literatuur. Poëtische discussies in Vlaanderen gaan niet alleen over smaak en stijl, maar vrijwel altijd ook over moraal, politiek en identiteit. De Nederlandse literatuur neemt zelfbewust zichzelf als norm. De overbewuste Vlaamse literatuur is sinds haar ontstaan in een zowel uitputtend als energiegenererend gevecht verwickeld met haar eigen kleinheid en de grootheid van de belendende Franse en Nederlandse literaturen (Buelens, 2009b).

Toch denk ik dat Buelens hier wat kort door de bocht gaat. Ik ben ook van mening dat de literatuur uit Vlaanderen heel wat kenmerken heeft van Kafka's kleine literatuur (niet in de laatste plaats het deterritorialiserende karakter), maar in welke mate dit NIET voor de literatuur uit Nederland zou gelden, is volgens mij niet duidelijk. Kan een vergelijkbaar verhaal werkelijk niet over de situatie in Nederland worden geschreven? De discussie in Nederland was misschien een andere dan die in Vlaanderen, maar ze was er en er stond wel degelijk ook iets op het spel. Ik denk hier bijvoorbeeld aan de discussie over vorm of vent in de *Forum*-tijd, aan de Vijftigers, aan de discussie over het nieuw-realisme en de taboedoorbrekende literatuur in de jaren zestig, aan Anbeeks pleidooi voor meer straatrumoer en aan de pop-dichters. En omgekeerd, wat de literatuur uit Vlaanderen betreft, kunnen we dan werkelijk zeggen dat ze een literatuur zonder sterren is, een literatuur is waarin niemand ooit tot navolging heeft verleid, die dus 'von keiner Begabung durchbrochen' (Kafka, 1911) wordt of werd, om Kafka te citeren? Bezwaarlijk! En als we de literatuur uit Vlaanderen desondanks als kleine literatuur willen beschouwen, mogen we niet vergeten dat het verschijnsel kleine literatuur een historisch fenomeen is. Wat voor een bepaalde periode geldt – bijvoorbeeld dat er geen auteurs zijn wier talent de mindere talenten de mond snoert (zie Kafka, 1911) – moet niet noodzakelijk ook voor een andere periode gelden. Een kleine literatuur blijft niet eeuwig klein. Ik ben ervan overtuigd dat Kafka's idee van een kleine literatuur interessante perspectieven kan openen op bepaalde deelsystemen van de Nederlandse literatuur in afzonderlijke periodes, maar je kan uit het feit dat een bepaalde deelliteratuur min of meer als kleine literatuur kan worden geïdentificeerd niet automatisch afleiden dat ze ook, net als die van Kafka, succes zal hebben in het buitenland.

Als het ons, net als Kafka, om ‘Wirkung’ (Kafka, 1911), om effect gaat, dan moeten we volgens mij de vraag naar de kracht van een kleine literatuur als de Nederlandstalige transformeren in de vraag naar de kenmerken van een literair systeem waarin literaturen groot kunnen zijn *hoewel* ze klein zijn. In een dergelijk systeem (dis)kwalificeren literaturen elkaar niet langer als groot en klein, verdringen ze elkaar niet langer, maar onthullen, ‘entbergen’ ze zich eerder, om het met een woord van Heidegger te zeggen, wederzijds. Als ik de kenmerken van kleine literaturen die Kafka op het einde van zijn dagboeknotitie opsomt als leidraad neem:

1. Lebhaftigkeit
 - a. Streit
 - b. Schulen
 - c. Zeitschriften
 2. Entlastung
 - a. Prinzipienlosigkeit
 - b. kleine Themen
 - c. leichte Symbolbildung
 - d. Abfall der Unfähigen
 3. Popularität
 - a. Zusammenhang mit Politik
 - b. Literaturgeschichte
 - c. Glaube an die Literatur, ihre Gesetzgebung wird ihr überlassen
- (Kafka, 1911)

zou ik zeggen dat zo’n systeem ten eerste levendig moet zijn, ten tweede licht en ten derde gedragen moet zijn door een groot vertrouwen in de literatuur terwijl het toch naar concrete (politieke) effecten moet dingen. Over wat we nodig hebben om zo een systeem te creëren, respectievelijk te stimuleren heeft Kafka ook ideeën:

1. een levendige discussie (uitwisseling, wisselwerking, naar mogelijkheid ook in tijdschriften in het systeem waarin de literatuur moet worden gereciperd);
2. een promotiepolitiek die zich niet laat leiden door abstracte principes, maar deze discussie stimuleert (en eventueel de grenzen naar de politiek (economie, literatuurpolitiek) overschrijdt);
3. een literaire geschiedschrijving die niet alleen aandacht heeft voor de (politieke, maatschappelijk, literaire) ‘werking’ van een auteur in eigen land, maar die uitdrukkelijk ook de ‘wisselwerking’ tussen (de) systemen onder de loep neemt (Kafka, 1911).

Hoe meer wisselwerking, hoe minder statische relaties, hoe beter dus. Een kleine literatuur als de Nederlandse (en ‘klein’ staat hier voor ‘uit een klein literair systeem’) moet men niet proberen te exporteren als kleine uitgave van wat over het algemeen als grote literatuur wordt beschouwd. Dan riskeert men dat ze gewoon in de grote wegzinkt, om het met een woord van Van Ostaijen te zeggen. Een kleine literatuur kan pas klein en toch groot zijn als ze in een dynamische wisselwerking met een grote als gelijk en toch anders kan verschijnen. In een dergelijk systeem zal blijken dat de literatuur uit Nederland en Vlaanderen en de literaturen uit Midden-Europa in hun verschil gelijk zijn zoals ze verschillen in hun gelijk zijn en hebben we in de discussie over de relatie tussen de kleine en grote literaturen geen aanhalingstekens meer nodig.

BIBLIOGRAFIE

- Beekman, E.M. (1970). Franz Kafka en Paul van Ostaijen. In E.M. Beekman (Red.), *Homeopathy of the Absurd. The Grotesque in Paul van Ostaijen's Creative Prose* (pp. 126-132). Den Haag: Nijhoff.
- Bokhove, N. (1984). *Reiziger in scheerapparaten: Kafka in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Querido.
- Brod, M. (1983). Nachwort zur ersten Ausgabe. In F. Kafka, *Der Prozess* (pp. 223-229). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch.
- Buelens, G. (2009a). Drie manieren om naar internationalisering te kijken. *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 125(2), 116-21.
- Buelens, G. (2009b). Untimely Meditation / Harder lopen. *nY*, 4(1). Geraadpleegd op 15 november 2011 van <http://www.ny-web.be/untimely-meditations/harder-lopen.html>.
- Deleuze, G. & F. Guattari. (1976). *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Den Boef, A.H. (1983). Wie heeft Jozef K. belasterd en andere literaire spelletjes met Kafka. *BZZLLETIN*, 16, 58-62.
- Kafka, F. (1911). Tagebücher 1910-1923: 25. Dezember 1911. Geraadpleegd op 15 november 2011 van <http://gutenberg.spiegel.de/buch/162/3>.
- Kafka, F. (1912). Brief an Max Brod vom 21. Juni 1912. Geraadpleegd op 15 november 2011 van <http://homepage.univie.ac.at/werner.haas/1921/bk21-027.htm>.
- Kafka, F. (1952). *Gesammelte Werke. Band 5. Erzählungen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Koch, J. (2009). Oost-West-Zuid oftewel extramurale gebieden. In J. Koch & E. Dynarowicz, *Van koloniale naar wereldliteratuur?* (pp. 167-83). Poznań: UAM.
- Kurz, G. (1984). Kafka in den Niederlanden. In J. Enklaar & P. Küpper (Red.), *Kafka – Kolloquium: Utrecht, Mai 1984* (pp. 7-15). Amsterdam: Rodopi.
- Marsman, H. (1979). Franz Kafka: Voornamelijk ‘Der Prozess’. In D.A.M. Binnendijk & A. Vigoleis Thelen (Red.), *Hendrik Marsman. Critisch proza* (pp. 534-537). Amsterdam: Querido.

- Ohlsen, R. (2001). Chroniqueurs van onze tijd. Ronald Ohlsen interviewt: Jaap Scholten, Jan Roelof van der Spoel, Arjan Witte, Serge van Duijnhoven. *Passionate*, 8, 22-29.
- Sandberg, B. (1997). Nordeuropa (Rezeption und Wirkung Franz Kafkas im Norden). In H. Binder (Red.), *Kafka-Handbuch. Vol. Bd. 2* (pp. 743-762). Stuttgart: Kröner.
- Ter Braak, M. (1938). 'Decadent zonder decadentie.' In M. Ter Braak, *In gesprek met de vorigen* (pp. 151-171). Amsterdam: Nijgh & van Ditmar.
- Ter Braak, M. (1951). De joodse geest in de literatuur. In M. Van Crevel, H.A. Gomperts & G.H. 's-Gravesande (Red.), *Menno Ter Braak. Verzameld werk. Vol. IV* (463-479). Amsterdam: Van Oorschot.
- Ter Braak, M., E. Du Perron & M. Roelants. (1932). Ter inleiding. *Forum*, 1(1), 1-3.
- Vaessens, T. (1997). Hoe kafkaësk is Nederland? *Vooys*, 15(3), 25-29.
- Van Ostaijen, P. (1925). Tot overwegen voor Hereruiters. *Vlaamse Arbeid*, 15(5-6), 176-78.
- Van Ostaijen, P. (1979). *Verzameld Werk. Vol. 4*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Vekeman, H. (1983). Kafka en de Nederlandse literatuur. *Tydskrif vir letterkunde*, XXI(3), 52-70.

EEN BOEGBEELD VAN DE MORELE SANERING – JO VAN AMMERS-KÜLLER

Wilken Engelbrecht
(UP Olomouc)

A FIGUREHEAD OF MORAL REHABILITATION – JO VAN AMMERS-KÜLLER

Most modern students will not know the name of Jo van Ammers-Küller (1884-1966). If her name is mentioned in literary histories, this is mostly done in a negative way – no psychological depth, too circumstantial narrative, more appreciated by ordinary female readers than by literary critics. This reception is partly influenced by the fact that Van Ammers-Küller collaborated during World War II.

Nevertheless, Van Ammers-Küller was one of the most successful female writers in the interwar period. She was a member of the board of PEN Netherlands and certainly the most translated Dutch author of that time. Nearly all her work was translated into German and Polish, much of it during World War II also into Hungarian. Interestingly enough, only two works were translated into Czech.

Important is her active, but at the same time very female attitude as a feminist writer, avoiding too much aggressiveness towards the other sex. This was the major appeal of her work for German and Polish readers and presumably exactly the reason why her work was *not* that attractive for Czech readers, who were more used to real feminist writers like Pujmanová. This attitude fitted perfectly into Hitler's politics of *moralische Sanierung am Volkskörper* and of the so-called *sanacja moralna* of the semi-authoritarian regime of Marshal Piłsudski in Poland.

1. Inleiding

Voor de huidige generatie neerlandistiekstudenten is Jo van Ammers-Küller (1884-1966) een grote onbekende. Van de vele door Erica van Boven in haar dissertatie *Een hoofdstuk apart. Vrouwenromans in de literaire kritiek, 1898-1930* behandelde schrijfsters is waarschijnlijk Ina Boudier-Bakker (1875-1966) met haar roman *De klopp op de deur* nog de bekendste schrijfster, vooral omdat deze roman nog altijd in het middelbaar onderwijs behandeld

wordt.^{1*} Jo van Ammers-Küller is eerder in vergetelheid geraakt. Ton Anbeek slaagt er zelfs in om haar in zijn *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* volledig te negeren.²

Wie de database van vertalingen van het *Nederlands Literair Productie- en Vertalingenfonds* raadpleegt, merkt echter dat Jo van Ammers-Küller met 41 door het fonds geregistreerde vertalingen in den vreemde net zo populair was als Frederik van Eeden (eveneens 41 vertalingen), bijna tweemaal zoveel werd vertaald als Gerard Reve (28 keer), toch niet de minste auteur uit het Nederlandse taalgebied, en dat zelfs groten als W.F. Hermans of Vestdijk het beiden met rond de 60 vertalingen slechts anderhalf maal beter doen. Andere door Van Boven behandelde belangrijke schrijfsters uit het interbellum doen het aanzienlijk minder: Ina Boudier-Bakker komt niet verder dan zes vertalingen. Top Naeff (1878-1953) en Anna van Gogh-Kaulbach (1869-1960) hebben elk één vertaling in het register staan.³

Nu is het register van het NLPVF niet compleet, maar de aangegeven resultaten zeggen wel iets over de positie die Van Ammers-Küller tijdens het interbellum in het buitenland innam.⁴ In deze bijdrage zal worden getoond dat dit in elk geval voor Centraal-Europa geen toeval is. Centraal-Europa is daarbij gedefinieerd als het gebied van de onafhankelijke staten Hongarije, Polen en Tsjechoslowakije. Wat Tsjechoslowakije betreft, beperkt deze bijdrage zich tot het Tsjechisch, omdat er voor zover bekend tussen 1908 en 1944 in het geheel géén vertalingen in het Slowaaks zijn uitgekomen.⁵

De onderzochte periode is het interbellum en de Tweede Wereldoorlog alsmede de jaren vlak erna. In deze bijdrage wordt enerzijds uitgegaan van de kwantitatieve resultaten van bibliografieën van vertalingen in het Hongaars, Pools en Tsjechisch en aan de andere kant gekeken waarom juist Jo van Ammers-Küller zo positief werd onthaald en of er verschillen te ontdekken zijn in de receptie van haar werk in de genoemde drie talen.⁶ De factoren die daarbij worden onderzocht zijn: 1) de aantallen vertalingen en of er sprake is van herdrukken; 2) welke uitgeverijen de vertalingen uitbrachten en in welke series of fondsen die waren opgenomen; 3) wie de vertalers waren en of zij ook zelf literair actief waren (een fenomeen dat vooral in het interbellum nogal eens voorkwam); 4) recensies en andere vormen van literaire receptie van de vertalingen. Hierbij zijn mijn gegevens voor het Tsjechisch het meest compleet, omdat deze voor mij het meest toegankelijk zijn. Over de receptie in het Hongaars kan ik weinig zeggen bij gebrek aan kennis van deze taal en omdat er vrijwel geen artikelen zijn over de Hongaarse receptie in voor mij leesbare talen. In dit artikel staat daarom de Tsje-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 176 e.v.

chische receptie primair en is deze vergeleken met die in het Hongaars en het Pools.

2. De ‘damesroman’ in Nederland en in Centraal-Europa

Eerst en vooral verdient het verschijnsel ‘damesroman’ enige aandacht. De Nederlandse literaire kritiek in het interbellum was allerminst gecharmeerd van de vloed aan romans van vrouwelijke schrijfsters die rond 1898 begon en het hele interbellum aanhield. De verkoopsuccessen van veel schrijfsters werden door de gevestigde kritiek gezien als een ongeoorloofde inbreuk op een typisch mannelijk bastion. Vooral de invloedrijke critici van *Forum*, Menno ter Braak en Eddy du Perron, maar ook Martinus Nijhoff trokken tegen dit verschijnsel op vaak weinig fijnzinnige wijze ten strijde.⁷ De op zich neutrale term *damesroman* behoort nog tot de vriendelijkste kwalificaties die we aantreffen. Du Perron karakteriseert de belangrijkste schrijfsters met een sneer als volgt:

Voor de volgende *Klop op de deur* zou men de dames van de oudere generatie kunnen bestellen bij Mevrouw van Gogh-Kaulbach, de dames met gevorderd bewustzijn bij Mevrouw van Ammers-Küller, en de nieuwste dames met Vicky-Baum-levensdurf bij Willy Corsari bijv. (Du Perron, 1965, p. 225, geciteerd in Van Boven, 1992, p. 107).

Ter Braak van zijn kant constateert wat zuur het succes van de ‘damesromans’: ‘*De Zondaar*, [...], *De Opstandigen*, in drie complete generaties, elfde druk, het duivels knappe, maar zo hopeloos zure *Letje*... zij zijn er dan waarachtig in geslaagd de belangstelling van een volk, wat zeg ik, een *natie*, tot kopens toe te stimuleren!’ (Ter Braak, 1950, p. 292, geciteerd in Van Boven, 1992, p. 119).

Het eerste belangrijke verschil met Centraal-Europa is dat schrijfsters in elk geval in Tsjechië en in Polen erkend werden door het literaire circuit en er actief deel van uitmaakten, waarbij goed verkopende romans zeker géén negatief argument waren.⁸ Dat wilde overigens niet zeggen dat de literaire critici hen altijd even gemakkelijk accepteerden. De volgende passages uit het overzicht van de Poolse literatuur in het interbellum *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918-1938)* (Twintig jaar Poolse literatuur)⁹ van de belangrijke vooroorlogse Poolse criticus, dichter en essayist Ignacy Fik (1904-1942) spreken wat dit betreft boekdelen:

Over vrouwen is altijd geschreven, vrouwen schreven tamelijk vaak, maar pas na de oorlog¹⁰ kan er van vrouwenliteratuur en ook over de speciale



Spotprent van Co Veth uit 1935. Menno ter Braak spreekt Jo van Ammers-Küller toe

vrouwenproblematiek worden gesproken. Hierbij moet bovenal ten eerste het feit zelf worden vastgesteld van de enorme invasie van vrouwen in de literatuur, van wie het procentmatige aantal bij ons in Polen op het terrein van de romans de helft van de schrijvers overstijgt. Ten tweede, waar vrouwen vroeger zowel op dezelfde manier als ook over hetzelfde schreven als de mannen, geldt nu dat de vrouwen specifieke thema's behandelen waarover de mannen niet graag spreken.

Het is duidelijk dat de vrouwenliteratuur aanzienlijk verschilt van de mannelijke in grotere gevoeligheid, romantisme, discretie en idealisme. [...] De meest karakteristieke werken van vrouwen vertonen enerzijds een ruw en koud intellectualisme en scepticisme, anderzijds een spontane en brutale zinnelijkheid en dus aspecten die worden beschouwd als typisch mannelijk. – Eén enkel thema bedriegt de verwachting niet: vrouwen schrijven haast uitsluitend over de liefde en over gebeurtenissen die eruit voortkomen (Fik, 1961, pp. 525-526).

Mogelijk zou je de vrouwen kunnen aanwrijven dat ze een atmosfeer van uitgesproken amoraliteit invoeren. Dat komt voort uit de oproerige strijdbaarheid van de feministes die vechten tegen de formules en vooroordelen die tot dusverre bestaan van het oude moralisme, in plaats waarvan zij geen nieuw perspectief weten te stellen (Fik, 1961, p. 527).

Bij deze passages dacht Fik vooral aan het radicaal-feministische werk van de overigens zeer populaire schrijfster Irena Krzywicka (1899-1994) met haar roman *Zwycięska samotność. Kobieta szuka siebie* (Zegevierende eenzaamheid. Een vrouw zoekt zichzelf, 1935) die expliciet door hem wordt genoemd als negatief voorbeeld. Daarbij krijgt zijn kritiek soms trekjes die aan Du Perron doen denken:

In de cyclus 'Een vrouw zoekt zichzelf' stelt zij de geschiedenis van zo'n 'oorlog uit liefde' voor die eindigt met 'overwinning op de eenzaamheid'. De visie van die nonsens-emanipatie of liever dictatuur wordt door Krzywicka gepreëkt op het terrein van de onzekere realiteit van de gemeenschappelijke strijd om absolute zedelijke vrijheid. De belangrijkste zorg van Krzywicka is: 'de kwestie van de bevrediging van seksuele behoeften stelt een brandend vraagstuk in de gehele beschaafde wereld voor'. [...] In de literatuur verlangt zij absolute vrijheid in de weergave van fysiologisch/seksuele processen en geeft daarbij zelf het voorbeeld door de symptomen van de geslachtelijke rijping van jonge vrouwen, de vrouwelijke beleving van de menstruatieperiode en de geslachtsdaad, of het liefdesleven van dieren te beschrijven (Fik, 1961, p. 528).

Een andere in Polen vooraanstaande en veel gelezen socialistische schrijfster was Zofia Nałkowska (1884-1954), sinds 1933 het enige vrouwelijke lid van de Polska Akademia Literatury (Poolse Academie van Literatuur) en lid van de neonaturalistische stroming 'Przedmieście' ('De Voorstad'), die als actief bestuurslid van de Poolse PEN-club een van degenen was die Van Ammers-Küller in 1937 naar Polen uitnodigde. Nałkowska schreef net als Van Ammers-Küller in wat in de Poolse literatuur retrospectieve stijl wordt genoemd. Tot haar bekendste werken behoort *Granica* (De grens, 1938), waarin de verarmde adellijke jongen Zenon naar de grote stad gaat en daar een rijk meisje, Elżbieta, leert kennen en later verliefd wordt op de keukenmeid Justyna die hij zwanger maakt. Als hij uiteindelijk toch voor het rijke meisje kiest, besluit Justyna haar baby te aborteren. Als zij veel later hoort dat Zenon een succesvolle burgemeester is geworden en met zijn vrouw een zoon heeft, besluit Justyna om wraak te nemen. Zij gaat naar Zenon toe en gooit zoutzuur in zijn gezicht. Zenon pleegt vervolgens zelf-

moord met zijn eigen revolver. De roman toont uitgebreid de gevoelens van beide vrouwen.

Ook de recensie van de roman *Pacientka dr. Hegla* (De patiënte van dr. Hegl, 1931) van de belangrijke Tsjechische schrijfster Marie Pujmanová (1893-1958) waarin zij als eerste het thema van ongehuwd moederschap aanboort en het verhaal in een typisch fabrieksmilieu van de grote stad Brno plaatst, waarbij zij dit milieu onderstreept door ook Brno's slang te gebruiken, geeft blijk van enige mannelijke rancune. De recensent bespreekt op kritische wijze de meest opvallende uitdrukkingen om dan tussen neus en lippen de roman zelf te karakteriseren:

Vanuit het oogpunt van de kunstkritiek is de manier van M. Pujmanová geenszins te verontschuldigen of wezenlijker te beargumenteren. Dit is zeker karakteristiek, de persoonlijke schrijfstijl van haar. Ik bespeur hierin een typisch trekje vooral van de vrouwelijke literatuur van na de revolutie:¹¹ een tendentie om te vermannelijken, een zeer begrijpelijke tendentie om de aandacht op zichzelf te vestigen met iets wat in het oog springt, afwijkend is, provoceert. Een andere tendentie van deze vrouwelijke literatuur die qua oorsprong, mening en stof in het burgerlijke milieu verankerd is, was de neiging om zich juist van die burgerlijkheid te emanciperen niet alleen in de maatschappelijke moraal, maar ook in uitdrukking. Vandaar de soms overdreven en onorganische poging om een soort gemaakte volksheid te bereiken, waarvan talloze voorbeelden zowel uit de belletrische als ook uit de essayistische kunnen worden aangevoerd (Sedlák, 1932).

Pujmanová behoorde met Marie Majerová (1882-1967) tot de belangrijke vrouwelijke auteurs van het interbellum. Bovendien was zij voorloopster van het socialistisch realisme. Haar romantrilogie *Lidé na křižovatce* (Mensen op een kruispunt, 1937), die enkele generaties van de fabrikantenfamilie Kazmar schildert,¹² doet sterk denken aan de trilogie *De vrouwen van Coornvelt* van Van Ammers-Küller.

Het etiket 'vrouwenliteratuur' werd dus ook in Centraal-Europa wel toegepast en zeker niet altijd positief ervaren, waarbij vooral schrijfsters uit de socialistische hoek het moesten ontgelden, omdat zij nieuwe wegen betraden. Schrijfsters met minder uitgesproken feministische tendenties als Hanna Krzemieniecka (1866-1930) of zelfs de lesbienne Maria Dąbrowska (1889-1965) worden besproken bij de stromingen waar zij bijhoren en niet noodzakelijkerwijze onder het kopje 'vrouwenliteratuur'. In deze omgeving vond de Centraal-Europese receptie van Van Ammers-Küller plaats.

3. Van Ammers-Küllers positie binnen de literatuur

Zoals Van Boven mooi illustreert, was Ammers-Küller het meest geliefde doelwit van de mannelijke concurrentie. Daar was ook wel reden toe. Niet alleen waren verschillende van haar romans regelrechte bestsellers in binnen- en buitenland, ook had zij als secretaris van PEN Nederland en van het in 1931 in Den Haag gehouden 9^e Internationale PEN-congres veel kans om de verkoop van haar boeken in het buitenland actief te beïnvloeden. Iets wat zij consciëntieus deed.¹³ Haar meest succesvolle werken waren de trilogie *De vrouwen van Coornvelt*, de *Tavelinck*-trilogie *Heeren, Knechten en Vrouwen* en het in 1940 verschenen *Elzelina*. Van het eerste deel *De opstandigen* van de *Coornvelt*-trilogie werden voor 1940 liefst 45.000 exemplaren verkocht. We zullen ze alle in vertaling tegenkomen.

De triomfen van Van Ammers-Küller hangen vooral, zij het zeker niet uitsluitend, samen met het verschijnen van haar werk in het Duits. *De opstandigen* verscheen al één jaar na de uitgave van het origineel in 1926 bij het belangrijke uitgevershuis Schünemann in Bremen onder de titel *Die Frauen der Coornvelts* (Van Uffelen, 1993b, p. 25). De uitgave was kennelijk een succes, want tot 1934 verschenen nog eens vier herdrukken. In totaal was de oplage 221.000 exemplaren, de licentie-uitgaven bij Grethlein in Zürich niet meegerekend, ofwel bijna vijfmaal zoveel als het totale aantal van dezelfde roman in Nederland verkochte aantal. Wat eveneens opmerkelijk is: geheel anders dan in Nederland waren in het Duitse taalgebied vooral de mannelijke critici bijzonder positief. Dit hing samen met het feit dat Van Ammers zich niet als uitgesproken feministe positioneerde, terwijl zij tegelijkertijd wèl de vrouwenproblematiek en de problematiek van de emancipatie openlijk toonde. Daarbij moet worden onderstreept dat deze eerste receptie nog in de periode van de Weimarer Republiek plaatsvond, dus toen Duitsland nog een parlementaire democratie was (Van Uffelen, 1993a, pp. 250-251).

Na 1933 werd de situatie voor buitenlandse literatuur op de Duitse markt allengs moeilijker. De ‘juiste’ Duitse literatuur werd duidelijk gepropageerd en de markt werd vooral van Engelstalige en Franstalige literatuur afgeschermd. De in zeker opzicht als ‘stamverwant’ beschouwde Nederlandse, Vlaamse en Scandinavische literatuur werden daarmee tot een ventiel voor uitgeverijen die niet volledig aan de nationaalsocialistische leiband wensten te lopen (Van Uffelen, 1993a, p. 254).

Nu is Van Ammers-Küller wel een heel speciaal geval, omdat zij in de oorlog niet alleen tot de Nederlandsche Kultuurkamer toetrad – dat deed ook Vestdijk, al draaide die er na de oorlog nogal omheen – maar ook actief in Nederland en

Duitsland bleef publiceren, terwijl zij tot de bekende en populaire auteurs behoorde en zelfs in 1931 een koninklijke onderscheiding had gekregen. Al voor de oorlog schoven haar ideeën geleidelijk op van een vrijzinnige naar een conservatieve richting.

Als breekpunt wordt meestal haar optreden bij het elfde PEN-congres in Dubrovnik op 25 mei 1933 gezien. Hoewel PEN zich op uitdrukkelijk verzoek van de oprichter John Galsworthy (1867-1933) altijd apolitek had opgesteld, ontkwam de organisatie er niet aan om zich te uiten over de massale uitsluiting van joodse en andere *volksfeindliche* schrijvers in Nazi-Duitsland, ook uit de Duitse PEN-club. Na een debat hierover en over de kort voor het congres op 10 mei in Duitsland georganiseerde boekverbrandingen en de beslissing om niet over een resolutie daartegen te stemmen, kreeg een van de uitgesloten joodse schrijvers, de communist Ernst Toller (1893-1939), die op de allereerste *Ausbürgerungsliste des Deutschen Reiches* van 1933 terecht was gekomen (en prompt door de Duitse PEN-club was geroyeerd), van de leiding spreektijd. Daarop verliet de Duitse delegatie en met hen onder andere de twee officiële vertegenwoordigers van PEN-Nederland, William M. Westerman en Jo van Ammers-Küller, de vergaderzaal. Van Ammers-Küller riep verontwaardigd de zaal in: 'If Galsworthy were alive, this would never have happened!' en viel na het verlaten van de zaal van emotie flauw.¹⁴ Deze gebeurtenis maakte begrijpelijkerwijs nogal ophef in Nederland en leverde sarcastisch commentaar op van Van Ammers' bekende critici als Menno ter Braak en Du Perron.¹⁵ Ter Braaks commentaar karakteriseerde het optreden als volgt:

[...] Nog nooit is een deputatie van Nederlandsche auteurs zoo deplorabel voor den dag gekomen als hier. Laten wij in het midden dat de ééne gedelegeerde niets anders was dan een auteur van journalistieke geschriftjes vol phraseologie en de tweede onze derderangs-producente voor de leesportefeuille par excellence. Het is wel waar al ridicuul in het verslag der delegatie iets te lezen omtrent een 'verschil van zienswijze tusschen den heer Wells en mr. Westerman', [...] het is nog ridiculer, deze deftige mevrouw Van Ammers-Küller op een boot officieuze gesprekken te hooren voeren met Duitse collega's, haar half flauw zien te vallen, of haar te hooren getuigen van haar goed vertrouwen in de brave, beste, cultuurlievende boekenverbranders; maar zulke dingen spreken voor zichzelf en behoeven mijn propaganda niet om vereeuwigd te worden als caricatuur. [...] Volkomen verrast door het feit, dat het congres ditmaal niet alleen uit diners bestond, hebben noch de heer Westerman (toch een politicus naar men zegt) noch mevr. Van Ammers-Küller iets van een *houding* weten te bewaren (Ter Braak, 1933, pp. 558-559).

De hele situatie was des te pikanter, omdat Van Ammers nog op het negende PEN-congres in Den Haag in 1931 tot degenen had behoord die een resolutie tegen de onderdrukking van meningsvrijheid had ondertekend, zij aan zij met na 1933 uitgesloten Duitse schrijvers als Thomas Mann.¹⁶ Van Ammers-Küller bleef in het kielzog van de vele Duitse vertalingen naar Duitsland reizen en nam daar in 1936 het zogenaamde *Frauenkreuz* van het Duitse Rode Kruis in ontvangst 'als waardeering voor mijn schrijfstersarbeid'. Dit laatste kostte haar het bestuurslidmaatschap van de Nederlandse PEN-club. Een reactie waar zij weinig begrip voor had, het Rode Kruis was immers een 'neutrale' organisatie.¹⁷

Allengs werd zij 'zwarter'. Maakte zij in 1933 blijkens het verslag van Johan Fabricius¹⁸ op de boot van Triëst naar Dubrovnik al opmerkingen van het type 'Ik hou ook niet zoo erg van die Joodjes!' en 'Ik kan er ook niks aan doen dat ik ze [de Duitse gedelegeerden] aardig vind' (Dorleijn & Van Voorst, 2010, p. 222), tegen Wereldoorlog II werd het ernstiger. In 1938 raakte ze bevriend met Meinoud Rost van Tonningen, in 1940 solliciteerde ze bij diezelfde Rost van Tonningen, inmiddels al benoemd tot 'liquidatie-commissaris' van socialistische en marxistische organisaties, en Tobi Goedewaagen, later hoofd van het Departement Volksvoorlichting en Kunsten, naar een plaatsje in 'het nieuwe bestel'. In 1941 trad zij 'uit overtuiging' toe tot de Nederlandsch-Duitse Kultuurgemeenschap, gevolgd door vriendschap met de hoge SS-man Hanns Albin Rauter en lidmaatschap van de Kultuurkamer in 1943. Daarnaast trad zij nog regelmatig op voor het werk van de Duitse Volksontwikkeling en bracht het blad *Nationalsozialistische Partei-Korrespondenz* hulde voor haar trouw aan Duitsland (Venema, 1990, pp. 192-194).

Dit alles kwam haar na de Tweede Wereldoorlog op zeven jaar publicatieverbod (tot 1 januari 1953) van de Eerraad te staan, een verbod dat zij overigens vermoedelijk ontdukte door in 1951 onder het pseudoniem Adriaan Hulshoff de roman *Dorstig paradijs* uit te geven. Uiteraard werd haar ook de koninklijke onderscheiding afgenomen. Het oordeel vermeldde expliciet:

Te ernstiger acht de raad deze houding, omdat mevr. Van Ammers-Küller een in wijde kring populaire figuur was en draagster van een koninklijke onderscheiding, te ernstiger ook, omdat zij beter dan anderen bekend moest zijn met het streven van Duitsland naar gewelddadige machtsuitbreiding, gepaard gaande met een geestelijke vrijheidsbeperking, die een betreurenswaardige aantasting vormde van een der eerste voorwaarden voor iedere literaire werkzaamheid in het bijzonder en daardoor een niet te onderschatten gevaar betekende voor de Nederlandsche beschaving en haar tradities in het algemeen. Bezwarend acht de Raad het voorts, dat mevr. Van Ammers-Küller van haar volgens ei-

gen zeggen in en door den oorlog gewijzigd standpunt in geen enkel opzicht heeft blijk gegeven.¹⁹

4. Hoe fout was Van Ammers-Küller?

Was Van Ammers-Küller nationaalsocialiste of was ze politiek naïef? Van Uffelen stelt in zijn werk dat er een ‘nicht zu leugnende Zusammenhang zwischen der Hausse der niederländischen Literatur im deutschen Sprachraum in den dreißiger Jahren und der von Adolf Hitler propagierten “moralischen Sanierung am Volkskörper”’ bestond (Van Uffelen, 1993a, p. 252). Deze *moralische Sanierung* was zeker geen Duits monopolie. Ook in Polen was er sprake van een *sanacja moralna* die inzette met de zogenaamde ‘meiputsch’ in 1926 van maarschalk Józef Piłsudski (1867-1935), nota bene degene die feitelijk het herrezen Polen had opgericht. De met deze putsch opgerichte Tweede Republiek had sterk fascistische trekjes, hoewel politieke oppositie formeel bleef bestaan. Verder werd er een standensysteem ingericht, zoals dat vanaf 1933 ook in de Oostenrijkse austrofascistische staat bestond. Een soortgelijk systeem van volksnationalisme fungeerde in Hongarije al vanaf 1920 onder admiraal Miklós Horthy (1868-1957). Tsjecho-Slowakije was een uitzondering. Niet dat er hier géén fascistoïde organisaties bestonden. In 1926 richtte generaal Radola Gajda (1892-1948) naar Italiaans voorbeeld de ‘Národní obec fašistická’ (‘Nationale Fascistische Gemeente’) op. Deze kwam in het parlement, maar verloor na een mislukte militaire putsch in 1933 vrijwel alle aanhang. De groep ‘Vlajka’ (‘De Vlag’) was een kleine, maar actieve in 1928 opgerichte nazistische groep die tijdens de bezetting met de Duitsers collaboreerde. Tsjecho-Slowakije bleef echter tot het Verdrag van München in 1938 een functionerende parlementair-democratische staat, de enige ten oosten van Nederland.

Van Ammers-Küller had zeker sympathie voor autoritaire systemen met gevoel voor orde, maar was geen nationaalsocialiste. Ze was tijdens de bezetting wel lid geworden van allerlei *deutschfreundliche* gremia en bleef publiceren, maar bleef tegelijk verre van het ‘foute’ literaire circuit, zoals het literaire circuit überhaupt haar voor de oorlog links had laten liggen. Ze werd evenmin lid van de NSB. Haar werk werd in Duitsland uitbundig gepubliceerd en Van Ammers aarzelde al voor de oorlog niet om de Duitse versie *Bedeutende Frauen der Gegenwart* (1935) van haar *Twaalf interessante vrouwen* (1933) aan de Duitse markt aan te passen door doodleuk twee levensbeschrijvingen van de communiste Aleksandra Kollontaj en de schoonheidskoningin Elisabeth Arden weg te laten en bovendien die van Julia Culpus te ‘ontjoodsen’, maar zij bleef verder zichzelf.

In 1940 organiseerde zij via rijkscommissaris Seyss-Inquart een voedselzending aan Nederlandse gevangenen in Buchenwald. Ze regelde brandstof voor dichters en kreeg verhoudingsgewijs weinig aandacht in de nationaal-socialistische pers van Nederland. In 1941 trachtte ze de joodse vrouwenactiviste Rosa Manus (1881-1943)²⁰ vrij te krijgen waarbij zij zich, heel typisch, richtte tot de *Reichsfrauenführerin* die zij uit hoofde van haar optredens in Duitsland en Berlijn moet hebben gekend. De poging was begrijpelijkerwijs vergeefs (Venema, 1990, pp.197-198).

Haar Duitse uitgevers bleven ook tijdens de bezetting die van voor de oorlog: Schünemann in Bremen, de Deutsche Buch-Gemeinschaft in Berlijn. Beide uitgeverijen slaagden erin om buiten het NS-concern Eher-Verlag te blijven. Bij de wel gelijkgeschakelde uitgeverij Paul Oestergaard in Berlijn gaf zij niets meer uit. In Nederland bleef zij eveneens haar uitgever Meulenhoff trouw, waarbij wel moet worden aangetekend dat die zich eveneens steeds meer ‘conformeerde’ aan de bezetter.

Erg veel leergeld heeft Van Ammers-Küller trouwens niet betaald: zij beschouwde haar verhoudingsgewijs lichte straf van zeven jaar publicatieverbod vooral als een onrechtvaardige behandeling. Aan dit gevoel gaf zij direct na beëindiging van het publicatieverbod in 1953 lucht in haar rancuneuze roman *De Liga van Goede Wil*. Deze roman was geschreven in de geest van de zogenaamde *Morele herbewapening* en trachtte daarnaast de houding van ‘kleine collaborateurs’ tijdens de oorlog te vergoelijken.

Haar wel erg scheve schaats tijdens de oorlog en haar rancuneuze houding hebben zeker bijgedragen tot het feit dat van haar generatie Ina Boudier-Bakker en in iets mindere mate Top Naeff nu aanzienlijk bekender zijn, terwijl Van Ammers-Küller voor de oorlog tot de best verkopende vrouwelijke auteurs behoorde.

5. Duitsland als intermediair voor Centraal-Europa

Als we kijken naar vertalingen uit het Nederlands in Centraal-Europa in de negentiende eeuw, tijdens het interbellum en vervolgens tijdens de Tweede Wereldoorlog, stellen we vast dat de vertalingen in deze landen vrijwel alle via het Duits zijn gemaakt, ook al is soms expliciet vermeld dat de vertaling ‘uit het Hollands’ of ‘uit het Vlaams’ komt. Meestal verraadt de titel al direct de Duitse achtergrond van de vertaling – in Duitsland had men aan de boeken vaak een wat ‘pakkender’ titel gegeven. Deze Duitse filter fungeerde in elk geval tot en met de Tweede Wereldoorlog perfect. Pas na de jaren vijftig begonnen de opkomende vakgroepen en instituten neerlandistiek literaire vertalers op te leiden.

Daarbij ging het in het begin om afgestudeerde studenten die zich uit eigen beweging op dit terrein begonnen te engageren, in Praag en vooral Boedapest is er sinds de jaren zeventig sprake van regelrechte vertaalateliers. Alleen in Tsjechië waren er al vanaf de jaren twintig vertalers actief die Nederlandstalige literatuur tot hun werkterrein hadden gemaakt en deze taal ook echt actief beheersten.²¹

Wat in Duitsland verscheen – Oostenrijk speelde behalve op de Balkan als doorgeefluik merkwaardigerwijs geen enkele rol van betekenis, al waren Tsjechoslowakije, Polen en Hongarije voormalige rijksoorden – bepaalde voor een groot deel ook de keuze van de Centraal-Europese uitgevers. Het is dus niet verwonderlijk dat de in Duitsland immens populaire Van Ammers-Küller – Van Uffelen telt in zijn bibliografie alleen al van de trilogie over de Coornvelts vijf complete en vijftien vertalingen van losse boeken (Van Uffelen, 1993b, pp. 22-32) – ook verder naar het oosten opgang maakte. Maar, zoals we nog zullen zien, is er qua receptie wel een duidelijk verschil tussen de verschillende talen.

Allereerst is er een zeer groot verschil in de receptie van Nederlandstalige literatuur *an sich*. Er kwamen in het interbellum ongeveer tweemaal zoveel vertalingen van Nederlandstalige literatuur in het Tsjechisch uit als in het Pools en het Hongaars bij elkaar: tussen 1919 en 1938 verschenen er 88 Tsjechische vertalingen tegen 30 Poolse en 20 Hongaarse vertalingen. Daarbij zal zeer zeker een rol hebben gespeeld dat nu juist het Tsjechisch de enige taal was waarvoor literaire vertalers van eigen bodem voorhanden waren die goed Nederlands kenden.

6. Van Ammers-Küller in het Tsjechisch

Een groot deel van de schrijfsters van ‘damesromans’ is in Tsjechische vertaling vertegenwoordigd: Jo van Ammers-Küller, Gerarda Eveline van Nes-Uilkens, Madelon Székely-Lulofs, en buiten deze groep nog Henriëtte Roland-Holst. Van Van Ammers-Küllers werk werden er overigens slechts twee vertalingen gemaakt. Beide vertalingen geven aan dat het gaat om vertalingen ‘uit het Hollands’.²²

Het eerste wat opvalt, is het zeer kleine aantal Tsjechische vertalingen van Van Ammers’ werk, zeker als dit wordt vergeleken met het relatief grote absolute aantal Tsjechische vertalingen uit het Nederlands. De vraag rijst dan ook naar de reden daarvan. Zeker in het interbellum was er geen sprake van dat de Tsjechische vertaalmarkt zich uitsluitend op ‘grote literatuur’ richtte: de meest vertaalde auteur was Johan Fabricius (1899-1981), net als Van Ammers-Küller bestuurslid van PEN – hij had overigens in Dubrovnik de zaal níét verlaten – en eerder een auteur van goed verkopende onderhoudende lectuur dan van literatuur, maar wel een heel ander type mens. Zijn duidelijke protest tijdens het PEN-congres in Dubrovnik tegen de boekverbrandingen leverde hem de twijfelachtige eer op dat

hij in het Derde Rijk als eerste Nederlandstalige auteur op de lijst van verboden auteurs kwam. In 1940 vluchtte hij naar Engeland, waar hij tijdens de oorlog voor de Nederlandse afdeling van de BBC werkte. Er kwam vanaf 1933 – met uitzondering van een vertaling in 1944 in Zwitserland – dan ook geen werk van hem in het Duits uit.²³

Van Ammers wijkt in de Tsjechische receptie ook af waar het de vertalers van haar werk betreft. De eerste vertaling *Statečná Helga* (letterlijk: Dappere Helga, 1934) kwam veertien jaar na verschijning van het origineel *Frans van Altena's vuurproef* (1920) uit.²⁴ De reden dat de Praagse uitgeverij Adolf Synek een vertaling liet maken, is duidelijk de Duitse vertaling *Tapfere kleine Helga* die in 1932 bij Neufeld & Henius in Berlijn was uitgekomen. Van de vertaalster Angela Vašičková zijn er helemaal geen andere vertalingen bekend. Uitgeverij Synek had ook geen andere Nederlandse of Vlaamse titels in zijn fonds. De bekendste auteur uit het fonds van de uitgeverij was Jaroslav Hašek met zijn wereldberoemde roman *Dobryj voják Švejk* (destijds in het Nederlands verschenen als *De avonturen van den braven soldaat Schwejk gedurende den wereldoorlog*) wiens boek Synek zowel in het Tsjechische origineel als in het Duits voerde. Verder bracht Synek verschillende goedlopende buitenlandse auteurs in vertaling (onder andere Hemingway, Kästner, Cocteau) en, inderdaad, een serie meisjes- en vrouwenromans. Dat zal de reden zijn geweest om de vertaling te laten maken, zoals de ondertitel *Moderní dívčí román* (Een moderne meisjesroman) ook duidelijk laat zien. Het thema van de roman: een intelligent en ambitieus meisje dat graag gymnasium wil doen, maar zakt voor haar toelatingsexamen en dan in een wilde bui een post als gouvernante in Engeland accepteert, waar ze zich door allerlei problemen heen moet slaan om ten slotte de man van haar dromen te ontmoeten, moet veel Tsjechische jonge vrouwen uit de gegoede middenklasse hebben aangesproken. Dat was hun wereld en het waren hun problemen. De uitgave richt zich duidelijk op deze groep. Oplagecijfers zijn niet bekend, maar de roman moet een forse oplage hebben gehad, want tweedehands exemplaren, meestal duidelijk gebruikt, worden vaak aangeboden. Het boek is behalve in het Duits en Tsjechisch in geen andere taal vertaald.

Het is de vraag waarom deze vertaling geen vervolg heeft gekregen. Het vermoeden rijst dat Van Ammers-Küller te weinig feministisch was voor het Tsjechische publiek dat aan progressievere literatuur was gewend. De conservatieve richting van Van Ammers-Küller sprak in elk geval niet de bekendste vertaalster van Nederlandstalige literatuur in het Tsjechisch Lída Faltová (1890-1944) aan, want deze negeerde haar volledig. De sociaaldemocrate Faltová domineerde samen met de diplomaat en vrijmetselaar Rudolf J. Vonka (1877-1964), eveneens sociaaldemocraat, de vertalingen uit het Nederlands in het interbellum. In

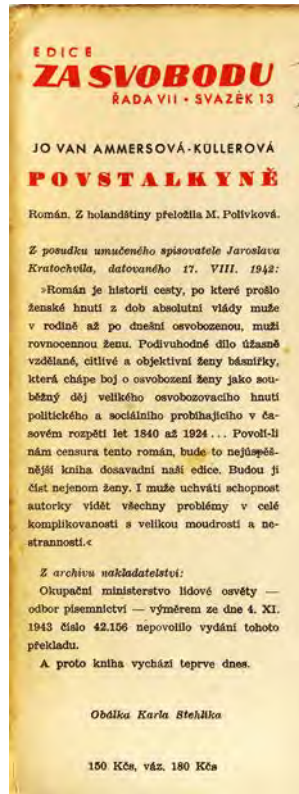
hoeverre de nauwe contacten van Faltová met de Nederlandse uitgevers- en literaire wereld daaraan debet waren, is nog onbekend.

De tweede Tsjechische vertaling betreft de verreweg populairste roman *De opstandigen* van Van Ammers-Küller, vertaald met de letterlijke titel *Povstalkyně* (Opstandige vrouwen). Er is echter weer iets vreemds aan de hand. Om te beginnen is het merkwaardig dat dit boek niet al veel eerder werd vertaald. Familiesaga's deden het in Tsjechië goed. Was het milieu toch te zeer anders dan het al na de Eerste Wereldoorlog sterk geseclariseerde Tsjechische? Dat is niet zo waarschijnlijk, want dit soort milieus werden in de realistische romans van Pujmanová en anderen beschreven. Bovendien had de Tsjechische krant *Národní listy* (Nationale Krant), partijblad van de regeringspartij 'Československá národní demokracie' ('Tsjechoslowaakse Nationale Democratie') op 12 april 1934 een speciaal tweetalig Tsjechisch-Nederlands nummer gewijd aan de Nederlands-Tsjechische betrekkingen. De sectie over Nederlandse literatuur in dit nummer was van de hand van de schrijver Ben van Eysselsteijn die Van Ammers hier uitdrukkelijk samen met Boudier-Bakker en Székely-Lulofs onder de moderne schrijfsters noemde, zulks niettegenstaande haar optreden op het PEN-congres in Dubrovnik (Eysselsteijn 1934).²⁵ Partij en krant kwamen overigens qua ideeën aardig met die van Van Ammers-Küller zelf overeen: de partij was vrijzinnig-conservatief en al in 1922 hadden enkele leden zich afgesplitst en de autoritair-fascistische beweging 'Národní hnutí' ('Nationale Beweging') opgericht. Hoewel de partij in 1941 door de bezetter werd verboden, behoorden nogal wat leden tijdens de oorlog tot de Tsjechische 'kleine collaboratie'. Er was dus wel een zeker publiek voor haar werk, maar er ontbraken uitgeverijen die op dit terrein actief waren. Het Tsjechische literaire landschap werd in het interbellum net als in Nederland overheerst door sociaaldemocraten en liberalen met daarnaast een kleine christelijke, in het Tsjechische geval katholieke pijler.

Des te merkwaardiger is het dat de editie van 1949 op de flaptekst een aanbeveling van de dichter en verzetsstrijder Jaroslav Kratochvíl (1885-1945) uit 1942 meegeeft²⁶ die zegt:

Deze roman is de geschiedenis van de weg die de vrouwenbeweging heeft afgelegd vanuit de periode van de absolute heerschappij van de man in de familie tot de huidige bevrijde, aan de man gelijke vrouw. Het bewonderenswaardige werk van de ontzettend erudiete, gevoelige en objectieve schrijfster, die het gevecht om de bevrijding van de vrouw ziet als een gebeuren dat parallel loopt aan de grote politieke en sociale bevrijdingsbeweging die verliep in de periode van 1840 tot 1924. [...] Als de censuur deze roman goedkeurt, wordt dit het meest succesvolle boek tot nu toe van onze serie. Niet alleen vrouwen zullen het lezen. Ook mannen zullen

worden geboeid door de vaardigheid van de schrijfster om alle problemen in hun hele gecompliceerdheid met grote wijsheid en onpartijdigheid te beschouwen.



Flaptekst van de Tsjechische vertaling van *De opstandigen* uit 1949

Een socialist dus, die een collaborante aanprijst. De vertaalster Marie Polvková (1902-1989) was een scandinaviste die tussen 1933 en 1948 veel literair werk uit het Deens en Zweeds vertaalde.²⁷ Na de oorlog emigreerde zij naar Zweden, waar zij hertrouwde en als Marie Jensen-Rádlová bij de universiteit van Lund meehielp het instituut voor slavistiek op te bouwen, waarvan zij de post van docent Tsjechisch bezette. Uit het Nederlands vertaalde zij behalve *De opstandigen* nog *Hollands Glorie* van Jan de Hartog (*Holandská sláva*, 1947) en *De vrijheid gaat in rood gekleed* van Theun de Vries (*Svoboda chodí v rudém šatě*, 1948). Beide boeken en haar andere vertaalwerk getuigen niet van bijster autoritaire sympathieën. Het boek *De opstandigen* werd dus duidelijk vanwege de vrouwenemancipatie vertaald.

Het is absoluut onbegrijpelijk waarom de bezetter de uitgave van uitgerekend dit boek in 1943 verboden heeft. Van Ammers-Küller was immers een sterk pro-Duitse auteur, wier boeken in die periode min of meer als propagandamateriaal werden gebruikt. Hetzelfde boek was in 1942 zonder probleem in het Hongaars uitgegeven, zij het met de neutralere titel *A Coornvelt-ház asszonyai* (De vrouwen van het huis Coornvelt). Vermoedelijk boezemde de titel *De opstandigen* de censor angst in die vervolgens het boek verbood zonder er ook maar een blik op te werpen of na te gaan wie de auteur eigenlijk was. Desniettemin verscheen er in de inmiddels gelijkgeschakelde krant *Lidové noviny* (Volkskrant)²⁸ in 1944 een verjaardagsgroet die juist deze roman expliciet vermeldt:

Het zestigjarig jubileum van een Hollandse dichteres.

De Hollandse schrijfster Jo van Ammers-Küller heeft de 60-jarige leeftijd bereikt. Enkele van haar werken zijn in zelfs zestien talen vertaald. Als dertigjarige debuteerde zij met een studentenroman. Met haar tweede werk 'De Opstandigen' betrad zij het terrein van de historische roman, waarbij zij het probleem van de vrouwenemancipatie behandelde. Dit werk vormt samen met de twee latere romans 'Vrouwenkruistocht' en 'De appel en Eva', uitgegeven voor 1932, een trilogie waarmee zij zich een naam in de wereldliteratuur verzekerde (kp, 1944).

