

## AMOS-ETVN (Jg. 3, 1 - maart 2006)

### Woord vooraf

Dit is het tweede deel van een reeks AMOS-artikelen ter nagedachtenis van Kata Damokos.

Op 18 februari 2004 werd Kata Damokos in Budapest begraven. De Hongaarse neerlandistiek, haar collega's van de Technische Universiteit, haar vrienden en haar familieleden heeft dit onverwachte sterfgeval zwaar getroffen. Ter nagedachtenis aan Katas persoonlijkheid, haar uitstraling, haar humor en haar betrokkenheid hebben wij, haar collegae neerlandici, besloten om een aantal bijdragen te schrijven en te bundelen. Dit is de enige manier waarop wij haar als vakbekwaam en bevlogen neerlandicus enigszins recht kunnen doen.

De twaalf bijdragen bestrijken verschillende gebieden: didactiek, taalkunde, letterkunde en vertaalwetenschap – Kata was betrokken bij alle vier. Ze gaf lessen Nederlands aan de Technische Universiteit te Budapest, nam examens af van het Certificaat Nederlands en was lid van de Landelijke Commissie voor Taalexamens in Hongarije. Ze volgde een PhD-opleiding aan de Universiteit van Pécs waar ze taalkundig onderzoek deed. Ze vertaalde Nederlandse jeugdliteratuur in het Hongaars. Kata fungeert dus ook nu nog, zoals ze dat altijd deed, als schakel. Mogen deze artikels bijdragen tot de herinnering aan Kata.

Maart 2006

De AMOS-redactie

## INHOUD

1. **Herbert Van Uffelen:** De lezer begrijpen **p.3**
2. **Adrienn Dióssi:** Berlijn als bemiddelaar **p.12**
3. **A. Agnes Sneller:** De Republiek der Letteren **p.19**
4. **Judit Gera:** De 'ander' in de bundel karakterschetsen De Nederlanden uit 1841 **p. 28**
5. **Emőke Pécsi:** Schets van een nieuw werkelijkheidsmodel in Carry van Bruggen Aankomst in Indië **p.35**
6. **Tamás Balogh:** Vertalingen van Kata Damokos **p.44**

## Herbert Van Uffelen: De lezer begrijpen

Over 'thuis zijn' in drie verhalen van Thomas Rosenboom, Hugo Claus en Margriet de Moor

*Herbert Van Uffelen (Universiteit Wenen – DE)*

De verhalen in *De mensen thuis*, de debuutbundel van Thomas Rosenboom uit 1983 beantwoorden niet aan de verwachtingen die de titel oproept. Ze gaan helemaal niet over 'thuis zijn' of zich 'thuis voelen', maar eerder over het tegendeel: 'niet thuis zijn', of 'een thuis zoeken'. In het eerste verhaal van de bundel, *De jongen met de viool*, probeert Timon een eigen, klein paradijs aan de voet van een oude beuk in het park te verwezenlijken. Een kunstmatig aards paradijs als alternatief voor een thuis. Pas later in het verhaal zal Timon, de jongen met de viool, in contact komen met 'de mensen thuis' (Rosenboom, 1987, 51).

In de kritiek kwam het feit dat de bundel van Thomas Rosenboom eigenlijk niet over 'de mensen thuis' gaat, nauwelijks aan de orde. Zonder naar de relatie met de titel te kijken concentreerden de Nederlandse recensenten zich in eerste instantie op de stijl en de taal van de verhalen. En daarover waren de meningen verdeeld. Aan de ene kant werd het debuut van de auteur van het boekenweekgeschenk 2004 door de kritiek met uiterst gemengde gevoelens ontvangen. 'Oubollig' (Lagerwaard, 1983), 'geforceerd' (Lagerwaard, 1983), 'omslachtig' (Kuipers, 1983), al te 'plechtstatig' (Kuipers, 1983) vond men het proza van Rosenboom. Vooral Jaap Goedegebuure reageerde kritisch op Rosenbooms 'kunst-proza' (Kuipers, 1983). Dat wat Tom van Deel 'nuffigheden' (Van Deel, 1983) noemde, was voor hem niets anders dan 'aanstellerij' (Goedegebuure, 1983). Volgens Goedegebuure was *De jongen met de viool* niet meer dan het resultaat van 'vertelmanie', 'gewrochte klinkklank' (Goedegebuure, 1983). Rosenbooms 'fossiel' idioom, zou voortkomen uit een 'idolote houding ten opzichte van versleten literaire conventies' (Goedegebuure, 1983).

Aan de andere kant waren er ook stemmen die de verhalen van Rosenboom 'subliem' (Vooren, 1983) vonden en die de 'lichtvoetige ironie' (Verbogt, 1983), de humor en de komische (Reviaanse) effecten waardeerden, die met het 'absurde, plechtstatige taalgebruik' (Vooren, 1983) gepaard gingen. Maar zoals gezegd, de vraag naar het 'thuis zijn', de vraag naar de titel van de bundel, werd nauwelijks gesteld. Zelfs Carel Peeters, die in het begin van 1984 uitvoerig de loftrumpet blies over het debuut van Rosenboom – 'virtuoos' verteller met een 'Vestdijkiaanse lust tot verhalen, beschouwen en fabuleren' (Peeters, 1984) –, stelde in verband met de titel slechts een 'veel suggererende vaagheid' (Peeters, 1984) vast, zonder hier nader op in te gaan. Jammer, want de relatie tussen 'veel suggererend' en 'vaagheid' is juist des poedels kern. *De mensen thuis* is geen 'Hollandse spruitjesliteratuur' over mensen thuis.

In 1984 heeft Thomas Rosenboom in een interview gezegd:

Mijn drijfveer is niet expressie, [...] ik hoop door het persoonlijke heen het onpersoonlijke te raken. Dat is voor mij het allerhoogste proza [...] Met poëzie moet je vaak moeite doen om het te begrijpen, die aanspraak wordt op de lezer gemaakt. In mijn proza heb ik het omgekeerde voor. De lezer begrijpt niet het proza, maar het proza begrijpt de lezer. Ik wilde een tunnel maken en daarom onthoud ik de lezer de mogelijkheid om de hoofdpersoon op een bredere manier te begrijpen (Aalbers, 1984).

Wat met deze tunnel is bedoeld, hoe het proza van Thomas Rosenboom de lezer begrijpt en wat dit, in het bijzonder in de context van het 'thuis zijn' betekent, moge de volgende bijdrage

over het eerste verhaal uit de debuutbundel van Thomas Rosenboom en over de verhalen *De mensen hiernaast* uit *De mensen hiernaast* (1985) van Hugo Claus en *Ik droom dus* uit de eveneens gelijknamige bundel van Margriet de Moor uit 1995 illustreren.

## **Thuis zijn**

'Thuis zijn' betekent volgens Van Dale, in zijn/haar eigen huis, woning zijn, zich op zijn/haar gemak voelen, zich op zijn/haar plek voelen, ergens veel van afweten, welkom heten (voor jou ben ik thuis!), ergens geboren zijn, ergens de weg weten. In het geval van een overledene staat het zelfs voor in de hemel zijn. Hoewel we ook in het buitenland, op minder vertrouwde plekken 'thuis' kunnen zijn en we ons ook in een heel vreemde materie 'thuis' kunnen voelen, associëren we 'thuis' meestal met iets vertrouwds, met 'bij zichzelf zijn'. Geen toeval dus dat sommige critici verwachtten dat *De mensen thuis* over Rosenboom zou gaan (zie hiervoor o.a.: Aalbers, 1984)! 'Thuis', 'thuis zijn' heeft veel gemeen met de locus amoenus, de ideale plek. De locus amoenus is, net als het 'thuis', een oord waarmee we in eerste instantie rustgevende, geruststellende kenmerken associëren. Het is een overzichtelijke, veilige, rustige plaats (met water en schaduw) die uitnodigt tot een verblijf. Interessant in dit verband is dat we bij een plek als de locus amoenus vaak en graag over het hoofd zien dat de (gevoelsmatige) invulling van zo'n plaats voortdurend verandert. Soms is het een plek waar men niet werkt, dan weer een plek die heilig is, of een plek waar men de liefde bedrijft. Altijd is het echter een plek die haar kenmerken (liefelijkheid enz.) ontleent aan het verschil met andere (niet of minder ideale) plekken. Met 'thuis zijn' is het niet anders. Ook 'thuis zijn' ontleent zijn betekenis niet alleen aan dat wat het is, maar altijd ook aan dat wat het niet is. Als men méér 'thuis' is, is men tegelijkertijd ook meer 'niet-thuis'. 'Thuis zijn' zegt eenmaal iets over de kloof tussen deze twee, en verschuift, omdat het een poging is om de kloof te sluiten, andermaal voortdurend mee tussen de twee tegenstellingen. Als met 'thuis' niet uitdrukkelijk en uitsluitend een bepaalde woning, een bepaald huis wordt bedoeld, ontplooit het zijn betekenis altijd (en alleen) in een context. 'Thuis zijn' heeft dus iets van een 'symbolische nulwaarde'. Het kan wel niet zoals 'iets' iedere willekeurige betekenis hebben, maar het heeft toch heel veel (verschuivende) betekennissen. Net als 'te' in 'te lang' (dat 'nog kort' en 'al lang' met elkaar verbindt), slaat 'thuis zijn' de brug tussen de tegenstellingen (zie hiervoor: Deleuze, 1993, 17). Het is geen toeval dat 'thuis' als bijwoord van plaats altijd een werkwoord nodig heeft. De betekenis van 'thuis' zien of voelen we pas in combinatie met een werkwoord als 'zijn' of 'komen'. 'Thuis zijn' is niet, 'thuis zijn' gebeurt.

## **Ik droomde dat ik langzaam leefde ...**

In navolging van Gilles Deleuze beschouw ik 'thuis-zijn' dus niet als het gevolg of resultaat van een handeling (zoals het naar huis gaan), maar als een vorm van zijn. 'Thuis-zijn' is geen kwaliteit, geen resultaat, maar een (nieuwe) zijnstoestand. 'Thuis-zijn' verwoordt voor mij, net als groeien of blozen, een voortdurende verandering, geen gebeurtenis maar een gebeuren (zie hiervoor: Deleuze, 1993, 19-21). Dit gebeuren is altijd anders, altijd nieuw, zoals het heden van de danser of de acteur. (Deleuze, 1993, 207, 210). Het gaat om de aanwezigheid in verandering, om de presentie (zie hiervoor ook: Van Uffelen, 2003).

Rosenboom streeft met zijn tunnel naar zo'n aanwezigheid in verandering, naar een continu gebeuren tussen de voor en achterkant van 'de' grens (zie hiervoor: Deleuze, 1993, 168). Eén van de belangrijkste technieken die de auteur daarvoor gebruikt, is het verstillen. In en door het verstillen wordt zichtbaar dat het bij een gebeuren om een serie van allerkleinste momenten gaat, die hun sporen naar verleden en toekomst uitstrooien (zie hiervoor ook:

Deleuze, 1993, 208). Als men zich 'langzamer dan de oudste steen' opstelt, om de woorden van Vasalis uit haar gedicht *Tijd* te parafaseren, wordt de beweging aan de oppervlakte zichtbaar, begint alles wat stil leek te schokken en te beven.

Al in zijn debuutbundel ontpopt Thomas Rosenboom zich als grootmeester van het verstillen. Ik illustreer dit even aan de hand van een fragment:

Op zoek naar vogelnestjes was hij steeds verder van het pad geraakt en ten slotte uitgekomen bij een oude beukeboom, niet ver van de vijver. Had hij tot hier onverstoort met zijn stok in het gebladerte van het lage struikgewas lopen wroeten, nu, staande voor de stokoude stam, werd zijn blik onverbiddelijk de hoogte in geleid, langs groeven en kloven, vochtige spleten, alle bochels voorbij – en steeds hoger nog, tot in het onafzienbare, waar de fijnste vertakkingen vluchtig werden en oplosten in de nevelige lucht van de namiddag. Prompt brak zijn buitbeluste stemming.

Het was een schielijke overweldiging, de plotselinge indruk die deze boom op hem maakte, het benam hem voor een ogenblik de adem. Dadelijk begon hij echter weer te redeneren alsof hij alleen thuis was.

'Hoe lang zou deze boom al wel niet leven?' vroeg hij zich hardop af, intussen met gestrekte wijsvinger zijn bril omhoog schuivend. De duur was hier van hout geworden, elk jaar een nieuwe ring, maar wat hij niet begreep was hoe het in zijn werk ging dat het volstrekt onbewogen bestaan van een boom uiteindelijk zulke weelderige vormen kon voortbrengen als die van de wellustig kronkelende takken boven hem. Al de invloeden van weer en wind door de jaren heen en de gesteldheid van de bodem konden nog niet verklaren waarom het beukenootje ten slotte tot juist deze boom had moeten uitgroeien. – Was het eigennigheid? (Rosenboom, 1987, 7)

De stokoude stam van de beukenboom haalt Timon uit zijn onverstoort wroeten. De omkering van de blik – eerst op de grond gericht en dan de hoogte in geleid –, doorbreekt de ontwikkeling van de gebeurtenis en verschuift de aandacht naar de groeven, de kloven, de bochels en de vochtige spleten, de duur. Hoe langer Timon zich op deze duur concentreert, hoe fijner en vluchtiger die wordt, tot Timon uiteindelijk weer in de werkelijkheid van de gebeurtenis terugvalt, omdat hij begint te redeneren. Wat later wordt deze beweging nog eens herhaald. Nu beginnen we bij de redenering en gaan we via het onbewuste bestaan met de weelderige vormen en de onverklaarbare causaliteit terug naar de 'eigen-zinnigheid', de bewuste greep op de werkelijkheid.

Ook de andere auteurs, die in deze bijdrage ter sprake komen, gebruiken de techniek van het verstillen om het 'thuis-zijn' als gebeuren, als wording te presenteren. Anders dan Rosenboom kiest Margriet de Moor echter niet voor de aandacht voor de details om de ontwikkeling te verlangsamen, de verhaallijn te fragmentariseren, maar voor de verschuiving, het verglijden. Haar verhaal *Ik droom dus* begint met de mededeling 'Ik was een gelukkige vrouw' (De Moor, 1995, 7). Een heel concrete mededeling dus. Het zou gaan over een 'ik' die gelukkig is. Al na enkele zinnen duiken echter problemen op (bijvoorbeeld: 'De kwestie van mijn leeftijd had ze moeilijk gevonden' (De Moor, 1995, 7)). Vrij snel blijkt dat het hele eerste hoofdstuk uit *Ik droom dus* zowel verteld wordt als gehoord ('Ik hoorde deze geschiedenis een maand of drie na haar dood' (De Moor, 1995, 10)). Het is niet zomaar een 'ik' die vertelt, tegelijkertijd wordt er ook over een 'ik' verteld. De 'ik' is zowel subject als object van het gebeuren. Op die manier scheidt Margriet de Moor een verschuivend perspectief. Het verhaal (de fabel) verandert in

sporen. Feiten als 'op dinsdag en vrijdagochtend kwam ik tegen tieners naar buiten' (De Moor, 1995, 7) worden attributen, vormen van zijn van het subject-object-ik. De 'verstilling' (De Moor, 1995, 7) die daaruit resulteert, is geen verstarring. Het is een zeer fijne pendelbeweging, een eindeloze aaneenschakeling van momenten tussen 'buitengewoon en eigenlijk schrikwekkend' (De Moor, 1995, 8).

## Tegen het naturalisme

'Leo kwam zoals altijd haastig, nors en verstrooid, aangestapt, duwde aan Sara's rolstoel en reed haar weg van haar zuster die 's avonds om half elf stierf zonder mise en plis, haar mond met brokkelige tandjes halfopen' (Claus, 1983, 160). Op het eerste gezicht is *De mensen hiernaast* een 'naturalistische' (Goedegebuure, 1985) schildering van walgelijke burgermensen. Maar de eerste indruk is misleidend. *De mensen hiernaast* is veel te raadselachtig en getuigt van te complexe psychologische schema's om voor een normaal naturalistisch verhaal door te kunnen gaan. Claus vertelt bovendien, net als De Moor, vanuit verschillende perspectieven (de moeder, de oudste zoon, de vader, de jongste zoon). Hij benut, zoals vaker, alle schakeringen tussen auctoriaal, neutraal en personaal vertelperspectief om de schijnbare vanzelfsprekendheid van het naturalistische verhaal te doorbreken.

'Het is een fout in de fabricatie,' zei Marcel. 'Lijk alles dat van Leo komt' en dacht, ik kijk naar de voorwerpen van dit sleets interieur als een gerechtsdeurwaarder die openbaar en gerechtelijk een partij roerende goederen doet verkopen en meer bepaald: dat **stoomstrijkijzer Rowenta** daar, dat mijn toen wettige echtgenote Lisa cadeau gekregen heeft van haar moeder en cadeau gegeven heeft aan mijn moeder en waar hier in huis bij mijn weten nog nooit mee gestreken werd. Tot verleden week (Claus, 1983, 177).

Terwijl Thomas Rosenboom en Margriet de Moor hun verhaal zo goed als niet in de tijd situeren, situeert Claus zijn verhaal *niet precies*. Aan de ene kant lijkt het allemaal duidelijk: vier weken geleden was het de 11de juni. Dat was de dag waarop Pauline in het ziekenhuis stierf waarin ze sinds de 2de juni lag. Op veertien juni werd ze naast de autosnelweg begraven. Pauline wilde vóór 12 uur haar mise en plis hebben en op een zeker moment is het kwart over negen, of 11 uur 's woensdags. We weten ook dat het huisvuil op maandag wordt opgehaald. Maar waarom dit allemaal op die dagen, rond die tijd, gebeurt, is niet echt duidelijk. Er kan geen directe link tussen al deze data worden gelegd. In feite weten we niet meer dan dat we ons in de jaren tachtig bevinden, in een of ander jaar rond de 14de juli. Het is zomer en de genezing en/of de dood van Sara is nabij!

Het gaat Claus niet om logische-causale, chronologische verbanden. Verwijzingen zijn voor hem niet meer dan een 'polaroidfotootje' dat je 'eventjes tussen een brief steekt' (zie hiervoor: Langela, 2003, 22). Zoals bekend verwijst de Vlaamse grootmeester niet direct. Hij spiegelt liever. Door het verhaal vier weken na de 11de juni te laten spelen, schuift Claus de feestdag van de Vlaamse Gemeenschap en de Franse nationale feestdag achter het verhaal. Het zijn niet alleen symbolen voor noord en zuid, eigen en vreemd, tegelijkertijd spiegelen ze de dood van Pauline die zowel tegenpool als supplement is van de zuivering van Sara. Zo ontstaat bij Claus een heel bijzondere tijd. Net als bij Rosenboom en De Moor zijn bij Claus verleden en toekomst geen tegenstellingen die in het heden opgaan. Ook in *De mensen hiernaast* staat de klok eigenlijk stil, zonder dat ze stilvalt. De tijd verglijdt, fibrilleert, oscilleert tussen de tijd

op aarde, de tijd om uw leven te redden, de tijd van nu, de tijd van vroeger en de tijd van morgen.

