

VERSLAGEN & MEDEDELINGEN

Jaargang 129, 2019, aflevering 1



Inhoud

- 3 **De anatomische les van Hugo Claus. Hermeneutiek van het lichaam in de roman *Belladonna* (1994)**
Jos Van Thienen
- 31 **De auteurspresentatie van Prudens van Duyse en de affaire *Willem Tell* (1836-1838). Een reconstructie**
Janneke Weijermars
- 57 **Heeft *Willem die Madoc maecte* wakker gelegen van de versvormen die hij in de *Reynaert* hanteerde?**
Georges De Schutter
- 81 ***De traditie* van Janine De Rop in de marge van de sociaal-kritische traditie**
Ellen Beyaert

De anatomische les van Hugo Claus

Hermeneutiek van het lichaam in de roman *Belladonna* (1994)

Jos Van Thienen

Samenvatting

De personages in het verhalend werk van Hugo Claus leiden een erg fysiek bestaan met uitgesproken lichamelijke eigenschappen, behoeften en fysieke afwijkingen. De overheersing van het fysieke kenmerkt ook de roman *Belladonna* (1994). In de onderstaande analyse van deze satirische en groteske roman bestudeer ik de wijze waarop de lichamen van de personages worden voorgesteld en zoek ik uit wat de gevolgen hiervan zijn voor karaktertekening, structuur en atmosfeer. Bij deze hermeneutische oefening laat ik me inspireren door Daniel Punday, die in *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* (2003) stelt dat lichamen betekenis geven aan verhalen. Wanneer personages met elkaar in interactie gaan, creëren ze volgens hem een algemene, uitgesproken fysieke atmosfeer. Toepassing van een zogenaamde *corporeal narratology* op *Belladonna* maakt duidelijk dat de lichamen in deze roman inderdaad betekenisvolle elementen zijn. Ze dragen bij tot de semantiek van het verhaal. Wat meer is, ze constitueren gegenderde betekenisvelden: het onderscheid tussen mannen en vrouwen in *Belladonna* onthult een spanningsvol semantisch patroon.

Abstract

The characters featuring in the novels of Hugo Claus have an outspoken physical orientation. They are marked by strongly pronounced bodily characteristics, needs and physical deviations. Accordingly physicality is one of the most notable features in his novel *Belladonna* (1994). The present analysis of this satirical and grotesque novel considers the corporeal representation of the characters and examines the effects in terms of characterization, plot and atmosphere. This hermeneutical exercise is inspired by Daniel Punday, who in *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* (2003) argues that stories are meaningfully articulated through the body. When characters interact they create a general atmosphere, which is strongly characterized by physicality. The application of a so-called corporeal narratology to *Belladonna* makes clear that the bodies in this novel are indeed meaningful elements. They are constitutive of

In een interview voorafgaand aan de publicatie van zijn roman *Belladonna. Scènes uit het leven in de provincie* een kwarteeuw geleden vergeleek Hugo Claus de verhaalstructuur van dit boek met een rattenkoning (Permentier, 1994). De auteur gaf met deze vondst een erg visuele, zelfs fysieke voorstelling aan zijn verhaal dat zich als een kluwen van gebeurtenissen en personages aan de lezer presenteert. Met een kluit van in elkaar verwarde dode ratten, zoals het woordenboek het lemma rattenkoning omschrijft, heeft dit 350 bladzijden tellende boek inderdaad gemeen dat iedereen en alles met elkaar verwekt is. De rode draad die de 109 niet genummerde episodes als deellichamen met elkaar verbindt, is verknoopt, gerafeld en op sommige plaatsen heel dun. In de kern draait het verhaal rond de verfilming van het leven en het werk van Pieter Brueghel de Oude. Het project wordt gesubsidieerd door Vlaams minister van Cultuur Meulemans en geproduceerd door Walter Oorslag. Het script dat de selectie doorstaat, is van de hand van Axel den Dooven. Hij schreef het in zijn jonge jaren als ghostwriter voor een studiemakker aan het Instituut voor Audiovisuele Techniek toen Jan-Frans Marigaal er leraar was. Ooit maakte Axel furore als dichter onder het pseudoniem Dirk van Munster. Nu is Axel een man op zijn retour: directeur van een museum dat plaats moet ruimen voor een polyvalente ruimte. Rond het filmproject en rond Axel zwermen markante nevenfiguren zoals de auteur Jules Spanoghe en de acteur Herman Grootaers, naast een aantal even boeiende vrouwenfiguren.

Bij nadere beschouwing onthult de metafoor van de rattenkoning ook iets over de personages in het boek. De vele tientallen hoofd- en nevenfiguren *raken* elkaar op verschillende manieren (seksueel, sociaal, relationeel, visueel, communicatief, en ja, zelfs mimetisch¹...) en vormen samen één lichaam, één complex tekstlichaam. In de optiek van de Amerikaanse narratoloog Daniel Punday (2003, pp. 80-81) worden verhaalkarakters betekenisvol wanneer ze met elkaar in interactie gaan, want zo creëren ze een algemene hermeneutische atmosfeer. Een sterk accent legt hij hierbij op de lichamelijke representatie van de personages en dus op het fysieke aspect van deze atmosfeer. Deze

¹ *Belladonna* kan worden gelezen als een sleutelroman. Hiervoor verwijs ik naar Gerits 1995, p. 158; Janssens 2002b, 2003, passim; Wildemeersch 2013, pp. 132-133; 2015, p. 304; 2018, p. 30.

laatste vaststelling geeft in de kern weer wat ik met deze bijdrage voor ogen heb: een romananalyse met het lichaam als centraal onderzoeksobject.

1. LICHAMELIJKE HERMENEUTIEK (CORPOREAL HERMENEUTICS)

Mijn interesse voor de literaire representatie van het lichaam in *Belladonna* kadert vooreerst binnen het algemene raamwerk van Claus' literair oeuvre. In zijn verhalend werk, zijn gedichten en toneelstukken toont Hugo Claus zich immers een erg fysiek schrijver.² Zijn romanpersonages leiden een lichamelijke bestaan en hebben een sterk belichaamde subjectiviteit. Hun ik is met andere woorden een lichamelijk ego, dat wordt gecodeerd door uiterlijke kenmerken, door tekenen van aftakeling en verval, door lichamelijke behoeften en verlangens, door animale eigenschappen of lichaamspraktijken zoals consumptie, genderconstructie en seksualiteit.³ *Belladonna* is een treffende illustratie van Claus' preoccupatie met het lichaam. In zijn beginzin maakt hij het fysieke aspect al meteen manifest: 'Twee dingen hielden de minister die ochtend bezig, zijn lichaamsgewicht en de dood' (p. 7). In de volgende bladzijden laat de roman zich ontdekken als een beeldengalerij van personages met zwakke en gestoorde persoonlijkheden, pathologische aandoeningen en corrupte drijfveren, of als een kabinet van vleselijkheden waarin meerdere seksuele voorkeuren en afwijkingen een plaats hebben gekregen (homo- en bisexualiteit, bestialisme, sadomasochisme, pedofilie, scopofilie, fetisjisme). Het gehele plaatje is een karikaturaal beeld van het politieke, culturele en sociale leven in de provincie (lees: Vlaanderen) aan het einde van de twintigste eeuw. Afgunst, samenzweringen en intriges zijn schering en inslag in deze satire. Verder in deze bespreking zal blijken dat de satirische strekking zich onder meer uit in de groteske lichamelijke atmosfeer van de roman.⁴

Daarnaast kadert mijn onderzoeksopzet binnen de discursieve verschuiving die zich heeft voorgedaan vanaf de jaren 1970. Werd het lichaam in de jaren

² Zie onder meer Weisgerber, 1970, p. 39 en 1995, p. 83.

³ De meeste van deze elementen heb ik eerder al centraal gesteld in mijn bespreking van *Het verdriet van België, De verwondering en Schaamte* (zie respectievelijk Van Thienen, 2003, 2014 en 2017).

⁴ Vanheste, 1997 heeft al aandacht besteed aan de groteske gelaagdheid van de roman. Dat het groteske en carnavaleske ook in ander werk van Hugo Claus de toon zetten, wordt onder meer belicht in De Potter, 2015, Humbeeck, 1989; Sintobin, 2011; Vanasten, 2003 en 2006; Van Thienen, 2003 en 2017; en Weisgerber & Weisgerber, 1995.

1960 weinig gebruikt als object en methode van analyse, dan is het vandaag – en dit sedert de jaren 1990 – conceptueel dominant (Harvey, 2000, p. 12). Deze omzwaai werd vooral ingeluid door poststructuralistische denkers en feministen van de tweede golf. Zij gaven het lichaam een centrale plaats in hun theorievorming. Het lichaam werd een belangrijke referent in veel wetenschapsdisciplines. In de narratologie bleef het echter lang onderbelicht. De erkenning van het lichaam als een betekenisvol object dat constitutief is voor de semantiek van het verhaal, verliep traag. Een belangrijke narratologische studie die wel ingaat op de fysieke natuur van het verhaal, is *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology* van de al vernoemde Daniel Punday. Punday stelt dat '[n]arrative, then, always first and foremost depends upon a corporeal hermeneutics – a theory of how the text can be meaningfully articulated through the body' (Punday, 2003, p. 15). Een kernvraag binnen zijn *corporeal narratology* is hoe bepaalde manieren van denken over het lichaam vorm en betekenis geven aan karakterisering, plot en setting. Hoewel het boek van Punday geen sjabloon is geweest voor mijn onderzoek, heeft het dit wel geïnspireerd en er richting aan gegeven.

Op veel wijzen ondersteunt de fysieke representatie van de personages het proces van karakterisering. Volgens Punday (2003, hoofdstuk 2) gebeurt dat onder meer op basis van lichaamstypes of van algemene principes om zulke types te onderscheiden. Ras, gender, gezondheid en temperament (de vier *hummeuren*) zijn hierbij voor hem een aantal distinctieve kenmerken. Vanzelfsprekend spelen ook andere aspecten van het lichaam een onderscheidende rol (denk aan lichaamstaal, -functies, -processen, -praktijken, -delen ...). Het doel van deze romananalyse is licht te werpen op de manier waarop de representatie van het lichaam bijdraagt aan de karakterisering van de personages én op de manier waarop deze lichamen zich laten verbinden met de algemene atmosfeer en overkoepelende structuur van de roman. Vooral lichaamsnorm en -pathologie (normaal versus afwijkend), gekoppeld aan gender en seksualiteit, krijgen hierbij aandacht. Omdat Hugo Claus in deze roman de klemtoon legt op het aspect visuele waarneming, en omdat representatie nu eenmaal samenhangt met kijken, behandelen we eerst de lichaamsfunctie van het zien. Daarna verschuift de focus naar de fysieke gesteldheid van enkele romanfiguren, waarbij in sommige gevallen het zien – de blik – alweer een cruciaal gegeven is.

2. ZIEN EN GEZIEN WORDEN

2.1. STEMMEN DIE ZIEN

Zien of kijken is in *Belladonna* van thematisch belang. Mochten daar twijfels over bestaan, dan neemt Hugo Claus die in de voorlaatste episode weg met deze opmerkelijke gedachte: ‘Wie te veel wil zien, ziet niets. De wereld is een slecht geregelde, verkeerd afgestemde tv. Maar hoe minder je ziet, hoe duidelijker de stemmen zijn. Stemmen die zien’ (p. 339). Critici en recensenten hebben deze zinnen opgemerkt en uiteenlopend geïnterpreteerd. Verwoordt Claus hier de ‘onwaarheid van de objectieve waarneming en de authenticiteit van het modernistisch subjectivisme’ (Vanheste, 1987, p. 14)? Verwijst hij met deze ambigue zin naar de ambiguïteit van wat het personage Axel op de straat ziet gebeuren en naar wat Claus rondom zich ziet voltrekken in cultureel Vlaanderen (Gerits, 1995, p. 161)? Laat hij in zijn roman ‘werkelijk alles zien van Vlaanderens cultureel verdriet’ (Janssens, 2002a, pp. 4-5)?

Of geeft de Meester misschien een sneer aan die lezers die altijd te veel willen zien en vooral dan aan zijn *academisch cliënteel*? Bij Claus kan je maar best op je hoede zijn. In 1998 schrijft hij in zijn roman *Onvoltooid verleden* ten behoeve van diezelfde lezers: ‘Alles is een kwestie van details’ (p. 7). Misschien is het wel de bedoeling van de auteur die lezers gerust te stellen die inmiddels het noorden zijn kwijtgeraakt in een verhaal dat ook zichzelf verliest in een complex van verhaallijnen, uitweidingen en intermezzo’s; een verhaal even on(begrijpbaar als het leven? Of misschien wil hij refereren aan de hallucinogene toestand van zijn hoofdpersonage Axel na de inname van een flesje belladonna – een verwarde geestestoestand die doet denken aan Victor-Denijs de Rijckel uit *De verwondering*, die op de eerste bladzijde van deze roman uit 1962 de geur van belladonna waarneemt. De auteur maakt deze laatste veronderstelling heel aannemelijk. Nadat Axel belladonna in zijn ogen heeft gedaan en vervolgens het flesje heeft leeggedronken, spoken de beginregels van John Drydens gedicht ‘Mark how the Lark and Linnet Sing’ door diens geest (p. 338). De laatste verzen hiervan luiden (maar worden niet geciteerd in de roman): ‘And list’ning and silent, and silent and list’ning, / and list’ning and silent obey’. In de daaropvolgende (laatste twee) episodes *gehoorzaamt* Axel in een roes inderdaad aan enkele stemmen, onder andere die van zijn ex-vrouw Roberte en zijn zoon Just, maar de stem van het kindvrouwtje Bettina, voor wie hij zich (in zijn verbeelding?) in de stad begeeft, hoort hij niet. ‘Er is geen Bettina, geen meisjesstem’ (p. 348). Hij geeft het zoeken op en hoort in de slotzin zijn kat Florian zeggen: ‘Kom, kom, naar huis’ (p. 350). Alles lijkt mogelijk ‘op deze dag van de zotten’ (p. 349)!

Paradoxaal genoeg draagt Axel de familienaam Den Dooven. Hugo Claus levert hiermee een staaltje fysieke humor af, waaraan andere personages evenmin ontsnappen. Zo zijn er nog de man met de hazelnootogen Jules Spanoghe, de aan fecale incontinentie lijdende Herman Grootaers en de voyeurist Walter Oorslag.⁵ Metaforisch gezien gaat Axel dus gehandicapt door het leven. Ook de realiteit zelf legt deze ooit zo beloftevolle dichter en scenarioschrijver veel beperkingen op. Hij wordt geportretteerd als een koude, corpulente man met ‘de ogen van een dooie mus’ (p. 337), blind of apathisch voor wat er om hem heen gebeurt, geestelijk ongevoelig, zonder talent voor liefde, ook niet voor zijn zoon Just, al verlangt hij ernaar door hem bemind te worden. Er is één lichtpunt: zijn begeren naar Bettina. Zij is een jongensachtig⁶ meisje met kort zwart haar – een vertrouwd androgyniemotief⁷ bij Claus sedert *De hondsdagen* (1952) –, dat hem beschouwt als een tragische figuur, ‘een oude dikke prins die veel tekort is gedaan’ (p. 283). In *Belladonna* is de lezer getuige van de neergang van Axel. Zijn noodlot ligt enerzijds besloten in zijn persoonlijkheid. Daarenboven wordt hij gepest door zijn oude Joodse buurvrouw, bedrogen door zijn huidige vrouw Claire, gemeden door zijn zoon Just en seksueel gestalkt door diens echtgenote Caroline. Tot overmaat van ramp belandt hij door een val in het ziekenhuis en verliest hij door politieke kuiperijen zijn baan als conservator van een kunstenaarsmuseum. De roman presenteert zich als een noodlottig en tegelijk vermakelijk ondergangsverhaal, maar met een catharsis. Wanneer Bettina onvindbaar/onbereikbaar blijkt, maakt Axel in één zin de balans op van zijn leven, waarna vredigheid, rust, vervulling over hem dalen:

Axel den Dooven, ex-conservator, ex-minnaar, ex-auteur van introverte versjes, ex-scenarist die liefde heeft opgegeven en schoonheid en intelligentie en vriendschap en zelfvertrouwen, kijkt in de portieken of hij Bettina niet ziet, geeft het op en gaat zitten op een container voor glas en flessen (p. 347).

⁵ Voyeurisme en exhibitionisme zijn vormen van wat Freud *Schaulust* of scopofilie noemde in *Über Psychoanalyse: fünf Vorlesungen* (1909). Oorslag wordt seksueel bevredigd door het geslacht van de hoer Malle Moe te bekijken (pp. 193-194), wat een uiting is van scopofilie. Wil Claus met de naam *Oorslag* insinueren dat hij door deze parafiele neiging een morele *oorveeg* verdient? Of misschien wel door zijn obsessief biseksueel gedrag?

⁶ Ze is tener en heeft een pagekopje (p. 128) en haar vader doet jongensachtig tegen haar (p. 284).

⁷ Laura Lech heeft dit motief diepgaand bestudeerd (Lech, 2013; Lech & Klein, 2014). Van Thienen 2003 behandelt het in verband met *Het verdriet van België*.

In de loop van het verhaal laat Axel zich ook kennen als een bedilzuchtig iemand, die voortdurend taalfouten corrigeert bij zijn gesprekspartners. Eén *fout* in een zin van drs. Bouillon, van wie eerder (p. 225) al werd gezegd dat hij zijn metaforen graag door elkaar haalt, laat hij echter zonder commentaar passeren: “Er gaan stemmen op die zijn museum met lede ogen zien.” “Stemmen die zien?” vroeg Axel. En dacht: “Waarom niet?” (p. 313). Bijna dertig bladzijden verder wordt deze lapsus hernomen en wat meer gekaderd (p. 339; zie hoger). Het heeft er alle schijn van dat Claus hiermee voet wil zetten op fenomenologische bodem. Met ‘stemmen die zien’ raakt hij in elk geval een kernprobleem aan binnen de fenomenologische traditie, namelijk de samenhang en de rivaliteit tussen de zintuigen. In onze westerse cultuur heeft het zien altijd voorrang genoten op de andere zintuigen, en dus tevens op het luisteren (horen). Plato en Aristoteles hebben als eerste filosofen vorm gegeven aan een metafysica van het zien. Tegelijkertijd heeft de fenomenologie altijd geworsteld met deze predominantie (cf. Cimino & Kontos, 2015, p. ix; Lowe, 1995, p. 132). Een snelle blik op de ideeën van Maurice Merleau-Ponty en Martin Heidegger kan dit aantonen. Hun inzichten kunnen een verklaring bieden voor de synesthetische zinsnede in *Belladonna*. Terwijl Merleau-Ponty zich opwierp als een fervent verdediger van het zien, bevoorrecht Heidegger een ander paradigma, het horen. Voor Merleau-Ponty was het bewustzijn niet langer de bron van kennis, wel het lichaam, dat hij beschouwde als een synergetisch systeem. Naast de dominantie van het zien beklemtoonde Merleau-Ponty dat in onze levende ervaring de zintuigen gelijktijdig werken, met elkaar communiceren, elkaar versterken en een eenheid vormen. Het is hierdoor mogelijk om ze in elkaar te *vertalen* (Grosz, 1994, pp. 97-100). Het horen van kleuren, het zien van klanken, enzovoort. En dus *mutatis mutandis*: stemmen die zien...

Ook de ideeën van Heidegger brengen ons dicht in de buurt van Claus’ zinsnede. Bij Heidegger voltrekt zich een keerpunt binnen de fenomenologie. Zijn filosofie deconstrueert het paradigma van het zien en favoriseert het luisteren. Een van Heideggers idiomatische uitspraken is ‘Das Denken ist ein Erhören, das erblickt’ – het denken maakt het horen zichtbaar.⁸

Das Denken soll Hörbares erblicken. Es er-blickt dabei das zuvor Un-erhörte. Das Denken ist ein Erhören, das erblickt. Im Denken vergeht

⁸ ‘Erhören’ betekent horen op een actieve wijze. Het is gericht luisteren en er gevolg aan geven. ‘Erblicken’ betekent aanschouwen. Het is dus actiever en doelgerichter dan gewoon ‘blikken’ of kijken. Een letterlijke, minder gestroomlijnde vertaling van Heideggers uitspraak luidt ongeveer zo: denken is heel gericht luisteren waardoor je iets (beter) gaat zien.

uns das gewöhnliche Hören und Sehen deshalb, weil das Denken uns in ein Erhören und Erblicken bringt. Das sind befremdliche und doch sehr alte Weisungen.⁹

Het mag duidelijk zijn dat in de context van Heideggers opvattingen zintuiglijke ervaringen een metaforische betekenis krijgen. Ze worden getransponeerd in het niet-zinnelijke domein van het denken. Datgene wat we in het denken horen en zien, kunnen we niet waarnemen met onze oren en ogen. Zo ook moeten we de frase in *Belladonna* begrijpen in haar overdrachtelijke betekenis. Het paradoxale samengaan van horen (stemmen) en zien kondigt een fase aan waarin Axels lichaam zich onthecht en gehoorzaamt aan een andere logica. Axel belandt in een delirium en komt los van de ketens van de waarneembare realiteit. De lezer heeft er het gissen naar of alles zich afspeelt in Axels hoofd of daarbuiten. De vraag is trouwens of het onderscheid tussen binnen en buiten er wel toe doet. Binnen- en buitenwereld lijken wel versplinterde echo's van elkaar. 'De wanorde in zijn hoofd is de doolhof van het bestaan' (Vanheste, 1997, p. 15).