Nog vreemder wordt het als we weten dat het boek – met een expliciete verwijzing naar het verbod uit de oorlog! – in 1949 werd uitgegeven in de propagandaserie *Za svobodu* (Voor de vrijheid). Van Ammers-Küller was toen al lang wegens collaboratie veroordeeld, een feit dat ook buiten de grenzen niet onopgemerkt was gebleven. Heeft de communistische censor dit feitje ook over het hoofd gezien? Wederom onwaarschijnlijk, want het gebruikelijke nawoord ontbreekt. De aangehaalde verwijzing naar het oordeel van Jaroslav Kratochvíl spreekt overigens wel boekdelen, want hij was ook een van de belangrijkste vooroorlogse propagandisten van het socialistisch realisme. Dat werd door een van de belangrijkste communistische ideologen van deze stroming, de hoogleraar Zdeněk Nejedlý (1878-1962),²⁹ zo gedefinieerd:

Ik veronderstel dat wij al afspraken hebben gemaakt [...], dat de literatuur die wij nodig hebben en waarom wij roepen, in nauw contact moet zijn met het heden, concreet gesproken, dat zij zich meester moet maken van onze huidige omgeving en huidige problemen. Wij benodigen een literatuur uit het dagelijks leven van onze arbeiders, van onze landarbeiders, [...] een literatuur die verklaart waarmee de mensen vandaag de dag bij ons leven, wat hen verheugt en wat hen bezwaart, wat moet worden ver-

beterd, welke doelen wij ons moeten stellen, een literatuur die aan de lezer de zin laat zien van onze huidige strijd om een nieuw leven, de crisis van onze intelligentie – waarheen we ook kijken, komt een stortvloed van thema's op ons af, zodat schrijvers zeker niet over een gebrek eraan kunnen klagen.

Overigens moeten de autoriteiten er vrij snel achtergekomen zijn welke positie de schrijfster had van het boek dat zij hadden laten uitgeven, want er zijn vrijwel geen exemplaren van de uitgave in omloop en de gebruikelijke aankondiging van de uitgave in het blad *Rudé právo* (De Rode Waarheid) is eveneens afwezig. De imprint *První samostatný svazek románové trilogie Ženy rodu Coornveltova* (Eerste zelfstandige deel van de trilogie De vrouwen van Coornvelt) doet vermoeden dat het oorspronkelijk in de bedoeling lag om ook de beide andere delen *De Vrouwenkruistocht* en *De appel en Eva* van Van Ammers-Küller uit te brengen, maar dat een berichtje dat Van Ammers-Küller in de oorlog fout was geweest daar een stokje voor gestoken heeft.³⁰ In de beknopte Tsjechischtalige geschiedenis van de Nederlandstalige literatuur van Krijtová worden Ina Boudier-Bakker, Top Naeff, Carry van Bruggen en Madelon Székely-Lulofs behandeld, maar wordt Van Ammers-Küller genegeerd (Krijtová, 1990, pp. 165-166).

Hoewel de titel *Povstalkyně* de originele Nederlandse titel volgt, blijkt uit enkele kleine foutjes dat de vertaalster de Duitse vertaling bij de hand heeft gehad. Zo is moeder Coornvelt bijvoorbeeld zesenvieftig jaar oud, maar krijgt zij in de vertaling de leeftijd van achtenveertig jaar,³¹ de naam van Petrus Stastokius wordt veranderd in Petrus Statokius,³² in het origineel is het een teken van ongevoeligheid dat de gevelsteen *In 't Lant van Cocanje* weer wordt gebruikt, maar in vertaling is het juist een teken van piëteit.³³

Anders dan de lezer wellicht zou verwachten, zijn alle verwijzingen naar kerkelijke en bourgeois-gewoonten keurig vertaald. Zover te zien is er op geen enkele wijze censuur gepleegd of de tekst op enigerlei wijze verdraaid. Daar waar de Tsjechische tekst afwijkt van de Nederlandse, gaat het om vertalersvrijheden die tamelijk rechtstreeks de Duitse vertaling volgen. Zo is Henrik zich, weer alleen, zijn nogal onmannelijke verlegen gedrag bewust. De Nederlandse tekst zegt: “Ongepast!” Hij knikte bij dit woord, dat hem de juiste definitie leek: ingetogenheid was immers der vrouwen eerste en grootste deugd...’ (Van Ammers-Küller, 1925, p. 13). De Duitse maakt ervan: “Umziemlich!” Er schlug mit dem Faust auf den Tisch. Das war der richtige Ausdruck. Bescheidenheit war doch die erste und vornehmste Tugend der Frauen...’ (Van Ammers-Küller, 1932, p. 20). En de Tsjechische volgt braaf de Duitse krachtigere uitdrukkingwijze die zelfs nog een beetje is verfraaid: “Neslušnost!” zvolal rozhorleně. Při

tomto slově uhodil pěstí do stolu. Ano, to byl ten pravý výraz! Zdrženlivost a plachost byly přece odjakživa největší ženské čtnosti...’ (Van Ammersová-Küllerová, 1949, pp. 21-22). [“Onbeschaamdheid!” riep hij verontwaardigd. Bij dit woord beukte hij met zijn vuist op tafel. Ja, dát was de juiste uitdrukking! Terughoudendheid en schuchterheid waren immers van oudsher de grootste vrouwelijke deugden...’]. In dit soort gevallen is de tekst meestal krachtiger en romantischer geworden dan het origineel van Van Ammers-Küller.

7. De Hongaarse vertalingen

Voor de Hongaarse receptie kan ik hier uitsluitend ingaan op gegevens van praktische aard. In Hongarije was Van Ammers-Küller een echt oorlogsfenomeen en paste ze dus in het propaganda-offensief van de Duitse autoriteiten.³⁴ De boektitels sluiten nauw aan bij die van de Duitse vertalingen, zodat kan worden verondersteld dat alle vertalingen via het Duits of Engels zijn gemaakt.³⁵ Daarbij komt ook dat vrijwel alle vertalers bekend staan als literaire vertalers van Duitse, Engelse of Franse literatuur. De eerste vertaling, van *Tantalus*, kwam echter al in 1931 uit. Deze was van de hand van Lola Kosaryné Réz (1892-1984)³⁶ die actief was als literair vertaalster uit het Duits, Engels en Frans en bovendien zelf een bekende feministische schrijfster was die in Hongarije zeker zo goed verkocht als Van Ammers-Küller in Nederland. De vertaling kwam uit bij uitgeverij Singer és Wolfner in Boedapest waar eerder al een vertaling van Couperus was uitgekomen.

Vertaalster Berend Miklósné (1887-1956), geboren als Júlia Kilényi, vertaalde vooral uit het Duits en was ook zelf als schrijfster actief. Zij vertaalde achter elkaar twee delen van de *Tavelinck*-trilogie en *Ma: een familieroman uit de jaren 1871-1901* die tussen 1942 en 1945 uitkwamen bij uitgeverij Pantheon in Boedapest. Deze uitgever had ook Madelon Székely-Lulofs en Felix Timmermans in zijn fonds. Deel III van de *Tavelinck*-trilogie en *De opstandigen* werden vertaald door Imre Sándor (1891-1944) die eveneens *Elzelina* vertaalde. Géza Orlík (1912-1990), die verbonden was met het toonaangevende tijdschrift *Nyugat* (Het Westen) en van 1945 tot 1957 secretaris van de Hongaarse PEN-club was, mocht na 1957 zelf niet meer publiceren en leefde van zijn literaire vertalingen. Afgezien van zijn eigen literaire productie vertaalde hij vooral Engelse (Dickens, Hemingway, Waugh) en Duitse literatuur (Thomas Mann, Zweig).³⁷ Van Van Ammers-Küller vertaalde hij *Maskerade*. Zsuzsa Thury (1901-1989)³⁸ ten slotte was als literair vertaalster en schrijfster verbonden aan het belangrijke uitgevershuis Révai in Boedapest. Zij vertaalde *De appel en Eva*.

Alle vertalingen kwamen uit bij toonaangevende uitgeverijen in Boedapest, waarvan in elk geval Pantheon en Szöllösy meer Nederlandstalige auteurs in hun fondsen hadden. De meeste auteurs waren voor de Duitse autoriteiten acceptabel en pasten in het algemene Duitse vertaalpatroon tijdens de Tweede Wereldoorlog. *Elzelina* en *Maskerade* werden beide nog in 1945 herdrukt. Na de oorlog kwamen er geen vertalingen of herdrukken van het werk van Van Ammers-Küller meer uit. De Hongaarse receptie van Van Ammers-Küller is dus vooral een oorlogsfenomeen dat nader onderzoek verdient.³⁹

8. Vertalingen in het Pools

Van Ammers-Küller had in het Pools een heel andere positie. Van alle Poolse vertalingen uit het Nederlands tussen 1919 en 1945 is ruim de helft een boek van Van Ammers-Küller: tussen 1933 en 1943 kwamen er 21 vertalingen van haar werk uit, herdrukken meegerekend.⁴⁰ De enige andere Nederlandstalige schrijvers die in deze periode in het Pools uitkwamen, waren Herman Heijermans (zes vertalingen), Madelon Székely-Lulofs (vijf vertalingen) en Herman de Man (één vertaling). Van Ammers-Küller was dus voor Polen hèt gezicht van de Nederlandstalige literatuur in het interbellum, ook letterlijk trouwens, want de schrijfster bezocht Polen in februari 1937 op uitnodiging van de PEN-club (Koch, 1993, p. 19; Wiśniewska, 2002, p. 219). Degene die verantwoordelijk was voor de uitnodiging, Zofia Nałkowska, was – zoals reeds aangegeven – zelf een belangrijke socialistische auteur en wist van het schandaal rond Van Ammers in Dubrovnik. Toch was dat geen beletsel om de populaire schrijfster uit te nodigen.

De Poolse vertalingen werden net als de Hongaarse over het algemeen gemaakt door ervaren literaire vertalers.⁴¹ De meeste ervaring met Nederlandstalige literatuur had Henryk Leśniewski (1874-1940) die ook werk van Madelon Székely-Lulofs en Herman de Man vertaalde. Leśniewski was actief als vertaler uit Scandinavische talen. Hij vertaalde Van Ammers-Küllers vrouwenbiografieën *Twaalf interessante vrouwen*. De titel *Portrety kobiet wybitnych* (Portretten van opmerkelijke vrouwen) doet wel aan de Duitse titel *Bedeutende Frauen der Gegenwart* denken, maar in de Poolse versie is een heel andere keus gemaakt dan in de Duitse versie. Zo zijn zowel de socialiste Margaret Bondfield als de schoonheidskoningin Elizabeth Arden opgenomen. Alleen de communiste Kollontaj is weggelaten. De toevoeging in de Duitse vertaling van Wagners nationaal-socialistische schoondochter Winifred Wagner is niet aanwezig.⁴² Interessant is dat de vertaling werd ingeleid door Jan Paweł Kaczkowski (1874-1942), consul van Polen in Amsterdam en zelf auteur van een overzicht van de Poolse literatuur.

Zowel dit gegeven als de volgorde van de biografieën die afweek van de Duitse vertaling (maar overigens ook van die in het Nederlandse origineel) doen vermoeden dat Leśniewski rechtstreeks uit het Nederlands heeft vertaald.⁴³



Inhoudsopgave van de Poolse vertaling van *Twaalf interessante vrouwen* uit 1936

Leśniewski vertaalde ook de twee eerste delen van de *Tavelinck*-trilogie die alle uitkwamen bij uitgeverij Atlas in Lwów en Warschau. Het laatste deel van de trilogie werd vertaald door Edyta Gałuszkowa-Sicińska (1909-1979) die zich vooral met vertalingen uit het Duits bezighield, maar behalve Van Ammers ook Walschap vertaalde. Leśniewski kon dit deel niet meer vertalen, omdat hij het eerste jaar van de bezetting niet overleefde.⁴⁴

Róża Centnerszwerowa (1867-1940), de vertaalster van *Jenny Heysten*, *Het huis der vreugden* en de complete *Coornvelt-trilogie*, behoorde tot de actieve feministes. Zij vertaalde uit het Engels (onder andere Galsworthy en Webster), Duits (Zweig), Frans en Italiaans. Als joodse werd zij in de oorlog door de bezetter vermoord. Zij was verbonden aan de uitgeverij Płomień (De Vlam) waar al haar

vertalingen uitkwamen. Karolina Beylin (1899-1977) vertaalde vooral Engelse literatuur, was ook zelf als schrijfster actief en fungeerde na 1946 als redactrice van het dagblad *Express Wieczorny* (Avondexpress). Zij vertaalde *Tantalus* en *De verzwegen strijd*. Marcelli Tarnowski (1899-ca. 1944) was ten slotte een joodse vertaler die uit het Duits (de gebroeders Grimm), Russisch en Engels (Wallace) vertaalde. Zijn vertaling van *Prins incognito* is zijn enige bekende vertaling uit het Nederlands.

Tijdens de Duitse bezetting kwam er in Polen maar één enkele vertaling uit het Nederlands uit, *Karin i Lila*, een herdruk van de Poolse vertaling uit 1938 van *Tegen den stroom op* van de verder onbekende vertaalster Zofia Glarska. Dit past in het algemene beeld van de onderdrukking van de Poolse cultuur door de bezetter. In tegenstelling tot de situatie in Tsjechië, waar uitgeverij min of meer op oude voet konden blijven functioneren mits ze de nodige zelfcensuur betrachtten dan wel zich aan ingrepen van de Duitse censuur onderwierpen, werd de Poolse cultuur beschouwd als de belangrijkste vijand van het *Deutschtum* die zo snel mogelijk moest worden uitgeroeid.⁴⁵ De sterfjaren van velen van de zojuist genoemde literaire vertalers en het feit dat de uitgeverij waar *Karin i Lila* kon uitkomen was omgedoopt in *Buchdruckerei 'Powszechna'* spreken wat dit betreft boekdelen.⁴⁶

Voor het Pools zijn ook besprekingen van de vertalingen bekend.⁴⁷ Zo weten we dat de vertalingen van de drie *Coornvelt*-romans in 1933 en 1934 de meest gelezen boeken waren.⁴⁸ Zowel mannelijke critici als Cezary Jellenta (1861-1935), verbonden met het literaire tijdschrift *Przegląd Literacki* (De literaire revue), als vrouwelijke bespraken de romans positief. Een illustratief voorbeeld van de laatste is de bespreking door Jadwiga Kiewnarska (1901-1938) van de herdruk van *De opstandigen* in het vrouwenblad *Bluszcz* (De klimop):

Tussen de talrijke lezeressen ontstonden twee kampen; het eerste vindt dat Jo van Ammers-Küller de woordvoerster is van het extreme feminisme; het tweede kamp vindt de schrijfster een apostel van de terugkomst van de verdwaalde vrouw naar huis, wieg en keuken (Kiewnarska, 1937, geciteerd bij Wiśniewska, 2002, p. 215).

In Polen wordt vooral de tweestrijd van de jonge, geëmancipeerde vrouwen gewaardeerd. Juist het feit dat uiteindelijk het huwelijk en moederschap het winnen van de emancipatie, al is er serieuze kritiek op het mannelijke egoïsme, maakt dat Van Ammers-Küller in Polen zo populair was. Haar mening sloot enerzijds nauw aan bij de *sanacja moralna* en was anderzijds kritisch genoeg om voor de Poolse feministes acceptabel te zijn.

9. Besluit

Drie talen en drie verschillende lotgevallen. In het Tsjechisch was Van Ammers-Küller niet bijster populair. In Polen des te meer. Hongarije staat daar een beetje tussenin. Daar werd Van Ammers-Küller eigenlijk pas populair tijdens de Tweede Wereldoorlog en eindigde die populariteit al meteen na de oorlog, terwijl er in Polen juist na de oorlog nog drukken van haar werk uitkwamen. Wat was de basis van die Poolse populariteit en omgekeerd van het gebrek daaraan in Tsjechië? Het antwoord ligt in haar romans. Van Ammers-Küller bekritiseert de hypocrisie van de laat-negentiende-eeuwse maatschappij, maar laat tegelijk ook de eenzaamheid zien van jonge vrouwen die in hun feminisme ‘te ver’ gingen. Een harmonisch gezin, waarin de vrouw een min of meer gelijkwaardige partner van de man is, is het ideaal dat de romans uitdragen. Hiermee pasten de romans van Van Ammers-Küller en wel speciaal de beide trilogieën *De vrouwen van Coornvelt* en *Heeren, knechten, vrouwen* (de Tavelincktrilogie) goed in de zogeheten *Sanacja moralna* die in Polen na 1932 opgang maakte. Ook het Hongaarse regime van Horthy had soortgelijke waarden en... dezelfde waarden golden eveneens voor het stalinisme van Klement Gottwald. De roman was leesbaar vanuit een socialistisch-realistische optiek. Voor de Tsjechen evenwel, die zelf in het interbellum al populaire en veel radicalere feministische auteurs hadden, waren de romans te burgerlijk, precies de kritiek die de romans ook in Nederland hadden geogst.

Jo van Ammers-Küller fungeerde in Centraal-Europa dus precies als dat wat zij wilde zijn: een onafhankelijke, maar niet al te radicale vrouw en boegbeeld van de morele sanering. De vertalers recipieerden dus niet zozeer een typisch Nederlandse schrijfster als wel een welkom beeld van hun eigen opvattingen.

NOTEN

- 1 Getuige de samenvattingen op websites als <http://www.scholieren.com/boekverlagen/>.
- 2 Het merendeel van de vrouwelijke auteurs uit het interbellum wordt door hem in één alinea (Anbeek, 1990, p. 96) afgedaan, waarbij de zinnestelsels: ‘Vele, vele droefgeestige vrouwenlevens worden beschreven in wat een volgende generatie (Ter Braak) “damesproza” zal noemen. De produktie van schrijfsters als Augusta de Wit, Margo Scharren-Antink, Ina Boudier-Bakker en Top Naeff komt ons nu even overvloedig als uniform voor, al werd dit proza in het eerste kwart van deze eeuw niet door de minste critici gewaardeerd’ typerend zijn. Van de generatie vrouwelijke auteurs wordt alleen Boudier-Bakker uitgebreid en positiever besproken.

- ³ Hierbij is in de periode 2 tot 31 januari 2011 gebruik gemaakt van de zoekmachine van het fonds op <http://www.nlpvf.nl/vertalingendb/zoek1.php>. Voorts is gebruik gemaakt van de eigen databases van de auteur, opgesteld in de jaren 2005-2008 en regelmatig bijgewerkt. Een en ander is geconfronteerd met de vooroorlogse gegevens van Huffel, 1939 (zie ook noot 4).
- ⁴ Bij vergelijking met Huffel, 1939, p. 85 krijgen we zelfs de volgende getallen: Van Ammers-Küller 78 vertalingen, Van Eeden 41, Boudier-Bakker 10, Naeff 6 en Van Gogh-Kaulbach slechts één vertaling. Huffel kon Reve nog niet kennen. Deze ontbreekt dus.
- ⁵ Zie hiervoor Maňáková & Engelbrecht, 2006, met name de lijst op pp. 31-33.
- ⁶ Zie voor een theoretische achtergrond Linn, 2006 en Scheltjens, 2006.
- ⁷ Van Boven, 1992, pp. 103-155.
- ⁸ De actieve deelname van een schrijfster als Margit Kaffka (1880-1918) aan de *Nyugat*-stroming doet vermoeden dat de situatie in Hongarije vergelijkbaar is met die in Tsechië. Vgl. Czigány, 1986, XIX, 3 'Women in Revolt: Margit Kaffka'.
- ⁹ Fik, 1961, pp. 407-540. Fik is qua positie goed vergelijkbaar met Nijhoff in Nederland. De passages stammen uit het hoofdstukje *Kobieta, miłość* (Vrouw, liefde) van dit oorspronkelijk in 1938 verschenen werkje (Fik, 1961, pp. 525-533).
- ¹⁰ Bedoeld is hier de Eerste Wereldoorlog.
- ¹¹ Bedoeld is de revolutie van 28 oktober 1918, toen Tsechoslowakije onafhankelijk werd.
- ¹² Als voorbeeld nam Pujmanová de schoenfabrikantendynastie Baťa, ook in Nederland en België bekend van de schoenenwinkelketen *Bata*.
- ¹³ Van Kalmthout, 2011, pp. 194-195.
- ¹⁴ Voor de hele situatie, zie Roček, 2000, pp. 124-133. Galsworthy was op 31 januari 1933 gestorven en had dus de boekenverbrandingen in Duitsland van 10 mei 1933 niet meer meegemaakt. Als gevolg van de opstelling van Westerman en Van Ammers was in juni 1933 nog een apart bericht van PEN-Nederland noodzakelijk, waarin werd gesteld dat de Nederlandse PEN de gebeurtenissen in Duitsland absoluut niet steunde (Dorleijn & Van Voorst, 2010, p. 222). Van Ammers verontschuldigde zich overigens achteraf schriftelijk bij voorzitter H.G. Wells voor haar gedrag. William M. Westerman (1892-1950) was destijds nog geen NSB-er, zoals soms wordt vermeld, maar het enige Tweede-Kamerlid van het in 1933 opgerichte ultraconservatieve Verbond voor Nationaal Herstel. Eerder (1929-1933) was hij lid van de eveneens zeer conservatieve Nederlandse Unie, van wie veel leden overstapten naar het VNH. Na het langzaam wegzakken van het VNH bedankte Westerman in 1937 en trad toe tot de NSB, waarvoor hij na een paar maanden ook weer bedankte omdat men hem niet op de kandidatenlijst wilde plaatsen (gegevens op basis van <http://www.parlement.com/9291000/biof/01530>, geraadpleegd op 23 december 2011).

- ¹⁵ Du Perron merkte op: ‘Zulke toneeltjes als in die PEN-stal, geven me bijna lust om een antikul-club te stichten’ (Van der Meulen, 2010, p. 54). Ter Braak zei zijn PEN-lidmaatschap als gevolg van deze affaire op.
- ¹⁶ Roček, 2000, pp. 69-71 (op p. 70 staat een lijst van verschillende ondertekenaars van de resolutie afgedrukt).
- ¹⁷ Biografische gegevens op basis van Venema, 1990 en Van der Heijden-Rogier, 2008. Overigens bedankte Van Ammers-Küller zelf voor het bestuurslidmaatschap nadat zij was aangesproken op het aanvaarden van de onderscheiding. De kwestie van het Frauenkreuz is weergegeven in Dorleijn & Van Voorst, 2010, p. 226.
- ¹⁸ Fabricius woonde destijds in Italië en was op eigen titel aanwezig. Hij had over het congres een beeldend ooggetuigenverslag gemaakt, maar later op 9 juni 1933 een neutraler officieel verslag geschreven. Zie Dorleijn & Van Voorst, 2010, pp. 221-222.
- ¹⁹ Schriftelijke uitspraak Centrale Eerraad van 3 juli 1946, aangehaald in Venema, 1990, pp. 238-239.
- ²⁰ De biografie van Rosa Manus was één van de twaalf levensgeschiedenissen die Van Ammers-Küller in 1933 in haar *Twaalf interessante vrouwen* uitbracht. Opmerkelijk is dat zij deze biografie in de Duitse uitgave niet weggecensureerd had. Voor de biografie van Manus zie <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/Index/bwn1/manus> (geraadpleegd op 2 februari 2011).
- ²¹ De ontwikkeling is beschreven in Engelbrecht, 2010.
- ²² Gegevens naar Krijtová, 1994, aangevuld met eigen onderzoek.
- ²³ Voor Fabricius, Dubrovnik en zijn receptie in Duitsland, zie Bulthuis, 1959, 44-45. In een binnenkort te verschijnen artikel ga ik nader op Fabricius’ receptie in Centraal-Europa in.
- ²⁴ Uit de aankondiging in de Tsjechische krant *Lidové noviny* van 15 december 1933 (jg. 41, nr. 627, blz. 10) blijkt overigens dat het boek al eind 1933 was uitgekomen met imprint 1934.
- ²⁵ Van Eysselsteijn (1898-1973) was overigens tijdens de oorlog lid van de Kultuurkamer, wat hem na de oorlog een kort publicatieverbod bezorgde.
- ²⁶ Kratochvil was socialist en actief in de Tsjechische ondergrondse tijdens de bezetting. Hij werd bij een actie in januari 1945 door de Gestapo gevangen genomen en stierf op 20 maart 1945 in het concentratiekamp Terezín (Theresienstadt).
- ²⁷ Bibliografische gegevens op basis van <http://www.obecprekladatel.u.cz/J/Jensen-RadlovaMarie.htm> geraadpleegd op 2 februari 2011.
- ²⁸ *Volkskrant*. De krant had van het begin (1893) tot aan de oorlog een positie die vergelijkbaar is met die van de toenmalige *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, voorloper van het NRC in Nederland.
- ²⁹ Nejedlý was in het eerste kabinet van Gottwald (1945-1948) minister van onderwijs geweest, een functie die hij van 1948 tot 1953 opnieuw vervulde. De passage stamt uit zijn redevoering op het nationale Tsjechoslowaakse schrijverscongres

- van 6 maart 1949 (Nejedlý, 1949, p. 7-8). Deze redevowering *O úkolech naší literatury* (Over de taken van onze literatuur) is ook integraal weergegeven op de website *Sorela* over het Socialistisch realisme, URL <http://cl.ff.cuni.cz/sorela/nejedly02.htm> (geraadpleegd op 6 september 2012).
- ³⁰ Uiteraard kan ook de emigratie van de vertaalster een rol hebben gespeeld. Over de omstandigheden daarvan is mij verder niets bekend.
- ³¹ Van Ammersová-Küllerová, 1949, p. 20, vgl. Van Ammers-Küller, 1932, p. 18.
- ³² Van Ammersová-Küllerová, 1949, p. 26, vgl. Van Ammers-Küller, 1932, p. 24.
- ³³ Van Ammersová-Küllerová, 1949, p. 296, vgl. Van Ammers-Küller, 1932, p. 289.
- ³⁴ Gegevens naar Szabó & Beke, 2001, pp. 82 & 88-90, aangevuld met eigen onderzoek. Ik ben tot nog toe geen studie tegengekomen die onderzoekt in hoeverre de Hongaarse uitgevers in Wereldoorlog II de door Van Uffelen (1993a, p. 254) gesignaleerde Duitse trend volgden om buitenlandse literatuur van Engelse en Franse origine te vervangen door ‘neutralere’ Nederlandstalige literatuur.
- ³⁵ Szabó & Beke, 2001 geeft helaas geen nadere details over de achtergronden van de vertalingen. Bij gebrek aan voor mij toegankelijke Hongaarse literatuur kan hier uitsluitend worden uitgegaan van enkele internetbronnen en van de gegevens van de vertalingen zelf.
- ³⁶ Bibliografische gegevens op basis van de website van de Hongaarse Nationale Bibliotheek <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC07165/08450.htm>, geraadpleegd op 3 februari 2011. Zie voorts Hipf, 2009, pp. 31-45.
- ³⁷ Bibliografische gegevens op basis van http://hu.wikipedia.org/wiki/Ottlik_C%C3%A9za, geraadpleegd op 2 februari 2011.
- ³⁸ Bibliografische gegevens op basis van http://hu.wikipedia.org/wiki/Thury_Zsuzsa, geraadpleegd op 3 februari 2011.
- ³⁹ Intussen heeft Zsuzsa Tóth van de Universiteit van Debrecen dit onderwerp onderzocht. Ze is onder meer tot de ontdekking gekomen dat Van Ammers-Küller tijdens de oorlog op bezoek was in Boedapest, waar er een interview van haar werd afgenomen. Ook hier pakte Van Ammers-Küller haar eigen propaganda dus grondig aan. Tóth heeft de eerste resultaten van haar onderzoek gepresenteerd in haar lezing *De receptie van Jo van Ammers-Küller in Hongarije in de eerste helft van de twintigste eeuw* tijdens het 18^e colloquium neerlandicum op 29 augustus 2012 te Antwerpen.
- ⁴⁰ Gegevens naar Koch, 1993, pp. 33-35 en Wiśniewska, 2002, pp. 220-221, aangevuld met eigen onderzoek.
- ⁴¹ Alle gegevens op basis van Bartelski 1995, aangevuld met gegevens uit de database van de Biblioteka Narodowa (de Poolse Nationale Bibliotheek), website <http://alpha.bn.org.pl/>, geraadpleegd tussen 15 januari en 3 februari 2011.
- ⁴² De Poolse versie heeft dus elf biografieën: in volgorde zijn dat Elsa Brandström, Yvette Guilbert, Rosa Manus, Elizabeth Arden, Julia Culp, Margaret Bondfield, Charlotte Bühler, Madeleine Vionnet, Käthe Dorsch, Mary Wigman en Maude Royden. In de Poolse vertaling is alleen de communiste Aleksandra Kollontaj

weggelaten. De volgorde is lichtelijk anders dan die van de eerste uitgave bij Meulenhoff (Amsterdam 1933): Julia Culp, Margaret Bondfield, Elisabeth Arden, Aleksandra Kollontaj (in de Poolse versie weggelaten), Yvette Guilbert, Rosa Manus, Käthe Dorsch, Madeleine Vionnet, Elsa Brandström, Charlotte Bühler, Maude Royden en Mary Wigman. In de Duitse vertaling van 1935 zijn achtereenvolgens opgenomen: Mary Wigman, Elsa Brandström, Winifred Wagner, Yvette Guilbert, Maude Royden, Rosa Manus, Madeleine Vionnet, Julia Culp, Charlotte Bühler en Käthe Dorsch. Van deze kwam de nationaal-socialiste Winifred Wagner niet in de originele Nederlandse versie voor. Vergelijk ook van der Heijden-Rogier, 2008.

- ⁴³ Over Kaczkowski en Van Ammers zie Wiśniewska, 2002, p. 218. Voor Kaczkowski zie Kwiatkowski, 2003, p. 262.
- ⁴⁴ Gegevens over Leśniewski op basis van de database van de Nationale Bibliotheek in Warschau en van Sierotiński, 1988, p. 25.
- ⁴⁵ Majer, 2003, pp. 289-291.
- ⁴⁶ Deze uitgeverij was in 1927 gesticht door de joodse uitgever dr. Szymon Seiden (1895-na 1952), had sinds 1930 een filiaal in Warschau en was in 1939 geariseerd (Treichel, 1972, p. 805). Zie over de familie Seiden in het boekenvak in Krakau Löw, 1998.
- ⁴⁷ Gegevens op basis van het artikel van Wiśniewska, 2002.
- ⁴⁸ Gegevens in Wiśniewska, 2002, p. 214 naar *Katalog Powszechna Spółka Wydawnicza 'Plomień'* jg. 1935, 1. De bewering uit de catalogus van de uitgeverij kan pure reclame zijn, maar een feit is dat de boeken van Van Ammers-Küller regelmatig werden besproken in *Rocznik Literacki* (Literair jaarboek).

BIBLIOGRAFIE

Vertalingen – Hongaars

- Ammers-Küller, J. van (z.j. = 1931). *Tantalus regényi*. Budapest: Singer & Wolfner. Vertaalster: L. Kosáryné-Réz. (Vertaling van: *Tantalus*, 1928)
- Ammers-Küller, J. van (1941). *Urak, szolgák, asszonyok*. Budapest: Pantheon. Vertaler: B. Miklosné. (Vertaling van: *De patriotten*, 1934)
- Ammers-Küller, J. van (z.j. = 1942). *Felfordult világ. Egy nagy szerelem története az 1792-1795 években*. Budapest: Pantheon. Vertaler: I. Sándor. (Vertaling van: *De sans-culotten*, 1936)
- Ammers-Küller, J. van (z.j. = 1942b). *A Tavelinckek hűsége: 1799-1813: Regény Napóleon idejéből*. Budapest: Pantheon. Vertaler: B. Miklosné. (Vertaling van: *De getrouwen*, 1938)
- Ammers-Küller, J. van (1942c). *A Coornvelt-ház asszonyai*. Budapest: Révai. Vertaler: I. Sándor. (Vertaling van: *De opstandigen*, 1925)
- Ammers-Küller, J. van (1942d). *Madame X. Napoleon korának nagy kalandornője*. Budapest: Révai. Vertaler: I. Sándor. (Vertaling van: *Elzelina*, 1940)

- Ammers-Küller, J. van (1943). *Coornvelt Erzsébet házassága*. Budapest: Révai. Vertaalster: Z. Thury. (Vertaling van: *De appel en Eva*, 1932)
- Ammers-Küller, J. van (1944). *Álarcosok*. Budapest: Révai. Vertaler: G. Ottlik. (Vertaling van: *Maskerade*, 1919)
- Ammers-Küller, J. van (1945). *Álarcosok*. Budapest: Szöllőssy. Vertaler: G. Ottlik. (Vertaling van: *Maskerade*, 1919, 2^e druk)
- Ammers-Küller, J. van (z.j. = 1945b). *Quist ezredes családja*. Budapest: Pantheon. Vertaler: B. Miklosné. (Vertaling van: *Ma: een familieroman uit de jaren 1871-1901*, 1942)
- Ammers-Küller, J. van (z.j. = 1945). *Madame X. Napoleon korának nagy kalandornője*. Budapest. Uitgever ontbreekt. Vertaler: I. Sándor. (Vertaling van: *Elzelina*, 1940, 2^e druk)

Vertalingen – Pools

- Ammers-Küller, J. van (1933). *Kobiety z rodu rodu Coornveltów. Część I: Zbuntowane*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *De opstandigen*, 1925)
- Ammers-Küller, J. van (1934). *Pochód krzyżowy kobiet (Tom II trylogii: Kobiety z rodu Coornveltów)*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *De vrouwenkruis-tocht*, 1930)
- Ammers-Küller, J. van (1934b). *Jabłko i Ewa. Tom III trylogii: Kobiety z rodu Coornveltów*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *De appel en Eva*, 1932)
- Ammers-Küller, J. van (1935). *Dzieje jednego małżeństwa*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: K. Beylin. (Vertaling van: *Tantalus*, 1928)
- Ammers-Küller, J. van (1935b). *Maskarada*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *Maskerade*, 1919)
- Ammers-Küller, J. van (1936). *Cicha walka*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: K. Beylin. (Vertaling van: *De verzwegen strijd*, 1916)
- Ammers-Küller, J. van (1936b). *Jabłko i Ewa. Tom III trylogii: Kobiety z rodu Coornveltów*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *De appel en Eva*. 1932, 2^e druk)
- Ammers-Küller, J. van (1936c). *Książę incognito*. Warszawa: Płomień. Vertaler: M. Tarnowski. (Vertaling van: *Prins incognito*, 1935)
- Ammers-Küller, J. van (1936d). *Portrety kobiet wybitnych*. Lwów/Warszawa: Książnica-Atlas. Vertaler: H. Leśniewski. (Vertaling van: *Twaalf interessante vrouwen*, 1933).
- Ammers-Küller, J. van (1937). *Jenny próbuje małżeństwa. Roman*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *Jenny Heysten*, 1923)
- Ammers-Küller, J. van (1937b). *Jenny zostaje aktorką*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *Het huis der vreugden*, 1922)
- Ammers-Küller, J. van (1937c). *Kobiety z rodu Coornveltów. Część I: Zbuntowane*. Warszawa: Płomień. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *De opstandigen*, 1925, 2^e druk)
- Ammers-Küller, J. van (1937d). *Patrioci. Dzieje rodziny pewnego regenta amsterdamskiego, 1778-1815 (Tom I trylogii)*. Lwów/Warszawa: Książnica-Atlas. Vertaler: H. Leśniewski. (Vertaling van: *De patriotten*, 1934)

- Ammers-Küller, J. van (1938). *Karin i Lila*. Kraków: Księgarnia Powszechna. Vertaalster: Z. Glarska. (Vertaling van: *Tegen den stroom op*, 1917)
- Ammers-Küller, J. van (1939). *Pochód krzyżowy kobiet (Tom II trylogii: Kobiety z rodu Coornvel-tów)*. Warszawa: Płomień, 1939. Vertaalster: R. Centnerszwerowa. (Vertaling van: *De vrouwen-kruistocht*, 1930, 2^e druk)
- Ammers-Küller, J. van (1939b). *Taniec wokół gilotyny (Tom II trylogii)*. Lwów/Warszawa: Książnica-Atlas. Vertaler: H. Leśniewski. (Vertaling van: *De sans-culotten*, 1936)
- Ammers-Küller, J. van (1943). *Karin i Lila*. Kraków: Buchdruckerei 'Powszechna'. Vertaalster: Z. Glarska. (Vertaling van: *Tegen den stroom op*, 1917, 2^e druk)
- Ammers-Küller, J. van (1938 = 1946). *Karin i Lila*. Kraków: Księgarnia Powszechna. Vertaalster: Z. Glarska. (Vertaling van: *Tegen den stroom op*, 1917, 3^e druk)
- Ammers-Küller, J. van (1947). *Taniec wokół gilotyny (Tom II trylogii)*. Wrocław/Warszawa: Książnica-Atlas. Vertaler: H. Leśniewski. (Vertaling van: *De sans-culotten*, 1936, 2^e druk)
- Ammers/Küller, J. van (1947b). *Wierność rodu Tavelincków, 1799-1813. Powieść z czasów Napoleona*. Wrocław/Warszawa: Książnica-Atlas. Vertaalster: E. Gałuskowa. (Vertaling van: *De getrouwen*, 1938)
- Ammers-Küller, J. van (1947 = 1948). *Patrioci. Dzieje rodziny pewnego regenta amsterdamskiego, 1778-1815 (Tom I trylogii)*. Wrocław: Książnica-Atlas. Vertaler: H. Leśniewski. (Vertaling van: *De patriotten*, 1934, 2^e druk)

Vertalingen – Tsjechisch

- Ammers-Küller, J. van (1934). *Statečná Helga. Moderní dívčí román*. Praha: Adolf Synek. Vertaalster: A. Vašičková. (Vertaling van: *Frans van Altena's vuurproef*, 1920)
- Ammersová-Küllerová, J. van (1949). *Povstalkyně. Román*. Praha: Za svobodu. Vertaalster: M. Polívková. (Edice Za svobodu, řada VII, 13) (Vertaling van: *De Opstandigen*, 1925)

Ter vergelijking – Duitse vertaling

- Ammers-Küller, J. van (1932). *Die Frauen der Coornvelts*. Bremen: Schünemann. Vertaler: F. Dülberg. (Vertaling van: *De Opstandigen*, 1925)

Ter vergelijking – Nederlands origineel

- Ammers-Küller, J. van (1925). *De opstandigen. Een familieroman in drie boeken*. Amsterdam: Meulenhoff.

Secundaire literatuur

- Anbeek, T. (1990). *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Bartelski, L.M. (1995). *Polscy pisarze współcześni, 1939-1991: Leksykon*. Warszawa: PWN.
- Boven, E. van (1992). *Een hoofdstuk apart. Vrouwenromans in de literaire kritiek, 1898-1930*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.

- Braak, M. ter (1933). Het Naspel van Dubrovnic. *Forum*, 2(7), 558-559.
- Braak, M. ter (1950). *Verzameld werk I*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Broomans, P., S. Linn, M. Vogel, S. Van Voorst & A. Bay (2006) (Red.). *Object: Nederlandse literatuur in het buitenland. Methode: onbekend*. Groningen: Barkhuis.
- Bulthuis, R (1959). *Johan Fabricius*. Den Haag: Leopold.
- Czigány, L. (1984). *A History of Hungarian Literature. From the Earliest Times to the Mid-1970's*. Oxford: Clarendon Press. Hier gebruikt de elektronische versie van 1986, geraadpleegd op 1 februari 2011 van <http://mek.niif.hu/02000/02042/html/index.html>.
- Dąbrówka, A. (1999). *Słownik pisarzy niderlandzkiego obszaru kulturowego flamandzkich i holenderskich, nowolacińskich, surinamskich, afrykanerskich i fryzyjskich*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Dorleijn, G. & S. van Voorst (2010). PEN Nederland betreurt 'dat het moeilijk is buiten de politiek te blijven'. In H. van den Braber & J. Gielkens (Red.), *In 1934. Nederlandse cultuur in internationale context* (pp. 219-227). Amsterdam/Antwerpen: Querido.
- Engelbrecht, W. (2005). Zlaté ostruhy, kapitán Bontekoe, modré pondělky... K obrazu nizozemské literatury v Čechách. In M. Hrala & J. Šotolová (Red.), *Český překlad II (1945-2004)* (pp. 227-245). Praha: Univerzita Karlova.
- Engelbrecht, W. (2010). Von Conscience bis Fabricius. Das Bild der niederländisch-sprachigen Literatur in tschechischer Übersetzung in der Zwischenkriegszeit. In H. van Uffelen, D. de Geest, S. Mahmody & P. Verstraeten (Red.), *An der Schwelle. 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen Literatur* (pp. 181-198). Wien: Praesens Verlag. (Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur, 6).
- Eysselsteijn, B. van (1934). Moderní holandská literatura. *Národní listy*, 76(102) van 12 april 1936, 6. Vertaler niet aangegeven.
- Fik, I. (1961). *Wybór pism krytycznych*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Fruhwirtová, L. (2007). Nizozemská literatura v českém kulturním kontextu přelomu 40. a 50. let. *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Moravica*, 5, 71-75.
- Heijden-Rogier, P.E. van der (2008). Küller, Johanna van (1884-1966). In *Biografisch Woordenboek van Nederland 3*. Den Haag, 1989. Hier gebruikt de elektronische versie van 2008, geraadpleegd 31 januari 2011 van <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/Aalberse/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn3/kuller>.
- Hipf, Th. (2009). 'Kosáryné Réz Lola első regényei'. *Kosáryné Réz Lola életművének bemutatása a Filoména és Álom című első regények vizsgálatá alapján a kortárs kritikák tükrében*. Magisterarbeit 'Die ersten Romane von Lola K. Réz'. Präsentation des Lebenswerkes von Lola K. Réz durch die Analysen ihrer ersten Romane Philomena und Traum mit Hilfe der zeitgenössischen Literaturkritiken. Wien. Elektronisch geraadpleegd op 2 januari 2012 van http://othes.univie.ac.at/5528/1/2009-06-22_9750458.pdf.
- Huffel, A.J. van (1939). *Nederlandsche schrijvers in vertaling (Van Marcellus Emants tot Jan Eekhout)*. Leiden: E.J. Brill.
- Hutnikiewicz, A. (2000). *Literatura polska dwudziestego wieku*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- kp (1944). Šedesátiny holandské básnířky. *Lidové noviny*, 52(224), morgenuitgave van 15 augustus 1944, 4.
- Kalmthout, T. van (2011). De beginjaren 1923-1930 van De Letterkundige Kring, PEN-centrum voor Nederland. *Nederlandse Letterkunde*, 16(3), 182-214 (Themanummer *De internationale PEN*).
- Kiewnarska, J. (1937). Przeszłość i terażniejszość sprawy kobiecej w powieściach holenderskiej pisarki. *Bluszcz*, 6, 6.
- Koch, J. (1993). *Książka niderlandzka w przekładzie polskim. Katalog./ Het Nederlandse boek in Poolse vertaling. Catalogus*. Kłodzko: Witryna Artistów.
- Krijt, H. & O. Krijtová (1990). *Průvodce dějinami nizozemské literatury*. Praha: Panorama.
- Krijtová, O., R. Pellar & P. Schürová (1994). *Bibliografie překladů z nizozemštiny do češtiny a slovenštiny od roku 1890 do roku 1993*. Praha: JTP.
- Kwiatkowski, J. (2003). *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Linn, S. (2006). Meten is weten? Kanttekeningen bij de compilatie van een bibliografie als basis voor receptieonderzoek naar de Nederlandse literatuur in vertaling. In Broomans et al., 2006, pp. 36-55.
- Löw, R. (1998). O antykwariuszach żydowskich w Krakowie. *Zwoje. Periodyk kulturalne* 1, (5). Elektronisch geraadpleegd op 23 december 2011 van <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje05/text12p.htm>.
- Majer, D. (2003). *'Non-Germans' under the Third Reich. The Nazi Judicial and Administrative System in Germany and Occupied Eastern Europe, with a Special Regard to Occupied Poland, 1939-1945*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Maňáková, M. & W. Engelbrecht (2006). Vertalingen van Nederlandstalige literatuur in Slowakije. *Neerlandica extra muros*, 44(1), 24-34.
- Meulen, D. van der (2010). *E. du Perron: een korte biografie*. Den Haag: SDU Uitgeverij.
- Nejedlý, Z. (1949). *O úkolech naší literatury*. Praha: Československý spisovatel (=Knihovnička Varu 4).
- Perron, E. du (1965). *De smalle mens II*. Amsterdam: Van Oorschot.
- Scheltjens, W. (2006). De vertaling *an sich* als vorm van receptie: een kwantitatief-institutionele benadering, uitgewerkt aan de hand van de Nederlandse literatuur in Russische vertaling. In Broomans et al., 2006, pp. 71-93.
- Roček, R. (2000). *Glanz und Elend des P.E.N. Biographie eines literarischen Clubs*. Wien: Böhlau Verlag.
- Sedlák, J. V. (1932). Glosa k románu M. Pujmanové. *Naše řeč*, 4, 16, elektronisch geraadpleegd op 1 februari 2011 van <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=2593>.
- Sierotwiński, S. (1988). *Kronika życia literackiego w Polsce pod okupacją hitlerowską w latach 1939-1945*. Deel 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szabó, E. & K. Beke (2001). Van *Guido* tot *Het geheim*. Nederlandse boeken in Hongaarse vertaling. *Acta Neerlandica*, 1, 79-93.
- Treichel, I. (1972). *Słownik pracowników książki polskiej. Tom 1*. Warszawa/Łódź: PWN.

- Uffelen, H. van (1993a). *Moderne niederländische Literatur im deutschen Sprachraum 1830-1990*. Münster/Hamburg: LiT (Niederlande-Studien, 6).
- Uffelen, H. van (1993b). *Bibliographie der modernen niederländischen Literatur in deutscher Übersetzung 1830-1990*. Münster/Hamburg: LiT (Niederlande-Studien, 7).
- Venema, A. (1990). *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie. 3a. De kleine collaboratie*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Wiśniewska, A (2002). De receptie van het literaire werk van Jo van Ammers-Küller in Polen. *Acta Neerlandica*, 2, 211-222.

TROPISCH BOEDAPEST?

De invloed van Madelon Székely-Lulofs en László Székely op het Hongaarse literaire leven

Gábor Pusztai
(Universiteit Debrecen)

TROPICAL BUDAPEST? THE INFLUENCE OF MADELON SZÉKELY-LULOFS AND LÁSZLÓ SZÉKELY ON HUNGARIAN LITERARY LIFE

This article focuses on the surprisingly limited impact the female Dutch writer Madelon Székely-Lulofs and her husband László Székely had on Hungarian letters throughout the 1930s. Although the Szekelys spent several years in Budapest and maintained close contacts with prominent Hungarian authors of the day, they remained outsiders and received relatively little attention from the part of Hungarian literary criticism (which stands in sharp contrast with the vivid reception of their works in Dutch literary circles). As it appears, this state of affairs is linked not only to the particular literary climate pervading Hungary in the 1930s and the prominence of colonial topics in the literary output of the Szekelys, but also to the fact that at least part of their books were received as works of non-fiction rather than as novels in their own right.

1. Inleiding

Madelon Székely-Lulofs, in de jaren dertig de bekendste Nederlandse schrijfster in binnen- en buitenland (Praamstra, 2007), woonde tussen 1930 en 1938 met haar man László Székely in Boedapest. Ze schreef in de Hongaarse hoofdstad haar beroemde Indische romans zoals *Rubber* (1931), *Koelie* (1932), *De andere wereld* (1933) en *Hongertocht* (1936), waarmee zij in Nederland en ook daarbuiten succes oogstte. Haar man, László Székely, schreef ook. Er zijn 20 verhalen en twee boeken, *Van oerwoud tot plantage* (1935) en *Rimboe* (1949), onder zijn naam verschenen. Het echtpaar had contact met de literaire kringen in Hongarije. Ze kenden de toen en nu nog beroemde Hongaarse auteurs Dezső Kosztolá-

nyi, Lajos Kassák, Sándor Márai, Gábor Vaszary, Jolán Földes en Lajos Körmen-
di persoonlijk. Het echtpaar Székely-Lulofs was ook als literair vertaler zeer
actief. Ze vertaalden talrijke auteurs uit het Hongaars in het Nederlands en
omgekeerd. Op basis van deze situatie zouden we kunnen aannemen dat Made-
lon Székely-Lulofs en László Székely in de jaren dertig van de twintigste eeuw
een invloed hadden op het literaire leven in Hongarije. Dat bleek echter niet het
geval. De aandacht van de Hongaarse literaire kritiek voor het werk van Made-
lon Lulofs was maar matig. Ondanks het feit dat een aantal van haar boeken^{1*}
ook in het Hongaars waren vertaald, verscheen haar naam in acht jaar tijd slechts
negen keer in de Hongaarse pers.² Hoewel zij over het algemeen goede kritieken
kreeg, bleef zij een buitenstaander in de literaire kringen in Boedapest.

In 1938 vertrokken László Székely, Madelon Lulofs en hun dochter naar het
neutrale Nederland om de dreigende oorlog te ontvluchten. Kort daarna bleek
dat zowel haar echtgenoot als zijzelf geen blijvende herinneringen bij het Hon-
gaarse publiek hadden nagelaten. Hoe onbekend Madelon Lulofs in de Hon-
gaarse literatuur was, wordt – onbedoeld – aangetoond in een interview in *Esti
Magyarország* [Hongarije in de avond] van 22 april 1942. Vier jaar na het vertrek
van het echtpaar Székely-Lulofs uit Boedapest bezocht een andere Nederlandse
schrijfster de Hongaarse hoofdstad: Jo van Ammers-Küller. Zij verbleef slechts
twee weken in Hongarije en een journalist van de krant *Esti Magyarország* inter-
viewde haar. Het gesprek ging over de Nederlandse literatuur, over haar schrij-
verschap en over de bekendheid van de Nederlandse literatuur in Hongarije en
die van de Hongaarse literatuur in Nederland. Aan het einde van het interview
zei de Nederlandse schrijfster:

In Amsterdam is het echtpaar Lulofs bezig met Nederlands-Hongaarse
vertalingen. De vrouw is van Hongaarse afkomst. Zij heet Maria [sic] Szé-
kely. Als zij en haar man voldoende over de stand van zaken op het gebied
van de literatuur geïnformeerd worden, kunnen ze helpen bij de versprei-
ding van literaire werken (NN, 1942b).

Jo van Ammers-Küller heeft Madelon Lulofs persoonlijk gekend. Ze hebben
elkaar op het PEN-congres in Boedapest in 1932 ontmoet (Okker, 2008,
p. 129). Bovendien was er toen waarschijnlijk niemand in het Nederlandse lite-
raire leven die de naam van Madelon Lulofs niet kende. Ammers-Küller wist dus
dat Madelon Lulofs een Nederlandse was en haar man een Hongaar. De foutieve
bewering dat van het ‘echtpaar Lulofs’ niet de man, maar de vrouw Hongaars
was, is dus een fout van de journalist. Veelzeggender is misschien nog dat deze

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 196.

fout onopgemerkt bleef. De journalist, de redacteur en ook het publiek lazen eroverheen. Madelon Lulofs is in Hongarije nooit een bekende auteur geworden.

Over haar echtgenoot kunnen we hetzelfde vertellen. Hoewel László Székely in zijn vaderland publiceerde, zijn boeken in vier talen verschenen en de Nederlandse pers zich intensief met zijn werk bezighield, bleef hij in Hongarije vrijwel onopgemerkt. Zijn eerste boek, *Van oerwoud tot plantage*, bleef in zijn vaderland zonder reactie. Zijn tweede boek, *Rimboe*, heeft enkele matige kritieken ontvangen. Ook later bleef hij een vreemde voor de Hongaarse literatuur. In het *Hongaarse literatuurlexicon* van 1965 staat bijvoorbeeld wel de roman *Rimboe* vermeld, maar die werd toegekend aan een andere László Székely (een priesterdichter uit het West-Hongaarse Kőszeg, naam- en tijdgenoot van de planter uit Deli). Deze fout was dertig jaar lang niemand opgevallen.

Wat zijn de oorzaken van de matige belangstelling voor de literaire werken van Madelon Lulofs en László Székely in Hongarije, terwijl deze in Nederland wel op grote interesse van het publiek en van de literaire kritiek konden rekenen?