### **Steeds verder van het pad**

Thomas Rosenboom begint zijn *De jongen met de viool* met de mededeling dat Timon steeds verder van het pad komt. Zijn hoofdpersoon verlaat bekende wegen om zich een (nieuwe) thuis te zoeken. Deze thuis vindt Timon echter niet. Hij slaagt er niet in een botanisch tuintje te verwezenlijken en evenmin lukt het hem zijn boomhut in de 'oksel' (Rosenboom, 1987, 12) van de beukenboom te realiseren. Ook bij mevrouw van Benthem, die hem opneemt, vindt hij geen thuis. Timon komt niet verder dan het slaan van een paar spijkers in de boom en het ensceneren van *Alleen op de wereld* voor de mensen (thuis) bij Mevrouw van Benthem.

Door Timon geen thuis te geven en hem ook geen thuis te laten vinden, houdt Thomas Rosenboom het verhaal niet alleen wat de tijd, maar ook wat de ruimte betreft 'vaag'. Het verhaal speelt zich af in een open ruimte tussen 'de mensen' en 'de mensen thuis', op een plaats tussen 'zijn thuis verlaten', 'een thuis zoeken', 'een thuis bouwen', 'een thuis vinden' en 'een thuis verliezen'. Delocatie, de vermenging en de vervaging van de grenzen van de ruimte, is de tweede belangrijke voorwaarde om over 'thuis zijn' als vorm van 'niet thuis zijn' of als verschuiving van 'thuis-zijn' te schrijven.

Terwijl Timon op zoek lijkt naar een (nieuwe) thuis, realiseert de 'ik' in *Ik droom dus* zich langzaam dat haar 'thuis-zijn', 'niet-thuis-zijn' was en dat dat wat ze als 'niet-thuis-zijn' beschouwde ('daar woonden zoveel mensen, zelden voor lange tijd' (De Moor, 1995, 11) wel eens 'thuis-zijn' zou kunnen zijn. Opvallend en interessant in de context van de hier geformuleerde stellingen over het schrijven van 'thuis zijn' als vergelijkende vorm van zijn, is de keuze van De Moor voor gesubstantiveerde werkwoorden om eigenschappen te beschrijven:

Het uitkloppen van de dekens, het verversen van de bloemen, het zetten van goede sterke koffie, het dichthouden van de ramen uit weezin voor de vochtige nachtlucht, het eten van gestampte wortelen met prei en spek... (De Moor, 1995, 13).

Niet alleen 'thuis zijn' krijgt bij haar een dynamisch karakter.

Hugo Claus schrijft over de mensen thuis alsof het over de mensen hiernaast gaat en over de mensen hiernaast, zonder er eigenlijk iets over te zeggen. De wereld van Claus ontstaat op / aan de grens van deze twee werelden. Hoe realistisch de wereld van Claus op het eerste gezicht ook moge lijken, hij is nooit echt.

*De mensen hiernaast* speelt zich af in de Burgemeester Vandewielelaan (nomen est omen: alles lijkt onder controle (Burgemeester) en toch is alles in beweging [Vandewiele]). Het huisnummer is 432. Men telt dus af, naar de 2, de polariteit die in dit verhaal centraal staat. Het huis bevindt zich op een plek waar de straat nauwer wordt, vlak bij het nummer 434 (staat voor de versmalling, voor de tegenstellingen eenheid-elementen, deel-tegendeel); daar waar men ('joelende kinderen' en de 'zwetende moeders' en de 'slaapdronken ledenpoppen van mannen met dode handen op het stuur' (Claus, 1983, 157)) naar het zuiden vertrekt.

Claus laat het verhaal bewust kort voor de bocht spelen. Het 'thuis' van de mensen hiernaast is de wereld tussen onder andere Ledeberg (daar is de markt [het leven] en de leeberg [lat.

tumulus] de dood), Landegem (waar Cecile de alternatieve geneester [leven en dood tegelijk] woont) en Aarsele, waar ondanks de anale associaties (schuld) bij Claus natuurlijk tante Virginie (onschuld) verblijft. *De mensen hiernaast* speelt zich af tussen de wereld van het academisch ziekenhuis (dood) en Nice (leven); de hel (de wereld van Sara en Pauline) en de hemel (de wereld van de Engelen op de slecht ingestelde TV van Valère), de wereld van het licht en de warmte (Afrika) en de koude duisternis van het kerkhof; het landschap van Sara's door de kinderen verwoeste, brandende buik en het landschap van het gezicht van de hellehond Valère (zie hiervoor o.a.: Claus, 1985, 171, 172). Ook hier verglijdt alles voortdurend. Net als in de letters van de naam van het aardgasvuur EFEL (Claus, 1983, 178), die in een bepaalde volgorde LEEF betekenen. De personages van Claus leven alle niveaus tegelijk, zowel de wereld van het subject als die van het object, zowel die van de oorzaken als die van de gevolgen:

De buik, een ander landschap, iets met kraters en slijk dat golft en dampst en pruttelt en kookt en suist, houdt zij in bedwang. Zij moet het ophouden. Zij kan niet eens haar kruk oprapen, laat staan dat zij, langs Valère, nog de wc kan bereiken. Het onderlijf, dat van Marcel en Leo, bestaat onafhankelijk van haar, het scheurt van binnen, de pijn verdubbelt, vertiendubbelt. Zo hoort het, zo moet het, maar hoe moet het? Sara bijt op de binnenkant van haar wang, proeft bloed. Zo hoort het, ik heb het zo gewild (Claus, 1985, 172).

### **Op zoek naar vogelnestjes**

Presentie, het schrijven van een gebeurtenis als een gebeuren, van eigenschappen als vormen van zijn heeft uiteraard ook consequenties voor het uitgangspunt van waaruit geschreven wordt. Deïdentificatie, of de verglijdende identificatie, is de derde belangrijke techniek om proza te schrijven dat de lezer begrijpt. Timon uit *De jongen met de viool* ontdekt zijn plek niet toevallig op zoek naar vogelnestjes. De relatie tussen moeder en kind en het nest (het thuis) dat de moeder voor het kind bouwt, staan in dit verhaal centraal. Maar wie nu precies met wie waarom een relatie heeft blijft onduidelijk. Van Timon, het hoofdpersonage in het verhaal van Rosenboom, weten we maar weinig af. We weten niet meer dan dat hij twaalf is en dat hij dus op de rand van het volwassen worden staat. En Timon neemt een twijfelende positie in tussen de rol van moeder en die van kind. Hij speelt zowel de rol van het kind dat zich wreekt op de moeder (hij breekt de eieren van de eend) als die van het kind dat erkenning van de moeder wenst (de grote tas met groente, het vioolspelen, zie hiervoor: Rosenboom, 1987, 23). Timon is een kind dat enerzijds zelf moeder wil zijn – zowel voor iets groots als een boom als voor iets kleins als een kuikentje –, en dat anderzijds toch aan de verwachtingen van de moeder(s) probeert te beantwoorden.

Rosenbooms Timon belichaamt al deze rollen in een 'vloeiende afwisseling' (Rosenboom, 1987, 12). Noch Timon, noch de lezer kan zich werkelijk met één van deze rollen identificeren. Zoals in Timons onschuldige wens – 'kwam er hier maar eens een kleuterje, een klein, klein kleuterje, in zijn hof. Dan konden ze samen spelen om de stam; dat was leuk!' (Rosenboom, 1987, 24) –, het geweld meeklinkt (maar maak het niet te grof!), is Timon altijd dader en slachtoffer tegelijk en de lezer zijn medeplichtige. In Rosenbooms verhaal wordt niets 'uit'-gesproken, niets scherp gesteld. Thomas Rosenboom houdt alles open, blijft bij de beweging aan de oppervlakte. Identificatie is onmogelijk. Alles verglijdt.

Over de verglijdende identiteit in het verhaal van Margriet de Moor werd eigenlijk al het wezenlijke gezegd. De 'ik', die aanvankelijk het subject van het verhaal lijkt, blijkt na enkele



zinnen ook het object te zijn. Typisch voor De Moor, en bijzonder belangrijk, ja zelfs wezenlijk in de context van het aftasten van de oppervlakte, is dat de subject-object-'ik' bij De Moor haar 'thuis-zijn' uitdrukkelijk met alle zintuigen ervaart. Terwijl Rosenboom met de technieken van de deconstructie zijn hoofdpersonage steeds weer andere, omgekeerde, verschoven, gespiegelde, herhaalde rollen laat aannemen, kiest Margriet de Moor voor het aftasten van de oppervlakte met steeds andere zintuigen: horen, ruiken, proeven, voelen, kijken en ten slotte de fantasie ('Ik stelde me voor', De Moor, 1995, 22. Zie hiervoor ook: 10, 12, 14, 17, 19). Op het moment dat het allemaal echt lijkt te worden ('Ik kende haar', 'Alle lichten zijn nu aan', De Moor, 1995, 22, 23) wordt het verhaal afgebroken. Er wordt geen glas wijn meer gedronken, niet langer gekeken. De hoofdpersoon, de 'ik' ('al te lang gebleven', De Moor, 1995, 24) verlaat het verhaal.

Claus kiest in verband met de (de-)identificatie opnieuw voor het spel. Dit maal voor het spel tussen de breedte en de diepte van de personages. De hoofdpersonen uit *De mensen hiernaast* zijn types (Sara is de oermoeder, Valère is de gezonde, Marcel en Leo zijn de bedriegers en de leugenaars). Als types worden deze personages zo goed als niet uitgewerkt. Het blijven flat-charakters die echter onlosmakelijk met elkaar verbonden, verweven zijn. Claus' personages zijn elkaars grenzen. Sara, de oermoeder heeft haar kinderen wel gebaard, maar blijft (verscheurd, brandend) met ze verbonden. Leo (de leeuw) is het symbool van Marcel (Markus), in dit geval het symbool van dat wat Markus onderdrukt. Valère ligt in het bed van Pauline en Sara en Pauline mankeren hetzelfde. En dan is er, om een laatste voorbeeld te noemen, zoals bijna altijd bij Claus, het Oedipusmotief. Leo, die niet meer Mama maar Sara zegt, is de oogappel die uitgerukt had moeten worden (Claus, 1985, 152). Pauline, die Sara is voorgegaan, hinkt en Sara hink(elt) zoals Oedipus (Claus, 1985, 185-186). Valère verwijst zelfs direct naar Oedipus: 'Denkt zij dat hij ziende blind is, dat hij niet weet dat zij achter zijn rug knipoogt naar haar zonen, grijnst naar de sociale assistente, samenspande met haar zuster Pauline tegen hem?' (Claus, 1985, 185). De wereld van Hugo Claus is een wereld waarin niemand uitsluitend object en niemand uitsluitend subject is, maar waarin mensen zowel op elkaar inwerken (oorzaken) als steeds andere vormen van zijn leven (het opgesloten zijn, het dood zijn, het 'thuis' of 'niet thuis zijn'). Claus' personages leven, zoals gezegd, zowel op het niveau van de oorzaken als op het niveau van de gevolgen. Door de dubbelzinnigheid van de oppervlakte zijn de verbanden legio. Dit maakt de alledaagsheid in het werk van Claus 'hallucinant' ('Een korte Claus: hoe is het in godsnaam mogelijk' 1985). De eindeloze serie van paradoxen waarmee de auteur ons confronteert (in *De mensen hiernaast* gaat het zowel om schuld als om onschuld, zowel over man als over vrouw, zowel over auto(matismen) als over zelf, zowel over 'thuis' als over 'niet-thuis') creëert ruimte voor de tijd van het moment, de presentie, die de ervaring van de ruimte tussen de tegenstelling als steeds verschuivende, veranderende vorm van zijn, het begrijpen van de lezer, mogelijk maakt.

## **Het leven zelf**

Claus schrijft net als Rosenboom en De Moor eerder grenzen dan realisme op te roepen (zie hiervoor ook: Claes, 1984, 93). Deze aandacht voor de presentie werd door de kritiek zo goed als niet gehonoreerd. Men bleef gefixeerd op de 'Jämmerlichkeit des Entblößten' (Ross, 1994), op de 'naturalistische' (Kossmann, 1986), 'cynische' (Kossmann, 1986), schildering van 'walgelijke burgermensen' (Kossmann, 1986). Blijkbaar geloofde men echt dat het om een 'navrante formulering van een aantal strikt persoonlijke visies' (Goedegebuure, 1985) ging. Zoals bij Rosenboom de vraag naar het 'thuis-zijn' niet echt werd gesteld, en bij De Moor 'Ik droom dus' met 'Ik denk dus' werd verward (zie hiervoor onder andere: Laning, 1995), werd bij Claus de tegenspraak tussen enerzijds 'herkenbaarheid' en anderzijds vervreemding (zie

hiervoor ook: 'Een korte Claus: hoe is het in godsnaam mogelijk' 1985) niet echt geproblematiseerd. Men gebruikt wel een aantal interessante trefwoorden – 'intieme verschrikkingen' (Nuis, 1985), 'sardonische precisie' (Nuis, 1985), 'boze droom' (Reinders, 1985), 'stokoude tema's' (Schutter, 1985) – maar men gaat er niet dieper op in. Integendeel, herhaaldelijk wordt zelfs gesuggereerd dat een en ander 'tussendoor' (Osstyn, 1995), 'planlos' (Schlaffer, 1996) zou zijn geschreven. In verband met *Ik droom dus* sprak Carel Peeters zelfs van 'willekeur' (Peeters, 1995).

Daarbij is de vaagheid, het schijnbare toeval wezenlijk in de onderzochte verhalen. Welbewust houden De Moor, Claus en Rosenboom hun personages tegelijkertijd 'lenig, tastbaar dichtbij' (Osstyn, 1995) en toch 'onvoorspelbaar' (Osstyn, 1995). Dat is hun manier om 'das Leben selbst' (Schlaffer, 1996) te schrijven. Rosenboom, Claus en De Moor gebruiken de technieken van de deconstructie niet om iets te vernietigen, maar om fenomenen als 'thuis zijn' te laten verschijnen als veranderende, verschuivende, bewegende, paradoxe vorm van zijn. Zo tonen ze dat polen als 'thuis zijn' en 'niet thuis zijn' niets anders zijn dan twee kanten van een oppervlakte, die zich als een band van Möbius om haar eigen as windt (Deleuze, 1993, 27). Rosenboom, De Moor en Claus streven niet naar waarheid. Ze streven naar 'waarachtigheid' (Laning, 1995). Deze waarachtigheid is echter niet zo maar een alternatief voor waarheid, maar een gebeuren dat men niet logisch, niet rationeel, kan vatten. Men moet het ervaren, men moet door de tunnel gaan, zich door de wanden, het proza laten begrijpen. Dan is men in de literatuur 'thuis'.

Aalbers, P. (1984). Thomas Rosenboom: De mensen thuis. *NRC Handelsblad* (16 februari).

Claes, P. (1984). *Claus-reading*. Antwerpen: Manteau.

Claus, H. (1983). *De mensen hiernaast*. Amsterdam: De bezige bij.

Claus, H. (1985). *De mensen hiernaast*. Amsterdam: De bezige bij.

Deel, T. van (1983). Op zoek naar aanraking. *Trouw* (6 oktober).

Deleuze, G. (1993). *Logik des Sinns – Aesthetica*. Frankfurt: Suhrkamp.

Een korte Claus: hoe is het in godsnaam mogelijk. (1985). *De Nieuwe* (5 december).

Goedegebuure, J. (1983). Negatieve en positieve aanstellerij. *HP / Haagse Post* (20 oktober).

Goedegebuure, J. (1985). De kloof tussen de geslachten. *HP / Haagse Post* (14 december).

Kossmann, A. (1986). Hugo Claus is de avontuurlijkste auteur in het Nederlandse taalgebied. *De Limburger* (30 juli).

Kuipers, W. (1983). Taalgebruik maakt Timon een raar ventje. *de Volkskrant* (18 november).

Lagerwaard, H. (1983). Thomas Rosenbooms debuut: een opmerkelijk kereltje. *NRC Handelsblad* (30 december).

- Langela, A. (2003). Alices 'Wonderland' und 'De verwondering' von Hugo Claus. *Nachbarsprache Niederländisch*, 2, 18-26.
- Laning, D. (1995). Verhalen hebben het voor het zeggen. *Provinciale Zeeuwse Courant* (27 oktober).
- Moor, M. d. (1995). *Ik droom dus*. Amsterdam: Contact.
- Nuis, A. (1985). Stieren, hanen en geduchte vrouwen. *de Volkskrant* (15 november).
- Osstyn, K. (1995). Nonchalant tussendoortje. *De Standaard* (14 december).
- Peeters, C. (1984). Een reservoir van mogelijkheden. *Vrij Nederland* (28 januari).
- Peeters, C. (1995). Vrijzwevende metaforen: De herfst in de letteren. *Vrij Nederland* (4 november).
- Reinders, P.M. (1985). Nieuwe verhalen van Hugo Claus. *NRC Handelsblad* (15 november).
- Rosenboom, T. (1987). *De mensen thuis*. Amsterdam: Querido.
- Ross, W. (1994). Die Leute nebenan. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (22. Januar).
- Schlaffer, H. (1996). Wedeln mit dem Reisepaß: Unterwegs in der Moderne: Margriet de Moor knipst das Leben. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. August).
- Schutter, F. d. (1985). Claus, cerebrale schrijfkunstenaar. *De Standaard* (8 februari).
- Uffelen, H. van (2003). Das Ich ist nicht, es ist im Fluss. In H. Van Uffelen, M. Weissenböck & C. Van Baalen (Ed.). *Sprache und Identität* (Vol. 1, pp. 69-79). Wien: Edition Praesens.
- Verbogt, T. (1983). Rosenboom: zorgvuldig debuut. *Tubantia* (5 november).
- Vooren, R. (1983). De mensen thuis van Thomas Rosenboom: lofwaardig literair debuut. *Leidsch Dagblad* (23 december).

## Adrienn Dióssi: Berlijn als bemiddelaar

Cees Nooteboom *Allerzielen*, gerelateerd aan *Het boek der herinneringen* van Péter Nádas

Adrienn Dióssi (KRE)

*Ik bestond ooit wel. Al lang is er geen levend geheugen,  
geen schrift dat mijn naam zal bewaren.  
Ik ben gevallen in de gapende spleet van het heelal, het verleden,  
dat ooit de aarde en de hemel zal verzwelgen.*  
Zsuzsa Rakovszky: *Allerzielen* (vertaald door Anikó Daróczi)

Het is uiterst moeilijk om een tastbare verbinding tussen de Nederlandse en Hongaarse literatuur te vinden. De literatuur van beide talen moet vechten tegen de nadelen van een 'kleine' taal. Het is dan ook vanzelfsprekend dat het via de bemiddeling van een literair macht-hebbende taal makkelijker is om een Europees publiek te bereiken dan via een kleine en onbekende taal. De Hongaarse literatuur kreeg altijd veel aandacht in het Duitse taalgebied; ook huidige schrijvers als Kertész, Konrád, Esterházy en Nádas genieten een grote bekendheid in Duitsland. Dit is te danken aan de veelsoortige band tussen Duitsland en Hongarije, of beter gezegd aan de schaduw van de Duitse cultuur over de Hongaarse. Ook voor de Nederlandse literatuur bestaat er in Duitsland grote belangstelling en daarmee staat Duitsland letterlijk en ook symbolisch tussen onze culturen en literatuur. Dankzij zijn ambivalente rol in de geschiedenis is Berlijn het symbool geworden van de Duitse cultuur. Bovendien is deze stad het symbool van de grens, die ooit tastbaar was, tussen Oost- en West-Europa.