2.2. FOCALISATIE

Ondanks het feit dat Claus aan het einde van zijn roman een fenomenologische boobytrap legt onder de westerse culturele overheersing van het zien, draait *Belladonna* in essentie rond kijken en bekeken worden. Dat daarnaast ook het auditieve aspect veel aandacht krijgt, doet niets af aan deze vaststelling.¹⁰ Vanuit narratief oogpunt manifesteert de visuele waarneming zich op het niveau van het vertellen (focalisatie) en van het vertelde (waargenomen vertelgeschiedenis). Beide niveaus zijn met elkaar verknoot. Waar het om gaat is: wiens blik valt samen met het cameraoog? Wie en wat ziet dit oog? Wat verkiest het niet te zien?

Hierboven werd Axel al opgevoerd als hoofdpersonage. Hij is namelijk een spilfiguur op de twee niveaus. Herinner je het beeld van de rattenkoning. In het ingewikkelde cluster van romanfiguren heeft bijna elk personage rechtstreeks of onrechtstreeks met Axel te maken. Bovendien spinnen bijna alle verhaallijnen een net van gebeurtenissen om hem heen, waarin hij uiteindelijk verstrikt raakt. Op het overkoepelende niveau van het vertellen laat Axels

⁹ Overgenomen uit Schemann, 2011, p. 129; zie ook Espinet, 2015, p. 205.

¹⁰ Claus besteedt bijvoorbeeld ook aandacht aan het stemgeluid van zijn personages (cf. pp. 13, 154, 164, 168, 170, 212, 233, 252, 267, 279).

centrale positie zich ontdekken met wat speur- en telwerk. In ongeveer één op de drie episodes is hij de focalisator of ingebedde waarnemer, soms echter enkel voor een deel van de episode. Hij neemt dus een bevoordeelde narratieve positie in. De blik waarmee hij de dingen waarneemt, schenkt hem macht over de verhaalfacten, over zijn eigen lichaam en over zijn eigen innerlijke, psychologische avontuur. Die macht is echter dubieus. Zeker naar het einde toe is zijn blik immers verward en verwarrend. De toestand van zinsverbijstering waarin hij dan verkeert, neemt al een aanvang nog voordat hij het flesje belladonna leeggedronken heeft, meer bepaald nadat hij is uitgeschoven over een drol van Grootaers op de drempel van zijn woning (pp. 276-278).

De roman in zijn geheel komt warrig over. Verteltechnisch wekt hij de indruk een pre-narratieve structuur te hebben en te ontsnappen aan een opgelegde ordening. De opeenvolging van episodes lijkt even rommelig, verbrokkeld, toevallig en willekeurig als het leven of de belevingswereld zelf. Elke episode verschuift het vertelperspectief of de vertelmodus. Het is een vertrouwd procedé in Claus' werk sinds zijn debuutroman *De Metsiers* (1958). Ditmaal trekt hij die lijn echter wel bijzonder ver door. Een heel amalgaam aan vertelwijzen komt aan bod: auctoriële vertelinstantie, personele vertelwijze, ik-vertelstandpunt, monologen, dialogen, krantenartikel, redevoering, brieven en rapporten ... Meermaals doorbreken de narratieve niveaus elkaar binnen een episode (metalepsis). Geregeld verspringt dan het perspectief en wisselen de hij/zij- en ik-vorm elkaar af. Het meest opvallend gebeurt dit wanneer de Jodin Gershwein de gruwel van het concentratiekamp herbeleeft, weer laf en onderdanig wordt, en zichzelf terugziet als een ander, de 'Inge Gershwein die ik in geen jaren ontmoet heb' (p. 244).

Het gezichtspunt ligt bij verschillende focalisators, maar het zijn vooral mannen die narratief actief zijn. Slechts nu en dan komt de focus bij een vrouwelijk personage te liggen. Dat voorrecht is bijna uitsluitend gegund aan vier vrouwelijke kernpersonages die zich bewegen in de nabijheid van Axel: Claire, de echtgenote van Axel; Caroline, de vrouw van Axels zoon Just; Bettina, Axels vleesgeworden verlangen; en Inge-Maria Gershwein, Axels oude Joodse buurvrouw. Het meervoudige, overwegend door mannen gedragen perspectief herleidt (de meeste) vrouwen tot object van representatie en dwingt hen tot een hoge mate van narratieve passiviteit.¹¹ Dit is niet verwonderlijk, want de roman handelt over traditionele mannezaken. Over hoe mannen in het politieke, sociale of culturele leven traditiegetrouw een bond-

¹¹ Dit wil niet zeggen dat ze automatisch ook een passieve rol hebben in de verhaalgeschiedenis.

genootschap sloten (*male bonding*) om aldus een ruimte voor zichzelf te creëren en zo hun macht te handhaven.¹² Binnen dit patriarchale genderpatroon dienden vrouwen in het publieke leven overwegend als garnituur. Op het achterplan, en dan vooral in het privéleven, spelen de vrouwen daarentegen wel mee. Weliswaar worden ze vaak geportretteerd in een ondergeschikte, dienende rol. Het belet hen niet om hun invloed te laten gelden. En hoe! Ze handelen manipulatief, verleiden en misleiden, en eisen zodoende een hoofdrol op. Het mag duidelijk zijn dat de in de roman geschetste gender(rol)verhoudingen patriarchaal en gedateerd, zeg maar vooroorlogs overkomen. Dat Hugo Claus de *provincie* Vlaanderen aan het einde van de vorige eeuw voorstelt als een emancipatorisch braakland, past natuurlijk binnen het grimmige satirische plaatje dat hij zijn lezers als een spiegel voorhoudt.

2.3. EEN MANNELIJKE BLIK (*MALE GAZE*)?

Mannen die kijken en vrouwen die worden bekeken. Sterk veralgemenend voorgesteld is dit de machtsverhouding in *Belladonna*. Deze verhouding stemt overeen met een culturele premisse zoals die onder meer door Simone de Beauvoir werd gecontesteerd, namelijk de dominante rol van de man als waarnemer (kijker) en de ondergeschikte positie van de vrouw als object van de waarneming (bekekene) (Lloyd 1984, pp. 96-97). In haar kielzog gingen veel feministen de westerse, heteroseksuele cultuur van de twintigste eeuw beschouwen als een privilege van de man: de mannelijke toeschouwer die de vrouw onderwierp aan zijn blik, zijn seksuele fantasieën en verlangens op haar projecteerde, en haar in een exhibitionistische rol dwong. Heel in het bijzonder de moderne beeldcultuur (de *technologies of the look* zoals film, televisie, fotografie en reclame) werd geacht deze ongelijkheid te hebben gevisualiseerd. Weinig verrassend dus dat in de jaren 1970 het concept *male gaze* gelanceerd werd door Laura Mulvey in de context van de feministische filmtheorie.¹³ Het verwijst naar de machtsdynamiek tussen mannelijke protagonisten en vrouwelijke antagonisten in verhalende films; tussen mannen, die de handeling beheersen en de gebeurtenissen controleren, en vrouwen, die gemarginaliseerd, geobjectiveerd en geseksualiseerd worden.

¹² Cf. 'Narrative patterns not only reaffirm male centrality in a heterosexual dyad, but, at the same time, as a condition of that dyad, they also affirm male homosocial bonds, the guarantor of male power' (Farwell, 1996, p. 41).

¹³ Ze deed dit in 1975 in haar artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. Ik maak gebruik van Mulvey, 1975/2009, pp. 711-722.

Ondanks zijn bruikbaarheid als *passé-partout*begrip in het onderzoek naar genderongelijkheid in verschillende wetenschapsdomeinen, stuitte het concept van een mannelijke blik snel op zijn beperkingen.¹⁴ Het bleek te berusten op een binaire fallo- en heterocentrische genderconstellatie die Victoriaans aandoet. Het werd onder meer te polariserend en universaliserend bevonden. Polariserend omdat het de genderhiërarchie versterkte en bij voorbaat een collaboratieve werking (gericht op gelijkwaardigheid) uitsloot; universaliserend omdat het begrip het bestaan van een homogene identiteitscategorie implieerde (*man*). Pogingen om andere specifieke *gazes* te onderscheiden – denk aan een vrouwelijke, lesbische of homoseksuele blik – vooronderstelden eveneens de introductie van identificeerbare uniforme ontologische categorieën.

Een ander punt van kritiek betrof het feit dat de blik niet eenzijdig maar wederkerig is. Hij laat zich niet begrijpen als een *solipsistic self-gratification* maar als een *reciprocal inquiry*, om het met de woorden van James D. Bloom (2017, p. 50) te zeggen. In *Belladonna* is er een filmische scène waarin de (mannelijke) *gaze* van Axel botst op de ernstige, bijna dreigende blik van een danseres. Haar onduidelijk *gefilmde* gezicht gaat geleidelijk over in het scherper vastgelegde prerafaëlitische gezicht met een lange neus van een hem vertrouwd twaalfjarig meisje dat haar blik afwendt en zich laat identificeren met Bettina (p. 234).¹⁵ Alles speelt zich af in Axels fantasie tijdens een mislukte vrijpartij met Claire. Als met de lens van een camera tast hij het lichaam van de danseres af, maar hij doet dat fragmentair.¹⁶ Hij reduceert ze tot enkele lichaamsdelen. Vooral haar lippen, borsten, tepels en onderlijf komen in beeld. We kunnen hierin een uiting zien van scopofilie. Dit is een voyeuristische impuls waarmee volgens Freud¹⁷ het kind in de anale fase andere lichamen seksueel objectiveert. Deze impuls kan zich later fixeren in een obsessie voor het vrouwelijke lichaam. Laura Mulvey (1975) associeerde hiermee de *male gaze*, die zij definieerde als het kijken van mannelijke filmpersonages, van het cameraoog en bijgevolg ook van de toeschouwer. Axels waarneming doet wat deze mannelijke blik verondersteld wordt (werd) te doen: hij seksualiseert de

¹⁴ Kritiek op het concept van een *male gaze*, ook kritiek die Mulvey later zelf formuleerde, is onder meer te vinden in: Bloom, 2017; Sullivan, 2003; Walters, 1999 en Whitehead, 2002.

¹⁵ Elders is Bettina ‘een jaar of dertien’ (p. 128) en heeft ze een lange dunne neus (p. 129). Volgens Wildemeersch (2015, p. 292) is de leeftijd van de geliefde bij Claus vaak een kwestie van projectie. Hij wijst ook op de gelijkenis van het in Claus’ werk frequent voorkomende beeld van het kindvrouwtje of jongensmeisje met Alice van Lewis Carroll en Lolita van Nabokov.

¹⁶ Cf. ‘alhoewel haar gezicht onduidelijk is, gefilmd met een *flou artistique*’; ‘nu Axel traag de camera (...) naar boven richtte’; ‘Hij deed iets aan de scherpte’ (p. 234).

¹⁷ Zie Freud, *Über Psychoanalyse: fünf Vorlesungen*, 1909.

vrouw; hij maakt haar tot een object van seksueel verlangen. Meer nog, door deze lichaamsdelen te benoemen geeft hij ze een fallische connotatie. Metonymisch *herstelt* hij zo de vrouw en bezweert hij zowel het feit van haar castratie als de castratiedreiging, wat in freudiaanse zin dan weer kenmerkend is voor de fetisjistische blik.¹⁸ Axels blik komt eerst in aanraking met de (afwijzende?) blik van de danseres en treedt vervolgens in aanraking met de afgewende blik van Bettina. Zijn plotse uitroep ‘Niet doen’ (p. 234) verbreekt de ban van zijn verbeelding. Claire reageert en het meisje verdwijnt door een plotse mist (p. 235). Met identiek dezelfde woorden (‘Niet doen’, p. 289) probeert hij Caroline af te houden wanneer ze hem in het ziekenhuis aanrandt. Hiermee wordt scenisch geaccentueerd dat Axel niet gediend is van seksuele avances.¹⁹ In de gemoedstoestand waarin hij verkeert, slaagt enkel Bettina erin zijn seksuele drift te activeren.²⁰

Lichamen komen dus niet tot stand in een unilateraal proces. Ook wie bekeken wordt neemt deel aan dit proces, doordat hij terugblijkt of juist niet terugblijkt, wat in het bovenstaande voorbeeld het geval is. Of hij doet dit doordat hij zijn gedrag reguleert in de wetenschap dat hij gezien wordt. Om de zelfregulerende dimensie van dit proces te beschrijven kunnen we gebruikmaken van het begrip *panoptic gaze*, dat Michel Foucault in 1975 introduceerde in *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Met deze metafoor verwees hij naar een 18^e-eeuws gevangenisstyp (*panopticum*), waarin de centrale blik van de gevangenisbewaarders bepalend was voor het handelen van de gevangenen. Deze laatsten gingen hun gedrag sturen, beperken en disciplineren in aanwezigheid van de autoritatieve blik.

De panoptische blik wordt in *Belladonna* onder meer verbeeld in de zelfwaarneming van Arsène Goossens, de portier van het museum Schellen, die kan zien ‘hoe de ondervrager hem ziet, hem ziet praten met zijn brokkelige tanden, zijn kapotte gehemelte en zijn verroeste stembanden hoort en de metastasen in zijn onderbuik vermoedt’ (pp. 168-169). Het effect van deze blik wordt weerspiegeld in het gedrag van Caroline. Ze doet zich voor als een ‘drel’, omdat ze, naar haar zeggen, gemerkt heeft hoe Axel naar haar keek (p. 125). In haar beleving moet hij door zijn blik een bepaalde *waarde* hebben toegekend

¹⁸ Zie Freud, *Fetischismus*, 1927. Walters 1999, pp. 235-236 beschouwt deze fetisjistische blik als een belangrijk aspect van de representatie van vrouwen in film en reclame.

¹⁹ Verder in de roman weert hij een verleidingspoging van de homoseksueel Dion af door te zeggen: ‘ik ben...’ (p. 257). Uit de reactie van Dion kunnen we opmaken dat Axel wellicht wil zeggen: ‘ik ben niet geïnteresseerd in jongens’ (zie ook p. 256).

²⁰ Cf. wanneer hij Bettina in een violet turnpak ziet, wil hij het van haar lijf scheuren (p. 328).

aan haar lichaam en haar een excuus hebben gegeven om het te exploiteren. Zien is nu eenmaal geen neutrale activiteit, vrij van subjectiviteit of macht (Farwell, 1996, p. 36). Zien gaat gepaard met een ‘economy of looks’ (Whitehead, 2002, p. 195), wat wil zeggen met de projectie van een set sociale, culturele en morele codes en veronderstellingen.

Sedert Judith Butler in het begin van de jaren 1990 kunnen we er niet meer omheen: enerzijds draagt het lichaam passief de codes of normen die het worden opgelegd, anderzijds brengt het ook zelf codes voort. De materialisatie van het lichaam grijpt dus eveneens plaats in een actief of performatief proces, waarbij codes worden overgenomen of herhaald, vervormd of opnieuw geformuleerd. Deze vaststelling komt in grote lijnen overeen met de multilaterale en reciproque werking van de blik zoals die in de voorgaande paragraaf beschreven is.

In een verhaaltechnisch even hybride als complexe roman als *Belladonna* grijpt een spanningsvolle dynamiek plaats. Lichamen krijgen vorm in een laagde wisselwerking tussen kijker en bekeken, blik en terugblik, perceptie en zelfperceptie, regulering en zelfregulering, representatie en zelfpresentatie, waarneming en verbeelding, enzovoort. In wezen gaat het zowel om het overdragen als om het produceren van culturele codes, die vaak verstard zijn tot clichés. In het volgende onderdeel wordt nagegaan welke codes op de lichamen van enkele personages worden geprojecteerd of door die lichamen worden geproduceerd, en welke dominante (stereotiepe) culturele modellen of premissen in dit proces worden gereproduceerd. Om voor de hand liggende redenen (109 episodes; een pluriform vertelperspectief!) worden hierbij details achterwege gelaten over de concrete werking van de focalisatie (d.i. over wie wat waarneemt).

3. GEGENDERDE BETEKENISVELDEN

3.1. HET CORPULENTE MANNELIJKE LICHAAM

Fysiek dragen de meeste personages in *Belladonna* de imprint van het groteske, het ene al wat sterker dan het andere. Just, bijvoorbeeld, een onvervalste yuppie, is nauwelijks gemarkeerd door het karikaturale. Claus beweerde in het hoger vermelde interview trouwens dat hij ‘geprobeerd [heeft] de karikatuur in bepaalde gevallen aan te vullen met levensechte details’ (Permentier, 1994). Desondanks zijn stereotypering, vertekening en *verlaging* voortdurend aan de orde. In zijn beeldspraak put Hugo Claus graag uit ani-

male vergelijkingen en metaforen. Hij maakt er kortom een dolle beestenboel van: een hese kaaiman, een verkouden kalkoen, een tuberculeus konijn, een zeeleeuw, een poedel en ga zo maar door. Zijn metaforiek kantelt naar cynisme wanneer hij Claire in de ogen van Axel afschildert als een ‘vetplant, minder dan een beest’ (p. 272). Een verhevigde voorstelling verkrijgt de auteur ook door veel van zijn romanfiguren letterlijk een neus op te zetten. Zijn plastische inspiratie reikt van de ver opengesperde neusgaten van Donna (p. 38), over de benige neus van de weduwe Schellen (p. 57), de ‘knollige’ neus van Caroline (p. 71), het gebogen exemplaar van de ‘heks’ Inge-Maria Gershwein (p. 74), de enorme neusgaten van Claire (‘Je kunt er zo inkijken. Enkele jaren geleden stak ik er af en toe mijn pink in. Nu is het alsof ik dit bij Miss Piggy zou doen’; p. 201) en de wipneus van Axel, ‘die door de ouderdom naar beneden is gezakt’ (p. 260), naar de ‘knol van een neus’ van Leo Verschaffel (p. 288) of van Jules Spanoghe, die later in de roman weer ‘een fijn neuske’ wordt (p. 296). Tegelijk ontvullend en vermakelijk is wat gebeurt met de ‘lange dunne neus’ van Bettina (pp. 129, 134, 234). Wanneer Axel haar aan het einde van de roman, vermoedelijk in een waanvoorstelling, ontmoet, merkt hij dat ze lelijker is geworden en haar neus ‘langer en knobbeliger’ (pp. 328, 329). Daarop volgt de vreemde associatie: ‘In de buik van een tapir kronkelde zich een foetus met een langer wordende neus’ (p. 329).

3.1.1. Minister Meulemans

Ook de minister blijft niet gespaard van een karikaturale toets. We weten al dat hij in de ban is van zijn lichaamsgewicht en de dood, in plaats van – wat je zou verwachten – bestuurszaken. Zijn fysieke toestand krijgt de nodige aandacht.²¹ In de weerspiegeling van een autoruit ziet hij ‘een neus die geen vertrouwen wekte’ (p. 8). De neus is echter niet het enige lichaamsdeel waarmee hij het klassieke schoonheidsideaal uitdaagt. Zijn hele lichaam knalt uit zijn ‘pied-de-poule jasje’ en hij is een ‘boertig mannetje met een opgeblazen gezicht’ (p. 7) en geprononceerde lellen:

De plooiën van zijn onderkin lagen op zijn hemdsboord in ordinaire lellen. Zoals bij Papa, God hebbe zijn ziel. Het was geen bedaarde, bedarende zwaarte zoals bij Churchill, Kohl, Dehaene. Dat vet was sluiks, beschaamd, ontredderd vet (p. 8).

²¹ Zie ook pp. 14, 299, 305, 334.