2. De tropen in Hongarije en Nederland

Ten eerste dient in aanmerking te worden genomen dat het onderwerp van hun boeken, de koloniale samenleving en het plantersleven in Deli, populaire thema's waren in het Nederland van die tijd. Niet alleen de toenmalige situatie in de kolonie (ethische politiek, het ontwaken van Azië, onafhankelijkheidsgedachte, communistische opstandjes, radicalisering, De Vaderlandse Club, enzovoort) maakte het onderwerp interessant, maar ook het feit dat koloniale teksten al een literaire traditie hadden in Nederland. Sinds de *Max Havelaar* (1860) werd dit soort literatuur ook serieus genomen. *De stille kracht* van Louis Couperus uit 1900, *De godin die wacht* van Augusta de Wit uit 1903, *De paupers* van Hans van de Wall (alias Victor Ido) uit 1912 en *Goenong Djatti* van Carry van Bruggen uit 1909 hebben de weg bereid voor de boeken van het echtpaar Székely in de jaren dertig. In die tijd waren zij uiteraard niet de enigen die over de kolonie schreven. Auteurs als Edgar Du Perron (*Het land van herkomst*, 1935), Beb Vuyk (*Duizend eilanden*, 1937, *Het laatste huis van de wereld*, 1939) en Willem Walraven – om maar enkele namen te noemen – zijn typisch voor deze tijd. Het echtpaar Székely paste dus met zijn boeken in de stroom van Nederlandse koloniale literatuur, waarvoor in de jaren dertig veel belangstelling bestond. Er was dus een 'tropisch literair klimaat' in Nederland, dat in Hongarije ontbrak. De wilde tropische wereld van de kolonie hoorde in Hongarije tot de exotische avonturenliteratuur en was voor de lezer heel ver weg. Zoals recensent István Nagypál in het literaire tijdschrift *Nyugat* [Westen] over *Hongertocht* schreef:

De boeken van Madelon Lulofs maken in mij de meest kleurrijke herinneringen aan mijn jeugdige fantasiewereld wakker: het sprookjesachtige rijk van de tropen en van de kolonies. Dit deel van de wereld konden wij door middel van de boeken van Jules Verne, Karl May, Stanley, Kipling of Jack London leren kennen. Dit onderwerp is dubbel raadselachtig en sprookjesachtig voor niet zeevarende volkeren. Zij kunnen namelijk slechts via boeken de verleidende smaak van het exotische avontuur proeven (Nagypál, 1938, pp. 87-89).

Terwijl in Nederland de boeken van Madelon Lulofs en László Székely in de koloniale literatuur pasten, en vooral in de zeer kritische vorm hiervan, waren ze in Hongarije bij gebrek aan achtergrondkennis misplaatst en werden ze als avonturenliteratuur gepresenteerd. In de jaren dertig kenden in Hongarije heel andere literaire onderwerpen belangstelling. Voor de Hongaarse lezer was dit exotische onderwerp vreemd. Na een verloren wereldoorlog, na een communistische revolutie (de zogenaamde Radenrepubliek) en de neergang ervan, na het vredesakkoord van Trianon waarbij Hongarije tweederde van zijn grondgebied had verloren (met fatale gevolgen voor de hele maatschappij, industrie, economie, verkeer enzovoort), zat de Hongaarse lezer niet te wachten op een boek over de excessen van blanke planters in Nederlands-Indië. Er waren onderwerpen die de lezer in Hongarije meer aanspraken en die hij ook in het dagelijkse leven ervoer. Een centraal thema dat alle (politieke) lagen van de maatschappij tijdens het interbellum verenigde, was het vredesakkoord van Trianon en de gevolgen ervan.³ Zoals Buda (2007, pp. 98-101) aangeeft, schetsten de Hongaarse schrijvers van die tijd in hun werken een beeld van de morele crisis na de oorlog (Lajos Zilahy: *Két fogoly* [Twee gevangenen], 1926) over de maatschappelijke spanningen vanwege de verouderde structuur van de samenleving (Miklós Bánffy: *Erdélyi történet* [Verhaal uit Transsylvanië], 1935, 1937, 1940, Ferenc Molnár: *Liliom* [Lilie], 1909, Dezső Szabó: *Az elsodort falu* [Het weggespoelde dorp], 1919, Ferenc Móra: *Ének a búzamezőkről* [Lied over de korenvelden], 1927) of over de politiek-maatschappelijke ontwikkelingen (Cécile Tormay: *Bujdosó könyv* [Vluchtelingendagboek], 1920 of Sándor Márai: *Egy polgár vallomásai* [De bekentenissen van een burger], 1934). We kunnen dus stellen dat voor de koloniale boeken van het echtpaar Székely in Hongarije vooral vanwege hun onderwerp zeer weinig interesse bestond.

Ten tweede mag men niet vergeten dat de boeken van het echtpaar Székely in Nederland wel zeer veel aandacht kregen, veel meer dan de auteurs lief was. Het waren namelijk schandaalboeken. *Rubber*, *Koelie*, *Hongertocht*, maar ook *Van oerwoud tot plantage* werden scherp aangevallen in de Nederlandse en de kolo-

niale pers. Het schrijversechtpaar werd door Edgar du Perron en Menno ter Braak in de Nederlandse pers fel bekritiseerd, en in de Indische kranten werden zij door de rechtse journalist Zentgraaff elke keer de grond ingeboord. Toen *Van oerwoud tot plantage* van László Székely verscheen, schreef Zentgraaff op 21 december 1935 in *De Java-Bode*:

het schrijven van dezen heer [is] eigenlijk een gevolg [...] van gezinsbesmetting. [...] wij zullen eens informeren of dit echtpaar wellicht grote kinderen heeft, want die zullen dan binnenkort ook wel met een of anderen goren roman over Indië komen, en dan zijn wij in de eerste twintig jaren nog niet van hen af (Z[entgraaff], 1935, p. 1).

In de Volksraad van Nederlands-Indië werd erover gedebatteerd of de Hongaarse schrijver strafrechtelijk vervolgd moest worden vanwege zijn roman. De reden hiervoor was de Engelse vertaling van zijn werk, waarin hij (net zoals in het Hongaarse origineel) toestanden in Deli veel directer en scherper aan de kaak stelde dan in de Nederlandse uitgave. Toen dat ontdekt werd, ontstond veel ophef, vooral in de (rechtse) koloniale pers, maar ook in Nederland (Pusztai & Praamstra, 1997). Dat maakte natuurlijk zijn naam in één klap bekend in Nederland en ook in de kolonie. Székely werd op één lijn gezet met zijn vrouw die vroeger vanwege *Rubber* en *Koelie* in soortgelijke schandalen verwickeld raakte.

Deze schandalen lieten het Hongaarse literaire leven evenwel onberoerd. In de Hongaarse pers vond ik geen enkele aanwijzing dat de ophef in de Nederlandse pers de Hongaarse kranten zou hebben bereikt. In Hongarije was dit onderwerp blijkbaar oninteressant.

Dat het echtpaar Székely-Lulofs in de jaren dertig in Nederland zeer bekend werd, had dus mijns inziens twee belangrijke redenen:

1. ze schreven buitengewoon kritisch over de koloniale maatschappij, waarmee zij een literaire traditie in Nederland volgden
2. vanwege deze kritische kijk naar de kolonie werden zij fel aangevallen door de pers en dat maakte hun bekendheid in Nederland nog groter

In Hongarije konden zij niet doordringen tot de ‘hogere’ literatuur omdat hun werk vanwege zijn onderwerp in de hoek van de exotische avonturenroman geplaatst werd en omdat de grote ophef in de pers rond hun boeken ontbrak. Zij bleven dus vreemden voor het Hongaarse literaire leven.

3. De genrebepaling van *Van oerwoud tot plantage*

In verband met László Székely is er nog een reden (naast het feit dat hij de echtgenoot was van de beroemdste schrijfster van Nederland in de jaren dertig) waarom hij in zijn eigen land als auteur tot op heden praktisch onbekend is, maar in Nederland toch tot de auteurs behoort die door de Indisch-Nederlandse literatuur – zoals Gerard Termorshuizen (1999, pp. 73-78) het formuleerde – *gekoesterd* moeten worden. Het gaat hier met name om een genrekwestie.

De genrebepaling van *Van oerwoud tot plantage* onderging in Nederland in de loop der jaren een verandering. Toen het boek in 1935 in eerste druk verscheen, hadden de critici duidelijk een probleem op het vlak van classificatie. Niets in het boek duidde erop tot welk genre het kon worden gerekend. Naast de titel werd niet vermeld of het nu een roman, een autobiografie dan wel een reisbeschrijving was. De ondertitel luidde *Verhaal van een plantersleven*. Het woord ‘verhaal’ doet iets literairs vermoeden, maar de tweede helft van de ondertitel wekt de indruk dat het hier meer om een autobiografie zou gaan. Wat de bedoeling van de schrijver was, bleef dus duister, in tegenstelling tot de Duitse uitgave, waar de titel was veranderd in *Tropenfieber*; de ondertitel ontbrak daar en in grote letters werd het genre van het boek vermeld: *Roman* (Székely, 1935c).

De Nederlandse critici zijn over Székely’s werk verdeeld,⁴ maar schrijven weinig over de literaire kwaliteiten van het boek. *De Stem* is waarschijnlijk het enige tijdschrift dat zich hierover uitlaat. In de recensie lezen we dat het werk van Székely meer een documentaire waarde heeft dan een literaire. De anonieme criticus stelt dat het boek ‘den minnaar van het leven meer zal bevredigen dan den minnaar van der belletrise’ en meent voorts: ‘Het behoort tot wat men de pseudoliteratuur zou kunnen noemen’ (NN, 1936, p. 821).

Székely zelf heeft ook problemen met de bepaling van het genre van zijn boek. Dat blijkt uit de inleiding van de Nederlandse uitgave van *Van oerwoud tot plantage* (in de Duitse en de Hongaarse uitgave ontbreekt een inleiding):

Drie dagen later bracht ik het manuscript aan een uitgever.

‘Wat hebt u daar?’ vroeg de uitgever. ‘Een roman?’

‘Nee, het is geen roman,’ antwoordde ik.

‘Wat dan, een reisbeschrijving?’

‘Nee, dat is het ook eigenlijk niet.’

‘Ah zoo, een autobiografie dus?’

‘Nee, ook niet.’

‘Maar wat is het dan?’ vroeg de uitgever, die een zakenman is, verbaasd.

‘Van alles een beetje’, biechtte ik op.

De uitgever haalde zijn schouders op, trok zijn wenkbrauwen samen; hij schoof het manuscript een beetje opzij en zei, dat hij wel eens zou zien, wat hij ermee doen kon.

Hij gaf het boek uit.

Dit alles wilde ik den lezer alleen maar ter voorlichting mededeelen: namen van personen en plaatsen zijn gefingeerd, maar wie een roman verwacht, doet beter direct het boek dicht te slaan en niet verder te lezen; dit boek is meer 'Stemmingsbeeld' dan levensbeschrijving, stemming, sfeer, atmosfeer van mij en met mij nog van vele honderden kameraden, mijn ondervindingen en de ondervindingen van nog vele andere jonge mensen, die eens één en hetzelfde noodlot deelden, verlangen uit en naar een land, waar wij toch den mooiste tijd van ons leven doorgebracht hebben en waarnaar wij ondanks alles toch weer terugverlangen zullen (Székely 1935a, p. VII-VIII; Székely, 1991, pp. 22-23).

Noch de schrijver, noch de critici werden dus wijs van de genrebepaling van het boek: een roman, een reisbeschrijving of een autobiografie. Een 'stemmingsbeeld', hoe aardig het ook klinkt, is geen genre.

Toen de tweede druk van het boek *Van oerwoud tot plantage* in 1991 bij uitgeverij Conserve werd uitgegeven, verscheen het als dertiende deel van de 'Indische letteren-reeks', na de romans van onder andere Carry van Bruggen, Adinda, Augusta de Wit, Marie van Zeggelen en J. Treffers. Op de eerste pagina, nog voor de inleiding, worden de CIP-gegevens van het boek vermeld: het boek is door de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag geregistreerd als vertaalde roman (Székely, 1991). Recensent Kees van Kempen houdt zich in zijn boekbespreking ook bezig met de genrekwestie en noemt het werk van Székely ten slotte een roman (Kempen, 1991). Het boek van de Hongaarse auteur werd dus heruitgegeven, herhaald in een andere context en daardoor kreeg het een andere betekenis, een toegevoegde waarde. Waaraan is deze ontwikkeling te danken?

Volgens mij is hiervoor het speciale Nederlandse literaire klimaat verantwoordelijk. Rob Nieuwenhuys heeft als eerste egodocumenten in de Indisch-Nederlandse literatuurgeschiedenis opgenomen. Hiermee heeft hij deze teksten, die uit sociologisch en historisch perspectief misschien meer te bieden hadden dan romans en verhalen, als een literair genre erkend en opgenomen in de reeks teksten die door literatuurhistorici serieus onder de loep moesten worden genomen. Hoewel het voor de literatuurwetenschapper duidelijk is dat bij egodocumenten de historische betekenis, als daarvan sprake is, het literaire aspect meestal ruimschoots overtreft (Zonneveld, 1993, pp. 97-102), is de interesse voor deze teksten niet afgenomen. Zo werd van *Van oerwoud tot plantage* herlezen en was de

heruitgave in 1991 mogelijk. Deze herhaling van de tekst in de context van 1991 zorgde voor de nodige veranderingen. Nieuwenhuys' pleidooi leidde voor waardering van het egodocument en dus tot de waardering van Székely's boek.⁵

Deze veranderde context heeft te maken met het verwachtingspatroon van de lezer (Dekker 1993, pp. 103-112). Als een lezer een boek ter hand neemt, heeft hij een duidelijke verwachting: ik ga nu een roman lezen of een autobiografie enzovoort. Juist dit verwachtingspatroon was in 1935 – in tegenstelling tot de Hongaarse en de Duitse uitgave – bij de Nederlandse lezers erg onduidelijk. In Nederland had men de genrekwestie van begin af aan opengelaten. Noch de schrijver, noch de uitgever, noch de critici konden precies bepalen tot welk genre het boek behoorde. Binnen dat kader zorgden de verhoogde interesse voor koloniale literatuur in de jaren tachtig en negentig (na de verschijning van de *Oost-Indische spiegel*), de daardoor veranderde context en het veranderde verwachtingspatroon van de lezer ervoor dat het genre van de tekst nu anders beoordeeld werd dan in 1935. Het literaire klimaat in Nederland veranderde zodanig dat dit werk in de reeks koloniale teksten werd opgenomen. Je zou kunnen zeggen dat het literaire klimaat tropischer werd. Men las het boek niet meer als reisbeschrijving, of autobiografie, maar als roman. Met als resultaat: *Van oerwoud tot plantage* werd in Nederland daadwerkelijk een roman.

In Hongarije heeft het boek deze ontwikkeling niet doorgemaakt. *Van oerwoud tot plantage* verscheen het eerst in het Hongaars in Boedapest, bij Utazási Könyvek Kiadóhivatala [Uitgeverij van Reisboeken] als reisbeschrijving in de reeks Világjárás Hösei [Globetrotters]. Nog hetzelfde jaar verscheen het boek ook bij uitgeverij Dante in Boedapest. *Van oerwoud tot plantage* (opmerkelijk genoeg deze keer zonder bepaald artikel 'az' in de Hongaarse titel: *Őserdőktől-ültetvényekig*) verscheen bij Dante ook niet als roman, maar als reisbeschrijving in de reeks 'A Világ Körül útirajzok – útikalandok' [Rond de wereld reisbeschrijvingen – reisavonturen] met de ondertitel *Tíz év Sumatra őserdeiben* [Tien jaar in het oerwoud van Sumatra]. In de Dante-uitgave van Székely's werk staat een blurb van de uitgever die de volledige reeks als volgt beschrijft: 'De reeks biedt een fantastisch, exotisch beeld van zes continenten, door de ogen van moderne globetrotters gezien, geïllustreerd met authentieke opnames van de auteurs zelf.' Dan worden de reeds verschenen werken in de reeks opgesomd, die ook het beeld versterken dat het hier niet om belletrise gaat, maar om reisverslagen en reisbeschrijvingen: 'Ohle: *In de onbekende sahara*, Johnson: *Op het eiland van de kannibalen*, C. Welles: *In de jungle van Maleisië*, Macceagh: *Twee jaar in het oerwoud van Brazilië*, en ten slotte Plüschow: *Per zeilschip naar wonderland*.

Sándor Kozocsa, bibliothecaris van de Nationale Bibliotheek van Boedapest, stelde jaarlijks (1927-1965) het repertorium van de Hongaarse literatuur samen.

In het repertorium van 1935 wordt het boek van László Székely dan ook niet vermeld (zie Kozocsa, 1936). Door de bibliothecaris wordt het boek dus evenmin tot de literaire productie gerekend.

Als uitgeverij Dante *Van oerwoud tot plantage* in 1942 voor de tweede keer uitgeeft (Soethout, 1992, p. 96), deze keer onder de titel: *Süt a nap Szumatrán* [De zon schijnt op Sumatra] en met een onveranderde ondertitel: *Tíz év Szumatra őserdeiben* [Tien jaar in het oerwoud van Sumatra], blijft het boek een reisbeschrijving. De uitgever heeft waarschijnlijk in 1942 de beslissing genomen het boek een tweede keer uit te geven omdat in dat jaar Nederlands-Indië door de Japanners bezet werd en daardoor het eiland in het middelpunt van de internationale belangstelling stond. De veranderde titel was waarschijnlijk ook hieraan te danken.

De boekbesprekingen benadrukken de realiteit en de natuurgetrouwe beschrijvingen van het boek. De anonieme criticus van het dagblad *Reggeli Magyarorszá*g [Hongarije in de ochtend] legt hierop de nadruk wanneer hij over de tweede druk in 1942 schrijft:

De lezer wordt door een Hongaarse schrijver naar een exotisch land geleid. Slechts zelden kunnen we zo'n spannend boek in handen krijgen. László Székely bracht op Sumatra tien jaar door. Hij was niet op zoek naar avontuur, maar hij ging er naartoe om te werken. Tijdens zijn werk heeft hij de wereld van de tropen leren kennen, het ware leven dat met zijn spanningen, vrolijkheid, huiveringen en schoonheid veel waardevoller is dan welke verzonnen roman dan ook (NN, 1942a).

Het is dus duidelijk dat voor de Hongaarse literaire kringen Székely en zijn werk – hoe positief de criticus van *Reggeli Magyarorszá*g ook was – gewoonweg niet bestond omdat *Van oerwoud tot plantage* niet als literatuur, maar als reisbeschrijving was verschenen. Een genre dat voor literatuurcritici – zeker in die tijd – onbelangrijk was.

4. Besluit

Samenvattend kunnen we stellen dat het werk van Székely in Hongarije in de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw niet als literair werd beschouwd. De oorzaak hiervoor was vooral de genrebepaling. Het werk van Székely heeft dus wel een weg gevonden naar het Nederlandse koloniale discours, waarin het samen met andere vertaalde teksten gekoesterd wordt (Termorshuizen, 1999), terwijl het in Hongarije al bij voorbaat als reisbeschrijving was gerubriceerd –

hoewel het boek duidelijk literaire kwaliteiten heeft – en daar bleef het ook bij. Als gevolg daarvan werd *Van oerwoud tot plantage* in Hongarije alleen gelezen door lezers die een reisbeschrijving – een soort egodocument dus – wilden lezen. Voor de Hongaarse literatuurliefhebber bleef Székely's boek voor altijd onbekend en was er daarom van 'koestering' geen sprake. De herhaling van de tekst in een andere context, dus de heruitgave van *Van oerwoud tot plantage* in het Hongaars, kan misschien een verandering in deze situatie brengen. Een veranderde context, het 'tropische' literaire klimaat in Hongarije, een tropisch Boedapest dus, laat nog op zich wachten.

NOTEN

- ¹ De volgende vijf boeken van Madelon Lulofs werden in het Hongaars vertaald: Lulofs, Madelon: *Rubber* (Hongaars) *Gumi*; vertaald door György Kovács [1935] Budapest: Pantheon, [1935], Lulofs, Madelon: *Rubber* (Hongaars) *Gumi*; vertaald door György Kovács [1942] tweede druk Budapest: Krakauer Ny, [1942] Pantheon könyvtár 3-4, Lulofs, Madelon: *Koelie* (Hongaars) *Az őserdő rabjai*; vertaald door Andor Németh [1934] Budapest: Pantheon 1934 (Jó könyvek 13.), Lulofs, Madelon: *Hongertocht* (Hongaars) *Szumátraí járőr*; vertaald door László Pintér [1937] [Budapest]: Pantheon, [1937], Lulofs, Madelon: *De andere wereld* (Hongaars) *A másik világ*; vertaald door László Pintér [1936] Budapest: Pantheon, [1936] (Jó könyvek; 32-33.), Székely-Lulofs, Madelon Hermine: *Het laatste bedrijf* (Hongaars) *Utolsó kísérlet*; vertaald door László Székely; omslagontwerp door Gábor Papp [1944] Budapest: Szöllősy, [1944].
- ² Zie in dat verband Pusztai (2010, pp. 4-20). De aandacht voor het boek van haar man *Van oerwoud tot plantage* in Nederland was veel groter. Alleen al over dit ene boek verschenen in Nederland en in Indië binnen twee jaar meer artikelen dan over de drie bekendste romans van Madelon Lulofs in Hongarije gedurende acht jaar. Meer hierover in Pusztai & Praamstra (1997, pp. 98-124).
- ³ Zie Pomogáts, 2001, pp. 68-73, en ook: Ujváry, 2010, pp. 82-89.
- ⁴ Zie voor een gedetailleerd receptieonderzoek Pusztai & Praamstra, 1997.
- ⁵ Dit gebeurde ondanks het feit dat *Van oerwoud tot plantage* volgens de criteria van Nieuwenhuys niet tot de Indisch-Nederlandse literatuur behoorde.

BIBLIOGRAFIE

Primair

- Lulofs, M. (1934). *Az őserdő rabjai*. Budapest: Pantheon. (Vertaald door Andor Németh).
- Lulofs, M. (1935). *Gumi*. Budapest: Pantheon. (Vertaald door György Kovács).
- Lulofs, M. (1936). *A másik világ*. Budapest: Pantheon. (Vertaald door László Pintér).

- Lulofs, M. (1942). *Gumi*. Budapest: Krakauer Ny. (Vertaald door György Kovács, tweede druk).
- Lulofs, M. (1937). *Szumátrai járór*. [Budapest]: Pantheon. (Vertaald door László Pintér).
- Lulofs, M. (1944). *Utolsó kísérlet*. Budapest: Szöllősy. (Vertaald door László Székely; omslagontwerp door Gábor Papp).
- Székely, L. (1935a). *Őserdőkötől az ültetvényekig*. Budapest: Utazási könyvek kiadóhivatala.
- Székely, L. (1935b). *Őserdőkötől – ültetvényekig. Tíz év Szumátra őserdeiben*. Budapest: Dante.
- Székely, L. (1935c). *Tropenfieber. Roman*. Bremen: Carl Schünemann.
- Székely, L. (1935d). *Van oerwoud tot plantage*. Amsterdam: Elsevier.
- Székely, L. (1942). *Süt a nap Szumátrán*. Budapest: Dante.
- Székely, L. (1991). *Van oerwoud tot plantage*. Schoorl: Conserve.

Secundair

- Buda, A. (2007). Az irodalmi elit. *Rubicon*, 18(4-5), 98-101.
- Dekker, R. (1993). Wat zijn egodocumenten? *Indische Letteren*, 8(3-4), 103-112.
- Kempen, K. van (1991). L. Székely, Van oerwoud tot plantage. *Dagblad Tubantina*, 22 juni 1991.
- Kozocsa, S. (1936). *Az 1935. év irodalomtörténeti munkássága*. Budapest: Országos Széchenyi Könyvtár.
- Nagypál, I. (1938). Szumátrai őrjárat. Madelon Lulofs regénye – Pantheon [Patrouille op Sumatra. Roman van Madelon Lulofs – Pantheon]. *Nyugat*, 34(I), 87-89.
- NN (1936). *Critisch Bulletin De Stem*, 16(II), 821.
- NN (1942a). Új könyvek. *Reggeli Magyarország*, 8 november.
- NN (1942b). Szeretnének megismerni az igazi magyar irodalmat – mondja Jo van Ammers-Küller holland író nő Budapesten [We willen graag de Hongaarse literatuur leren kennen – zegt de Nederlandse schrijfster Jo van Ammers-Küller in Boedapest] *Esti Magyarország*, 90, 22 april.
- Okker, F. (2008). *Tumult*. Amsterdam: Atlas.
- Pomogáts, B. (2001). Trianon és a magyar irodalom. Némaság és elnémitottság. *Rubicon*, 12 (8-9), 68-73.
- Praamstra, O. (2007). Madelon Székely-Lulofs en het koloniale discours. *Indische Letteren*, 12(4), 209-240.
- Pusztai, G. & O. Praamstra (1997). Een ‘lasterlijk geschrijf’, kritiek en (zelf)censuur in de Nederlands-Indische literatuur. *Indische Letteren*, 12(3), 98-124.
- Pusztai, G. (2010). De schrijfster van de Javaanse slaven. *Indische Letteren*, 25(1), 4-20.
- Soethout, A. (1992). László Székely: navolger of voorloper? *Indische Letteren*, 7(3), 87-99.
- Termorshuizen, G. (1999). Anders gezien, andere beelden. Buitenlandse auteurs over Indië: houd ze in de buurt en koester ze. *Indische Letteren*, 14(2), 73-78.
- Ujváry, G. (2010). Trianon hatása a magyar kultúrpolitikára. *Rubicon*, 21(4-5), 82-89.
- Z[entgraaff, H.C.] (1935). Tropenleven. *De Java-Bode*, 21 december, 1.
- Zonneveld, P. van (1993). Een grillig domein voor Doornroosjes. Indische egodocumenten, een verkenning. *Indische Letteren*, 8(3-4), 97-102.

DE HONGAARSE, NEDERLANDSE EN VLAAMSE RECEPTIE VAN *DE STRAAT VAN DE VISSENDE KAT* VAN DE HONGAARSE SCHRIJFSTER JOLÁN FÖLDES

Judit Gera

(Eötvös Loránd Universiteit Boedapest)

THE DUTCH, FLEMISH AND HUNGARIAN RECEPTION OF THE HUNGARIAN NOVEL
A HALÁSZÓ MACSKA UCCÁJA [THE STREET OF THE FISHING CAT] BY JOLÁN FÖLDES

The novel *A halászó macska uccája* written by Jolán Földes (1902-1963) was published in 1936 in Budapest. It appeared in the series 'two-penny novels'. In the same year the novel won the first prize at the international All-Nations Prize Novel Competition. 15,000 copies were sold in a few days. The book has been translated in twelve languages, including Dutch. The Dutch version was translated by the Dutch author Madelon Székely-Lulofs and published by Leopold in 1937.

This article examines the contemporary reception of the novel in the Netherlands, in Flanders and in Hungary. What are the differences and the similarities in the reviews of the book? How does the political and cultural context of a country influence the acceptance or refusal of a literary work? The analysis focuses on ideological and gender aspects of trivial versus 'high' literature, documentary versus fiction, tradition and innovation, literary values and norms, as well as the socio-cultural.

1. Inleiding

In de internationale neerlandistiek maakt de vergelijkende literatuurstudie steeds meer opgeld. De Nederlandstalige literatuur en cultuur worden vaker in een Europese context geplaatst, waardoor nieuwe, tot nu toe onbekende accenten, overeenkomsten en verschillen aan het licht komen.^{1*} Een vruchtbare invulling

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 215 e.v.

van dergelijk comparatistisch onderzoek wordt geboden door vergelijkend receptieonderzoek. Sinds H. R. Jauss (1970) is de stelling bekend dat een literair werk zijn volledige maar nooit afgesloten betekenis pas door de inbreng van de lezer kan krijgen. Zoals hij schrijft, is de lezer niet alleen een passief element in de driehoek auteur-werk-publiek, maar zelf ook een instantie die betekenis genereert. Er bestaat altijd een dialoog tussen werk en lezer, waardoor de betekenis van het werk later in de tijd steeds andere betekenissen kan krijgen. Ook in hetzelfde tijdperk kan een literair werk in verschillende culturen verschillende betekenissen krijgen. Men kan dus met de receptie van een literair werk zowel diachroon als synchroon omgaan. In dit stuk bied ik een synchrone vergelijking van de Hongaarse, Nederlandse en Vlaamse receptie van de Hongaarse roman *A halászó macska uccája* (1936) (*De straat van de vissende kat*, 1937) van Jolán Földes in de jaren dertig en veertig van de vorige eeuw.

Een ander begrip van Jauss is de verwachtingshorizon. Deze steunt op de voorafgaande historische, culturele en literaire kennis en ervaring van de lezers, op grond waarvan zij met bepaalde verwachtingen een nieuw boek gaan lezen. Indien deze verwachtingshorizon doorbroken wordt, kan dit een kenmerk van literaire waarde zijn. Het spreekt vanzelf dat de verwachtingshorizon van het toenmalige Hongaarse, Nederlandse en Vlaamse publiek van *De straat van de vissende kat* verschillen vertoont. Ook de internationale jury die het boek met een eerste prijs honoreerde, hanteerde een andere verwachtingshorizon dan die men in Nederland, Vlaanderen en Hongarije had.

Deze bijdrage beschrijft niet alleen de eigentijdse receptie van deze roman in Hongarije, Nederland en Vlaanderen, maar probeert tevens de verschillen inzake verwachtingshorizon in deze landen te onderzoeken en van daaruit de verschillen in de receptie te verklaren.

2. Voorgeschiedenis

In 1936 verschijnt de roman *A halászó macska uccája* (*De straat van de vissende kat*) van Jolán Földes (1902-1963) bij uitgeverij Atheneum te Boedapest in de reeks van de zogenaamde twee-centen-romans.² Nog in hetzelfde jaar wint deze roman de eerste prijs in de internationale All-Nations Prize Novel Competition.³ 15.000 exemplaren worden in een paar dagen uitverkocht. De tweede, derde en vierde uitgave volgen in korte tijd. De prijs, die 4.000 pond bedraagt, brengt vertalingen in achttien talen met zich mee, zo ook in het Nederlands. De vertaalster is de Nederlandse schrijfster Madelon Székely-Lulofs, die in de jaren dertig van de vorige eeuw met haar Hongaarse man, László Székely, in Boedapest

woonde. De roman krijgt in Nederland als *De straat van de visschende kat* bekendheid en wordt in 1937 uitgegeven bij Leopold.

Het boek beschrijft het leven van de Hongaarse familie Barabás die in 1920 naar Parijs emigreert om daar werk en een beter leven te vinden. In Parijs vestigen ze zich in de Straat van de vissende kat, de smalste straat van Parijs. Ze ontmoeten er andere emigranten die eveneens hun geluk in Parijs zoeken – een internationaal gezelschap met uiteenlopende wereldbeschouwingen, van communisten over sociaaldemocraten en socialisten tot kapitalisten. De Hongaarse man is bontwerker en vindt snel werk in de wereldstad. Van de drie kinderen gaan er twee, Jani en Klári, naar school. Anna, de oudste, werkt als naaister. Ze is eigenlijk het hoofdpersonage, maar naast haar staan de familie en de andere emigranten als groep centraal. Na vele beslommingen – Anna en haar vader beproeven hun geluk ook in Argentinië en later weer even in Boedapest – wordt Jani ingenieur en gaat hij werken in Frans-Congo. Klári wordt arts en trouwt met een Fransman. Anna blijft ongetrouwd en werkt op haar oude werkplek als naaister.

3. Over Jolán Földes

Jolán Földes was van joodse afkomst en werd op 20 december 1902 in Kenderes geboren. Na haar eindexamen in 1921 emigreerde ze naar Parijs waar ze eerst als arbeidster werkte en Franse les gaf aan andere Hongaarse emigranten. Daarna werd ze secretaresse bij de directeur van een filmfabriek, alwaar ze later ook als regieassistente werkte. Ze woonde jarenlang in Egypte en had een belangrijke functie op de Hongaarse ambassade. Eind jaren twintig keerde ze terug naar Hongarije waar ze haar schrijversloopbaan begon. Met haar eerste roman, *Mária jól érett* (Maria legt haar eindexamen af), won ze de Mikszáth-prijs van Uitgeverij Pantheon. Het jaar erna werd haar samen met Pál Vajda geschreven komedie *Majd a Vica* (Vica) opgevoerd. 1936 bracht haar het wereldsucces en de financiële onafhankelijkheid met *De straat van de vissende kat*. In 1937 verschenen drie romans van haar hand. In 1944 emigreerde ze naar Engeland, waar ze haar schrijverschap in het Engels voortzette en haar naam na het huwelijk wijzigde in Yolanda Clarent. Van een van haar romans werd een film gemaakt waarin Marlene Dietrich de hoofdrol speelde. Ze overleed in 1963 in Londen. Ze is daarna lange tijd vergeten tot ze zeer onlangs door de Hongaarse feministische literatuurkritiek herontdekt werd.

4. De problematiek van de roman

De historische achtergrond van de roman is het begin van het Horthy-regime in Hongarije. Na de Eerste Wereldoorlog (met Hongarije als verliezende partij) kreeg het land achtereenvolgens te maken met een burgerlijke revolutie (1918), de ineenstorting van de Radenrepubliek (1919) en het beruchte Verdrag van Trianon (1920), waarbij twee derde van het grondgebied van Hongarije afgesneden werd. De economische situatie was slecht, velen hadden hun werk verloren en waren teleurgesteld na de mislukte pogingen om van Hongarije eerst een burgerlijke en dan een communistische (volks)republiek te maken. Van de links-liberale kant bestond al lang een droom: een losse gemeenschap van kleine, onafhankelijke natiestaten langs de Donau. Om verschillende redenen kon deze droom geen werkelijkheid worden. De reactie op de Radenrepubliek leidde tot een rechts georiënteerd, half-feodaal, conservatief en klerikaal Hongarije. Joden werden onder andere verantwoordelijk gesteld voor het Verdrag van Trianon. In 1920 werden dan ook de eerste anti-joodse wetten ingevoerd. Emigratie had dus zowel economische, politieke als wereldbeschouwelijke redenen. Voor de meeste emigranten, vooral de arme joden, vormden deze drie motieven een onlosmakelijk geheel. De roman wekt echter de indruk dat de familie Barabás uitsluitend om economische redenen naar Parijs emigreert. Dit kan zonder meer het geval zijn. Er is echter alle reden om te veronderstellen dat deze familie van joodse afkomst is: de roman gaat over ontheemding, over het vreemdelingenbestaan, over het anders zijn. Vader Barabás kon zijn baan als bontwerker gemakkelijk verliezen doordat de in grote massa's terugkerende 'echte Hongaren' begin jaren twintig vaak de baan van joden afnamen. Een studie voor zijn drie kinderen was ook niet meer vanzelfsprekend na het invoeren van de numerus clausus in het hoger onderwijs.

De Hongaarse filosofe Ágnes Heller heeft in een van haar studies (1997) het verschijnsel van de zogenaamde 'ontjoodsing' in de Hongaarse literatuur beschreven. Het gaat om Hongaarse schrijvers van joodse afkomst – Ferenc Molnár, Tibor Déry en Péter Lengyel – die om verschillende redenen een typisch joodse problematiek al dan niet als joods in hun werk representeren. Deze benadering kan het werk verrijken, zoals in het geval van Molnár, maar het kan ook verkeerd uitpakken, zoals bij Déry en Lengyel. Bij Molnár's *Pál utcai fiúk* (De jongens van de Pálstraat, 1907) wordt het joodse aspect verzwegen, waardoor de afgebeelde problematiek – vaderlandsliefde – naar een hoger en algemener niveau wordt getild. Daarom werkt dit esthetisch positief. Bij Tibor Déry is de sociologische achtergrond van de personages in zijn roman *A befjezetlen mondat* (De onafgemaakte zin, 1947) duidelijk joods, en bij Péter Lengyel gaat de the-

matiek van *Cseréptörés* (Breuk, 1978) juist over het beleven van de joodse identiteit. In deze gevallen is de ‘ontjoodsing’ een verarming.

Op grond van dit essay van Heller veronderstel ik dat Földes, die zelf van joodse afkomst was, haar personages waarschijnlijk ‘ontjoodste’ omdat ze de problematiek van het ontheemd zijn, van het anders zijn en de mogelijkheid van een vreedzame samenleving van diverse nationaliteiten een algemenere dimensie wilde geven. Bovendien wilde ze een uitsluitend politieke lezing van de tekst vermijden. Dat is haar niet gelukt. Antisemitische Hongaarse critici benadrukten joodse aspecten van de roman, terwijl anderen – onder meer joodse critici – de accenten elders legden.

5. De eigentijdse Hongaarse receptie

Het liberale dagblad *Az Est* (De avond) bericht op 17 oktober 1936 enthousiast over de Hongaarse laureate van het internationale literaire concours: Jolán Földes. Het beschrijft de procedure en de voorwaarden van de wedstrijd en noemt de leden van de Hongaarse en internationale jury. Daarnaast wordt een gesprek met de schrijfster geplaatst. Drie dagen later verschijnt in dezelfde krant een bericht over de zogenaamde ‘kattenkoorts’ van het Hongaarse lezerspubliek.

De literaire beoordeling van de roman is echter ambivalent. In het blad van de stedelijke – dat wil zeggen progressieve en linkse – democraten *Szép Szó* (Schoon Woord) onthaalt de schrijver-dichter-literatuurwetenschapper Aladár Komlós (1892-1980) de roman enthousiast (Komlós, 1936). Hij prijst de empathie van de schrijfster met de emigranten en haar vermogen om een kleurrijk verhaal te schrijven. Ook vindt hij het knap van Földes dat ze de hoofdpersonages niet als politieke emigranten neerzet. Komlós wist heel goed dat de schrijfster haar roman daardoor in een politiek hokje had gestopt waardoor ze van politieke kant aangevallen zou kunnen worden. Hij vindt de veronderstelling van de roman dat emigranten zo idyllisch met elkaar kunnen omgaan, echter veel te naïef. Volgens Komlós is zelfs de emigratie van mensen die dezelfde moedertaal en hetzelfde vaderland hebben, veel minder rooskleurig, laat staan van mensen van diverse pluimage.

In het burgerlijke weekblad *A toll* (De pen) herhaalt Komlós (1937) ongeveer zijn kritiek. Hij benadrukt dat de schrijfster niet op de gewone manier haar literaire succes oogstte en daarom bij collega-schrijvers jaloezie opwekte. Het algemene snobisme en de beledigde ‘nationalisten’ wijzen haar af. Om deze redenen vindt Komlós dat hij solidair moet zijn met de schrijfster. Wat de literaire kwaliteiten van de roman betreft, vindt hij dat de deugden tegelijk de zwakheden van het werk zijn. Hij vindt het thema en de kunst van het vertellen zeer goed, hij

prijst weer het medelijden van de schrijfster met de emigranten en haar sympathieke aanpak van de wederzijdse solidariteit onder de emigranten. Wat hij echter mist, is een meer realistische, minder idealiserende en naïeve weergave van de emigratie.

Interessant is de bespreking van de journalist László Ujvári (1900-1940) in het tijdschrift *Korunk* (Onze tijd). Hijzelf emigreerde na de Radenrepubliek en na zijn terugkeer naar Hongarije nog eens. Ujvári (1936) benadrukt de nieuwheid van het thema, namelijk het emigrantenbestaan dat hij een typisch kenmerk van zijn tijd vindt, maar waarover in de eigentijdse literatuur eerder gezwezen wordt. Hij maakt verschil tussen degenen die voor de Radenrepubliek emigreerden en degenen die later voor het Horthy-regime het land moesten verlaten. De eerste groep is nauwelijks emigrant te noemen omdat ze alleen voor een korte tijd hun land verlieten en gauw konden terugkeren en economisch noch politiek problemen hadden. Degenen daarentegen die voor het Horthy-regime moesten vluchten, bleven lange tijd in het buitenland, konden vaak niet meer terug en moesten het drama van aanpassing en identiteitsverlies in het buitenland doormaken. Hij prijst Földes omdat ze het aandurfde deze delicate thematiek in haar roman aan te snijden. Ook vindt hij het knap dat ze haar emigranten als economische emigranten afbeeldt, al voegt hij er meteen aan toe dat deze in de werkelijkheid niet ver van de politieke emigranten stonden. Ujvári verwijt Földes dan ook dat ze de politieke dimensie van de arbeidersemigratie niet meldt. Hij vindt dat Földes de geschiedenis in haar verhaal te mechanisch gebruikt en de sociale onrechtvaardigheden niet uit het lot van de personages zelf afleidt. Ondanks deze kritische opmerkingen is de bespreking van Ujvári grotendeels positief.

In het progressieve en belangrijkste liberale tijdschrift *Nyugat* (Westen) bespreekt András Hevesi (1936) de roman. Hij geeft een korte inhoudelijke samenvatting en is zeer terughoudend, maar niet zo negatief in zijn beoordeling: hij vindt de hier en daar doorschemerende humor van de arme mensen de voorname deugd van het boek.

In het antiliberaal, neoconservatieve en katholieke *Napkelet* (Oosten) schrijft N.M. (1937) een negatieve kritiek. De criticus maakt een onderscheid tussen de begrippen 'emigrant' en 'landverhuizer'. De eerste wordt om politieke redenen uitgestoten van zijn land en is daarom veel interessanter dan de tweede die gewoon voor meer geld zijn land verlaat. *De straat van de vissende kat* gaat volgens deze N.M. veeleer over landverhuizers die oninteressant, grijs en alledaags voorkomen zonder psychologische analyse. Het boek wordt een reportageroman genoemd. Er zijn bepaalde wendingen in de kritiek waarvan de connotatie min of meer – in ieder geval latent – antisemitisch genoemd kan worden: volgens de criticus heeft de roman dankzij de steun van een deel van de Boedapestse pers

een massahysterie teweeggebracht bij de overeenkomstige lagen van het lezerspubliek. Even verder staat dat deze onbelangrijke roman geen vermelding had verdiend indien het boek zich niet opgedrongen had tot een sensationeel evenement: dit opdringen is een kenmerk van het ras en van het genre van de roman. Deze opmerkingen verwijzen naar de liberale, vooral door joden beheerste pers en naar de joodse afkomst van Jolán Földes.⁴

Het katholieke weekblad *Élet* (Leven) geeft een korte bespreking van de roman. De anonieme recensent⁵ noemt de personages de emigranten van de armoede (Thurzó, 1937). De roman werd geschreven 'met een sympathieke middelmatigheid zonder opvallende fouten en opvallende deugden'. De schrijfster heeft geen individueel gezicht, het is geüniformeerde Europese ontspanningslectuur: kleurloos, lauw en wat haar wereldbeschouwing betreft onzeker; er ontbreekt een definitief 'ja' of een definitief 'nee' op de actuele vragen van Europa. Wat deze precies zijn, wordt in de recensie niet gespecificeerd. De roman wordt verder knap leesvoer genoemd: meer is de prijswinnende roman volgens de recensent niet.

In het literatuurwetenschappelijke *Budapesti Szemle*⁶ (Bulletin van Boedapest) verscheen een artikel van János Keményfy (1875-1943), een literatuurwetenschapper en criticus van de conservatieve garde. Zijn artikel telt vier bladzijden en is zeer ironisch. Keményfy (1937) erkent dat de schrijfster over de 'geheime' technieken en middelen van de internationale roman beschikt, maar daarom zijn deze middelen nog niet artistiek. Dat hoeft ook niet, want deze middelen dienen de behoeftes van de doorsnee lezer. Dit verklaart dat schrijvers van naam aan zulke prijsvragen nooit deelnemen. Het feit dat emigranten van zeer verschillende pluimage het in Parijs zo goed met elkaar kunnen vinden, is vermoedelijk te danken aan de schrijfster die de voorbeeldige solidariteit van de uitgestoten joden op het heterogene gezelschap projecteert. Verder vindt Keményfy de roman een saaie situatieschets, een dagelijkse kroniek van oninteressante gebeurtenissen. De personages zijn eerder typen dan individuen. Zeer bitter is het einde van de recensie waarin de recensent de schrijfster prijst voor haar gebruik van dialectwoorden, maar er meteen aan toevoegt dat ze nog veel te leren heeft wat betreft het juiste gebruik van betrekkelijke voornaamwoorden: pas dan zou ze redelijk Hongaars schrijven. Met deze opmerking trekt hij eveneens de 'echte' Hongaarse identiteit van de schrijfster in twijfel. Bij enkele Hongaarse besprekingen zoals deze valt de impliciete of expliciete antisemitische toonaard op.

Ik kan hier niet alle Hongaarse besprekingen van de roman de revue laten passeren. Wat de ronduit afwijzende reacties betreft volstaat hier een korte samenvatting van de achttien bladzijden tellende studie van Dr. Ferenc Belohorszky in het *Szabolcsi Szemle* (Bulletin van Szabolcs). Zijn afwijzing van het boek berust

zowel op politieke en wereldbeschouwelijke als op literaire gronden. Belohorszky (1937) verwijt Földes dat haar roman een materiële wereldbeschouwing uitstraalt, geen Hongaarse geest heeft en de goede Hongaarse literaire tradities niet volgt. Belohorszky verwacht van de literatuur van het zogenaamde ‘Klein-Hongarije’ dat het de gedachte van ‘Groot-Hongarije’ vertolkt. In plaats daarvan vindt men in de roman van Földes een kritiekloze verheerlijking van de Franse democratie. De traditie die volgens Belohorszky gevolgd zou moeten worden, is die van Kelemen Mikes (1690-1761) en Áron Tamási (1897-1966). De personages van deze schrijvers zijn echte Hongaarse helden, die werkelijk heimwee voelen – in tegenstelling tot Földes’ romanfiguren, die allen hun egoïstische, kleinse doeleinden nastreven, zonder idealen en zonder Hongaarse wortels. Ze verkopen hun land voor een bord linzen, denken niet aan de toekomst en hebben ook geen zondebesef. Evenmin voldoen ze aan de christelijke moraal. Het is ook een naturalistische roman waarin alleen volgens hun instinct levende wezens te vinden zijn. Hongarije en de Hongaren worden in deze roman in een slecht daglicht geplaatst en daarom is dit werk geen product van de Hongaarse geest. Het boek straalt eveneens een anti-Duitse houding uit die totaal onterecht is. Het grote voorbeeld zou de katholieke schrijver Ottokár Prohászka⁷ moeten zijn. Földes en haar gelijken hebben alleen hun eigen zakelijke doeleinden op het oog en daardoor verkopen ze de Hongaarse geest aan handelaren. Belohorszky eist ‘zuivere lucht’ in de literatuur: geen problematiek van de grote stad, maar die van het platteland, geen joodse schrijvers, maar de zogenaamde volkse, ‘rasechte’ Hongaarse auteurs, een literatuur die in eerste instantie door het eigen volk en niet door een internationale jury erkend wordt. Het slachtoffer van het Verdrag van Trianon – dat wil zeggen het verkleinde Hongarije – verdient het, meent hij.

6. De verwachtingshorizon van de eigentijdse Hongaarse receptie en van de internationale jury

De politieke verdeeldheid in het Hongarije van na de Eerste Wereldoorlog produceert ten minste twee verwachtingshorizons. De eerste is die van de links-liberale, burgerlijke, eventueel sociaal-democratische groep die de roman positief onthaalt, maar een duidelijke politieke partijkeuze van de schrijfster mist. Deze groep staat open voor de waarden van West-Europa, voor de Europese, liberale democratie en voor de combinatie van het lokale met het Europese. Zij bezit bovendien een sociale gevoeligheid voor de verarmde lagen van de maatschappij. Daartegenover staat de groep die de officiële geest vertegenwoordigt van het rechtse, klerikale en nationalistische Hongarije: die van het steeds meer fascis-

tisch wordende Horthy-regime. Ze hebben andere waarden: deze zijn uitsluitend van lokale aard, isolationistisch, los van de West-Europese ontwikkelingen, revanchistisch, antisemitisch, klerikaal en conservatief. De beoordeling van de roman gebeurt dan ook langs deze grenslijn van progressief-liberaal en democratisch aan de ene kant en conservatief-klerikaal, hiërarchisch, antisemitisch en half-feodaal aan de andere.

Als we naar de leden van de internationale jury kijken die de roman met de eerste prijs honoreerde, blijkt dat hun verwachtingshorizon bij die van de eerste groep aansluit: de Engelse schrijver Hugh Walpole werkte tijdens de Eerste Wereldoorlog onder andere als medewerker in het Rode Kruis in Rusland, Carl van Doren had een Nederlands-Amerikaanse achtergrond, Rudolf G. Binding wilde met een Duits-joodse vrouw trouwen (wat door de wetten van Nürnberg verhinderd werd), Johan Bojer schreef zelf een roman over Noorse emigranten in Amerika en Gaston Rageot, tot slot, was een Frans schrijver en toneelcriticus. Men kan op grond van deze achtergronden veronderstellen dat de roman van Földes, die de lokale problematiek van de Hongaarse emigranten in een internationale context plaatste, beantwoordde aan de verwachtingshorizon van deze juryleden met hun Europees perspectief.

7. De eigentijdse Nederlandse receptie, met bijzondere aandacht voor Menno ter Braak

Als gevolg van de vertaling van Madelon Székely-Lulofs krijgt de roman niet alleen in Nederland, maar ook in Nederlands-Indië grote weerklank. In *Het Nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië* van 8 april 1937 verschijnt er een lang, anoniem interview met de schrijfster. De toon van het interview is zeer positief en geeft blijk van erkenning. Wat de Nederlandse receptie betreft, wil ik me echter vooral concentreren op de reactie van Menno ter Braak in *Het Vaderland*. De titel van zijn bijdrage, die op 30 januari 1937 verscheen, was ‘Het magnetisme van Hongarije. Een roman van de emigratie te Parijs. Jolán Földes, De Straat van de Visschende Kat. Vertaald door M.H. Székely-Lulofs. (H.P. Leopolds Uitg. Mij. Den Haag 1937)’. Ter Braak (1937a) noemt de magnetische kracht van de Hongaarse literatuur die de laatste tijd zoveel internationale literaire concours wint. Hij doelt op Földes’ voorganger Ferenc Körmendi (1900-1972) die met zijn *Budapesti kaland* (vertaald eveneens door Székely-Lulofs als *Carrière* in 1933) in 1932 al zo’n prijs had gewonnen. Nu ‘blijkt Jolán Földes een schrijfster te zijn van een “klasse”, die met Körmendi’s geestelijke niveau wonderwel overeenkomt’ – gaat hij door met niet geringe ironie. Kwaliteit is bij

zulke internationale wedstrijden geen hoofdzaak. Ter Braak verwijst naar een collega-recensent van de *NRC* die ook een verklaring zocht voor het succes van zo'n vlot leesbaar, maar geenszins wereldschokkend boek als dat van Földes (dit zijn woorden van Ter Braak en niet die van de andere recensent). Die collega is Victor E. van Vriesland⁸ die vindt dat zowel Körmendi als Földes 'het gemiddelde [...] van de neigingen, beroeringen, tendenties en gevoelens der literaturen van de wereld in den tegenwoordigen tijd' uitdrukken. Het merkwaardige van het stuk van Van Vriesland is dat hij zich eigenlijk zeer positief over de roman van Földes uitlaat. Het ware succes schuilt zijns inziens in het feit dat Földes de nieuwe tendens van de Europese literatuur heel goed aanvoelt. Deze nieuwe tendens bestaat erin dat niet meer de psychologie, maar veel meer de relatie tussen individu en maatschappij in de literatuur centraal staat en die relatie vormt dan ook het hoofdthema van *De straat*. Van Vriesland prijst Földes verder voor haar duidelijkheid, de liefdevolle manier van schrijven zonder sentimentaliteit of valse romantiek.