*Allerzielen* van Cees Nooteboom en *Het boek der herinneringen* van Péter Nádas spelen zich gedeeltelijk in Berlijn af. Berlijn is de plaats waar beide auteurs – West- en Oost-Europees – naar iets op zoek gaan. Het is dan ook niet toevallig, dat juist deze twee auteurs, wier literaire werkzaamheden zich een weg door Duitsland hebben gebaand voor de literatuur van hun eigen taal, naar Berlijn grijpen. Door Van Uffelen wordt dit het 'Nooteboom-effect' genoemd: 'Het succes van Suhrkamp met Nooteboom en het feit dat Nederland en Vlaanderen in 1993 thema zijn van de boekenbeurs in Frankfurt, leidde uiteindelijk ook tot een vloed van vertalingen van andere auteurs.' (Van Uffelen, 1993, 255) Duitsland is dus de bemiddelaar tussen hun literaturen geworden. Er wordt zelfs over beide romans gezegd, dat ze Duitse romans zijn. 'Péter Nádas heeft werkelijk een Midden-Europese roman geschreven. Hij heeft de conclusie getrokken – de gevaren kennend –, dat volgens de traditie Duitsland de leidende culturele macht van Midden-Europa is. De Duitse cultuur heeft de gemeenschappelijke kenmerken van zowel filosofie als muziek en literatuur op het hoogste niveau samengevat. In deze zin durf ik te zeggen, dat Péter Nádas in het Hongaars, in de Hongaarse cultuur, voor ons Hongaren een Duitse roman heeft geschreven.' (Radnóti, 1988, 152, eigen vertaling) Over *Allerzielen* verschenen er eveneens recensies, waarin de roman een 'Duitse-roman' of 'Berlinroman' werd genoemd. Deze interpretatie leidde in Duitsland tot een vooral lovende ontvangst en veel aandacht, terwijl de kritiek in Nederland vrij verdeeld was, van 'verguizing' tot 'bejubeling' (Van der Paardt, 1999, 256). Een minder positieve kritiek door Max Pam stelt: 'Mogelijk heeft hij dit boek speciaal geschreven voor het Duitse publiek, dat nu eenmaal sneller is geïmponeerd door iemand die het universum in een groots gebaar wil omvatten. In ieder geval heeft Nooteboom zich hier precies gehouden aan het voorschrift van zijn grote

Duitse fan Reich-Ranicki, die eens heeft gezegd – gebruld, is een beter woord – dat een moderne roman die langer is dan vier honderd pagina's nooit een goede roman kan zijn. *Allerzielen* heeft 399 pagina's.' (Pam, 1999)

Niet alleen de Duitse cultuur maar ook de Duitse taal is in *Allerzielen* en in *Het boek der herinneringen* aanwezig. In beide verhalen zou een groot deel van de discussies volgens de fictie oorspronkelijk in het Duits gevoerd zijn, waarop in beide gereflecteerd wordt. De onmogelijkheid van het vertalen en de problematiek van enerzijds zich in een andere taal uitdrukken en anderzijds de mogelijkheden van het herinneren wordt op deze manier gethematiseerd; bij Nádas gebeurt dat alleen in de Berlijnse memoires-laag. Bovendien kwam het fysieke contact tussen beide auteurs ook door/in Berlijn tot stand; ze namen in 1991 in Berlijn samen deel aan een radioprogramma (Balassa, 1997, 539), wat als een niet toevallige ondersteuning van hun symbolische, culturele verbinding beschouwd kan worden.

Naast de overeenkomsten in hun culturele rol hebben de twee auteurs ook enkele literaire trekken gemeen. Het intellectueel gericht schrijven en de fascinatie voor het beeld kunnen de belangrijkste facetten hiervan genoemd worden. Nádas is niet alleen schrijver maar ook fotograaf (zie Nádas, 1999).

In 2002 verscheen Nádas' *Der einige Tod* in Duitsland. Een interessante wetenswaardigheid is, dat *Der einige Tod* pas twee jaar later, dus in 2004, in het Hongaars werd uitgegeven. Bij Cees Nooteboom gebeurde hetzelfde; *Nootebooms hotel* verscheen in 2000 eerst in het Duits en pas later in het Nederlands. Dit bewijst de populariteit en uitstekende receptie van beide auteurs in het Duitse taalgebied. *Der einige Tod* beschrijft de klinische dood van de auteur. Het verhaal wordt onderbroken door 160 foto's van dezelfde perenboom, die elke dag gefotografeerd werd. Hoewel op de foto's steeds dezelfde boom staat, zie je nooit hetzelfde beeld. Dit is te danken aan het voortdurend veranderende licht. Dezelfde belangstelling voor het beeld treft de lezer in *Allerzielen* aan. Het hoofdpersonage Arthur Daane, een cameraman, wil een boom die hij uit zijn raam kan zien, vanuit alle ramen van het gebouw filmen. Dit plan blijkt echter onuitvoerbaar en daarom besluit hij die boom in de verschillende seizoenen te filmen. Arthur maakt voor zichzelf een film, waarvan deze boom-serie een onderdeel is, waarmee hij eigenlijk het verdwijnen wil grijpen. '...en zo waren die uren tussen de nacht en de dag, en dan weer die zo andere tussen de dag en de nacht zijn specialisatie geworden, met alle nuances van grijs, die daarbij hoorden, inclusief die van de bijna-onzichtbare.' (Nooteboom, 1999<sup>5</sup>, 66) De fotoverzameling van Zenobia, die beelden van wolkenformaties, zandribbels en studies van water bevat, kan zeker als een inspiratie voor zijn film beschouwd worden; hij bewondert deze foto's. 'Alles op die foto's leek met een verdwijning te maken te hebben die nog net op het laatste ogenblik was tegengehouden.' (Nooteboom, 1999<sup>5</sup>, 101) Arthurs film, die onder andere lange opnames van de voeten van voorbijgaande voetgangers bevat, is net als de fotoserie van Nádas een paradox op zich; ze geven tegelijkertijd de eeuwigheid, de onveranderlijkheid en dus het vasthouden, maar door de voortdurende verandering ook de verdwijning weer.

Daarnaast is het opvallend, dat in beide romans de geschiedenis een niet te onderschatten rol speelt, ook al wordt deze vanuit een ander perspectief benaderd. De hoofdpersoon en verteller van de Berlijnse laag van *Het boek der herinneringen* was en is zelf een onderdeel van de geschiedenis. Arthur in *Allerzielen* daarentegen ervaart de geschiedenis slechts in het onzichtbare bestaan van de muur en de door de gebouwen klinkende stemmen. Hiermee schenkt Arthur belangstelling aan iets wat alleen in zijn verdwijning aanwezig is. Het is zeker geen toeval dat de vader van beide hoofdpersonages een communist was, met alle verschillen

tussen het communist-zijn in Oost-Europa en het communist-zijn in West-Europa. Bij Nádas slaat de tragiek ervan op een bredere context, terwijl het bij Nooteboom als een bijna onopvallende, persoonlijke tragiek aanwezig is die zowel in de roman als in Arthur onderdrukt wordt. De figuur van Arthurs vader, met zijn politieke geëngageerdheid, verklaart de geëngageerdheid van Arthur uit de geschiedenis en Berlijn. Hierachter verschuilt zich ook zeker een schuldgevoel; hetzelfde geldt voor de verteller-hoofdpersoon van Nádas.

Het doel van *Het boek der herinneringen* met de aanwezigheid van de geschiedenis is niet om een herdenking over de tot dan toe nog lege plekken van de geschiedenis te schrijven. Toch wordt het boek door meerdere critici als de eerste moedige beschrijving van de gebeurtenissen van de Hongaarse opstand in 1956 beschouwd en daarom de roman van zesenvijftig genoemd (Balassa, 1997, 256). Bij Nádas ligt de nadruk niet op het collectieve maar op het individuele. Bovendien is niet dat wat in een verhaal makkelijk weergegeven kan worden van belang, maar juist datgene wat je je niet bewust kunt herinneren en waarover je je dus ook geen verhaal kunt vormen. Dat is pas de moeite waard om te vertellen, dat wordt pas belangrijk. 'De echte waarde van Nádas is het toegankelijk maken van de geschiedenis die zich achter de persoonlijke gebeurtenissen verbergt, zodat hij als het geheimzinnige personage van "levens-samenhang" aanwezig is in elke oproep van het verleden van het herinnerende personage, in de woorden, gevoelens, aanrakingen van de mensen die het leven betreden en verlaten' (Bacsó, 1994, 151, eigen vertaling). Balassa beweert dat *Het boek der herinneringen* niets anders is dan het instuderen van de 'gelijktijdigheid van de niet-gelijktijdigheid', wat eigenlijk alle werkelijk goede romans kenmerkt (Balassa, 1997, 231). Maar wat betekent 'de gelijkzijdigheid van de niet-gelijktijdigheid'? Bacsó doet een beroep op Foucault, wanneer hij de distantiëring van de mens in discussie brengt. Zo zegt hij dat de mens nooit een 'zuiver' moment heeft waarop hij absoluut aanwezig is. Er is voortdurend een verschuiving tussen het verleden en het heden; de mens is dus nooit 'gelijktijdig'. Volgens Bacsó moeten wij daarom 'de gelijkzijdigheid van de niet-gelijktijdigheid' opvatten als opflitsende beelden van het verleden, die toen onzichtbaar voorbij gingen en dus niet in ons bewuste geheugen geprint zijn, maar die later op een willekeurig moment hun macht uitoefenen en hun betekenis tonen. Nádas maakt van deze tijdservaring het specificerende principe van vorm en levensbeschouwing (Bacsó, 1994, 152-153).

De doelstelling van het tweede deel van dit essay is eigenlijk niet een nauwkeurige vergelijking tussen de twee romans te geven, maar te laten zien dat naast de eerder vermelde overeenkomsten op cultureel vlak, de rol van de herinnering en dus 'de gelijkzijdigheid van de niet-gelijktijdigheid' ook in *Allerzielen* een belangrijk uitgangspunt is. De verschillende thema's en lagen van de roman, zijn ermee doorweven en de herinnering vormt ook hier de basisstructuur. *Allerzielen* kan dus ook een boek der herinneringen genoemd worden. Daarbij is het belangrijk te weten dat de vertaling van de titel van Nádas' boek niet precies de Hongaarse titel, *Emlékiratok könyve*, weergeeft. 'Emlékiratok' betekent eerder memoires, levensherinneringen – letterlijk vertaald 'herinneringschrift', waarin het schrift bewust verwijst naar de beschrijving van de herinneringen; de Duitse vertaling van de titel als *Boek der Erinnerung* zal hoogst waarschijnlijk de titel van de Nederlandse vertaling hebben bepaald.

## **Herinnering als beeld**

De fascinatie voor foto en film, die in de roman heel veel nadruk krijgt en een grondthema vormt, is innerlijk verbonden met de herinnering. Foto's zijn er om de herinneringen aan verdwenen mensen en momenten te bewaren. 'Elke foto zet de tijd even stil' (Nooteboom, 1999<sup>5</sup>, 75). Maar de foto's van Arthurs gestorven vrouw en zoon verliezen voor hem hun rol.

Ze hebben precies het tegenovergestelde effect. '...had hij nu alleen nog maar foto's, waarop ze, elke keer dat hij ernaar keek, steeds iets verder weg geraakt waren' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 8). De foto's worden een leeg gat. 'Voor het raadsel dat de foto's opgeven, heeft hij zich afgesloten, het is te groot, hij kan er niet in' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 9). Deze mislukking van het bewaren komt ook in het handelen van Arthur tot uitdrukking. Hij filmt op het vliegveld het afscheid van zijn vrouw en kind, maar op het laatste ogenblik geeft hij de handcamera aan zijn vrouw. De film verdwijnt, samen met hen, dus voorgoed en zal nooit meer bekeken kunnen worden. Aan de andere kant probeert Arthur met zijn eigen film – die hij zonder een bewust doel voor zichzelf maakt en niet voor een publiek – door oneindige opnames de verdwijning te bewaren, wat zoals gezegd op zich een paradox is. Deze film symboliseert voor Arthur ook een jacht, een jacht naar beelden van de herinnering. 'Naar iets wat hij toen ooit gezien had, of nooit terug zou zien. Of misschien toch naar wat er daarvoor geweest was, wat hij alleen maar van foto's kende' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 68).

'Hij filmde zoals een schrijver notities maakt' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 67). In deze direct reflecterende uiting, wordt het verband tussen filmen en schrijven, dat natuurlijk ook impliciet aanwezig is, expliciet gemaakt. Voor Arthur is filmen herinneren, zoals voor de anonieme verteller van *Het boek der herinneringen* schrijven herinneren betekent. De anonieme verteller schrijft aan de ene kant twee memoires, één van zijn kindertijd in de jaren vijftig en één over de jaren 70 in Berlijn; aan de andere kant schrijft hij een fictieve roman die zich in de negentiende eeuw in Duitsland afspeelt. Hij schrijft in Berlijn ook een dagboek. Dit dagboek is echter niet hetzelfde als zijn memoires over Berlijn; in de roman staat namelijk een verborgen verwijzing dat hij dit dagboek later vernietigt. Op dit detail heeft Dobos voor het eerst de aandacht gevestigd (Dobos, 1988, 182). Alle drie de geschriften – en één verdwenen geschrift – bevatten zijn herinneringen, evenals zelfs het fictieve verhaal van Thoenissen omdat al zijn belangrijke herinneringen in dit verhaal gespiegeld worden. Dus het fictieve verhaal en de memoires interpreteren elkaar wederzijds.

Beide hoofdpersonages gebruiken opflitsende beelden, van momenten die ongemerkt voorbijgingen, en pas later hun belang kregen. Zo weet Arthur nog niet wat hij met die 'gigantische puzzel' (zijn film) kan en wil doen. Hij hoopt die later ergens te kunnen inpassen. Voor Arthur wordt pas belangrijk wat achter het verhaal is, wat zich achter de bewuste herinneringen verbergt. 'Het ging hem om iets wat hij niet onder woorden kon brengen, ... iets wat hij voor zichzelf de onaandoenlijkheid van de wereld noemde, het spoorloze verdwijnen van herinneringen dat daarbij hoorde' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 72). En de onzichtbare momenten en beelden die nooit gelijktijdig hun kracht kunnen uitoefenen, die vormen dan het onderwerp van zijn film: 'het bewaren van dingen die voor niemand bewaard hoeven te worden, omdat ze eigenlijk altijd voorhanden waren' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 102). 'Ik wil de dingen bewaren die niemand ziet, waar niemand op let' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 280).

### **Herinnering als naam**

Een ander thema in *Allerzielen* waarin de herinnering steeds nadrukkelijk aanwezig is, is de dood. Zelfs de titel van de roman verwijst direct naar de dood. De Hongaarse vertaling van de titel is niet precies, want *allerzielen* betekent in het Hongaars 'halottak napja' – de dag van de doden –, die op 2 november valt. De Hongaarse vertaling *Mindenszentek* daarentegen, betekent Allerheiligen en valt op 1 november.) Een deel van de herinneringen draait (impliciet en expliciet) om de aanwezigheid en afwezigheid van Arthurs' gestorven vrouw en zoon. De meest voorkomende, bijna clichéachtige vraag die in verband met de dood wordt gesteld, is of het mogelijk is met de herinnering de overledenen in leven te houden. Voor Arthur kan de

vraag omgekeerd gesteld worden; is het eigenlijk mogelijk de doden in de dood te houden? Na tien jaar vecht hij nog steeds tegen hun verdwijning en ook tegen hun aanwezigheid. 'Doden waren sluw, ze overvielen je altijd als je er niet op wachtte' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 136).

Na iemands dood blijft er niets anders over dan haar of zijn naam. Derrida is in zijn tweede lezing over Paul de Man, die hij kort na de dood van zijn vriend hield, bezig met de rol van de naam van een overledene. In onze herinneringen doen we alsof de naam en de overledene één waren, alsof ze met elkaar versmolten waren, alsof met het noemen van de naam de overledene zou verschijnen, zelfs alsof de dode zou antwoorden en opstaan. De naam heeft een soort magie, 'toverkracht', die wij niet buiten beschouwing kunnen laten, aldus Derrida (Derrida, 1998, 62). Arthur voelt de toverkracht van de namen aan en in tegenstelling tot Derrida, die over Paul de Man wil praten om het afscheid te vertragen, vermijdt Arthur voortdurend de naam van zijn zoon te noemen. "Als je hem zijn naam afneemt wil je hem weg hebben." "Hij is al weg." "Hij heeft recht op zijn naam" (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 24). De kracht van de naam komt volgens Derrida pas met de dood aan het licht; hij noemt nog steeds zijn drager, die niet meer kan antwoorden en verantwoordelijk is en voor zijn naam. De naam overleeft alle levenden en verkondigt zo elke keer wanneer hij genoemd en gebruikt wordt de dood van de drager. Met iemands dood blijft alleen de herinnering die de naam draagt; de naam is dus al van tevoren een in memoriam aan zijn drager; naam en herinnering zijn niet van elkaar te scheiden (Derrida, 1998, 63-64). Deze essentiële verhouding van naam en herinnering komt in *Allerzielen* ook als onderwerp voor, onder andere in het weigeren van het noemen van de naam van de doden, wat ook het weigeren van het herinneren betekent. Er worden in het boek echter ook vaak expliciete uitspraken gedaan over deze verhouding, die met de basisthematiek van de roman, namelijk afwezigheid en verdwijning, worden verbonden. 'En elke naam op zo'n monument herinnert niet aan iemand, maar aan de afwezigheid van iemand' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 76). Niet alleen de namen van de doden maar ook de namen van de levenden worden problematisch. Zo is Elik een 'vergist' naam, omdat het de verkleiningsvorm van een mannaam is, evenals haar litteken, dat deze vergissing, die in de herinneringen leeft, zichtbaar maakt. Arthur wil geen naam hebben en daarom neemt hij de gestalte van een schaduw in zijn film op, hij verbergt zich daarin, 'een schaduw die juist geen naam mocht hebben', dus ook geen herinneringen heeft. Een schaduw is 'een onzichtbare handtekening' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 82); een handtekening die iets verklaart en bevestigt. De naam staat voor iets, maar juist die functie van de naam verdwijnt in een onzichtbare handtekening, het wordt een spoor. Dezelfde ontkenning van het herinneren door het niet noemen van de naam vinden we in *Het boek der herinneringen*, waar de verteller-hoofdpersoon in de hele roman anoniem blijft; ook Krisztián noemt hem in zijn eigen memoires 'hij'. Het herinneren wordt voor hem pas door Melchior mogelijk. Daarnaast krijgt het uitspreken van de namen van anderen een bijzondere, bijna magische rol dat een voortdurend wederkerend motief in de roman wordt.

### **Herinnering als ruimte**

Met het betreden van de ruimte komen wij op ons uitgangspunt terug; Berlijn als de plaats en het onderwerp van de herinnering. Berlijn vormt voor de twee auteurs niet alleen een culturele grens en een bemiddeling, maar ook een innerlijke grens en een innerlijk landschap van de herinnering. Beide hoofdpersonages ondergaan een reis, een 'ruimtereis' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 93), die de landschappen van de ziel-weg toont (Balassa, 1997, 252).