In de optiek van het groteske realisme van Mikhail Bakhtin (*Rabelais and His World*, 1946) kan de fysieke constitutie van de minister model staan voor het carnavalesk-groteske lichaam. Met zijn aanhangsels en uitsteeksels (neus, lellen, buik ...) doorbreekt het de eigen begrenzing. Het gaat in relatie met andere lichamen. Hoewel hij door zijn ambt in een hogere, rationele wereld thuishoort, is hij nu terechtgekomen in een neerwaartse beweging. Die voert hem terug naar de realiteit van elke dag: de lagere sfeer van het lichaam. Als politiek mandataris is hij weliswaar een exponent van de mannenwereld in het boek, maar met zijn onvolmaakte en onbegrensde lichaam provoceert hij tegelijkertijd de normen en wetten van de symbolische orde. Zijn lichamelijke *vervorming* is hierdoor een metafoor voor ethische en politieke *distorsie*. Dit kan natuurlijk alleen wanneer corpulentie wordt gezien als een teken van psychische en morele zwakte. Sinds het einde van de 19^e eeuw is men in het Westen de vorm en de omvang van het lichaam meer en meer beginnen te beschouwen als een merkteken van morele en persoonlijke (in)competentie. Overgewicht ging een gebrek aan wilskracht markeren (Bordo, 1995, pp. 473-474). Het verschijnsel dat naast de minister ook andere publieke kopstukken – vertegenwoordigers van het establishment – aan obesitas lijden, is om die reden symptomatisch voor de staat waarin het politieke en bij uitbreiding het hele openbare (door mannen gedirigeerde) leven in *Belladonna* zich bevindt. De roman bevestigt hiermee de stelling van Daniel Punday, 2003, p. 61 dat bepaalde lichaamstypes in een roman met elkaar semantische verbanden aangaan en zo thematische, symbolische en psychologische patronen onthullen.

‘Er zijn op zo’n opening te veel dikke mensen,’ zei zij. Het klonk stil.
‘Nu u het zegt. De gouverneur heeft een bierbuik, de burgemeester krijgt zijn driekleurige sjerp nauwelijks om de lenden, het schepencollege maakt ook een goedgevoerde indruk, de deken, het bestuur...’
‘Notaris Geerts,’ zei zij.
‘Notaris Geerts,’ beaamde hij (p. 59).

Het overkoepelende patroon dat zich in *Belladonna* manifesteert, en dat weerklank vindt in de lichamelijke gesteldheid van sommige personages, is er een van bandeloosheid, chaos, onethisch gedrag. Het politieke en maatschappelijke leven wordt omschreven als ‘het gore kluwen van compromis en gescharrel en dienstbewijzen’ (p. 226).²² *Kluwen* is dan weer een metafoor die bovendien van toepassing is op de algemene structuur van de roman, zoals eerder al is aangestipt. Samenvattend kunnen we stellen dat het dikke mannelijke lichaam (er is bijvoorbeeld ook nog de ‘pachyderm Verbeke’, p. 16) mo-

rele of psychologische zwakte representeert. Semantisch laat het zich verbinden met de orde- en normloosheid die het openbare leven kenmerkt. In een verdere stap vindt het een weerspiegeling in de verhaalstructuur, die zich weinig stoort aan narratieve regels en normen.²³ Op hun beurt constitueren de groteske vrouwelijke lichamen in de roman eveneens een betekenisveld.

3.1.2. Axel den Dooven

Met zijn lichaamsgewicht van 110 (p. 53) of 120 kilo (p. 270) eist ook Axel een plaats op in het rijtje van dikke mannen.²⁴ Op zijn kantoor ziet hij zichzelf door de ogen van gapers (alweer de panoptische blik!) als ‘een royaal uit het gilet stulpende potentat, neergevlid tussen sjieke artefacten, iemand die zijn schaapjes op het droge had en die om dit te bereiken veren had gelaten, in zijn geval zelfs in een mensenhoge zak vol veren was veranderd’ (p. 68). Hij vindt dit een geruststellend beeld, in tegenstelling tot zijn zoon Just, voor wie dit weezinwekkend is. Ook anderen keuren zijn vetzucht af (vb. Just, p. 182; Claire, p. 268; Walter Oorslag, p. 300), terwijl weer anderen zijn uitstraling juist erotiserend en imponerend vinden (vb. Caroline, p. 102; Bettina, p. 190). Zijn excessief en boertig eetgedrag doet vermoeden dat hij de schaamte voorbij is.²⁵ Daar staat echter tegenover dat hij zijn buik intrekt wanneer hij een

²² Dit standpunt correspondeert met de visie van Hugo Claus op de Belgische maatschappij, waar volgens hem corruptie ingebakken is. Op de vaststelling van Ludo Permentier (1994) dat *Belladonna* handelde over ‘mekanismen in de samenleving en het belangrijkste is bedrog’, replieerde Claus als volgt: ‘Niets is zoals het zich aanmeldt. Alles zit verborgen achter een maskeerade. Een schilderij blijkt nooit van zijn auteur te zijn. Er lopen verschillende draden door het verhaal. Eén ervan is de zoektocht naar identiteit. Een andere draad is hoe wij sjoemelen. Niets gebeurt rechtstreeks, tenzij met compromissen, met stuivertje wisselen.’ Cf. het beeld dat de minister ophangt van zijn politieke activiteit en waarin hij politiek in verband brengt met een lichamelijke eigenschap: ‘Verlinken. Had hij gedaan. Vriend en vijand verlinkt. De politiek is de kunst van het mogelijke. En link was hij, anders was hij nooit zo lang aan de top gebleven. Links was hij ook. En hij droeg links.’ (p. 8) Dit *mechanisme* van politiek gescharrel is ook Axel niet vreemd. Dat blijkt onder meer uit het feit dat hij op zoek gaat naar ‘kleurige leugens’ (p. 226) en met drs. Bouillon gearmd stapt ‘als twee Siciliaanse mafiosi in ruste’ (p. 228).

²³ Volgend citaat uit Edwards & Grauland (2013, p. 4) lijkt wel geschreven op maat van Hugo Claus, maar verwijst naar een 18e-eeuws fictiewerk van William Beckford, *Vathek*: ‘The physicality of grotesque bodies that “hurt the eyes” is repeated in the corruptions of human behaviour to represent ethical disorder and the chaos of the human condition, and this unruliness is reflected in the text’s setting’.

²⁴ *Dik* en *vet* zijn in de typering van Axel vaste epitheta (cf. pp. 169, 170, 190, 274, 283, 307). Voor de goden is Axel een ‘dichtvettende prooi’ (p. 87) en zichzelf noemt hij Baloe de Beer (p. 273). Enzovoort. Cf. André Maertens in *Een zachte vernieling* (1988), die evenals Axel directeur is, zij het van een cultuurcentrum, en zichzelf in het begin van de roman waarneemt als een klomp reuzel in driedelig pak.

²⁵ cf. pp. 54, 86-88, 92-94, 187-189, 256, 299 en passim.

opsomming maakt van dikke potentaten (p. 59) en dat hij zich in de badkamer afwendt van zijn weerschijn in de spiegel ('een enorme witte geblutste peer', p. 272). Zijn dit schaarse momenten waarop zijn zelfrespect de kop opsteekt? Is zijn groteske lichaamsbouw en zijn al even groteske consumptie aldus ook een teken van zijn voortschrijdend zelfverlies en van het feit dat hij emotioneel in de knoop raakt met zichzelf (cf. p. 347)? Zijn onbevredigbare honger heeft in elk geval een emotionele oorzaak, tenminste zo ziet hij het zelf. In zijn ogen moet hij de hongerige grizzlybeer in zijn binnenste bedaren omdat zijn zoon hem van zijn liefde verstoken heeft (p. 86).

Een andere bepalende factor is zijn breuk met zijn eerste vrouw Roberte. Nadat zij uit zijn leven is verdwenen, wordt hij 27 kilo zwaarder (p. 71) en glijdt hij weg in een 'niet onaangename lauwe middelmatigheid' en een 'epileptische flauwte van alledaagsheid' (p. 200). Hij verliest met andere woorden de controle over zijn leven én zijn lichaam. Ten tijde van zijn relatie met Roberte weegt Axel ongeveer 78 kilo (p. 57). Ze wil echter dat hij aankomt. Om dit te bereiken dwingt ze hem een volumineus ontbijt te eten, waar ze overigens niet in slaagt, terwijl ze zelf eet als een 'dijkendelver' (p. 344). Het streefbeeld dat haar voor ogen staat is dat van de nar in Firenze:

Maar toen, in Florence, in de Bobolituinen wees zij met een verontrustende grijns de Bacchino aan, de vetzuchtige nar van Cosimo de Eerste die op een schildpad zit. De nar bestaat uit kwabben en bulten, een ton van een buik, bolle wangen, gezwollen tieten. 'Zo,' zei Roberte, 'zo wil ik dat je wordt. Zo zou je mij het meest behagen' (p. 45).

Interessant is dat de Bacchino een karikatuur is van een ruitersstandbeeld van de Romeinse keizer Marcus Aurelius Antoninus (Heliogabalus). Zelfde houding, zelfde gebaar maar op een schildpad en met een buikje, een mooi voorbeeld van carnavaleske omkering. Het machtsvertoon van de triomferende keizer wordt in deze voorstelling geridiculiseerd; het keizerportret als symbool van fallische mannelijkheid wordt van zijn sokkel gehaald en hierdoor ook het beeld van corpulente mannelijkheid als equivalent van heerschappij en macht.²⁶ De houding van Roberte doet vermoeden dat ze van Axel een in zijn mannelijkheid aangetaste schertsfiguur wil maken of hem het *sop uit de kloten wil wringen* (parafrase van Bettina's woorden, p. 189). Roberte wil, keuriger gezegd, dat hij met de billen bloot gaat. Er is trouwens een scène in de roman waarin ze op een zomerdag in Knokke Axels broek van zijn heupen

²⁶ Zie Van den Hengel 2009, p. 293.

probeert te trekken om zijn achterwerk ('Mijn billen, bleke hammen, mijn weemoedig achterwerk', p. 85) aan voorbijgangers te tonen.

Even tussen haakjes: in Claus' roman *Het verlangen* (1978) is het Jaak die eet als een dijkendelver, met het gevolg dat hij 110 tot 114 kilo weegt, en wel een doublure lijkt van Axel in *Belladonna*. Tom Sintobin (2011) heeft een carnavaleske leessleutel toegepast op *Het verlangen* en aangetoond dat deze roman doordrongen is van een cultus van lichamelijke. Jaaks corpulentie past volgens hem in de *mundus inversus* van het carnaval, waarin de maatschappelijke orde wordt ontregeld.

3.2. HET ABJECTE VROUWELIJKE LICHAAM

Het feit dat ook een aantal vrouwenlichamen in de roman als dik voorgesteld worden²⁷, doet geen afbreuk aan de vaststelling dat in *Belladonna* een intersectionaliteit aanwijsbaar is tussen een bepaald type van mannelijkheid en overgewicht, en dat deze interactie – om met Punday (2003, p. 62) te spreken – een politiek geladen semantisch stramien te zien geeft. Hugo Claus zet hier, zoals wel vaker in zijn werk, sterk in op genderverschillen en volgt daarbij cultureel gecodeerde patronen. Het is bekend dat de westerse cultuur zelfcontrole en zelfbeheersing conventioneel opvat als een mannelijke eigenschap, terwijl emotionaliteit²⁸, seksualiteit en honger vrouwelijk gecodeerd zijn. In haar essay over het schoonheidsideaal van het slanke (vrouwen)lichaam stelt Susan Bordo (1995) essentialiserend dat het vrouwelijk verlangen *anders* is, mysterieus, en een risico vormt voor de paternale of symbolische orde. In *Belladonna* zijn er tekenen die aangeven dat deze orde van binnenuit, door de mannen zelf (neem de minister als voorbeeld), wordt uitgehold. Tegelijkertijd gaat overduidelijk een dreiging uit van veel vrouwelijke personages, die dus als gevaarlijk of fataal kunnen worden bestempeld, en meesterschap hebben over de mannelijke.²⁹

²⁷ Cf. de poetsvrouw (p. 74), het vriendinnetje van Bettina (p. 127), een hoertje (p. 343), Claire (pp. 267, 272), een vrouw in de ziekenhuiskamer (p. 287).

²⁸ De roman zinspeelt enkele keren op vrouwelijke, hormonaal bepaalde emotionaliteit: de werkster Thea is ongesteld geworden en antwoordt 'dus' summier (p. 77); Axel wordt verdrietig en denkt: 'Ik word ongesteld. Het huilen staat mij...' (p. 330); en wanneer Axel zegt dat Caroline baarljke nonsens verkoopt, corrigeert Just hem: 'Baarmoederlijke nonsens' (p. 251).

²⁹ Het meesterschap van de vrouw zit ook verrat in de naam belladonna. Cf.' Het Italiaans "belladonna" betekent immers "mooie vrouw," en "donna" komt van "domina," meesteres. In een wereld zonder meesters is alleen plaats voor een meesteres' (Claes, 2015, p. 65).

3.2.1. Vrouwelijkheid ontketend: Roberte

Roberte is zo'n fatale vrouw. Ze is duister en onhandelbaar ('een gekke wet-tige echtgenote waar ik geen raad mee wist', p. 85; 'haar donkere, gevaarlijke lach', p. 344) en heeft een bijzondere seksuele interesse (SM, p. 345). Een markant gegeven is dat zij zichzelf volpropt met eten en wil dat Axel zich spiegelt aan de Bacchino. In tegenstelling tot Axels tweede vrouw Claire, die haar uitdijende lichaam onder controle probeert te houden door radijnen te eten (p. 54) en zich optimaal te verzorgen (pp. 267-268, 272), voelt Roberte zich blijkbaar niet aangetrokken tot het westerse slankheidsbeeld. De symboolwaarde hiervan is belangrijk. Als we met Susan Bordo (1995, pp. 480-482 en n. 33 p. 487) aannemen dat honger altijd een krachtige culturele metafoor is geweest voor vrouwelijke seksualiteit, macht en begeren, dan representeert het eetgedrag van Roberte ontketend vrouwelijk verlangen.

Tal van keren en met tal van nuances heeft Hugo Claus in zijn werk vorm gegeven aan het beeld van aanlokkelijke maar tegelijkertijd ongenaakbare, losgeslagen of gevaarlijke vrouwelijkheid. Enkele prototypes zijn Sabina Corra en Jia in *De Koele Minnaar* (1956), Sandra in *De verwondering* (1962), Sonja in *Schaamte* (1972), Madame Laura in *Het verdriet van België* (1983) en Sabine in *Een zachte vernieling* (1988). In *Belladonna* vindt dit vrouwbeeld niet enkel een incarnatie in Roberte. Net als sommige mannelijke personages gaan ook vrouwelijke figuren in het boek met elkaar een semantische relatie aan. De romantitel wijst al op deze condensatie. *Belladonna* is naast de benaming voor een kruid (atropa belladonna, wolfskers, duivelskruid, heksenkruid) behorend tot een geslacht van giftige planten (nachtschade) ook Italiaans voor *mooie vrouw* en voor de *moedermaagd*. De giftige bladeren en vruchten van de plant werden onder meer gebruikt als een hallucinogeen middel en als een schoonheidsproduct³⁰ waarmee de vrouwen de pupillen van hun ogen verwijdden. Het cumulatieve effect van de titel, waardoor vrouwelijkheid kan worden bestempeld als tegelijk verleidend, verleidelijk en bedreigend, maakt het mogelijk om het merendeel van de vrouwen in het verhaal te depersonalisieren en ze symbolisch te reduceren tot één ondeelbare figuur, één cultureel sjabloon. Op deze manier doet Hugo Claus wat T.S. Eliot hem ongeveer 70 jaar vroeger had voorgedaan in *The Waste Land* (1922), waar de belladonna

³⁰ Hugo Claus alludeert bij herhaling op de cosmetische werking (pp. 105, 332, 337-338; cf. ook de hazelnootogen van Jules Spanoghe, in wiens tuin het kruid belladonna voorkomt, pp. 148-150).

uit het tarotspel een verwijzing is naar de archetypische vrouw en de suggestie bevat dat alle vrouwen hetzelfde zijn.³¹

*Alle vrouwen hetzelfde, maar wel onder verschillende gedaanten: de hysterica, de femme castratrice, de vampier, de oude vrouw, de fallische vrouw/moeder, de heks, enzovoort, om maar enkele vormen te vermelden waaronder de femme fatale voorkomt in psychoanalytisch geïnspireerde theorieën. Veelal is er een verband aanwijsbaar met haar lichamelijke/seksualiteit. Dat wordt dadelijk toegelicht aan de hand van nog vier vrouwenportretten uit Belladonna. Een strakke definitie van het begrip fatale vrouw is moeilijk te geven. Van bij het ontstaan van dit vrouwbeeld in de literatuur en kunst van het 19^e-eeuwse fin de siècle (de benaming stamt pas uit het begin van de 20^e eeuw) is het een conglomeraat van verschillende verschijningsvormen en kenmerken.³² Fataliteit, seksueel kannibalisme, onweerstaanbaarheid, kwaadaardigheid en vernietigingsdrang vormen slechts een greep uit de overheersende – en voor wie enigszins vertrouwd is met Claus’ literaire nalatenschap – herkenbare karaktertrekken. Elke poging om de veelvormigheid en complexiteit in een paar lijnen te vatten, houdt een verregaande simplificatie in. Wat valt te onthouden, is dat fatale vrouwen niet enkel voorkomen als noodlotsfiguren maar ook een idealistisch trekje kunnen hebben. Ze treden dan op als muze, als ideaal van vrouwelijkheid, als belichaming van een onbereikbare wereld of als geïdealiseerde zelfprojecties van mannen, die inzicht en inspiratie bieden (Luczynska-Holdys, 2013, pp. 4-8). Dit idealistische aspect wordt soms gematerialiseerd in *la belle dame sans merci*, die nu eens een subtype is van de fatale vrouw en er dan weer mee samenvalt.*

3.2.2. Inge-Maria Gershwein

In een beschouwing die de freudiaan Géza Róheim (1945, p. 362) schreef over de fallische vrouw, noteert deze auteur dat de heks in de zigeunerfolklore verondersteld werd een lange staart te krijgen als ze op haar rug sloeg met een takje belladonna. Deze staart stelt natuurlijk de fallische aard van de heks voor, waarbij *fallisch* staat voor *seksueel*. De heks is daarnaast volgens Róheim (1945, p. 370) ook de vrouw die de man berooft van zijn seksuele potentie. Laat dat nu precies het gevaar zijn dat uitgaat van Inge-Maria Gershwein, de Jodin die overleeft met de schaduwen van de holocaust. Ze noemt

³¹ Lees Sicker, 1984. Daan Cartens legde in 1995 al de link met het gedicht van Eliot.

³² Luczynska-Holdys 2013 is heel geschikt voor een kennismaking met het beeld van de *femme fatale*.

zichzelf een heks (108), draagt op haar lichaam tal van inscripties die deze zelfperceptie bevestigen (pp. 74-75) en manifesteert zich als kruidenvrouwje door kruidentheet te serveren (p. 108).³³ In haar fantasie wil ze wraak nemen op haar buurman Axel om wat hij in haar ogen zijn vrouw Roberte heeft aangedaan.³⁴ Ze wil dit doen door verhitte breinaalden in zijn oren en oogballen (!) te steken – ‘zijn oogballen met de vergrote pupillen van angst (en van een aftreksel van wolfskers)’ (p. 105). Op Herman Grootaers, die haar in een slechte Himmler-vermomming heeft willen straffen, koelt ze dan weer haar woede door te proberen met een gouden bladwijzer zijn mannelijk lid af te snijden (p. 248).

Traditioneel wordt de heks geassocieerd met vrouwelijkheid en het irrationele, en wordt ze gezien als een vijand van het mannelijke en het symbolische. Dit maakt haar tot een abjecte figuur (Creed 1993, p. 76). Het feit dat ze in veel gevallen een vrouwelijke gedaante aanneemt, speelt mee in deze kwalificatie. In de theorie over abjectie van de lacaniaanse psychoanalytica Julia Kristeva (1980/1982) is de vrouw een personificatie van het abjecte. Om de symbolische orde te representeren moet het lichaam *schoon* zijn en mag het geen sporen dragen van zijn verwantschap met de natuur. De reproductieve functies van de vrouw verraden echter haar link met de wereld van de natuur. Menstruatiebloed of het bloed en de uitwerpselen die vrijkomen bij de geboorte, zijn tekens van contaminatie. Ze tasten de grens aan tussen het maternale semiotische en het paternale symbolische.

Mede door haar handelen maakt Gershwein het imago van de vrouw én de heks volledig waar, althans binnen het interpretatiekader dat Kristeva heeft aangereikt. Elke dag wanneer ze haar hondje Willy uitlaat, wil ze dat het zijn uitwerpselen deponeert op de drempel van Axels woning.³⁵ Het is een abjecte daad met een symbolische draagwijdte: de drempel is een liminale plaats, een overgangsruimte waar binnen en buiten elkaar ontmoeten. Excrementen en wat hiermee gelijkstaat (ziekte, verval en dood) besmetten de

³³ De heks wordt in verband gebracht met vroege vormen van kruidengeneeskunde. In veel culturen had ze een metaforische naam, zoals *herberia* (*degene die kruid verzamelt*) (Creed, 1993, p. 74).