De verwijzing van Ter Braak naar het stuk van Van Vriesland en zijn lange, maar selectieve citaat eruit wekt de indruk dat deze laatste een negatief oordeel over het boek had. Het tegendeel is waar. Ter Braak (1937a) van zijn kant erkent dat Földes haar genre goed beheerst, maar hij zou het 'vrij dwaas' vinden haar 'met den strengsten maatstaf der litteraire critiek te gaan meten', aangezien dit genre – dat hij verder niet specificceert – 'niet bestemd is om zich te handhaven naast Balzac en Maupassant, die mej. Földes in een interview met onzen Parijschen correspondent als haar meesters heeft genoemd'. Het is 'vlotte leesstof', 'aardig en kleurig' beschreven. Overeenkomstig het hoofdprincipe 'vorm of vent' mist Ter Braak echter 'de sterke persoonlijkheid' achter de beschreven gebeurtenissen. Omdat Földes zich 'zuiverder tot haar genre te bepalen' weet, slaat Ter Braak haar talent nog hoger aan dan dat van Körmendi. Dat genre wordt verder echter weer niet genoemd. Bij de samenvatting van de roman verwijst Ter Braak naar de ontwikkeling van het hoofdpersonage Anna en 'de paradox van het emigrantenbestaan'. Hij prijst de oprechtheid van de schrijfster, maar vindt dat ze niet in de diepte zoekt, ze blijft bij het anekdotische, het vlotte, welke karaktertrekken weer bij 'haar genre' horen. Van hieruit concludeert Ter Braak dat het boek 'stellig een succes' zal worden, bedoeld voor de gemiddelde lezer die niet belemmerd zal worden door 'duisterheid'. In de laatste zin stelt Ter Braak vast dat de vertaling van mevrouw Székely-Lulofs 'zeer gemakkelijk' leesbaar is.

De vraag is of in deze bespreking de voor Ter Braak zo typische veroordeling van de 'damesroman' – en met name de daarmee verbonden genderspecten – te vinden zijn. Het antwoord is ja en nee. Ja, omdat Ter Braak enkele aspecten die hij in de damesromans veroordeelde, hier ook noemt. Deze zijn: populariteit,

hoge verkoopcijfers, gemakkelijke leesbaarheid als tegenpolen van ‘echte kunst’; gebrek aan diepgang, het middelmatige en het triviale; het gebruik van mannelijke auteurs als maatstaf, waarbij schrijfsters het onderspit delven (in combinatie met de ironische toonaard van Ter Braaks bespreking). Ook zijn strategie om een andere criticus zijn eigen oordeel in de mond leggen is hier terug te vinden.⁹ Ter Braak kan echter niet alle aspecten van de damesroman op die van Földes toepassen: haar roman heeft niets van de beperkte huiselijkheid, haar horizon is veel ruimer; het gaat niet alleen over de liefde en over details van het dagelijkse leven; het is geen ‘gezellige en uitvoerige levenstragedie’ noch ‘sentimenteel en rancuneus zelfbeklag’ (Ter Braak, 1949a, p. 329). Eén vraag blijft open: wat is het genre dat Ter Braak twee keer in zijn bespreking tamelijk pejoratief noemt? Het kan de ‘damesroman’ noch de ‘familieroman’ zijn. Waarschijnlijk doelt Ter Braak hier op het genre van de triviaalliteratuur.

8. De verwachtingshorizon van Menno ter Braak

De traditie die voor Ter Braak voortgezet zou moeten worden, is die van de psychologisch-realistische roman, waarin een duidelijk standpunt van de auteur te bespeuren is. De thematiek moest boven de details van het dagelijkse leven opgetild worden. De maatstaf zijn mannelijke auteurs die realistische romans schreven met een groot psychologisch inzicht. Dit staat in tegenstelling tot Victor E. van Vriesland, die de verandering in het proza zeer precies omschrijft: het gaat recentelijk vooral over de relatie individu en gemeenschap en niet over de psychologisch genuanceerde beschrijving van een individu. De thematiek van de emigratie is in de verwachtingshorizon van Ter Braak prominent aanwezig. Dankzij deze aanwezigheid kan hij voor de roman van Földes gedeeltelijke waardering opbrengen. Het voor Ter Braak zo belangrijke engagement ziet hij echter bij Földes niet. Wel signaleert hij bij haar elementen van toegankelijkheid, triviaalliteratuur en internationaal succes, die hij allemaal als minderwaardig beschouwt.

9. Vergelijking van de eigentijdse Hongaarse en Nederlandse receptie van Földes’ roman

De interviews met de schrijfster en de algemene berichtgeving zowel in Hongarije (György, 1936; Fülöp, 1936), Nederlands-Indië (NN, 1937) als in Nederland (Ter Braak, 1937b) zijn zeer positief. Wat de interviews betreft, is dit te verklaren door het genre van het interview zelf: oog in oog met de schrijfster is

het niet gemakkelijk onaardige of kritische opmerkingen te maken. De besprekingen zijn echter veeleer negatief dan positief in beide landen. De toon is veelal ironisch en het statuut van internationale romanprijzvrage wordt naar beneden gehaald door vast te stellen dat kwaliteit daar niet de eerste voorwaarde is. Internationaal succes is zowel bij Hongaarse critici als bij Ter Braak een eerder negatieve dan positieve eigenschap die met middelmatigheid gepaard gaat en haaks staat op de 'echte kunst'. Dat de roman vlot leest en de behoefte van het doorsnee lezerspubliek bevredigt, wordt als negatief beschouwd. Zowel de Hongaarse critici als Ter Braak missen diepgang en individualiteit in de roman. Een verdere overeenkomst in de negatieve kritieken is dat bepaalde begrippen die de critici hanteren, niet nader gespecificeerd worden: bij een Hongaarse criticus is dat de aard van de wereldbeschouwing die volgens hem in het boek ontbreekt, bij Ter Braak 'het genre'. De lezer van de bespreking weet dus niet wat precies aan de schrijfster verweten wordt.

Een verschil tussen de Hongaarse en de Nederlandse verwachtingshorizon is het thema van het emigrantenbestaan. Bij Ter Braak, die in de jaren dertig systematisch over emigrantenliteratuur schreef, is er een genuanceerde gevoeligheid te ontwaren voor 'de paradox van het emigrantenbestaan: het opgenomen zijn en toch niet opgenomen worden, het opgevoed-worden door de "straat", het losgeslagen zijn, het verlangen naar het geboorteland en daartegenover de later ontstane binding aan een nieuwen bodem' (Ter Braak 1937a). Bij hem liggen nationalisme en internationalisme in elkaars verlengde, zoals hij in een recensie over Klaus Mann en Ernst Eric Noth schrijft:

Een schrijver, die zich tegenwoordig van zijn nationaliteit bewust is, zal tegelijk bewust internationalist zijn; hij zal zijn nationale eigenaardigheden niet verloochenen, maar hij zal ze gebruiken als 'springplank' voor zijn Europese taak. Deze opvatting van het nationalisme staat echter lijnrecht tegenover het huidige Duitse nationalisme, dat in de verheerlijking van bloed en ras zwelgt (Ter Braak 1949b).

Helaas waren mensen met deze opvatting in Hongarije in de jaren twintig van de vorige eeuw in de minderheid, en het land toonde meer affiniteit met het Duitse nationalisme van de jaren dertig.

Interessant is dat enkele aspecten van de bezwaren in Hongarije en in Nederland sterk ideologisch gekleurd zijn. In Hongarije is dat het antisemitisme, in Nederland zijn dat de als negatief bestempelde aspecten die de 'damesroman' karakteriseren. Er zijn kennelijk parallellen tussen de problematiek 'joodse literatuur' en 'vrouwenliteratuur'. In ieder geval is de verwachtingshorizon in Hongarije eerder politiek gekleurd, terwijl in Nederland de vermeende esthetische,

maar in werkelijkheid door gender gekleurde overwegingen blijkbaar een grotere rol spelen.

10. Vergelijking van de receptie van Madelon Székely-Lulofs¹⁰ en Jolán Földes door Menno ter Braak

Er zijn vele overeenkomsten in Ter Braaks beoordelingen van deze twee schrijvers. Het woord ‘genre’ wordt bijvoorbeeld niet nader gespecificeerd, maar in negatieve zin tegen de schrijvers gebruikt. De maatstaf vormen in beide gevallen mannelijke auteurs van een halve eeuw eerder, zoals Multatuli, Balzac en Maupassant, die Székely-Lulofs noch Földes kunnen evenaren. Ook de anekdotiek en het gebrek aan diepgang en de gebrekkige psychologie wordt beide auteurs verweten. Internationaal en nationaal succes en middelmatigheid hebben bij beiden een causaal verband. Beide schrijvers behoren tot de diep verachte triviaalliteratuur: middelmatigheid is een vaak terugkerend woord in de recensies. De toon van de besprekingen is in mindere of meerdere mate ironisch, wat de afstand van de recensent tot het besproken materiaal onderstreept.

Het verschil is dat Ter Braak tegenover Földes meer beleefd zijn bezwaren uit dan tegenover zijn landgenote. Terwijl het talent van Földes zelfs hoger aangeslagen wordt dan dat van haar mannelijke collega, Ferenc Körmendi, wordt Székely-Lulofs systematisch in haar nadeel vergeleken met zowel mannelijke als vrouwelijke auteurs: ze kan nooit het genie van een Multatuli of een P.A. Daum evenaren en ze deelt alle negatieve eigenschappen van andere vrouwelijke auteurs zoals Alie van Wijhe-Smeding, Melati van Java, Annie Foore, Augusta de Wit of van de buitenlandse Courts-Mahler en Ouida. Zij moet het als schrijver ontgelden: ze schrijft schetsmatig, clichématig, ondoorleefd, onbezield, onbeduidend en kitscherig.

11. De receptie in Vlaanderen¹¹

De roman verscheen in Vlaanderen in 1937 bij Manteau. Deze uitgeverij werd aan het begin financieel ondersteund door H.P. Leopold bij wie de roman van Földes in Nederland uitkwam. Angèle Manteau, die sedert 1932 een importboekhandel had in Brussel, zou de boeken voor deze uitgeverij importeren en verdelen voor België en Leopold zou ‘wederkerig’ de titels van Manteau in Nederland vertegenwoordigen (Bruinsma z.j.). Nog in 1937 werd het boek in de *Boekengids* (1923-1994) besproken (nr. 13.890). Dit was een algemeen Neder-

lands bibliografisch tijdschrift, een uitgave van het Algemeen Secretariaat voor Katholieke Boekerijen (ASKB). Deze instelling werd in 1922 op verzoek van kardinaal Désiré Mercier door de Antwerpse priester Joris Baers opgericht. De bedoeling was de katholieke openbare bibliotheken te centraliseren en voor te lichten. In de beginjaren en zeker ook nog (zij het misschien in mindere mate) in 1937 was de *Boekengids* ‘een streng toeziende bewaker der goede zeden’ (Simons, 1998, p. 255). De roman werd er ingedeeld bij III, N: ‘Voorbehouden lectuur’, wat betekent: ‘Boeken welke, ondanks zekere passages of grondgedachten, ook ontspanningshalve, zonder nadeel door gevormde lezers kunnen gelezen worden’ (Baers, 1937, p. 69). Deze ‘passages of grondgedachten’ betreffen onder andere de afbeelding van Anna, die zich zonder liefde seksueel aangetrokken voelt tot een Russische jongen met wie ze ook naar bed gaat. Desondanks werd het boek ‘alleszins merkwaardig’ gevonden, ‘litterair [...] op ongemeen hoog peil’, maar ‘Hij is angstvallig “neutraal” gehouden’ (Baers, 1937, p. 70). De bespreking is ondertekend door B. Deze B. blijkt de bovengenoemde Joris Baers te zijn. De *Boekengids* had een aanzienlijke invloed op het aanschafbeleid van de katholieke bibliotheken in Vlaanderen.¹²

In 1945 komt bij Manteau een tweede editie van de roman uit, in een oplage die voor die tijd bijzonder hoog was, namelijk 3.500 exemplaren (Bruinsma & Stuyck, 2000, p. 67). Nog eens twee jaar later verschijnt de roman van Földes bij Snoeck-Ducaju & Zoon te Gent. De gerenommeerde uitgeverij Snoeck in Gent was in 1937 onder de leiding gekomen van Yvonne Snoeck (1897). Na de oorlog begon ze een reeks onder de titel *De Vissende Kat*. Dat Yvonne Snoeck haar reeks naar de titel van Jolán Földes’ roman genoemd heeft, lijkt zeer waarschijnlijk.¹³

De uitgave van Snoeck-Ducaju is voorzien van illustraties van de beroemde grafisch kunstenaar en houtsnijder Frans Masereel (1889-1972). Hoe Masereel aan deze opdracht is gekomen, ben ik niet op het spoor gekomen. Dat hij uitgerekend dit boek illustreerde, kan echter op grond van zijn biografie gereconstrueerd worden (Van Parys, 1995).¹⁴ Hij leefde zelf bij uitstek het leven van een emigrant: voor de Eerste Wereldoorlog vluchtte hij naar Genève, waar hij met pacifisten als Romain Rolland, Stefan Zweig en Andreas Latzko bevriend raakte en hun boeken illustreerde. Latzko, ‘in de eerste jaren na de oorlog de meest vertaalde pacifist’ (Van Parys, 1995, p. 103), was een auteur van Hongaarse afkomst die de verschrikkingen van de Grote Oorlog aan den lijve ondervonden had. Masereel illustreerde de Franse uitgave van Latzko’s *Der letzte Mann* (1919) met elf houtsneden. Masereel moest goed op de hoogte zijn van de toenmalige situatie in Hongarije, waarbij Latzko tijdens de ‘Witte Terreur’ van Horthy ter dood veroordeeld werd. Hij ontkwam aan zijn lot door een protestactie van zijn Geneefse vrienden, onder wie ook Frans Masereel. Na de Eerste Wereldoorlog

werd Masereel in België als dienstweigeraar beschouwd. Daarna keerde hij nooit meer terug naar zijn vaderland. Hij leefde het leven van een politiek bewogen, internationaal gerichte kunstenaar.

Masereel had dus zowel kennis van de Hongaarse situatie van de jaren twintig als van het emigrantenbestaan. Hij had een grote politieke en sociale betrokkenheid: na zijn pacifisme is hij een felle antifascist en antikapitalist geworden met linkse sympathieën. De roman van Földes voorziet hij van 33 penseeltekeningen. Op grond van de illustraties, die ook in zijn beeldroman *De stad* (1925) goed zouden kunnen passen, lijkt hij de roman anders geïnterpreteerd te hebben dan de literaire critici. Overeenkomstig zijn empathie voor de arme arbeiders en zijn obsessie voor de grote stad als vriend en vijand van het individu, las hij de roman als een expressionistische uiting, een schreeuw van het vereenzaamde, arme individu om vrede, recht op werk en een gemeenschapsleven. De tekst geeft soms aanleiding tot zo'n expressionistische interpretatie, bijvoorbeeld:

Het geluid, dat door de nacht tot hen is gekomen en hen uit de slaap heeft opgeschrikt, heeft niets menselijks. Het is een klaaglijk geluid dat door merg en been gaat, luider dan... luider dan alles. Het vult de kamer, het vult het huis, wolven huilen zo, of een mens die levend gevild wordt... in het schijnsel van de lamp die vrouw Barabás opgestoken heeft, staren vier lijkleke gezichten elkaar aan. Het gehuil zwelt aan, het heeft niets menselijks, het heeft niets dierlijks, het is ontzettend (Földes, 1967, p. 63).

De gezichtsloze schreeuw, de staccatoachtige zinnen met de drie puntjes, de herhalingen van zinsdelen, de kosmische vergroting van indrukken, de scherpe tegenstelling tussen dood en leven, tussen de nacht en het licht van de lamp (zwart-wit), passen allemaal zowel in de visuele wereld van Masereel als in de literaire stijl van het expressionisme. Het is een mooi voorbeeld van de wijze waarop een tekst op grond van illustraties nieuwe aspecten laat zien en daardoor nieuwe interpretaties kan krijgen. Het accent ligt nu niet meer op de Hongaarse familie Barabás en de individuele lotgevallen van de familieleden, maar op de gemeenschap, op het gemeenschappelijke lijden van verarmde mensen die na de Eerste Wereldoorlog in groten getale hun geluk zoeken in de grote stad, in een ontredderd Europa.

12. De verwachtingshorizon in Vlaanderen

De verwachtingshorizon in Vlaanderen staat in nauw verband met het uitgeverswezen in Vlaanderen in de jaren dertig van de twintigste eeuw (zie Simons 1984-1985). Vanwege de economische crisis en het betere organisatieniveau van de

Nederlandse uitgeverijen worden Vlaamse auteurs in Nederland uitgegeven. Mede door de samenwerking tussen Leopold en Angèle Manteau kwam hier verandering in. Manteau kon via Leopold heel wat buitenlandse literatuur importeren in Vlaanderen. De uitgave van *De straat* is dus ook de vrucht van de samenwerking tussen Leopold en Manteau.

Het literaire waardeoordeel in Vlaanderen werd altijd streng door de katholieke kerk beïnvloed. Zo krijgt de roman van Földes in 1937 een wat terughoudende receptie in de *Boekengids* waar dit werk als ‘voorbehouden lectuur’ bestempeld wordt. Deze indeling krijgt kennelijk zo’n sterke uitstraling dat zelfs in een roman zoals *Marcel* van Erwin Mortier (1999), die zich in de jaren zestig van de twintigste eeuw afspeelt, *De straat* als gevaarlijke lectuur voor de jeugd voorgesteld wordt.

Er is echter een ander facet in de Vlaamse receptie van belang, met name de grote gevoeligheid – zowel in de literatuur als onder het lezerspubliek – voor politieke, sociale, historische en economische problemen. Deze gevoeligheid gaat gepaard met esthetische vernieuwingen. Omdat België de Eerste Wereldoorlog meegemaakt heeft, waren Vlamingen in verschillende Europese pacifistische emigrantengroepen aanwezig. Ook was de ontvankelijkheid voor de verschrikkingen van de oorlog als zodanig in Vlaanderen groter dan in Nederland. Zo krijgt de roman een enthousiaste receptie door de beeldende kunstenaar Frans Masereel, die het boek met andere ogen ziet dan de literaire critici in Vlaanderen en in Nederland. Hij plaatst het in de context van een door de Eerste Wereldoorlog ontredde Europa dat door het nakende fascisme opnieuw bedreigd werd. Door zijn illustraties benadrukt hij de actuele problemen van de jaren dertig van de twintigste eeuw: de relatie tussen individu en gemeenschap, de uitsluitingsmechanismen van de maatschappij, het emigrantenbestaan en de solidariteit met arme, ontwortelde mensen. Masereel stond in een pacifistische, progressieve traditie, waardoor hij het boek van nieuwe betekenissen voorzag.

13. Besluit

De straat van de vissende kat van Jolán Földes stootte ten tijde van zijn publicatie op verschillende verwachtingshorizons, zowel in Hongarije als in Nederland en Vlaanderen. Deze werden door de Hongaarse roman op verschillende wijzen doorbroken. In Hongarije doorbrak het werk de verwachtingshorizon van het conservatieve deel van het Hongaarse lezerspubliek door de lokale, Hongaarse problematiek met een internationale te combineren en het emigrantenbestaan centraal te stellen. In Nederland doorbrak de roman de verwachtingshorizon door zijn niet psychologiserende aanpak waarbij niet het individu, maar de

gemeenschap de hoofdrol speelde. Het gebrek aan gepsiologiseer werd er als oppervlakkig, vlot, weinig diepgaand bestempeld. In Vlaanderen werd de katholieke verwachtingshorizon onder andere doorbroken door Földes' moderne kijk op de vrouwelijke seksualiteit. Door deze doorbrekingen van de verwachtingshorizons in Hongarije, Nederland en Vlaanderen, heeft deze roman innovatieve elementen. Deze elementen werden door de internationale jury aangevoeld en gehonoreerd. De twee heruitgaven van de roman in Hongarije, eerst in 1989 – het jaar van de Wende – en later in 2006, verwijzen eveneens naar de herwaardering van deze gedurende lange tijd vergeten roman.

NOTEN

- ¹ Zie bijvoorbeeld Lipińska & Kris Van Heuckelom, 2005; De Strycker, 2009; Kalla, 2010; en Prins et al. (Red.), 2001.
- ² De uitgeverijen Atheneum, Nova en Dante hadden in de jaren dertig van de twintigste eeuw een goedkope reeks van contemporaine Hongaarse en Europese literatuur uitgegeven onder de naam 'kétpengős regények' wat als 'twee-centen romans' vertaald kan worden. De boeken waren in linnen gebonden en waren zeer populair.
- ³ In de Hongaarse jury zaten Ferenc Herczeg, Mihály Babits, Kálmán Csathó, Mihály Földi en Irén Gulácsy. De internationale jury bestond uit Hugh Walpole, Carl van Doren, Rudolf G. Binding, Johann Bojer en Gaston Rageot.
- ⁴ Haar boek staat in een antisemitische uitgave van de fascistische journalist en politicus Mihály Kolosváry-Borcsa uit 1943 onder de volgende opmerking vermeld: 'Jolán Földes (Grünfeld). 1903. Met haar roman *De straat van de vissende kat* heeft ze in 1936 een zogenaamde internationale literaire prijsvraag gewonnen. Alle personages, de geest en het milieu van dit met enorme reclame uitgegeven waardeloze werk zijn typisch joods.' (mijn vertaling).
- ⁵ De recensent werd geïdentificeerd als de katholieke schrijver Gábor Thurzó (1912-1979).
- ⁶ Het tijdschrift werd in 1873 na enkele jaren pauze opnieuw gelanceerd met de financiële steun van de Hongaarse Academie van Wetenschappen. Het hield in 1944 op te bestaan.
- ⁷ Ottokár Prohászka (1858-1927) was een groot antisemiet die al in 1918 de numerus clausus voor joden wilde invoeren. Zijn naam hoort vandaag niet meer tot de canon en is grotendeels vergeten.
- ⁸ Zie Vriesland, 1958. Met dank aan Léon Hanssen.
- ⁹ Zoals Erica van Boven opmerkt: 'Ter Braak legt haar [Annie Romein-Verschoor – J.G.] in zijn bespreking van *Vrouwenspiegel* zijn eigen ruime invulling van de term [damesroman – J.G.] in de mond' terwijl Romein-Verschoor zelf slechts een beperkt aantal schrijfsters "dames" noemt.' (Van Boven, 1992, p. 139).

- ¹⁰ Het gaat hier om de besprekingen van *De Andere Wereld* (Ter Braak, 1934), *De Hongertocht* (Ter Braak, 1936) en *Het Laatste Bedrijf* (Ter Braak, 1937c)
- ¹¹ Bij dit onderdeel van mijn artikel kreeg ik onschatbare informatie van Ludo Simons, waarvoor ik hem zeer dankbaar ben.
- ¹² Dit verklaart waarom Erwin Mortier in zijn roman *Marcel* (1999) via de puber Wieland naar deze roman verwijst alsof het over hoeren ging. Dit had waarschijnlijk te maken met de beeldvorming van deze roman in Vlaanderen die voortkwam uit de bestempeling van het boek in de *Boekengids* als voorbehouden lectuur. Met dank aan Kris Van Heuckelom die me attent maakte op de verwijzing bij Mortier.
- ¹³ Haar man heette Batta, een naam die in Hongarije vaak voorkomt. Als haar man inderdaad een Hongaar was, kan dit feit de affiniteit van Yvonne Snoeck met de Hongaarse literatuur verklaren.
- ¹⁴ Bij deze wil ik Joris Van Parys mijn dank betuigen voor zijn inzet om een veronderstelde Franstalige 'Inleiding' van Masereel met betrekking tot zijn illustraties bij de roman van Földes op te sporen. Het is helaas niet gelukt deze inleiding te traceren.

BIBLIOGRAFIE

- NN (1936). Világraszóló magyar irodalmi siker. *Az Est*, 17 oktober.
- NN (1937). Gemengd Nieuws. De Straat van de Visschende Kat. Reeds in Veertien Talen is het Boek van Jolan Földes Verschenen. Reeds heeft Zij een Volgend Boek Onder handen. Schrijfter Enthousiast over de Schoonheid van Holland. *Het nieuws van den dag voor Nederlandsch-Indië*, 8 april.
- Baers, J. (1937). Földes, Jolán De straat van de visschende kat. Vert. uit h. Hongaarsch dr M.H. Székely-Lulofs. *Boekengids*, 69-70.
- Belohorszky, F. (1937). A világmárkás 'magyar regény'. Földes Jolán: A halászó macska uccája. *Szabolcsi Szemle*, 199-217.
- Boven, E. van (1992). *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam: Sara/Van Gennep.
- Braak, M. ter (1934). De roman als document. M.H. Székely-Lulofs: De Andere Wereld. *Het Vaderland*, 11 maart.
- Braak, M. ter (1936). Indische 'toestanden'. M.H. Székely Lulofs: De Hongertocht. Dr J.C.Soewarno-Van der Kaaden: Nonna Dokter. *Het Vaderland*, 11 maart.
- Braak, M. ter (1937a). De bekroonde roman. Het magnetisme van Hongarije. Een roman van de emigratie te Parijs. Jolán Földes, De Straat van de Visschende Kat. Vertaald door M.H. Székely-Lulofs. (H.P. Leopolds Uitg. Mij. Den Haag 1937). *Het Vaderland*, 30 januari.
- Braak, M. ter (1937b). Jolan Földes in Den Haag. *Het Vaderland*, 23 maart.
- Braak, M. ter (1937c). Van Indië naar Boedapest. Een pijnlijk laatste bedrijf. M.H. Székely-Lulofs, Het Laatste Bedrijf. (Elsevier, Amsterdam 1937). *Het Vaderland*, 4 november. Geraad-

- pleegd op 19 juni 2011 van http://www.dbnl.org/tekst/braa002vade06_01/braa002vade06_01_0131.php.
- Braak, M. ter (1949a). Op zijn plaats. Jeanne van Schaik-Willing: Sofie Blank. In M. van Crevel, H.A. Gomperts & G.H. 's-Gravesande (Red.), *Menno ter Braak. Verzameld Werk 5* (pp. 326-331). Amsterdam: Van Oorschot.
- Braak, M. ter (1949b). 'Het emigrantencomplex'. Klaus Mann: Flucht in den Norden. Ernst Erich Noth: La Tragédie de la Jeunesse Allemande. In M. van Crevel, H.A. Gomperts & G.H. 's-Gravesande (Red.), *Menno ter Braak. Verzameld Werk 5* (pp. 354-360). Amsterdam: Van Oorschot.
- Bruinsma, E. (z.j.). Manteau, niet voor Vlaanderen alleen. Geraadpleegd op 18 juni 2011 van <http://www.lpbooncentrum.be/manteau/vlaanderen.html>.
- Bruinsma, E. & J. Stuyck (2000). *Literaire kwaliteit was de enige norm. Fondsljst Uitgeverij A. Manteau / Les Editions Lumière 1938-1955* Antwerpen: L.P. Boon-documentatiecentrum.
- De Strycker, C. (2009). 'Lees van Celan Sommerbericht': Paul Celan in het werk van C.O. Jellema. *TNTL*, 125(3), 306-323.
- Erős, K. (2009). Emigránsok utcája. Földes Jolán: A halászó macska uccája. In V. Varga & Z. Zsávolya (Red.), *Nő, tükör, trás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról* (pp. 326-331). Budapest: Ráció kiadó.
- Földes, J. (1936). *A halászó macska uccája*. Budapest: Atheneum.
- Földes, J. (1937a). *De straat van de visschende kat*. 's-Gravenhage: Leopold.
- Földes, J. (1937b). *De straat van de visschende kat*. Brussel: Manteau.
- Földes, J. (1945). *De straat van de visschende kat*. Brussel: Manteau.
- Földes, J. (1947). *De straat van de visschende kat*. Gent: Snoeck-Ducaju & Zoon.
- Földes, J. (1967). *De straat van de vissende kat*. Amsterdam: Querido.
- Földes, J. (1989). *A halászó macska uccája*. Budapest: Pallas Lap- és Könyvkiadó, Magyar Hírlap Könyvek, Új Idő Lap- és Könyvkiadó Kft.
- Földes, J. (2006). *A halászó macska uccája*. Budapest: Agave.
- Fülöp, M. (1936). Négyszemközt Földes Jolánnal. *Literatura*, 307-308.
- György, L. (1936). Nem én leszek a regényíró Miss Magyarország. *Ünnep*, 1834-1835.
- Heller, Á. (1997). Zsidótlanítás a magyar zsidó irodalomban. In Á.Heller, *Az idegen* (pp. 158-171). Budapest: Múlt és Jövő.
- Hevesi, A. (1936). A halászó macska uccája. *Nyugat*, 1(II), 459-460.
- Jablonzay, T. (2009). A szöveg mint az anya teste. Földes Jolán: *Mária jól érett*. In V. Varga & Z. Zsávolya (Red.), *Nő, tükör, trás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmáról* (pp. 310-325). Budapest: Ráció kiadó.
- Jauss, H.R. (1970). Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In H.R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (pp. 145-206). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kalla, I.B. (2010). Die Puzzleteile eines Dichtwerkes von Anderen gelegt. Poesie von Zbigniew Herbert (1924-1998) im niederländischen Sprachraum. In H. Van Uffelen, D. de Geest, S. Mahmody & P. Verstraeten (Hrsg.), *An der Schwelle. 'Eigen' und 'fremd' in der niederländischen*

- Literatur. Wiener Schriften zur niederländischen Sprache und Kultur* (199-219). Wien: Edition Praesens.
- Keményfy, J. (1937). Egy nemzetközi regénypályázat magyar győztese. *Budapesti Szemle*: 251-254.
- Komlós, A. (1936). Földes Jolán: A Halászó Macska Uccája. *Szép Szó*, 1, 183-184.
- Komlós, A. (1937). Irodalmi Napló. *A toll*, IX(1), 30-31.
- Lipińska, A. & K. Van Heuckelom (2005). Kultura werbalna i wizualna jako składniki tożsamości Polaków, Belgów i Holendrów w ujęciu porównawczym. In A. Szerląg (Red.), *Wielokulturowość – międzykulturowość obszarami edukacyjnych odniesień* (pp. 517-528), Kraków: Impuls.
- Mortier, E. (1999). *Marcel*. Amsterdam: Meulenhoff.
- N., M. (1937). A Halászó macska utcája és a nemzetközi pályadíj. *Napkelet*, 1.
- Parys, J. van (1995). *Masereel. Een biografie*. Antwerpen/Baarn: Houtekiet/De Prom.
- Prins, J.C. et al. (Red.). (2001). *The Low Countries and the New World(s): Travel, Discovery, Early Relations*. Lanham, MD: University Press of America.
- Simons, L. (1984-1985). *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen I-II*. Tielt/Weesp: Lannoo.
- Simons, L. (1998). *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Tielt: Lannoo.
- Thurzó, G. (1937). Földes Jolán: A halászó macska uccája. *Élet*, 15, 402.
- Ujvári, L. (1936). Egy győztes regény. *Korunk*, 985-987.
- Vriesland, V.E. van (1958). Opkomst en val. In V.E. van Vriesland, *Onderzoek en vertoog 2*. Amsterdam: Querido.

Deel 3: Beeldvorming

‘DAT WEET JE NOOIT, BIJ BULGAREN’

Over het gebruik van Bulgaren in de Nederlandse literatuur

Raymond Detrez
(Universiteit Gent)

‘YOU CAN NEVER BE SURE, WITH BULGARIANS’. ON THE USE OF BULGARIANS
IN DUTCH LITERATURE

The negative image of the Balkans in Western literary fiction has been thoroughly investigated by Maria Todorova, Vesna Goldsworthy and others. In French and English literature, especially the Bulgarians are frequently used as metaphors of backwardness and strangeness (e.g. by Voltaire, Shaw). The same phenomenon can be observed in Dutch literature (van Deyssel, Claus, van Kooten, Nooteboom). This creative use of fictional Bulgarians unlikely results from the meaning of ‘heretic’ or ‘sodomite’, which had the Middle Dutch words *bugger* or *bogger*. (Both words are derived from *bulgarus* (Bulgarian) through the French *bou(l)gre* referring to the Cathars who were thought to have adopted the teachings of the Bulgarian Bogomils.) *Bugger* and *bogger* had fallen into oblivion by the time Bulgarians happen to be ridiculed by Dutch authors. More probably, the phonetic features of the word *Bulgaar*, reminding of Dutch words like *bul* (‘bull’), *balg* (‘wind-bellow’), *blaag* (‘brat’), *vulgair* (‘vulgar’), *barbaar* (‘barbarian’) *et cetera*, may have inspired Dutch writers to make use of fictional Bulgarians with these ends. However, in these literary works the traditional prejudices concerning the Balkans play a role as well as they enlarge with additional negative connotations the meaning of ‘Bulgarian’.

1. Inleiding

Oost- en Centraal-Europa, maar in het bijzonder de Balkan, worden in het Westen sinds de Verlichting waargenomen als oorden van etnische conflicten, economische achterstand en politieke instabiliteit (Wolff, 1994). De wreedheden die zich voordeden tijdens de Balkanoorlogen van 1912-1913 en die in de Westerse

pers uitvoerig werden becommentarieerd (*Carnegie Report*, 1914), droegen nog bij tot de negatieve beeldvorming over Zuidoost-Europa. Hoewel de slachtpartijen en volkenmoorden die naderhand tijdens de Eerste en de Tweede Wereldoorlog in West-Europa plaats hadden die van tijdens de Balkanoorlogen in wreedheid en omvang ver overtroffen, raakte de Balkan zijn kwalijke reputatie niet kwijt. Zo raakte de term ‘balkanisering’ (Engels *Balkanization*, Frans *balkanisation*) in zowat alle Westerse talen ingeburgerd om er het ongewenste uiteenvallen van een grotere staat in onlevensvatbare kleine staatjes mee aan te duiden. Karakteristiek voor deze manier van beeldvorming is dat er in de jaren voorafgaand aan de Eerste Wereldoorlog, toen de term ontstond, op de Balkan van ‘balkanisering’ helemaal geen sprake was: tijdens de Balkanoorlogen annexeerden de reeds bestaande kleine Balkanstaten (Bulgarije, Griekenland, Montenegro, Servië) grote delen van het Osmaanse Rijk en werden juist grotere en levenskrachtigere staten. De term ‘balkanisering’ werd in feite pas in de jaren negentig van de twintigste eeuw met de desintegratie van Joegoslavië voor het eerst toepasselijk en dan nog maar alleen op een deel van de (westelijke) Balkan.

2. Balkanisme

Nadat de Balkan (met uitzondering van het gesloten Albanië) decennialang een populaire vakantiebestemming was geweest, bliezen de conflicten in Joegoslavië de oude vooroordelen nieuw leven in. In de lijn van Wolffs werk en met kritische distantie voortbouwend op de inzichten die Edward Said had verdedigd in zijn *Orientalism* (Said, 1978) zocht de in de Verenigde Staten docerende Bulgaarse historica Maria Todorova naar de historische wortels van dat negatieve beeld van de Balkan in het Westen, dat zij ‘*Balkanism*’ doopte (Todorova, 1997). Todorova kwam tot de conclusie dat de Westerse perceptie van de bewoners van het Balkanschiereiland bepaald wordt door hun ‘semi-’ of ‘overgangspositie’ tussen Europa en Azië; ze worden nu eens waargenomen als ‘wij’, dan weer als ‘de ander’; of ze zijn ‘half wij’, ‘half de ander’. Zo zijn ze als orthodoxe christenen met de islam in de buurt ‘net als wij’ ‘christenen’, want moslims zijn ondubbelzinnig ‘de ander’. Zonder de nabijheid van de islam worden orthodoxe christenen echter waargenomen als de ‘ander’ – belijders van een ‘Oosters’ christendom dat dan fundamenteel verschilt van het Westerse (katholieke of protestantse) christendom. Op dezelfde manier worden de Balkanvolken nu eens wel, dan weer niet gerekend tot de volken waarmee het Westen een koloniale relatie heeft gehad. Net als de gekoloniseerde volken worden de inwoners van de Balkan dikwijls beschouwd als ‘onaf’: ze zijn nog bezig te worden ‘als wij’ of zullen, alle gelijkenissen ten spijt, nooit als wij worden. Een curieus gevolg is geweest dat

de Balkanvolken in de media zelden konden genieten van de weleer gebruikelijke *political correctness*. Die was immers bijna per definitie was voorbehouden voor de (complete) 'ander'. Ten aanzien van ons zelf hoeven wij namelijk geen *political correctness* aan de dag te leggen. Wie half is als wij kan er dan blijkbaar ook maar half aanspraak op maken. Deze situatie heeft de negatieve beeldvorming nog in de hand gewerkt. Over de (burger)oorlogen in Joegoslavië werd in de jaren 1990 soms geschreven in termen die, had het om een etnisch conflict in Afrika gegaan, als ongepast zouden zijn bestempeld. Ten slotte werd de door etnische en religieuze onverdraagzaamheid en nationalistische passies verscheurde Balkan in de jaren 1990 in de Europese Unie gebruikt bij de constructie – door systematische oppositie – van een Europese identiteit, die al deze achterhaalde, destructieve emoties ten enenmale vreemd zouden zijn (Detrez 2000).

Terwijl Said de Westerse vooringenomenheid ook aanwezig achtte in de academische benadering van de (islamitische) Oriënt, ontwaarde Todorova het balkanisme vooral in reisverhalen en journalistieke verslagen. Vesna Goldsworthy (1998) beschreef de aanwezigheid ervan in de Angelsaksische literatuur en film. Een grondig onderzoek naar het balkanisme in de Nederlandstalige literatuur is nog niet gebeurd. Een uitzondering vormen de studies van Jelica Novaković (1999, 2000, 2006, 2008) met betrekking tot Joegoslavië en de Serven. De Balkan neemt als thema of decor in de Nederlandstalige literatuur natuurlijk slechts een marginale plaats in, maar dat is uiteindelijk ook in de andere West-Europese literaturen het geval. Althans één Nederlandstalige auteur, A. den Doolaard, heeft een groot deel van zijn omvangrijke journalistieke en belletristische oeuvre aan de Balkan gewijd (Olink, 2011). Zijn werk zou een interessant studieobject vormen. Over het beeld van de Bulgaren in de Nederlandstalige literatuur publiceerde ik een opstel enkele jaren vóór het onderzoek naar het balkanisme onder balkanologen een populair onderwerp werd (Detrez, 1995). In deze bijdrage kom ik op dat beeld terug, ditmaal in het licht van wat het balkanistische onderzoek ons inmiddels heeft geleerd. Het 'bijzondere geval' dat de Bulgaren in de Nederlandse literatuur vormen, kan uiteindelijk niet los gezien worden van de algemene negatieve perceptie van de Balkan in de Lage Landen en in West-Europa.

3. 'Imaginaire Bulgaren'

De Bulgaren zijn op twee manieren aanwezig in het bewustzijn van sommige West-Europese volken. In de eerste plaats zijn ze een reëel bestaand Slavisch Balkanvolk, waarover een aantal concrete feitelijkheden bekend zijn. Geschreven aanwijzingen voor het bestaan van deze 'reële' Bulgaren vindt de lezer in kranten

en tijdschriften, encyclopedieën, atlassen, geschiedenis-handboeken en andere nietfictionele werken. Daarnaast blijken er ook Bulgaren te zijn die louter in de verbeelding bestaan als een imaginair volk, aan wie pejoratieve en soms hilarische eigenschappen worden toegedicht en die naargelang van de context in romans en verhalen verschijnen als metaforen van vreemdheid, wreedheid of achterlijkheid.

Om misverstanden te vermijden moet ik, alvorens nader op de imaginaire Bulgaren in te gaan, erop wijzen dat er in de West-Europese literaturen uiteraard ook fictionele werken bestaan waarin Bulgaren voorkomen die geen ‘imaginaire Bulgaren’ zijn in de betekenis die ik aan die term heb gegeven. Zulke Bulgaren zijn bij voorbeeld de helden van de roman *Le pilote du Danube* (1908, postuum) van Jules Verne, geïnspireerd door het exploit van enkele Bulgaarse vrijheidshelden tijdens de Aprilopstand in 1876, of de Bulgaren in de roman *Oriënt-Express* (1934) van A. Den Doolaard. Dit zijn geen ‘imaginaire’, maar ‘geïmagineerde’ of ‘verbeelde’ Bulgaren, voorkomend in teksten waarin de auteur uitgaat van reële Bulgaarse toestanden, gebeurtenissen en personen. Hun ‘verbeelde’ Bulgaar moet de illusie van werkelijkheid wekken. Het kan ook gaan om personages in verhalen en romans, voor wie echte Bulgaren model stonden. De Bulgaren in het literaire reisverslag ‘Een Turks bad’ van Kamiel Vanhole, opgenomen in *Een demon in Brussel*, behoren tot de categorie van de ‘reële Bulgaren’ (Vanhole, 1990, pp. 128-152). Ook in het autobiografische *Bulgaar in Wassenaar* van Michael Eenhoorn (1990) komen uiteraard geen imaginaire Bulgaren voor, maar ‘echte’. En ook de Bulgaren in Frans Pointls ‘Een geur van lysol’ zijn echte Bulgaren (Pointl, 2004, pp. 95-116). De vijf gedichten in de cyclus ‘Een reisje door Bulgarije’, opgenomen in de bundel *Amulet* van Lucebert uit 1957, zijn poëtische evocaties van door de auteur bezochte steden in Bulgarije en bevatten geen ‘imaginaire’ Bulgaren (Lucebert, 2002, pp. 271-276).

Auteurs die imaginaire Bulgaren ten tonele voeren, hebben niet de bedoeling de lezer informatie te verstrekken over Bulgaren die echt bestaan of zouden kunnen bestaan. Ze gebruiken de Bulgaren als metafoor – ongeveer op dezelfde manier als de Balkan in termen als ‘balkaniseren’ gebruikt wordt door mensen die geen idee hebben van wat zich op de Balkan heeft voorgedaan en voordoet om gebeurtenissen en ontwikkelingen aan te duiden die verder ook niets met de Balkan te maken hebben. Voor zover die auteurs zich al verdiepten in allerlei wetenswaardigheden over het Bulgaarse volk en land, deden ze dat om uit het arsenaal van de *couleur locale* enkele triviale bijzonderheden te kiezen die hun imaginaire Bulgaar stofferden en een grotere authenticiteit en overtuigingskracht verlenen. Het is duidelijk dat deze kunstgreep enkel effect sorteert wanneer ook de lezer niet weet wat hij zich bij een Bulgaar precies moet voorstellen. In landen waar de reële Bulgaren door historische omstandigheden een (grotere) bekend-

heid genieten, met name in Duitsland en Oostenrijk en uiteraard in de Slavische wereld, komen imaginaire Bulgaren niet voor. Norbert Randov, onovertroffen kenner van de Duitstalige literatuur over Bulgarije, verzekerde me geen enkel voorbeeld te kennen.

4. De imaginaire Bulgaar in de Franse literatuur

De imaginaire Bulgaar is een modern fenomeen. Middeleeuwse historiografieën als *Spiegel Historiae* van Jacob van Maerlant uit de dertiende eeuw maken melding van de Bulgaren; verder treden Bulgaren op in literaire werken als *Gargantua et Pantagruel* van Rabelais, in de poëzie van Ronsard, in *The Tempest* van Shakespeare, in historische verhalen als *Orlando furioso* van Ariosto en *La Bulgheria convertita* van Francesco Bracciolini en in zeventiende-eeuwse Franse toneelstukken (Zaimova 1992). In geen ervan worden de Bulgaren voorgesteld op de manier die typerend is voor de imaginaire Bulgaar. Het vroegste ons bekende literaire werk waarin imaginaire Bulgaren optreden, is *Candide ou l'Optimisme* van Voltaire uit 1759. In hoofdstuk drie lezen we:

Il [Candide] passa pardessus des tas de mort et de mourants, et gagna d'abord un village voisin; il était en cendres: c'était un village Abare que les Bulgares avaient brûlé, selon les lois du droit public. Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes; là des filles éventrées, après avoir assouvi les besoins naturels de quelques héros, rendaient les derniers soupirs; d'autres à demi brûlées criaient qu'on achevât de leur donner la mort. Des cervelles étaient répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupés (Voltaire, 1968, p. 109).

Ook Candides geliefde Cunégonde is door de Bulgaren vermoord:

Elle a été éventrée par des soldats Bulgares, après avoir été violée autant qu'on peut l'être; ils ont cassé la tête à monsieur le Baron qui voulait la défendre; madame la Baronne a été coupée en morceaux; mon pauvre pupille traité précisément comme sa soeur; et quant au château, il n'est pas resté pierre sur pierre, pas une grange, pas un mouton, pas un canard, pas un arbre (Voltaire, 1968, p. 116).

Candide is een filosofisch verhaal met allegorische personages en gebeurtenissen. De wreedheden die Voltaire hier beschrijft, zouden zich in werkelijkheid hebben voorgedaan tijdens de Zevenjarige Oorlog (1756-1763), die op het moment dat

Voltaire zijn *Candide* schreef in volle hevigheid woedde. De Bulgaren zijn hier niet het Slavische Balkanvolk, maar een imaginair volk, waarmee Voltaire de Pruisen bedoelt; het land waar ze leven, grenst in zijn verhaal aan Holland en Westfalen. Hun tegenstanders, de Abaren, verbeelden de Fransen en gedragen zich niet anders dan de Bulgaren. Niet de Abaren echter, maar de Bulgaren hebben als ‘imaginair volk’ carrière gemaakt in de literatuur. Zij zijn in Franse, Engelse en Nederlandse verhalen, romans en toneelstukken blijven opduiken als een vreemd en onbekend, of – naargelang van de auteur – achterlijk, komisch of woest volk.

Bij zijn keuze voor de Bulgaren heeft Voltaire zich, wellicht onbewust, laten leiden door een aantal bijzondere omstandigheden. In de eerste plaats waren de reële Bulgaren in de achttiende eeuw in Frankrijk nagenoeg volkomen onbekend. Omdat de achttiende-eeuwse Fransman niets van hen afwist, kon Voltaire ze als woestelingen voorstellen zonder het risico te lopen dat zijn lezers daartegen vanuit enige deskundigheid bezwaar maakten. Hoe onbekend de Bulgaren in die tijd in Frankrijk (en in de rest van Europa) waren, blijkt onder meer uit Montesquieu's *Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains et de leur Décadence* uit 1734. Daarin lezen we dat ‘[e]nfin les barbares qui habitaient les bords du Danube s'étant établis, ne furent plus si redoutables, et servirent même de barrières contre d'autres barbares’ (Montesquieu, 1836, p. 248). Met die naamloze barbaren aan de oevers van de Donau bedoelt Montesquieu de Bulgaren. Ze verdedigden de Romeinen tegen wat Tzvetan Todorov, Montesquieu citerend, volkeren noemt, die ‘nog woester en tegelijk nog naamlozer’ (*още по-дику и същевременно по-безименни*) waren (Todorov, 1982, p. 94). De *Encyclopédie* beschreef in 1751 onder het lemma *Bulgarie* tamelijk nauwkeurig de grenzen van Bulgarije, maar vermeldde verder enkel nog: ‘Elle est sous la domination des Turcs. La capitale est Sophonie’ (Diderot, 1751, p. 462). Onder het lemma *Bulgares* wordt in de *Encyclopédie* de middeleeuwse ketterse sekte van de Catharen of de Albigenzen beschreven. De leden daarvan werden soms *Bulgari* of *Bulgeri* genoemd, omdat hun leer heette terug te gaan op die van de Bulgaarse Bogomilen (Primov, 1975, pp. 9-12; Topentcharov, 1971, pp. 9-22). ‘Ce mot de Bulgares,’ zegt de *Encyclopédie*, ‘qui n'était qu'un nom de nation, devint en ce temps-là un nom de secte [...]’ (Diderot, 1751, p. 461), maar over die ‘nation’ wordt verder geen informatie verstrekt.

Het is niet uitgesloten dat de associatie van de Bulgaren met de ketterse Catharen maakte dat het woord ‘Bulgaren’ bepaalde negatieve connotaties opriep. Het Frans kende in de tijd van Voltaire (en kent vandaag nog steeds) het woord *bougre* dat etymologisch teruggaat op het Middeleeuws-Latijnse *bulgarus*, ‘Bulgaarse ketter, Cathaar’ en in die tijd nog als *boulgre* werd geschreven. In de

achttiende eeuw had het woord *bougre* zijn oorspronkelijke betekenis van 'ketter' verloren en was alleen de bijbetekenis van 'sodomite, pédéraste' en vandaar 'personne méprisable' bewaard gebleven (Robert, 1965, p. 529). De reputatie van 'sodomiet' – een man die seksuele omgang heeft met andere mannen of met dieren – hadden de Catharen te danken aan hun afwijzende houding tegenover het sacrament van het huwelijk. In *Candide* maken de Bulgaren zich weliswaar ook schuldig aan sodomie ('mon pauvre pupille traité précisément comme sa soeur'), maar er wordt slechts terloops melding van gemaakt. Het gaat blijkbaar niet om een erg typerende eigenschap van de Bulgaren. De vraag is in hoeverre de achttiende-eeuwse Fransman *Bulgares* nog associeerde met middeleeuwse ketteren en sodomieten. In de *Encyclopédie* staat over 'les bulgares' – in de betekenis van 'Catharen' – in ieder geval geen kwaad woord. Voltaire legt in *Candide* de oude geleerde Martin – geen Bulgaar – zelfs een aantal dualistische opvattingen in de mond, die in de richting gaan van het Cathaarse (of Bogomilistische) manicheïsme. Kortom, het ziet ernaar uit dat de imaginaire Bulgaren een innovatie van Voltaire zijn geweest, zonder direct verband met de middeleeuwse *bougres*.

In 1930, bijna honderdvijftig jaar na *Candide*, duiken de imaginaire Bulgaren weer op in *Un certain Plume* van Henri Michaux. Ze zijn nog steeds vreemd, ondoorgrondelijk en dreigend genoeg om aan te zetten tot doortastende voorzorgsmaatregelen:

Voilà, on était sur le chemin du retour. On s'est trompé de train. Alors, comme on était là avec un tas de Bulgares, qui murmuraient entre eux on ne sait pas quoi, qui remuaient tout le temps, on a préféré en finir d'un coup. On a sorti nos revolvers et on a tiré précipitamment, parce qu'on ne se fiait pas à eux. Il était préférable de les mettre avant tout hors de combat. Eux, dans l'ensemble, parurent étonnés, mais les Bulgares, il ne faut pas s'y fier (Michaux, 1963, p. 150).

Het komische aspect ontbreekt hier niet, vooral omdat de reisgenoten van *monsieur* Plume ten aanzien van de Bulgaren dezelfde bloeddorst aan de dag leggen die Voltaire juist aan de Bulgaren toeschreef. De Bulgaren in de trein worden blijkbaar het slachtoffer van de faam die de imaginaire Bulgaren hebben; de medereizigers van Plume, die wellicht *Candide* hebben gelezen, laten de Bulgaren het lot ondergaan dat ze verwachten zelf door toedoen van de Bulgaren te zullen ondergaan.

5. De imaginaire Bulgaar in de Engelse literatuur: George Bernard Shaw

Ook in de Engelse literatuur is gebruik gemaakt van de imaginaire Bulgaren. Het Engels kent eveneens het denigrerende woord *bugger*, dat ‘sodomite’ betekende en teruggaat op het Franse *bougre* (Onions, 1976, p. 124), maar het is weinig waarschijnlijk dat dit een rol gespeeld heeft bij het ontstaan van de imaginaire Bulgaar in het Angelsaksische taalgebied. In Engeland bestond op het einde van de negentiende eeuw, sinds William Gladstones beruchte pamflet *Bulgarian Horrors and the Question of the East*, geschreven naar aanleiding van de bloedige onderdrukking van de Bulgaarse opstand tegen het Osmaanse bewind in april 1876, vooral het stereotiepe beeld van de ‘suffering Bulgarians’ (Goldsworthy, 1998, p. 31). Het bekendste voorbeeld van het gebruik van imaginaire Bulgaren in de Engelse literatuur is het antimilitaristische toneelstuk *Arms and the Man* van George Bernard Shaw. Het werd voor het eerst opgevoerd in 1894. Op het eerste gezicht lijkt *Arms and the Man* een historisch stuk met Bulgaren die moeten doorgaan voor reële Bulgaren. Maar er staan in *Arms and the Man* ook scènes die duidelijk geïnspireerd zijn door de idee van ‘achterlijkheid’, waarvan de imaginaire Bulgaren de dragers zijn, bijvoorbeeld die scènes waarin gealludeerd wordt op het vermeende gebrek aan lichaamshygiëne onder de Bulgaren. Op het einde van het eerste bedrijf komt het volgende gesprek voor tussen de Bulgaarse Raina en *the Man*, de Zwitserse officier in Servische dienst Bluntschli, die ze in haar kamer verborgen houdt.

RAINA. [...] I answer for your safety. There is my hand in pledge of it. Will that reassure you? (She offers him her hand).