De muur in Berlijn is het tot vervelens toe herhaalde symbool van de (Midden-) Europese geschiedenis en de toestand van onze cultuur geworden, die in beide romans 'aanwezig is in



zijn afwezigheid' (Van Uffelen, 2004, 199). Bij Nádas is er niet zo vaak sprake van de muur, omdat het niet noodzakelijk is die bij name te noemen. Zijn aanwezigheid is voelbaar, onvergetelijk en ondoorbreekbaar. Het krachtigste komt dit tot uitdrukking in de discussie tussen de verteller-hoofdpersoon en de Franse marxistische jongen, die vrijwillig naar deze kant van de muur komt en vrij terug kan, en in het feit dat Melchior zijn eigen dood moet ondergaan wanneer hij in een doodskist naar de andere kant van de muur vlucht. In *Allerzielen* staat de muur er niet meer, dus letterlijk is hij afwezig. Arthur kijkt echter nog vaak naar de plek die na de val van de muur is achtergebleven; voor hem is de muur dus toch aanwezig, zoals de doden die rond hem spoken (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 44).

Beide hoofdpersonages kijken anders naar Berlijn. Voor de anonieme verteller van *Het boek der herinneringen* is Berlijn de gevangenschap zelf; de gevangenschap in de geschiedenis en in zichzelf. Toch vindt de enige keer in zijn leven dat hij zijn niet bewuste of onderdrukte herinneringen vertellen kan juist in dit vreemde land plaats, in een vreemde taal aan een vreemde. Op dat moment wordt voor hem ook pas duidelijk, dat de persoon van zijn vader onzeker is. Zo ontstaat de vrijheid van de herinnering, de gelijktijdigheid van de niet-gelijktijdigheid. Arthur daarentegen gaat naar Berlijn om voor zijn persoonlijke herinneringen – niet alleen de herinneringen aan zijn vrouw en zoon, maar ook de traumatische onderdrukte herinneringen aan zijn vader – in een andere soort herinneringen te vluchten, namelijk in de collectieve, die van de geschiedenis. Berlijn is voor hem de herinnering zelf, een 'gestemde stad' met 'verdwenen gebouwen' en 'verdwenen stemmen' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 151). Hij bewondert deze stad met zijn zo vele betekenissen, die stad is een 'boek' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 19), een 'memento' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 33), een 'kunstwerk' dat hij zelf leest (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 19), 'een stad vol gaten' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 149). De stad herinnert hem voortdurend aan een 'politieke moord, een razzia, een boekverbranding' (Nootboom, 1999<sup>5</sup>, 19). Deze herinneringen van een eigenlijk vreemd land en een vreemd volk omringen hem voortdurend om mogelijk zijn eigen herinneringen uit te wissen, opdat deze vreemde spoken zijn eigen spoken, 'allerspoken', verjagen.

De vraag of het gelukt is in dit essay een verband aan te tonen tussen de Hongaarse en Nederlandse literatuur via Berlijn en via de twee romans, is dezelfde als die of de muur met de val verdwenen is of voorgoed zal voortbestaan.

Bacsó, B. (1994). Szó és szenvedély. Nádas Péter: Emlékiratok könyve című regényének értelmezéséhez (1987). In B. Bacsó, *Határpontok. Hermeneutikai esszék*. (pp. 150-161). Budapest: T-Twins kiadó-Lukács Archívum.

Balassa, P. (1997). *Nádas Péter*. Pozsony: Kalligram.

Derrida, J. (1998). *Mémoires Paul de Man számára*. Budapest: József-vegy könyvek.

Dobos, I. (1988). Valaki figyel. Világkép és formszerkezet. In *Diptychon. Elemzések Esterházy Péter és Nádas Péter műveiről 1986-1988*, 180-195. Budapest: Magvető.

Nádas, P. (1998<sup>3</sup>). *Emlékiratok könyve*. Pécs: Jelenkor Kiadó.

Nádas, P. (1999). *Valamennyi fény* (fotoalbum). Budapest: Magvető.

Nádas, P. (2002). *Der einige Tod*. Göttingen: Steidl Verlag.

Nootboom, C. (2002). *Nootbooms hotel*. Amsterdam: Atlas.

Nootboom, C. (1999<sup>5</sup>). *Allerzielen*. Amsterdam/Antwerpen: Atlas.

Paardt, R. van der (1999). Uit de vrieskast van de dood: Nootboom Allerzielen. *Ons Erfdeel*, 2, 265-266.

Pam, M. (1999). *HP/De Tijd*, 27 november.

Radnóti, S. (1988). Egy démonikus mű. In P. Balassa. *Nádas Péter* (1997), 233-236. Pozsony: Kalligram.

Uffelen, H. van (1993). Het 'Nootboom-effect' Cees Nootboom en het succes van de Nederlandse literatuur in het Duitsetaalgebied. *Literatuur*, 5, 252-256.

Uffelen, H. van (2004). Wo ist die Mauer? Berlin in der neueren niederländischsprachigen Literatur. In *Annäherungen. Wahrnehmung der Nachbarschaft in der deutsch-niederländische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.*, *Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas*. Herausgegeben von Horst Ladmacher, 189-208. Münster: Waxmann.

## A. Agnes Sneller: De Republiek der Letteren

### Emblemen in Europees perspectief

A. Agnes Sneller (KRE)

#### opdracht

Onlangs verscheen in Leiden een in het Engels geschreven dissertatie over een Hongaarse humanist uit de vroegmoderne tijd, die een groot aantal Latijnse werken op zijn naam heeft staan. Verschillende van zijn werken werden door Plantijn in Antwerpen uitgegeven, waaronder zijn *Emblemata* (Visser, 2003). Het proefschrift heeft voor geen enkele opschudding gezorgd, en toch mogen we in een werelddeel dat bestaat uit een aantal naties die alle hun eigen grondgebied en vaak hun eigen taal hebben, best even het opmerkelijke van een dergelijke grensoverschrijding naar voren brengen. Het getuigt van het feit dat er naast of in een politiek verdeeld Europa vroeger en nu een vorm van gemeenschappelijkheid te ontwaren valt, die zich manifesteert in wat men in de renaissance noemde de 'Republiek der Letteren'. In filosofische en literaire geschriften, in beelden en schilderijen, in architectuur en staatsinrichting hebben de 'inwoners' van deze republiek, de humanisten, zich in de vroegmoderne tijd laten inspireren door klassieke bronnen. Deze vormen het fundament, maar ze werden wel, ook in nieuwe genres, op een eigentijdse manier verwerkt. De uitvinding van de boekdrukkunst heeft bij deze vernieuwing een rol gespeeld; het embleem is hiervan een boeiend voorbeeld.

Het is in de Republiek der Letteren dat mensen zich thuisvoelen die hun geestelijk erfdeel niet wensen te beperken tot hun nationale geschiedenis en taal, maar die een bredere blik hebben ontwikkeld waarin zij de cultuur van geheel Europa als inspiratiebron ervaren. Tot die mensen mogen we zeker Kata Damokos rekenen. Het is dan ook aan haar dat ik mijn verhaal, waarin de Nederlandse vertaling van een embleembundel van een Hongaarse humanist centraal staat, wil opdragen.

#### Johannes Sambucus

János Zsámboky (1531-1584) moet een vroegrijp jongetje geweest zijn. Hij was pas elf jaar oud toen hij het ouderlijk huis in Nagyszombat – het huidige Slowaakse Trnava – verliet, waar zijn vader tot de notabelen behoorde; over zijn moeder is niets bekend. Zijn *peregrinatio academica* begon in Wenen, maar voerde hem ook naar Parijs, naar Noord-Italië en naar de Lage Landen. Hij studeerde aan verschillende universiteiten en begon al vroeg te publiceren. Zijn voertaal was steeds het Latijn.

In de herfst van 1563 woonde hij in Gent, waar het contact met Plantijn onder andere leidde tot de uitgave van zijn *Emblemata*. Toen de bundel in 1564 verscheen, was Sambucus overigens weer terug in Wenen, waar hij een benoeming kreeg aan het hof van keizer Maximiliaan II. Hij zou tot zijn dood toe aan het keizerlijk hof verbonden blijven, al moest hij met lede ogen aanzien dat de eervolle benoeming van hofbibliothecaris niet aan hem maar aan de Nederlander Hugo Blotius werd gegund. Dit moet zeer pijnlijk voor hem zijn geweest, omdat deze Blotius nauwelijks ervaring had als bibliothecaris en evenmin belangrijke publicaties op zijn naam had staan. Volgens Visser (2003, 38) is deze gang van zaken mede te wijten aan zijn gebrek aan talent voor 'courtly diplomacy'.

De auteur heeft zo'n vijftig publicaties op zijn naam gebracht, die voornamelijk in Basel en Antwerpen zijn uitgegeven. Daarin nemen zijn geschriften over de Hongaarse geschiedenis een belangrijke plaats in (Birnbaum, 1985). Ook zijn muntenverzameling en zijn studies daarover – een geliefd onderwerp in de tweede helft van de zestiende eeuw –, hebben hem in zijn eigen tijd veel waardering opgeleverd. Mogelijk zou het Sambucus zelf zeer verwonderd hebben, zo stelt Visser (2003, 19), als hij geweten had dat hij vooral als auteur van de *Emblemata* de geschiedenis zou ingaan; zijn werk als historicus, filoloog, medicus en muntenverzamelaar (numismaticus) lijkt een belangrijker plaats in zijn leven te hebben ingenomen dan die embleembundel die hij in de Nederlanden publiceerde. Juist zijn bundel *Emblemata* kan evenwel lezers van nu inzicht geven in het gedachtegoed van de humanisten, zoals dat zich in de vroegmoderne tijd over geheel Europa manifesteerde. Het genre is ook daarom zo interessant omdat het een zoektocht laat zien over alle grenzen heen naar algemeen geldende ethische principes zowel in het persoonlijk leven als binnen politieke kaders. Visser (2003, 127) typeert de bundel niet voor niks als 'marked by a particular humanist perception'.

### **emblematiek**

Het begon allemaal met Andrea Alciato (1492-1550) wiens uitgever min of meer toevallig diens serie epigrammen van illustraties voorzag en er een gesloten geheel van opschrift, prent en onderschrift van maakte (1531). Dit was mogelijk geworden door de boekdrukkunst. De houtsnedes, in houtblokken ingekerfde afbeeldingen, konden op bij de druk uitgespaarde ruimtes op eenvoudige wijze gebruikt worden voor het aanbrengen van de illustraties. Het succes van de bundel inspireerde anderen om op gelijke wijze een uitgave te verzorgen. Onder hen was Sambucus een van de eersten.

Er zijn in de literatuurtheorie veel woorden besteed aan een waterdichte definitie voor het genre. Porteman (1977, 56) constateerde al in zijn *Inleiding tot de Nederlandse emblemataliteratuur* dat 'geen enkele theorie van het embleem in staat [is] de diversiteit van het genre volledig te omvatten'. Wel mag men met Schöne (1993) stellen dat de emblematiek voor alles een algemeen Europees en niet een nationaal fenomeen is.

In het huis van Plantijn, 'Den Gulden Passer', kreeg het genre zijn adelbrieven (Porteman, 1977, 81). Het valt op hoe in het bij uitstek humanistische milieu van Plantijns uitgeverij reeds aandacht valt te bespeuren voor de minder geschoolde lezer en de bij uitstek moraliserende aspiraties van het genre. Dit verklaart mede de snelle vertaling van de Latijnse bundel in het Nederlands (1566) en Frans (1567).

De *Emblemata* van Sambucus vormen Plantijns eerste en belangrijkste editoriale prestatie op het gebied van de emblemataliteratuur; de uitgave van Alciato rolde in Antwerpen pas een jaar later van de persen. Naast Alciato mag Sambucus dan ook, zeker voor de Nederlanden, als grondlegger van het genre vermeld worden. Het is aardig te vermelden dat de houtblokken nog steeds in het museum Plantijn-Muretus te Antwerpen worden bewaard.

De eerste druk, waarvan de vertalingen zijn gemaakt, bevatte 167 emblemata. Het is een didactisch embleemboek: in de politiek woelige tijd formuleerde Sambucus principes voor individueel gedrag en voor de verantwoordelijkheden van regeerders en onderdanen met het doel zedelijke verheffing te bewerkstelligen. De auteur streeft in het samenspel tussen beeld en tekst naar niet al te zeer voor de hand liggende moralisaties, zodat het lezerspubliek zich inspanningen moet getroosten; Porteman (1977, 72) noemt dit 'verduisterende opheldering'.

In de Nederlandse vertaling van de bundel hebben uitgever en vertaler beiden een verantwoording van de uitgave gegeven. Plantijn verwijst naar de Latijnse uitgave die 'den geleerden lieden seer aengenaem geweest was, mits [=vanwege] de lustighe materie ende fraeyheyt die in de figuren ende in den sin begrepen wort' Het wordt tijd dat nu ook 'de gemeyne [=gewone] man' er kennis van kan nemen. De vertaler, die men heeft kunnen traceren als Gillis van Diest, gaat in op het fenomeen embleem. Hij verklaart het woord embleem vanuit het Griekse woord voor 'inleggen', in de betekenis 'versieren'; vandaar zijn typering als 'cieraten' en als 'leerende schilderijen'. De nauwe verbintenis tussen woord en beeld typeert het genre:

dees maniere van Poëterie (waer mede de schilderie soo seer ghevoecht ende aengebonden is, dat d'een sonder d'ander hier in niet[s] en vermach noch uitgerichten en can).

Daarnaast zijn de emblemata waardevol omdat ze kunnen leiden tot nieuwe ideeën,

het sy van Historien, Fabulen, Poëterien, natuerlijcke redenen, gelijckenissen, ende andere dingen diemen dagelics voor ons oogen siet ghebueren, uit allen den welcken men aldusdanighe Emblemata sonder eynde noch maken mach.

Toch hadden theoretici ook toen al hun aarzelingen over een juiste definitie; dit heeft er bij huidige onderzoekers toe geleid dat men gewoon van emblemata spreekt als de auteur en diens tijdgenoten deze typering gebruiken. Betrekkelijk nieuw is daarbij het inzicht dat de *pictura* niet de kern van een embleem is, zoals lang werd aangenomen, maar slechts is toegevoegd om de lezers door een plaatje op een gemakkelijke manier de moraal van de tekst te laten onthouden, – een voorbeeld van de *ars memorativa*. Dit komt overeen met de wijze van ontstaan van de eerste embleembundel.

Ook bij de bundel van Sambucus werden de illustraties achteraf bij de al bestaande tekst vervaardigd. Slechts een enkele keer is er in de tekst een verwijzing naar de *pictura*. Zo kunnen we bij embleem 121 onder het plaatje van een aantal mensen die pogingen doen een grote zware kruik op te pakken (te 'vaten'), met een woordspeling tussen *vat* als object en *vat[te]* als werkwoord, lezen:

Hier siedy [=ziet gij] een vat, d'welc om vaten heeft twee ooren.

Evenzo sluit in het embleem 'Een triumph der wellust' de *subscriptio* keurig aan bij het plaatje waarop een wagen getrokken door twee paarden te zien is:

Bij desen wagen daer op wellust is geseten  
Dien twee peerden [...] voorts trecken...

Dat het 'vrouwe Wellust' is die de wagen ment, is natuurlijk alleen door de uitleg te begrijpen. Deze soort introducties vormen echter een uitzondering in de bundel. We mogen vaststellen dat voor Sambucus de essentie van zijn bundel in de talige uitdrukkingsvorm lag; dat maakt het zinvol vooral aandacht te geven aan de teksten.

**'Aenvaert nu mijn simpel werck'**

Met zijn eerste embleem houdt Sambucus zich niet aan de regels van het genre: het is een lang opdrachtgedicht aan 'den hoochmoghenden ende onverwinlicken Maximiliaen, Keyser van Romen, Coninck van Hongerien, ende Bohemien, Eertshertoch van Oostenrijck etc.' Een dergelijke opdracht wijst direct op politieke betrokkenheid, die in de tekst vooral wordt uitgewerkt als pleidooi om Hongarije vrijheid en rust te brengen:

U roepen oock van Hongarien d'uiterste palen [=grenzen]  
[die]  
tot noch toe verdruckt geweest zijn door so veel qualen,  
Biddende dat ghyse uitet gewelt wilt halen  
Der Turcken, dier so veel hebben gebracht ter doot.

Hetzelfde geldt voor Bohemen, omdat dit land eveneens strijd levert voor de keizer:

Dees Rijcken strijden voor u al t'samen eenpaer  
Hopende dat ghy uit so veel perijckelen [=gevaren] haer  
Verlossen sult

Daarnaast stelt Sambucus als belangrijk punt de Religie aan de orde:

... dat t'uwer liefden uit alle gronden  
Den twist der Religien tot desen tije  
werde gheroeyt, en dat elck met herten vrije  
Eenen Godt aenriepe ...

Hoe die godsdienst er dan uit moet zien, laat de dichter wijselijk buiten beschouwing. Het embleemboek is niet geschikt voor het ventileren van scherpe religieuze denkbeelden; daarbij zal de dichter zich voorzichtig hebben opgesteld om niet in de godsdiensttwisten van zijn tijd te worden betrokken. Volgens sommigen maakte hij zelf deel uit van de geheime sekte der Familisten, ofwel het Huis der Liefde; Plantijn heeft voor deze kring een aanzienlijk aantal geschriften gedrukt. Sambucus lijkt zijn gehele leven naar het protestantisme te hebben overgehield.

Een opdrachtgedicht werd in de kring van geleerden tevens ingezet om zich onder de protectie van een machtig man te stellen. Deze bescherming was soms nodig omdat de humanisten nogal eens afwijkende meningen verkondigden, maar diende ook om in aanmerking te komen voor financiële ondersteuning. Sambucus' latere benoeming aan het Weense hof als historiograaf en bibliothecaris is dan ook een logisch gevolg van deze tekst die hij – uiteraard met de nodige bescheidenheidsformules – schreef vlak voor zijn terugkeer naar het Weense hof van Maximiliaan II. Hij noemt zichzelf 'De minste uwer dienaren' en zijn gedicht typeert hij als 'dit giftken', maar tegelijkertijd maakt hij de keizer erop attent dat hij 'sonder cost oft arbeyt te sparen' oude boeken en munten voor de keizer verzamelt en uit hij de wens dat hij de geschiedenis van zijn land, Hongarije, te boek mag stellen:

Op dat ic soude mogen (die cleyn ben van state)  
Dienst doen eenen machtigen Heere, en ooc verclaren  
De daden mijns lants, den nacomers te bate.

**bronnen van inspiratie**

Het eerste 'echte' embleem van Sambucus opent met een verwijzing naar een Romeins gebruik, dat ook in de pictura wordt afgebeeld; de triomftocht van een held, staande op een zegewagen, getrokken door drie paarden. Het maakt direct duidelijk dat klassieke goden en godinnen, personages en verhalen bij Sambucus functioneren om zijn les aan op te hangen. Dit is een steeds weerkerend motief, zoals in embleem 157:

Als Aeneas wilde den Coninc der Goden groot  
Eenen stier offeren...

of embleem 162:

Men leest dat Marcellus twee tempels heeft gesticht,  
Den eenen des deuchts, en den anderen der Eeren.

Voor een klassiek geschoold humanist is dit nauwelijks opmerkelijk. Interessant is hierbij wel dat Sambucus ook vaak een gegeven ontleent aan de dierenwereld om daaruit een moraal te destilleren. Hij moet de fabelliteratuur met Aesopus als belangrijke bron, goed gekend hebben, maar zal ook zeker hebben geput uit boeken over de natuur, waarbij onder andere te denken valt aan Plinius. Mooie introducerende zinnen zijn bij voorbeeld:

Den loosen vos sleepte lants der aerden siet [=wijde wereld]  
Sijnen steerte, d'welck de simme [=aap], van achter bloot,  
Beghecte (embleem 7)

en

Altijt even traech men den Buffel siet (embleem 34)

De relatie tussen emblemen en fabels blijkt trouwens voor de gehele vroegmoderne tijd tot interessant onderzoek te leiden (Smith, 2005).