³⁴ In feite is het Roberte die met Axel breekt omdat hij niet in staat is om tegemoet te komen aan haar sadomasochistische neigingen. Hij drijft haar zo in de armen van andere mannen, die dan weer overijverig te werk gaan.

³⁵ De keuze van de naam Willy, in het Engels een eufemisme voor penis, is een zoveelste illustratie van Claus' groteske humor, aangezien het hondje aan bestialisme wordt gelinkt (p. 335), overigens net als de kat Florian (pp. 54-55), die ironisch genoeg genoemd is naar de auteur van het liedje 'Plaisir d'amour' (p. 65).

grenzen.³⁶ Ze symboliseren de vervuiling die een gevaar vormt voor de maatschappij (de symbolische orde), de identiteit, het leven. En inderdaad, als een wonde schendt de drol op de drempel het ego van Axel. Tegelijk met zijn schedel schaadt zijn val ook zijn realiteitsbesef. Pikant detail: de excrementen zijn afkomstig van Herman Grootaers, die Gershweins hondje heeft willen misleiden. Het is niet ongewoon dat een man wordt gesitueerd aan de kant van het abjecte. Ook het mannelijke lichaam is open, en slaagt er nooit volledig in het abjecte te verbannen. Grootaers, die geen controle heeft over zijn aars (passim), levert hiervan afdoende het bewijs. Zijn hele persoonlijkheid is een aanfluiting van de symbolische orde: hij brengt een slechte travestie van Heinrich Himmler (pp. 240, 242-245, 248-249), wordt bijna gecastreerd door Gershwein (248), vertoont animale trekjes (heeft de geur van paarden en een ‘hermelijngezicht’, p. 243) en stinkt (p. 268).

3.2.3. Caroline

Het abjecte is verwant aan het groteske doordat het in de optiek van Kristeva (1980/1982, p. 2) een open, veranderlijke toestand voorstelt, waarbij het lichaam interne of externe vormen uitscheidt of ontwikkelt (cf. de neus). Net als het carnavalesk-groteske wordt het abject-groteske gekenmerkt door vervorming en vormloosheid, vervloeiing en verandering. Het abjecte komt in het oeuvre van Hugo Claus meermaals voor in de gedaante van een open en vloeibaar vrouwenlichaam. Een treffende illustratie is te vinden in zijn novelle *De Verzoeking* (1981), waar de puistige, 110 kilo zware zuster Mechteld voortdurend geassocieerd wordt met drek, zweet, vruchtwater en bloed.³⁷ Een ander poreus lijf, maar dan in *Belladonna*, is dat van de hysterische nymfomane Caroline. Zij ‘lekt en zij perst’, ‘kwijlt en vloeit’ terwijl ze zichzelf bevredigt (p. 101), is lek ‘als een beek’ (p. 171), heeft een klam broekje (pp. 215-216) en een ‘warme streep’ loopt langs haar dijen (p. 213). Het zijn allemaal factoren die, nog steeds binnen het denkraam van Kristeva, haar lichaam markeren als imperfect, niet behorend tot het symbolische. Caroline belichaamt het onvolkomene dat de orde ondermijnt. Tot op zekere hoogte kan Caroline de vergelijking met Roberte doorstaan. Haar gedrag is gericht

³⁶ In die zin is de minister in de ban van het abjecte wanneer hij in de beginregel denkt aan de nakende dood van zijn terminaal zieke geliefde Marie-Ange Popescu. Na haar dood komt een ander besogne in de plaats: zijn mogelijke kandidatuur voor het Europese parlement. De bekommernis over zijn lichaamsgewicht blijft echter bestaan. Ze staat niet los van zijn extravagante gastronomische interesse (p. 334).

³⁷ Grosz, 1994, pp. 202-210 besteedt aandacht aan het lekkende, vormloze vrouwenlichaam.

op destructie, en haar seksualiteit is onverzadigbaar en zelfdestructief. Ze is op een overweldigende manier lichamelijk. Wekelijks stuurt ze Axel een doosje pralines, waarvoor hij telkens bezwijkt (p. 71); ze doet er alles aan om Axel te verleiden (passim), randt hem zelfs aan op zijn ziekbed (p. 289), maar valt ten prooi aan een neurose (p. 282 en passim). Het cliché wil dat zenuwziekte (hysterie) overwegend vrouwen treft en dat de oorzaak onder meer kan worden gezocht in het onderdrukken van seksuele behoeften (Gorton, 2008; Showalter, 1985). Claus bewijst dat hij dit culturele cliché kent: Caroline verkondigt 'baarmoederlijke nonsens' (p. 251), ademt 'onbevrediging' uit (p. 71) en heeft volgens Just 'een goede beurt' nodig om voor korte tijd tot rust te komen (p. 252).

3.2.4. Anaïs, de weduwe Schellen

Tot het repertoire van vrouwelijke archetypische schrik- en noodlotsbeelden behoort ook de Medusa. De rol van slangenvrouw wordt in *Belladonna* ingenomen door de kunstenaarsweduwe Anaïs, met haar 'roodvlammend woestgekruld haar, rosse koperen slangen' (p. 61). Haar lichaam draagt talrijke sporen van abjectie (pp. 57-64): van viscositeit (kletsnat haar, vlekken als bloed op haar handen), ziekte en verval (artrose, gevlekte hand, asgraauw gezicht, lijkwitte huid, droge lippen, wallen onder de ogen), en de dood ('en nu was zij stervende').

Anaïs' overleden echtgenoot, de kunstenaar Theodoor Schellen, heeft in 1927 een beeld gemaakt van de Medusa op een arduinen sokkel (p. 168). Waarom zoveel schilders en beeldhouwers er zich toe hebben laten verleiden om het hoofd van de Medusa af te beelden, is een vraag die ook Sigmund Freud heeft beziggehouden. Het antwoord van de psychoanalyticus, te lezen in zijn korte tekst 'Das Medusenhaupt' uit 1922, wijst op angst van de man voor het vrouwelijk geslacht. Michela Marzano parafraseert het als volgt:

(...) l'image de Méduse représente la peur de l'homme devant le vide et le manqué, nottamment la terreur face à l'inconnu du sexe féminin; sa mise en scène par les artistes a comme but de maîtriser l'effroi (2006, p. 77).

Freud heeft de Medusa geërotiseerd. Haar aanblik doet de toeschouwer verstijven van angst, wat in Freuds voorstelling een metafoor is voor een erectie (Creed, 1993, p. 3). Een gelijkaardige spanning tussen (doods)angst en drift is aanwezig in de ontmoeting die in het verleden heeft plaatsgegrepen

tussen Axel (toen ongeveer 78 kilo wegend; p. 57) en deze Medusa. Eerst blijft ze zijn blik ontwijken, maar wanneer ze hem daarna aankijkt met doordringende ogen, wekt ze hem ‘tot leven, een erectie, het bloed klopte, wat is dit verlangen, nooit eerder ervaren?’ (p. 61). Het is een ambivalente blik, tegelijk ‘vreesachtig en verleidelijk’ waarmee ze hem tot overspel verleidt. Betoverd door deze ‘ondraaglijke oogopslag die wellust beloofde en dood’ (p. 62) levert hij zich voor één nacht over aan haar duistere macht, in haar huis waar een 25-tal verwaarloosde katten een ‘onaards gegrom en gerochel’ voortbrengen (p. 62). Opvallend is dat deze vrouw haar blik weer naar de vloer richt wanneer ze hem eenmaal heeft beroerd (pp. 61, 64).

3.2.5. Bettina Gillis

De dramatische spanning die Claus heeft uitgewerkt tussen Axel en Anaïs, doet denken aan het schilderij ‘La Belle Dame Sans Merci’ van John William Waterhouse uit 1893. Deze Engelse schilder baseerde zich voor dit werk op het gelijknamige gedicht van John Keats uit 1819, waarin een ridder in de ban komt van een magische vrouwenfiguur, door haar meegevoerd wordt naar haar grot, en daar ziek en eenzaam ontwaakt. Volgens gangbare idealistische lezingen toont het schilderij van Waterhouse het moment waarop de vrouw haar blik fixeert op de ogen van de man, en zijn lot bezegelt. De romantische ballade van Keats inspireerde de prerafaëlieten en hun volgelingen. Onder meer Daniel Gabriel Rossetti maakte enkele schetsen rond dit thema (Luczynska-Holdys, 2013, pp. 49-56). Zonder twijfel alludeert Claus met de titel *Belladonna* ook op Keats’ *belle dame*. De vraag is of de figuur van Anaïs zich het meest van alle vrouwen in de roman laat vereenzelvigen met deze mysterieuze (maar voor Claus erg typische) gestalte. Er is immers eveneens Bettina. Met haar dromerige prerafaëlitische gezicht (p. 234) en haar benige wangstructuur en lange dunne neus (p. 129), kenmerkend voor de vrouwenportretten van de prerafaëlieten, heeft Bettina alvast een streepje voor. Ze is daarenboven een overgangsfiguur. Door haar leeftijd, haar *look* en haar gedrag bevindt ze zich op de grens tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, tussen kindsheid en volwassenheid. Symbolisch legt ze aldus een brug tussen levensfasen of geestestoestanden. Voor het overige vinden we bij haar dezelfde mix terug van verlokking en bedreiging. Bettina heeft een alerte blik (p. 134) en wendt net als Anaïs de ogen af, maar dan in Axels erotische fantasie (p. 234). Ook zij wekt in hem een seksueel verlangen. Bijgevolg is het mogelijk om in Anaïs een prefiguratie te zien van Bettina. Het grote verschil is dat Anaïs uit het leven van Axel verdwijnt of tenminste uit de verhaalde geschie-

denis, terwijl Bettina meer en meer een onbereikbare droomgestalte wordt, een geestesproduct van Axel, waar hij obsessief naar op zoek gaat. Ze verschijnt aan hem op momenten van verdwazing, en doet zich op het einde koud en vernietigend voor. Als fatale vrouw begeleidt (bewaterkstelligt?) ze Axels ondergang. Het is niet onbelangrijk dat ze, nog steeds in zijn verhitte fantasie, bij hem staat wanneer hij het flesje belladonna gebruikt (p. 337) maar hem in de slotfase heeft verlaten (pp. 347-348).

4. SLOTBESCHOUWING

In *Belladonna* staan sterk vertekende menselijke lichamen en gedragingen semantisch voor de chaos van de *condition humaine*, die wordt gereflecteerd in de ongeregelde structuur van het verhaal. Mannelijke en vrouwelijke lichamen zijn elkaars gelijke in het groteske, wat niet wegneemt dat zich binnen de groteske atmosfeer van het verhaal uiteenlopende betekenissen aftekenen. Claus noemde zijn roman in 1994 een fuga, met terugkerende thema's en tics die overspringen van de ene persoon naar de andere (Permentier, 1994). Uitgaande van mannelijke en vrouwelijke lichamen heeft deze analyse aangetoond dat een aantal van deze thema's en motieven samenhangen met de fysieke toestand van de personages; dat ze bovendien cultureel verankerd zijn en een binair patroon te zien geven. Het genderonderscheid in *Belladonna* gehoorzaamt namelijk aan een politiek geladen semantisch patroon. Tenminste tot op zekere hoogte, want uiteraard laten niet alle personages uit deze dichtbevolkte roman zich in dit vrij monolithische beeld dwingen.

Mannen beheersen het openbare leven in *Belladonna*. Of sterker nog: domineren en corrumperen. Corruptie en immoraliteit zijn immers schering en inslag. Het corpulente, carnavaleske mannenlichaam is hiervan een symbolische representatie. Vrouwen daarentegen laten zich fysiek plaatsen aan de zijde van het abjecte. Ze oefenen op mannen (c.q. Axel den Dooven) een ambivalente invloed uit van aantrekking en afstoting, en dagen met hun abjecte lichamen en lichaamspraktijken de symbolische orde uit.

In hun spel van verleiden en bedreigen is bij sommige vrouwelijke personages de blik van cruciaal belang. Op het niveau van de focalisatie overheerst de blik van mannen en spelen vrouwen overwegend een passieve rol. Op het verhaalniveau is de rol van vrouwen echter veel actiever. Ze nemen daar veel meer een subjectpositie in. Onder meer met hun ogen wekken ze liefde en lust op bij mannen. Axel mag dan al de belangrijkste focalisator zijn, in het ver-

haal ontbreekt het hem aan een essentiële lichaamsfunctie: hij is blind als een dode mus. Zijn onvermogen om de dingen te *zien* stemt overeen met zijn geestelijke ongevoeligheid. Zijn erotische verlangen naar het lokkende meisje Bettina is een van de weinige lichtpunten in zijn lethargie. De onzichtbaarheid/ongenaakbaarheid van deze *bella donna* met *belle femme*-trekjes is een van de prikkels die hem ten slotte naar het belladonna-extract doet grijpen. Hij belandt zo in een toestand van onthechting waarbij zijn zintuigen in elkaar opgaan.

Literatuurlijst

- Bloom, J.** (2017). *Reading the Male Gaze in Literature and Culture. Studies in Erotic Epistemology*. Cham: Springer.
- Bordo, S.** (1995). Reading the Slender Body. In Tuana, N. & Tong, R. (eds.), *Feminism & Philosophy. Essential readings in Theory, Reinterpretation and Application* (pp. 467-488). Oxford: Westview Press.
- Cartens, D.** (1995). Stemmen die zien. *Kunst en Cultuur*, 28/1, 48.
- Cimino A. & Kontos, P.** (2015) (eds.). *Phenomenology and the Metaphysics of Sight*. Leiden/Boston: Brill.
- Claes, P.** (2015). *Meester Claus*. Maastricht: Huis Clos.
- Creed, B.** (1993). *The Monstrous-Feminine. Film, feminism, psychoanalysis*. New York/London: Routledge.
- De Potter, L.** (2015). 'Het slopen van alle soorten van meubelen: antieke, stijlmeubelen en moderne'. Groteske en parodistische herschrijvingen van Gust Gils en Hugo Claus. In: Velle, M. e.a. (eds.). *Gust Gils en zijn experiment* (pp. 77-91). Gent: Academia Press.
- Edwards, J. & Graulund, R.** (2013). *Grotesque*. New York/London: Routledge.
- Espinete, D.** (2015). In the Shadow of Light: Listening, the Practical Turn of Phenomenology, and Metaphysics of Sight. In Cimino, A. & Kontos, P. (eds.). *Phenomenology and the Metaphysics of Sight* (pp. 185-207). Leiden/Boston: Brill.
- Farwell, M.** (1996). *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York/London: New York University Press.
- Geeraerts, J.** (1975, 8 januari). 'De koning wil met mij niet meer praten'. *Knack*, pp. 86-92.
- Gerits, J.** (1995). Wie te veel wil zien, ziet niets. Belladonna van Hugo Claus. *Streven*, 2, 158-161.
- Gorton, K.** (2008). *Theorising Desire. From Freud to Feminism to Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Grosz, E.** (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

- Harvey, D.** (2000). *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press.
- Humbeek, K.** (1989). De ontvreemding. Hugo Claus en de retoriek van elke dag. *Restant*, 17/1-2, 313-388.
- Janssens, M.** (2002a). Belladonna. Scènes uit het leven in de provincie. *Lexicon van literaire werken*, 55, 1-11.
- Janssens, M.** (2002b, 2003). De heisa rond Belladonna – 1. De Advent. *Verslagen en mededelingen KANTL*, 112/1, 1-21; – 2. De receptie. Idem, 112/2, 177-197; – 3. Een leatuur (en een probleem). Idem, 113/1, 35-43.
- Kristeva, J.** (1980/1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (*Pouvoirs de l'horreur*; 1980). New York: Columbia Press.
- Lech, L.** (2013). *Birds through a ceiling of alabast: genderproblematiek in de romans van Hugo Claus*. Leiden: Universiteit Leiden (doctoraalscriptie).
- Lech, L. & Klein, M.** (2014). Androgyny as an Ideal in Louis Couperus and Hugo Claus. *Dutch Crossing*, 38/1, 79-96.
- Lloyd, G.** (1984). *The Man of Reason. 'Male' and 'Female' in Western Philosophy*. London: Methuen.
- Lowe, D.** (1995). *The Body in Late-Capitalist USA*. Durham/London: Duke University Press.
- Luczynska-Holdys, M.** (2013). *Soft-Shed Kisses: Re-visioning the Femme Fatale in English Poetry of the 19th Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Marzano, M.** (2006). *Malaise dans la sexualité. Le piège de la pornographie*. Paris: Lattès.
- Mulvey, M.** (1975/2009). Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1975. In: Braudy, L. & Cohen, M. (eds.). *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (pp. 711-722). New York: Oxford University Press. (Zevende druk).
- Permentier, L.** (1994, 29 oktober). Hugo Claus over zijn *Belladonna*. 'Deze roman is een rattenkoning'. In: *De Standaard (Standaard der Letteren)*, 2216.
- Punday, D.** (2003). *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. New York: Palgrave Macmillan.
- Róheim, G.** (1945). Aphrodite, or the Woman with a Penis. In: *The Psychoanalytic Quarterly*, 14, 350-390.
- Schemann, H.** (2011). *Deutsche Idiomatik: Wörterbuch der deutschen Redewendungen im Kontext*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Showalter, E.** (1985). *The Female Malady. Women, Madness, and English Culture 1830-1980*. New York: Pantheon Books.
- Sicker, P.** (1984). The Belladonna: Eliot's Female Archetype in the Waste Land. *Twentieth Century Literature*, 30/4, 420-431.

- Sintobin, T.** (2011). Een waarheid zonder sleutel. (On)mogelijkheden van een carnavaleske analyse van *Het verlangen* van Hugo Claus. *Spiegel der Letteren*, 53/1, 153-181.
- Sullivan, N.** (2003). *A Critical Introduction to Queer Theory*. New York: University Press.
- Vanasten, S.** (2003). Groteske interfaces in *Het verdriet van België*. *Colloquium Neerlandicum*, 15, 365-375.
- Vanasten, S.** (2006). De poepe van de puppe. Groteske ironie en ironie van het groteske. *DWB*, 151/5-6, 742-750.
- Van den Hengel, L.** (2009). *Imago. Romeinse keizerbeelden en de belichaming van gender*. Hilversum: Verloren.
- Vanheste, B.** (1997). Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen! Hoe grotesk is het verdriet van Vlaanderen? Twee lezingen van Hugo Claus' *Belladonna*. *Kreatief*, 31/1, 4-15.
- Van Thienen, J.** (2003). Louis & Co. Identiteit en gender in *Het verdriet van België* van Hugo Claus. *Spiegel der Letteren*, 45/1, 49-73.
- Van Thienen, J.** (2014). Genderstudies. In: Sintobin, T. & Sanders, M. (eds.). *Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus* (pp. 203-218). Nijmegen: Vantilt.
- Van Thienen, J.** (2017). Hugo Claus in 'Bongo Bongo Land'. De roman *Schaamte* (1972) en de (de)constructie van de etnische ander. *Nederlandse Letterkunde*, 22/2, 139-160.
- Walters, S.** (1999). Sex, Text and Context. (In)Between Feminism and Cultural Studies. In: Ferree, M. Lorber, J. & Hess, B. (eds.). *Revisioning Gender* (pp. 22-257). London: Sage Publications.
- Weisgerber, J.** (1970). *Hugo Claus, experiment en traditie*. Leiden: A.W. Sijthoff.
- Weisgerber, D. & Weisgerber, J.** (1995). *Claus' geheimschrift. Een handleiding bij het lezen van Het verdriet van België*. Brussel/ VUBPress.
- Whitehead, S.** (2002). *Men and Masculinities. Key Themes and New Directions*. Cambridge: Polity Press.
- Wildemeersch, G.** (2013). Kroniek van de politiek 1929/2008. In: Absillis, K., Beeks, S., Lembrechts, K. & Wildemeersch, G. (eds.). *De plicht van de dichter. Hugo Claus en de politiek* (pp. 17-152). Antwerpen: De Bezige Bij.
- Wildemeersch, G.** (2015). *Hugo Claus. De jonge jaren*. Kalmthout: Polis.
- Wildemeersch, G.** (2018). 'Als je dit leest, ben ik geweest'. Over het archief en het oeuvre van Hugo Claus. *Zacht Lawijd*, 17/1, 9-35.