THE MAN (looking dubiously at his own hand) Better not touch my hand, dear young lady. I must have a wash first.

RAINA (touched) That is very nice of you. I see that you are a gentleman.

THE MAN (puzzled) Eh?

RAINA. You must not think I am surprised. Bulgarians of really good standing – people in *our* position – wash their hands nearly every day.

(Shaw, 1907, p. 20)

Moeten we hier de ‘imaginaire Bulgaar’ achter zoeken of gaat het enkel om een komisch intermezzo in een stuk over ‘reële’ Bulgaren? De ontstaansgeschiedenis van *Arms and the Man* brengt hier uitkomst. Het blijkt namelijk helemaal niet om een historisch stuk te gaan, waarin een episode uit de Bulgaarse geschiedenis waarheidsgetrouw wordt gedramatiseerd. *Arms and the Man* is een moraliserend stuk, waarin Shaw zich afzet tegen romantisch idealisme en militair pseudo-

heldendom en de wreedheden van de oorlog aanklaagt. Het ging er natuurlijk niet om deze zaken enkel te hekelen in één bepaalde oorlog. De personages moesten onbepaald en 'invulbaar' genoeg zijn om te staan voor alle mensen in alle oorlogen. Tegelijk moesten ze toch over een zekere concreetheid en waarschijnlijkheid beschikken om bij het publiek als echte mensen over te komen. En ten slotte moesten ze van in den beginne bij het publiek zowel afkeuring als hilariteit opwekken. Het ging tenslotte om een satirisch stuk.

Op Bluntschli na zijn alle personages in het stuk Bulgaren. In een eerste versie van *Arms and the Man* had Shaw de namen van de personages en van de plaatsen waar de handeling zich afspeelt nog open gelaten. Shaws biograaf Michael Holroyd schrijft dat Shaw

then went to Sidney Webb and asked him to find a good war for his purpose. Webb 'spent about two minutes in a rapid survey of every war that has ever been waged and then told me that the ServoBulgarian war was what I wanted', Shaw remembered. 'I then read an account on the war in the Annual Register with a modern railway map of the Balkan peninsula before me, and filled in my blanks [...]' (Holroyd, 1988, p. 300).

De Servisch-Bulgaarse oorlog brak uit in november 1885 naar aanleiding van de annexatie door het Vorstendom Bulgarije van de Osmaanse autonome provincie Oost-Roemelië in september 1885. Deze annexatie was een schending van het Verdrag van Berlijn van 1878, die Europa op de rand van een oorlog bracht. Rusland had zich verzet tegen de annexatie van Oost-Roemelië en vervolgens de Bulgaarse vorst Alexander von Battenberg tot abdicatie gedwongen. Servië was van oordeel dat de uitbreiding van Bulgarije met Oost-Roemelië het machtsevenwicht op de Balkan verstoorde. Servische troepen vielen Bulgarije binnen, maar werden binnen enkele weken teruggedreven tot voor Belgrado. Onder druk van de grote mogendheden werd op 7 december 1885 een wapenstilstand gesloten. De daarop volgende Vrede van Boekarest van 19 februari 1886 omvatte slechts één clausule: 'La paix est rétablie entre le Royaume de Serbie et la Principauté de Bulgarie à dater du jour de la signature du présent Traité' (Kosev, 1978, p. 779). Al deze gebeurtenissen hadden in de Europese pers een grote weerklank gehad.

Waarom Shaw precies aan deze oorlog de voorkeur gaf, komen we niet te weten. Misschien omdat hij nog niet zo lang geleden had plaatsgevonden of omdat hij door zijn korte duur en wat groteske vredesregeling een komische indruk maakte? Eerst liet Shaw het stuk zich nog afspelen in Servië, maar later – een maand voor de première – oordeelde hij dit om een of andere reden 'impossible from beginning to end' (Holroyd 1988: 300) en werd Bulgarije de plaats van

handeling. Blijkbaar kwamen de Bulgaren uiteindelijk toch het meest in aanmerking als volk dat echt bestond én tegelijk voldoende onbekend was. De (weinige) realia in Shaws stuk maken van *Arms and the Man* nog geen historisch stuk; het was immers al geschreven vóór Shaw besliste de handeling in Bulgarije te plaatsen. Deze realia zijn niet, zoals Goldsworthy (1998, p. 114) meent, in tegenspraak met Shaws bewering dat de plaats van handeling irrelevant was. Ze werden toegevoegd ‘for the sake of local colour, which, however, is amusing and will intensify the extravagance of the play and will give it realism at the same time’. Shaw gekscheerde dat het stuk op die manier zo authentiek zou zijn ‘to have given rise to the impression that I have actually been in Bulgaria’ (Holroyd, 1988, p. 300).

Toen Shaw probeerde om zijn uitbeelding van Bulgarije ‘realistisch’ te maken – niet om er een realistisch stuk van te maken, maar opdat het op die manier meer *amusing* en *extravagant* zou zijn, viel hij vanzelf terug op het Westerse beeld van de Balkan dat Todorova ‘*Balkanism*’ noemt. Dat Shaw ten aanzien van de Bulgaren negatieve vooroordelen koesterde, blijkt uit zijn bekentenis dat zijn Russische vriend ‘terrified him by inviting the admiral of the Bulgarian fleet to assist... But he fortunately turned out to be a Russian’ (Holroyd, 1988, p. 300). Deze Rus, ‘admiral Serebryekov’, fungeerde vervolgens als Shaws informant. Gezien de gespannen relaties tussen Rusland en Bulgarije op dat moment is het niet uitgesloten dat Serebryekov, die samen met alle andere Russische officieren Bulgarije had moeten verlaten, Shaws negatieve voorstellingen over de Bulgaren en Bulgarije nog versterkt heeft. Bulgarije is in *Arms and the Man* een land ‘tussen Oost en West’; de Bulgaren zijn ‘nog Oosters’, maar willen ‘Westers’ zijn. Goldsworthy (1998, p. 115), die het stuk vanuit dit perspectief analyseerde, vestigt de aandacht op de regieaanwijzingen van Shaw om aan te tonen dat Bulgarije voor hem een land is ‘which hovers uneasily between the luxurious Orient and cheap, imitative “Westernness”’:

The interior of the room is not like anything to be seen in the West of Europe. It is half rich Bulgarian, half cheap Viennese... The counterpane and hangings of the bed, the window curtains, the little carpet, and all the ornamental textile fabrics in the room are oriental and gorgeous, the paper on the walls is occidental and paltry (Shaw, 1907, p. 3).

Het personage Catherine Petkoff is volgens Shaw ‘a very splendid specimen of the wife of a mountain farmer, but is determined to be a Viennese lady’. De armetierige bibliotheek van Petkoff is ‘the only library in Bulgaria’ (Shaw, 1907, p. 19) Ook de gewoonte om zich dagelijks te wassen blijkt in Bulgarije een Westerse nieuwichterij. In het begin van het tweede bedrijf gaat de vader van Raina verder in op de Bulgaarse lichaamshygiëne:

PETKOFF (over his coffee and cigaret) I don't believe in going too far with these modern customs. All this washing can't be good for the health: it's not natural. There was an Englishman in Phillipopolis who used to wet himself all over with cold water every morning when he got up. Disgusting! It all comes from the English: their climate makes them so dirty that they have to be perpetually washing themselves. Look at my father! he never had a bath in his life; and he lived to be ninetyeight, the healthiest man in Bulgaria. I don't mind a good wash once a week to keep up my position; but once a day is carrying the thing to a ridiculous extreme (Shaw, 1907, p. 27).

Shaw wijst bij monde van majoor Petkoff het Westen aan als verantwoordelijk voor de conflicten in de Balkan: 'We shouldn't have been able to begin fighting if these foreigners hadn't shewn us how to do it: we knew nothing about it; and neither did the Serbs' (Shaw, 1907, p. 33). Deze kritiek aan het adres van het Westen zou kunnen gelezen worden als een pleidooi voor Bulgarije en de Balkan, maar getuigt, zoals Goldsworthy (1998, p. 117) terecht opmerkt, al evenzeer van een 'balkanistische', kolonialistische perceptie: de inwoners van de Balkan als ongerepte 'bons sauvages', voor wie het Westen het richtsnoer is, ook ten kwade. Stoyan Tchaprazov (2009, pp. 56-7) is van mening dat

Shaw's arrogantly patronizing and belittling attitude toward the Bulgarians [...] highlights the play's fundamental dependence on tropes of western colonial discourse. Only through Bluntschli, the westerner, can Shaw expose the Bulgarians as non-Western, as caught between their 'oriental heritage' and 'childish aspirations to imitate "the West" and appear "civilized"' (Goldsworthy 115). This dichotomized relationship between superior westerner and inferior other, the *prima nota* of western colonial discourse, is the most vital and determining component of *Arms and the Man*. A skeptical thinker, a methodical, logical worker, and most of all, a *realist*, the Swiss soldier is the complete opposite of the ignorant, inefficient, pathetically romantic Bulgarians.

Shaw heeft zich later, in 1924, verontschuldigd tegenover de Bulgaarse studenten in Wenen en Berlijn omdat zijn stuk hun 'susceptibilities' had gekwetst, maar voegde er betuttelend aan toe dat 'when the Bulgarian students, with my sincerely friendly assistance, have developed a sense of humor there will be no more trouble' (Holroyd 1988: 297). Daarmee maakte hij het alleen maar nog erger.

6. De imaginaire Bulgaar in de Nederlandse literatuur

In geen andere West-Europese literatuur, lijkt het, hebben de imaginaire Bulgaren zulke carrière gemaakt als in de Nederlandse. Ook in het Middelnederlands bestond het woord *bogger(e)* en *bugger(e)*, afgeleid van het Frans *bougre* en met dezelfde betekenis van ‘sodomiet’ (De Jager, 1874, pp. 55-7; Verwijs & Verdam, 1885, p. 1474). ‘Boggers’ is een scheldwoord voor Spaanse soldaten, dat op het einde van de zestiende eeuw veel voorkomt in de geuzenliederen (Meijer Drees, 1997, p. 167). In *Een Nieuw liedeken vande seven Hoofden oft Gouverneurs*, dat is opgenomen in een anoniem geuzenliedboek uit 1574, wordt de ‘boggers’ hetzelfde gedrag toegeschreven als de Bulgaren in *Candide*:

T'gheboeft is veelderhande
 Die hier t'Lant bederven gantz,
 Volck sonder vrees of schande
 Boggers, Spaens, Wals, Yers en Frans,
 Bourgons, Almans,
 Dit zijne die het Landt benouwen,
 Al dit goddeloos ghediert,
 Heeft ontschaect en gheschoffiert
 Maechdekens ende Eerbaer vrouwen (Kuiper, 1924, pp. 53-58).

In Samuel Ampzings *Bibels-Tresoor* van 1631 heeft het woord nog de oorspronkelijke betekenis van ‘sodomiet’:

Hoe inden echten-staet sich ygelijk sal dragen,
 En bloedschand mijden sal; en 't houwelijk van twee;
 Ook echtbreuk; buggerij met menschen, ofte vee (De Jager, 1874, p. 56).

Ook Abraham Valentijn gebruikt het woord nog in de betekenis van ‘sodomiet’ in zijn vertaling van Ovidius uit 1697:

Wat sal een vrou-mens doen, als een man gladder van vel is als sij selfs.
 'T kan wesen, dat hij meer boggers heeft als sij vrijers (De Jager, 1874, p. 55).

Later is het woord blijkbaar in onbruik geraakt, maar de link met de Bulgaren werd klaarblijkelijk al veel vroeger niet meer gemaakt, zodat er ook in dit geval waarschijnlijk geen verband bestaat tussen de ‘boggers’ en de imaginaire Bulgaar in de Nederlandse literatuur.

Enkele jaren voor Shaw *Arms and the Man* schreef, in 1888, deed – voor zover ik kon nagaan – voor het eerst in de Nederlandse literatuur Lodewijk van Deysel (met zijn echte naam Karel Alberdingk Thijm) een beroep op de imaginaire Bulgaren in het satirische opstel *De Bulgaarse letterkunde*, gepubliceerd in *De Nieuwe Gids* in 1888 (Van Deysel, 1979, pp. 7479). Van Deysel bespreekt daarin het werk van drie fictieve Bulgaarse 'hofdichters', Krawatschkiki, Starisloff en Tapla, die samen met vorst Ferdinand belachelijk worden gemaakt:

Maar laten wij thans Starisloff aan het woord. Van dezen dichter wordt als levensbizarheid vermeld, dat hij nimmer rundsvleesch of kaas eet, maar slechts lamsvlees en koek. Ferdinand van Koburg, die, als een waar vorst, tevens een zeer ontwikkeld kunstbeschermer is, noodde ook Starisloff meermalen aan zijn disch; er ging eens een schotel met rundsvleesch rond, waarvan Starisloff zich ook toen niet bediende, ofschoon de schotel op de lievelingsmanier des vorsten was gereed gemaakt. De vorst keek den dichter verwonderd aan, doch zweeg en maakte geen toespelingen. Wat nu de portée is van deze anekdote is niet recht duidelijk, ook heeft zij geen betrekking op het volgend gedicht, een der beste van den meester, waarvan wij alleen den aanhef mededelen:

'Wie staat, wie staat aan 't hoofd van 't land?
Is 't niet, is 't niet vorst Ferdinand?
Vertrekt dan naar de grens van 't rijk der Czaren
En toont uw moed, uw kracht, uw heldenaard, Bulgaren,
Laat zien, laat zien, wij zijn niet langer slaven,
Neen, neen, neen neen, neen neen, maar echte Slaven.

Enz.'

Men geve acht op het climax met 'neen neen, neen neen' en op het rijke rijm van Slaven, met een hoofdletter, dat op den volkstam doelt, en slaven, zonder hoofdletter (Van Deysel, 1979, pp. 77-78).

Van Deysel schreef ook een schamper stuk over Frits Smit Kleine, vertaler en biograaf van de derderangsschrijfster Carmen Silva (Van Deysel, 1979, pp. 261-77). Carmen Silva was het pseudoniem van de Roemeense vorstin, prinses Elisabeth von Wied (1843-1916). Maar deze schrijfster en haar vertaler bestonden echt.

In 1888 was er nog niets uit het Bulgaars in het Nederlands vertaald en nauwelijks iets in een andere taal; Van Deysel kon dus onmogelijk enig idee van de Bulgaarse literatuur hebben. Ferdinand van Saksen-Coburg-Gotha, die eveneens

een veeg uit de pan krijgt, was pas sinds september 1887 vorst van Bulgarije; ook over hem kon Van Deyssel maar weinig weten. Toch is het waarschijnlijk dat hij toch enigszins op de hoogte was van de politieke gang van zaken in Bulgarije. De annexatie van Oost-Roemelië in 1885, het conflict van Bulgarije met Rusland en de oorlog met Servië die erop volgden, waren uitvoerig becommentarieerd in de Nederlandse pers, onder meer in *De Gids*. Van Deyssels zuster, Catharina Alberdingk Thijm, brengt in haar – weliswaar veel later verschenen – roman *Koningsliefde. Het drama in Servië* (1909) eveneens de Bulgaars-Servische oorlog van 1885 ter sprake, waarbij ze ondubbelzinnig de kant kiest van Servië. Catharina Thijm stond ook bekend om haar pro-Russische sympathieën (Novaković, 1997, pp. 248-253). In het gedicht van Starisloff vertrekken de Bulgaren ‘naar de grens van ’t rijk der Czaren’ (wat ze in werkelijkheid toen niet hebben gedaan) – wellicht een toespeling op de spanningen die er in die tijd tussen Bulgarije en Rusland bestonden.

Wat moeten we achter Van Deyssels opstel zoeken? Een parodie op Hollandse patriottische verzen? Gemakkelijk vermaak ten koste van anderen, *in casu* de Bulgaren? Het heeft niet veel zin daar lang bij stil te staan. Van Deyssels tijdgenoten lazen het stuk als kolder (Van Deyssel, 1979, p. 311). We mogen aannemen dat we hoe dan ook te maken hebben met ‘imaginaire Bulgaren’ en niet met Bulgaren die Van Deyssel naar de realiteit heeft getekend.

Voor Jan Greshoff zijn de Bulgaren een ‘toegift’ bij de ‘*vagues humanités*’, die hij ‘als estheet’ zonder verpinken bereid is te laten ombrengen als daarmee een kunstwerk kan gered worden:

Ik ben een estheet die het misdadig vindt als men in een oorlog een kunstwerk vernietigt om enige mensenlevens te redden. Een kunstwerk is onherhaalbaar en onvervangbaar. Mensen worden er méér geboren dan de wereld ooit lief kan wezen. Allen zijn bovendien, tot overmaat van ramp, nog vrijwel gelijk en gelijkvormig. Als ik, voor mij, voor de ongerijmde keuze gesteld werd tussen de vernietiging van Chartres of het leven van een aantal Moskovieten of Panamezen, offer ik die ‘*vagues humanités*’ volgaarne op, zonder een zweem van twijfel of gewetenswroeging, met een toegift Bulgaren of desgewenst een bont allegaartje van vreemdelingen, rastas dus, en enige landgenoten inclus (Greshoff, 1969, p. 10).

Wanneer er nood is aan een ‘toegift’ van nóg ‘vager’ – en in dit geval blijkbaar nog overtolliger en nuttelozer – vreemdelingen dan de Moskovieten en de Panamezen, dan bieden de Bulgaren uitkomst.

Voor Hugo Claus staat de Bulgaar Firmin Debeljanov in *Het verdriet van België* weer voor hilarische vreemdheid en achterlijkheid (Claus 1983). De familie-

naam Debeljanov heeft Claus geleend van de in de Eerste Wereldoorlog gesneuvelde Bulgaarse dichter Dimčo Debeljanov. Tijdens een autoritje had Claus de Vlaams-Bulgaarse dichteres Maja Panajotova gevraagd wat namen van Bulgaarse dichters voor hem op te schrijven, zonder te verklappen waarvoor hij die nodig had. De in het Nederlands nogal ongebruikelijke naam Firmin heeft Claus erbij verzonnen; die naam is in Bulgarije onbekend. De tante van Louis Seynaeve, het hoofdpersonage in de roman, is getrouwd met 'Nonkel Firmin Debeljanov die uit Bulgarije afkomstig is, een streek waar mensen zeer oud worden door yoghurt te eten en de orthodoxe godsdienst te belijden' (Claus, 1983, p. 298). Hij praatte niet veel omdat 'naast een aantal andere organen, zijn stembanden waren beschadigd'. Hij had ooit in het ziekenhuis na een operatie aan zijn amandelen een geëmailleerd spuwbakje, dat de infirmière half gevuld had met eau de javel, leeggedronken, 'omdat het bakje in zijn slaapdrongen brein leek op het eetbakje van zijn kinderjaren in een Bulgaarse loofhut' (Claus, 1983, p. 299).

Het personage Firmin Debeljanov is ingevuld met clichématige realia (yoghurt, orthodoxe geloof) die vaak met reële Bulgaren in verband gebracht worden, en met volkomen uit de lucht gegrepen bijzonderheden (het eetbakje, de loofhut), die de vreemdheid en achterlijkheid van de Bulgaren moeten onderstrepen.

In *Slip* van Kees van Kooten vergeet de verteller zijn niet vlekkeloze slip in een hotelkamer. Wanneer de uitbaatster van het hotel hem de slip komt nabrengen, ontkent hij de eigenaar van het kledingsstuk te zijn. Er ontspint zich het volgende gesprek:

- Hij moet van de vorige gast geweest zijn, concludeer ik.
- Dat is zeker een maand, nee, zes weken geleden, rekent mevrouw Pibbens ongelovig; toen hebben er voor het laatst gasten op kamer vijf geslapen. Dat waren Bulgaren. Drie.
- Bulgaren? Vraag ik spits.
- Van een handelsdelegatie ja. Van die grote Bulgaren.
- Dat zou het kunnen verklaren! Rijm ik brutaal.
- En daarna heb ik natuurlijk de hele kamer gedaan, van onder tot boven. Ik had hem gegarandeerd moeten vinden. Trouwens ik denk niet dat ze in Bulgarije al van deze rode onderbroeken hebben.
- Of juist wel, zeg ik; juist rood. Dat weet je nooit, bij Bulgaren (Van Kooten 1991: 123).

Een subtieler en creatiever gebruik van de 'imaginaire Bulgaar' maakte Cees Nooteboom in *Een lied van schijn en wezen* (Nooteboom, 1981). Deze korte roman gaat over het schrijven van een roman, over de relatie van de auteur met zijn personages, over de mate waarin de personages 'afhangen' van de auteur dan

wel een autonoom bestaan leiden, over de relatie ‘fictie-realiteit’, het werkelijkheidsgehalte dat personages en gebeurtenissen voor de lezer hebben, enz.. De roman die in de roman geschreven wordt, is een banale liefdesgeschiedenis waarin een kolonel en een arts en zijn vrouw betrokken zijn. Het relaas over het schrijven van deze liefdesroman – reflecties over het creatieve proces, gesprekken met een collegaschrijver, de biografie van de schrijver – is erdoorheen gevlochten.

De liefdesroman (die staat voor elk literair werk) groeit uit enkele vage voorstellingen en ideeën, die mettertijd ingevuld en gestoffeerd worden. Om dit proces zichtbaar te maken doet Nooteboom een beroep op Bulgarije en de Bulgaren – blijkbaar ook voor hem een land en een volk die zich onderscheiden door vaagheid en ‘invulbaarheid’. De personages zijn ‘volstrekt gratis gekozen personen uit [...] een land waar je nooit geweest bent’ (Nooteboom, 1981, p. 49). ‘Van de hopeloze kermis van de Balkan had nooit iemand iets begrepen behalve een stel letje postzegelverzamelaars’, luidt het elders (p. 19). Zijn collegaschrijver stelt: ‘Van al die landen de trouwste vazal [van de Sovjetunie, R.D.], daarom hoor je er nooit wat over. Sofia schijnt zoets te zijn als Assen. Nooit geweest, geen zin in ook’ (p. 20). Deze witte vlek kleurt de schrijver in met realia die hij put uit boeken als *Ethnographische Karte der Europäischen Türkei und ihre Dependenz zu Anfang des Jahres 1877 von Carl Sax, K. u. K. Österreichischerungarischer Consul in Adrianopel*, met de *Guide Bleu* voor Bulgarije en met folders van het Bulgaarse verkeersbureau (pp. 19-20) – ongeveer zoals Shaw deed in *Arms and the Man*. Aan de hand van die realia wordt Bulgarije ‘getricheerd’ (p. 71).

Balkanistische vooroordelen spelen in *Een lied van schijn en wezen* een fundamentele rol. Het land blijkt een beetje ridicuul; de schrijver ziet een ‘half imbeciel koningsportret’ voor zich (p. 15). Bulgarije kan bogen op een roemrijk verleden, maar blijft een achterlijk en barbaars land: ‘De barbarij begint aan onze kant van de Adriatische zee’, zegt dokter Fičev (p. 25). ‘Bulgaren waren barbaren’ (p. 26). De hand van kolonel Georgiev is voor hem ‘een Bulgaarse hand [...], een hand die niet kan strelen, die geen lichte gebaren kan maken, die nauwelijks behoorlijk kan schrijven’; zijn landgenoten zijn ‘mensen met handen die iemand konden wurgen, maar achter die kracht zwakte en chaos verborgen’ (pp. 3132). De wreedheden die de imaginaire Bulgaren begaan – en waarvan ze, net als in *Candide*, ook het slachtoffer zijn, – worden opgeroepen in taferelen die herinneren aan Voltaires verhaal:

Tot driemaal toe had hij [de kolonel, R. D.] de afschuwelijke slachtpartij rond Pléven meegemaakt als een van de aanvoerders van de zeven en een half duizend Bulgaarse vrijwilligers in het Russische bevrijdingsleger. De zomerse stank van de lijken, de opengescheurde paarden, de halfverrotte

soldaten die nog met een bajonet in de lege lucht staken, al die gruwelijke details die je zag en dan weer niet zag, de gekloven koppen waar een zwaard in was blijven steken, modder of de lijken, lijken van stof, deftige, domme, belachelijke en halve lijken (p. 22) [...].

Interessant zijn ook de terloopse opmerkingen van de schrijver die appelleren aan een beeld van de imaginaire Bulgaar en het imaginaire Bulgarije dat Nootboom bij de lezer aanwezig acht: de kolonel heeft een breed, 'veel te Bulgaars gezicht', er bestaat zelfs 'Bulgaarse modder' (p. 17), en Laura, de vrouw van de arts, is 'on-Bulgaars, misschien wel anti-Bulgaars' (p. 52). *Een lied van schijn en wezen* blijkt op die manier gebaseerd op de veronderstelling dat de lezer net zo weinig afweet van het reële Bulgarije als de schrijver zelf. Met 'on-' en 'anti-Bulgaars' kan alleen maar bedoeld zijn: 'wat niet beantwoordt aan het beeld van de imaginaire Bulgaar'. Zo wordt die imaginaire Bulgaar als een min of meer concrete of alleszins bekende gegevenheid mee opgenomen in het literaire spel van 'schijn en wezen'.

Hoewel Nootboom zijn liefdesgeschiedenis nauwkeurig situeert op een concrete plaats en op een concreet tijdstip, met name na de Russisch-Turkse oorlog van 1877-1878, zijn de personages toch geen 'verbeelde', maar imaginaire Bulgaren. Uit de enkele duizenden volken die deze wereld rijk is, koos Nootboom de Bulgaren als metaforen van 'onbekendheid' en 'vreemdheid', vermoedelijk omdat ze als zodanig in het concept van de roman – de beschrijving van een literaire 'creatie uit het niets' – bijzonder functioneel waren. De balkanistische connotaties 'achterlijkheid' en 'wreedheid' zijn de roman vanzelf mee binnengeslopen, maar hebben vervolgens een substantiële inbreng gehad bij de uitwerking van de karakters.

7. Conclusie

Met dit alles is nog geen antwoord gegeven op de vraag waarom ook en vooral in de Nederlandse literatuur precies de imaginaire Bulgaren zo'n succes hebben gehad als metafoor van onbekendheid, vreemdheid en achterlijkheid – en niet een ander volk. Balkanistische vooroordelen hebben zeker een rol gespeeld: het zal wel geen toeval zijn dat het volk, dat daartoe werd uitverkoren, een Balkanvolk is, voldoende ver verwijderd opdat de verbeelding niet door kennis wordt gehinderd, en voldoende nabij om toch tot de reële wereld te behoren. Aan het bespottelijk maken van volkomen onbekende wezens (als de marsmannetjes) valt geen aardigheid te beleven. Precies omdat de Bulgaren behoren tot 'onze' wereld van Europese blanke christenen is dat bespottelijk maken ook geoorloofd. Vroe-

ger werd er onbesmuikt gelachen om de domheid en de achterlijkheid van de ‘Baluba’s’; vandaag wordt iemand die dat doet verdacht van racisme. Maar het lachen om Bulgaren brengt geen gêne met zich mee.

Verwijzen naar de balkanistische voorstelling van de Balkan en de Balkanvolken in de Franse en Engelse literatuur verklaart maar ten dele de populariteit van de Bulgaren als kop van Jut. In de Angelsaksische literatuur worden ook Albanen, Roemenen (Dracula!) en Serven opgevoerd en bestaat er niet een dergelijke uitgesproken voorkeur voor Bulgaren.

Een plausibeler verklaring voor de populariteit van de imaginaire Bulgaren lijkt me de fonetische gelijkenis van het woord ‘Bulgaar’ met ‘barbaar’ en ‘vulgair’ in het Nederlands – en uiteraard ook in het Frans, het Engels en andere West-Europese talen, maar blijkbaar met minder gevolgen. (Het etnoniem ‘Bulgaar’ en het woord ‘vulgair’ zijn overigens niet etymologisch verwant. ‘Vulgair’ komt van het Latijn *vulgaris*, een adjectief afgeleid van *vulgus*, ‘het gewone of gemene volk’.) Het zou ook kunnen dat in het Nederlands gelijkend klinkende woorden als ‘balg’, ‘blaag’, ‘bul’ (rond), ‘bullebak’, ‘verbolgen’ en dergelijke gemaakt hebben dat het woord ‘Bulgaar’ in een bepaalde context pejoratieve connotaties oproept en een komisch effect sorteert. Vermoedelijk werden om dezelfde reden van alle Congolese stammen precies de Baluba uitverkoren om in een aantal Vlaamse dialecten te figureren als ‘stomme negers’. Het zal voor Bulgaren die zich zorgen maken om hun reputatie een schrale troost zijn dat, als ik het bij het rechte eind heb, ook het woord ‘Belg’ door zijn fonetische eigenschappen bij velen dezelfde associaties moet oproepen als het woord ‘Bulgaar’. Dit verklaart misschien wel mede de wijde verspreiding in Nederland van de Belgenmop, die — daar ga ik dan maar van uit — eveneens refereert aan een ‘imaginaire Belg’, al is de kans dat de vertellers ervan ervaring met ‘echte’ Belgen hebben opgedaan wel groter dan in het geval van de Bulgaren.

BIBLIOGRAFIE

- Carnegie Report (1914). *Report of the International Commission To Inquire into the Causes and Conduct of the Balkan Wars*. Washington, D. C.: Carnegie Endowment for International Peace.
- Claus, H. (1983). *Het verdriet van België*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- De Jager, A. (1874). Schijnbare frequentatieven in het Nederlandsch. *De taal- en letterbode*, 5, 52-63.
- Detrez, R. (1995). Der imaginäre Bulgare. Ein besonderer Fall einer Fiktion in der niederländischen Literatur. In L.R.G. Decloedt & H. Van Uffelen (Red.), *Der niederländische Sprachraum und Mitteleuropa* (pp. 135-145). Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag.

- Detrez, R. (2000). De zondebokken van Europa. Moedwil en misverstand omtrent de Balkan. *Nieuw Wereldtijdschrift*, 17(6), 32-44.
- Diderot, D. et al. (1751). *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné, des Arts et des Métiers*. 2. Paris: Briasson.
- Doolaard, A. Den (1934). *Oriënt-Express*. Amsterdam: Querido.
- Eenhoorn, M. *Bulgaar in Wassenaar*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Goldsworthy, V. (1998). *Inventing Ruritania. The Imperialism of Imagination*. New Haven/London: Yale University Press.
- Greshoff, J. (1969). *Afscheid van Europa. Leven tegen het leven*. Den Haag/Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Holroyd, M. (1988). *Bernard Shaw. Vol. 1 (1856-1898)*. London: Chatto & Windus.
- Kosev, D. (1978): Косев, Д. (ред.). *Външната политика на България. Документи и материали 1879-1886* [De buitenlandse politiek van Bulgarije. Documenten en materialen 1879-1886]. София: Наука и изкуство.
- Kuiper, E. T., ed. (1924). *Het Geuzenliedboek*. Zutphen: W.J. Thieme & Cie. Geraadpleegd op 13 november 2011 van http://www.dbnl.org/tekst/_geu001geuz01_01/_geu001geuz01_01_0164.php.
- Lucebert (2002). *Verzamelde gedichten*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Meijer Drees, M. (1997). *Andere landen, andere mensen. De beeldvorming van Holland versus Spanje en Engeland omstreeks 1650*. Den Haag: Sdu Uitgevers.
- Michaux, H. (1963). *Plume, précédé de Lointain Intérieur*. Paris: Gallimard.
- Montesquieu, Ch. (1836). *Considérations sur les Causes de la Grandeur des Romains et de leur Décadence*. Paris: V. Masson.
- Nooteboom, C. (1981). *Een lied van schijn en wezen*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Novaković, J. (1999). *Srbi i jugoistočna Evropa u nizozemskim izvorima do 1918* [Servië en Zuidoost-Europa in Nederlandstalige bronnen tot 1918]. Beograd: Revision/Luterazmo.
- Novaković, J. (2000). De aantrekkingskracht van de zwarte bergen op schrijvers uit de Lage Landen. In P. van den Heuvel (Red.), *Interculturaliteit. Interculturele aspecten van de Neerlandistiek in Midden- en Oost-Europa* (pp. 81-87). Bratislava: Stimul.
- Novaković, J. (2006). Onderweg op de ongerepte Balkan. Nederlandse observaties van Joegoslavië in de jaren dertig. *Donau*, 1(1), 70-84.
- Novaković, J. (2008). Tussen balkanisme en oriëntalisme: Emants over Bosnië en Herzegovina. *Werkwinkel*, 3(1), 31-44.
- Olink, H. (2011). *Dronken van het leven. A. den Doolaard, zwerver, schrijver, journalist*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.
- Onions, L.T. (1976). *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Clarendon Press.
- Pointl, F. (2004). Een geur van lysol. In *De heer slaapt met watjes in zijn oren* (pp. 95-116). Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar.
- Primov, B. (1975). *Les bougres. Histoire du pope Bogomile et de ses adeptes*. Paris: Payot.

- Robert, P. (1965). *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. 1. Paris: Société du nouveau Litté.
- Said, E. (1978). *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Shaw, B. (1907). Arms and the Man. In *Plays: Pleasant and Unpleasant* (pp. 3-76). London: Archibald Constable.
- Todorov, Ts. (1982). Тодоров, Ц. България във Франция [Bulgarije in Frankrijk]. In *Доклади. История и съвременно състояние на българистиката. 2. Първи международен конгрес по българистика* [Papers. Geschiedenis en hedendaagse situatie van de bulgaristiek. 2. Eerste internationaal congres voor Bulgaristiek] (pp. 91-108). София: БАН.
- Todorova, M. (1997). *Imagining the Balkans*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- Topentcharov, V. (1971). *Boulgres et Cathares. Deux brasiers une même flamme*. Paris: Seghers.
- Tchapravov, S. (2009). *The Eastern Question, Western Europe, and the Balkans in Fin-de-Siècle Literature*. Ph.D. thesis, University of Minnesota. Geraadpleegd op 17 juni 2011 van http://conservancy.umn.edu/bitstream/54868/1/Tchapravov_umn_0130E_10343.pdf.
- Vanhole, K. (1990). 'Een Turks bad'. In *Een demon in Brussel* (pp. 128-152). Amsterdam: Meulenhoff.
- van Deyssel, L. (1979). *Scheldkритieken*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Van Kooten, K. (1991). Slip. In M. Bril (Red.), *Bij-lezen: De mooiste verhalen uit Nederland en Vlaanderen* (pp. 119-124). Amsterdam: De Bezige Bij.
- Verwijs, E., & J. Verdam (1885). *Middelnederlands Woordenboek*. 1. 's Gravenhage: Martinus Nijhoff.
- Voltaire, F. (1968). *Candide ou l'Optimisme*. Genève: Droz.
- Wolff, L. (1994). *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.
- Zaimova, R. (1992). Заимова, Р. *Българската тема в западноевропейската книжнина* [Het Bulgaarse thema in de West-Europese letterkunde]. София: Университетско издателство.

OP ZOEK NAAR LIEFDE, VREDE, HARMONIE

Van Eeden, Miloš Seifert, Tagore

Kees Mercks

(Universiteit van Amsterdam)

IN SEARCH OF LOVE, PEACE, AND HARMONY: VAN EEDEN, MILOŠ SEIFERT, TAGORE

This article describes the appealing confrontation between two important personalities in the postwar world of 1920 in Holland: the Dutch author, thinker and utopist Frederik Van Eeden (1860-1932), and Bengal poet and thinker Rabindranath Tagore (1861-1941).

During Tagore's visit to Holland in the autumn of 1920 he met Van Eeden at his place in Bussum-Walden. In the spring of 1921 a Czech admirer of both men visited Bussum-Walden as well. His name was Miloš Seifert (1887-1942), the dedicated founder of Woodcraft scouting in Czechoslovakia. Seifert regarded Van Eeden and Tagore as the spiritual leaders of the world. The conversations between Van Eeden and Seifert, as well as the correspondence between Tagore and Van Eeden, and Van Eeden's diary and publications on Tagore's visit in a Dutch newspaper, shed a new light on their mutual appreciation.

1. Inleiding

Miloš Seifert (1887-1941) maakte naar aanleiding van zijn logeerpartij bij Frederik Van Eeden in 1921 een verslag daarvan, dat in de Nederlandse vertaling als titel heeft: *Herinneringen aan Holland. Op bezoek bij de dichter Frederik van Eeden* (Seifert, 2003). Jan Fontijn was daarop gestuit in zijn biografie van Van Eeden (Fontijn, 1996). Seifert, niet te verwarren met de Tsjechische dichter Jaroslav Seifert, die in 1984 de Nobelprijs voor literatuur ontving, was een Tsjechische leraar op een middelbare school en richtte in Tsjechoslowakije een tak op van de Woodcraft-beweging. Deze beweging had als doel de jeugd via scouting nader tot de natuur te brengen. Seifert was een idealist, die zijn inspiratie niet alleen vond bij E. Th. Seton, de oprichter van Woodcraft in Amerika of bij

Henry D. Thoreau, de stichter van de eerste Walden-kolonie, maar ook bij Frederik Van Eeden, die met zijn Walden-project en gedachtegoed groot respect bij Seifert afdwong. Seifert vertaalde enig werk van Van Eeden^{1*} en besloot hem ook persoonlijk te ontmoeten. Hij zag in hem in het Westen en in de rijzende ster van de Bengaalse dichter-filosoof Rabindranath Tagore in het Oosten de spirituele leiders die de wereld in zijn tijd nodig had.

Van Eeden was op zijn beurt zeer gecharmeerd van het werk van Tagore en vertaalde diverse werken van hem. Hij was er weer zeer gebrand op Tagore persoonlijk te ontmoeten op een van diens Europese reizen. Beide bezoeken hebben plaatsgevonden: eerst kwam Tagore in september 1920 naar Nederland en ruim een half jaar later arriveerde Seifert in Bussum om een weekje bij Van Eeden te logeren. Het verslag van Seifert (Seifert, 2003), het dagboek van Van Eeden (Van Eeden, 1972), alsmede brieven van hem aan Van Eeden, alsmede een aantal brieven van Tagore aan Van Eeden, die bewaard zijn gebleven, vormen uitgangspunten voor een confrontatie van deze drie personen en hun ideeënwereld. In de eerste plaats zien we Van Eeden door de ogen van Seifert en vice versa. In de tweede plaats vernemen we hun beider mening over de Indisch-Bengaalse dichter en Nobelprijswinnaar in 1913 voor literatuur Rabindranath Tagore en ten slotte lezen we over diens houding ten aanzien van Van Eeden.

2. Van Eeden over Seifert en Tagore

2.1. Over Seifert

Dankzij het feit dat Van Eeden een dagboek bijhield weten we ook iets van zijn kant over het bezoek dat Seifert aan het Bussumse Walden bracht. Over Tagore's bezoek aan Nederland schreef hij niet alleen daarin, maar ook elders, bij voorbeeld in *De Amsterdammer*, bijgenaamd 'De Groene', waaraan hij als redacteur verbonden was. Over Seifert, die een kleine week bij Van Eeden in de 'hut' logeerde (van 20 tot 26 maart 1921), was hij nogal summier. Seifert was met grote verwachtingen naar Van Eeden gekomen, van wie hij al enig werk in het Tsjechisch had vertaald (zie bibliografie). Van Eeden noteerde echter nuchter op 20 maart in zijn dagboek: 'Koel en buyig. Bezoek van Milos Seifert, de schuchtere Tsech, die zooveel van mij vertaalde.' Op dinsdag 22 maart volgde: 'Met Milos Seifert bezocht ik het Comenius monument, Komensky.² Het was een mooye voorjaarsmorgen, en ik voelde verheffing.' (Van Eeden, 1972, 1907).³ Op zaterdag 26 maart staat een langere beschrijving:

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 254 e.v.

[...] In huis dotterbloemen, die ik met Milos Seifert op de meent plukte.
 [...] Vandaag is het mistig. Milos is weg. De jongens hielden veel van den bescheiden en schuchteren man. Hij had geen fijne manieren en moet armoede geleden hebben. Maar hij heeft een goed en zachtmoedig hart en hij wist veel (*Db*, 1908).

Grappig is in dit verband dat ook Seifert in zijn Tsjechische verslag gewag maakt van de ‘dotterbloemen’, waarbij hij het Nederlandse woord gebruikt. Er zijn nog een paar plekken, waar Seifert er blijk van geeft enige woorden Nederlands te kennen. Zijn gesprekken met Van Eeden, zijn brieven aan hem en het verbale contact met zijn zoontjes gingen echter doorgaans in het Frans. In een van zijn brieven kondigt hij wel aan Nederlands te zullen leren, wat tegenwoordig toch in de regel een *conditio sine qua non* is voor een vertaler van Nederlandse literatuur, maar toen nog niet.⁴

‘Milos’ komt in Van Eedens dagboek nog even ter sprake op diezelfde dag, wanneer hij wordt vergeleken met een andere bezoeker, Walther Rathenau (een idealistische Duitse industrieel en politicus, die in 1922 door een aanslag van rechtse extremisten om het leven zou komen)⁵. Deze Rathenau was bij de jongens ‘niet zoo geliefd als Milos’, ze ‘zeiden dat hij op een baviaan leek’. Bovendien: ‘hij liet de jongens sigaren rooken’, voegt Van Eeden er vol afschuw in zijn dagboek aan toe. Seifert meldt dit voorval ook in zijn verslag: ook hij was ontsteld door die gebeurtenis en vond die Rathenau maar een vreemde kwast (Rathenau was homoseksueel) en politiek fout (hij was namelijk blij met de uitslag van het plebisciet in Opper-Silezië, omdat de Duitsers gewonnen hadden van de Polen). De oude tegenstelling Duits-Slavisch speelde bij hem hier vast even parten. Over de jongens meldt Seifert dat ze die Rathenau ook niet mochten. Zij brachten brutaal diens kaalhoofdigheid ter sprake: ‘Vous n’avez pas de cheveux!’ (*MS*, 81).⁶

Uit Van Eedens dagboek en brieven valt af te lezen dat Seifert nog een keer op bezoek is geweest, in het jaar dat Seiferts verslag van zijn eerste bezoek aan Frederik van Eeden in boekvorm uitkwam en hij hem een exemplaar hiervan persoonlijk wilde komen brengen: 1922. Op 3 juli van dat jaar noteert Van Eeden zonder overigens eerst Seiferts komst te hebben vermeld: ‘Gisteren een lange wandeling met Milos Seifert en de jongens. Naar Bluk.⁷ Het was recht prettig.’ Terloops noemt hij zich opgelucht na de recente breuk met *De Amsterdammer* (*Db*, 2014). En op 6 juli meldt hij dat hij op dinsdag (4 juli) ‘met Milos en de jongens in Amsterdam’ was, waar een bezoek aan de Hortus werd gebracht:

Het was heerlijk. Het was een van de rustigste en gelukkigste dagen. [...] Al dat zoele en zomersche. We aten in Americain. De schuchtere Tsech

had weer eenige dagen gelogeed. Hij is hier zoo gelukkig, zegt hij. Ik mag hem ook wel [...]. Ik maak mij alleen wel eens ongerust of zijn liefde voor de jongens voor hen niet gevaarlijk is (*Db*, 2015).

Die laatste opmerking van Van Eeden plaatst Seifert opeens in een ander daglicht: het lijkt of Van Eeden Seiferts genegenheid voor de jongens wantrouwt.⁸ Seifert zelf is in zijn boek meer dan eens openlijk enthousiast over de jongens, Hugo en Evert (geboren in 1909 en 1910 uit Van Eedens tweede huwelijk, met Truida): door hun vrije opvoeding zijn ze veel spontaner dan de Tsjechische kinderen. Zelfs noemt hij ze ‘anarchistisch’ (*MS*, 20, 38), maar in de goede zin. Ze stoken met hem vuurtje en rijden paardje op zijn rug: ‘Jij bent mijn ros’, zouden ze tegen hem hebben gezegd in Seiferts *Nederlands* (*MS*, 77). Van Evert krijgt Seifert zelfs een kettinkje als souvenir (*MS*, 78).

Seifert kon het kennelijk – wellicht ingegeven door de Woodcraft-ideeën – goed vinden met de jeugd, want tijdens zijn bezoek aan Nederland reist hij met een ander jongetje, het zoontje van in Den Haag wonende Tsjechen, naar Zeeland en logeert met hem in hotels. Seiferts ‘geheime wens’ (*MS*, 108) was het dat hij ook Hugo en Evert had mogen meenemen, maar hij moest het stellen met dat zoontje uit Den Haag, dat op reis ook voor hem zou tolken. Het jongetje heette Jeník, Tsjechisch voor Jantje of om meer in de sfeer van Van Eeden te blijven: de kleine Johannes, aan wie het jongetje hem ook vol weemoed deed denken. Seifert zelf dichtte zich daarbij de rol van het elfje Windekind toe (*MS*, 128)! *De kleine Johannes* was al in 1905 in het Tsjechisch vertaald, zij het niet door Seifert maar door Arnošt Procházka⁹. De zachtmoedige natuurfilosofische geest waarmee met name deel één is vervuld, zal Seifert zeker hebben aangesproken en wellicht ook persoonlijk beïnvloed.

Seifert, Van Eeden en Tagore koesterden alle drie het ideaal van de mens in harmonische relatie tot de natuur. Tagore weidde bij herhaling uit over zijn geliefde vorm van lesgeven: in het bos, zonder lesboeken om zo niet zozeer tot geleerdheid te geraken als wel tot wijsheid.¹⁰ Ook voor Seifert is het kampvuur essentieel: ‘terug naar de heidense gebruiken om die pracht en tover van een avond in de natuur bij een kampvuur toegankelijk, bevattelijk en duurzaam te maken’ (*MS*, 96-97). Bij de woodcrafters speelt het kampvuur een centrale rol en Seifert leefde zich serieus in in de indianencultuur. Hij acteerde dan onder de naam Woowotanna en tooide zich met veren en indianenkleding.

2.2. Over Tagore

Zoals Seifert (aanvankelijk) vol piëteit over Van Eeden sprak en hoge verwachtingen koesterde van zijn bezoek bij hem, zo trad ook Van Eeden (aanvankelijk) vol piëteit Tagore tegemoet, toen deze Nederland in 1920 bezocht (Fontijn, 1996, 312vv). Oorspronkelijk had van Eeden hem in een zomerhuisje in Wijk aan Zee, waar hij met zijn gezin zou verblijven, of bij slecht weer bij zich thuis in Walden (Brief d.d. 18-7-1920)¹¹ willen laten logeren, onder eenvoudige (kampachtige) omstandigheden, maar wel met de mogelijkheid om in alle intimiteit diepe gesprekken met hem te voeren. Dit ging niet door omdat Tagore niet alleen, maar met een klein gezelschap arriveerde en het organiserende comité van theosofen en leden van de Vrije Gemeente¹² andere ideeën koesterde over Tagore's programma tijdens zijn bezoek aan Nederland, waar hij in Amsterdam, Amersfoort, Leiden, Den Haag en Rotterdam voordrachten zou houden. Van Eeden deed vrij koeltjes over de theosofen, die hij ten opzichte van de grote richtingen van het socialisme (inclusief communisme) en katholicisme/calvinisme maar een splintergroepering vond. (*De Amsterdammer*, 22-8-1920) Tegenover Seifert ontkende hij stellig diens vraag of hij theosoof was (*MS*, 80). Op zondag 19 september noteerde Van Eeden over zijn eerste fysieke kennismaking met Tagore vol ontzag:

[...] vandaag helder koel wolkenweer. Tagore ontmoet, hem opgewacht aan 't station. Het eerst zag ik zijn glanzend grijze haar in de coupé. Hij zag mij en 't was of hij me herkende. Hij is een fijne, recht eerwaardige figuur. Hij was gekleed in grijs, met een blauwe mantel en een hoog zwart mutsje op. Hij droeg een lorgnet. Zijn stem is zacht en aangenaam. Vrij hoog en ietwat amechtig. Hij draagt haar en baard lang. Er gaat een sterke invloed van reinheid en sereniteit van hem uit. Een frische, propere, gezonde sfeer is om hem heen. En zijn voorkoomen is statig en zeer harmonisch. Hij is iets langer dan ik, één jaar jonger.

Maar bij zijn eerwaardigheid voelde ik als een straatjongen, met mijn pet, mijn pilo kuitebroek, mijn beenwindsels, mijn roode schoenen (*Db*, 1868).

Van Eeden besluit zijn dagbeschrijving dat hij hem de volgende dag zou opzoeken. Dat blijkt een villa in het Gooi te zijn, op het landgoed De Duinen tussen Huizen en Valkeveen¹³, vlak aan de kust van de toenmalige Zuiderzee. Daar boden bankier Van Eeghen ('Directeur van de Nederlandsche bank' volgens Van Eeden in zijn stuk over hem in *De Amsterdammer* van 22-9-1920) en zijn vrouw Mary Van Eeghen-Boissevain¹⁴ Tagore gastvrij onderdak.¹⁵ Van Eeden stak zijn teleurstelling over het feit dat de theosofen 'zijn' Tagore hadden ingepikt, hem

met alle luxe omgaven en met hem in de auto stad en land zouden afreizen, niet onder stoelen of banken. Hij was niet ten onrechte bang dat Tagore in 'een whirlpool of public engagements' (*ibid.*) terecht zou komen.

In zijn artikel in *De Amsterdammer*, waarvan hij enige jaren redacteur was, liet hij zich verder bitter ontvallen: 'de goede Dichter bleek al evenmin bestand tegen de perfide macht onzer kapitalistisch of liever parasitair geordende maatschappij'. Van Eeden noemde de bankdirecteur niet bij name, maar duidde Cor(nelis) Van Eeghen ironisch en nieuwtestamentisch aan met 'Mammon', als symbool van rijk Nederland. Niettemin liet Van Eeden zich vrij gemakkelijk door hem bepraten: dat het toch beter was als Tagore bij de familie Van Eeghen zou verblijven. In werkelijkheid zag hij in dat hij niet genoeg ruimte had voor Tagore met zijn gezelschap en dat hij hem niet voor zichzelf zou kunnen houden. In het artikel windt Van Eeden zich er echter over op hoe Tagore zich dit alles kon laten welgevalen, net zoals deze er niet voor terugschrok om voor 'kooplui uit Rotterdam' te spreken. Hij zag dat niet in overeenstemming met deze 'geest die zijn lichaam draagt als een bloem, [...] met deezee eedelen wijze', wiens 'stem, houding, beweging en kleeding in zuivere overeenstemming' waren (*ibid.*). Hoewel Van Eeden sceptisch stond tegenover de rijken, vond hij ook dat Tagore maar beter niet kon worden blootgesteld 'aan de indiscrete nieuwsgierigheid van ons laagsterangs publiek'. 'De controleur aan 't station' had nog respectvol gevraagd of deze man niet een 'zeer hoog geplaatst persoon' was, maar op straat kreeg Tagore van alles naar het hoofd geslingerd, waarvan 'Sinterklaas' (*ibid.*) nog het onschuldigste was.

Op dinsdag 21 september toonde Van Eeden zich in zijn dagboek somber over het bezoek van Tagore: hij was de vorige dag bij 'Mammon' geweest en had de theosofen ontmoet, die de arme Tagore voor volle zalen zouden laten optreden. Hij besloot toen een lange brief aan Tagore te schrijven, waarin hij hem onder de neus wreef dat die volle zalen niet bij hem pasten, maar dat 'de waereld wacht op een verbond van hooge geesten (zielen)', iets wat lijkt op een poging tot internationalisering van de Signifische Kring tot in Azië.¹⁶ Hij vroeg vervolgens Tagore dringend om een persoonlijk gesprek. Aan Van Eedens somberheid kwam pas een eind toen dat gesprek daadwerkelijk had plaatsgevonden. Op zaterdag 25 september schrijft hij nog hoe Tagore wordt gehuldigd als de 'Ware Dichter' en ik 'slechts een bedelaar' ben 'die om enkel wat liefde vraagt'. En een dag later: 'Ellendig is mijn toestand. [...] Ach God! En ik voel mij zoo arm. Poor, destitute, old and paralysed.' Maar op dinsdag 28 september was hij weer gelukkig, want nu was er wel een echt persoonlijk contact geweest met Tagore, die op zijn beurt Van Eedens *Happy Humanity* gelezen bleek te hebben. Van Eeden was daarom zo teleurgesteld omdat hij het uiteindelijk was die al langere

tijd (vanaf 1913) met Tagore had gecorrespondeerd en diverse werken van hem had vertaald of onder zijn toezicht had laten vertalen.¹⁷

Hoewel de stemming na het persoonlijke gesprek van Tagore met Van Eeden op Walden gelukkig wat was opgeklaard – een gesprek dat op maandag 27 september moet hebben plaatsgevonden –, bleef Van Eeden in zijn dagboek wat namokken door op te merken dat Tagore helemaal geen groot redenaar is. Men komt ‘om de Dichter te zien’, terwijl Van Eeden zich uitermate moest inspannen, wanneer hij een lezing hield.