Dat Sambucus niet alleen in teksten zijn inspiratie zocht, maar ook het leven van alledag ziet als een rijke bron om zijn morele lessen aan te verbinden, zorgt voor grappige invalshoeken. Zo is er het 'Exempel vande getrouwicheyt der honden' (embleem 117) waarin hij zijn eigen hondjes, Bombo en Mabel, opvoert, die hem op al zijn reizen nooit hebben verlaten:

weert [=waard] zijn dees honden vernaemt te zijn

Een andere hond wordt sprekend opgevoerd (embleem 130). Het is een trekhond die zich ermee moet verzoenen dat hij niet met een meester uit jagen zal gaan, noch als schoothondje verwend zal worden in een rijke omgeving:

Ic en jage geen beeren [...]  
O waer ic cleyn, so [=dan] waer ic een willecom gast  
Mijnder Joncfrouwen, en sou genieten welgepast  
Haer lekker tafel, en beddeken seer sacht.

Zelfs een bal vormt tot tweemaal toe de aanleiding tot een moralistische uitspraak. De 'tetsbal', het beste te vergelijken met onze tennisbal, wordt zelfs bestraffend toegesproken:

Hoe bedriechdy de jongers [=jonge mannen], ghy balleken cleene? (embleem 93)

Het is uiteraard onmogelijk alle parabelen, vergelijkingen en metaforen te bespreken, die voor Sambucus de aanleiding vormen tot het formuleren van een ethische stelregel. Het zal evenwel duidelijk zijn dat Sambucus' *Emblemata* op een lichtvoetige manier het erfgoed waaruit de humanisten putten, in woord en beeld brengt.

### beeldende taal

Niet alleen door de veelheid van onderwerpen blijkt Sambucus' boek boeiende lectuur, ook zijn manier van schrijven prikkelt de lezer – dat wordt zelfs in de wat moeizame Nederlandse vertaling duidelijk. Van de vele technische stijlmiddelen noem ik zijn ironie. Deze werd soms al duidelijk in de voorgaande citaten, zoals in de aanspreking van een stuitende bal, maar blijkt ook uit paradoxale titels, zoals 'Onwijse wyshey', 'Tweedrachtige eendrachticheyt' en 'Een gheveinst vrient'. Daarenboven weet de dichter een grote waaier van perspectieven in de verschillende emblemen tot stand te brengen. Natuurlijk zijn veel voorbeeldexempelen gewoon geschreven in de derde persoon, zoals embleem 77:

In Bergen op t'zoom dede onlancs geleden  
Een simme [=aap] dees clachte...

Daarnaast zijn er echter veel teksten waarin een aansprekingsvorm zit. Het kan dan een tekstinterne verwijzing zijn, maar het kan ook tekstextern de lezer tot aangesproken persoon maken; hetzelfde doet zich voor als een gebiedende wijs wordt gebruikt. Vooral het gebruik van de persoonlijke voornaamwoorden geeft vele verwijsmogelijkheden. Zo kan *wij* de ene keer 'de mensheid' als geheel betekenen, de andere keer 'de dichter en zijn publiek' en ook nog weer een soort auteursmeervoud, een zogenaamde 'pluralis modestiae', aangeven. In deze laatste betekenis staat het vrijwel gelijk met *ic* in zinnen als:

Ic weet dat dit geschiet door de gewoonte (embl. 90)

en

Ic hate den drinckbroeder (embl. 56)

Het zelfde *ic* – en daarin zit dan een ironische ondertoon – gebruikt Sambucus echter ook als hij vanuit het perspectief van het door hem opgevoerde subject schrijft. Dat zagen we gebeuren bij de hond, maar doet zich ook voor bij de slak:

So lange ic met mijn huysken ben beladen (embl. 22)

En in embleem 159 spreekt de roofvogel:

De duyster wolcken ick, valck, doorvliege subijt [=snel]

Het mag uit deze kleine reeks al duidelijk zijn dat Johannes Sambucus niet alleen een opvoeder in humanistische waarden was, maar ook een virtuoze taalkunstenaar. Het is geen wonder dat hij als schrijver binnen de humanistische traditie met zijn werk op allerlei



manieren, op vele niveaus en in een groot aantal talen, voorwerp van onderzoek is geweest. Hierin hebben Hongaarse wetenschappers ongetwijfeld een belangrijke rol gespeeld. Dit maakt het onnuttig diep in te gaan op allerlei zaken die uit eerdere studies bekend kunnen zijn. Tegelijk maakt juist zijn positie als humanist in de renaissance het de moeite waard zijn werk vanuit nieuwe vraagstellingen te analyseren. Immers, in die periode werden in veel opzichten de geestelijke fundamenteën ook nog van het huidige Europa gelegd. Zo'n nieuw onderzoeksterrein vormt gender- of vrouwenstudies. Er blijkt in zijn embleemboek gereede aanleiding te zijn om met gender als categorie van analyse zijn werk (op)nieuw te bekijken.

### 'de clacht des vrouwelicken gheslachts'

De vraag naar verwachtingspatronen in een maatschappij ten aanzien van vrouwen en mannen, evenals naar bestaande machtsverhoudingen tussen de seksen kan in principe gesteld worden aan elke cultuuruiting in elk tijdvak, maar is natuurlijk extra interessant als het een periode betreft die vernieuwend heeft gewerkt. Immers, er is dan voor wetenschappers en kunstenaars ruimte om kritiek te formuleren op niet meer bereflecteerde vooronderstellingen en ingesleten denkbeelden ten einde nieuwe inzichten te ontwikkelen. Aan het einde van de middeleeuwen zien we hiervan verschillende voorbeelden, ook ten aanzien van gender, of wel de rolpatronen voor mannen en vrouwen in relatie tot elkaar en in sociale verbanden. Bij de *Emblemata* als moralistisch en didactisch werk met de nadruk op gewenst en ongewenst maatschappelijk gedrag van individuen en bevolkingsgroepen komt de vraag naar genderpatronen geheel vanzelfsprekend aan de orde.

De emblemen in Sambucus' bundel zijn in voor de lezers willekeurige volgorde achter elkaar gezet; een mogelijke structuur van de gehele bundel of een verantwoording van de onderwerpskeuzes wordt nergens gegeven. Opvallend is dat bepaalde onderwerpen regelmatig terugkeren, verbeeld vanuit verschillende gezichtspunten en voorzien van een rijke variatie in de *picturae*. Zo is er grote aandacht voor de juiste maatschappelijke structuur en de positie van de 'borger', bijvoorbeeld in embleem 11, waarin de 'mensen' vergeleken worden met de mieren en de bijen; de mensen hebben het voordeel dat zij een 'Coninck' of 'leytsman' hebben, en dat er wetten bestaan. In embleem 80 'Waer mede de ghemeyne welvaert best onderhouden wort' gaat het vooral om de wijze waarop de koning regeert. Hij dient een vader te zijn voor de 'borgers', maar

Voor al sal hy onderhouden (dwelc punt seer groot is)  
De oprechten Godsdienst voor mannen en vrouwen

Dit is de enige plaats die ik gevonden heb, waar de burgers expliciet uit mannen én vrouwen bestaan. De vraag blijft open hoe in andere gedichten waarin generieke termen als 'mens' of 'burger' voorkomen, de duiding moet zijn: algemeen menselijk of mannelijk? Sambucus heeft zich daar bij deze onderwerpen kennelijk niet mee bezig gehouden. Dit is anders wanneer het over de (mannelijke) wellust gaat, zoals in 68:

Wien een hoere behaecht, die wort inder waerheyt  
Altijt bedwongen haer achter tgat te zijne

Dit betekent niet dat Sambucus de waarde van erotiek ontkent; ze moet alleen op de juiste manier worden ingezet. Sambucus zal ongetwijfeld aan de beschrijving van de ziel bij Plato hebben gedacht – een wagen getrokken door twee paarden, waarvan de een omhoog wil, de andere omlaag – toen hij de wagen waarop de wellust is gezeten door een zwart en een wit

paard verbeeldde. Het zwarte paard 'wort geregeert van een blind kint seer broos' (Cupido dus), maar

tottet wit sedich peert men glorie verkoos,  
Om daer af den leytsman altijt te wesen. (embleem 122)

Dit sluit naadloos aan bij 'd'eerweerdicheyt des beds' (embleem 124), waarbij de dichter de negatieve kant door de klassieke Candaules laat zien 'die door sijns wijfs schoonheyt quam int beswijcken', maar 'om d'eere des houwlicx voor elcken te stercken' vervolgens constateert:

Maer wy behooren veel meer in alle wijcken  
Reyn en schamel te zijn, die Christus name dragen

Omdat alle teksten vanuit mannelijk perspectief geschreven zijn, moeten we de 'wy' in deze oproep wel interpreteren als de dichter zelf met alle andere mannen. Er zijn in de bundel geen aanwijzingen dat Sambucus oog heeft voor het vrouwelijk perspectief of de ongelijkheid van vrouwen en mannen als een structureel thema voor filosofische of politieke overwegingen heeft beschouwd. Alle algemeenheden zijn zo geformuleerd dat ze voor het mensdom als geheel lijken op te gaan, maar in de uitwerking toch specifiek mannen op het oog hebben. En dan is er opeens dat ene embleem over de positie van de vrouw, waarin Sambucus zich een scherp waarnemer toont van de ongelijke positie van vrouwen en mannen:

Waerom coopen wy so dier sottinnen allegaer  
Die ons schoon lichaem wederom beminnen souwen  
Hen brengende ten houwelic sulcke somme swaer  
Datse ons daer mede als met boeyen benouwen?  
Waerom en leven wy oock niet sonder flouwen  
Na ons selfs raet en wille soot ons best behaecht  
Maer laten ons van ons meesters altijts thuys houwen?  
Dat hy ter orloogen moet trecken, de man die claecht,  
Daer hy altoos wakende sijn leven waecht,  
Maer veel herder en slechter is onsen staet  
Want beter ist hem te verweren onversaecht,  
Dan altijt verwonnen te zijne hoe dattet gaet.  
Dit mochten de vrouwen met recht seggen vroeck en laet,  
En had haer Godt niet bevolen, als hy sorchvuldich  
T'houwelic instelde dat sy metter daet  
Haren mans gehoorsaem souden zijn en gehuldich [=respectvol],  
Ghelijc den hoofde alle de lekens [=delen van het lichaam] menichvuldich.

Het is in de Nederlandse vertaling uiterst moeilijk geformuleerd allemaal, maar er wordt wel duidelijk dat hier allereerst het woord gegeven wordt aan een vrouw. Zij ziet zichzelf en haar seksegenoten als zottinnen, dwazen, die zich tot een huwelijk laten dwingen waarin zij door hun meesters voor altijd huisarrest krijgen opgelegd. En dit is erger dan het leven van mannen, zelfs als die ten oorlog moeten trekken. Mag het lezerspubliek – de 'gemeyne man' in de woorden van de uitgever – hierin lezen dat Sambucus oog had voor de onderdrukking van vrouwen in het huwelijk? Ik meen van niet en heb daarvoor verschillende argumenten.

Allereerst is er de uitspraak van de vrouwen dat hun leven vreselijker is dan dat van mannen in een oorlog. Dat is een zo schromelijke overdrijving dat je die niet serieus kunt nemen. Ook

beslaat de klacht niet het gehele gedicht, er blijkt slechts geciteerd te worden (regel 1-12) en wel door de (mannelijke) dichter, die de klacht daarna onmiddellijk ontzenuwt. Dit doet hij niet door op de klacht in te gaan, maar door te wijzen op de autoriteit van God die het huwelijk instelde. De toegevoegde bepaling wijst erop dat de dichter volledig daarmee instemt: God werkte 'sorchvuldich'. Naast deze aanwijzingen binnen het gedicht, wijst de bundel als geheel in dezelfde richting. En daarmee is de klacht geworden tot een ludiek tekstje dat de dwaasheid van vrouwen illustreert. Een genderbewuste stellingname kunnen we bij de humanist Sambucus niet vinden. Vrouwen moeten gewoon niet zeuren. De *pictura* plaatst niet voor niks twee strijdende mannen op de voorgrond, met een wegschuilende vrouw in het struikgewas.

### **uitleiding**

János Zsámboky is als Joannes Sambucus een belangrijke schakel in de overgang van de middeleeuwen naar de nieuwe tijd. In zijn wetenschappelijk werk heeft hij als humanist het erfgoed van de klassieken toegankelijk gemaakt voor nieuwe generaties. Met zijn *Emblemata* heeft hij zijn denkbelden over de mens als man en de inrichting van de maatschappij op speelse manier vorm gegeven. Dit alles gebeurde in een wereld die geteisterd werd door machtsconflicten en godsdienstoorlogen. De Republiek der Letteren is desondanks ontkiemd en heeft sterk bijgedragen aan de emancipatie van de mannelijke burgers. Voor een mogelijke emancipatie van vrouwen heeft Sambucus totaal geen oog; vrouwen worden slechts gepresenteerd vanuit mannelijk perspectief. Deze geleerde en taalkunstenaar, die in zijn *Emblemata* zoveel perspectieven wist uit te beelden en te verwoorden, heeft het vrouwelijk perspectief slechts als een grap kunnen presenteren.

### ***primair***

Voet, L. & Persoons, G. (Eds.) (1980-1981). Joannes Sambucus *Emblemata* Reproductie van de Latijnse editie van 1564 en van de tekst van de Nederlandse vertaling van 1566. *De gulden passer, bulletin van de 'Vereeniging der Antwerpsche bibliophielen'*, jaargang 58-59.

### ***secundair***

Birnbaum, M.D. (1986). *Humanists in a Shattered World. Croatian and Hungarian Latinity in the Sixteenth Century*. Ohio, U.S.A: Columbus.

Porteman, K. (1977). *Inleiding tot de Nederlandse Emblemataliteratuur*. Groningen.

Schöne, A. (1993). *Emblematiek und Drama im Zeitalter des Barock*. München.

Smith, P. (2005). *Het schouwtoneel der dieren. Emblemfabels in de Nederlanden (1567– ca. 1670)*. Hilversum: Verloren.

Visser, A.S.Q. (2003). *Joannes Sambucus (1531-1584) and the Learned Image. Forms and Functions of a Humanist Emblem Book*. Leiden.

## Judit Gera: De 'ander' in de bundel karakterschetsen *De Nederlanden uit 1841*

Judit Gera (ELTE)

Met het ontstaan van de Europese nationale staten aan het begin van de negentiende eeuw komt een specifiek literair genre op: de karakterschets. De nieuwe nationale staten willen literair uitdrukking geven aan hun eigen nationale identiteit en een van de middelen hiervan is de zogenaamde karakterbundel. In de negentiende eeuw werden de karakterschetsen vaak physiologieën genoemd. (Smeed, 1985). Vooral in Engeland (*Heads of the People*, 1838) en in Frankrijk (*Les Français peints par eux-mêmes*, 1839) vierde de karakterschets hoogtij. In Nederland verschenen karakterbundels bijna gelijktijdig met de Franse en Engelse bundels (Wezel, 1994).

Het genre van de karakterschets gaat terug op Theophrastos die in 319 voor Christus een dertigtal karakterschetsen heeft geschreven. Bij Theophrastos gaat het om dertig korte stukken waarin typen uit het toenmalige Athene kort en bondig beschreven worden. Opvallend in deze karakterschetsen is het weinig moraliserende karakter. Het genre handhaafde zich door de eeuwen heen – een bloeiperiode is de zeventiende eeuw met onder andere Engelse schrijvers als Hall, Overbury en Earle, Jean de La Bruyère's *Caractères* in Frankrijk (1688-1694) en Constantijn Huygens' *Characteres, Dat zijn printen* uit 1623-24. Overeenkomstig het renaissance-ideaal 'dulce et utile' waren de karakterschetsen uit de zeventiende eeuw moraliserend en didactisch.

In 1841 werd een bundel karakterschetsen onder de titel *De Nederlanden* uitgegeven door de Nederlandsche Maatschappij van Schoone Kunsten in Den Haag. Het gaat om korte prozastukken, elk van vier bladzijden. Elk stuk is van vier plaatjes voorzien: één inleidend plaatje dat het te beschrijven karakter ten voeten uit weergeeft, een plaatje boven de titel van het stuk waar een typische scène uit het leven van het karakter te zien is, een initiaal die of het karakter in het klein of de bij het karakter horende paraferalia weergeeft en een eindplaatje dat als afsluitende samenvatting van de tekst dient. De plaatjes zijn allemaal houtgravures afkomstig van de Engelsman Henry Brown, die hij 'naar tekeningen van de voornaamste Nederlandsche kunstenaars' had gemaakt.

De ondertitel van de bundel luidt: *Karakterschetsen, kleederdragten, houding en voorkomen van verschillende standen*. Het werk is opgedragen aan 'Hare Majesteit de Koningin', in die tijd Anna Paulowna, de vrouw van Willem II.

Mijn vraagstelling in dit artikel betreft die karakterschetsen die de ogenschijnlijke eenheid van de typen in *De Nederlanden* 'verstoren', de typen die niet 'passen', die als de 'ander' ervaren worden. Wie waren deze 'anderen' in het negentiende-eeuwse Nederland? Waarom werden ze als de 'ander' gezien en hoe werd aan dit anders-zijn vorm gegeven in de stukken? Twee karakterschetsen geven antwoord op deze vraag: die van de schoorsteenveger en van de klerenjoed.

### Het begrip 'de ander'

'De ander' is iedereen die van ons apart staat. Het bestaan van anderen is van cruciaal belang voor het definiëren van wat normaal is en voor de plaatsing van ons zelf in de wereld. Zo ook wordt in een gemeenschap de ander gecreëerd zodat de bewuste gemeenschap zichzelf kan

definiëren. Het begrip werd uitgebreid gebruikt in de existentiële filosofie van Sartre en in de theorieën van de psychiater en cultuur-theoreticus Lacan. In de post-koloniale literatuurbenadering, bij onder andere de Indiase feministische theoretica, Gayatri Spivak, werd het begrip weer opgepakt in de context van kolonisatie. Daar verwijst het begrip naar de gekoloniseerde anderen, naar degenen, die door het imperiale discours gemarginaliseerd zijn. Ze zijn geïdentificeerd door hun verschil van het centrum en ze worden de focus van geanticipeerde heerschappij door de imperiale 'ego'. Van het begrip van de 'ander' werd het verwante begrip 'ver-andering' ('othering') afgeleid. Deze term werd eveneens door Spivak bedacht en het verwijst naar het proces waarin het imperiale discours zijn eigen anderen creëert. Het is een dialectisch proces waarbij de koloniserende ander tegelijkertijd als zijn gekoloniseerde anderen is 'gemaakt'. De koloniserende ander heeft de macht van het discours waardoor hij de gekoloniseerde anderen kan uitsluiten, bestempelen, als 'ander' definiëren.

### **De identiteit van de gemeenschap van 'De Nederlanden'**

De terugkeer van Oranje in de persoon van Willem I in 1813 en daarmee de totstandkoming van de monarchie had verregaande gevolgen. Doel was het bouwen van een nationale staat waarin politieke, economische en culturele eenheid werd nagestreefd. Deze eenheid had zijn voorbeeld in de Nederlanden van Karel V, dat 'officieel als het prototype van de nieuwe gemeenschap' werd beschouwd (Kossmann, 1986, 106). In de titel van de karakterbundel *De Nederlanden* wordt deze traditie van de zestiende-eeuwse zeventien provincies – opgevat als grond van de nieuwe gemeenschap – weerspiegeld. Het streven naar eenheid versterkte het nationale gevoel: na de crisis van de Franse tijd keert Nederland naar haar eigen verleden terug en ze bouwt haar toekomst daarop.