De auteurspresentatie van Prudens van Duyse en de affaire *Willem Tell* (1836-1838)

Een reconstructie¹

Janneke Weijermars, Rijksuniversiteit Groningen

Samenvatting

Na de onafhankelijkheid van België in 1830 kwam er in Vlaanderen een nieuwe generatie auteurs op, die zich tot grote culturele, politieke en poëtische verschuivingen moest zien te verhouden. In deze periode publiceerde Prudens van Duyse een toneelstuk *Willem Tell*, waarna de dichter door zijn collega's van plagiaat werd beschuldigd. De kwestie groeide uit tot een affaire die in de pers werd uitgevochten. Literatoren als Ferdinand August Snellaert, Frans Rens en Prudens van Duyse zelf grepen deze affaire aan om hun poëtische standpunten uiteen te zetten en zich ten opzichte van elkaar te profileren. In dit artikel wordt de auteurspresentatie van Prudens van Duyse onder de loep genomen en de vraag is vervolgens hoe de zelfpresentatie van Van Duyse zich verhoudt tot het auteursbeeld dat zijn tegenstanders van hem creëerden.

Abstract

After the independence of Belgium in 1830, a new generation of Flemish authors emerged, who had to relate to major cultural, political and poetic shifts. During this period the poet Prudens van Duyse published a play called *Willem Tell*, after which his colleagues accused him of plagiarism. The accusations grew into an affair that was fought out in the press. Authors such as Ferdinand August Snellaert, Frans Rens and Prudens van Duyse himself used this affair to explain their poetic points of view and to profile themselves in relation to each other. In this article is examined how the self-presentation of Van Duyse relates to the author's image that his opponents create of him.

e-mail
j.e.weijermars@
rug.nl

¹ Veel dank aan de anonieme peer reviewers en ook aan Mathijs Sanders voor het opbouwende commentaar bij de eerste versie van dit artikel.



Fig. 1: *Prudens van Duyse (circa 1844), kopergravure.*

De Vlaamse criticus Ferdinand August Snellaert schreef in 1836 een recensie over het toneelstuk *Willem Tell* van de schrijver Prudens van Duyse (1804-1859), dat net was verschenen:

Wat ons reeds bij eerste lezing hinderde, was het falen aen klimmend belang, het misschetsen, het overtollige van sommige tooneelen en de gerektheid van alle redeneringen: misslagen waarvan één genoeg is om het verschrikkelijke veto over een toneelstuk, hoe schoon ook berymd, uit te spreken. (Snellaert, 1836, p. 86)

Snellaert brandde het toneelstuk volledig af, maar Van Duyse bestempelde hij als een ‘man van genie’ die ongetwijfeld succesvol zou zijn geweest indien

hij ‘zynen vryen geest over een onderwerp van eigene vinding [had laten] zweven’ (p. 87). En dat was nu juist niet het geval geweest: Van Duyse had zich, zo stond in diens voorwoord bij *Willem Tell*, voor dit toneelstuk gebaseerd op een handschrift van de vroeg gestorven Lierse dichter Jan Valentijn Wouters. Snellaert was nog betrekkelijk mild geweest voor Van Duyse, niet veel later werd de dichter harder aanpakt. Zijn letterkundige collega’s verweeten Van Duyse dat hij plagiaat had gepleegd, omdat hij zijn eigen naam boven het toneelstuk had gezet en niet die van Wouters.

Deze affaire is in de literatuurgeschiedschrijving een aantal keer beschreven. De negentiende-eeuwse biograaf Jan Micheels (1893, pp. 62-64) bijvoorbeeld was volledig op de hand van Van Duyse en omschreef diens tegenstanders als ‘lieden [...] die de onkieschheid zoo verre dreven dat zij hem van letterdieverij durfden beschuldigen’. Oskar van der Hallen (1927, p. 235) beschrijft de kwestie in zijn artikel over de Lierse rederijders als ‘een groote beschuldiging van letterdiefte tegen den alom gevierden en bekroonden rederijker [Van Duyse, JW], beschuldiging die bij nader inzien veel grond bevatte.’ In zijn recente literatuurgeschiedenis spreekt Piet Couttenier over ‘de nodige commotie’ rond de twee uitgaves (Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 179). Toch is lang niet al het bronnenmateriaal over deze zaak aan analyse onderhevig geweest. Inmiddels beschikken we niet alleen over de verschillende (her)uitgaves van *Willem Tell* met bijbehorende voorwoorden, een handvol recensies en enkele secundaire bronnen, maar ook over verschillende brieven van, aan en over Prudens van Duyse, die de correspondenten al dan niet publiceren en waarin ze de stellingen betrekken en hun visie op de zaak uiteenzetten.²

Deze kwestie over *Willem Tell* is vanuit verschillende invalshoeken te bekijken: het voorval speelde in de jaren dertig van de negentiende eeuw – een roerige tijd waarin de Vlaamse letterkunde zichzelf aan het uitvinden was en zich een plaats moest verwerven in de context van het nieuwe Belgische koninkrijk, dat na de revolutie van 1830 een aanvang had genomen. In Vlaanderen werden op dat moment ook de eerste stappen gezet op het gebied van een professionele literaire kritiek, waarin Snellaert een voortrekkersrol vervulde (Van den Berg & Couttenier, 2009, pp. 319/330; Weijermars, 2012, pp. 353-

² De gehele overgeleverde correspondentie van en aan Van Duyse bestaat uit ongeveer 5000 brieven. In 2016 is aan de Rijksuniversiteit Groningen het project ‘Correspondentie Prudens van Duyse’ gestart: het vervaardigen van een digitale editie van deze correspondentie. De editie wordt gemaakt in het programma eLaborate (<http://elaborate.huygens.knaw.nl/>) maar is nog niet openbaar toegankelijk. Dit project is een samenwerking tussen de Rijksuniversiteit Groningen, het Letterenhuis te Antwerpen, het Huygens ING te Den Haag en het Vlaams Fonds voor de Letteren.

362; Deprez, 1970). In deze periode discussieerden auteurs als Van Duyse bovendien volop over de maatschappelijke functie van toneel en het belang van toneel in de moedertaal (Van den Berg & Couttenier, 2009, pp. 466-467). Naast het cultuurhistorische aspect komen in deze affaire rond het toneelstuk *Willem Tell* ook botsende literaturopvattingen over navolging, imitatie en originaliteit naar voren, die illustratief zijn voor deze periode waarin de Romantiek in Vlaanderen zijn intrede deed. Discussies over plagiaat waren nauw met het nieuwe originaliteitsdenken verbonden (Kalmthout, 2004; Verhoogt, 2007).

Auteurs moesten zich tot dit complex van politieke, culturele en poëtische veranderingen zien te verhouden. De bronnen over de kwestie rond het toneelstuk *Willem Tell* laten zien dat literatoren als Van Duyse, Bellens en Snellaert deze affaire aangrepen om zich ten opzichte van elkaar te profileren. Ze creëerden een bepaald beeld van zichzelf en van de ander (Dorleijn, 1989, p. 33; Meizoz, 2009; Kemperink, 2013, p. 377; Sanders, 2015). Van Duyse was een figuur met cultureel aanzien, iemand die gezag genoot en weerstand opriep. Het kon lonen om hem aan te vallen, maar dat bracht ook een risico met zich mee. Of Prudens van Duyse met zijn uitgave van *Willem Tell* naar onze maatstaven of naar die van zijn eigen tijd plagiaat pleegde, is in dit artikel niet aan de orde.³ De krachtmeting tussen de verschillende actoren staat in dit artikel centraal: de auteurspresentatie van Prudens van Duyse wordt onder de loep genomen en de vraag is vervolgens hoe de zelfpresentatie van Van Duyse zich verhoudt tot het auteursbeeld dat zijn tegenstanders van hem creëerden.

Van Duyses gedrag was in zijn eigen tijd veelbesproken: zijn letterkundige collega's bekritiseerden Van Duyses persoonlijkheid en zijn overvloedige literaire productie. In een brief aan Theodoor van Rijswijck van 11 maart 1836 zet Hendrik Conscience Van Duyse door middel van een fictieve dialoog gekscherend neer als een 'geleerde keer'l' met 'muijzennesten in zynen kop [...], en dat hij dan door alzyn studeeren, nie' meer weet van waer de wind waeyt'. Ook schreef hij dat Van Duyse naar het scheen 'geene neyging tot het samenleven heeft' (brief Conscience-Van Rijswijck, 11-03-1836). Snellaert han-

³ Voor zover ik het kan beoordelen, handelde Van Duyse niet in strijd met het kopijrecht omdat de tekst van Wouters bij mijn weten niet in druk verschenen is. Het gaat in het geval van *Willem Tell* dus vooral om een ethische kwestie, niet om een juridische. Hoewel de Zuidelijke Nederlanden voor 1814 een vorm van auteursrecht hadden gekend, werd daarna de rechtsbescherming verbonden met het gedrukte boek omdat daar veel kapitaal in geïnvesteerd was, zo redeneerde de wetgever (zie Schriks 2004, 392-404 en Weijermars 2012, 68).

teerde voor de dichter uit Dendermonde de benaming ‘Denderzwaen’, waarmee hij uiting gaf aan zijn oordeel dat Van Duyse hoogdravende poëzie schreef met ‘vele overbodige verzen’ (Deprez, 1970, p. 22).

Zeker niet alle kwalificaties van tijdgenoten waren negatief: diezelfde Snellaert vond Van Duyse weliswaar ‘een wildgeest’ maar dan wel een ‘geest doordrongen van [...] poëzy, een geest die dringt in de diepste geheimen der tael’ (Deprez, 2003, p. 159). Van Duyse werd dus gezien als een zonderling maar getalenteerd figuur, een ‘menschenhater’, die zich vaak eigenzinnig gedroeg (‘hoofdig als Bilderdijk’) en bovendien zeer ijdel was (brief Conscience-Van Rijswijck, 11-03-1836; Bracke, 1979, p. 247). Bekend is het voorval uit 1837 waarbij Van Duyse tijdens een bijeenkomst van het genootschap De Taal is Gantsch het Volk voor de zoveelste keer een pak gedichten uit zijn tas haalde en daaruit luidkeels begon te declameren. Dit tot ergernis van zijn vakgenoten, die hem daar bij monde van Jan Frans Willems ‘Bienheureux Scudéri’ toeriepen – verwijzend naar de zeventiende-eeuwse schrijver Georges de Scudéri, die naam had gemaakt met romans die in feite door zijn zus Madeleine geschreven waren (Deprez, 1970, p. 126).

Willems’ uitroep had wellicht betrekking op Van Duyses schrijfstijl, waarin hij veelvuldig verwees naar antieke en moderne auteurs. Zijn gedichten vormen veelal een bouwwerk van literaire citaten en referenties, wat op critici een pretentieuze indruk maakte (Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 330). Maar ook suggereerde Willems met zijn uitspraak dat Van Duyse het werk van anderen onder zijn eigen naam uitbracht. Het beeld van Van Duyse als plagiator leefde ook bij Snellaert, die in de late jaren 1830 over Van Duyse in zijn dagboek noteerde:

V[an] D[uyse] die Rubens den Vlaemschen Raphael, Geirnaert Greuze, Vondel Shakespeare noemt, zou wel den naem mogen hebben van vlaemschen Diego Bernardes den letterdief van Camoëns⁴; want onze Dendermondsche Laureaat steelt verzen van dezen en treurspelen van een ander. (Snellaert z.d., p. 19)⁵

Van Duyse werkte het beeld van literaire parasiet zelf in de hand. Hij publiceerde bijvoorbeeld talloze navolgingen van Franse en Latijnse poëzie. In een brief aan zijn vriend Philip Blommaert uit 1832 schrijft hij over zijn herwer-

⁴ Diego Bernardes en Luís de Camões waren twee zestiende-eeuwse Portugese dichters. De laatste is zeer bekend geworden als dichter van *De Lusíaden* (1572), een Portugees heldenepos.

⁵ Citeerd uit Deprez 1970, 126. Dit *Memorandum* is in het bezit van de Universiteit Gent, catalogusnummer BIB.G.003354/1 en volledig online raadpleegbaar via <https://books.google.be>.

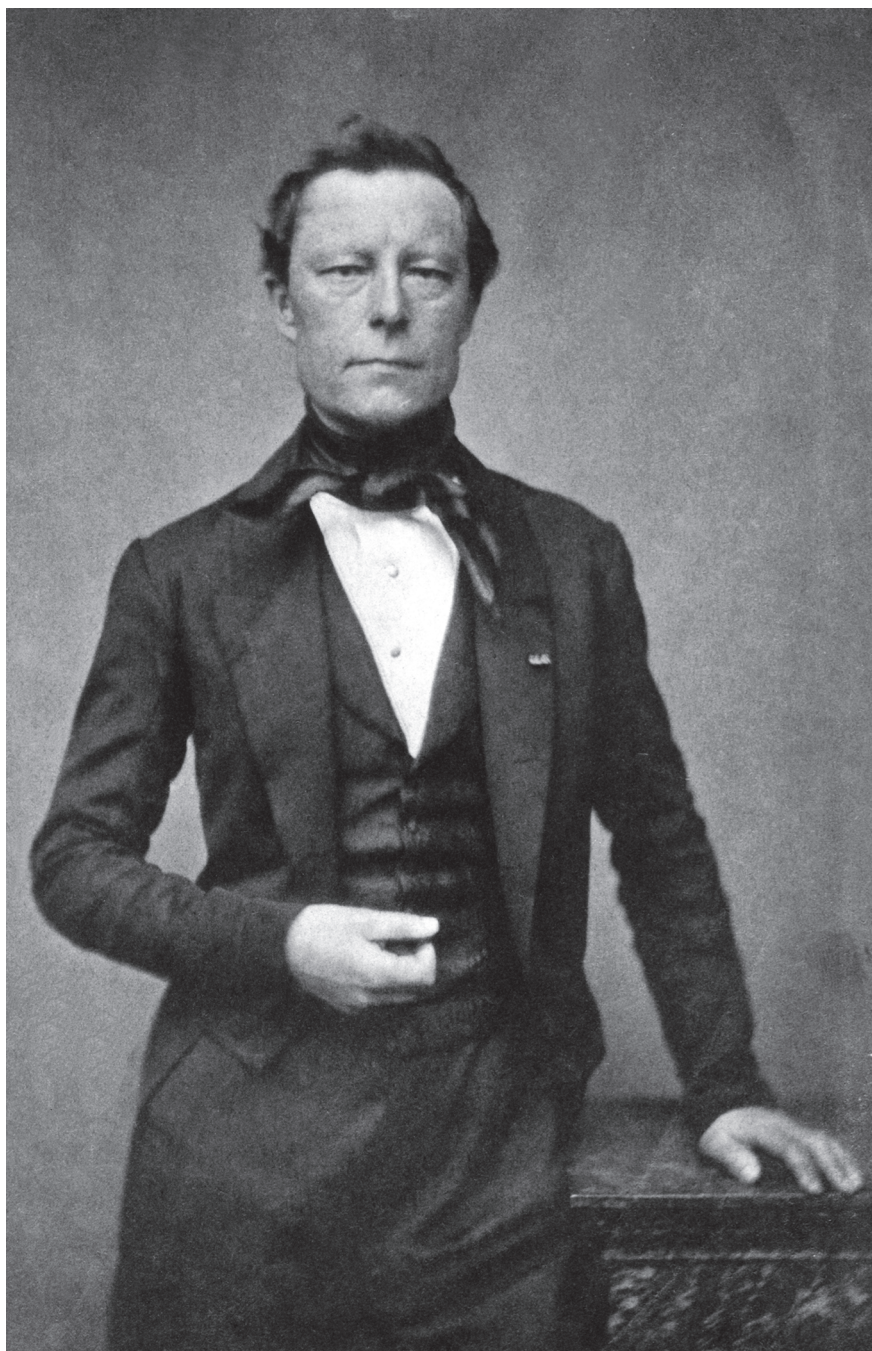


Fig. 2: Ferdinand Augustijn Snellaert (circa 1850), foto.

king van Boileaus *Ars Poétique* en de ‘noodige veranderingen in de voorschriften en gevoelens’ die hij daarin had aangebracht. Die aanpassingen zag hij als iets vanzelfsprekends want, aldus Van Duyse, ‘wij komen later, dan de man. Geen wonder, dat wij, dwergen, op zijne [schouders] geklommen, hem wel eens over het hoofd zien’ (brief Van Duyse-Blommaert, 07-04-1832).

Ook wierp Van Duyse zich meermaals op als hoeder van literaire erfenissen van Vlaamse dichters. Zo gaf hij in 1856 met goedkeuring van de weduwe de nalatenschap van Jan Frans Willems uit, die dat jaar was overleden. Van Duyse had de gedichten van Willems grondig herschreven, wat hem onder anderen door Snellaert stevig werd aangerekend:

[...] eene omwerkenslustige hand heeft de verzen van Willems ’t onderste boven gekeerd, verwrongen, verminkt, ja zoodanig verminkt dat Willems, de altyd zoo heldere Willems, wartael spreekt, en daer in zyne *Nalatenschap* staet, als had hy op eens zin en geheugen verloren. (Snellaert, 1856, p. 266)

Zo ging Van Duyse om met het literaire werk van voorgangers en tijdgenoten: hij zag er niets kwaads in de teksten te herwerken. De verzameling *Lettervruchten* (1845) van de in 1843 overleden dichter Leo d’Hulster, de dichtbundel *De avondlamp* (1850) van zijn dierbare vriendin Maria van Ackere-Doolaege, die hij intensief begeleidde in haar schrijverschap, troffen eenzelfde lot (Weijermars, 2018a, p. 228). Zo ook de letterkundige nalatenschap van Jan Valentijn Wouters.

De kwestie *Willem Tell* is om verschillende redenen geschikt om de auteurspresentatie van Van Duyse te analyseren. Zoals gezegd speelde de affaire in een roerige tijd, waarin nieuwe denkbeelden op het gebied van cultuur, politiek en literatuur postvatten. Na de omwenteling kwam een nieuwe generatie auteurs op, onder wie Ledeganck, Van Rijswijck, Van Duyse en Conscience die zich nadrukkelijk als schrijver profileerden. Ze vestigden vaak hun reputatie door publicaties en prijskampen van de genootschappen en rederijkerskamers, maar ook door confrontaties in de openbaarheid. De affaire rond *Willem Tell* is een voorbeeld van zo’n confrontatie. De dichter neemt daarin via opvattingen, normen en strategieën een *posture* aan – waarbij ik *posture* dus opvat als *auteursgedrag* (Kemperink, 2013, p. 378) – en construeert daarbij tegelijkertijd een beeld van de tegenstander, waartegen hij zich kan afzetten. Deze casus over Van Duyse geeft inzicht in de manier waarop auteurs hun *posture* vormgaven in het nieuwe België en hoe zij die nieuwe politieke en culturele context gebruikten om zich te profileren.

DE AFFAIRE *WILLEM TELL*

Toen *Willem Tell* verscheen, was Prudens van Duyse 32 jaar oud. Hij was grootgebracht in Dendermonde en had thuis het onderwijs van zijn vader Jozef genoten, die hem schoolde in de humaniora en hem bekend maakte met de Franse en Nederlandse letterkunde.⁶ Van jongs af aan schreef Van Duyse gedichten en dat bleef hij doen als student, eerst in Leuven en later in Gent, waar hij rechten studeerde. Tijdens zijn studietijd, die samenviel met de periode dat het huidige België en Nederland verenigd waren in één koninkrijk, timmerde hij als literator aan de weg door in Noord en Zuid veelvuldig in tijdschriften en almanakken te publiceren en vooral door zijn deelname aan de prijskampen, waarmee hij talloze prijzen won (Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 328).

Vlak na de Belgische Omwenteling had Van Duyse korte tijd in Nederland doorgebracht. Naar eigen zeggen had hij na zijn terugkeer in 1831 via een gemeenschappelijke vriend Jan Michiel Dautzenberg opnieuw contact gezocht met Jan Valentijn Wouters (Pauwels, 2008; Van Duyse, 31 maart 1838). De twee kenden elkaar al van hun deelname aan de prijskamp bij het letterkundig genootschap Concordia te Brussel in 1827 en deelden naast orangistische sympathieën tevens hun liefde voor de Nederlandse taal en letterkunde (Weijermars, 2012, p. 284). Wouters had in de jaren 1814-1817 in Utrecht gewerkt als handarbeider in een fabriek. Buiten werktijd had hij Helmers, Feith en Tollens gelezen en was erdoor gegrepen geraakt. Na terugkomst in Vlaanderen sloot hij zich aan bij het Lierse genootschap Voor Konst en Wetenschap, waar hij veelvuldig in de almanak publiceerde, maar hij was ook in andere Vlaamse steden als dichter actief. Zo leverde hij gedichten aan de Gentse *Belgische Muzen-Almanak* en de Brusselse *Almanak voor Blijgeestigen*, won hij een zilveren medaille bij de genoemde prijskamp in Brussel en hij schreef voor het Brugse genootschap IJver en Broedermin het genoemde treurspel *Willem Tell*, dat daar én in Lier in 1826 werd opgevoerd (Weijermars, 2012, p. 250).