Het Amsterdamse *Algemeen Handelsblad*, geleid door Boissevain, hield zich aanvankelijk op de vlakte over de aankomst van Tagore in Nederland. Pas op 22 september (drie dagen na aankomst en ondanks het feit dat Tagore bij Boissevains oudste dochter vertoefde) is de eerste aankondiging, zij het van voordrachten die pas op de 29^{ste} in Amersfoort (School voor Wijsbegeerte) zouden worden gehouden. De dag erop was de krant informatiever: Frederik van Eeden en Henri Borel (ook lid van de Signifische Kring) hadden werk van Tagore vertaald en ‘tot smakelijk gemeengoed gemaakt’. Het bleef echter beperkt tot informatie uit de tweede en derde hand. In de vrijdagse ochtendeditie van 24 september vinden we een verslag van een eerste ontmoeting met Tagore in het gebouw van de Vrije Gemeente (zie noot 12), waar ‘geen plaats onbezet’ bleef. Dan volgt ook de eerste lyrische beschrijving van de bijzondere verschijning van de Bengaalse goeroe: ‘in wijden kaftan, grauw als de lokken van zijn hoofd, als de goed verzorgde puntbaard, die het fijn gelaat, den prachtige denkerskop verlengt’.

In de krant van 25 september wordt uitvoerig ingegaan op Tagore’s tweede lezing en op 28 september volgt een verslag van Tagore’s bezoek aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij werd ontvangen door rector magnificus Mendes da Costa, die Tagore begroette met de woorden dat de universiteit hem niet verwelkomde ‘als de dichter, wiens werken wij waardeeren, maar als de prediker van liefde voor de levende natuur belichaamd in het kind’. De voordracht ging dan ook over pedagogie. Het leren in de vrije natuur, het opleiden tot wijsheid in plaats van geleerdheid, het onderwijs aan kinderen van beider geslacht en diverse afkomst, met aandacht voor zingen en bewegen komt aardig in de buurt van de pedagogische leer van de Tsjech Comenius, die in de zeventiende eeuw aan de wieg stond van niet-autoritair, praktisch gericht onderwijs op religieuze basis en dicht bij de natuur.

Op 30 september staat in dezelfde krant een artikel van anderhalve kolom over Tagore’s bezoek aan de School voor Wijsbegeerte, ‘in de stille velden een klein uur gaans van Amersfoort gelegen’ (kennelijk Leusden). Zijn optreden werd aangevoeld als ‘in bijna profetische plechtigheid’. Tagore had het daar over



Rabindranath Tagore (Tekening: S. Van Mens)

de rol van dorpswijzen, 'the village mystics' in Brits-Indië. Ook zijn secretaris Pearson hield er een lezing en werd daarbij ingeleid door mevr. Mary Van Eeghen. Hij sprak over de beroemde school in Shanti Niketan (Santiniketan), de plek waar Oost en West, de oosterse filosofie, cultuur, pedagogie en wetenschap, elkaar zouden moeten ontmoeten. Het was een lezing in de open lucht en 'de luisterende leerlingen [zaten] aan den voeten van den Meester'.¹⁸ Mevr. Van Eeghen kende Tagore dus persoonlijk door haar eerdere bezoek aan dat in die tijd beroemde spirituele centrum.

In *De Amsterdammer* van 9 oktober – dus na Tagore's vertrek – schreef Van Eeden nog eenmaal uitvoerig over 'Tagore's gedachten oover opvoeding': hij is erin bevreesd dat Tagore verkeerd begrepen zou worden, dat men in hem een bevrijder van de kinderziel zou zien en iemand die aanzette tot 'paedagogisch bolsjwisme'. Het kind moest inderdaad niet gehinderd worden door 'domme dwang' van 'vermaningen en verbodsbepalingen', maar mocht best weleens beteugeld of bestraft worden. Hij haalde er zijn eigen jongens als voorbeeld bij,

want dat zijn ‘rechte deugnieten’. (Seifert had het dus goed gezien, toen hij de jongens gekscherend ‘anarchisten’ had genoemd.)

3. Seifert over Van Eeden en Tagore

Seifert benaderde Van Eeden aanvankelijk met een zelfde soort piëteit als Van Eeden dat ten opzichte van Tagore deed. Seifert heeft het in zijn brieven herhaaldelijk over ‘Mon cher Maître’ (4-11-1920) en later in zijn Engelse brief over ‘My dear Teacher and great Guide on the Way of Life’ (3-4-1924). Terwijl Van Eeden ten aanzien van Tagore enigszins lijkt te lijden aan jaloezie jegens zijn ‘meester’, zien we bij Seifert dat naarmate zijn verblijf bij Van Eeden vorderde, ook hij zich aan zijn leermeester begon te ergeren, met name om diens religieuze dweperij (Seifert noemt zichzelf atheïst), die uiteindelijk (tot Seiferts ontzetting) zou resulteren in de overgang van Van Eeden tot het rooms-katholieke geloof. Om zijn meester te beschermen suggereert Seifert dat Van Eeden stevig daartoe werd aangezet door zijn vrouw Truida Everts, die volgens Seifert bij voorkeur heiligenlevens las (*MS*, 53).

In een gesprek met Van Eeden legde Seifert hem het nationale drama van de Tsjechische geschiedenis uit: de contrareformatie, die een eind had gemaakt aan het Tsjechische protestantisme, dat op zijn beurt was voortgekomen uit de vroege reformatie van Johannes Hus, eind veertiende/begin vijftiende eeuw. Hierdoor was het land definitief overgeleverd aan de Habsburgers, waarvan ze tot zeer kort geleden de wrange vruchten hadden mogen plukken: politieke overheersing en onderdrukking van nationale en protestants-religieuze waarden en verval van de Tsjechische taal ten gunst van het Duits. Hoe kon een groot man als Van Eeden daar nu warm voor lopen, vroeg hij zich vertwijfeld af. Als uiterste poging hem te begrijpen ging Seifert op Goede Vrijdag (25 maart) met de Van Eedens mee naar de kerk: ‘En zie mij nu, ik ga thans met hem, die ik als het geweten van Europa beschouw en als het licht van de beschaving, ik ga met hem een kerk in, een katholieke kerk!’ (*MS*, 87 e.v.). Deze kerk stond toch wel in schril contrast tot Walden: die ‘stilteplek van vrede en liefde’ (*MS*, 90), dat ‘knusse Walden, waar de ijsschots van mijn hart, dat door de wrede pijn in Bohemen ineengekrompen was, zo ineens verwarmd was’ (*MS*, 87).

In dat gesprek kwam naar voren dat Seifert Van Eeden zag als een tweede Tolstoj en Walden (hoewel dan al lang en breed failliet) als een tweede Jasnaja Poljana, diens fameuze landgoed. Tolstoj was echter niet lang ervoor (in 1910) gestorven en nu zag Seifert dus in het Westen Van Eeden en in het Oosten Tagore als de nieuwe leraren van de mensheid verrijzen. Het religieuze aspect zou bij beiden gevonden moeten worden, niet in de kerk, maar juist in de natuurfiloso-

fie, zoals die ook bij 'zijn' scouting de achterliggende gedachte vormde. Seifert had zich al lang vrijgemaakt van de kerk: 'dat is alleen maar bedrog, leugenachtigheid en huichelachtigheid' en hij noemde het Vaticaan 'schurkachtig' en belust op macht, terwijl de grondvesten van de katholieke kerk 'gammel en verrot' (*MS*, 96-97) waren. Maar Van Eeden liet zich niet van zijn stuk brengen en benadrukte de enorme symboliek van het katholicisme die hem diep raakte en waarin hij de kracht zag die de ziel kon losmaken van het materialisme, een gedachte die overigens ook bij Rathenau terug te vinden is.¹⁹ Daartoe diende ook de 'significa', die de verstandhouding tussen de mensen en volkeren moest verbeteren, hen nader tot elkaar te brengen en hen uiteindelijk te bevrijden van armoede.

Nadat Seifert Walden had verlaten om met zijn 'kleine Johannes' dat tochtje naar Zeeland te maken (*MS*, hoofdstuk 11), wipte hij op de terugweg nog even bij Van Eeden aan om definitief afscheid te nemen. De huiskamer zat vol gasten en Seifert realiseerde zich opeens dat het Van Eedens verjaardag was ('4 april!'). De volwassenen keken even verstoord op toen hij binnenkwam, maar de jongens, Hugo en Evert, sprongen op, sloegen hun armen om hem heen en riepen: 'Miloš, Miloš!' (*MS*, 129) De volgende dag nam Seifert afscheid van de natuur en las de romanticus in het bos de juist bij Maas en Van Suchtelen uitgegeven brieven van Van Eeden. Bij de gedachte aan zijn woonplaats Kladno, het fabrieksstadje ten noorden van Praag met de Poldi-Hoogovens, en de (verder niet nader aangeduide) problemen die hij daar had ondervonden, barstte hij in tranen uit... (*MS*, 131) Uit de correspondentie (nadien in een bedankbrief d.d. 8-3-1921) vertrouwde Seifert Van Eeden toe dat hem in 1919 een persoonlijke tragedie was overkomen: hij was in hetzelfde jaar getrouwd en weer gescheiden (door ontrouw van zijn vrouw).

Seifert heeft diverse malen met Van Eeden over Tagore gesproken en hij heeft hem horen verklaren dat hij Tagore misschien wel het hoogste inschatte van de nu levende mensen. Hij bleek één en al bewondering voor hem. 'Alleen al zijn verschijning heeft een sacrale uitwerking.' Toen Seifert bij die gelegenheid vernam dat Tagore ook op Walden was geweest, raakte hij geheel overmand door emotie: dat 'deze apostel van de Waarheid' en 'profeet van de Liefde en de Vrede' diezelfde grond beroerd had als waar hij op stond! Tagore was voor hem de nieuwe redder van deze wereld, die ten prooi is gevallen aan civilisatie (vs. natuur) en die 'een bouwwerk is geworden zonder fundament'. (*MS*, 44-45)

4. Tagore over Van Eeden

Uit de paar brieven van Tagore aan Van Eeden blijken enigszins Tagore's gevoelens jegens Van Eeden. Er zijn enkele brieven uit 1913/1914, waarin Tagore zich behalve over kleinigheden ook in diepere zin uitlaat over zichzelf, bijvoorbeeld over de tegenstelling tussen hemzelf als dichter en gewoon mens:

[...] The superconscious self of mine, which has its expression in beauty, is beyond any control – and my ordinary self is stupid and awkward towards men. [...] I am like a flute that can not talk but when the breath is upon it pressing. I am sure you have seen me in my book²⁰ and I shall never be able to make myself seen to you when we meet, – for the body of the lamp is dark, it has no expression, only its flame has the language.[...] (London, 4-8-1913).

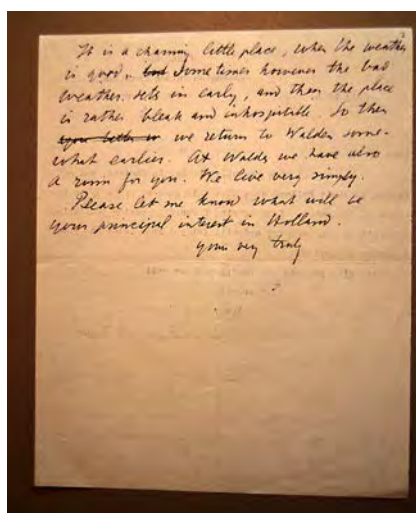
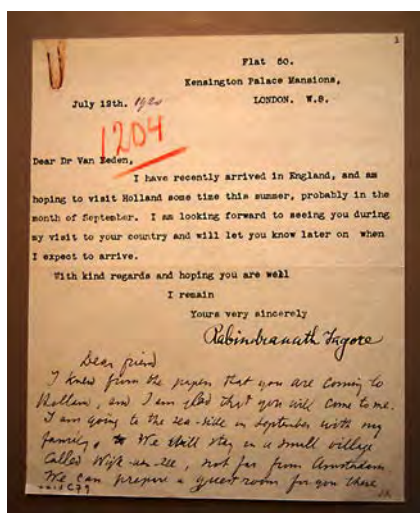
Maar meestal klaagt hij over de drukte die hem ten deel viel na de toekenning van de Nobelprijs, eind 1913:

I am still pursued by my notoriety, hunted out of my quiet seclusion²¹, showered upon by missiles of letters from all quarters of the globe (Brief d.d. 9-2-1914).

Dan volgt er een door Tagore betreurde 'long interval' in de correspondentie, onder andere veroorzaakt door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog. Eind 1919 kreeg Van Eeden weer een vrij lange brief van Tagore uit Santiniketan, waarin hij zich over de oorlog, die zich zo ver van hem vandaan afspeelde, uitlaat. Hij besluit met de woorden:

My heart is drawn to you, my friend, because I know that you are one of those in Europe whose noble mission it is to remove this cause at the root (Brief d.d.19-11-1919).

Dan nadert Tagore's bezoek aan Nederland. Op 9 juli 1920 is er een getypte brief van Tagore uit Londen die zijn komst aankondigt. Dat is de brief waaronder Van Eeden meteen met potlood het antwoord krabbelde, zoals hij dat ook gewend was in zijn briefwisseling met Seifert. Het is de reeds aangehaalde passage met de vraag of Tagore niet naar het zomerhuisje in Wijk aan Zee wilde komen, als het weer het toestond, of anders zijn gast wilde zijn op Walden. De afloop is hierboven al beschreven.



Brief van Tagore met antwoord van Van Eeden

Jaren later volgt nog een hartelijke brief van Tagore uit Santiniketan, waarin Tagore Van Eeden prijst en uitnodigt naar hem toe te komen, wat alleen nooit zou gebeuren. Tagore formuleerde zijn bewondering voor Van Eeden als volgt:

I know it for sure that you are my brother in spirit, that for a long time you have been working for peace and truth and beauty in life. Men like yourself in Europe prove that her soul is not dead and that the stream of life – giving water – runs deep under her spiritual soil, seeking its outlets in individual lives (Brief d.d. 9-3-1924).

5. Besluit

Het verblijf van Seifert op Walden was voor de Tsjech een mengeling van bewondering en verwondering voor en over zijn ‘maestro’. Hij ontmoette hem in de kritieke periode vlak voordat Van Eeden over zou gaan tot het rooms-katholieke geloof, iets wat voor Seifert iets onbegrijpelijks en onverteerbaars was. Seifert zelf was atheïst en geloofde vooral in het contact met de natuur – wat hij met Van Eeden deelde –, waardoor wellicht ook zijn persoonlijke verwondingen zouden kunnen helen. De woodcraft-scouting was zijn ‘ideologie’, maar hierbij ondervond hij in eigen land de nodige tegenwerking. Het vrijgevochten karakter van Van Eedens zoontjes dwong bij hem bewondering af, maar vervulde hem ook met enige zorg over hun driftbuien. Tijdens zijn verblijf bij de Van Eedens voel je als lezer al hoe de twee uit elkaar groeien en wanneer Van Eeden definitief

katholiek wordt, is voor Seifert Van Eeden van zijn voetstuk gevallen. Seifert toont zich daarna vooral nog geïnteresseerd in de beide zoontjes, die zijn pogingen tot contact evenwel – mogelijk onder invloed van Van Eeden zelf, die Seiferts toenadering tot hen toch wel wat vreemd voorkwam – totaal negeerden. Zo raakten beiden steeds meer van elkaar vervreemd. Een en ander neemt niet weg dat hun beider confrontatie niet oninteressant was: Seifert als bewonderaar en vertaler van Van Eeden en Van Eeden als minzame gastheer van Seifert, die hem zelfs f. 100,- had toegestuurd om de reis te betalen (Brief d.d. 17-1-1921)²², en die de arme en ongelukkige Tsjech een flink aantal boeken meegaf, toen hij weer naar zijn land terugreisde. Van Eeden zou na zijn overgang tot het katholicisme geestelijk achteruitgaan en in 1932 overlijden, Seifert kreeg op zijn beurt ‘thuis’ allerlei problemen met zijn werk als leraar, zou tijdelijk worden overgeplaatst naar Slowakije en eindigde ten slotte als ambtenaar op het ministerie voor volksgezondheid in Praag. Ook bij de woodcrafters ondervond hij de nodige problemen, o.a. door de concurrentie met de andere padvindertak, die van Baden Powell. Seifert zou vereenzaamd en verbitterd in 1942 sterven.

Ook tussen Van Eeden en Tagore trad er bij diens verblijf in Nederland een aanzienlijke verkoeling op. Van Eeden was gewoon boos op Tagore, dat die zich zo liet inpakken door de theosofen en corrumperen door luxe. Een portie jaloezie van zijn kant omdat niet hij maar Tagore in het middelpunt van de belangstelling stond, zal hierbij zeker ook een rol hebben gespeeld. Vermoedelijk was Van Eedens ego te groot om iemand als Tagore naast zich te kunnen verdragen: als wereldvredestichter en ‘wijze uit het Oosten’ in een tijd dat Europa zijn wonden likte na de Eerste Wereldoorlog, en als pedagoog en filosoof die het goede in Oost en West tezamen wilde brengen, als iemand die ideeën wilde delen en een einde wilde maken aan de economische uitbuiting door het Westen in de Aziatische koloniën. Wat dat laatste betreft was Nederland met zijn koloniën in Indië ook niet oninteressant voor Tagore. Hij zou daar ook een paar jaar later heen gaan om poolshoogte te nemen over de pedagogische verworvenheden aldaar. Toch vroeg al in 1920 een briefschrijver in *Het Vaderland* (8-10-1920) zich af wat er nu zo nieuw was aan Tagore’s pedagogische ideeën, waarbij Oost en West elkaar zouden ontmoeten. Er was immers juist in Den Haag een koloniale school opgericht voor meisjes en vrouwen...

Door die tijdelijke verkoeling, maar vooral door Van Eedens overgang tot het katholicisme en diens geestelijke achteruitgang nadien werden de briefcontacten met Tagore steeds spaarzamer. Ook Tagore had geen sterke gezondheid en moest regelmatig zijn reizen door de wereld afbreken om weer op adem te komen. Het liefst verbleef hij in de luwte van het wereldgebeuren in Santiniketan, niet ver van Calcutta, waar hij in 1941 overleed.

De zoektocht naar liefde, vrede en harmonie, zowel ingegeven vanuit persoonlijke motieven als vanuit een bezorgdheid over de mensheid in haar geheel, dat laatste zo terecht en begrijpelijk na het bloedvergieten tijdens de Eerste Wereldoorlog, zou zo stranden in de verschrikkingen van een volgende wereldoorlog.

NOTEN

- 1 *Van Eedens vertalingen van Tagore: Wij-zangen* (1913, *Gitanjali*, 1909), *De hoovenier* (1916, *The Gardener*, 1913), *De wassende maan* (1917, *The Crescent Moon*, 1913).
- 2 Comenius (Jan Amos Komenský, 1592-1670), Tsjechisch protestants pedagoog-filosoof, die de laatste decennia van zijn leven in Amsterdam woonde en in Naarden-Vesting ligt begraven.
- 3 *Db* (Dagboek) gebruik ik gemakshalve als afkorting voor Van Eeden 1972.
- 4 Voor vertalingen van Seiferts hand van Van Eedens werk verwijs ik naar de bibliografie aan het einde van dit artikel. Uit de briefwisseling tussen Seifert en Van Eeden blijkt dat die hoofdzakelijk in het Frans werd gevoerd, later ook een enkele in het Engels, toen Van Eeden al niet meer op Seiferts brieven reageerde. In een van die brieven zegt Seifert ook bezig te zijn met het leren van Nederlands: 'pour de pouvoir lire et traduire Vos oeuvres des originaux' (brief d.d. 4-11-1920).
- 5 Van Eeden meldt op 26 juni 1922: 'Mijn vriend Rathenau vermoord. Dat is de tweede uit den Kring. [...] Welk een misdaad!' Rathenau behoorde namelijk tot de Signifische Kring, die Van Eeden baseerde op de geschriften van Lady Victoria Welby (1837-1912). Hij bezocht haar regelmatig in Engeland (Fontijn, Hoofdstuk 4). Seifert bleek (brief d.d. 22-8-1922) 'nommé membre de l'association "pour les significs"' te zijn. Over Rathenau publiceerde J. Van Beek in 2003 een biografie.
- 6 *MS* zijn de initialen van de schrijver van *Herinneringen aan Holland* die ik hier gemakshalve gebruik in plaats van Seifert 2003.
- 7 't Bluk is een theehuis in Laren.
- 8 Opvallend in de brieven is Seiferts bij herhaling geuite 'rêve' de jongens Hugo en Evert terug te zien, die trouwens tot zijn ergernis absoluut niet op zijn ansichtkaarten uit Nederland reageerden (brief d.d. 22-8-1922).
- 9 Uit het Nederlands vertaald, zoals in het boek staat vermeld, hoewel Procházka met name vertaler uit het Frans was, en uitgegeven door Kamilla Neumanová-Krémová als tweede editie in de serie 'Bibliotheek van goede boeken'.
- 10 Zie ook later voor zijn lezing in Amersfoort/Leusden. Hier geciteerd naar Lesný, professor oriëntalistiek in Praag, waar Tagore diverse malen op bezoek was, en andersom was ook Lesný enige tijd in Santiniketan: 'the forest schools in India [...], the *gurukuls*, in which youths [...] sat together in complete harmony at the feet of their teacher, under whose guidance they were consecrated to the service of the goddess of wisdom' (V. Lesný, 1939, p. 217).
- 11 Dit betreft de brief van Tagore aan F.v.E., waar het antwoord van F.v.E. al op is bijgekrabbeld.

- ¹² Die huise toen in Amsterdam in een gebouw aan de Weteringschans, het tegenwoordige Paradiso, nu centrum ('tempel') van de popmuziek.
- ¹³ Zie voor beschrijving *De Omroeper*, jg. 12, nr. 3, pp. 81-100.
- ¹⁴ Mary Boissevain (1869-1959), theosofo, was de oudste dochter van de directeur van *Algemeen Handelsblad*, Charles Boissevain (1842-1927). In 1921 scheidde ze van haar man Cor(nelis) Van Eeghen. In 1925 schonk ze haar huis aan de Theosofische Vereniging, die er een van de drie wereldcentra van maakte. Sindsdien heette de villa 'St. Michael's Huis'. (www.egoproject.nl)
- ¹⁵ Aldus meldt o.a. *Het Vaderland* van 21-9-1920.
- ¹⁶ Zie noot 5.
- ¹⁷ Zie hierover Van Tricht 1963 en Fontijn 1996, p. 315 e.v. Van slechts drie vertalingen staat volgens Van Tricht na handschriftonderzoek Van Eedens eenduidige vertalerschap buiten kijf (zie bibliografie).
- ¹⁸ Tagore's bezoeken aan Leiden, Den Haag en Rotterdam laat ik hier onbesproken. De artikelen hierover in *Het Vaderland* en *N.R.C.* uit die tijd zijn navenant hooggestemd, afgewisseld met een vleugje ironie.
- ¹⁹ Zijn filosofische hoofdwerk heet *Zur Mechanik des Geistes* (1913) en heeft als onder titel 'Vom Reich der Seele'. Van Eeden vertelt Seifert dat Rathenau de geïndustrialiseerde wereld overgeorganiseerd vindt. Die gedraagt zich als een machine en behoeft een ziel. (*MS*, p. 66)
- ²⁰ *Gitanjali*, dat Van Eeden juist vertaald had (*Wij-zangen*).
- ²¹ In Santiniketan, in West-Bengalen.
- ²² Eerder had Van Eeden (brief d.d. 17-1-1920) bijgekrabbeld dat hij het verzoek voor geldelijke ondersteuning had gelezen, dat hij zijn best zou doen ('je ferai mon possible') het geld te sturen, maar zich dan zuinigjes verontschuldigt: 'Je ne suis pas riche malheureusement.' Overigens was een bedrag van f. 100,- in die tijd ook weer geen kleinigheid (meer dan een gemiddeld maandsalaris).

BIBLIOGRAFIE

- Eeden, F. Van (1972). *Dagboek IV, 1919-1923*. Culemborg: Tjeenk Willink-Noorduijn (ook digitaal beschikbaar).
- Fontijn, J. (1996). *Trots verbrijzeld. Het leven van Frederik van Eeden vanaf 1901*. Amsterdam: Querido.
- Lesný, V. (1937/39). *Rabindranáth Thákur*. (Tsjechisch: Kladno: Šnajdr 1937, Engels: Londen: George Allen & Unwin 1939, ook digitaal beschikbaar: <http://www.apnaorg.com/books/english/tagore-life-work/book.php?fldr=book>).
- Seifert, M. (2003). *Herinneringen aan Holland. Op bezoek bij de dichter Frederik van Eeden*, vertaling en nawoord van Kees Mercks. Naarden: Boekhandel Comenius (Tsjechisch, Praha: B. Kočí, 1922).

Tricht, H.W. Van (1963). *Over de Tagore-vertalingen van Frederik van Eeden*. Den Haag, Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum (ook digitaal beschikbaar).

Brieven van Seifert en Tagore aan Van Eeden: Universiteitsbibliotheek Amsterdam, Bijzondere Collecties. Zie voor datering de lopende tekst.

M. Seiferts vertalingen van werk van Van Eeden: *Johannes Viator. Kniha lásky* (1919; *Johannes Viator. Het boek der liefde*), *Hrdinná láska* (1919; *Welt-Eroberung durch Heldenliebe*, 1911), *Zázraky a mysticism v staré a nové době: studie* (1921; *Studies. Wonderen en mystiek in de oude en nieuwe tijd*), *Radostný svět* (1922; *De blijde wereld*, 1903), *Bratři* (1934; *Broederveete*, 1912).

Kranten: *De Amsterdammer*, *Algemeen Handelsblad*, *Het Vaderland*.

Tijdschrift: *De Omroeper*.

DE NEDERLANDEN BEKEKEN DOOR DE SERVISCHЕ REISBRIL

Jelica Novaković-Lopušina
(Universiteit van Belgrado)

THE NETHERLANDS SEEN THROUGH SERBIAN TRAVEL GLASSES

The first images of Dutch culture in Serbian texts appeared in travelogues from the interwar period. The majority of these images are based on the discovery of differences with the own cultural background. Of major importance here was the traumatic experience of the First World War in Serbia. The number of similarities is limited, except for occasional ones with Flanders. The observed differences, when rephrased as key words, gradually turned into stereotypes as they were being confirmed by later authors. In the era of Tito Serbian travel glasses become slightly ideologically coloured as they focus on the specificities of the Netherlands within the capitalist world. Due to the collective traumas of the 1990s, the more recent travellers appear to be more close to their counterparts from the interwar period. They too experience the Netherlands as some kind of fairy-tale when compared to their own harsh reality.

Apart from the diachronic differences and similarities one may also single out a common thread. The influence of Dutch and Flemish painting on Serbian images of the Netherlands can be traced both synchronically and diachronically. The same holds true for recent influences of Dutch literature in translation.

1. Inleiding

Het imagologische onderzoek waarvan dit artikel een gedeeltelijke neerslag is, betreft het beeld van de Nederlanden, en met name van de Nederlandstalige cultuur, in de moderne Servische literatuur, van het interbellum tot op heden. Cultuur wordt daarbij in de brede zin opgevat als geheel van gemeenschappelijke waarden en verworvenheden (zowel materiële als geestelijke). De term 'Nederlandstalig' staat gemakshalve voor de Nederlandse en Vlaamse cultuur die als aparte entiteiten worden gezien, met de Nederlandse taal als gemeenschappelijke noemer.

De bronnen die voor dit artikel onder de loep werden genomen bestaan uit twee soorten teksten: ego-literatuur, en met name reisliteratuur, en journalistieke artikelen. De auteurs zijn voornamelijk bekende Servische schrijvers, journalisten en wetenschappers. Het corpus omvat echter ook amateurjournalisten.

De vragen die bij het onderzoek als richtsnoer dienden, waren de volgende: welke aspecten van de Nederlandstalige cultuur laten sporen achter in de Servische reisliteratuur? Door welke bril worden die aspecten waargenomen en wat bepaalt die bril? Welke sleutelbegrippen en stereotypen komen daarbij naar boven? Zijn er diachronische en synchronische overeenkomsten en verschillen bij de beeldvorming waarneembaar?

2. Herkenning en ontdekking

Als taal de bril is waardoor de werkelijkheid wordt waargenomen, zoals de Sapir-Whorf-thesis dat stelt, dan is literatuur de persoonlijke dioptrie van de brilglazen. Het beeld van een ander land en een andere cultuur dat ons via de reisliteratuur bereikt is gefilterd door de persoonlijke en culturele achtergrond van de auteur. Daarbij zijn in wezen twee reacties mogelijk: die van herkenning van het waargenomene en die van ontdekking van verschillen (Novaković-Lopušina, 2004, p. 31 e.v.) In beide gevallen is er een referentiekader aanwezig dat de reactie bepaalt.

De eerste Servische reizigers die naar de Lage Landen trokken en over hun impressies schreven, zijn van een vrij late datum, althans vergeleken met reislustigere volkeren.^{1*} De vroegste Servische reisberichten dateren uit het derde decennium van de twintigste eeuw. Het is vrij aannemelijk dat die reizigers al een voorgevormd beeld hadden van de Lage Landen dankzij het reisverslag van de Italiaanse journalist Edmundo de Amicis dat in Servische vertaling (*Holandska*, 1904) in een grote oplage (dankzij een forse subsidie van de Servische staat) was gedrukt, dus algemene bekendheid genoot en een reeks positieve stereotypen had gevestigd.²

De reizende auteurs van na de Tweede Wereldoorlog waren – indien liefhebbers van wereldliteratuur in vertaling³ – bekend met romans van Johan Fabricius⁴ en A. Den Doolaard.⁵ Hun werken bevestigden reeds bestaande stereotypen. Wat de jongste generaties betreft, zij halen hun stereotypen van het internet maar ook – zoals blijkt uit hun eigen verwijzingen – uit de bekende hit *Amsterdam* van de Servische rockstar Bora Đorđević⁶ waarin de maatschappelijke ontwikkelingen vanaf de jaren zestig hun neerslag vinden in volgende stereo-

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 277.

typen: persoonlijke vrijheid (lees: vrije seksuele moraal), tolerantie (lees: het gedogen van drugsgebruik), multiculturalisme (lees: identiteitsverwarring).

2.1. Landelijke en urbane landschappen

Uit de onderzochte teksten is gebleken dat er een groot onderscheid bestaat in de beleving van de Nederlandse en van de Vlaamse cultuur. De Nederlandse cultuur, die vele malen vaker weerspiegeld wordt, lokt ook veel vaker een uitroep van verwondering uit door het ontdekte verschil met de eigen culturele achtergrond.

Voorbeelden van herkenning komen we tegen als het om de beleving van het Vlaamse landschap gaat. Miloš Crnjanski (1893-1977), een van de bekendste Servische schrijvers van het interbellum, geeft in zijn gebundelde reisimpressies een intrigerende titel aan zijn beschrijving (uit het begin van de jaren dertig) van een Noord-Servis dorp: *O Dolovu, selu flamanskome* (Over Dolovo, een Vlaams dorp). Uit de volgende regels komt een vergelijking naar voren die gebaseerd is op herkenning van overeenkomsten:

Kerkfeesten hebben in Banat nog steeds de betekenis van volksfeesten, van nationale happeningen, van enorme boerenkermissen en meesterlijke knokpartijen. Dolovo, een groot dorp, of stadje als u wilt, is met zijn zeventuizend inwoners, waaronder geen armoelijdens, in het bijzonder bekend om zijn kerkfeesten. [...]

Bedolven onder het stof, enorm en uitgestrekt tussen de heuvels en moerassen die weergalmen van kikkergekwek, lijkt het wel op een rijk Vlaams dorp. [...]

Men heeft daar een heel duidelijk wereldbeeld: men moet genieten, eten, drinken, slapen, gastvrij onthalen, betalen en niet roven, maar men moet vooral veel lachen⁷ (Crnjanski, 2003, pp. 54-55).

Het is mogelijk dat Crnjanski de overeenkomsten waargenomen heeft aan de hand van een persoonlijke kennismaking met het Vlaamse landschap (hij was immers een fervente reiziger) maar ook aan de hand van de schilderkunst. Zijn beschrijving vertoont namelijk allusies op breugeliaanse landschappen. Ook bij andere auteurs vormt de schilderkunst een belangrijk referentiekader. Zo brengt Milan Kašanin (1895-1981), een bekende Servische kunsthistoricus, het verstilde Nederlandse landschap in verband met de verstilling in het werk van Jan Vermeer.

Een andere Vlaamse schilder, Jan van Eyck, biedt eveneens het referentiekader voor een vergelijking van het Vlaamse met het Noord-Servische landschap. In

het boekje *Banatski brevijar* (Het Banaats gebedsboekje) van Zoltan Baba (2005), historicus en stadschroniqueur van het Noord-Servische stadje Zrenjanin, kunnen we in het hoofdstuk ‘Van Eyck was hier’ het volgende lezen:

Het stadje [Bečkerek/Zrenjanin] in het schilderachtige watergebied leek waarachtig op Vlaamse steden, wat de melancholische kunstenaar [Van Eyck] inspireerde om een aantal schilderachtige landschappen te schetsen. In het perspectief van de vlakke Banat ontstonden één voor één studies van de ideale stad, deels uit heimwee naar het verre Brugge, deels uit levendige herinnering aan het aardse Jeruzalem (Baba 2005, 28).

Waarop deze bewering van Baba over Van Eycks inspiratie door herkenning precies stoelt, is niet bekend, maar wat we wel te weten komen uit een andere, Tsjechische bron is dat Van Eyck in 1427 en in 1436 een vergoeding heeft ontvangen voor ‘certains loigntains voyaiges secrez’ (Kmet 2003). Misschien is hij daadwerkelijk met een geheime missie in Zrenjanin geweest. Toch lijkt het eerder te gaan om een *wishful thinking* van de auteur.

In recente journalistieke artikelen komt men weinig reisimpressies over Vlaanderen tegen, want België wordt in Servië nog steeds als een eenheid ervaren. Daarvan getuigt deze merkwaardige opmerking: ‘België is een land dat vrij veel lijkt op het onze. Al op het eerste gezicht lijkt het op de kaart op voormalig Joegoslavië, alleen in het klein dan’ (Vojvodić, 2005, p. 32). Wat de auteur precies bedoelt met ‘ons land’, aangezien hij het over ‘voormalig Joegoslavië’ heeft, is niet helemaal duidelijk, maar er is in ieder geval sprake van herkenning. De vergelijking met Joegoslavië dringt zich overigens ook aan Belgen op, waarvan de titel van de voordracht van Sven Peeters op het Regionaal Colloquium Neerlandicum (eind mei 2011 gehouden in Belgrado) mag getuigen: ‘Van Joegoslavië naar Belgoslavië’.

Van herkenning is ook sprake bij de auteur van een artikel over Antwerpen die impliciet waardering toont voor een eigenschap die bij Serviërs algemeen bekend staat als stereotiep zelfbeeld:

De ‘diamantenstad’ slaapt nooit. [...] De inwoners ervan staan bekend als grote levensgenieters – ze houden van een aangenaam leventje en schuwen geen kosten als het om goed vertier, lekker eten en natuurlijk een lekkere druppel gaat (Pešić, 2007, p. 12).

Een andere journalist stelt vast dat Brussel, net als Belgrado na de transitie, protserig omgaat met nieuw verworven rijkdom. Het verschil ligt volgens hem enkel in de stijl:

À propos, er zijn nergens zo veel yups te zien als in hartje Brussel – Wall Street niet inbegrepen. Opedoofd, keurig, gehaast, in dure pakken, trendy hemden en dassen, trendy schoenen, verplichte blackberries... De dames in pakjes van duizend euro of meer, geen minirokjes, geen naaldhakjes van 15 centimeter, geen bloesjes met zirkoontjes... (Stajić, 2010, p. 19).

Voor een Servische lezer is het duidelijk dat hij met de opgesomde negaties naar zijn eigen landgenotes verwijst die minder voelen voor het modedevies *less is more*.

Het Nederlandse landschap noopt veel vaker tot het ontdekken van verschillen. Alleen op het eerst gezicht lijken de waarnemingen van de Servische kunsthistoricus en schrijver Milan Kašanin (1895-1981) en van Anka Gođevac (1890-1983), de eerste Servische vrouwelijke doctor in de rechten, elkaar te weerspreken. Kijkend naar het Nederlandse landschap ziet Kašanin voornamelijk bruggen die verbinden terwijl Gođevac juist gefascineerd is door grenzen die scheiden. Toch berusten deze waarnemingen uit de jaren dertig in beide gevallen op verschil dat in het oog springt:

Oneindig is het aantal en de schoonheid van hun bruggen, van die Hollandse bruggen, die uitgestrekte, steigerende, liggende en heengeworpen bruggen, in velden, in steden, op eilanden, over grachten, over zeebochten, meren, rivieren. [...] ‘Daar heb je je bruggen’, zeg ik tegen mezelf, want vanaf mijn prilste jeugd heb ik omgekeken naar bruggen, hopeloos op zoek naar ze, afgesneden van de wereld en eenzaam in de enorme moerassen aan de Donau en de Drava (Kašanin, 1961 [1933], p. 215).

De grenzen van Nederland zijn daadwerkelijk grenzen. Ze kaderen een land in dat anders is dan andere, dat anders is ontstaan en dat zo onwrikbaar blijft alsof alles uit steen gehouwen is en niet gebouwd op zand (Gođevac, 1937, p. 15).

Bij het passeren van zijn grenzen voelt men telkens hetzelfde: dat die geen fictie zijn; dat wat daarvoor ligt, ophoudt, en dat vanaf daar iets anders begint – Nederland (Gođevac, 1937, p. 17).

Aan het begin van hetzelfde decennium, met name in 1930, noteert de nestor van de Servische journalistiek, Predrag Milojević (1901-1999), een ander verschil: dat van een evenredige spreiding van beschaving: ‘Hier bestaan geen verwaarloosde en afgelegen gebieden, alles is hier centrum, alles een vooruitstrevend, vlijtig en productief Nederland’ (Milojević, 1955, p. 39). Ook jurist en

historicus Sergije Dimitrijević (1912-1987), in 1937 rechtenstudent op studiereis in Nederland, ziet overal verschil:

Nederlandse landschappen lijken niet op andere en ook de steden kennen geen gelijken.

De vreemdelling die hierheen komt staan talrijke verrassingen te wachten. [...] Een merkwaardig land is dit. Hier wordt brood met melk gemaakt, en huizen op palen gebouwd (Dimitrijević, 2007 [1937], p. 45)⁸.

De waargenomen landschapsverschillen resulteren soms in haast tragikomische vergelijkingen, zoals in het commentaar van Dimitrijević op de Afsluitdijk:⁹

Om de stroming te kunnen temmen was het nodig om tegelijkertijd enorme hoeveelheden stenen te gooien vanaf de veren. En in Nederland waren er niet eens voldoende stenen voor de bouw. Die moesten uit het buitenland ingevoerd worden. Wat zouden onze mensen in Herzegovina, Montenegro en Dalmatië daar wel niet op zeggen!? Zij zouden blij zijn als iemand hun ellendige kalksteen zou willen opkopen, al was het maar voor een habbekrats (Dimitrijević, 2007 [1937], p. 75).

Een soortgelijke opmerking over de onrechtvaardigheid van het lot maakt een halve eeuw later ook Pejakić:

Zelfs het weer heeft God aangepast toen hij boven Nederland vloog en haar met alles en nog wat bedeede, het meest nog met humanisme. Waarom heeft God geen oog gehad voor onze Lika,¹⁰ maar heeft haar zomaar stiefmoederlijk afgewimpeld: nou Lika, het ga je goed (Pejakić, 1974, p. 6).

En toch kan er sprake zijn van een kosmische rechtvaardigheid want Pejakić stelt enkele bladzijden later vast dat Nederland gekenmerkt wordt door een gebrek aan natuurschoon dat gecompenseerd wordt met verbeelding, waar Madurodam een sprekend voorbeeld van is (p. 9). Impliciet wordt er een substantieel verschil gezien tussen de natuurlijke rijkdom van Joegoslavië en de culturele rijkdom van Nederland.

Een stap verder in de gedachtegang van waarnemers is dus om het waargenome te interpreteren. Een voor de hand liggende interpretatiemogelijkheid is die van de band tussen geografische gesteldheid en volksaard, zoals blijkt uit de volgende regels van Anka Godevac over de verzuiling (of ommuring zoals zij dat noemt):

In zo'n dichtbevolkt land ligt het volgende kenmerk voor de hand – die opvallende neiging tot verdeeldheid. Door hun hang naar ommuring voe-

ren Nederlanders allang de bijnaam ‘de Chinezen van Europa’ te zijn. Het land is niet alleen naar buiten toe afgescheiden door een onzichtbare maar voelbare muur, ook van binnen wordt afscheiding hardnekkig en onverbiddeijk doorgevoerd, van provincies, steden, huizen, standen, confesies. [...] Die verschillende muren, zo zwaar en voelbaar hoewel onzichtbaar, zijn een van de hoofdredenen waarom Nederlanders zo vaak naar het buitenland reizen. Zijzelf geven toe ‘dat elke in Nederland doorleefde dag een steen toevoegt aan die muur die hen levend dreigt dicht te metselen, te verstikken’ (Godevac, 1937, pp. 18-19).

Uit stedelijke landschappen valt ook menige karaktereigenschap af te leiden. Zo zou de massale fietscultuur op een dwingende nivelleringsdrang wijzen. Opvallend is dat alle auteurs dit fenomeen in verband brengen met de eigen vreemdheid:

Ze blijven voorbijfietsen, schier eindeloos, alsof het hele land de fiets heeft gepakt om rondjes te rijden en de rondlopende reiziger te vermaken (Kašanin, 1961 [1933], p. 205).

Je komt kale bejaarden tegen met brillen die laag op hun neus zitten, mannen met halfcilinders, oude vrouwen in klederdracht, chique dames, militaire eenheden, hele families met baby’s in speciaal voor hen gemaakte manden, al die mensen fietsen zonder verschil. Degenen te voet zien er eigenaardig uit, lijken op vreemdelingen (Dimitrijević, 2007 [1937], p. 47).

Ik voelde voor langbenige vrouwen met donkerblauwe ogen, op fietsen. Ik voelde nog meer voor de fietsen. Amsterdammers fietsten voortreffelijk, allemaal: kalende homoseksuelen in leren jacks, ambtenaren, jongens met hun vriendinnetjes op de bagagedrager, moeders met kinderen, sportieve vrouwen gekleed in het zwart. Onopvallend maar volhardend fietste ook ik tussen al die mensen. Anderen kwamen naar Amsterdam om marihuana-bloesem te roken. Ik – om te fietsen (Pištalo, 2004).

Beschrijvingen van landschappen en steden houden door de impliciete of expliciete vergelijking dus onvermijdelijk ook interpretaties in van culturele kenmerken en karaktereigenschappen. Recentere reisverslagen stoelen daarbij zeer vaak op bestaande stereotypen die dateren van de ‘revolutionaire’ jaren zestig: het landschap zelf zou al de veel geprezenen eigenschappen als humanisme, liberalisme en tolerantie aankondigen (Pejakić, 1974, II; Jakšić, 2007, p. 73; Perić, 2009). Wat bij recentere verslagen overigens opvalt, is – op een enkele uitzonde-

ring na – een taalgebruik dat nog maar weinig literaire ambities heeft. Literair hoogstaande reisimpressies wijken nu definitief uit naar de fictie.¹¹

Irrationele momenten zijn bij de meer persoonlijke reisbeschrijvingen nauwelijks uit te sluiten. Zo vermag de eigen emotionele status een rooskleurig licht te werpen op het reisdoel. Een merkwaardig voorbeeld van een dergelijke projectie zien we bij Pejakić, die in 1974 een reis maakte door de Lage Landen en zijn impressies dankzij de steun van KLM ook publiceerde. Wat hij ook beschrijft – polders, sloten of straten –, overal hebben ze op hem het effect van vrouwen-dijen:

Mijn zuiders bloed voorvoelt de eerste ervaring van overgave aan de vlak-te de vrouw... o landschap waarover de mannelijk blik kruipt als over de jurk op zoek naar de dij van de vrouw (Pejakić, 1974, p. 2).

Zijn reisverslag besluit Pejakić dan ook met de volgende zeer zinnelijke verzuchting: ‘Zich overgeven aan de geliefde vrouw is zo mooi als door Nederland reizen in mei’ (Pejakić, 1974, p. 14).

Met een even verliefde blik kijkt Olivera Skoko, die haar vriendje, naar Amsterdam uitgeweken om de burgeroorlog te ontkomen, achterna reist:

[...] ik kan je vertellen dat ik me helemaal verliefd voel: opnieuw op Peter, verliefd op deze stad die er ondanks de sombere herfst betoverend uitziet, verliefd op elke nieuwe ochtend in mijn nieuwe bed, verliefd op de graffiti op de muren van het gebouw naast ons, verliefd op de bruggen waar ik overheen loop, op de Amstel waarin ik me spiegel... Ik ben gewoon verliefd op mezelf in deze stad... (Skoko, 2004, p. 202).

Skoko noemt een kwaliteit die ook in vele andere reisberichten opduikt: Amsterdam maakt een betoverende, sprookjesachtige indruk op Servische bezoekers (Mihajlović, 2004, p. 9; Drašković, 2004, p. 8; Stevanović, 2007, p. 22; Mag, 2008; Vuković, 2009). Ze voelen zich uit hun als banaal of brutaal ervaren realiteit getransponeerd naar een haast onwezenlijk universum:

Ik voel me net Dorothy die Oz binnenkomt, of Alice die achter de spiegel stapt... Ik vreesde dat Servië me nog zieliger zou voorkomen als ik eenmaal hier ben, maar nu heb ik niets meer te vrezen, het is gewoon een feit... (Skoko, 2004, p. 199).

In feite knoopt Skoko aan bij wat Dimitrijević al in 1937 schreef:

Die lege velden bezitten een eigen bekoring, een eigen poëtica van boten die erover varen. Je kunt de kanalen in de verte niet zien, hun waters blij-

ven onzichtbaar voor je. Je oog ontwaart alleen hoe kleine bontgekleurde scheepjes langzaam over groene velden drijven, tussen zwarte koeien, als in een kindersprookje¹² (Dimitrijević, 2007, p. 43).

Het kleurrijkst in een reeks ‘confiserievergelijkingen’ is die van Jakšić:

Het meest kenmerkende deel van Amsterdam herinnert aan het meesterwerk van een of andere bankenbakker die de opgesmukte koekjeshuizen in een van de 2700 tulpen nuances heeft gekleurd en langs chocoladegrachten opgesteld, met op de bruggen figuurtjes van mensen op fietsen (Jakšić, 2007, p. 72).

Sommige van deze vergelijkingen met sprookjeshuizen zijn niet helemaal gespeend van lichte ironie. Zoals bij Mihajlović die stelt dat er ook in sprookjesachtige steden nare dingen kunnen gebeuren (2004, p. 9). Of bij Stevanović die Amsterdam vergelijkt met het sprookje van Hansje en Grietje (2007, p. 22). En zoals bekend loeren er achter koekjeshuizen wel degelijk gevaren, zoals zakkenrollers, drugdealers, junks en prostituees. Dit dubbele gevoel van fascinatie en weerzin door de uitgesproken contrasten komen we verder tegen in de reisverslagen van Perić (2009) en Mima (2010).

Naast de haast euforische sprookjesverslagen zijn er ook ontvullende berichten van en over mensen, voornamelijk jongeren, die vluchtend voor de oorlog in ex-Joegoslavië naar Nederland emigreerden maar die na een tijd in Nederland te hebben gewoond achter de sprookjesfaçade hebben kunnen kijken. Over deze ontvulling schrijft Vladimir Pištalo, eveneens expat (maar dan in de VS):

Mijn vrienden identificeerden zich vroeger in hogere mate met Amsterdam. Ondertussen hebben rechtse partijen in Nederland aan invloed gewonnen. De afgelopen tien jaar hebben er niet toe bijgedragen dat ex-Joegoslaven zich inniger verbonden voelen met de stad (Pištalo, 2004).

Ten slotte is er nog de schilderkunst die een vergelijkingskader biedt, zoals bij Mima (2010) en bij Pištalo:

De zon lichtte op. Ik liep door de straat die langs het Rijksmuseum leidt naar het licht toe alsof het de tunnel was die dood en leven scheidt. Onder de gotische gewelven begon een opwindende harmonica aan een orgelthema.

Het smeedijzeren hekwerk lichtte goudkleurig op. Puur atlantisch licht – dat door Hollandse meesters in hun schilderijen werd verwerkt – be-

scheen de daken terwijl de wolken een poederroze kleur kregen. De rode gebouwen bloesden uit dankbaarheid. Ze werden tot openbloeiende rozen (Pištalo, 2004).

De gewaarwording van Nederland en zijn steden is nauwelijks meer los te koppelen van de schilderkunst die voor de sterkste van alle beeldvormingen heeft gezorgd – die via het beeld. Hoe realistisch ook van aard, de Hollandse schilderkunst blijkt juist het sprookjesachtige imago van het land en zijn steden gevestigd te hebben.

2.2. Eigenschappen en waarden

De reisimpressies uit de jaren dertig vormen een vroege bron van inmiddels algemeen verspreide sleutelwoorden die, gefilterd door de cultuurgebonden bril van de auteur, als delen van expliciete of impliciete contrastieve begrippenparen gezien kunnen worden. De meeste sleutelwoorden hebben te maken met stereotiepe eigenschappen van een burgerlijke cultuur. Volgende begrippen komt men veelvuldig tegen: orde, properheid, vlijt, koopmansgeest, respect voor bezit, huiselijkheid, fatsoen. De waardering van deze eigenschappen ligt eerder aan de negatieve kant, zeker bij begrippen als middelmaat, zelfgenoegzaamheid, passieloosheid, gewichtigheid en hypocrisie. Zelfs vrijheid wordt in de Nederlandse context niet altijd even positief ervaren.

Toen in de jaren dertig de eerste directe beeldvorming plaatsvond, ging het nog niet om voorgevormde, overgenomen stereotypen maar om authentieke ontdekkingen van verschillen. Het schrijnendste verschil met het eigen recente oorlogsverleden was voor de getormenteerde Servische reizigers de vreedzaamheid en rust die ze overal in Nederland waarnamen. Het enige voorbeeld van herkenning (uit 1937) heeft met het provinciale aspect van rust te maken: ‘In deze bejaardenstad [Den Haag] die me in haar rust aan Niš herinnert, sterf ik van de verveling en verwonder me tegelijkertijd over mijn verlangen ernaar’ (Dimitrijević, 2007, p. 15).

Alle overige voorbeelden getuigen meer of minder expliciet van de nog verse herinneringen aan de gruwelen van de Eerste Wereldoorlog.

Kijkend naar die glinstering in de boomtakken, die schaduwen op de weg, die zonnige vrede, die bomen, fietsers, meisjes, geüniformeerde bedienden, die heldere en verstilde, zachte en glimlachende gezichten, kan ik haast niet geloven dat er ooit ergens in de wereld oorlog is geweest, dat er ergens in de wereld mensen zijn die naar een beter leven hunkeren (Kašanin, 1961 [1933], p. 205).

Nederland is een land waar de huiselijkheid vereerd wordt. Dat land kent al lang geen oorlogsellende; meubels worden er in vreedestijd geërfd en in ere gehouden (Godevac, 1937, p. 21).

Nederland blijft groeien. Haar grondgebied wordt zonder kanonnen, zonder honderdduizenden slachtoffers uitgebreid (Dimitrijević, 2007 [1937], p. 31 e.v.).

Bij de Joegoslavische Nobelprijswinnaar Ivo Andrić (1892-1975) zit het trauma zo diep dat het ongeloof in de mogelijkheid van vrede juist versterkt wordt door de rust die voor hem eerder op een aankondiging van een volgende wereldoorlog lijkt:

Brussel

Alles wat ik doe, lees, zie of eet, alles is aangenaam, rustig, goed en gemakkelijk. Ik blijf staan en luister lang naar het ruisen in mijn eigen oren. U kent wellicht ook dat eindeloze en onduidelijke gesprek tussen de eenzaamheid en de stilte om hem heen.