De breuk binnen het Verenigd Koninkrijk in 1830 versterkt het saamhorigheidsgevoel van het Noorden. De karakterbundel bevestigt de nieuwe staatsgrenzen van Nederland door karakters uit de Nederlandse provincies Brabant en Limburg op te nemen. De identiteit van de figuren in de bundel *De Nederlanden* wordt in brede zin door het begrip 'De Nederlanden' bepaald. We kunnen dus in eerste instantie van een historisch en geografisch omschreven identiteit spreken. In de bundel is ook sprake van een sociaal omschreven identiteit – 32 van de 42 figuren zijn door een beroep gekarakteriseerd – en een derde groep wordt door leeftijd en vrijetijdsbesteding bepaald.

### **Maatschappelijke achtergrond van de auteurs**

De 42 prozastukken zijn van 9 auteurs afkomstig. Van de 9 zijn er drie dominee, J.P. Hasebroek, J.J.L. ten Kate en N. Beets. Van de andere zes zijn er drie die tot de meer welgestelde klassen behoren: Jacob van Lennep (advocaat), E. W. van Dam van Isselt (eerst militair, dan ambteloos burger) en J. Kneppelhout (welgestelde burger). De andere drie zijn H.F. Tollens, S.J. van den Bergh en A. van der Hoop Jr. Tollens was verfhandelaar, Van den Bergh en Van der Hoop allebei drogist, maar ze maakten ook literair carrière waardoor ze een hoger maatschappelijk prestige hebben gewonnen. De drie diverse sociale lagen waartoe de auteurs behoren, dekken min of meer de brede burgerklasse in de eerste helft van de negentiende-eeuwse maatschappij: van de welgestelde burgers via een moeilijk definieerbare intermediaire positie van de dominees (Bos, 1999, 22) tot de lagere middenstand. Als bijdragers aan de bundel karakterschetsen staan ze echter enigszins boven de door hen beschreven sociale groepen. In hun positie als schrijvende toeschouwers eigenen ze zich een soort gidspositie toe waaruit ze de koningin, Anna Paulowna (en door haar uiteraard de koning) *hun* Nederland voorstellen. *Hun* Nederland behelst dan alle klassen en standen behalve

juist die waarvan ze zichzelf als lid beschouwen: de hogere burgerij, de dominee en de intellectueel. Hun eigen maatschappelijke context wordt als vanzelfsprekend uitgangspunt gehanteerd – ze zijn de 'modest witnesses', dat wil zeggen de onzichtbaar gebleven getuigen van het leven en werk van hun tijdgenoten. Ze hebben de ruimte van de 'cultuur van geen cultuur' (Haraway, 1997, 23). Hun blik bepaalt dan wat Nederland toen was met alle beperkingen van dien. Hun toonaard is ironisch waarmee ze de personages op een afstand beschrijven. Scherpe kritiek op de karakters daarentegen ontbreekt waardoor de Nederlandse karakterbundel sterk afwijkt van de Engelse en Franse voorbeelden.

### **De karakters die niet helemaal 'passen'**

Over het algemeen kan men vaststellen dat uit de karakterschetsen een homogene maatschappij af te lezen is. De mensen verschillen weliswaar qua geografische plek en qua beroep van elkaar, dit betekent echter nog niet hun bepaaldheid als 'de ander' ten opzichte van elkaar. Er is geen wezenlijk verschil tussen de afgebeelde types wat hun status en maatschappelijke erkenning betreft.

We vinden echter twee sterke en markante uitzonderingen: de schoorsteenveger (van J. P. Hasebroek) en de klerenjuod (van Samuel van den Bergh).

### **De schoorsteenveger**

De schoorsteenveger is de gastarbeider van de bundel bij uitstek in de moderne zin van het woord. Hij is geen Nederlander – de enige in de bundel – maar Italiaan, te weten uit Savoye. Toch werd hij opgenomen, maar werd hij daardoor één van de Nederlanders? Zijn opname in de bundel wordt door Potgieter in zijn kritiek op dit werk allerminst gewaardeerd. Hij schrijft: 'De Schoorsteenveger; hoe, nu reeds aan de halfslachtigen, de Savoyaard-Nederlanders? Moet de onedele gemeente, moet dat nikkertje de burgerij, de groote wereld voorgaan?' (Potgieter, 1898, 402). Niet bepaald een xenofiele opmerking: door het noemen van de 'halfslachtigen', de 'onedele gemeente', 'dat nikkertje' wordt de Nederlandse burgerij impliciet met de 'groote wereld', met de 'zuiveren' en met de witte, edele gemeente geïdentificeerd. Hasebroek begint zijn stuk met een eigenaardige zin:

Indien gij uw kort begrip van de aardrijkskunde opslaat, dan vindt gij in 't hoofdstuk Italië, onder het opschrift Voortbrengselen: Granen, rijst, wijn, honig, olie, zijde, citroenen, vijgen, amandelen, oranjeappelen en – schoorsteenvegers. (Hasebroek, 1841, 113).

In zo'n boek worden dus schoorsteenvegers als Italië's nationale producten aangegeven door middel van een depersonalisatie: de schoorsteenveger als product. Hasebroek voorziet de schoorsteenveger verder in het stuk echter van een menselijke dimensie. Ten eerste leeft hij met de schoorsteenveger mee – de uitroep 'Arme schoorsteenveger!' wordt vijf keer in de tekst herhaald. Hasebroek is zich goed bewust van de minder aantrekkelijke attributen van dit beroep. Daarnaast wordt de armoede waardoor de schoorsteenveger als twaalfjarig jongetje zijn gezin en zijn zonnig land moest verlaten ook met begrip en weemoed beschreven. Hasebroek geeft een bijna psychologische beschrijving van het bestaan van een gastarbeider: het verdriet van het afscheid nemen van de eigen familie, de moeilijkheden van het zich lichamenlijk en cultureel aanpassen (het klimaat is veel koeler en natter, het nieuwe land blijkt minder mooi, de taal is een probleem), de schaamte die de schoorsteenveger door de uitsluiting ervaart. Hij wordt trouwens meer vanwege zijn beroep dan vanwege zijn herkomst uitgesloten. Het ver-

haal krijgt een happy ending: de schoorsteenveger kan, na jaren voldoende geld gespaard te hebben naar zijn land terugkeren waar hij een eigen leven kan beginnen. De episode van schoorstenen te moeten vegen in een vreemd land wordt slechts een nare droom.

In het stuk worden de typische dichotomieën – zuid-noord, warmte-kou, arm-rijk, vies-schoon – gecreëerd waardoor wel duidelijker wordt wat Nederland is. Het element van vijandigheid ontbreekt. De Italiaan vult een hiaat in de Nederlandse arbeidsmarkt op, maar hij blijft Italiaan. Weliswaar moet hij zich leren aanpassen, maar niet voor goed: na een tijd keert hij naar zijn vaderland terug. Tussen hem en de Nederlanders zijn de grenzen duidelijk vastgelegd.

## De klerenjood

De tekst over de klerenjood is een ambivalente tekst. In de eerste helft is het enigszins vijandig getint, in de tweede helft is het toch waardierend en positief. Van Weijtens (1971) weten we dat de jood tot ongeveer 1795 zelden in de Nederlandse literatuur voorkomt. Pas als de economie in de achttiende eeuw achteruit gaat en de joodse straathandelaars een gevaarlijke concurrentie betekenen voor de niet joodse straathandelaars, wordt het antisemitisme opgewekt, schrijft Weijtens. In het verlengde hiervan wordt de jood alleen in stereotiepen voorgesteld: hij is of Shylock of Nathan (Weijtens, 1971, 18-50). Hoe verschijnt de jood bij de – niet-joodse drogist en letterkundige – Samuel van den Bergh? Als wij de tekst grondig en kritisch lezen, ontdekken wij een talig netwerk van vijandigheid. Een van de motieven is de dichotomie zuiverheid-onzuiverheid. Zoals Labrie en anderen overtuigend aantonen, vormt deze dichotomie, en 'de hang naar zuiverheid' een integraal onderdeel van het culturele en filosofische vertoog in het negentiende-eeuwse Europa (Labrie, 1998). Zuiverheid staat in dit vertoog niet alleen voor lichamelijke reinheid, maar ook voor morele, culturele en etnische meerwaarde. Zo neemt vaak de hang naar zuiverheid de vorm aan van mixofobie, rassenhaat, dus ook van antisemitisme (Van der Laarsse et al. 1998). Merkwaardig genoeg doet dit zuiverheidsdiscours al zijn intrede in de eerste helft van de negentiende eeuw, ook in Nederland. In het Volkslied van Tollens lezen wij: 'Wien Neerlandsch bloed in de aders stroomt./ Van vreemde smetten vrij'. J. P. Hasebroek zelf looft de Zeeuwsche arbeider met de volgende woorden: 'In den nederigen boeren- en arbeidersstand, van de besmetting van vreemde zeden vrijgebleven, wordt het degelijk oud-vaderlandsch karakter nog bewaard' (Hasebroek, 1841, 11). Het meest pregnant wordt de metaforiek zuiver-onzuiver echter in het stuk over de klerenjood gebruikt. De pool zuiverheid wordt hier impliciet op de 'echte' Nederlanders toegepast, de pool onzuiverheid op de jood. De verteller begint zijn verhaal met: 'Verschooning, lieve lezer, voor de volgende vraag' (Van den Bergh, 1841, 157). Het woord 'verschooning' keert in een andere gedaante nog eens terug. De verteller wenst de lezer er van harte geluk mee als die nog niet in aanraking kwam met joden, in de woorden van de verteller: '[...] gij u...genadig *verschoond* (mijn cursivering) zaagt van den lastigsten der lastigen zijner talrijke broeders [...]' (Van den Bergh, 1841, 157). *Verschooning*, *verschoond*: de stam van de woorden is dezelfde. 'De hang naar zuiverheid' wordt hierdoor twee keer vorm gegeven. De jood Van Riezel woont op de Gevuldegracht – de naam van de gracht impliceert meteen het onaangename teveel van iets of van iemand – en deze implicatie wordt dan ook bevestigd: de Gevuldegracht wordt 'in de wandeling den aanlokkelijken naam Luizemart' (Van den Bergh, 1841, 157) gegeven. Luizen worden natuurlijk met vuil geassocieerd en in het woord Gevuldegracht wordt het beeld van wemelen, van luizen opgeroepen. Impliciet ontstaat er een identificatie tussen luis en jood. Deze identificatie wordt verder nog herhaald en versterkt. In de formule 'lastigsten der lastigen zijner talrijke broeders' wordt de onaangename veelheid ook iconisch uitgedrukt door de herhaling van het adjectief 'lastig' en eveneens door de hogere trap van vergelijking. Even verderop staat: '[hij is] veel moeilijker af

te slaan [...] dan de welbekende klitten [...] (Van den Bergh, 1841, 158). De jood plakt, net zoals luizen of klitten die men maar het liefst van zijn lichaam afslaat.

Naast vuil komt ook lelijkheid in de beschrijving van de jood. Zijn lelijkheid en zijn armoe vormen een onderwerp van spot. De verteller kan niet genoeg de spot drijven met het feit dat de moeder van deze lelijke, vuile en arme jood hem ooit als het "mooiste joodtjen van 't Paddemoes" (Van den Bergh, 1841, 158) had voorgesteld. Dezelfde jongen is tegenwoordig 'den leelijksten onder de kinderen Abrahams' (Van den Bergh, 1841, 158), aldus de verteller. Op grond van al deze eigenschappen raadt de verteller de lezer het volgende aan: 'zorg dat uw deur goed gesloten blijft, want als hy er één voet tusschen gezet heeft, raakt gy niet van hem ontslagen' (Van den Bergh, 1841, 158). Hier zien we weer de motieven van plakken, bevuild raken, en schoon willen blijven. Assimilatie of integratie wordt op die manier zo goed als onmogelijk gemaakt voor de jood. Ook ontbreken de generaliserende, essentialistische opmerkingen die zo karakteristiek zijn voor het joden-vijandelijke discours niet: 'hij behoort tot het ras der geboren schacheraars' en hij beschikt over 'de zijner natie eigene welbespraaktheid' (Van den Bergh, 1841, 158).

Toch is de tekst niet alleen maar vijandig. Er komt – zij het een nogal ambivalente, halfslachtige – erkenning als het om de vakkennis en de vroomheid van de jood gaat, waarbij wel wordt aangegeven dat zich achter de professionaliteit toch bedrog verschuilt. De jood beweert van zijn goederen dat die door een gelukkig toeval in zijn bezit raakten, terwijl iedereen weet dat ze van het Vrijdags-boelhuis afkomstig zijn. Hij kan zijn waar zo vakkundig opknappen dat iedereen denkt dat het splinternieuw is. 'In dergelijke bedrijven is hy een waarachtig kunstenaar' (Van den Bergh, 1841, 159) en dat wordt zelfs door de koning gehonoreerd. De status van de jood in officieel Nederland is dus veilig. De verteller relativeert echter gauw zijn lof. Hij vreest dat de beperkende aard van zijn erkenning – 'in *dergelijke bedrijven* (mijn cursivering) is hy een waarachtig kunstenaar' – de woede van de joden zal opwekken. Hij zegt: 'ik heb te veel afkeer van lawaai, te veel eerbied voor mijn *corpus*' (Van den Bergh, 1841, 159), waarmee hij impliciet bedoelt dat de jood hem – indien hij hem niet als *omnis homo* erkent – met veel lawaai en met lichamelijk geweld zou aanvallen. Hier hebben we met een projectie te maken: al die verbale agressie die de verteller tot dit punt in de tekst tentoonstelde, keert hij nu om en projecteert hij op de jood zelf. De 'eerlijke' Nederlander moet veel meer bang zijn voor de jood (die veel lawaai kan maken en de corpus van de Nederlander kan aanvallen – let op de keus en op de cursivering door de auteur zelf van het woord 'corpus', waarmee een grens wordt getrokken tussen de Hebreeuwse, Oudtestamentische, joodse traditie enerzijds en de Latijnse, christelijke traditie anderzijds) dan de jood voor de Nederlander. Zo moet men de lof van de verteller toch veel meer als spot lezen. Erkenning komt later wel als het om de sabbath gaat. 'Dan zou het u bezwaarlijk vallen hem te herkennen.' (Van den Bergh, 1841, 159). Hier wordt zijn ijver, zijn optimisme, zijn gehechtheid aan zijn familie en zijn geloof geprezen. Dezelfde jood wordt 'gesplitst' in een 'slechte' en in een 'goede' versie: bespot als etniciteit, als sociale groep, maar wel geaccepteerd als mens met een eigen godsdienst.

Het is de moeite waard om nog even bij de bijbehorende illustraties stil te staan. Deze passen ogenschijnlijk in de reeks van de andere illustraties in de bundel: de hoofdfiguur wordt in een karakteristieke kleding en met typische voorwerpen uitgebeeld, de initiaal vormt een omgekeerd opgehangen pantalon die daardoor de letter 'v' vormt en aan het eind van de tekst zien we de goederen waarmee de jood handel drijft. Maar het tafereeltje boven de tekst wijkt wel degelijk af van de andere houtgravures van de bundel. Dit is namelijk de enige afbeelding in het boek waar de figuur in zijn eentje voorgesteld is. Op alle andere afbeeldingen die boven



de teksten geplaatst zijn, wordt het karakter in gezelschap of naast één of twee andere mensen geplaatst. Niet de jood: hij staat eenzaam in de deur van zijn winkeltje, in het dode gezelschap van zijn handelswaren. Op zijn gezicht een grijns. Hij verschijnt dus niet als lid van een gemeenschap, in interactie met andere mensen, maar als de uitgeslotene, als eenzame figuur.

## **Besluit**

Zowel de schoorsteenveger als de Jood hadden ten opzichte van de Nederlanders een gemarginaliseerde plaats in de Nederlandse maatschappij in de eerste helft van de negentiende eeuw. De hen beschrijvende instanties horen bij de 'insiders' van de maatschappij die hen marginaliseert/koloniseert. De schrijvers hebben zo een machthebbende, koloniserende blik. Net zoals bij de schoorsteenveger vindt men bij de klerenjood ook de dichotomieën waardoor wat de Nederlander is, duidelijk omschreven wordt: zuiverheid-vuilheid, schoonheid-lelijkheid, eerlijkheid-bedrog worden systematisch verdeeld tussen Nederlanders en Joden respectievelijk. Waarom is de beeldvorming over de Jood ongunstiger dan die over de schoorsteenveger? Één van de mogelijke antwoorden op deze vraag is het volgende: de Italiaanse schoorsteenveger bleef Italiaan, bleef op een afstand en was geen concurrent van de Nederlander, hij nam zijn sociale plaats niet in. Hij vulde juist een leemte in op de arbeidersmarkt: hij deed een soort werk dat de Nederlanders zelf niet wilden doen, maar dat van wezenlijk belang was. Daarentegen vormde de Jood een probleem. Aan de ene kant leek hij veel op de Nederlander, kwam hij te dichtbij: hij bleef in Nederland wonen, was handelaar, zijn godsdienst vormde het uitgangspunt voor het christendom en hij was op een aantal gebieden concurrent van de Nederlanders. Aan de andere kant bleef hij toch anders en was hij opvallend 'de ander': in zijn gewoontes, in zijn godsdienst, en niet zelden in zijn uiterlijk vormden de joden toch een gesloten gemeenschap. Een grensgeval dus.

De immigrant is welkom als hij naar eigen land terugkeert, de blijver – in dit geval de jood – wordt bespot juist omdat hij niet weggaat en een vermeende bedreiging vormt.

(Dit artikel is mede mogelijk gemaakt dankzij de financiële steun van het Hongaarse OTKA-project: T/F 047131.)

Bergh, S.J. van den (1841). De kleërenjood. In *De Nederlanden. Karakterschetsen, kleederdragten, houding en voorkomen van verschillende standen* (pp. 157-160). Tekst van de meest geachte schrijvers met gravuren van den heer Henry Brown naar teekeningen van de voornaamste Nederlandsche kunstenaars. Facsimile uitgave van de eerste druk uit 1841 door Kruseman's Uitgeversmaatschappij B.V. te 's-Gravenhage.

Bos, D. (1999). *In dienst van het koninkrijk. Beroepsontwikkeling van hervormde predikanten in negentiende-eeuws Nederland*. Amsterdam.

Hasebroek, J.P. (1841). De schoorsteenveger. In *De Nederlanden. Karakterschetsen, kleederdragten, houding en voorkomen van verschillende standen* (pp. 113-116). Tekst van de meest geachte schrijvers met gravuren van den heer Henry Brown naar teekeningen van de voornaamste Nederlandsche kunstenaars. Facsimile uitgave van de eerste druk uit 1841 door Kruseman's Uitgeversmaatschappij B.V. te 's-Gravenhage.

Haraway, D.J. (1997). *Modest Witness*. New York-London: Routledge.

Kossmann, E.H. (1986). *De Lage Landen 1780/1980. Twee eeuwen Nederland en België*. Deel I. 1780-1914. Amsterdam/Brussel: Elsevier.