Van een hernieuwde kennismaking met Wouters kwam het niet meer, tot spijt van Van Duyse: Wouters overleed in mei 1832. Volgens Van Duyse liet de echtgenote van Wouters hem de gehele letterkundige erfenis na, met de bedoeling er in later jaren nog het een en ander van uit te geven. In het *Neder-*

⁶ Van Duyse refereert aan het onderwijs van zijn vader in zijn *Lofdicht op de Nederlandsche taal* (Brussel 1829), 1.



Fig. 3: *Philip Blommaert (1836), foto van een tekening door Baugniet.*

duitsch Letterkundig Jaerboekje voor 1838 plaatste Van Duyse inderdaad een paar nagelaten gedichten van Wouters. En dan was er ook nog een handschrift van het toneelstuk *Willem Tell*, dat in de jaren 1820 dus al enige opvoeringen had beleefd.



Fig. 4: *Frans Jozef Blicck, foto van een prent.*

Van Duyse liep al een paar jaar rond met plannen om een treurspel over Willem Tell uit te geven. In 1834 vroeg hij Philip Blommaert om hem de versie van Antoine Lemierre op te sturen, die in 1766 was verschenen en een enorme populariteit kende (Feilla, 2013, p. 44; brief Van Duyse aan Blom-

maert, 12-05-1834). Hieruit blijkt dat hij zich toen al aan het inlezen was.⁷ Van Duyse werd bij het schrijven door bevriende collega's aangemoedigd. Blommaert spoorde hem aan vooral 'niet [te] aerzelen', want 'er is nog geen goed Treurspel in Vlaenderen verschenen' (brief Blommaert aan Van Duyse, 23-04-1836). Deze uitspraak illustreert dat er onder taalminnaars en intellectuelen een grote behoefte was aan een 'herleving' van een nationale toneeltraditie. Vanwege de laagdrempeligheid, het brede publieksbereik en de aantrekkelijke combinatie van spel en muziek vormde het toneel, in de ogen van de literatoren, een belangrijk middel voor volksbeschaving en het aanwakkeren van nationaal gevoel (Van den Berg & Couttenier, 2009, pp. 466-467). Van Duyse onderschreef deze redenering volledig en publiceerde in diezelfde trant zijn *Toneelbundeltjen* (1838) en zijn dichtstuk *De invloed des tooneels op de volksbeschaving* in vier zangen, waarmee hij bij een dichtwedstrijd te Geraardsbergen in 1838 een eerste prijs behaalde.

Naast Blommaert droeg ook Frans Jozef Blicck bij aan de publicatie van *Willem Tell*: Van Duyse legde hem vooraf de drukproeven voor (brief Van Duyse aan Blicck, 30-08-1836; brief Blicck aan Van Duyse, 08-10-1836). Aan Karel August Vervier schreef Van Duyse dat hij het toneelstuk aan hem op wilde dragen. Dit was een wederdienst – Vervier had Van Duyse in 1836 een mooi docentschap aan het Gentse Atheneum bezorgd. Vervier aanvaardde de opdracht in dankbaarheid (brief Vervier aan Van Duyse, 23-05-1836; Weijermars, 2018, pp. 83-85) en Van Duyse begon zijn tekst dan ook met een ronkend lofdicht op zijn 'Kunstvriend' en de 'vrijheidszoon' Vervier (Van Duyse, 1836, II). Frans Rens ten slotte kondigde het toneelstuk vol verwachting aan in de *Bijdragen der Gazette van Gend* (1836, p. 26):

Met ongeduld zien wy dit treurspel, welks onderwerp, zoo als de uitgeefster het zeer wel doet opmerken, *hoogstbelangrijk* is, tegemoet, te meer omdat wy nieuwsgierig zyn deszelfs behandeling met diegene der stukken, welke reeds elders over het zelfde onderwerp zyn in het licht gekomen, te vergelyken. (*Bijdragen*, 1836, p. 26)

Rens bedoelde met die 'stukken' vast niet het werk van Wouters, maar hij refereert hier aan andere versies van het toneelspel die in het buitenland waren verschenen. Verder sprak Rens in lijn met Ledeganck de hoop uit dat andere

⁷ De versie van Lemierre genoot in Van Duyses kringen enige bekendheid, zo is op te maken uit zijn correspondentie. Frans Jozef Blicck schreef Van Duyse bijvoorbeeld dat Lemierres versie van *Willem Tell* naast die van Van Duyse de enige was die hij tot zijn beschikking had (brief Blicck aan Van Duyse, 05-11-1836).

Vlaamse schrijvers het voorbeeld van Van Duyse zouden volgen, vanwege het grote belang van ‘oorspronkelijke vlaemsche treurspelen’ voor de ‘vaderlandsche onafhankelijkheid’.

Willem Tell verscheen uiteindelijk in augustus 1836 bij de bekende Antwerpse uitgever Schoeseters nadat Van Duyse voldoende intekenaren had verzameld en er in Antwerpen een paar opvoeringen waren gepland (brief Van Duyse aan Blommaert, 14-08-1836; *Gazette van Gend*, 27-10-1837).⁸ Trots stuurde Van Duyse exemplaren rond, ook aan zijn Noordelijke lettervrienden onder wie Petronella Moens en Johannes Immerzeel jr., aan wie hij schreef dat hij een treurspel over Willem Tell had gemaakt. Lovend waren hun reacties op Van Duyses werk (brief Moens aan Van Duyse, 23-06-1837; brief Immerzeel aan Van Duyse, 04-10-1839).⁹ Uit al die brieven blijkt niets over een relatie tussen de versie uit de nalatenschap van Wouters en de nieuwe uitgave uit 1836. In Van Duyses voorwoord bij het toneelstuk is die relatie er duidelijk wel. Hij schrijft daarin over het handschrift dat hem na het overlijden van Wouters ten deel was gevallen en dat hij naar eigen inzicht bewerkt heeft (Van Duyse, 1836, i-ii).

Vanaf het moment van publicatie zijn de reacties van zijn Vlaamse collega's op het toneelstuk vrijwel allemaal negatief. Van Duyses vriend Blicck reageert uitgebreid met een lange brief. Kort gezegd vindt Blicck de verzen van Van Duyse prachtig, maar niet geschikt voor het toneel: ‘Ik vind er dat zielroerende niet in, hoofdvereischte van een treurspel’, zo schrijft hij (brief Blicck aan Van Duyse, 05-11-1836). Ferdinand Snellaert verzorgde zoals gezegd de recensie in de *Bijdragen der Gazette van Gend* en deelde Bliccks mening, die de twee overigens vooraf in hun correspondentie met elkaar hadden gedeeld (De Keyser, 1960, pp. 85-87; Snellaert, 1836, p. 87).¹⁰

⁸ De opvoering in Antwerpen op 26 oktober 1837 van Van Duyses *Willem Tell* had, volgens de *Gazette van Gend* ‘veel volk aangelokt’ en verschillende scènes waren ‘levendiglyk toegejuicht geworden’ (*Gazette van Gend*, 27 oktober 1837).

⁹ Immerzeel schreef bijvoorbeeld: ‘Zonder iets te willen afdingen aan de onbetwistbare verdienste van alle úwe dichtproducties, moet ik ú betuigen dat ik opgetogen ben geweest bij het lezen van het vers *Willem Tell*, – een stúk’ (brief Immerzeel aan Van Duyse, 04-10-1839).

¹⁰ Snellaert refereert in zijn recensie aan het overleg met Blicck en legitimeert daarmee zijn negatieve oordeel: ‘[...] niet althans dan aler overtuigd te wezen dat ons gevoelen met dat van meer deskundigen overeenkwam’ (Snellaert 1836, 87). Blicck schreef Van Duyse naar aanleiding van deze recensie: ‘Heden wordt, in de Gazette, uw treurspel beoordeeld. De recensent is streng en zou ongelyk hebben, indien zyne Strengheid aen geenen Van Duyse werd toegepast. Maer deze heeft karakter en kunstliefde, en hierom zal hy de recentie ten goede houden’ (brief Blicck aan Van Duyse, 23-12-1836).

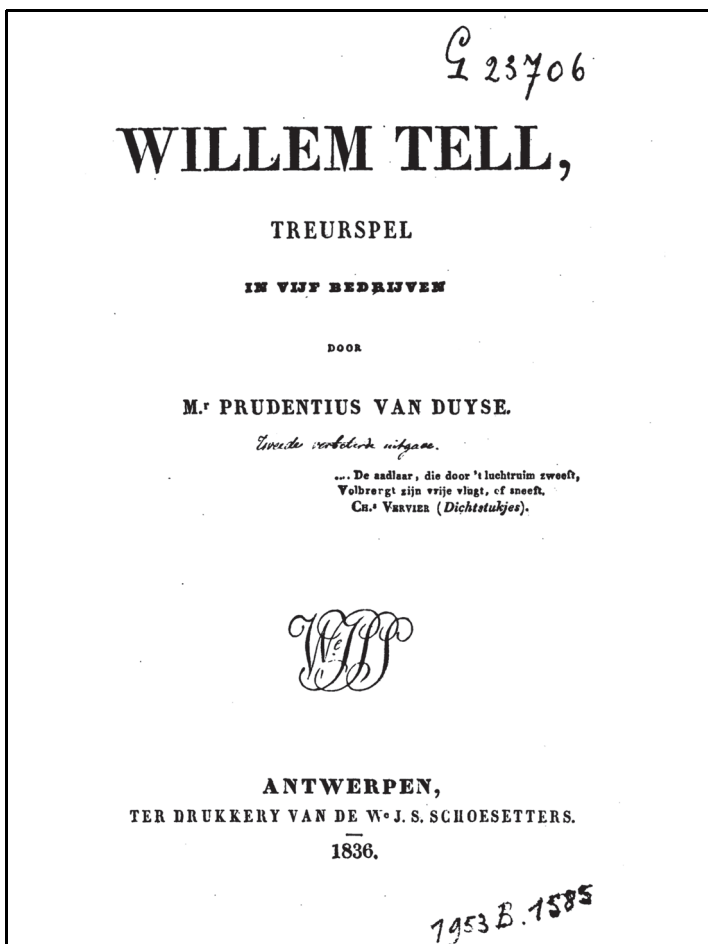


Fig. 5: Titelblad van de eerste uitgave van *Willem Tell* van Prudentius van Duyse, uitgegeven door de weduwe Schoessetters te Antwerpen. Dit exemplaar, dat in het bezit is van de Universiteitsbibliotheek van Gent, gebruikte Van Duyse om aantekeningen te maken voor een 'Tweede verbeterde uitgave', die nooit verscheen.

Van Duyse lijkt zich de kritiek aan te trekken en bereidt ondertussen een heruitgave van zijn toneelstuk voor, een 'Tweede, verbeterde uitgave', zoals hij in zijn eigen exemplaar optekende.¹¹ Maar hij wordt daarbij ingehaald door

¹¹ De bibliotheek van de Universiteit Gent bezit een exemplaar van *Willem Tell* dat Van Duyse heeft voorzien van correcties. Deze versie is online te raadplegen via googlebooks (<https://books.google.be/books?vid=GENT900000100025&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>, geraadpleegd op 3 april 2018).

een andere publicatie uit Wouters' geboortestad Lier. Daar was het toneelstuk nog regelmatig op de planken gebracht, zo blijkt uit verschillende aankondigingen in het *Advertentieblad van Lier*, maar daarbij werd Jan Valentijn Wouters steevast als auteur aangemerkt. De gelegenheidsdichter Pieter Bellens, die Wouters persoonlijk kende van het Lierse genootschap Voor Kunst en Wetenschap, had naar eigen zeggen beslag kunnen leggen op de versie van Wouters en bracht die in 1838 uit, samen met Frans Rens.¹² Uit het voorwoord blijkt dat de uitgave gericht is op eerherstel van de overleden dichter. Naar aanleiding van deze uitgave ontspint zich een openbare briefwisseling in het *Advertentieblad van Lier* waarbij Van Duyse zich tegen Bellens' kritiek verdedigt.

VAN DUYSES ZELFPRESENTATIE

Al in 1830 maakte Van Duyse duidelijk dat hij een dichter wilde zijn die zich louter op de kunst richtte en zich niet door randzaken liet afleiden. 'Mij lust geen staatkunde, al ontvouw men ze in gedicht', zo klonk het in het lange gedicht *De wanorde en omwenteling op den Vlaamschen Zangberg* (Van Duyse, 1830, p. 3). Kijken we naar zijn levensloop, dan voegde hij regelmatig de daad bij het woord: op momenten dat hij in politiek vaarwater dreigde te raken, bijvoorbeeld in de strijd om het moedertaalonderwijs in 1847, trok hij zich terug achter zijn schrijftafel om door middel van poëzie zijn commentaar te geven (Bracke, 1979, p. 250). Vergelijkbaar is zijn opstelling in de spellingsoorlog in de eerste twee decennia na de Belgische Revolutie, waarin heftig gediscussieerd werd over de schrijfwijze van het Vlaams. Van Duyse nam ook hier zijn toevlucht tot de poëzie en schreef het 'luimig heldendicht' *De Spellingsoorlog* (1842), waarin hij de kwestie op uiterst vermakelijke wijze parodieerde.

Via de dichtkunst reflecteerde Van Duyse dus regelmatig op politieke kwesties. In de proloog van *Willem Tell* schreef hij dan ook dat hij niet voor niets een toneelstuk over Willem Tell had uitgebracht, 'nu dat der Belgen spraek, uit raed en pleit verbannen, by 't bastertrot de spotlust wekt'. De onverschrokken Zwitserse vrijheidsstrijder Willem Tell uit de veertiende eeuw kon de Vlamingen vijf eeuwen later tot voorbeeld dienen, omdat de Vlaamse taal in België door toedoen van de Franstaligen in de verdrukking was gekomen, aldus Van Duyse. Ook hier benaderde hij een politieke zaak vanuit zijn positie

¹² Het handschrift van Jan Valentijn Wouters is tot nu toe onvindbaar gebleken.

als dichter. In het voorwoord van *Willem Tell* deed hij dat door te laten zien dat hij met de uitgave in de voetsporen trad van illustere tijd- en vakgenoten als Friedrich von Schiller (1759-1805) uit Weimar, de Franse auteurs Prosper de Barante (1782-1866) en René-Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844) en de Ier James Sheridan Knowles (1784-1862). Ook noemde hij in het voorwoord de uitgave van de Nederlander Adriaan van der Hoop (1778-1854). Van Duyse mat zijn eigen tekst hierdoor een klassiek statuut aan en plaatste zijn uitgave bovendien in een internationaal kader. Op die manier suggereerde hij dat het verhaal van Willem Tell weliswaar thematisch raakte aan de Vlaamse zaak, maar dat de literaire uitwerking ervan tegelijkertijd de lokale politieke beslommeringen oversteeg.

Van Duyse situeerde zichzelf binnen het internationale veld in goed gezelschap, te midden van gevierde schrijvers. Maar binnen de Vlaamse toneelwereld presenteerde hij zich juist als een pionier. Zowel in het ‘Berigt van intekening’ als in het voorwoord liet hij weten:

Ik ken geen enkel oorspronkelyk Treurspel van onze dagen geschreven, Hofmans stukken misschien uitgezonderd.¹³ Ook de vroegere tyden leveren hier zeer weinig op, dat voor ons hedendaegsch Tooneel geschikt is. Mocht ik dan ook, by het ontsluiten dier moeilijke eerebaen, spoedig opgevolgd, en verdoofd worden. Hoe hartelijk zou ik mijnen mededingersen toejuichen! (Van Duyse, 1836, iii)

Het gaat in dit voorwoord niet alleen over de noodzaak van een nieuwe Vlaamse toneeltraditie, waarin Van Duyse zich als wegbereider presenteert die een moeilijke taak op zich heeft genomen. Ook creëert hij een oppositie met Jan Valentijn Wouters, waarbij Van Duyse zich boven de overleden dichter stelt. Dat doet hij onder meer door een negatief oordeel over diens versie van *Willem Tell* uit te spreken:

Jammer maer, dat het stuk verreweg te onbeschaefd was, om in het licht te kunnen verschijnen: de lust becroop my om het om te werken, en zoo kwam het tegenwoordige Treurspel tot stand, waerin nog al eenige verzen van het bewuste handschrift bewaerd zijn gebleven. (Van Duyse, 1836, ii)

¹³ Van Duyse verwijst hier naar de toonaangevende Kortrijkse toneelschrijver en dichter Jan-Baptist Hofman (1758-1835) die kort voor de publicatie van *Willem Tell* was overleden, tijdens de voorbereiding van een inzending voor Brugse dichtwedstrijd (Van den Berg & Couttenier 2009, 152).

Hoewel het toneelstuk van Wouters dus al verschillende opvoeringen had beleefd, vond Van Duyse het stuk niet afgewerkt genoeg om het ongewijzigd in druk te laten verschijnen. Daarom had hij van *Willem Tell* een mengeling gemaakt van zijn eigen en Wouters' verzen. De oppositie met Wouters zet Van Duyse nog sterker aan als hij de Lierse dichter als volgt portretteert:

Onze brave WOUTERS, houten-plaetsnyder in katoenfabrieken, en wien het geluk weinig toelachte, was van eene letterkundige opvoeding verstockt geweest; doch het ruw talent van dezen ENNIUS verdiende aenwakking,¹⁴ en had wellicht by eene verstandige beschaving België een' Dichter geschonken. (Van Duyse, 1836, ii)

Van Duyse schrijft hier uiterst neerbuigend over Wouters. Hij geeft bovendien aan dat de ideale dichter een combinatie van 'talent' en 'opvoeding' ofwel 'beschaving' in zich verenigt. Wouters' talent was daarentegen nog 'ruw' en zijn gebrekkige scholing en zijn vroege overlijden zorgden er volgens Van Duyse voor dat zijn dichterschap niet tot volle wasdom had kunnen komen. Wouters was voor een dichter bovendien laat op gang gekomen, hij begon 'slechts op zijn acht en dertigste jaer [...] verzen te schrijven', aldus Van Duyse (1836, ii).

Van Duyse bouwt hier impliciet voort op zijn eigen reputatie als jong talent: het was in literaire kringen bekend dat hij op jonge leeftijd dichtwedstrijden had gewonnen. Daarnaast etaleert hij zijn eigen belezenheid uitvoerig in het voorwoord: naast de genoemde reeks auteurs, noemt hij ook nog Jan-Baptist Hofman, Willem Bilderdijk, Jan Frans Willems, Quintus Ennius en bovendien citeert hij uitgebreid uit Jan Baptist Verlooy's bekende *Verhandeling op d'onacht der moederlyke tael in de Nederlanden*, wanneer hij het heeft over het belang van toneel in de moedertaal. Daarmee benadrukt hij zijn eigen letterkundige opvoeding ten opzichte van de 'onbeschaafdheid' van Wouters.

In het voorwoord zet Van Duyse zichzelf bovendien als barmhartige dichter neer, wanneer hij de hoop uitspreekt dat, 'indien eenige Maetschappij besloot het tegenwoordige treurspel ten tooneele te voeren, zo bid ik dezelve, er de eerste vertooning van ten voordeele der Weduwe en Kinderen van den gemelden heere Wouters, welke thands te Lier wonen, te willen geven' (Van Duyse, 1836, iv).

¹⁴ Quintus Ennius (239-169 voor Christus) was een Latijns dichter die bekend werd door zijn *Annales*.

VAN DUYSSES AUTEURSBEELD BEKRITISEERD

De reacties op Van Duyses *Willem Tell* zijn talrijk en divers. Sommige collega's kiezen voor een openbare reactie, anderen voor een persoonlijke, maar in alle teksten wordt Van Duyse aangesproken op de manier waarop hij zichzelf in het voorwoord van *Willem Tell* presenteerde.

Van Duyses vriend Frans Jozef Blicck reageert uitgebreid per brief en doet dat met tegenzin ('hoe zeer ik liefst zou zwygen') en aarzeling: 'Verschoon my derhalve zoo ik in myne beoordeeling den bal missla; ik schryf voor u alleen, niet voor het publiek'. Hoewel Van Duyse het werk van Wouters trachtte te beschaven, heeft juist deze herwerking Van Duyse bij het schrijven in de weg gezeten, denkt Blicck, die hoopt dat 'gy [een andermael] onzen schouwburg [zult] verryken met een oorspronkelyk treurspel, waerin gy, meer uit eigen bron puttende, min te wenschen zult overlaten' (brief Blicck aan Van Duyse, 05-11-1836).