Op een gegeven ogenblik schrik ik van een harder gebruik dat van buiten komt. Regen? Of het rollen van een wagen in de verte? Ik loop langzaam naar het balkon. Kijk. Luister. Het is niets. [...]

Ik keer terug en ga zitten, gerust alsof ik een keizerrijk heb overschouwd dat me helemaal in de smaak valt. Dan stel ik mezelf de vraag, zonder een antwoord te verwachten, zonder me op te winden:

– Vóór welke storm is dit de rust? Wat voor gevaren liggen er op de loer?

Ik aarzel om deze gedachte neer te schrijven en te bevestigen, want niets is reëler en waarachtiger dan zo'n bang vermoeden dat zonder aanleiding en onverwacht in je hersenen opdoemt als je alleen zit in de nacht (Andrić, 2002 [1929], p. 55).

De vermeende noodlottigheid van het Servische lijden krijgt een onverwachte draai bij Milojević die van de reële nood toch nog een irrationele deugd probeert te maken. Hij doet dat naar aanleiding van een grootscheepse Nederlandse reclamecampagne voor melk die hem evenzeer bevremdt als de Nederlandse mentaliteit:

Nederlanders hebben geen naoorlogs levenstempo omdat zij geen oorlog hebben gekend; zij kennen onze koortsachtige genotszucht niet omdat ze hun levens niet redeloos hebben vergooid. Het is de moeite waard om hier naartoe te komen, al is het maar om te zien wat de oorlog met ons heeft aangericht. Pas hier voel je dat volkeren die elkaar zo bloedig en onbarm-

hartig afgeslacht hebben in de wereldoorlog, juist door dat bloed en door dat lijden nader tot elkaar zijn gekomen in een soort geestelijke verwantschap. De afwezigheid van oorlog en van zijn gevolgen kenmerkt Nederland, en verwacht de buitenlander. Dit is een prachtig land en een sympathiek en eerbiedwaardig volk, maar een buitenlander ontkomt niet aan de indruk dat deze geestelijke rust van zijn burgers en dit verstild gebeuren iets vreselijk vers en vreemds is wat niet past bij ons levenstempo waarop de wrede wereldoorlog een onuitwisbare stempel heeft gedrukt. Ik ben geen bloeddorstig iemand maar toch vind ik dat melk geen substituuat kan zijn voor bloed (Milojević, 1955 [1930], p. 46).

Het lijkt haast alsof Milojević naarstig op zoek was naar een voorbeeld van gelijkis tussen Nederlanders en Serviërs. Dat vindt hij dan ook tijdens een kroegbezoek waar hij in zijn onwetendheid de term Hollands gebruikt voor Nederlands. Hij wordt door zijn toevallige buurman aan tafel streng terechtgewezen:

Ik sta perplex.

Moet nou echt elk volk, ook als het zo beschaafd, gelukkig en evenwichtig is als het Nederlandse, zich een of andere stomiteit inbeelden die hem dan bedrukt en zijn gezond verstand vertroebelt.

Kennelijk moet dat zo. En ik dacht nog dat het alleen ons specialisme was (Milojević, 1955, p. 42).

In zijn commentaar op dit incident noemt Milojević een zeer punt in de Nederlands-Servische culturele betrekkingen, met name de oppositie beschaafd-onbeschaafd. Dat dit ook in diachronische zin een doorn in het oog blijft zien we bij de Servisch-Nederlandse schrijver Boris Čičovački (1966), die in zijn verhaal 'Reis naar het middelpunt van Europa' de wrange geschiedenis vertelt van een Bosnische jongen die door toedoen van scrupuleloze kindersmokkelaars van de Bosnische oorlogshel in een pedofiele hel in België belandt. Wanneer de hoofdpersoon, een half-Nederlandse, half-Servische onderzoeksjournalist, daarachter komt en de jongen uiteindelijk redt, wil zijn krant het verhaal niet publiceren uit angst om zo eventuele duistere praktijken van de vreedstroepen te onthullen. Deze ontknoping biedt aan de auteur de kans om zijn punt te maken:

[...] de weg die het kind heeft afgelegd van de Bosnische hel tot de onze, West-Europese, levert het bewijs dat de mens overal dezelfde is, een intelligent beest, dat er geen opdeling is in barbaren en beschaafden, en dat de mens, zoals ik ergens heb gelezen, van nature bedorven is (Čičovački, 2009, p. 79 e.v.).

De donkere bril van de recentste Balkanoorlogen waardoor Serviërs naar de Lage Landen kijken wordt pas achteraf opgezet – het was immers vrij moeilijk om te reizen in de tijd van het oorlogsgebeuren zelf, laat staan om erover te publiceren. Daarom wil ik hierbij een van de weinige voorbeelden van reisimpressies in oorlogstijd aanhalen uit het oorlogsdagboek *Gelukkig is wie bijtijds waanzinnig wordt*. Het betreft mijn eigen indrukken van België tijdens mijn korte ontsnapping aan de bombardementen op Servië in mei 1999.¹³

O, wat was er veel moois om op te nemen door al mijn zintuigen! Al die rijkdommen van een eeuwenoude beschaving die gaaf en behouden glommen in de zon. Nee, ik ben daar niet jaloers op. Ik ben blij dat er na alle oorlogen in Europa toch nog zoveel moois overgebleven is. Wat me wel pijn deed was om een kaartje van mijn land te zien dat als enig kenmerk verstrooide kruisjes vertoonde. Elk kruisje voor een kruisraket. Ze konden veel beter voor de kloosters staan waaraan het land rijk is. Of was. Toen ik mijn dochter vroeg wat zij het liefst zou doen tijdens die ene dag dat we in Brussel waren, antwoordde ze: 'Ik wil naar het Koninklijk Museum. De vorige keer was ik te klein om alles te onthouden.' Ook zij wilde schoonheid op haar netvlies (Novaković 1999, 72).

Behalve schoonheid blijkt ook properheid op te vallen. Properheid is een eigenschap die reeds in Engelse en Franse zeventiende-eeuwse reisverslagen tot stereotype werd verheven:

Nederlandse raamglazen zijn dermate schoon gelapt dat buitenlanders zich alleen maar kunnen troosten met de gedachte dat het gewoon om een andersoortig glas gaat en de ramen in hun eigen land dus daarom nooit zo kunnen blinken (Gođevac, 1937, p. 30).

Voor mij persoonlijk is het een grappige overeenkomst dat mijn moeder een dertigtal jaren na mevrouw Gođevac dezelfde fascinatie ging delen toen ze in Nederland kwam wonen. In recentere reisverslagen stellen Servische reizigers echter tot hun verbazing vast dat Amsterdam veel minder proper is dan ze verwacht hadden.

Tot een van de vaste sleutelbegrippen behoort ook de spreekwoordelijke vlijt van Nederlanders. Daarbij wordt steevast de strijd tegen het water als oorzaak aangehaald. Tevens wordt deze eigenschap als tegenpool van de eigen mentaliteit ervaren.

Als eerste officiële vertegenwoordiger van het Joegoslavische zakenleven in Nederland in de jaren zestig van de twintigste eeuw maakte Radomir Lukić als

importeur en exporteur ettelijke ervaringen mee waaruit bleek dat Joegoslavische producten niet konden tippen aan Nederlandse. Hij wijdt daar een heel hoofdstuk van zijn boek aan: '[onze] slordigheid en nalatigheid kwamen ook deze keer ten volste tot uitdrukking' (Lukić, 2007, p. 237). Geen wonder dus dat Nederlandse bedrijven al bij het horen van de naam Joegoslavië niet geïnteresseerd waren in samenwerking (p. 213). Anders uitgedrukt – de hoge levensstandaard van Nederland (in tegenstelling tot de eigen Joegoslavische resp. Servische) is een resultaat van 'goede organisatie, kennis en arbeid' (Lukić, 2007, p. 213), van 'vlijt, bestendigheid en volharding' (Pejakić, 1974, p. 6).

Toch is er bij deze onomstreden lof op het Nederlandse arbeidsethos ook een knipoogje naar de voordelen van de eigen cultuur: 'Het verschil is: wat hier met behulp van computers wordt opgelost wordt in Split bij een glaasje wijn geregeld' (Pejakić 1974, 15).

Universeel is ook het stereotype van de Nederlandse koopmansgeest waarvan hier ter illustratie enkele voorbeelden:

Uit mijn eerste contacten begrijp ik dat dit een land is van ervaren handelars, nog gehaaid dan de Indiase (Lukić, 2007, p. 213).

Dit is een transitland, het importeert en exporteert uit de hele wereld en in de hele wereld, waarover men boekdelen zou kunnen schrijven, ze kopen goedkoper in, verdelen het en pakken het anders in en verkopen het dan duurder, dat is het motto en het devies van hun gedrag (Lukić, 2007, p. 242).

In Amsterdam was handel altijd belangrijker dan godsdienst of ideologie. Op die manier zijn pragmatisme en tolerantie een kapitale erfenis geworden van de geschiedenis (Jakšić, 2007, p. 73).

Behalve de gebruikelijke historische oorzaken zoals talrijke waterwegen, onverdedigbare vlakke en dergelijke wordt ook een hang naar de Amerikaanse manier van leven aangehaald. Ondanks geëngageerde, sociaal bewuste geesten zoals Multatuli, gebeurt het dat echte Nederlandse waarden zoals het humanisme door de macht van geld overschaduwde kunnen worden, aldus Pejakić (1974, p. 20).

Nauw verbonden met die koopmansgeest is een gebrek aan willekeur en spontaniteit die men zowel in de materiële als in de geestelijke cultuur waarneemt. Dit staat alweer in tegenstelling tot de eigen als Slavisch én mediterrane ervaren cultuur:

De voorkeur voor sjablonen is eveneens een zichtbaar kenmerk van deze goede mensen. Hun huizen zijn letterlijk sjablonen: ze zijn allemaal op de-

zelfde manier gemeubileerd, in alle wordt op dezelfde manier geleefd (Godevac, 1937, p. 19 e.v.).

Vriendschappen zijn geritualiseerd. Gesprekken zijn geritualiseerd. In het begin hadden ze allemaal Nederlandse vrienden maar op den duur gingen die Nederlandse vrienden ergens verloren en de onzen bleven onder elkaar. En onder andere buitenlanders.

De stemming van mijn vrienden heeft dit schrijven gekleurd. Tien jaar geleden leek Amsterdam me vrolijk, nu lijkt het me triest (Pištalo, 2004).

Op het eerste gezicht leven de circa duizend inwoners van dit dorp [Met-slawier], dat op twee uur rijden van Amsterdam ligt, haast een soort museumleven. In tegenstelling tot de onberispelijk ingerichte interieurs van hun huizen, van hun slaap-, woon- en werkkamers die helemaal blootgelegd zijn aan het oog van voorbijgangers, zijn de inwoners binnen noch buiten te bespeuren (Drašković, 2004, p. 8).

Tolerantie – een algemeen aanvaard stereotype van de Nederlandse cultuur – komt weinig aan bod in Servische reisverslagen. En ook dan wordt het vaker vereenzelvigd met het gedoogbeleid inzake softdrugs en prostitutie, of als eigenschap die barsten vertoont:

Nog een schrikbarende attractie van Amsterdam zijn de dolle fietsers, zo onbeschoft als Belgraadse taxischauffeurs. Blijkbaar is de Nederlandse tolerantie bij hen tegen een harde vestingmuur gelopen. Ze zullen tegen je toeteren en je opjagen om je van hun 'heilig' territorium te verjagen. [...] Men zegt dat die pedaaljagers niet eens terugschrikken voor machtige trams zodat velen eronder belanden. Dat is geen gevolg van softdrugsgebruik zoals u misschien lichtzinnig zult vaststellen. Ik denk dat het eerder een kwestie van karakter is, van een eigenaardige, geflipte noordelijke humor. De kapitein van de boot die ons door het Amsterdamse grachtenlabrynt voer snauwde enkele ondeugende Chineesjes boos toe. 'Ik vermoord jullie!' dreigde hij en zijn gezichtsuitdrukking scheen er niet om te liegen. De arme, getraumatiseerde kleintjes bleven onmiddellijk stil zitten (Perić, 2009).

Vrijheid, een tweede icoon van het Nederlandse imago, krijgt in recentere reissimpresies opvallend meer aandacht dan in oudere. Het is niet de politieke vrijheid en tolerantie – al zou men dat kunnen verwachten van reizigers uit een land dat niet bepaald synoniem staat voor deze twee eigenschappen – maar de persoonlijke vrijheid die belangstelling wekt en tot commentaren noopt:

Indien Nederland een globaal gidsland is als het om de toepassing van controversiële ideeën gaat, dan is Amsterdam zonder meer de wereldmetropool van alternatieve manieren van leven (Jakšić, 2007, p. 73).

Dit beeld van Nederland roept twee soorten reacties op, het vaakst gemengd: een zekere geshockeerdheid enerzijds en de aanvaarding van verschil anderzijds: ‘Ze zijn anders dan wij, dat moet men van meet af aan accepteren, en dan komt alles goed’ (Stevanović, 2007, p. 23).

Bij het verwoorden van de schok wordt er naar allerlei beeldende vergelijkingen gegrepen, van de Bijbel tot anti-utopische films:

[...] aangezien Nederland bekender staat om de legalisatie van prostitutie en softdrugs dan om Van Gogh en Rembrandt, verwondert het niet dat zij [Amerikaanse toeristen] – ook al zijn ze er nog niet geweest – Amsterdam beleven als een soort futuristisch Sodom en Gomorra¹⁴ met een anarchiegehalte zoals te zien was in *Escape from New York* (Mihajlović, 2004, p. 9).

Op een internetforum maakt een reizigster, verscholen achter het pseudoniem Lara Croft, gebruik van een andere intertekstuele verwijzing. Haar reisverslag draagt de titel ‘Sin City’, een eretitel die overigens ook aan Belgrado is toebedeeld (Peeters 2006):

De grote Albert Camus heeft Amsterdam beeldend beschreven door vast te stellen dat de concentrische grachtencirkels schrikbarend veel lijken op de helcirkels van Dante. Deze logica volgend lijkt het een haast ongelooflijk toeval dat de Amsterdamse rosse buurt een even centrale plaats inneemt als de middelste verdoemenisketel in de hel (Croft, 2008).

De auteur voegt er wel aan toe dat het vermoedelijk om een urbanistisch trucje gaat waardoor zeelieden door de eeuwen heen in die zondige richting gestuurd werden zodat de rest van de stad zijn rustig en keurig leventje kon leiden.

Dit ambivalente beeld van Amsterdam als brave, burgerlijke maar anderzijds ook door en door bedorven stad komt men eveneens bij andere auteurs tegen, zoals in een artikel van Milivojević:

Velen landen bevooroordeeld op Schiphol en denken dat ze in de grachtenstad aan de Noordzee het decadentisme zullen raken en op elke straathoek junkies, dronkaards en prostituees zullen aantreffen. En ze vergissen zich. De flair van deze stad bestaat niet daarin. Het zijn de koffieshops met de geur van marihuana en kapitalisme, de fietsen en de bruggen over een grachtenkluwen, de ‘rode lichtjes’ en de godsdienst, de kunst van Rem-

brandt en Van Gogh en de historische monumenten, het is de sfeer van schok en verrassing. Dat is Amsterdam en dat maakt het zo verschillend van alle andere metropolen (Milivojević, 2006, p. 6).

Nog relativerender drukt Perić deze tegenstrijdige gevoelens van schok en fascinatie uit door grappige vergelijkingen en moppen te gebruiken:

[In de sombere ochtend] is het een ietwat depressieve kennismaking met deze unieke wereldstad. En dan komt de eerste schok: een gefeminiseerde, groteske, kale mannelijke figuur in een psychedelisch tricoot op skates. 'Zijn eigen moeder zou niet van hem kunnen houden', becommentariëren mijn lusteloze medepassagiers. Een soort Sodom en Gomorra van het hedendaagse Europa. Bij wijze van troost denk ik aan de bekende slogan 'Brave meisjes komen in de hemel, stoute wachten op u in Amsterdam!' Er zijn mensen die beweren dat engelen pas interessant worden als ze gevallen zijn... (Perić, 2009).

Na een bezoek aan de rosse buurt kiest Perić voor humor in plaats van weerzin:

Ik moest aan een oude mop denken. Twee haantjes praten met elkaar en de een vraagt de ander 'Waar gaan we vanavond heen voor de lol?' De andere antwoordt: 'Laten we naar de poelier gaan en naar naakte kippen kijken!' Zo ongeveer is dat hier in deze stad aan de Amstel (Perić, 2009).

De zwaarste, ondubbelzinnig positieve hulde aan de persoonlijke vrijheid komt van de eerder genoemde Pejakić. Zijn beschrijvingen van prostituees zijn ware odes aan deze 'vriendelijke en zachte, ernstige en zorgzame' dames die 'zo beminnen dat ze je het gevoel geven dat liefhebben het enige is dat ze kunnen' (Pejakić, 1974, p. 31). Onovertroffen is ook zijn loflied op de drieënheid van vrouw, fiets en vrijheid:

Op een of andere manier was en is alles anders in Nederland. Zelfs de bevrijding van de vrouw begint er ongewoon en zeer vroeg, in de tijd van zorgeloosheid en prille jeugd. Op de fiets.

Wanneer een meisje een fiets berijdt, kondigt ze zich als aanstaande moeder aan. Jongens kijken op die manier naar haar en kijken hun ogen vol. Van jongs af aan kijken ze naar het leven, verlangen ze naar iets vers, onbekends, menselijks. De meisjes doen van jongs af aan mee aan de competitie met jongens wie sneller kan fietsen, ze zijn vrij dankzij de fiets – gelijkwaardig. De benen van Nederlandse vrouwen hebben geleerd om de pedalen te drukken, om zich ritmisch te bewegen. De vrouwen klemmen

de fiets tussen hun dijen, ontspannen hun spieren om ze dan tijdens het duwen op de pedalen te spannen, zo worden ze sterker, gezonder. Na tien jaar fietsen, op uitstapjes, over akkers, op landelijke wegen blaakt de Nederlandse vrouw van gezondheid, heeft mooie benen, sterke dijen die het geheim dan nog meer verbergen. De blik bevriest bij het kijken naar de glooiingen van die dijen, opengebloeid als kersenbloesem, gevormd door de vrije loop maar nog het meest op de fiets (Pejakić, 1974, p. 29).

Of het hier om een ode aan de vrijheid gaat of om nauwelijks verbloemd seksisme wil ik nu even in het midden laten. Bloemrijk is het in ieder geval. En temperamentvol!

Het verschil in temperament krijgt namelijk speciaal veel aandacht en blijkt in alle facetten van de cultuur aanwezig te zijn, van politiek en kunst tot communicatie tussen de seksen. Sleutelbegrippen die daarbij opvallen zijn rustigheid, doofheid, beteugeling, stugheid, eenzelveheid en gevoelloosheid:

Er bestaat bij de bevolking nauwelijks belangstelling voor de politiek. Het maakt weinig uit of een regering valt of niet want alles is prima geregeld. De wetten zijn hier niet bedacht door politici maar door de behoefte van staat en volk. Ooit laaiden de politieke passies ook hier hoog op. Maar nu is er alles rustig en alles is gekanaliseerd, zowel het water als de passies: alles vloeit regelmatig aan en af (Milojević, 1930, p. 11).

Als oorzaak van het Nederlandse temperament – of beter gezegd het gebrek daaraan – worden meestal aardrijkskundige en klimatologische redenen aangehaald:

De strijd tegen de Noordzee en het ruwe klimaat heeft ze, naar men zegt, stug, enigszins gevoelloos en niet bepaald sociabel gemaakt. Hoe dan ook, wat men ze niet kan verwijten is gebrek aan vriendelijkheid en een hoogstaande cultuur (Drašković, 2004, p. 8).

Nederlandse vrouwen krijgen het vooral zwaar te verduren als het om hun temperament gaat, behalve dan bij de door dijen geobsedeerde Pejakić:

Gemoedelijkheid, fatsoen, huiselijkheid, gezinsleven: daar is alles op gericht in Nederland. Het is een gezond volk dat zijn gezondheid waarborgt met vroege huwelijken. Men kan niet zeggen dat het een mooi ras is. Vooral de vrouwen niet. [...] De vrouwen zijn er zwaarlijvig en zonder smaak. Elke vorm van opdoffen wordt als haast onfatsoenlijk beschouwd. In heel Nederland is er geen vrouw te vinden met een geschminkt gezicht. Het

zijn zware, gezonde, flegmatische vrouwen met brede heupen, stevige benen... (Godevac, 1937, p. 21).

En al die meisjes en vrouwen zitten zo gemoedelijk en zo zakelijk op hun fietsen, zo ernstig en zo eenvoudig, zo kinderlijk onbeschaamd en onnozel dat het je ontroert en aan het lachen brengt. Kijk daar, van het vele trappen en van de wind is haar jurk opgewaaid, maar zij verroert geen gezichtspier, ze drukt haar jurk gewoon met de hand neer en blijft trappen – noch is zij daarover beschaamd, noch wordt ze door iemand nagekeken, ze blijft gewoon doortrappen zoals ook al die andere mensen, zoals al die andere vrouwen die achter haar, naast haar, voor haar fietsen. Onophoudelijk fietsen ze voorbij, als een levende stroom die de hele straat overspoelt, en toch schreeuwt, lacht en kijkt niemand op – alsof het hun taak is, een soort heilige verplichting om zo snel en stil de stad te doorkruisen. Alsof iedereen van het onzijdige geslacht is, alsof er in dit land niet gekust wordt, alsof kinderen hier uit het water groeien of misschien meteen al volwassen en op de fiets uit het buitenland ingevoerd worden, zo onnozel zijn hier alle meisjes en jongens, alle vrouwen en mannen in hun onderlinge verhoudingen, zo zakelijk en koel: als ze elkaar überhaupt aankijken, dan is het als vogels, onnozel en dof (Kašanin, 1961 [1933], p. 205).

Wat Kašanin in 1933 opmerkt als kenmerkend voor de onderlinge contacten wordt door Pejakić een halve eeuw later geweten aan een voortschrijdende amerikanisering van de Nederlandse mentaliteit:

Verre van een romantisch rendez-vous zien Jenneke en Jaap elkaar twee keer in de week, ze drinken een biertje en een koffietje of borrelen samen, rijden ergens heen met de auto en praten en kussen weinig. Zo vergaat hun weekend, zegt Jenneke. In gezelschap zijn ze onrustig, en voortdurend in gedachten verzonken wanneer ze alleen zijn (Pejakić, 1974, p. 21).

Deze als afstandelijk en vervreemd ervaren mentaliteit is ondertussen ook de Servische fictie ingegaan: in 2009 publiceerde Marko Car een anti-utopische roman gebaseerd op zijn ervaringen als tijdelijke werknemer in Nederland. Afstandelijkheid en bot materialisme voeren daarin de boventoon. Hoewel Stevanović het verstandige advies geeft om het anders-zijn van de Nederlandse mentaliteit te accepteren (Stevanović, 2007, p. 23) blijkt de ontdekking van het verschil bij de meeste reizigers een moeilijk te overbruggen barrière te scheppen.

3. Conclusie

Net als dit overzicht is ook de conclusie voorlopig en gedeeltelijk. Wat nog ontbreekt om een volledig beeld te kunnen schetsen van de beeldvorming over de Lage Landen is een analyse van Servisch proza en poëzie. Verder ontbreekt ook een overzicht van essayistisch werk dat gewijd is aan de Nederlandse schilderkunst. Want ook in deze genres schuilt veel imagologische informatie – o.a. gebaseerd op reisimpressies. Toch kunnen we aan de hand van het gepresenteerde materiaal nu al op de hoofdlijnen en -accenten wijzen die voor een deel tijdsggebonden zijn maar voor een deel ook een duidelijke continuïteit vertonen.

Het begin van de beeldvorming over de Nederlandstalige cultuur in Servische teksten hebben we te danken aan reisimpressies uit het interbellum. Die beeldvorming is grotendeels gebaseerd op de ontdekking van verschillen met de eigen culturele achtergrond. Doorslaggevend is daarbij het eigen recente verleden van de auteurs die, getraumatiseerd door de ervaring van de Eerste Wereldoorlog, door een specifieke bril waarnemen en interpreteren. De waargenomen verschillen (want overeenkomsten worden er nauwelijks ontdekt, behalve sporadisch met Vlaanderen), geformuleerd als sleutelwoorden, groeien mettertijd uit tot stereotypen omdat ze door latere auteurs opnieuw bevestigd worden.

Met de Tweede Wereldoorlog en de communistische machtsovername komt het tot een verandering in de perceptie. In de titoïstische tijd wordt de reisbril namelijk licht ideologisch gekleurd en focust op het specifieke van Nederland binnen de kapitalistische wereld. Bij die vergelijking is een hoge mate van zelfkritiek merkbaar.

Recentere reizigers daarentegen staan door de collectieve trauma's van de jaren negentig (burgeroorlog, boycot, visumplicht, bombardementen, Tribunaal) dicht bij de reizigers uit het interbellum. Ook zij beleven Nederland als een soort sprookje in vergelijking met hun eigen harde realiteit. Doordat reizen meer dan een decennium moeilijk gemaakt werd door visumplicht en door de algemene verarming, blijken ze iets wereldvreemder en sneller geneigd om verschillen negatief te interpreteren. Bovendien hebben ze minder literaire ambities, hun stijl en woordgebruik is in hoge mate beïnvloed door de taal van toeristische reclamefolders en – indien ze voor fora en blogs schrijven – door slang. Dit verlies van literaire kwaliteit komt meestal de vereenvoudigde stereotypering ten goede.

Naast deze diachronische verschillen is er ook een gemeenschappelijke rode draad waarneembaar. Zowel synchroon als diachroon is de invloed van de Nederlandse en Vlaamse schilderkunst op de beeldvorming merkbaar. Ook vertaalde Nederlandstalige literatuur is een rol beginnen spelen bij de beeldvorming.

Uit het bovengenoemde blijkt dat Servische reizigers in de eerste plaats aange trokken worden door de ontdekking van verschil met de eigen cultuur. Tegen over dat verschil staan ze echter ambivalent, want het is, zoals het Onbekende per definitie, verlokkelijk en angstaanjagend tegelijk.

NOTEN

- ¹ Het eerste Nederlandstalige reisverslag over de westelijke Balkan stamt uit het eind van de vijftiende eeuw.
- ² Dit komen we te weten uit het oorlogsdagboek van de Nederlandse chirurg en Rode-Kruisvrijwilliger A. van Tienhoven (Novaković-Lopušina, 2010a, p. 97).
- ³ Voor een overzicht van Servische/Kroatische vertalingen van Nederlandstalige literatuur zie Novaković-Lopušina 2010b.
- ⁴ Zoals blijkt uit het reisverslag van Pejakić (1974, p. 19). De vertaling van de roman *Het meisje met den blauwen hoed* was in 1930 in Zagreb verschenen.
- ⁵ In 1954 verscheen in Belgrado de Servische vertaling van *Het verjaagde water*.
- ⁶ Van de langspeelplaat *Osmi nerovni slom* (1986).
- ⁷ Alle vertalingen van Servische bronnen zijn gemaakt door de auteur van dit artikel, tenzij anders vermeld.
- ⁸ Tijdens zijn reis in augustus 1937 heeft Dimitrijević een aantal verslagen aangeboden aan het dagblad *Politika*. Enkele werden gepubliceerd, het stuk waaruit dit citaat stamt, werd echter geweigerd. De integrale tekst werd in 2007 uitgegeven door de nazaten van de auteur.
- ⁹ Voor het eerst verschenen in *Politika* van 9.10.1937.
- ¹⁰ Lika is een bergachtig gebied in Centraal-Kroatië met oorspronkelijk een gemengde Kroatisch-Servische bevolking. Tijdens de burgeroorlog vond er echter een etnische zuivering plaats ten gunste van de Kroaten.
- ¹¹ Het overzicht van de beeldvorming over de Nederlandstalige cultuur in hedendaags Servisch proza en poëzie dat ik tijdens het colloquium *Midden-Europa en de Nederlanden. Literaire inspiraties, variaties, combinaties (van interbellum tot heden)* (Brussel, 25-26 februari 2011) heb gegeven, zal in 2012 als afzonderlijke publicatie verschijnen.
- ¹² Oorspronkelijk gepubliceerd in *Politika* van 8.8.1937.
- ¹³ Op uitnodiging van de VRT ben ik samen met mijn dochter vijf dagen in België geweest om deel te nemen aan een televisieprogramma over de bombardementen van de Navo.
- ¹⁴ Deze vergelijking maakt ook Perić (2009).

BIBLIOGRAFIE

- Andrić, I. (2002 [1929]). *Predeli i staze: putopisna proza*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Car, M. (2009). *Petrov arhipelag*. Beograd: Treći trg.
- Croft, L. (2008). Sin City. Geraadpleegd op 24 september 2011 van <http://forum.aladin.info/topic/1130-holandija-amsterdam/>
- Crnjanski, M. (2003). *Najlepši putopisi Miloša Crnjanskog*. Beograd: Prosveta.
- Čičovački, B. (2009). *Pismo iz Amsterdama*. Beograd: Arhipelag.
- Dimitrijević, S. (2007 [1937]). *Pisma iz Holandije*. Leskovac: Narodni muzej.
- Drašković, B. (2004). Pozdrav iz Metlawiera. *Gradanski list*, 4(1317/1318), 8.
- Gođevac, A. (1937). *Amsterdam Ankar*. Beograd: Geca Kon.
- Jakšić, B. (2007). Disciplina eksterijera, opuštenost enterijera. *JAT New Review*, 12, 72-76.
- Kašanin, M. (1961 [1933]). *Pronađene stvari*. Beograd: Prosveta.
- Kmet, K. (2003). Was Jan van Eyck in Praag? In *Agora Cultural Travels*. Geraadpleegd op 24 september 2011 van <http://www.agoract.cz/main.asp?lan=1&typ=155#Hypothese>.
- Lukić, R. (2007). *Od opanaka do svetskih metropola*. Beograd: Partenon.
- Mag (2008). Severna Venecija – Amsterdam. Geraadpleegd op 24 september 2011 van <http://www.klubputnika.com/profiles/blogs/1427320:BlogPost:73347>.
- Mihajlović, A. (2004). Pozdrav iz Amsterdama. *Gradanski list*, 4(1233/1235), 9.
- Milivojević, D. (2006). Kafe šopovi s ‘travom’, uz šmek kapitalizma. *Dnevnik*, 64(21196), 9.
- Milojević, P. (1930). Prestonica spokojsva i mira. *Politika*, 21 maart 1930, 11.
- Milojević, P. (1955 [1930]). *Iz prošlih dana: zemlje, ljudi i događaji*. Subotica: Minerva.
- Mima (2010). Amsterdamska razglednica. Geraadpleegd op 24 september 2011 van <http://www.klubputnika.com/profiles/blogs/amsterdamska-razglednica>.
- Novaković, J. (1999). *Gelukkig is wie bijtijds waanzinnig wordt*. Amsterdam: Contact.
- Novaković-Lopušina, J. (2004). Een dagje aan zee met Wolkers en De Kuyper/Jedan dan na moru sa Volkerson i De Kajperom. In Z. Hrnčifová, E. Krol, N. van de Waal (Red.), *Praagse perspectieven* (pp. 31-39). Praag: Universitaire pers.
- Novaković-Lopušina, J. (2010a). Bruggen tussen wereldbeelden / Mostovi između vizija. In J. Fenoulhet & J. Renkema (Red.), *LAGE LANDEN STUDIES. 1 Internationale neerlandistiek: een vak in beweging* (pp. 95-122). Gent: Academia Press.
- Novaković-Lopušina, J. (2010b). Zuidslavische enthousiastelingen/Južnoslovenske entuzijaste. In M. Hüning, J. Konst & T. Holzhey (Red.), *Neerlandistiek in Europa. Bijdragen tot de geschiedenis van de universitaire neerlandistiek buiten Nederland en Vlaanderen* (pp. 277-292). Münster, New York, München, Berlin: Waxmann (Niederlande-Studien, 49).
- Peeters, S. (2006). Servië: van Schurkenstaat tot Sin City. *AMOS – Elektronisch Tijdschrift voor de Neerlandistiek in Midden- en Oost-Europa*. Geraadpleegd op 28 juni 2011 van <http://comeinius.ned.univie.ac.at/node/11426>.
- Pejakić, M. (1974). *Nizozemska*. Zagreb: vlastita naklada.

- Perić, N. (2009). Biciklom od kofišopa do crvenog fenjera. Geraadpleegd op 24 september 2011 van <http://www.klubputnika.com/profiles/blogs/biciklom-od-kofi-sopa-do>.
- Pešić, M. (2007). Grad dijamanta nikada ne spava. *Dnevnik*, 65(21787), 12-13.
- Pištaló, V. (2004). Suština gradova: Amsterdam. *Politika*, 6 maart 2004, 3.
- Skoko, O. (2004). *Perast – Amsterdam*. Novi Sad: Matica srpska.
- Stajić, M. (2010). Varoš koja igra na produžetke. *Dnevnik*, 19 september 2010.
- Stevanović, M. (2007). Zemlja u kojoj je sve dozvoljeno. *Index*, 48(350), 22-23.
- Vojvodić, D. (2005). Maneken Pis, simbol grada. *Zavičajac* 21/22, 32-33.
- Vuković, D. (2009). Sa putovanja... Geraadpleegd op 24 september 2011 van http://putujemouevropu.org/index.php?page_id=313.

REPORTER IN DE 'CONTACT ZONE'

Johan de Boose in Polen en Kroatië

Dieter De Bruyn & Stijn Vervaeke
(Universiteit Gent)

REPORTER IN THE 'CONTACT ZONE': JOHAN DE BOOSE IN POLAND AND CROATIA

Focusing on Johan De Boose's travelogues on Poland (2004) and Croatia (2009), this chapter examines to what extent the author manages to escape the prevalent model of the 'colonial gaze' and the 'imperial eyes' through which the (usually white male) cultivated European traveler since the Enlightenment has looked at other cultures, overseas as well as on the European continent. Notwithstanding the moderate and open-minded way in which De Boose approaches the New Europe, the question remains to which extent his discourse echoes old Eurocentric patterns of thinking.

To answer this question, we scrutinize De Boose's books on Poland and Croatia on three levels. First of all, in which sense does the narrative template (mixing fiction and non-fiction) he uses reveal the ambition to map, and, in doing so, to control the region he is visiting? Secondly, what is the role and scope of historical fictionalizing in De Boose's travel writing? Finally, what does his work tell us about the construction and transfer of images of the Other in what Mary Louise Pratt calls 'the contact zone' between traveler and travelee? Does the traveler impose his hegemonic view upon the traveled region, e.g. by selecting certain interlocutors and interviewees, choosing specific destinations, discussing particular topics?

The article puts forward that De Boose's zeal to look for traces of a multicultural past and his predilection for hybrid identities turns him into a postmodern cosmopolitan traveler relentlessly questioning national identities and hard-cut boundaries between cultures. However, the characteristics inherent to the genre of travel writing, combined with the author's proclivity for romantic metaphors, almost inevitably open up the way to stereotypical images of the Other, however well-polished his texts may be.

1. Inleiding

De Vlaamse schrijver Johan de Boose (1962) publiceerde in 2004, na al een lange carrière als dichter, prozaschrijver en essayist, de ‘cultuurhistorische reportage’ *Alle dromen van de wereld. Een sentimentele reis door Polen*. Meteen boorde De Boose, die ook doctor in de Slavische talen en Oost-Europakunde is en voorheen o.a. als journalist, docent en radiomaker actief was geweest, een voor hem nieuw genre aan. Al snel volgden vergelijkbare boeken over de Duitse restanten van het IJzeren Gordijn (*De grensganger. Reis langs de ruïnes van het IJzeren Gordijn*, 2006), over Rusland (*Het geluk van Rusland. Reis naar het eenzaamste volk op aarde*, 2008) en over Kroatië (*De poppenspeler en de duivelin. Reis naar de schimmen van Kroatië*, 2009). Deze nieuwe literaire bedrijvigheid van De Boose ligt uiteraard volledig in de lijn van een meer algemene culturele tendens die zich heeft voorgedaan sinds het uiteenvallen van het Oostblok en de daaropvolgende integratie van grote delen van het ex-communistische Oost-Europa in de Europese structuren. Na 1989 is er niet alleen een hernieuwde en rijk geschakeerde interesse ontstaan van West-Europese schrijvers in het Nieuwe Europa, maar eerst en vooral kwam er natuurlijk een grote vraag naar alle mogelijke deskundige duiding over onze nieuwe burens uit het Oosten. Nu deze tendens sinds enkele jaren alweer over zijn hoogtepunt heen lijkt te zijn, is het moment rijp om het omvangrijke corpus van boeken over de regio kritisch onder de loep te nemen. Indien we ons beperken tot het Nederlandse taalgebied en ons specifiek richten op schrijvers die niet zozeer journalistieke als wel literaire ambities koesteren, dan zijn de opvallendste werken, naast die van De Boose, het monumentale (en slechts ten dele op Oost-Europa gerichte) *In Europa: reizen door de twintigste eeuw* (2004) van de gevierde Nederlandse schrijver Geert Mak, en *Schemerland: stemmen uit Midden-Europa* (2005) van de Vlaming Piet De Moor.^{1*} Terwijl de omzwervingen van Mak doorheen Oost-Europa deel uitmaken van zijn meer algemene mijmeringen over de geschiedenis van de twintigste eeuw, benadert De Moor Midden-Europa als een mentaal (eerder dan een geografisch) concept dat tot leven komt in de biografieën en de werken van de belangrijkste twintigste-eeuwse schrijvers uit de regio. Bij De Boose ontbreekt dan weer deze transnationale blik – niet zozeer omdat de schrijver zich comfortabel voelt in de beslotenheid van de nationale ruimte, maar precies omdat hij wil nagaan wat het nationale keurslijf nog waard is in tijden van globalisering en postnationalisme.

* De noten kunnen geraadpleegd worden op p. 295 e.v.

Door zichzelf te portretteren als een West-Europese reiziger die met open vizier op ontdekking gaat in gebieden die al sinds de verlichting op de Europese 'mentale kaart' tot Oost-Europa behoren (cf. Wolff, 1996, p. 6) betreedt De Boose, of hij het nu wil of niet, een 'contact zone' (Pratt, 1992) waarin de eigen culturele achtergrond op een bijzondere manier in aanraking komt met een vreemde cultuur. In deze bijdrage willen we, op basis van de reportages over Polen en Kroatië, nagaan in hoeverre De Boose weet te ontsnappen aan het vigerende model van de 'colonial gaze' of de 'imperial eyes' (Pratt, 1992) waarmee (in de regel mannelijke) gecultiveerde Europese reizigers willens nillens al sinds de verlichting naar andere (overzeese, maar in zekere mate ook Europese) culturen kijken. Ondanks de gematigde en onbevangen wijze waarop De Boose het Nieuwe Europa benadert, als een regio die sinds 1989 als het ware is teruggekeerd naar de Europese schoot, blijft het immers de vraag of in zijn discours geen echo's van het aloude, imperiale Eurocentrisme weerklinken. Om op deze centrale vraag een antwoord te geven, zullen beide reportages op een drietal niveaus worden doorgelicht. In welke zin, om te beginnen, verraadt het narratieve keurslijf dat De Boose aan zijn reisverhalen oplegt de wil om het bezochte gebied in kaart te brengen, en er bijgevolg vat op te krijgen? Wat is, voorts, de rol van het gebruik van fictieve elementen en historische verdichting? En hoe verloopt, ten slotte, de discursieve constructie en transfer van beelden van de Ander in de 'contact zone'?

De idee van een 'contact zone' waarin een complex tweerichtingsverkeer ontstaat tussen reizigers en 'bereisden' (*travelees*), wordt nader uitgewerkt in een intussen klassieke studie over reisliteratuur van de hand van Mary Louise Pratt. Hoewel Pratt zich toespitst op meer traditionele voorbeelden van kolonialisme waarvan hier uiteraard geen sprake kan zijn, lijkt het concept van de 'contact zone' uitermate geschikt om niet alleen de discursieve constructie van beelden van de Ander onder de loep te nemen, maar ook het complexe proces van 'transfer' van dergelijke beelden die aan de eigenlijke constructie voorafgaat. Pratt beschrijft dit proces als volgt:

A 'contact' perspective emphasizes how subjects are constituted in and by their relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and 'travelees', not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asymmetrical relations of power (pp. 6-7).

Wanneer we deze inzichten toepassen op de reportages van De Boose dringen zich verschillende vragen op. Legt het reizende subject steeds zijn hegemonische

blik op aan het bezochte gebied (bv. door zijn selectie van gesprekspartners, van plaatsen die hij aandoet of van thema's die hij aan de orde stelt),² of verloopt het proces ook andersom, en weerklinken in zijn reportages ook echo's van wat Pratt 'transculturation' noemt, i.e. de neiging van *travelees* om elementen van de 'colonial gaze' van de reiziger te absorberen in de eigen culturele praktijken en discoursen (p. 6)? En welke procedés gebruikt De Boose om de traditioneel asymmetrische relaties tussen *travelers* en *travelees* te doorbreken?

De keuze om ons te beperken tot De Booses eerste en zijn voorlopig laatste reportage lijkt ons om verschillende redenen legitiem. Om te beginnen is er natuurlijk de focus van dit boek op het gebied dat zich zowel geografisch als cultureel tussen de Duitstalige en de Oost-Slavische wereld bevindt, waardoor de andere twee boeken automatisch uitgesloten zijn. Daarnaast behandelen de geselecteerde teksten ook landen die in bepaalde opzichten tot verschillende regio's behoren en bijgevolg afwijkende inzichten zouden kunnen oproepen: enerzijds het gebied dat men Centraal-Europa zou kunnen noemen (met als kernlanden Polen, Tsjechië, Slowakije en Hongarije), en anderzijds wat gemeenzaam de Balkan wordt genoemd (de opvolgersstaten van Joegoslavië, Bulgarije, Roemenië, Albanië en Griekenland). Belangrijker nog lijkt ons echter dat De Boose sinds het boek over zijn eerste liefde – het Polen van zijn geestelijke vader Tadeusz Kantor en vele andere kunstenaars en schrijvers met internationale uitstraling – een onmiskenbare transformatie heeft ondergaan als schrijver van literaire non-fictie. Terwijl hij in *Alle dromen van de wereld* nog wat op zoek is naar de mogelijkheden van het genre, bewijst hij met zijn werk over Kroatië dat hij intussen een duidelijk stramien heeft gevonden. Op die manier zal deze paper ook inzicht verschaffen in de evolutie van De Boose als schrijver en reiziger.

2. Het kompas van de schrijver: grenzen en kruispunten als narratieve bakens

Als schrijver van literaire non-fictie toont Johan De Boose zich uitermate bewust van de noodzaak van een ingenieuze narratieve compositie. Hij verhult ook niet dat hij zich hierbij laat inspireren door grootmeesters van het genre als Ryszard Kapuściński en Frank Westerman.³ In *Alle dromen* wordt de compositie bepaald door de centrale vraag waar Polen ligt – een vraag die De Boose zich stelt geïnspireerd door Alfred Jarry's controversiële stuk *Ubu Roi* (1896) dat zich zoals bekend 'Nergens' afspeelt, 'dat wil zeggen: [in] Polen' (De Boose, 2004, p. 9). Om deze vraag te beantwoorden legt De Boose een duidelijk stramien vast voor zijn sentimentele reis, die verschillende eerdere reizen in één groot verhaal moet

samenbrengen. Hij vertrekt in de historische kern van Polen, met een bezoek aan de opeenvolgende hoofdsteden Gniezno, Krakau en Warschau (wat hem toelaat de historische ontwikkeling van het land te schetsen), vervolledigt vervolgens de centrale ruggengraat van het land met een uitstap naar Gdańsk (waar, zoals de mythe het wil, het communisme ten val werd gebracht), en tast vervolgens de voortdurend verschuivende grenzen van dit 'Nergensland' af in het Westen en het Oosten, om te eindigen bij het 'achterpoortje van het paradijs' (p. 203), het unieke oerbos van Białowieża in het noordoosten van Polen, waar hij de schimmen van het verleden poogt af te schudden en hoopvol de toekomst van het in de Europese Unie geïntegreerde Polen tegemoet treedt.

Wat opvalt aan deze compositie, is de sterke wil om als het ware narratief vat te krijgen op een natie die inderdaad doorheen de geschiedenis binnen steeds fluctuerende grenzen heeft moeten leven. Hoewel De Boose zich zeker niet opwerpt als spreekbuis van het Poolse nationalisme, bevestigt hij natuurlijk tot op zekere hoogte uitermate betwistbare noties als de continuïteit van de band tussen een volk en een grondgebied. In feite kan De Booses fascinatie voor grenzen tweërlei worden geïnterpreteerd: enerzijds dienen grenzen en andere geografische ijkpunten als bakens om vat te krijgen op de vraag *waar*, maar vooral *wat* Polen is, en anderzijds ziet de auteur grenzen als plaatsen waar verschillende culturen samenkomen en nieuwe culturele ruimtes beginnen. De Boose haast zich ook telkens om de bijzondere bekoring te bezingen van zulke multiculturele grensgebieden, alsook van andere kruispunten van culturen zoals steden met een multicultureel heden of verleden.⁴ Op die manier ontstaat een paradox in zijn discours: enerzijds worden grenzen afgedaan als mentale constructies die maatschappelijke harmonie verhinderen, maar anderzijds worden ze als bijzonder nuttig ervaren doordat ze culturele rijkdom genereren op plaatsen waar ze verschillende culturen samenbrengen.

In het algemeen vormt De Booses zoektocht naar de grenzen van Polen een mooie metafoor voor de hedendaagse vraag naar de grenzen van Europa. Geheel terecht hamert de schrijver op de relativiteit van grenzen en het gevaar om kunstmatige barrières op te werpen waar er in feite geen zijn. Het belang van een dergelijke houding mag niet worden onderschat, omdat de Europese integratie nu eenmaal meer kans op slagen heeft indien het continent zich ten volle bewust wordt van zijn gemeenschappelijke geschiedenis.⁵ Ondanks het genuanceerde, maar resoluut pro-Europese optimisme waarvan zijn discours doordrongen is, valt het echter op dat De Boose niet gespaard blijft van het soort Eurocentrisme dat al vaak nefast is gebleken voor dit heilzame geloof. Dit valt met name op in zijn radicaal verschillende benadering van de westelijke en de oostelijke grensgebieden van Polen. Terwijl Polen in het Westen vaak al als de periferie van

Europa wordt afgebeeld, zet De Boose de tegenaanval in door de herkenbaarheid en nabijheid van West-Polen in de verf te zetten. Van deze nabijheid getuigen niet alleen de habitus van de plaatselijke bevolking (cf. trouwens ook de verwijzing van enkele *locals* naar hun land als ‘het hart van Europa’; 2004, p. 138) of het gemeenschappelijke Duits-Poolse verleden (cf. de verwijzing naar Gerhart Hauptmann die uit de bezochte streek afkomstig was; 2004, p. 138), maar eerst en vooral natuurlijk het landschap, dat door de ogen van de naar Neder-Silezië uitgeweken landgenoot Luk Vanhauwaert wordt voorgesteld als minstens de evenknie van Toscane:

‘Eigenlijk ben ik hier komen wonen,’ vertrouwt Luk me toe, ‘om in alle vrijheid en eenzaamheid van het landschap te genieten, dat me past als een handschoen. Het is hier mooier dan in Toscane. Kijk maar om je heen, dit alles lijkt wel ontworpen door een Japanse landschapsschilder.’

[...]

‘Van alle kastelen in de streek heeft dit de fraaiste ligging,’ zegt Luk. ‘Als ik hier sta, maakt mijn hart een sprongetje van geluk.’

Het mijne ook, maar van hoogtevrees. Het balkon, enkele vierkante meters groot, hangt zonder balustrade boven een ravijn, waarachter de glooiingen beginnen, aanlokkelijk als sirenenlichamen. In mijn kinderlijke angst geniet ik van de overweldigende schoonheid, die de pracht van de plaatsen waar ik tijdens mijn rit hiernaartoe gestopt ben ver overtreft. Zo ver je kunt kijken, kwetst niets het oog. Geen villa’s, windmolenparken of fabrieken. Wilde, blote, eeuwenoude natuur (p. 145).

Zoals dit fragment illustreert, groeit de bezochte streek in de verbeelding van De Boose uit tot een ongerept Arcadië (zoals hij het zelf ook herhaaldelijk noemt), waarvan een bekoring uitgaat die elders misschien niet meer kan worden aangetroffen (of het zou in Toscane moeten zijn), maar in ieder geval vertrouwdheid en geborgenheid uitstraalt.

Tegenover dit paradijs in het centrum van Europa komt naderhand echter een nieuwe periferie te staan: de oostelijke grensgebieden die zich uitstrekken van Oost-Polen tot die delen van Litouwen, Wit-Rusland en Oekraïne die vroeger Pools waren (de zogenaamde *Kresy* of ‘Grenslanden’). Door de ramen van de Odessa-Expres, de trein waarmee De Boose op weg is naar deze ‘scheidsmuur van het nieuwe Europa’ (p. 175), doemt al snel een heel ander landschap op:

Als ik uit het raam kijk, vallen me de uitgestrekte vlakten op, waarin niets gebeurt en nooit iets lijkt te kunnen gebeuren. Leegte, zo ver het oog reikt. Nergenshuizen. De natuur is niet eens ruw, maar naakt, niet zoals in Ne-

der-Silezië, waar de naaktheid verkwikkend vrouwelijk is, maar saai, uitgedoofd, asgrijs, als een oude exhibitionist.

Opeens een akkerland met karrensporen, paviljoenen met leiendaken, barakken, bijenkorven, hier en daar een groen geveerd plankenhuis dat dienstdoet als station: een negorij op een willekeurige plaats in Oost-Europa. In 1912 verbaasde Lenin zich op zijn reis door Polen al over de gelijkernis met Rusland. 'Siberië begint aan de overkant van de Weichsel,' schreef de Franse markies Adolphe de Custine in de negentiende eeuw (p. 176).

Nadat hij de buitengrens van het nieuwe Europa symbolisch is overgestoken met het bekende ritueel van het plaatsen van een breder onderstel onder de trein om de sporen van het voormalige Sovjetimperium de baas te kunnen, komt De Boose aan in Lviv: 'Ik kom letterlijk in een andere eeuw terecht. Het einde van de negentiende, het begin van de twintigste' (p. 185). Na een vruchteloze zoektocht naar de aanwezigheid van sporen van de Poolse modernist Bruno Schulz in diens nabij gelegen geboortestad Drohobycz weet hij het wel zeker: 'Wat zocht ik ook weer op deze eindeloze reis naar de rand van Europa? De rand van Europa zocht ik' (p. 192). Op die manier voltrekt zich ook in de verbeelding van de reiziger wat hij eerder in zijn relaas als een gevaar van de oostelijke verschuiving van de grenzen van Europa heeft aangeduid: tussen Oost-Polen en West-Oekraïne wordt 'een nieuw IJzeren Gordijn [...] opgetrokken' (p. 183). De Boose is er misschien in geslaagd de Westerse lezer vertrouwd te maken met gebieden die doorgaans als perifeer worden beschouwd, maar meteen is ook een nieuwe periferie ontstaan, zonder dewelke de Eurocentrische idee van een culturele integratie nu eenmaal niet lijkt te kunnen.

In *De poppenspeler en de duivelin* vertrekt De Boose van de stelling dat alles wat hij in Kroatië vindt zich 'tussen twee polen' beweegt, 'de utopie en het taboe' (2009, p. 14).⁶ Die metafoor wordt hem aangereikt door de twee fictieve personages die ook in de titel voorkomen: de poppenspeler en de duivelin. De eerste is een dromerig kunstenaar, auteur, acteur, marionettenspeler en filosoof – 'de laatste Joegoslaaf die 'kind aan huis is bij de Geschiedenis' (p. 9). De tweede is een kritische journaliste die gelooft dat we 'de waarheid' over de hedendaagse Kroatische maatschappij pas aan de weet zullen komen door de politieke taboes van het land te onderzoeken. Zoals in de proloog wordt uiteengezet, zijn deze imaginaire reisgenoten niet alleen de gids van de verteller/reiziger op zijn weg door Kroatië, maar ook het kompas dat hem veilig tussen de ideologische en politieke controversen van het land moet loodsen. Meer nog, ze belichamen de principes van de reiziger om, zoals de duivelin hem op het hart drukt, nooit met een eendimensionaal verhaal genoeg te nemen en om, naar

het voorbeeld van de poppenspeler, aandachtig naar de schimmen van de geschiedenis te luisteren.