Laarsse, R. van der, Labrie, A. & Melching, W. (reds.) (1998). *De hang naar zuiverheid. De cultuur van het moderne Europa*. Amsterdam: Het Spinhuis.

Labrie, A. (1998). Het verlangen naar zuiverheid. In R. van der Laarsse, A. Labrie & W. Melching (reds.) *De hang naar zuiverheid. De cultuur van het moderne Europa*. (pp. 15-50). Amsterdam: Het Spinhuis.

Meulen, J. van der & Welsinck, D. (1980). Inleiding. In *De Nederlanden. Karakterschetsen, kleederdragten, houding en voorkomen van verschillende standen* (pp. IX-LI). Tekst van de meest geachte schrijvers met gravuren van den heer Henry Brown naar teekeningen van de voornaamste Nederlandsche kunstenaars. Facsimile uitgave van de eerste druk uit 1841 door Kruseman's Uitgeversmaatschappij B.V. te 's-Gravenhage. IX-LXII.

*De Nederlanden. Karakterschetsen, kleederdragten, houding en voorkomen van verschillende standen*. (1841). Tekst van de meest geachte schrijvers met gravuren van den heer Henry Brown naar teekeningen van de voornaamste Nederlandsche kunstenaars. Facsimile uitgave van de eerste druk uit 1841 door Kruseman's Uitgeversmaatschappij B.V. te 's-Gravenhage.

Potgieter, E.J. (1841/1898). Kopijeerlust des dagelijkschen levens. In E. J. Potgieter: *Verzamelde werken. Proza, Poëzy, Kritiek*. Verzameld onder toezicht van John Z. Zimmerman. Deel XIII. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink.

Smeed, J.W. (1985). *The Theophrastan 'character'. The history of a literary genre*. Oxford – New York: Clarendon Press.

Spivak, G. (1985). The Rani of Simur. In F. Barker et al. (eds): *Europe and its others vol.1 Proceedings of the Essex conference on the sociology of literature*. Colchester: University of Essex.

Weijtens, M.J.P.M. (1971). *Nathan en Shylock in de Lage Landen. De Jood in het werk van de Nederlandse letterkundigen uit de negentiende eeuw*. Groningen.

Wezel, R. (1994). Een 'echt nationaal werk'? Nationale typencollecties in de negentiende eeuw. *Literatuur* 5, 274-282.

## Emőke Pécsi: Schets van een nieuw werkelijkheidsmodel in Carry van Bruggen Aankomst in Indië

*Emőke Pécsi (ELTE)*

Carry van Bruggen is eigenlijk al heel vroeg, 23 jaar oud, begonnen met het schrijven van literaire werken – parallel met haar journalistieke werkzaamheden, meteen na haar aankomst in Indië (met haar man Kees van Bruggen die als hoofdredacteur bij de *Deli-Courant* werkte). Het verhaal *Aankomst in Indië* was het eerste werk van de schrijfster dat in Nederland verscheen (*De Amsterdammer*, 29-10-1905). In latere verhalenbundels werd het niet opgenomen. Het verscheen pas weer in 1978 in het themanummer van *De Engelbewaarder* (samengesteld door Jan Fontijn en Diny Schouten).

Toen, in 1905, had het verhaal geen succes – het gaf zelfs 'aanleiding tot misverstanden' (Fontijn & Schouten, 1985, 130). De contemporaine kritiek verweet de schrijfster dat zij een somber, en dus een vals beeld over de Europese gemeenschap in Deli schilderde. Met een moderne term zou men kunnen zeggen dat Carry van Bruggen met haar werk het 'image' van Deli schaadde, althans volgens de critici. De Delianen voelden zich waarschijnlijk ook persoonlijk beledigd, een gevoel dat mede werd veroorzaakt door het feit dat de beledigende partij een jonge vrouw was die pas in Indië was aangekomen. Zoals ook andere werken van Van Bruggen – en overigens enorm veel werken van andere vrouwelijke auteurs – werd het verhaal vooral als een *bekentenis*, een autobiografische beschrijving van een persoonlijke ervaring geïnterpreteerd, dus niet als een (fictioneel) literair werk van een autonome kunstenaar.

Het autobiografische element van het verhaal, dat ongetwijfeld aanwezig is, sluit de fictionaliteit en de literariteit niet uit, en heeft dus zeker niets te maken met de esthetische waarde van de tekst. Ten gevolge daarvan verschenen destijds geen werk-*immanente* kritieken op het desbetreffende verhaal. De latere literaire kritiek was zo goed als niet bezig met het verhaal, het werd tot een deel van haar 'realistisch-naturalistische vroege werk' gerekend dat in zijn geheel geen blik waardig gekeurd werd. Op een internetsite kan men een van de weinige kritische opmerkingen lezen. Die is dat het in het verhaal *te veel* regent. Een merkwaardige opmerking. Zou dit betekenen dat literaire werken waarin het te veel regent, weinig esthetische waarde hebben? Ik geloof dat het de moeite waard is na te gaan waarom het in dit verhaal eigenlijk zo veel regent, omdat de desbetreffende recensent – zonder dat waarschijnlijk te bedoelen – een cruciaal punt heeft aangeroerd.

Het gaat om een kort verhaal dat de aankomst van het echtpaar (Henk en Henriët de Roode) in Indië beschrijft. Naar de verschillende fasen van aankomst kan het verhaal in drie delen worden ingedeeld: op het station, de reis in de riksja naar het hotel en in het hotel. Deze gedeeltes zijn ongeveer even lang.

Met een 'realistische code' gelezen is het verhaal nogal saai. Het gaat om een zeer gereduceerde handeling. Er gebeurt eigenlijk niets avontuurlijks, grappigs, anekdotisch of tragisch. Bij zo'n lezing zou men het verhaal kunnen interpreteren als een poging om het ondragelijke klimaat in de tropen, de ellendige maatschappelijke situatie van de inlanders en Chinezen en de onsympathieke gedragswijze van de plantagehouders te beschrijven,

respectievelijk deze factoren met elkaar in een causale relatie te brengen. In dit opzicht levert het verhaal echt niet veel nieuws op.

Er kan ook een 'psychoanalytische lezing' ingeschakeld worden. Op die manier wordt het verhaal interessanter. De belangrijkste gebeurtenis is dan de gemoedsverandering van het echtpaar die wordt veroorzaakt door hun waarnemingen in hun nieuwe land. De genoemde gemoedsverandering gaat gepaard met de veranderingen van de omstandigheden bij de aankomst. De subtiele psychische karaktertekening van de personages en de gedetermineerdheid van de psyche door de uiterlijke omstandigheden en het milieu waarin men geboren wordt, geven het verhaal eveneens naturalistische trekken. De gedetailleerde (realistische) schrijfwijze, het frequente gebruik van woorden die iets negatiefs uitdrukken en de illusie van een geloofwaardige beschrijving maken eveneens een realistisch-naturalistische interpretatie mogelijk.

Het exotische decor, de afbeelding van extreme gemoedstoestanden, zoals apathie, melancholie en decadente uitpattingen, het betekenisvolle of slechts decoratieve gebruik van kleuren en, op die manier, het sterk visuele, bijna schilderachtige karakter van het verhaal, het gebruik van traditionele, maar ook nieuwe symbolen en verder een vleugje fatalisme – dit alles past heel goed in de trend van de literatuur van het fin de siècle. In dit opzicht zou men dit werk zeker een typisch fin-de-siècle-verhaal kunnen noemen. Tegelijkertijd is het verhaal ook in het kader van de Nederlandse koloniale literatuur te lezen. Hoe dit alles in de tekst gebeurt, en wat de tekst bijzonder maakt, zal ik in de volgende paragraaf bespreken.

Tussen de buitenwereld en de binnenwereld van de personages bestaat dus een nauw verband. Het gaat hier echter om meer dan dat ze bijvoorbeeld verdrietig zijn omdat het regent ('realistische code') of dat de regen een projectie is van de gemoedsgesteldheid van de twee nieuwelingen ('psychoanalytische code'). Wij moeten hoe dan ook toegeven dat de melancholie van de Europese mens duidelijk samenhangt met de regen en de avond: 'Triestig keek Henriëtten verlaten weg af, die van 't station naar het stadje leidde, en de melancholie van een tropischen regen bij avond drukte haar met een kleumend gevoel van *komende zorg*' (124, de cursiveringen in de geciteerde tekstfragmenten zijn steeds van mij).

Zelfs de dingen die tot de leefwereld van de witte mens behoren, worden in Indië geleidelijk melancholisch en neurasthenisch: 'de *trage* locomotief met de *loom* uitziende, als *vermoeide* wagens erachter, *zeulde lamlendig* 't stationnetje binnen' (123). Ook de stappen van de 'in stijf-zindelijke *witte* baadjes' geklede 'Chineesche boy's' in het hotel zijn 'loom' (128). Deze gedachtegang volgend kan de regen ook worden opgevat als een symbool van het onbekende, van de beangstigende vreemdheid, van alles wat de Europese mens in de koloniën als 'ongemakkelijk' ervaart.

Naast de regen krijgt ook de avond die eveneens bij de aankomst op het station begint te vallen, een symbolische functiemet een dergelijk betekenisveld. De wolken die die 'middag al hoog aan den hemel gezeild hadden' (123) horen ook bij deze 'symbolengroep'. Het storende karakter van regen en avond (donker) wordt in de tekst dikwijls opgemerkt.

Dat is echter nog lang niet alles wat men omtrent de functies van de regen in de tekst kan opmerken. In narratologisch opzicht is het merkwaardig dat de regen vanaf het tijdstip van aankomst valt, dus het vangt in het begin van het verhaal aan te regenen, maar het houdt nergens (in de loop van het verhaal) op met regenen, ook aan het einde van het verhaal niet. Dit feit werkt tegen de verwachtingen van de lezer in, die zich met de focaliserende

Europeaan identificeert en die van de voor hem/haar ongemakkelijke en ontkrachtende situatie wil loskomen. Op die manier stijgt de onzekerheid en het wantrouwen van de Europese mens steeds. De nooit ophoudende regen houdt in dit opzicht het verhaal open. De 'regen' heeft dus een betekenis voor de narratieve structuur van de tekst.

De hoofdpersonages van het verhaal, Henk en Henriët, focaliseren niet in dezelfde mate. Het vrouwelijke perspectief krijgt in het verhaal een grotere nadruk, zodat men het gevoel heeft dat de vrouw de hoofdpersoon is. In het verhaal staat echter niet de Europese vrouw (of het echtpaar) centraal maar de focalisatie (het kijken) zelf. Ik zal dit nader verklaren. In de dieptestructuur splitst het verhaal zich in twee polen: de twee elkaar tegenovergestelde werelden van de kolonisators en de gekoloniseerden – wat overigens heel vaak gebeurt in de koloniale literatuur. In dit verhaal staat tussen hen iets moeilijk vatbaars wat met symbolen als regen en avond wordt uitgedrukt en wat uitgesproken samenhangt met het vreemde land. De regen en de duisternis werken als een grensstrook, een muur of een 'gordijn' – zoals het in het verhaal ook genoemd wordt – tussen de focaliserende kolonisator en het gekoloniseerde object van de blik. Lezend met een modernistische code –dat wil zeggen, in 'het Modernistische semantische universum' (vergelijk Fokkema & Ibsch, 1984, 37) – symboliseert dit 'gordijn' de subjectiviteit van de focalisatie, de onmogelijkheid van het zuiver-zien, de objectiviteit en de rationaliteit, dus de belemmering voor het kijken:

Van de rand der bekapping straalde en gutste de regen in breede, blanke linten op den grond en buiten was 't neerplassen zoo sterk, dat de huizen en boomen achter die dichte regenbundels verdoken en onzichtbaar waren als achter een maar *ternauwernood transparent gordijn* (123).

De handeling van het kijken zelf wordt heel vaak expliciet, in het bijzonder bij het kijken van de Europeaan naar de inlanders en de Chinezen, die hierdoor tot kijk-object worden (een koloniserende actie): 'De eenzame Europeaan, die heen en weer liep [...], keek, [...] de wagens langs, de derde-klasse wagens vol inlanders en chineezen, grijzende, verhitte koppen voor de gaten zonder vensterglas' (123). De regen-avond omhult alles, neemt het goed gemoed van de Europeaan weg, vervaagt de contouren, verandert de vormen en de kleuren: 'Zoo naast elkaar [...] leken ze [de 'hongkongs' – E.P.] een stelletje broos kinderspeelgoed, timide en stilletjes neergezet onder de hooge, en diep-donkere boomen in de regen-melancholie van den vallenden avond' (124).

Dit in de lucht hangende iets, dat melancholie uitstraalt, doet zich voor als een slang die geniepig tot de ziel van de Europeaan opklimt en hem ziek maakt. Hier duikt weer een motief uit de traditie van de koloniale literatuur op: de vage angst van de Europeaan voor het 'verindischen' - in het Engels 'going native' - is de angst voor 'degeneratie', angst voor rassenvermenging op symbolisch niveau. Vanuit de invalshoek van de blanke mens is de blanke degene die slachtoffer is, die ten prooi valt aan Indië.

Melancholie werd door diverse schrijvers ook als een Europees verschijnsel van het fin de siècle beschreven (zie bijvoorbeeld Couperus' *Eline Vere*, 1889), in de koloniale literatuur wordt melancholie steeds op rekening van de koloniale omstandigheden geschreven. Dit is ook in deze tekst het geval. Wel echter met een heel andere klemtoon. Op de heenreis, op Ceylon lacht Henriët nog om die 'Indische zwartgalligheid'.

Maar nu in 't karretje, met den trekkenden, zweet- en regenglimmenden Chinees ervoor, wiens gebukten rug ze even maar boven het zeildoek konden zien; geel vettig-vleesch;

dat haar wee maakte, dacht Henriët aan het gemopper van den verlofganger terug en bleekjes lachte ze tegen Henk, niet tot veel zeggen geneigd (126).

Hier is de oorzaak van de melancholie van de Europeaan niet meer de regen en de energierovende tropen, maar het zien van de 'zweet- en regenglimmenden Chinees', het zien van zijn vernedering door de blanken. Tegelijkertijd vindt ook weer een verwijzing naar de belemmerde visie van de Europeaan plaats. Het zeildoek van de riksja sluit weer hun perspectief af. De door de 'gele mens' getrokken riksja wordt tot een gevangenis van de 'witte mens'. De reis in de 'hongkong' staat zowel in de oppervlakte-structuur als in de diepte-structuur van het verhaal centraal, en wordt tot een allegorie van de kolonisatie die in het hele verhaal, net als de regen, voorkomt: de gele man trekt met moeite de witte mensen die weliswaar op een hogere positie zitten, maar toch die positie als ongemakkelijk ervaren; zij kunnen immers niet uit deze ongemakkelijke situatie vrijkomen. De vaststelling dat de koloniasator zich even 'slecht voelt' als de gekoloniseerde, was een gevaarlijke en nieuwe stelling in de koloniale literatuur. Het is een inzicht in het feit dat de (machts)relatie onhoudbaar is, een aankondiging van een nieuw humanisme, waar de betekenis van het woord 'mens' niet tot één ras is beperkt.

Dat de riksja in het verhaal als allegorie voor de koloniale situatie wordt ingezet, blijkt uit de kleine dialoog tussen Henriët en Henk ongeveer in het midden van het verhaal. Hier wordt het semantische verband versterkt. De man probeert de vrouw te sussen. Hij spreekt op een neerbuigende, paternalistische toon (tot de vrouw en over de inlanders), maar de vrouw blijkt het wezen van het probleem beter te begrijpen:

'We zijn er gauw, hoor *kindje*.'

'Ja Henk,' zei ze, toch weer wat gelukkig nu, 'maar vin je 't niet akelig wreed in zoo'n karretje te zitten en je door zo'n stakker van een Chinees te laten trekken?'

'Och,' zei Henk, 'weet het niet. Misschien vinden ze 't zelf niet eens heel erg. De dingen zijn zo moeilijk uit te maken. Wij hebben heel andere opvattingen.' En met geforceerde luchtigheid, om z'n *vrouw* wat op te vrolijken, 'maar *lekker zit je er niet in*' en plagerig, 'goed dat we pas getrouwd zijn, hè.'

'Ja, net een *kooitje*', lachte Henriët terug. '*Je ziet nu niets meer, maar wàt een regen.*'

'Wat kàn het hier regenen! *En al helemaal donker...*' (126)

Op Henks onvoldoende lijkende verklaring van de koloniale situatie geeft Henriët een ironische antwoord waarmee alles is gezegd: de riksja is een 'kooitje' en ze kunnen niets meer zien. Op dit punt van het verhaal wordt het helemaal 'donker'.

In het boven vermelde citaat komt ook de asymmetrie van de verhouding tussen man en vrouw tot uitdrukking. En niet alleen in de spreektoon en gedragswijze van de man. Dat de vrouw niet alles zonder meer aanneemt wat de man doet en zegt, maar dit alles kritisch beschouwt en soms zelfs ironiseert, maakt de asymmetrie van hun verhouding expliciet en accentueert hun verschillende visie op de wereld (op de koloniale situatie en op hun eigen huwelijk). In zo'n lezing zou men het 'kooitje' ook als een metafoor voor het huwelijk kunnen opvatten. Op deze manier worden diverse hiërarchische relaties in het verhaal met elkaar in verband gebracht en enigszins gelijkgesteld. Met de man-vrouw problematiek is Carry van Bruggen haar hele oeuvre door sterk bezig.

Dat de vrouw eerder in staat is tot het 'zuiver-zien' van het probleem komt al eerder in het verhaal tot uitdrukking:

Maar Henriët huiverde terug. *Ze had ze dien dag aan de haven gezien, in volle zon, wreede, blakende zon*, rechtaf van den gloeienden hemel uitgegoten op de blakende, geprande ruggen. Als beesten trokken ze *en de menschen, die in de karretjes zaten, keken onverschillig*, gewend naar de kromme, zwetende lichamen voor hen (125).

De witte vrouw die waarschijnlijk haar man op reis begeleidt, de niet-handelende deelnemer aan de gebeurtenissen, verandert haar passief-dulgende situatie in een actief-beschouwende. Zij neemt waar dat haar man en andere in de karretjes zittende mensen maar een schijn-activiteit verrichten. Hun activiteiten zijn die van de monotone en blinde dagelijkse routine zonder 'kijken' of nadenken. Zij ontwikkelt echter zelf een feitelijk geestelijke activiteit van enigszins contemplatieve aard. Ze wordt tot een ziener: de 'wrede zon' laat haar de schellen van de ogen vallen.

De eigentijdse kritiek kwam in opstand tegen de dwang van het verhaal om zich te identificeren met het perspectief van het vrouwelijk personage, dat het probleem van de kolonisatie in een nieuw aspect geplaatst heeft. Het verhaal roert een gebied aan waarop een taboe rustte respectievelijk waarvan de eigentijdse lezer zich om pragmatische redenen wenste af te sluiten.

De ignoratie van de verontrustende koloniale omgeving en de eis de directe omgeving 'zuiver' en 'wit' te maken, komt in het verhaal tot uitdrukking in het feit dat de Europeanen de hun omringende gele mensen in wit uniform kleden en dat ze van de bedreigende 'regen', 'avond' en 'stilte' niet willen weten. Dat zijn reacties op het verbeelde gevaar van de ziek makende invloed van Indië:

Er waren maar weinig Europeanen, maar er was veel rumoer van lawaaierige stemmen, als om de stilte weg te houden uit de holle ruimten en den melancholischen regenzeur niet te hooren (128).

of:

Uit den lichtkring van het hôtél heerschte daar de stugge donkerte, als aandringend rondom (128).