Blicck koos voor een persoonlijke tekst, Ferdinand Snellaert reageerde in het openbaar met zijn recensie in de *Bijdragen der Gazette van Gend* (De Keyser, 1960, pp. 85-87). Snellaert profileerde zich als wegbereider op het gebied van de Vlaamse literatuurkritiek na 1830, en hield in deze periode de opvatting aan dat literatuur een oorspronkelijke maar tegelijkertijd idealiserende kunstbeoefening was, die moest beantwoorden aan de behoeftes van de natie op zedelijk en godsdienstig vlak (Van den Berg & Couttenier, 2009, p. 311). Van Duyse, die zijn ambitie en succes als dichter nooit onder stoelen of banken stak en in zijn inleiding eveneens hoog van de toren had geblazen, bleek voor Snellaert een geschikt mikpunt om zijn literaturopvatting voor het voetlicht te kunnen brengen. Zowel op het gebied van oorspronkelijkheid als de manier waarop literatuur de Vlaamse zaak zou moeten dienen, legde Van Duyse het in de ogen van Snellaert met deze publicatie af. Snellaert zag dat het stuk weliswaar 'als zoodanig geheel behoort [...] tot de romantische school', maar:

Zyne edele zucht om eens anders werk uit het duistere te trekken heeft hem verblind. Hy weet nochtans ook wel dat het voor den man van genie gemakkelyker is zelf te scheppen dan het door een ander mismaekt werk te volmaken. Hy late daerom zynen vryen geest over een onderwerp van eigene vinding zweven. (Snellaert, 1836, p. 42)

Blicck en Snellaert verwierpen dus niet alleen het resultaat van de herwerking, maar ook Van Duyses voornemen om Wouters' werk te herschrijven. In



Fig. 6: Prudens van Duyse met stadsgezicht van Dendermonde (1893).
Lithografie van Willem Battaille met een gedicht van Emmanuel Hiel.

de inleiding had Van Duyse zichzelf gepresenteerd als hoeder van Wouters' werk, maar Snellaert beschouwde dat als een 'misvormd plan' en schrijft in zijn recensie dat hij het 'ten minsten onvoorzigtig' vond van Van Duyse om 'in het begin zyner loopbaen met zulke hinderpalen te willen worstelen'

(Snellaert, 1836, p. 86). Daarmee suggereerde de criticus dat Van Duyse met deze uitgave zelfs zijn reputatie als talentvol dichter in gevaar had gebracht. Ook bagatelliseerde Snellaert de poging van Van Duyse om zich onder internationale en gevierde auteurs te scharen. Juist omdat het verhaal *Willem Tell* zo'n grote populariteit kende en zoveel auteurs Van Duyse al waren voorgegaan, was het volgens Snellaert 'des te moeyelyker om eene eenigszins gunstige vergelyking te kunnen onderstaen' (Snellaert, 1836, p. 86). Bovendien was de Vlaamse zaak, die Van Duyse aangaf te willen dienen, met dit werk helemaal niets opgeschoten. Snellaert concludeert: 'de oordeelvelling is streng; maer wy waren dezelve aen het vaderland en den schryver verschuldigd' (1836, p. 87), waarmee hij aangeeft dat hij in tegenstelling tot Van Duyse het belang van de natie wél in het oog houdt.

Dat Van Duyse zichzelf als pionier van de Vlaamse toneelkunst had opgeworpen, was Frans Rens in het verkeerde keelgat geschoten. Hij vond dat Van Duyse de toneelschrijver Hofman niet zo makkelijk had mogen wegzetten. Hofman was dan weliswaar vier jaar eerder op 77-jarige leeftijd overleden, maar dat betekende niet dat zijn stukken 'voor het hedendaegsch toneel ongeschikt zyn, dewyl dezelve nog immer door onze Vlaemsche Rhetoryke Maetschappyyen met byval worden vertoond', zo schreef Rens in de *Bijdragen der Gazette van Gend* (Rens, 1836, p. 26).

Het is onwaarschijnlijk dat Van Duyse zich tegen de kritiek van Blicck en Snellaert heeft verweerd: niets in de overgeleverde correspondentie wijst daarop. Dat kan te maken hebben met onverschilligheid, of misschien voelde hij zich boven alle kritiek verheven, maar waarschijnlijker is dat Van Duyse te afhankelijk was van die twee om de verstandhouding met hen op het spel te durven zetten. Snellaert groeide in de jaren 1830 uit tot een van de belangrijkste critici in Vlaanderen, Blicck beschouwde hij als een intieme vriend (Weijermars, 2018, p. 76). Van Duyse reageert wel voluit op de heruitgave van *Willem Tell* van Pieter Bellens en Frans Rens, die in 1838 te Lier verscheen. In die uitgave wordt Jan Valentijn Wouters op het titelblad als auteur aangemerkt, de tekst vangt aan met een lofzang op de overleden dichter en vooraf wordt voor de zekerheid nog vermeld dat 's Mans verbeteringen, alsmede deszelfs spelling, by den druk behouden [zyn]' ([Bellens], 1838, i).

De inleiding van Bellens laat zien dat de uitvoerige loftuitingen aan het adres van Wouters vooral bedoeld zijn om Van Duyses zelfprofilering ten koste van Wouters te ontcrachten. Zo staat er bijvoorbeeld: 'Had Wouters verdiensten? Zoo ja, waerom zyn treurspel niet onder zynen naem laten verschynen? Hy moge slechts houten-plaetsnyder voor katoenfabrieken wezen of niet' ([Bel-

lens], 1838, vii). Hier vinden we ook de eerste beschuldiging van letterdiefte aan het adres van Van Duyse:

Is het niet beklagenswaardig, zyn verheven tooneelstukken te Antwerpen uytgegeven, met eenen vreemden naem te zien pronken? – Een werk verbeteren, als ware het van eenen vriend, is prysbaer, maer!.. hoeft men zynen eygen naem er op te drukken? ([Bellens], 1838, vii)

De Lierse aanval op Van Duyse is te verklaren vanuit het feit dat dichters in deze periode nauw gelieerd waren aan hun eigen stad of streek. Ze werden in de plaatselijke rederijderskamers op handen gedragen en hun verdiensten straalden af op de stad doordat ze bij prijskampen ook de eer van hun woonplaats verdedigden (Van den Berg & Couttenier, 2009, pp. 152-153). Dat was ook het geval bij Wouters, die na zijn dood in Lierse letterkundige kringen kennelijk nog steeds bewonderd werd. Van Duyse had zichzelf als dichter juist in een internationaal gezelschap geplaatst en bovendien had hij zijn *Willem Tell* naar eigen zeggen voor nationale doeleinden uitgebracht. De reactie van Bellens laat zien dat zijn lokale perspectief op de literatuur met Van Duyses nationale en internationale aspiraties in conflict kwam.

Frans Rens, die de nieuwe uitgave mede had verzorgd, liet Van Duyse ongemoeid, wellicht omdat hij net als Snellaert een gerespecteerde collega was. Rens had als dichter diverse prijzen gewonnen bij de prijskampen, was vanaf 1834 hoofdredacteur van het *Nederduitsch Letterkundig Jaarboekje* en richtte met Snellaert in 1836 het succesvolle genootschap De Taal is Gantsch het Volk op, waarvan hij voorzitter werd. Van de gelegenheidsdichter Bellens, die slechts in Lierse letterkundige kringen bekendheid genoot, had Van Duyse echter weinig te vrezen. Van Duyse kiest een lokaal podium om hem van repliek te dienen: in het *Advertentieblad van Lier* publiceert hij een lange openbare brief aan Bellens waarin hij de Lierenaar met de grond gelijk maakt. Allereerst gaat hij Bellens' inleiding 'napluizen' op stijlfouten, waarmee hij hem als schrijver diskwalificeert. Denigrerend schrijft Van Duyse over een 'braakachtig voorwordeke'. Daarna beargumenteert hij dat Bellens Van Duyses inleiding niet goed gelezen heeft, waardoor hij ook als lezer wordt afgeserveerd: 'de tael en waerheyd verkrachten, dat is het al te bont maken', aldus Van Duyse. Bellens had Van Duyse juist dankbaar moeten zijn dat hij 'inschryvers op den my toegezonden lyst van uw uitgave *recruteerde*, aen welke Heeren ik dan ook trouw de my behandigde exemplaren, met voor- en na-woord, heb behandigd'. Dat hij intekenaren voor de postume uitgave van Wouters' toneelstuk had verzameld, was volgens Van Duyse het bewijs dat

hij geen ‘vyand van WOUTERS’ was: ‘ik ben slechts de vyand van logenaren en rymelaren’ – onder wie Bellens. Vervolgens schrijft hij dat Bellens’ ‘critiek te nietig [is] om erbij stil te staan’ (Van Duyse 1838, z.p.). Toch laat Van Duyse het daar niet bij: een maand later verschijnt er nóg een brief van zijn hand in het *Advertentieblad* waarin hij wederom stevig tegen Bellens van leer trekt (Van Duyse, 1838a, z.p.). Hij maakt bezwaar tegen Bellens’ aantijgingen dat hij geen weldoener maar een ijdelruit zou zijn en dat hij Wouters te kort heeft gedaan.¹⁵ En ook hier verwerkt hij zijn ongenoegen tot een gedicht, met daarin de voor Van Duyse typische ironische, haast cynische ondertoon:

Gy keurt den titel my dan waerdig
Van verzenfabriekant.
Zoo, zoo, myn Heer! gy zyt toch aerdig;
Wat hart en wat verstand?
Ik vlieg op krachtelooze vlerkjens
– (Als ’t zwaluwtjen) maer langs den grond,
Gy, met uw *poezysche* werkjens
Dryft, als een adelaer, de hooge heemlen rond.
Ook slaegt gy, hooggeduchte BELLENS,
Goed, opperbest in polemiek.
By u bloeit zonder eenig kwellens,
(Gelukkig!) de versfabriek.
– Gy houdt van dichten en verdichten,
Vooral in ’t laetste een baes van ’t Land
Men schryft eens op uw graf, dat men *toch laet* moog’ stichten:
HIER RUST DE KNAPSTE VERS- EN LOGENSFABRIEKANT.
(Van Duyse, 1838a, z.p.)

Door zichzelf als zwakke zwaluw en Bellens als adelaar voor te stellen, doet Van Duyse hier aan ironische zelfverkleining.¹⁶ Hij gaat er vanuit dat de lezer van zijn tekst wel weet dat hij als dichter op een veel grotere reputatie kan bogen dan zijn tegenstander in deze polemiek. De contemporaine lezer zou het beeld dat Van Duyse schetst dus naar verwachting in diens voordeel omkeren. Als Van Duyse het tegenovergestelde gedaan had en zichzelf als adelaar en Bellens als laagvliegende zwaluw had voorgesteld, had de lezer hem

¹⁵ Van Duyse lijkt in zijn tweede brief te reageren op een brief van Bellens, maar die is in de correspondentie noch in het *Advertentieblad van Lier* teruggevonden.

¹⁶ Over ironische zelfvergrotting schreef Marc van Zoggel in zijn proefschrift *De ijdele façade. Over de ironische zelfvergrotting van Harry Mulisch* (Hilversum, 2018).

arrogantie kunnen verwijten en had Van Duyse zijn reputatie van ijdelruit bevestigd.

Bellens publiceert zijn reactie hierop in dichtvorm, waarin hij schrijft dat hij ongevoelig is voor Van Duyses beledigingen. Hij positioneert zichzelf weliswaar in een lagere letterkundige rang dan Van Duyse ('Schoon ik geen dichter ben') maar hij is er trots op dat hij tenminste 'steeds zynen eigen naem schryft op zyn eigen werk' (Bellens, 1838a, z.p.). En daarmee wordt de kwestie over het toneelstuk *Willem Tell* afgesloten.

BESLUIT

De affaire *Willem Tell* was een ethische kwestie, niet een juridische, daar Van Duyse formeel het auteursrecht niet had overtreden – het auteursrecht werd in België pas decennia later vastgelegd. Toch kreeg de affaire gaandeweg het karakter van een tribunaal, waarin zijn critici Van Duyses claims uit zijn inleiding wogen en keurden. Van Duyse, die in 1832 was beëdigd als advocaat¹⁷, schreef in het *Advertentieblad* zelf ook over de 'publieken beschuldiger' Bellens, waartegen hij zich voor de 'rechtbank des publieks' wilde verweren. In deze zaak werd Van Duyse aangerekend dat hij met het werk van Wouters aan de haal was gegaan en dat hij zich ten onrechte als weldoener had gepresenteerd. Ook zijn rol als pionier van het Vlaamse toneel werd ter discussie gesteld. Zijn internationale en nationale perspectief op de literatuur botste bovendien met het lokale belang dat schrijvers als Wouters op dat moment nog steeds vertegenwoordigden. Desondanks bleef de reputatie van Van Duyse als gerenommeerde dichter overeind, geen van de opponenten tornde aan de kwaliteiten van zijn oeuvre. 'Wat tael en versbouw aengaet, de schryver heeft daerin zynen reeds verkregen roem staende gehouden', schreef Snellaert (1836, p. 87) in zijn recensie.¹⁸ Ook Bellens liet de dichter Van Duyse in dat opzicht heel.

Van Duyse stond een ongebonden dichterschap voor ogen, waarin hij onafhankelijk van politieke zaken zijn pen ten dienste kon stellen van een tijdloze, klassieke literatuur. De kwestie rond de uitgave van *Willem Tell* illustreert dat

¹⁷ Vlak na zijn afstuderen in 1832 zou Van Duyse – om zijn ouders te plezieren – één zaak pleiten en winnen. Daarna keerde hij de rechtspraak de rug toe.

¹⁸ Sterker, Snellaert (1838, 87) kon zich niet voorstellen dat Van Duyse zelf overtuigd was van zijn onderneming: 'Het overtollige en het gerekte zyn er zoo in overvloed, dat het ons ongelooflyk voorkomt dat de schryver zelf zynen misslag niet zoude ingezien hebben'.

zijn eigen ideeën over zijn dichterschap wrongen met de literaire realiteit waarin hij functioneerde. Van Duyse was met handen en voeten gebonden aan een literatuur die de Vlaamse zaak had te dienen, die nog voornamelijk lokaal georganiseerd was en waarin bescheidenheid gewaardeerd werd. Dat hij zich hiervan bewust was en dat hij probeerde zijn eigen idealen met die van de Vlaamse Beweging te verbinden, is te lezen in zijn voorwoord bij *Willem Tell*. Tegelijkertijd laat de vrijmoedige, nogal vileine toon van zijn openbare brieven in het *Advertentieblad* zien dat de harde oordelen van zijn collega's hem niet onberoerd lieten. Hij zette zijn ironische pen in voor de tegenaanval, waardoor hij zijn zelfpresentatie als groot dichter beschermde en cultiveerde.

Bibliografie

Brieven, chronologisch geordend

Brief Prudens van Duyse aan Philip Blommaert, 12-05-1834: Letterenhuis Antwerpen, plaatsingsnummer B 6455 / B2 (Brievenboek), inschrijvingsnummer 49183/71a-b.

Brief Hendrik Conscience aan Theodoor van Rijswijck, 11-03-1836: Letterenhuis Antwerpen, plaatsingsnummer C 34 / B, inschrijvingsnummer 4997, Archief Hendrik Conscience.

Brief Philip Blommaert aan Prudens van Duyse, 23-04-1836: Letterenhuis Antwerpen, volgnummer D 9653 / 10 (124), Archief Prudens van Duyse.

Brief Karel August Vervier aan Prudens van Duyse, 23-05-1836: Letterenhuis Antwerpen, volgnummer D 9653 / 15 (123), Archief Prudens van Duyse.

Brief Prudens van Duyse aan Philip Blommaert, 14-08-1836: Letterenhuis Antwerpen, plaatsingsnummer B 6455 / B2 (Brievenboek), inschrijvingsnummer 49183/100.

Brief Prudens van Duyse aan Frans Jozef Blicck, 30-08-1836: Letterenhuis Antwerpen, plaatsingsnummer D 9653 / B, inschrijvingsnummer 72586/9, Archief Prudens van Duyse.

Brief Frans Jozef Blicck aan Prudens van Duyse, 08-10-1836: Letterenhuis Antwerpen, volgnummer D 9653 / 10 (48), Archief Prudens van Duyse.

Brief Frans Jozef Blicck aan Prudens van Duyse, 05-11-1836: Letterenhuis Antwerpen, plaatsingsnummer B 629 / B, inschrijvingsnummer 33913/2.

Brief Petronella Moens aan Prudens van Duyse, 23-06-1837: Letterenhuis Antwerpen, volgnummer D 9653 / 25 (11), Archief Prudens van Duyse.

Brief Johannes Immerzeel jr. aan Prudens van Duyse, 04-10-1839: Letterenhuis Antwerpen, volgnummer D 9653 / 21 (104), Archief Prudens van Duyse.

Literatuur

- [**Bellens, P.J.**] (1838). Voorwoord. In Wouters, Jan Valentijn, *Willem Tell. Treurspel in vijf bedrijven. Uitgebracht door de leden van het genootschap voor Kunst en Wetenschap* (vii-viii). Lier: J.A. van Rompay.
- Bellens, P.J.** (1838). Aen mynen confrater, den heer P. Van Duyse! *Advertentie-blad van Lier en alle de omliggende steden en dorpen*, 5/18, 5 mei 1838. Paginering ontbreekt.
- Bracke, S.** (1979). Prudens Jan Marie van Duyse: dichter, historicus, musicus en publicist. In *Nationaal biografisch woordenboek* (pp. 244-259). Brussel: Paleis der Academiën.
- De Keyser, P.** (1960). De driehoeksverhouding F.A. Snellaert, F.J. Blicke en Prudens van Duyse (1836-1840). *Spiegel der Letteren*, 4/1, 81-98.
- Deprez, A., W. Gobbers & K. Wauters** (2003). *Hoofdstukken uit de geschiedenis van de Vlaamse letterkunde in de 19de eeuw* 3. Gent: KANTL.
- Deprez, A.** (1970). De jonge Snellaert (1809-1838). *Verslagen en mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, 1970, 1-155.
- Dorleijn, G.J.** (1989). *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*. Baarn: De Prom.
- Feilla, C.** (2013). *The Sentimental Theater of the French Revolution*. New York: Routledge.
- Kemperink, M.** (2013). Kunstenaar, aristocraat en zakenman: Louis Couperus *self-fashioning*. *Spiegel der Letteren*, 55/3, 375-401.
- Meizoz, J.** (2010). Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau. In G.J. Dorleijn, R. Grüttemeier and L. Korthals Altes (red.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship Around 1900 and 2000* (pp. 81-93). Leuven [etc.]: Peeters.
- Micheels, J.** (1893). *Prudens van Duyse, zijn leven en zijne werken*. Gent: A. Siffer.
- Pauwels, J.** (2002). Dichter in ballingschap? Prudens van Duyse en de Belgische Omwenteling. *Spiegel der Letteren*, 44/2, 148-168.
- Rens, F.** (1836). Willem Tell. Treurspel in vyf bedryven, door Mr. Prudentius van Duyse. In *Bijdragen voor Letteren, Kunsten en Wetenschappen*, 26.
- Sanders, M.** (2015). 'Lieveling, je hebt te doen met iemand die streeft.' Het *posture épistolaire* van Herman Gorter. *Nederlandse Letterkunde*, 20/3, 237-252.
- Schriks, C.** (2004). *Het kopijrecht. 16e tot 19e eeuw*. Zutphen: Walburg Pers.
- Snellaert, F.A.** (1836). XXXIII. Willem Tell. *Bijdragen der Gazette van Gend voor Letteren, Kunsten en Wetenschappen*, 1, 86-88.
- Van den Berg, W. & P. Couttenier** (2009). *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Van der Hallen, O.** (1927). Het rederijkerstooneel te Lier op het einde der 18e en in 't begin der 19e eeuw. In *Lier Vroeger en Nu*, 1, 227-237.