Zoals in *Alle dromen* tracht De Boose ook in zijn Kroatiëboek het land dat hij bezoekt zowel geografisch als historisch zo volledig mogelijk te doorkruisen en te begrijpen. Uiteraard is absolute chronologie hierbij niet mogelijk (en ook geen must), maar toch vallen twee zaken op. Enerzijds probeert De Boose, opnieuw zoals in *Alle dromen*, om aan elke plek of stad die hij aandoet (een) bepaalde historische periode(s) te koppelen, beginnend met het verhaal over de kerstening van de Slaven en het ontstaan van het glagolitische alfabet, en eindigend met de oorlog van 1991-1995. Anderzijds is het net die oorlog van de jaren negentig die hem constant op zijn reis achtervolgt en uiteindelijk een heel belangrijke plaats in zijn reisverslag zal innemen, ook al 'had [hij] lang gedacht dat hij hierover niet zou schrijven' (p. 267), zoals hij in de verantwoording stelt.⁷

De Boose vertrekt op het Noord-Dalmatische eiland Krk, maakt dan een uitstapje naar Istrië, om dan geleidelijk aan af te zakken naar Dalmatië. Na een iets langduriger oponthoud in Dubrovnik⁸ trekt hij weer noordwaarts, naar Zagreb, om van daaruit Jasenovac aan te doen en ten slotte te eindigen met een bezoek aan de Slavonische steden Osijek en Vukovar. Hoewel De Boose op die manier zowat het hele gebied van het huidige Kroatië bestrijkt, het land waar het boek ook op focust (een enkele excursie naar Bosnië en Triëste niet meegerekend), is de vergelijking met de grenzen van het voormalige Joegoslavië nooit ver weg. Begrijpelijkerwijze, want een belangrijk thema is voor De Boose de link tussen territorium en nationale identiteit, tussen nationalisme en de bloedige gevolgen ervan in de jaren negentig. Bovendien is Joegoslavië een thema waar hij zijn gesprekspartners graag mee lastigvalt. Ook in *De poppenspeler en de duivelin* is De Boose op zoek naar manifestaties van de multiculturele samenleving. Behalve in de Italiaanse naambordjes in Istrië – die hem aan Brussel⁹ doen denken (p. 63) – en in andere verwijzingen naar de nog bestaande etnische minderheden in Kroatië vindt/zoekt hij die vooral in het verleden van het land. Joegoslavië komt naar voren als de 'multiculti' tegenhanger van wat sommige van zijn gesprekspartners lijken te zien als het beloofde land: het 'monoculturele' Kroatië – een ideaal dat door de oorlog ook in grote mate gerealiseerd is. Maar Joegoslavië is ook het land dat De Boose als student nog bereisd heeft en dat hij kent uit de geschiedenislessen van zijn Gentse professor Frans Vyncke.¹⁰ Hij laat dan ook niet na de lezer bondig de ontstaansgeschiedenis van de Joegoslavische idee mee te geven, een geschiedenis die hij, zo laat hij uitschijnen, beter lijkt te kennen dan tal van de jonge (nationalistische) snaken die hij ontmoet (pp. 40-41). Anderzijds is het precies De Boose zelf die de etnische roots van zijn lokale gesprekspartners tracht te achterhalen. Met graagte analyseert hij de multi-etnische mix die hem wordt

opgedist, die hij op zijn beurt contrasteert met de vaak eenzijdig nationalistische identificatiemodellen ('Al met al voel ik me een Kroaat'; p. 38) van zijn gesprekspartners, die gewoonlijk niets moeten hebben van zijn allusies op Kroatië/de Balkan als *melting pot*.

De Booses fascinatie voor 'hybride identiteiten' wordt vaak in een kleedje van geografische (en geologische) metaforen gestoken: 'grenzen'/'grensgebieden', 'bruggen', 'ongerepte gebieden' (cf. topos van Arcadië), zijn vaak terugkerende figuren. (Deze ruimtelijke metaforiek is uiteraard typisch voor het genre van het reisverhaal.) Soms dekt hij zich in door gewaagde vergelijkingen in de mond van zijn fictieve reisgezellen te leggen, maar vaak is ook de verteller zelf aan het woord. Zo noteert De Boose: 'In Triëst komen de Germaanse, de Latijnse en de Slavische cultuur *met een grote klap* tot stilstand. Het gevolg van deze *botsing als van tektonische platen* is een heuvel met een twee millennia oude nederzetting waarin achter elke hoek een verrassing opdoemt' (p. 74; onze nadruk). Een *clash of civilizations*? Volgens 'de duivelin', De Booses fictieve gids, is Triëste 'een *scharnier*, die de verschillende delen van Europa verbindt. Hier raken tragiek en euforie elkaar. In dit opzicht lijkt deze stad op mijn geboortestad [i.e. Sarajevo – het klassieke cliché van Bosnië als brug tussen Oost en West dus; onze toevoeging]. [...] Triëst is ook een *brug over een diepe kloof*' (p. 77; onze nadruk). Figuren als 'een scharnier', 'een brug', etc. houden natuurlijk het geloof in het *bestaan* van een dichotomie in: wat ze verbinden zijn twee verschillende culturen/gebieden/beschavingen, twee tegengestelde polen. Meer nog, hoewel De Boose schrijft dat hij zich bewust is van 'de brug als uitgelubberd [sic] symbool' (p. 178), roept zijn gebruik van de figuur net één van de meest clichématige associaties op, nl. die van ex-Joegoslavië/de Balkan als bloedbrug:

Behalve Bosnië, Europa en akkoorden, dacht ik na over bruggen. De brug als uitgelubberd symbool. De brug over de Drina, die *refereerde* aan de Ottomaanse tijd, de brug over de Tara, de brug van Mostar, die de *verschillende*¹¹ delen van de Bosnische stad Mostar [verbond]. Op de brug over de Sava [in Zagreb; onze toevoeging], die ik iedere dag nam, lag geregeld een verongelukt dier, een duif, een hond of een egel, die de oversteek met de dood had moeten bekopen. Elke brug was een bloedbrug (p. 178).

De Boose begeeft zich op nog gladder ijs wanneer hij deze metaforen verbindt met tijdsparements als 'de middeleeuwen', 'de negentiende eeuw' – een dergelijk verband houdt namelijk dikwijls een (onbewust) waardeoordeel in, een soort van cultuurevolutionistisch etiket dat een gebied, streek, of land als 'achterlijk' of in elk geval als 'minder ontwikkeld' voorstelt dan het (West-Europese) land van herkomst van de reiziger. 'Het Istrische binnenland', zo schrijft De Boose, 'was

een *hoek* van Europa waar *de middeleeuwen* niet ophielden. De *breuken in de aarde* [verwijzing naar de karst; onze toevoeging] liepen parallel aan *de grenzen tussen beschavingen*. De grond bewaarde de herinnering aan het bloed dat erop was vergoten. Op die verende bodem groeiden *mythen* als olijfbomen' (p. 48; onze nadruk). Op zoek naar het drielandpunt tussen Kroatië, Bosnië en Servië komt De Boose op een bosweggetje waar een 'middeleeuwse stilte' (p. 255) heerst. Af en toe maakt de romanticus De Boose – want het is precies zijn neiging tot romantisch, gezwollen taalgebruik die hem tot dergelijke figuren verleidt – dus een slippertje, en is zijn discours op het eerste gezicht misschien wel 'politiek correct' (in de zin van het prijzen van de multi-etnische, multiculturele samenleving), maar tegelijk ook uitgesproken stereotiep. Illustratief in dit opzicht is verder nog dat de slavist De Boose meermaals de namen van sommige van zijn Kroatische gesprekspartners naar het Nederlands meent te moeten 'vertalen' en hen met het landschap verbindt. Zo wordt Tihomir, een nogal dubieuze zakenman die hij leert kennen in een kleine badplaats rechtover het eiland Krk, door De Boose in gedachten 'Stille Vrede' genoemd – een figuur die de schrijver herhaalt wanneer hij na zijn excursie uit Triëste naar 'de baai waar Stille Vrede woonde' (p. 84) terugkeert. Een onbewuste vorm van exotiseren van de *travelees*?

3. Tussen feit en non-fictie: hybride ontmoetingen in de 'contact zone'

De Boose is niet alleen gefascineerd door geografische, politieke/historische en culturele grenzen, maar ook door de grenzen tussen genres en vormen, historiografie en mythe, verbeelding en werkelijkheid. Als verteller speelt De Boose zelf ook graag met de grens tussen fictie en non-fictie, 'objectieve' verslaggeving en poëtische beschrijving. Dat laat hem niet alleen toe om zijn literaire verbeelding de vrije loop te laten, maar ook om tal van historische episodes aanschouwelijker voor te stellen. Ten slotte maakt de vrije invulling van het genre 'reisverslag' tal van literaire excursies mogelijk, zowel naar Poolse/Kroatische auteurs als naar niet-Slavische schrijvers wier biografie of werk direct of indirect met de regio in kwestie geassocieerd kan worden.

De keerzijde van dit procedé, dat weliswaar een interessante 'literaire' tekst oplevert, is dat de lezer bepaalde legendes als historische waarheid dreigt over te nemen. De Booses benadering van de Kroatische geschiedenis, om te beginnen, kunnen we over het algemeen als 'archeologisch' omschrijven: hij is geboeid door de verschillende historische lagen die hij aantreft op de eilanden en in de

steden van Istrië, Dalmatië en Slavonië – opnieuw interesse voor het multi-etnische verleden van het land? – en springt vlotjes over van Klassieke Oudheid naar middeleeuwen, van de sporen van Venetië naar die van de Habsburgse Monarchie of van Tito's Joegoslavië.¹² Zo schrijft hij over Krk: 'Je bent overal en nergens tegelijk. Dit was de oudheid en de renaissance en de middeleeuwen en Italië en het benijde paradijs. Elk tijdperk had hier een huis neergezet. In drie medeklinkers: dit was Krk. Ik hield van deze accolade van de geschiedenis' (p. 25). Anderzijds verleidt de 'draaikolk van de geschiedenis' (p. 58) hem wel eens tot het kritiekloos recycleren van romantische stereotypen (die hem met graagte door de lokale bevolking geserveerd worden) over bijvoorbeeld de legendarische dapperheid van de Uskokken en de spreekwoordelijke wreedheid van de Osmanen (pp. 87-90).¹³

De bladzijden over WO II en de recente oorlog van de jaren negentig behoren dan weer (in historisch opzicht althans) tot de meest beklijvende van het boek. Hier doet De Boose echt zijn best om een zo veelzijdig mogelijk beeld van de problematiek te schetsen, iets waar hij bovendien ook aardig in slaagt.¹⁴ Terwijl hij zich bij het beschrijven van de historische periodes uit de negentiende eeuw en verder terug in de tijd vaak laat leiden door zijn dichterlijke verbeelding – met een romantisch taalgebruik en soms stereotiepe beelden tot gevolg – benadert hij de traumatische gebeurtenissen van de 20^{ste} eeuw en ook de gevoeligheden van het hedendaagse Kroatië veel voorzigtiger (op een enkel romantisch cliché na, zoals 'het labirint van de Kroatische ziel'; p. 155). Zo kiest hij consequent gesprekspartners uit alle lagen van de bevolking en met een zo verscheiden mogelijk spectrum aan politieke opties. Dit bewuste streven naar 'polyfonie' levert inderdaad een veelzijdig en genuanceerd beeld op van de manier waarop er vandaag in Kroatië wordt omgegaan met heikele thema's als Jasenovac, Bleiburg en Goli Otok,¹⁵ of de 'vaderlandse oorlog' (*domovinski rat*) van 1991-1995 en de verdrijving van de Serviërs uit de Krajina – iets wat maar weinig (Vlaamse of Nederlandse) journalisten hem zullen nadoen. Ook de vraag naar de keerzijde van het Kroatische nationalisme – de Kroatische onafhankelijkheid die sommigen 'als een visgraat in de keel is blijven steken' (p. 187) – en de discussie of Kroatië nu al dan niet tot de Balkan behoort (voor Kroatische nationalistena een gevoelig punt) worden door De Boose van alle kanten belicht (p. 234 e.v.).

Terwijl De Boose in *De poppenspeler en de duivelin* dus al een zeker evenwicht bereikt te midden van de onbegrensde mogelijkheden van het genre, lijkt hij er in *Alle dromen* nog wat naar op zoek, zodat zijn relaas al eens bruusk verspringt tussen droge verslaggeving en lyrische beschouwing, en tussen 'objectieve' feiten en historische verdichting.¹⁶ Wat hierbij wellicht een rol speelt, is dat De Boose, meer dan in het Kroatiëboek, een centrale positie inneemt in het zich ontwikke-

lende verhaal. Niet alleen zijn er zijn verleden in de entourage van de experimentele theatermaker Tadeusz Kantor en zijn bevoorrechte contacten met de doorgaans moeilijk bereikbare Nobelprijswinnaars Czesław Miłosz en Wisława Szymborska, maar ook meer in het algemeen kunnen we De Boose gerust een (op cultureel vlak althans) ‘halve Pool’ noemen. Op die manier maakt hij als het ware zelf deel uit van het object waar hij vat op wil krijgen.

Hoewel De Boose in *Alle dromen* maar zelden de vaste grond van de werkelijkheid verlaat om fictieve uitstapjes te maken – of het zou moeten zijn wanneer hij historische legendes dermate tot leven wekt dat je ze echt gaat geloven (cf. het verhaal van Mieszko, de legendarische eerste vorst van de Piastendynastie) – bekijkt hij die werkelijkheid erg vaak, en overigens ook heel zelfbewust, door een romantische bril. Hoewel de schrijver expliciet ten strijde trekt tegen vastgeroeste clichés over het land, laat hij zich zelf vaak verleiden tot typisch romantische constructies als de eeuwenoude religieuze tolerantie van de natie en de legendarische heldenmoed van haar krijgers. Zulke vormen van idealisering keren ook terug op momenten van directe confrontatie met de fysieke ruimte. Net zoals de Poolse nationale bard Adam Mickiewicz twee eeuwen geleden in zijn monumentale epos *Pan Tadeusz* (Heer Tadeusz, 1834) de Poolse koffie roemde als de beste ter wereld, is ook De Boose helemaal in zijn element wanneer hij in een donkere kroeg kippenlevertjes en wodka krijgt voorgeschoteld of wanneer hij zich slaafs kan onderwerpen aan de culinaire grillen van de ‘springerige boerendochter’ (p. 144) Gosia, de huishoudster van zijn Vlaamse kennis in Neder-Silezië die hem op zijn uitdrukkelijke vraag enkel traditionele Poolse gerechten voorschotelt. Ook meer in het algemeen valt het op hoe de reiziger zijn zintuigen, en dan vooral zijn reukorgaan, dermate scherp stelt dat geen detail hem ontsnapt. Zo herkent De Boose in het boek over Kroatië interieurs uit de Habsburgse tijd aan hun ‘Joseph Rothlucht’ (pp. 59-60), en is het eerste wat hij vaststelt wanneer hij de vertrekken van de Poolse dichteres Wisława Szymborska betreedt ‘[d]e geur van bloemen’ met ‘een vleugje tabaksrook erdoorheen’ (p. 45).¹⁷

Deze laatste voorbeelden illustreren wellicht ook het best de manier waarop De Boose de ‘contact zone’ tussen hemzelf en de bezochte regio construeert. Achter de schijnbare onbevangenheid en onmiskenbare openheid waarmee hij de vreemde culturen in kwestie benadert, schuilt immers een duidelijke voorkeur om de betreden ruimte als het ware te ‘culturaliseren’ met elementen uit de Hochkultur, en dan vooral de literatuur en het theater. Hoewel de tendens om schrijvers en andere kunstenaars in te schakelen als behoeders van de nationale identiteit typisch romantisch kan worden genoemd, gaat De Boose erg handig om met dit aloude procedé. Zo voelt hij zich in het boek over Polen duidelijk het meest aangetrokken tot die schrijvers en kunstenaars die samen een soort van

anticanon van de Poolse cultuur vormen: Tadeusz Kantor in de eerste plaats uiteraard, maar ook andere theatercoryfeeën als Jerzy Grotowski en Jerzy Jarocki, de apocriefe, want in het Jiddisch schrijvende 'vijfde' Poolse Nobelprijswinnaar Isaac Bashevis Singer, en, vooral, de vaak in één adem genoemde modernistische 'iconoclasten' Witold Gombrowicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz en Bruno Schulz. Door op die manier een alternatieve, of althans toch ruimere canon van de Poolse cultuur te scheppen, bedrijft De Boose natuurlijk in de eerste plaats een vorm van 'self-fashioning' van de eigen identiteit. De identiteit die hij zichzelf aanmeet, kan misschien nog het best worden omschreven als die van een postmoderne romanticus die gestalte tracht te geven aan zijn eigen gemis door zijn nostalgische blik te richten naar de ongerepte natuur of het multiculturele verleden van de gebieden die hij bezoekt.

Wat De Booses verwijzingen naar de Kroatische/Joegoslavische literatuur betreft, valt op dat die schaarser zijn dan die naar de (West-)Europese literatuur. Daar waar hij in *De poppenspeler en de duivelin* moeiteloos en elegant refereert aan klassiekers gaande van Seneca, Dante en Shakespeare, tot Jules Verne, Rainer Maria Rilke, Italo Svevo, Joseph Roth, James Joyce en Claudio Magris, komt het werk van Joegoslavische auteurs slechts sporadisch aan bod, op de enkele, wat ongelukkige uitweiding over Andrić' *Brug over de Drina* na. Dit neemt niet weg dat de Nederlandstalige lezer aardig wat literaire en cultuurhistorische bagage meekrijgt, ook al blijft het vaak bij beknopte informatie (vaak in de vorm van een uitgebreide voetnoot aan het eind van het boek)¹⁸ en neigt De Boose soms tot 'name dropping', zoals 'Kroatië's grootste schrijver is Krleža' – waarna de lezer enkel nog verneemt hoe zijn naam eigenlijk dient uitgesproken te worden (p. 17). De enige auteur uit wiens werk echt geciteerd wordt – zij het in vrije parafraze, maar wel op heel toepasselijke wijze – is de renaissanceschrijver Ivan Gundulić (p. 83).

Wat de hedendaagse Kroatische auteurs betreft – Dubravka Ugrešić, Slavenka Drakulić en Igor Štiks – lijkt De Boose vooral in hun politieke standpunten geïnteresseerd te zijn: hun visie op het uiteenvallen van Joegoslavië, het Kroatische nationalisme, Kroatisch-Servisich antagonisme, etc. Hier lijkt De Boose, net als in *Alle dromen van de wereld* voor een alternatieve Kroatische canon te opteren (waar niets op tegen is) en kiest hij voor drie auteurs die uit Kroatië geëmigreerd zijn en de minder aantrekkelijke kant van het land, die van het Kroatische nationalisme van de jaren negentig, kritisch aan de kaak stellen.

Hoewel het erg verleidelijk is om in het discours van deze typisch eenentwintigste-eeuwse Westerse nomade elementen van de reeds genoemde 'colonial gaze' bloot te leggen, liggen de zaken zeker niet zo eenvoudig. Uiteraard is het zo dat De Booses voorkeur voor gecultiveerde *travelees* al meteen een hiërarchie aan-

brengt in de culturele ruimte die hij betreedt en een zekere koloniale houding verraadt. Illustratief op dit vlak is trouwens het mislukte bezoek aan het Oekraïense Drohobyč, de geboorteplaats van de Poolse schrijver Bruno Schulz, waarin een belangrijke rol is weggelegd voor de ongecultiveerde taxichauffeur Viktor, die maar niet begrijpt waarom de vreemdeling in kwestie zo nodig een dure taxirit wil maken om de schaarse sporen van een voor hem obscure schrijver te traceren. Met andere woorden: als er dan eens een gewone Pool (of in dit geval: Oekraïner) aan bod komt, dan gaat het om zwijgzame, vaak enkel indirect aan het woord komende, en in stereotypisch gedrag grossierende types die vloekend een tot taxi omgebouwde Lada besturen of enkel geschikt zijn om streekgerechten te bereiden. Toch moet het gezegd dat De Boose zich wel degelijk de moeite getroost om de hoe dan ook hiërarchisch ingerichte ‘contact zone’ van de nodige polyfone elementen te voorzien.¹⁹ Naast de reeds genoemde voorbeelden van het procedé van twee gefingeerde Kroatische gidsen, de genuanceerde behandeling van het recente oorlogsverleden in Joegoslavië of de constructie van een alternatieve canon van de Poolse cultuur, vallen in dit verband de gesprekken op die de schrijver voert met kennissen die hij overal bezoekt. Deze kennissen, zeker als ze ook nog eens landgenoten blijken te zijn (zoals de reeds genoemde Luk Vanhauwaert, de in Lublin verblijvende correspondent Jan Hunin en Hendrik, de docent Nederlands in Zagreb), vervullen als het ware een hybride rol die ergens tussen die van *traveler* en *travelee* in zit en op die manier de asymmetrische verhouding tussen de twee aan de orde stelt. Terwijl de drie laatstgenoemden kunnen worden gezien als voormalige *travelers* die intussen ook kenmerken van *traveeles* beginnen te vertonen, vertegenwoordigt de in Warschau actieve ‘eenentwintigste-eeuwse Madame de Staël’ (p. 85) Lisa de eigentijdse ‘binnenlandse emigranten’ – progressieve mensen die net als in de communistische tijd door het huidige regime de mond worden gesnoerd vanwege hun subversieve gedachtegoed.

Ook in zulke gevallen van meerstemmigheid moet men zich echter bewust blijven van het onvermijdelijke geconstrueerde karakter van ieder beeld van de Ander. Zoals Pratt al aangeeft in haar studie over het tweerichtingsverkeer binnen de ‘contact zone’, kan er zich immers ook zoiets als ‘transculturation’ voordoen, d.w.z. het proces waarbij ‘subordinated or marginal groups select and invent from materials transmitted to them by a dominant or metropolitan culture’ (1992, p. 6). Hoewel de kritische, maar tegelijk ook denigrerende en haast ‘imperiale’ uitspraken over de eigen nationale cultuur van iemand als de daarnet genoemde Lisa zeker bijdragen tot een al bij al genuanceerd totaalbeeld van de Polen en hun cultuur, verraden ze ook de neiging van *traveeles* om het dominante discours van de West-Europese verlichte mannelijke reiziger als het ware te

'interioriseren' en te gebruiken in hun omgang met nieuwe bezoekers van de 'contact zone'.

4. Besluit

Bij wijze van conclusie kunnen we stellen dat De Boose zich in beide werken manifesteert als een begeistert en belezen gids door de landen die hij bereist. Voorbij de doorsnee interessante toeristische en historische weetjes en feitjes biedt zijn werk de Nederlandstalige lezer meer dan een doordeweeks reisverhaal: het heeft stevige literaire ambities, gaat gevoelige thema's niet uit de weg en doet zijn best om een zo genuanceerd beeld van beide landen te schetsen. Steeds op zoek naar het multiculturele verleden en gefascineerd door hybride identiteiten, stelt De Boose als postmoderne kosmopoliet de idee van grenzen tussen culturen en nationale identiteiten ter discussie. De grenzen van het genre kan hij echter moeilijker ontwijken, en samen met zijn voorkeur voor romantische metaforen zorgt dit er onvermijdelijk voor dat er al eens een stereotiepe voorstelling over de Ander door de mazen van deze nochtans zorgvuldig gepolijste teksten durft te glippen.

NOTEN

- 1 Terwijl Maks *In Europa* een enorm commercieel succes mag genoemd worden, zoals o.a. blijkt uit de latere tv-adaptatie (2007), lijkt De Moor met zijn journalistieke werk en essays over Midden-Europa met name een publiek van kenners te bereiken. Johan De Boose geniet als dichter, romanschrijver en essayist heel wat waardering in Vlaanderen en Nederland, waarvan onder andere de Henriette Roland Holst-prijs 2008 voor *De grensganger* en de Prijs Provincie Oost-Vlaanderen voor Letterkunde 2010 (essay en monografie) voor *De poppenspeler en de duivelin* mogen blijken.
- 2 Zoals Hammond (2005, p. 147) op basis van Britse reisverslagen concludeert, zijn noch de intertekstuele verwijzingen naar andere reisverslagen, noch de plaatsen die de (Balkan-)reiziger aandoet, noch de episodes uit het verleden die besproken worden, toevallig. Veeleer zouden de keuze van het reistraject, de historische uitweidingen en de referenties aan andere, vaak lang geleden gepubliceerde werken ons iets vertellen over de manier waarop de reiziger zijn eigen, vaak reeds op voorhand gevormde visie op het bereisde gebied rechtvaardigt. Door te verwijzen naar oudere reisverslagen worden bepaalde stereotiepe voorstellingen opnieuw in circulatie gebracht en aan de lezer als 'waar' gepresenteerd. In dit licht zijn verwijzingen naar het werk van Den Doolaard niet zo neutraal als op het eerste gezicht misschien lijkt. Zo citeert De Boose in een passage over de rol van Montenegrijnse milities in de laffe beschieting van Dubrovnik in 1991 een zin

waarmee Den Doolaard de Montenegrijnen karakteriseert: ‘Waar de geschiedenis verbrandde, daar bestond het ras voort dankzij de gewapende man. Hij schatte niets hoger in dan zijn geweer, daarna pas kwamen zijn paard, zijn huis, zijn vrouw’ (pp. 152-153). Langs de andere kant is het uiteraard zo goed als onmogelijk om een (literaire) reisreportage te schrijven over een land of regio zonder op een of andere manier naar de daarover reeds bestaande stereotypen te verwijzen.

- 3 Reeds in *Alle dromen* duikt Kapuściński op als inspiratiebron – naast talloze fictieschrijvers. In een interview met Gerry Meeuwssen over *De poppenspeler en de duivelin* is De Boose nog preciezer over zijn werkwijze: ‘Het gaat natuurlijk om non-fictie. Maar ik heb van auteurs als Ryszard Kapuściński en Frank Westerman geleerd dat je een compositie moet maken. Het gaat niet om het opschrijven van de geschiedenis van een land, het gaat erom wat je er persoonlijk mee doet’ (Meeuwssen, 2009, p. 90).
- 4 Opvallend in dit opzicht is de tegenstelling die in het boek wordt uitgewerkt tussen de centraal gelegen en mono-etnisch samengestelde hoofdstad Warschau, waarvan maar weinig beking uitgaat, en de veel meer tot de verbeelding sprekende culturele hoofdstad Krakau.
- 5 Dat er aan dit verhaal ook een keerzijde is, wordt goed geïllustreerd door Tony Judt in diens invloedrijke artikel ‘The Past is Another Country’. Daarin geeft Judt aan dat het pad voor de naoorlogse sociaaleconomische integratie in Europa precies werd geëffend door het strategisch vergeten van bepaalde aspecten van de (recente) gemeenschappelijke geschiedenis. Zonder de eigen zwarte bladzijden te vergeten zou er met andere woorden zelfs geen begin kunnen zijn gemaakt met het construeren van een Europese gemeenschap. Claus Leggewie wijst er in een aantal artikels (2009, 2010) dan weer terecht op dat een pan-Europees collectief geheugen kan helpen om gemeenschappelijke politieke problemen op te lossen. Maar, zo geeft hij toe, het Europese collectieve geheugen – als dat al zou bestaan of zich aan het ontwikkelen is – is net zo divers en even verdeeld als de naties en culturen waaruit het bestaat, en kan niet zomaar door uniforme commemoratieve rituelen geïnstitutionaliseerd, laat staan bij wet geregulariseerd worden. De moeilijkste, en misschien wel belangrijkste opgave, aldus Leggewie, is om de zwarte bladzijden uit Europa’s geschiedenis – traumatische oorlogsherinneringen, verdrijvingen van bepaalde bevolkingsgroepen, kolonialisme en migratie een plaats te geven in het Europese collectieve geheugen. De Boose zelf lijkt overigens op dezelfde golflengte te zitten als het online forum *Eurozine* waarop Leggewie’s tekst is verschenen. Door het in Engelse en Duitse vertaling toegankelijk maken van essays over Europese politieke cultuur, historisch bewustzijn, collectief geheugen, etc. uit minder toegankelijke Europese talen tracht *Eurozine* namelijk de discussie over een gemeenschappelijke Europese culturele ruimte te bevorderen en een brede maatschappelijke basis te geven.
- 6 Op de implicaties van deze figuur komen we later nog terug.
- 7 Cf. ook het volgende fragment: ‘De broedermoord van de jaren negentig. Ik zou hem nergens ontlopen. Hoe harder ik ervan weg wilde rennen, hoe meer ik hem tegenkwam’ (p. 35).

- 8 Het relaas over Dubrovnik is (althans voor een stuk) gebaseerd op de tijd die De Boose er heeft doorgebracht als *writer in residence* op uitnodiging van de Brusselse literaire organisatie Het beschrijf.
- 9 Het feit dat De Boose het, na een enkele ontmoeting met een lokale Kroatische nationalist, al heeft over 'de splijtzwam die Istrië is' (p. 62), ruikt verdacht veel naar een projectie van de Belgische situatie op het bereide gebied. Maar in de meeste gevallen lijkt De Boose al te directe parallellen met zijn land van herkomst te vermijden.
- 10 Ook in *Alle dromen* komt het meermaals tot een vergelijkbare *clash* tussen het romantische beeld dat de auteur heeft overgehouden van de tijd dat hij colleges volgde over de Slavische landen en zijn eerste reizen maakte naar het toen nog communistische Polen enerzijds, en de oppervlakkigheid van het meer en meer op Westerse leest geschoeide Poolse heden anderzijds.
- 11 *Vandaag* bestaan er in Mostar 'verschillende delen', d.w.z. een 'Kroatisch' en 'Bosnjaks' deel, maar historisch gezien verbond/verbindt de brug niet meer en niet minder dan de twee oevers van de rivier de Neretva.
- 12 De enige periode die opvallend weinig aan bod komt, is die van het Koninkrijk van Serven, Kroaten en Slovenen.
- 13 Heel verschillend is de manier waarop de Habsburgse, Venetiaanse en Osmaanse historische erfenis aan bod komen: 'de Habsburgse overheid', 'Hongaren, tempeliers en Frankopans delen de lakens uit', versus: 'de Osmaanse beestenboel' (p. 90), 'plundering en moord [...], pas in de tweede plaats [kwamen ze] om te missioneren' (p. 87), 'de Ottomaanse bezetting' (p. 90),... Zo blijkt ook Ivo Andrić' roman *De brug over de Drina* eigenlijk 'een klassieker over de Osmaanse bezetting' te zijn, waarin Andrić beschrijft hoe 'bewoners door oprukkende Turken, vaak geholpen door zigeuners, op de gruwelijkste manieren werden omgebracht' (p. 90). Dit is een wel erg eenzijdige interpretatie van een roman die vier eeuwen Bosnische geschiedenis overspant, waarvan de Habsburgse periode (1878-1914) door Andrić' verteller bovendien het meest in detail behandeld wordt. Ook al wordt het Osmaanse tijdperk in de roman zeker niet als een tijdperk van melk en honig beschreven, toch lijkt de verteller de aanwezigheid van de Osmanen als integraal bestanddeel van de Bosnische geschiedenis en cultuur te beschouwen, niet als een vreemde overheersing of bezetting – daar doen de Oostenrijks-Hongaarse moderniseringspogingen veel meer aan denken. Bovendien kan de roman – dankzij de metafoer van de brug, de 'hoofdpersoon' van het boek – net gelezen worden als een ode op het Bosnische culturele syncretisme, tegen de op de Slavische Balkan dominante interpretaties van 'het Osmaanse juk' in.
- 14 Toch komen, bij nader onderzoek, ook hier enkele vastgeroeste clichés aan het licht, met name dan over de oorzaken van de oorlogen van de jaren negentig: 'Het opkroppen van de wraak [na WO II; onze toevoeging] heeft ongetwijfeld de frustratie gevoed die tot de burgeroorlog van de jaren negentig leidde' (p. 214). En ook De Booses gebruik van de beladen term 'broedermoord' wanneer hij naar diezelfde oorlogen verwijst spreekt natuurlijk boekdelen.

- ¹⁵ Jasenovac was het grootste concentratiekamp op het grondgebied van het met Nazi-Duitsland collaborerende Ustaša-regime, waar tussen 1941 en 1945 tienduizenden Serviërs, Joden, Roma en politieke tegenstanders van het regime geïnterneerd en vermoord werden. Bleiburg is een plaatsje in Oostenrijk, nabij de Oostenrijks-Sloveense grens, waar in 1945 het Joegoslavische volksleger, tegen het oorlogsrecht in, een slachting aanrichtte onder (voornamelijk) Kroatische milities die met Nazi-Duitsland gecollaboreerd hadden en op weg waren om zich aan de Britse troepen in Oostenrijk over te geven. Goli Otok (lett. 'het naakte, barre eiland' was de naam van een werkkamp op een eiland aan de Dalmatische kust waar vanaf 1948, na Tito's breuk met Stalin, (vaak vermeende) 'Stalinisten' en politieke tegenstanders van het Titoïsme jarenlang werden opgesloten.
- ¹⁶ Hoewel een ruime inbreng van de dichtelijke vrijheid zeker aanvaardbaar is in passages waarin de auteur historische legendes tot leven tracht te wekken, rekent de lezer niettemin op absolute betrouwbaarheid wanneer objectieve feiten worden vermeld. Helaas toont De Boose zich op dit laatste vlak niet altijd even secuur: zo beperkt hij zich tot de populaire etymologische verklaring voor de eerste Poolse hoofdstad Gniezno (dat Oudpools zou zijn voor *gniazdo*, 'nest'). Ook schreef Witold Gombrowicz niet 'een tiental romans' (p. 99), maar vijf romans (waarvan één onder een pseudoniem) en één verhalenbundel (waarvan weliswaar twee versies bestaan).
- ¹⁷ Ook de poppenspeler 'rook naar tabak en amandel' (p. 9).
- ¹⁸ Deze 'hard facts' over belangrijke historische gebeurtenissen en personages uit de Kroatische geschiedenis zijn zeer nuttig, maar helaas niet altijd even correct. Zo was het niet de befaamde beeldhouwer Ivan Meštrović die als 'hooggeschat politicus [...] de Joegoslavische Academie voor Kunst en Wetenschap en de universiteit van Zagreb oprichtte' (p. 290), maar bisschop Josip Juraj Strossmayer. Meštrović was overigens nog niet geboren toen Strossmayer in 1866 de grondvesten legde voor de Joegoslavische Academie voor Wetenschap en Kunst (JAZU) en de Universiteit van Zagreb.
- ¹⁹ In een recent, naar aanleiding van het Poolse presidentschap van de EU verschenen stuk in het weekblad *Knack* reageert De Boose zelf op eerdere beschuldigingen van een neokoloniale houding: 'Ik geef toe dat ik in Polen geregeld voor neokolonialist werd versleten, [...] alleen maar omdat ik hun de onbevangen vraag stelde: 'Wat is de bijdrage van Polen aan de Europese cultuur?' Het verwijt luidde dat ik ongetwijfeld een voorgekauwd Europees politiek correct idee had van wat een nieuwe EU-lidstaat dient bij te dragen, en dat ik eraan twijfelde of Polen daar wel aan voldeed. Lieve, lichtgeraakte, hardleerse Poolse vrienden: het tegendeel is waar, ik sloof me nolens volens uit in pogingen om *mijn volk* – voor alle duidelijkheid: het Nederlandstalige Europa – te wijzen op de *verrijking* die Polen kan bieden. Ik geloof niet in gemeenplaatsen, zeker niet als ze gebruikt worden voor een onkundig pejoratief oordeel. Maar ik wil wel uitleggen waar ze vandaan komen' (De Boose, 2011, p. 60). Zoals uit deze zelfreflectie blijkt, schat De Boose onvoldoende in wat de beschuldiging precies inhoudt: alleen al de poging om vat te krijgen op de Ander aan de hand van bestaande culturele schema's, hoe kritisch

en relativerend men met deze laatste ook omgaat, verraadt een (vaak onbedoelde) 'koloniale' of 'imperiale' blik; om zich hieraan te onttrekken, voor zover dat al mogelijk zou zijn, dient het procedé zelf van het discursief construeren van andere culturen ter discussie te worden gesteld.

BIBLIOGRAFIE

- De Boose, J. (2004). *Alle dromen van de wereld. Een sentimentele reis door Polen*. Amsterdam: Meulenhoff.
- De Boose, J. (2006). *De grensganger. Reis langs de ruïnes van het IJzeren Gordijn*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- De Boose, J. (2008). *Het geluk van Rusland. Reis naar het eenzaamste volk op aarde*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- De Boose, J. (2009). *De poppenspeler en de duivelin. Reis naar de schimmen van Kroatië*. Antwerpen: Meulenhoff/Manteau.
- De Boose, J. (2011). Clichés en neokolonialisme. *Knack* (22 juni 2011), 60-62.
- De Moor, P. (2005): *Schemerland: stemmen uit Midden-Europa*. Amsterdam: Van Genneep.
- Hammond, A. (2005). 'The Danger Zone of Europe': Balkanism between the Cold War and 9/11. *European Journal of Cultural Studies*, 8(2), 135-154.
- Judt, T. (1992). The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe. *Daedalus*, 121(4), 83-118.
- Leggewie, C. (2009). Battlefield Europe. Transnational Memory and European Identity. *Eurozine* (28 april 2008). Geraadpleegd op 17 november 2011 van <http://www.eurozine.com/articles/2009-04-28-leggewie-en.html>.
- Leggewie, C. (2010). Seven Circles of European Memory. *Eurozine* (20 december 2010). Geraadpleegd op 17 november 2011 van <http://www.eurozine.com/articles/2010-12-20-leggewie-en.html>.
- Mak, G. (2004): *In Europa: reizen door de twintigste eeuw*. Amsterdam: Atlas.
- Meeuwssen, G. (2009). De oorlog is nog niet voorbij. *Knack* (17 juni 2009), 90.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge.
- Wolff, L. (1996). *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford: Stanford University Press.

OVER DE AUTEURS

Dieter De Bruyn promoveerde in 2006 op een proefschrift over literaire reflexiviteit in het proza van de Poolse modernisten Karol Irzykowski en Bruno Schulz. Samen met Kris Van Heuckelom gaf hij het boek *(Un)masking Bruno Schulz: New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (Rodopi, 2009) uit, een omvangrijke collectie artikels over de beroemde Pools-Joodse schrijver. Zijn recente onderzoek spitst zich toe op diverse vormen (o.a. strips, musea, digitale media) van het culturele geheugen in het hedendaagse Polen. Op dit moment is hij als beleidsmedewerker verbonden aan de Doctoral Schools Ondersteuningscel van de Universiteit Gent.

Stijn Vervaet promoveerde in 2007 aan de Universiteit Gent op een proefschrift over de constructie van nationale identiteit in de Bosnische literatuur uit de Oostenrijks-Hongaarse periode (1878-1918). Op dit moment is hij als postdoctoraal onderzoeker van het FWO-Vlaanderen verbonden aan het Centrum voor Literatuur en Trauma (LITRA) van de UGent. Aan de Vakgroep Slavistiek en Oost-Europakunde van diezelfde universiteit doceert hij het opleidingsonderdeel *Zuidoost-Europese Literatuur en Cultuur*. Hij publiceerde o.a. over de cultuur- en literatuurgeschiedenis van Bosnië-Herzegovina in de Habsburgse tijd en over de representatie van het recente verleden in hedendaags Bosnisch, Kroatisch en Servisch proza en stripverhalen. Zijn huidige onderzoek spitst zich toe op de herinnering aan de Holocaust in Joegoslavische en post-Joegoslavische literatuur.

Carl De Strycker studeerde Germaanse talen (N-D) aan de Universiteit Antwerpen. Van mei 2004 tot 2007 was hij wetenschappelijk medewerker aan de Abteilung für Niederlandistik van de Universität Wien. Van 2007 tot 2013 was hij assistent voor moderne Nederlandse literatuur aan de Universiteit Gent waar hij promoveerde op een proefschrift over de invloed van Paul Celan op de Nederlandse poëzie, *Celan auseinandergeschrieben. Paul Celan in de Nederlandstalige poëzie* (Garant, 2012). Sinds augustus 2012 is hij directeur van het Poëziecentrum te Gent. Hij is recensieredacteur van *Internationale Neerlandistiek*, redactielid van *Poëziekrant*, recensent voor *Leeswolf* en bestuurslid van de Cam-

pert-stichting. Publiceerde onder andere over Harold Bloom, Paul Celan, Mar-nix Gijsen, Leonard Nolens, Ben Cami, C.O. Jellema, Anton van Wilderode, Stefan Hertmans, Luuk Gruwez, Jan Lauwereyns, Ramsey Nasr en Dimitri Verhulst.

Raymond Detrez doceert Oost-Europese geschiedenis en cultuurgeschiedenis aan de Universiteit Gent en geschiedenis van de Balkan aan de Katholieke Uni-versiteit Leuven. Zijn onderzoek heeft vooral betrekking op Zuidoost-Europa sinds de achttiende eeuw. Raymond Detrez schreef verschillende boeken over de Balkan die beschouwd worden als standaardwerken binnen het Nederlandse taalgebied, onder meer *De Balkan. Van burenruzie tot burgeroorlog* (1992), *De sloop van Joegoslavië. Het relaas van een boedelscheiding* (1996), *Kosovo. De uitge-stelde oorlog* (1998) en *Historical Dictionary of Bulgaria* (1997, 2006).

Wilken Engelbrecht is geassocieerd hoogleraar Nederlands en middeleeuws Latijn en hoofd van de leerstoel voor neerlandistiek bij de Palacký Universiteit in Olomouc, tevens extern geassocieerd hoogleraar Nederlands bij de Masaryk Uni-versiteit in Brno en buitengewoon hoogleraar Nederlands bij de Katholieke Uni-versiteit te Lublin. Na een studie klassieke talen, middeleeuws Latijn en mediëvistiek in Utrecht en Amsterdam (UvA) bouwde hij in 1990-1994 het vak Nederlands opnieuw op in Bratislava en Olomouc. Hiervoor kreeg hij in 1997 de ANV Visser-Neerlandiaprijs. In 2003 promotie in de mediëvistiek te Utrecht, in 2005 habilitatie theoretische literatuurwetenschap te Olomouc op het gebied van de receptie van Horatius, Ovidius en Vergilius in de middeleeuwse pre-uni-versiteiten. Mede-oprichter van Comenius, bestuurslid 1995-2001, sinds 2009 voorzitter. Mede-oprichter platform voor neerlandici van Tsjechië en Slowakije ONETS (1994). Lid Fryske Akademy sinds 1998, lid Mij. der Nederlandse Letterkunde sinds 2000. Zijn belangrijkste onderzoeksgebieden zijn de receptie van Nederlandstalige literatuur in Centraal-Europa, de receptie van klassieke Latijnse literatuur in het middeleeuws onderwijs, contrastieve taalkunde Nederlands-Tsjechisch en culturele contacten tussen de Lage Landen en Centraal-Europa.

Judit Gera is hoogleraar moderne Nederlandse letterkunde aan de vakgroep Neerlandistiek van de Eötvös Loránd Universiteit te Boedapest. Ze is gehabili-teerd op het onderwerp dwarsverbanden tussen literatuur en schilderkunst in Nederland en Vlaanderen. Er zijn twee Hongaarstalige boeken van haar hand verschenen over hetzelfde onderwerp. In 2005 publiceerde zij haar vergelijkende studies in het Nederlands onder de titel: *Tussen literatuur en schilderkunst* (Uitge-verij Eötvös). Daarnaast heeft ze in 2001 de Nederlandstalige studie *Van een*

afstand. Max Havelaar tegendraads gelezen (L.J. Veen) gepubliceerd. Voor haar vertalingen van literatuur uit het Nederlands ontving ze in 2001 de Martinus Nijhoff-prijs. In 2010 verscheen van haar hand samen met co-auteur A. Agnes Sneller en met de steun van de Nederlandse Taalunie het cursusboek *Inleiding literatuurgeschiedenis voor de internationale neerlandistiek* bij Uitgeverij Verloren.

Tussen 2001-2006 was zij voorzitter van de Comenius Vereniging voor Neerlandici in Centraal- en Oost-Europa. Ze is redacteur van het elektronische tijdschrift *Comparatieve Neerlandistiek* en van *Journal of Dutch Literature*.

Irena Barbara Kalla is als wetenschappelijk en didactisch medewerker verbonden aan de Erasmus Leerstoel voor Nederlandse Filologie in Wrocław (Polen). Haar proefschrift ging over literaire programma's uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Momenteel doet ze onderzoek naar metafoorconcepten in de moderne Nederlandstalige poëzie. Ze publiceert ook over jeugdliteratuur en receptie.

Kees Mercks studeerde en doceerde Tsjechische literatuur aan de Universiteit van Amsterdam, waar hij in 2009 werd gepensioneerd. Naast zijn onderwijs en onderzoek op het gebied van de Tsjechische literatuur heeft hij ook vele werken uit de Tsjechische literatuur in het Nederlands vertaald. Voor zijn vertaalwerk kreeg hij in 1984 de Aleida Schotprijs en in 1986 de Martinus Nijhoff-prijs. Voor zijn algehele bevordering van de Tsjechische literatuur kreeg hij bij zijn pensionering de zilveren Jan Masaryk-penning. Een uitgebreide lijst van zijn publicaties, zowel van wetenschappelijke artikelen als van vertalingen, is te vinden op <http://home.medewerker.uva.nl/k.mercks/>.

John Neubauer is emeritus hoogleraar vergelijkende letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam, Corresponding Fellow van de British Academy (FBA), en coredeur van het comparatistische tijdschrift *arcadia*. Tot zijn publicaties behoren *Symbolismus und symbolische Logik* (1978), *The Emancipation of Music from Language* (1986), en *The Fin-de-siècle Culture of Adolescence* (1992). Met Peter de Voogd heeft hij *The Reception of Laurence Sterne in Europe* (2004) uitgegeven, met Marcel Cornis-Pope de vier volumes van *History of the Literary Cultures of East-Central Europe* (2004-2010), en met Zsuzsanna Borbála Török *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe* (2009).

Jelica Novaković-Lopušina, hoogleraar Nederlandse taal- en letterkunde en literair vertaalster, is oprichtster en hoofd van de Afdeling Neerlandistiek aan de Universiteit van Belgrado. Ze is tevens oprichtster en hoofdredactrice van *Era-*

zmo, het jaarboek voor Nederlandstalige literatuur in Servische vertaling. In 1998 verdedigde ze haar dissertatie getiteld *Het beeld van Zuidoost-Europa in Nederlandse bronnen van de middeleeuwen tot 1918*. Sindsdien is ze blijvend bezig met onderzoek naar de wederzijdse beeldvorming. Tot haar maatschappelijke en academische onderscheidingen behoren de tweejaarlijkse prijs van de Vlaamse P.E.N.-Vereniging (2002) en het lidmaatschap van de Orde van den Prince (2004). Ze was gastdocent aan de Universiteit van Antwerpen (2004) en de Karoli-Universiteit in Boedapest (2005). Sinds 2010 is ze hoofd van het woordenboekproject Groot woordenboek Servisch-Nederlands.

Gábor Pusztai studeerde Duitse Taal- en Letterkunde aan de Kossuth Lajos Universiteit in Debrecen (KLTE) en Nederlandkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden (RUL). Sinds 1995 is hij verbonden aan de Universiteit Debrecen, waar hij Nederlandse taal- en literatuur doceert. Hij promoveerde in 2003 in Debrecen in literatuurwetenschap. Sinds 2000 is hij redacteur van *Acta Neerlandica*. Tussen 2004 en 2007 was hij redactielid van *AMOS Elektronisch Tijdschrift*. Tussen 2006 en 2009 was hij voorzitter van COMENIUS, de vereniging van Neerlandici in Midden- en Oost-Europa. Sinds 2007 is hij lid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde. In datzelfde jaar werd hij hoofd van de Vakgroep Nederlands aan de Universiteit Debrecen. Hij publiceert regelmatig over Hongaars-Nederlandse betrekkingen en over Indisch-Nederlandse literatuur.

Kris Van Heuckelom is sinds 2006 als docent Poolse taal- en letterkunde verbonden aan de Katholieke Universiteit Leuven. Voordien was hij als onderzoeker werkzaam aan o.a. de Universiteit van Warschau, de Jagiellonenuniversiteit in Krakau en de University of Chicago. Als vertaler werkte hij de voorbije jaren mee aan verschillende bloemlezingen van Poolse poëzie in Nederlandse vertaling. Zijn voornaamste onderzoeksinteresses zijn hedendaagse Poolse literatuur, visuele cultuur, vertaalwetenschap en Pools-joodse relaties. Zijn meest recente boek is *(Un)masking Bruno Schulz. New Combinations, Further Fragmentations, Ultimate Reintegrations* (Rodopi 2009, in coredactie met Dieter De Bruyn). Andere boeken zijn *Perspectives on Slavic Literatures* (Pegasus 2005, geredigeerd met David Danaher) en *Patrząc w promień od ziemi odbity. Wizualność w poezji Czesława Miłosza* (Poolse Academie van Wetenschappen 2004). Op dit ogenblik werkt hij een monografie af over de representatie van Centraal- en Oost-Europese migranten in de Europese cinema na 1989.

Arent van Nieukerken is (universitair) docent Poolse literatuur aan de Universiteit van Amsterdam. Hij is auteur van twee Poolstalige boeken: *Ironiczny konceptyzm* (*Ironisch conceptisme*, Kraków, 1998), over de modernistische wortels van de naoorlogse Poolse poëzie, en *Perspektywiczność sacrum* (*Het heilige in perspectief*, Warszawa, 2007), over de Poolse negentiende-eeuwse Poolse dichter Cyprian Norwid. Hij is buitenlands lid van de Poolse Academie der Wetenschappen PAN (sinds 2009).

Herbert Van Uffelen studeerde theater- en filmwetenschappen en Nederlandse filologie in Keulen. Van 1980 tot 1992 was hij werkzaam aan de universiteit Keulen (Institut für Niederländische Philologie). Sinds 1992 werkt hij als hoogleraar Nederlands aan de Universiteit Wenen. Hij publiceerde onder andere over moderne Nederlandse literatuur, de receptie van de Nederlandse literatuur in het buitenland, identiteit en literatuur en de mogelijkheden en grenzen van de neerlandistiek extra muros. Hij is hoofdredacteur van het online-informatiesysteem NedWeb en Literatuur in Context, lid van de stuurgroep van de wetenschappelijke onderzoeksgemeenschap *Literaturen, literatuuroppvattingen, Literatuurwetenschap: interactie en conflict* (Leuven, Gent, Luik, Groningen) en hoofdcoördinator van het CEEPUS-netwerk Nederlands in Midden-Europa en van het project ‘Dutch Language and Literature in Central European Context’.

Orsolya Varga doceert theorie en praktijk van het vertalen en beschrijvende taalkunde bij de vakgroep Neerlandistiek aan de Eötvös Loránd Universiteit (ELTE) te Boedapest. Zij promoveerde in 2008 op vertaalopvattingen in Nederland en Hongarije in de eerste helft van de 20^{ste} eeuw. Haar onderzoeksbelangstelling gaat uit naar vertaalgeschiedenis en vertaaltheorieën in Nederland en Hongarije. Zij maakt regelmatig literaire vertalingen van Nederlandstalige auteurs, en werkte mee als redacteur aan het Nederlands-Hongaars handwoordenboek.

Paweł Zajas is professor bij de afdeling Nederlandse en Zuid-Afrikaanse Studies van de Adam Mickiewicz-Universiteit in Poznań en research fellow aan de Universiteit van Pretoria. Hij doceert Nederlandse en Afrikaanse taal en literatuur, alsook literaire theorie. Hij doet momenteel onderzoek naar cultuurpolitiek tijdens de Eerste Wereldoorlog.