Janssen (2003, 54) verwijst in haar artikel over de 'huisvrouw in de tropen' naar dit verschijnsel:

Zij [de Hollandse vrouw – E.P.] kwam terecht in een samenleving waar de aanwezige witten krampachtig probeerden vast te houden aan de normen en waarden van 'Hollandse properheid'. Reinheid, zuiverheid en hygiëne waren de toverwoorden – en niet alleen in het huishouden.

De 'ongemakkelijkheid' van de koloniale situatie wordt ook weergegeven door de uitbeelding van de eenzame of verlaten Europeaan. De kolonisatie bevat dus een vervreemdend element dat weerslag heeft op de kolonisator. De Europese mens is steeds eenzaam geschilderd. Op het station treffen wij een eenzame Europeaan. Niet alleen hij maar ook de 'eerste-klasse-kar' is 'eenzaam' (123) zoals ook het aankomende echtpaar. Ze zijn bij aankomst helemaal 'hulpeloos'. De hun omringende inheemse personen kunnen – vanwege het systeem – niet als medemensen worden beschouwd en ze hebben alleen een gereduceerde communicatie met elkaar, zonder blijk van enige gevoelens:

De Roode en zijn vrouw waren uit den trein gestapt en stonden nu hulpeloos op de gele steentjes naast de bagage, die een hijgende koelie, met platte borst en bevende beenen, naast ze neergekwakt had, nu wachtend op z'n dubbeltje (124).

De weg waarop ze het stadje binnen moeten gaan, lijkt Henriët 'verlaten' te zijn (124) en 'er was niemand geweest om ze af te halen en al hadden ze dat geweten – ze kenden geen ziel in hun nieuwe woonplaats [...], 't was toch onaangenaam' (125-126). De Chinees die ze trekt, spreekt geen woord tot hen: 'de stomzeulende Chinees' (126). Ofschoon het hotel van de witten enigszins eenzaam in de inheemse (modderige) omgeving staat, hopen Henk en Henriët dat hun eenzaamheid en ongemakkelijkheid zal worden opgeheven: 'dan hebben we alles achter den rug, en kunnen we ons gemakkelijk maken' (128). Maar de eenzaamheid van het hotel in het midden van de vreemde en tot vijand geworden tropische omgeving wordt ook binnen voelbaar, en tevergeefs probeert de witte mens die zelf geschapen slechte atmosfeer met 'geforceerde vrolijkheid' weg te houden:

't Leege, kille hôtel was toch nog 't eenig veilige. Maar de regen koelde de atmosfeer buiten en er woei telkens een rillige wind door het heel open en onbeschat gebouw, vochtig blazend tegen de warmroode koppen van het stelletje drinkende en zwetsende Europeanen om de groote middentafel. Een tiental zaten daar en in hun geforceerde vrolijkheid van moppen tappen en lach-uitbarsten was als een diepe smart om de rengeur en 't nare land (128).

Zelfs als ze een groep vormen, blijven ze zo eenzaam als hun 'plantages ver 't land in' en bedrinken ze zich om hun bewustzijn dat de 'regen' voortdurend waarneemt te verduisteren: 'Enkele eenzamen zaten aan de kleine tafeltjes rondom en zwiwend, in den regen turend, dronken ze 't eenen bittertje na 't andere...' (128).

De vervreemding als motief dringt het hele verhaal door en komt ook in de absolute onzekerheid en hulpeloosheid van de (witte) mens tot uitdrukking. De grote, holle ruimten, de onmogelijkheid tot communicatie met de (veronderstelde) medemensen, het aarzelen en de angst om bespottelijk te worden, doet enigszins aan Kafka denken:

De Roode en Henriët aarzelden even voor [...] de vraag waar ze moesten zijn [...]. En ook wilde Henk niet bespottelijk zijn [...]. Op het moment wist hij zelfs absoluut niet, wat hij zou hebben moeten zeggen (128-129).

Het juist aangekomen echtpaar kan niet alleen met de inheemse bevolking, maar ook met de Europese planters niet communiceren. Ze lijken een aparte 'subcultuur' te belichamen met eigen, anderen uitsluitende communicatiemiddelen en met een verdraaide moraal. Als Henriët zich van dit alles bewust wordt, verschijnt in het verhaal nog een keer het allegorische beeld van de riksja, haast emblematisch, voor de verstikkende situatie, waaruit ze niet vrij kan komen. De enige vlucht van de geest lijkt de opheffing van het bewustzijn:

[...] ze beefde. Onbewust beluisterde ze 't geruis van den nog altijd stroomenden regen en 't geratel van een hongkong, héél in de verte. Een moment voelde ze niets, wist niet, hoe ze eruit zouden komen. Strak keek ze de eetzaal met de kleurige bloemetjes in en dan, met een gevoel of ze flauw zou vallen, naar den man met het roode gezicht [...] (129).



Op dit punt van het verhaal wordt de tijd duidelijk verruimd met de vertraging van het verteltempo, zo krijgt het innerlijk leven van de personages en de symbolische dimensie van de tekst een grotere nadruk. Henriët valt uiteindelijk toch niet flauw ook al beseft ze dat het systeem haar inlijft. Er komt geen oplossing aan het einde van het verhaal, hun vervreemding wordt zelfs extreem verhoogd. Henriët voelt zich 'akelig verlaten' en een Chineesje laat 'ze alleen staan in hun nieuwe woon' (130).

Een merkwaardig moment tegen het einde van het verhaal is het ogenblik waarop de man iets van zijn 'mannelijkheid' verliest (de mannelijkheid in de zin van constructie van romantische ideeën) en even machteloos en afhankelijk van omstandigheden wordt als meestal vrouwen gekarakteriseerd worden. Het is misschien niet te gewaagd te zeggen dat de tropische regen de koloniserende witte man 'castreert' in die zin dat hem de scheppende energieën ontnomen worden, zoals ook de vrouw in de Europese cultuur vaak werd geschilderd, als een demoraliserend wezen. Het gekoloniseerde land werkt op dezelfde manier demoraliserend op de witte man. Wij weten uit Loomba (1998, 151-172) dat de kolonie vaak als een (naakte) vrouw werd gerepresenteerd omdat patriërchaat en imperialisme parallelle vormen van dominantie gebruiken. Op deze manier wreekt zich de kolonie op de kolonisator.

De 'verlamming' en het 'bevuilden' van de 'van herkomst energische en zuivere' witte mens gebeurt symbolisch in de eerste plaats door de 'modder' die net als de 'regen' en de 'donkerte' als een *pars pro toto* voor de kolonie op te vatten is. De vele vermeldingen van de 'modder' op diverse plaatsen in de tekst is geen toeval, maar een bewust uitdrukkingmiddel. Eerst verschijnt het beeld van de modderige grond met de andere centrale beelden van de regen en de hongkong: 'De lange, ranke trek-stokken steunend met de einden op den grond, putjes borend in den sappigen modder' (124). Ook later blijft de modder met de hongkong, of liever, met de beweging van de hongkong verbonden: 'Met een ruk vatte de trekker de dunne, ranke boomen beet en den rug gekromd, trok hij ze op een vlug drafje door den moddergrond' (125).

De witte civilisatie komt tot uitdrukking in het beeld van het 'harde plaveisel' (tegenover de 'kuilige grond') rondom het station en het hotel. Als Henriët blij is dat ze uit het karretje kan stappen omdat ze bij het hotel aangekomen zijn, wordt ze door modder bevuild: 'Henriët met iets opgewekts weer, wipte er uit, de rok van haar al wat verslonsd grijslinnen japonnetje veegde over de modderstraat' (126-127).

Het motief van het 'bevuilden' valt ook in het hotel niet weg: de tafels zijn 'bemorst', tussen de marmerplaten lag 'vuil grijs stof opgehoopt'. In de eetzaal zijn de 'vuile tafeltjes' met helder linnen gedekt maar de wanden zijn ook hier 'afbrokkelend' en 'vuil gevlekt'. Om 'hun nieuwe woon' te benaderen moeten Henk en Henriët weer een 'modderpadje' in. Ze kunnen Indië ook in het hotel niet negeren. Ze kunnen zich hier nooit 'gemakkelijk' voelen.

Motieven als 'regen', 'avond', 'donkerte', 'modder' (met al hun symbolische inhouden) wortelen in de traditie van de koloniale literatuur. Deze woorden en beelden functioneren in de tekst met al hun intertekstuele betekenissen. *Aankomst in Indië* zet ten dele de traditie van de koloniale literatuur voort.

Eén van de opmerkelijkste werken uit de koloniale literatuur is natuurlijk Multatuli's *Max Havelaar*. Dit werk kunnen we in dezelfde traditie plaatsen. Hier steun ik fundamenteel op de analyse van Judit Gera, die deze roman van een actuele, ideologiekritische analyse heeft voorzien. Gera laat duidelijk zien dat de levenssferen van de kolonisators en de gekoloniseerden zich ook in deze roman scherp van elkaar onderscheiden wat vooral in de

narratieve structuur (raam- en kernverhaal) tot uitdrukking komt (Gera, 2001, 10, 58). Het fundamentele verschil tussen de twee werelden blijkt uit allerlei dingen, bijvoorbeeld dat er geen gemeenschappelijkheid is tussen de Nederlandse en Indische personages (Gera, 2001, 22). Die laatsten lijken deel uit te maken van hun (koloniale) omgeving. De meest karakteristieke elementen van deze vreemde omgeving (zoals die in de verbeelding van de blanke mens als stereotypen verankerd zijn), die in scherpe oppositie tot de Europese staan, worden in de tekst als metaforen gebruikt. Zulke elementen zijn bijvoorbeeld – enige werden reeds genoemd – de traagheid, de beestachtigheid, het nauwe verband van de (bruine) mens tot de natuur, dus het gebrek aan civilisatie en verder de vreemdheid en de mystiek. De 'modder' wordt hier zelfs tot leidmotief, om 'het ondringbare karakter van het gekoloniseerde land' te benadrukken (Gera, 2001, 34-35).

Er zijn ook andere, kleinere, motieven die eveneens in Carry van Bruggens verhaal voorkomen met ongeveer dezelfde connotatie, zoals bijvoorbeeld de 'slang', die in beide teksten een gevoel van angst van de witte mens voor het Indische symboliseert. In de *Max Havelaar* is het ravijn nabij het huis van het witte hoofdpersonage vol met slangen (de grens tussen civilisatie en wildernis markerend) terwijl in het verhaal van de schrijfster het motief onverwachts in het uiterlijk van de trekkende Chinees verschijnt:

Zijn hoofd boven het gezicht was egaal kaalgeschoren en rondom het ronde haarschijfje, waaruit de vlecht kwam, ook zoo. Maar de vlecht, glanzig en dicht, deed hij nu gauw uit den opgerolde knoedel, met een handige beweging en als een gladde slang met soepele bochten viel hij langs den blooten rug neer. De gespierde beenen sidderden in het korte broekje (127).

In de intertekst van de koloniale literatuur krijgt het woord 'slang' dus een enigszins vaste betekenis: de bedreiging van de vreemde omgeving en de vreemde (inlandse of andersgekleurde) mensen.

Bovendien kunnen wij in beide teksten voorbeelden aantreffen voor het paternalisme van de Europese man tegenover de inlanders én de witte vrouw, voor de gestokte communicatie en voor de angst voor Indische invloeden. Wat echter het belangrijkste is, dat beide teksten in eerste instantie de koloniale machtsverhoudingen thematiseren en – in nauw verband hiermee – de hiërarchie tussen man en vrouw.

Een analyse van Carry van Bruggens verhaal *Aankomst in Indië* blijkt heel goed mogelijk als men zich niet beperkt tot één bepaalde literaire stroming als interpretatiekader. Dit bewijst dat het grondidee van dit kunstwerk niet nauw samenhangt met één stroming. Ik concludeer dat het verhaal het realisme-concept eerder bediscussieert, dan dat het dit aanvaardt of verwerkt. Dit gebeurt in de tekst op zo'n manier dat er tussen de verschillende tekstuele niveaus een discrepantie bestaat. Wat op het ene niveau 'gezegd' wordt, wordt op een ander niveau in twijfel getrokken. Omdat dit verhaal ook als een *metatekst* over het realisme kan worden opgevat, zou ik dit werk van Van Bruggen eerder *metarealistisch* dan realistisch willen noemen.

### ***Primaire literatuur***

Bruggen, C. van (1985). Aankomst in Indië. In Jan Fontijn – Diny Schouten (red.), *Carry van Bruggen: Een documentatie*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar.

Multatuli (1995). *Max Havelaar of de koffieveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Amsterdam: Querido.

Székely-Lulofs, M. (1992). *Rubber*. Hilversum: Conserve.

### *Secundaire literatuur*

Fokkema, D. (1991). Literariteit. In W. van Peer & K. Dijkstra (red.), *Sleutelwoorden: Kernbegrippen uit de hedendaagse literatuurwetenschap*. Leuven/Apeldoorn: Garant.

Fokkema, D. & Ibsch, E. (1984). *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers.

Fontijn, J. & Schouten, D. (red.) (1978). Carry van Bruggen (1881-1932). *De Engelbewaarder*, 13 (themanummer).

Fontijn, J. & Schouten, D. (red.) (1985). *Carry van Bruggen: Een documentatie*. 's Gravenhage: Nijgh & Van Ditmar (Herziene druk van 'De Engelbewaarder 13.' n boekvorm).

Gera, J. (2001). *Van een afstand: Multatuli's Max Havelaar tegendraads gelezen*. Amsterdam/Antwerpen: L.J.Veen.

Janssen, J. (2003). Huisvrouw in de tropen. *Lover*, 3 (jg. 30), 52-55.

Loomba, A. (1998). *Colonialism / Postcolonialism*. London/New York: Routledge.

Meijer, M. (1996). *In tekst gevat: Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

# Tamás Balogh: Vertalingen van Kata Damokos

*Tamás Balogh* (ELTE)

## 1979

Kooiker, Leonie: *A boszorkánykő (De heksensteen)*. Budapest: Móra, 1979. 147 p.

Zboray Ilona, F.: *Nagyszülők és unokák*. Budapest: Minerva, 1979. [Minerva családi könyvek]

(A fordítás a szerző *Het boek van de grootouders* c. kézírata alapján készült )

## 1981

Hughes, Ted: *A vasember (The iron man)*. Budapest: Móra, 1981. 77 p.

## 1982

Vries, Leonard de: *Furcsa találmányok (Victorian inventions)*. Budapest: Móra, 1982. 171 p.

## 1983

Lindgren, Astrid: *Oroszlánszívű testvérek (Bröderna Lejonjärta)*. Budapest: Móra, 1983. 174 p.

## 1985

*Galaktika: tudományos-fantasztikus antológia. 60.* Budapest: Kozmosz Könyvek, 1985. 127 p.

Kerouac, Jan: *Gázos bébi (Baby driver)*. Budapest: Kozmosz Könyvek, 1985. 322 p.

L'Amour, Louis et al.: *Vadnyugati történetek* [ford. Damokos Katalin et al.] Budapest: Kozmosz Könyvek, 1985.

*A szív nélküli óriás: norvég népmesék.* [vál. és ford. Damokos Katalin] Budapest: Móra, 1985. 197 p.

## 1986

Beckman, Thea: *Keresztes hadjárat farmerban (Kruistocht in spijkerbroek)*. Budapest: Móra, 1986. 340 [2] p.

## 1987

Vreede, Mischa de: *13 éves lány vagyok (13 een meisjesboek)*. Budapest: Móra, 1987. 23 p.

## 1989

Beckman, Thea: *Amazonkirályfi (Kinderen van Moeder Aarde)*. Budapest: Maecenas, 1989. 483 p.

Vries, Leonard de: *Furcsa találmányok*. Budapest: Móra (2. kiad.), 1989. 171 p.

## 1990

Ballard, J. G.: *Vízbe fúlt világ (The drowned world)*. Budapest: Móra, 1990. 202 p. [Galaktika fantasztikus könyvek]

## 1993

Beckman, Thea: *Amazonkirályfi*. Budapest: Magyar Könyvklub, 1993. 483 [4] p.

Beckman, Thea: *Pokoli éden (Het helse paradijs)*. Budapest: Maecenas, 1993. 439 p.

Montgomery, Lucy Maud: *Váratlan utazás (Road to Avonlea)*. Budapest: Fabula, 1993. 197 p.

Nolan, William F.: *Logan futása (Logan's run)*. Budapest: Móra, 1993. 150 p.

## 1997

Roeders, Paul: *A hatékony tanulás titka: Oktatás önirányító kiscsoportokban (Samen leren)*. Budapest: Calibra Kiadó, 1997. 119 p.

## 2000

Coolsaet, Bo: *A szerelem ecsetje: a pénisz élete és munkássága (Het penseel van de liefde)*. Budapest: Magvető, 2000. 261 p.

## 2001

Harper, Tymohty: *Nagy-Britannia: bevezető a brit üzleti élet, szokások és etikett világába: nem csak üzletembereknek! (Passport United Kingdom)*. Budapest: Adoc-Semic, 2001. 96 p.

Wilson, Jacqueline: *Micsoda anya! (The illustrated mum)*. Budapest: Animus, 2001. 238 p.

Wilson, Jacqueline: *Komisz lányok (Bad girls)*. Budapest: Animus, 2001. 183 p.

Wilson, Jacqueline: *Kettős játszma (Double act)*. Budapest: Animus, 2001. 191 p.

Wilson, Jacqueline: *A kofferes kislány (The suitcase kid)*. Budapest: Animus, 2001. 148 p.

Schmidt, Annie M. G.: *Macskák társasága (Minoes)*. Budapest: Animus, 200. 167 p. [Andersen-díjas írók]

## 2002

Curtis, Christopher Paul: *Bud vagyok, uram! (Bud, not Buddy)* Budapest: Animus, 2002. 222 p.

Wilson, Jacqueline: *Ki mer többet?: Tracy Beaker tovább nyomul (The dare game)*. Budapest: Animus, 2002. 244 p.

Wilson, Jacqueline: *Tracy Beaker története (The story of Tracy Beaker)*. Budapest: Animus, 2002. 158 p.

### **2003**

Bindloss, Joseph: *Kenya*. [ford. Damokos Kata, Janáky István, Sóskuthy György]. Budapest: Park Könyvkiadó, 2003. 369 p.

Fine, Anne: *A kilencedik felhőn (Up on cloud nine)*. Budapest: Animus, 2003. 191 p.

Oliver, Jeanne: *Horvátország* [ford. Damokos Kata, Janáky István, Sóskuthy György]. Budapest: Park Könyvkiadó, 2003. 319 p.

Wilson, Jacqueline: *Lányok késésben (Girls out late)*. Budapest: Animus, 2003. 218 p.

Wilson, Jacqueline: *Lányok a pácban (Girls under pressure)*. Budapest: Animus, 2003. 214 p.

Wilson, Jacqueline: *Szerelmes lányok (Girls in love)*. Budapest: Animus, 2003. 152 p.

Wilson, Jacqueline: *Aludj nálunk! (Sleepovers)* Budapest: Animus, 2003. 112 p.

### **2004**

Wilson, Jacqueline: *Komisz lányok (Bad girls)*. Budapest: Animus, 2004. (2. kiad.). 183 p.

Wilson, Jacqueline: *Mi baj lányok? (Girls in tears)* Budapest: Animus, 2004. 207 p.