- Van Kalmthout, T.** (2004). De schelmerij van Plagiarius. Over letterdieverij in de negentiende eeuw. *De Negentiende Eeuw*, 28/1, 65-87.
- Van Duyse, P.** (1836). *Willem Tell. Treurspel in vijf bedrijven*. Antwerpen: Wed. J.S. Schoeseters.
- Van Duyse, P.** (1838). Aen den heer P.J. Bellens, tot Lier. *Advertentie-blad van Lier en alle de omliggende steden en dorpen*, 5/13, 31 maart 1838. Paginering ontbreekt.
- Van Duyse, P.** (1838a). Aen den heere P.J. Bellens, tot Lier. *Advertentie-blad van Lier en alle de omliggende steden en dorpen*, 5/17, 28 april 1838. Paginering ontbreekt.
- Van Zoggel, M.** (2018). *De ijdele façade. Over de ironische zelfvergroting van Harry Mulisch*. Hilversum: Verloren.
- Verhoogt, R.** (2007). *Art in Reproduction. Nineteenth-century prints after Lawrence Alma-Tadema, Jozef Israëls and Ary Scheffer*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Weijermars, J.** (2010). Twee prijsvragen, twee strategieën. Jan Frans Willems, Prudens Van Duyse en het Brusselse genootschap Concordia (1818-1830). In N. Bemong e.a. (red.), *Naties in een spanningsveld. Tegenstrijdige bewegingen in de identiteitsvorming in negentiende-eeuws Vlaanderen en Nederland* (pp. 79-95). Hilversum: Verloren.
- Weijermars, J.** (2012). *Stiefbroeders. Zuid-Nederlandse letteren en natievorming onder Willem I, 1814-1834*. Hilversum: Verloren.
- Weijermars, J.** (2016). De romantische auteur: Prudens van Duyse (1804-1859). In E. van Boven & P. Verstraeten (red.), *Schrijverstypen: De moderne auteur tussen individu en collectief* (pp. 13-24). Hilversum: Verloren.
- Weijermars, J.** (2018). ‘Enkel om U te verpligten’: Wederkerigheid in de correspondentie van Prudens van Duyse. *Zacht Lawijd*, 17 (4), 71-91.
- Weijermars, J.** (2018a). ‘Boven lof en blaem verheven’: Prudens van Duyse als bemiddelaar van Maria Doolaeghe. In L. Duyvendak & J. Oosterholt (red.), *Uit de marge: Kanttekeningen bij de cultuurhistorische canon* (pp. 225-231). Hilversum: Verloren.
- Wouters, J.V.** (1838). *Willem Tell. Treurspel in vijf bedrijven. Uitgebracht door de leden van het genootschap voor Kunst en Wetenschap*. Lier: J.A. van Rompay.

Illustratieverantwoording

Fig. 1: Letterenhuis, Antwerpen, D9653/P.

Fig. 2: Letterenhuis, Antwerpen, S714/P.

Fig. 3: Letterenhuis, Antwerpen, B6455/P.

Fig. 4: Letterenhuis, Antwerpen, B629/P.

Fig. 5: Universiteitsbibliotheek Gent, BIB.G.023706.

Fig. 6: Letterenhuis, Antwerpen, Planex GP / IX, 4.

Heeft *Willem die Madoc maecte wakker* gelegen van de versvormen die hij in de *Reynaert* hanteerde?

Georges De Schutter, KANTL en Universiteit Antwerpen

Samenvatting

Deze bijdrage is een reactie op de poging van Wouter Haverals (2018) om vat te krijgen op de ontwikkeling van metrische patronen in de Middelnederlandse epische versliteratuur. Op basis van een nieuw samengestelde aselechte steekproef van 700 verzen uit *Van den Vos Reynaerde* (op een totaal van 3469) meen ik de volgende tendensen te kunnen onderscheiden:

- ♦ Tussen sterk beklemtoonde lettergrepen komen meestal een of twee minder sterke syllabes; afwijkingen kunnen vaak, maar zeker niet altijd op de syntactische bouw van het vers teruggevoerd worden (van belang is alvast het optreden van een duidelijke cesuur, bv. een zinsgrens, tussen de sterke lettergrepen).
- ♦ Er zijn nauwelijks indicaties dat de dichter een voorkeur had voor voeten die met een sterkere of een zwakkere lettergreep beginnen (voor zover dan een enkele zwakke lettergreep tussen twee sterkere optreedt, zijn die resp. trocheïsch en jambisch in de hedendaagse zin van die termen).
- ♦ Wat wel opvalt is dat verzen die met een zwakke syllabe aanvangen significant vaker een regelmatig patroon vertonen; dat is zo zowel wat de verslengte (bij voorkeur 8 of 9 lettergrepen) als wat de structurele voetopbouw betreft (per vers 4 duidelijk sterke(re) lettergrepen, gecombineerd met 4 of 5 zwakke(re)).

De conclusie kan zijn dat er in *Van den Vos Reynaerde*, en bij uitbreiding wellicht de hele Middelnederlandse epische literatuur een natuurlijke tendens was naar gebruik van de jambische viervoeter, een tendens die op het einde van de dertiende eeuw een eerste keer gecumuleerd is in een regelmatig opgebouwd versepos: het *Leven van Sente Lutgard*.

Abstract

This article is a reaction to Wouter Haverals' (2018) attempt to gain a closer insight into the development of metrical patterns in Middle Dutch epic verse literature. On the basis of a new aselect corpus of 700 verses (from a total of 3469 in *Van den Vos Reynaerde*) the following tendencies seem to appear:

- ♦ Two strongly accentuated syllables are mostly separated by one or two weak(er) entities; at least a fairly large number of the exceptions to this tendency may well be explained on the basis of the syntactic composition of the verse (a caesure of some kind between the strong syllables appears to be a prominent factor).
- ♦ There are no clear indications that the author preferred metrical entities beginning with either a strong(er) or a weak(er) syllable (as far as these metrical structures contain no more than one weak(er) syllable, these are either trochaic or iambic).
- ♦ Strikingly, more verses starting with a weak(er) syllable have a regular pattern than those starting with a strong(er) one; this is the case both with regard to verse length (preferably 8 or 9 syllables) and to the structural composition of the metrical entity (4 clearly strong(er) syllables, combined with 4 or 5 weak(er) ones).

We may conclude that Middle Dutch had a natural tendency towards the application of iambic tetrametres, a tendency that ended up, towards the end of the thirteenth century, in a metrically regular verse *vita*, written in all but flawless iambic tetrametres: the Middle Dutch version of the *Life of Saint Lutgardis*.

e-mail
gdeschutter@
kantl.be

1. TER INLEIDING

De lijst van wetenswaardige dingen die ons i.v.m.de dichter van *Van den Vos Reynaerde* niet bekend zijn is lang; we weten om te beginnen al niet met zekerheid of dat één persoon was (Willem) of dat er nog een of zelfs meer andere bij betrokken waren (o.a. Arnoud?); voor het gemak doen we verder even alsof alleen de eerste met de *Reinaard*-stof aan de slag is gegaan. Maar ook dan: we hebben maar een vaag vermoeden van wat voor iemand die Willem was en wanneer hij precies geleefd heeft; waarom hij aan het verhaal van *Reynaerts* avonturen begonnen is, is ook al niet duidelijk; wat hij daar in de proloog over zegt is niet meer dan mist spuiten, naar de conventies van de tijd. Uit die proloog leren wij ten hoogste dat de dichter ook niet goed wist wat hij met zijn werk zou kunnen bereiken; de tekst zelf bevat natuurlijk wel wat indicaties, maar de heel verschillende interpretaties van het dierenepos die in de loop van de tijden voorgesteld zijn, zijn niet direct bemoedigend voor wie vastigheid op het oog heeft.

In dat lijstje van onzekerheden hoort ook de vraag wat zijn poëtica was, welke verstechnieken hij heeft toegepast, en of die dan aangeleerd waren of helemaal vanzelf, uit het hart dus, kwamen. Maar misschien is dat een vraag waar we na meer dan zeven eeuwen nog het makkelijkste een redelijk gefundeerd antwoord op kunnen vinden. Het resultaat van Willem z'n werkzaamheden ligt nu eenmaal voor ons, en zelfs al kunnen wij er niet aan twifelen dat de bewaard gebleven teksten in heel veel opzichten corrupt zijn, het is wel heel zeker dat ze op hetzelfde origineel terug gaan. Dat origineel blijft zich in alle bewaarde manuscripten manifesteren, maar voor een studie van de poëtica zijn de talloze varianten een constante bron van onzekerheid. Deze problematiek zal ik in wat volgt niet ter discussie stellen, maar voor een definitieve beschrijving van regelmaat en patroonvorming dient er systematisch rekening mee gehouden te worden.¹

2. EEN PROEFONDERZOEK NAAR VERSVORMEN IN *VAN DEN VOS REYNAERDE*

Wij kunnen dus ten minste proberen om zicht te krijgen op regelmatigheden in Willems versbouw. In tweede instantie kan dan ook de vraag op tafel komen in hoeverre die regelmatigheden ook terug te vinden zijn in de contemporaine epische verslitteratuur van de dertiende eeuw. Aan die twee vragen is recent een meer dan lezenswaardige bijdrage gewijd door Wouter Haverals (2018). De auteur geeft daarin een kort maar uitermate interessant overzicht van wat in de negentiende-eeuwse *Reynaert*-literatuur over de problematiek van versritme en -metrum voorgesteld is. Behalve voorstellen die van een essentieel niet-metrische zinsritmiek uitgaan, worden zowel jambische als trocheïsche patronen als poëtische principes van de *Reynaert*-versbouw naar voren geschoven. De voornaamste conclusie uit dit onderdeel van de studie (Haverals, 2018, pp. 28-34) mag wel zijn, dat zelfs een oplettende lectuur van de tekst niet tot een eenduidig beeld kan leiden. De studie illustreert ook hoe zowel literatuurkritische als ideologische vooroordelen de interpretatie hebben kunnen kleuren. De voornaamste conclusie van de auteur is dan ook dat we het over een heel andere boeg moeten gooien. Daartoe is een onbevooroor-

¹ Zo dadelijk zal blijken dat deze tekst een reactie is op een bijdrage waarin een voorlopig verslag wordt gedaan van een omvattend promotieproject. Ik wens mij dit project op geen enkele manier toe te eigenen, maar probeer wel een bijdrage te leveren aan de methodologische onderbouw ervan. De problematiek van de complexe tekstoverlevering blijft in deze proeve volledig buiten beeld.

deeld oog noodzakelijk, en de bereidheid om de teksten zelf aan het woord te laten.

Zelf stelt Haverals een onderzoeksproject voor waarin de voorkeur voor jambisch respectievelijk trocheïsch metrum in de *Reynaert* en andere verhalende dichtwerken uit de dertiende eeuw onderzocht kan worden; daarbij ook de *Sinte-Lutgard-vite*, waarvan al bekend is dat het een vrij strenge jambische viervoeter als versvorm hanteert.² Als eerste stap in zijn project geeft Haverals een overzicht van het metrum in de verzen die uitsluitend uit tweelettergrepige woorden bestaan. Op basis daarvan concludeert hij dat *Van den Vos Reynaerde*, als daarin al een voor ons interpreteerbaar metrum verschijnt, bij voorkeur voor de trocheïsche versvoet kiest (Haverals, 2018, p. 46), en dat het daarmee trouwens ook in het spoor blijft van andere vroeg-Middelnederlandse epische gedichten. De conclusie is gebaseerd op een analyse van cijfermateriaal dat op het eerste gezicht betrouwbaar oogt. Toch is tegen de keuze voor het corpus dat als basis voor het onderzoek dient een en ander aan te voeren. Het is alvast het tegendeel van een aselechte materiaalverzameling; daarover dadelijk meer.

Een eerste objectie: het aantal verzen in de selectie is erg beperkt: met 108 verzen op een totaal van 3469 is het materiaal mager te noemen: het omvat niet meer dan 3.11% van de volledige tekst. In se is bij dit type onderzoek een reductie van het te onderzoeken materiaal best te verantwoorden, zolang het corpusbestand zelf ruim genoeg blijft. Maar met 108 items hebben we in statistische zin natuurlijk niet veel speelruimte.

Daar komt dan nog een veel belangrijker aspect bij: het criterium dat gebruikt wordt voor het afbakenen van de selectie (uitsluitend verzen die volledig uit tweelettergrepige woorden bestaan) levert een onderzoekscorpus op waarvan niet afgetoetst is of dat t.o.v. de tekst in z'n geheel neutraal is; en dus valt te betwijfelen of resultaten op basis van dit bestand naar de hele tekst uitgebreid kunnen worden. Om het even extreem te stellen: mocht blijken dat tweelettergrepige woorden uitsluitend beginklemtoon hebben, dan ligt a priori vast dat het trocheïsche metrum ook als enige uit de strijd zal komen. Dat klopt natuurlijk niet: er zijn ook tweelettergrepige woorden met eindklemtoon, denken we maar aan disyllabische leenwoorden, die in grote meerderheid absolute eindklemtoon hebben. Maar dan nog: mocht – al dan niet toevallig – het

² We kunnen hier verwijzen naar de goed uitgewerkte studie van Zonneveld (1993), cf. verder ook Van Oostrom (2006, p. 394); de laatste heeft het i.v.m. het *Leven van Sint Lutgard* over 'een dwingende cadans die neigt naar jambische viervoeters'.

aantal woorden met beginklemtoon veel groter zijn dan het aantal met eindklemtoon,³ dan kan ook weer a priori verwacht worden dat regelmaat méér te vinden zal zijn in verzen die met een sterk betoond woorddeel beginnen dan in die waar het eerste woorddeel zwak betoond is. Of nog anders gesteld: alleen consequent trocheïsche verzen hebben dan een serieuze kans om uit de analyse naar voren te komen. Verzen die met een onbetoonde lettergreep beginnen, hebben veel meer kans om in de loop van de uitwerking van het vers te ontsproten. Dat alles wordt gereflecteerd in de resultaten van Haverals' telwerk: tegenover 54 zuiver-trocheïsche verzen staan maar 7 zuiver-jambische (Haverals, 2018, p. 42).⁴ Informatie over de aanhef van de overblijvende 'niet-metrische' ('onregelmatige') verzen wordt niet gegeven.

Maar er is nog een andere principiële vraag: vormen juist meerlettergrepige woorden wel een geschikte vaste basis voor een onderzoek waarbij woordklemtoon het sturende principe is? Voor afleidingen heb ik die vraag al (negatief) beantwoord (cf. noot 3). Maar ook voor samenstellingen rijzen er problemen. Zelfs voor substantivische composita, nochtans de meest stabiele categorie (in principe met hoofdklemtoon op het eerste lid) kunnen wij niet helemaal zeker zijn. In de hedendaagse taal zijn er nogal wat nominale composita die in het woordenboek terecht gespecificeerd worden als 'met wisselend accent' (bv. *karnemelk*), en verder is er ook nogal wat dialectische variatie (bv. *stadhuis*, dat in veel Oost- en West-Vlaamse dialecten beginklemtoon heeft, in tegenstelling tot wat we in zowat alle andere dialecten van Nederland en Noord-België vinden). Zelfs als vast staat dat er fundamenteel niet zoveel veranderd is in de loop van de tijden (cf. Zonneveld, 1993), dan is daarmee nog niet gezegd dat we voor elk woord apart kunnen bepalen hoe dat betoond werd. Dat geldt trouwens ook voor meerlettergrepige monomorfematische woordvormen. Haverals is zich terdege van het probleem bewust, en houdt er tot op zekere hoogte ook rekening mee. Zo sluit hij verzen met tweelettergrepige eigennamen (*Reynaert*, *Tibeert*, enz.) voor zijn onderzoek uit, omdat het erop lijkt dat die in het Middelnederlands wat klemtoon betreft nogal volatiel waren: ze konden meestal wel met 'Germaanse' beginklemtoon gereali-

³ Het aantal disyllabische woorden met eindklemtoon is inderdaad structureel veel kleiner dan die met beginklemtoon: die laatste zijn voor een heel groot deel het gevolg van flexie of afleiding d.m.v. suffixen (die in overgrote meerderheid onbetoonde zijn). Afleiding d.m.v. (ook weer onbetoonde) prefixen is in het Nederlands veel beperkter dan die d.m.v. suffixen (uitgangen); wat de flexie betreft is er zelfs maar één enkel onbetwistbaar geval van prefigering: de formatie van het voltooid deelwoord met *ge-*. Ook voor woordafleiding zijn voor prefigering de mogelijkheden beperkt, cf. een omstandige beschrijving in De Haas & Trommelen (1993).

⁴ Haverals (2018, p. 43) vermeldt zelf dat zijn aanpak vanwege 'het typisch Germaanse, woordinitieële klemtoonpatroon' een 'oneerlijk voordeel voor het trocheïsche ritme' meebrengt.

seerd worden, maar er zijn heel wat aanwijzingen dat ze ook met behoud van het Romaanse patroon, met eindklemtoon dus, voorkwamen. Dat maakt uitspraken over verzen met zo'n eigenaam erin a priori verdacht, en Haverals sluit zulke verzen dan ook als informatiebron uit (2018, p. 40). Meer over dit probleem in § 3.2.

Ik vat dit stuk van mijn kritiek op het werk van Haverals samen: het selectie-criterium dat hij hanteert is zo streng dat ten slotte een onderzoekscorpus overblijft dat zich nog nauwelijks tot statistische interpretatie leent. En vooral: het is erg onzeker of het bestand dat uit toepassing van het criterium voortkomt, representatief is voor het dichtwerk in z'n geheel.

In het volgende punt 3 licht ik toe hoe het corpus dat ikzelf wil gaan gebruiken, is samengesteld (§ 3.1),⁵ en hoe ik te werk ben gegaan om het corpusmateriaal te interpreteren. Het is immers zo dat een volledig aselechte procedure ervoor zorgt dat álle woord- en morfeemcombinaties een kans krijgen. Nadeel is dan natuurlijk dat een eenheidscodering, die nodig is om de weg in de materie te vinden, behoorlijk wat interpretatief werk vereist, en dat elke interpretatieve ingreep gecontesteerd kan worden. § 3.2 brengt een overzicht van de principes die ik bij de codering van het materiaal gehanteerd heb.⁶

3. SELECTIE EN CODERING VAN HET CORPUS

3.1. OBJECTIEVE SELECTIE VAN 700 VERZEN: TWEE DEELCORPORA

Om het hele dichtwerk maximaal aan bod te laten komen in het relatief kleine corpus dat ik voor dit preliminair onderzoek op het oog had, heb ik twee selectiecriteria gehanteerd, waarbij linguïstische aspecten geen enkele sturende rol spelen:

1. Zeven verzamelingen van aaneensluitende fragmenten van 50 verzen: verzen 41 tot 90 van elk vijfhonderdtal,⁷ dus 0041-90, 0541-90, 1041-90, 1541-90, 2041-90, 2541-90, 3041-90.

⁵ Ik geef in § 3.1 een overzicht van de selectiecriteria van het proefcorpus waarmee ik aan de slag ben gegaan. Die criteria betreffen uitsluitend de positie van de verzen in het dichtwerk. Er is naar gestreefd om een voldoende uitgebreid en bovendien een representatief deel van de hele tekst te verzamelen.

⁶ De toepassing van die principes wordt ook nog eens geïllustreerd in de appendix bij deze bijdrage.

⁷ De afbakening van de fragmenten mag wat eigenaardig lijken; het was mij erom te doen de eerste 40 verzen van het eerste vijfhonderdtal te vermijden: die vormen de proloog die in alle opzichten buiten het verhaal zelf staat, en meer dan waarschijnlijk ook later dan al de rest geschreven is.

2. Telkens de verzen 91 tot 100 van elk honderdtal, dus: 0091-0100, 0191-0200, enz. tot 3391-3400; van de 72 verzen die dan nog volgen heb ik voor 3454-3463 gekozen.⁸

Op die manier krijgen we een verzameling van 700 verzen; dat is dus net een ietsje meer dan een vijfde van de hele omvang. Dat aantal is zeker geschikt voor eenvoudige statistische bewerkingen die een indicatie kunnen geven van de significantie van formele verschillen, als die in het materiaal opduiken. Het spreekt voor zich dat studie van het hele materiaal grotere zekerheid zal opleveren, maar een proefonderzoek kan alvast indicatief zijn voor de vraag of zo'n omvattend onderzoek zinvol is, en vooral ook: welke tekortkomingen in het voorlopige onderzoek uiteindelijk vermeden zullen moeten worden in een definitieve studie.⁹

3.2. DE SYLLABESTRUCTUREN VAN *VAN DEN VOS REYNAERDE*: 'ZWAK' TEGENOVER 'STERK'

Metrische patronen zijn gebaseerd op verschillen tussen opeenvolgende lettergrepen. In de Germaanse talen betreffen die verschillen de sterkte van de articulatie. De meeste typen metrische voeten hebben naast een 'sterke' (of beter 'sterkere') syllabe een of meerdere 'zwakke' (of 'zwakkere'). Als in de rest van het verhaal de termen 'sterk' en 'zwak' gehanteerd worden, dan gebeurt dat altijd met oog voor de relativiteit van de opponerende termen.

Ik ben ervan uitgegaan dat tussen klemtoonpatronen in het Middelnederlands en de hedendaagse taal geen fundamentele verschillen bestaan, het standpunt dus verdedigd in Zonneveld (1993). Ik neem m.a.w. aan dat de belangrijke omwentelingen die tussen het Oudgermaans (met zijn nogal rigoureuze beginwoordklemtoon) en het hedendaagse Nederlands (met klemtoon op de laatste, voor- of voorvoorlaatste syllabe, althans in monomorfematische woorden) al voor het jaar 1200 (het jaar p.q. voor de *Reynaert*) te situeren valt.

⁸ Het zou 'logisch' lijken om de allerlaatste 10 verzen te nemen, maar dat zijn, op één na, de verzen met het beroemde acrostychon 'by Willeme'; m.a.w. de vrije uiting wordt hier door een heel ander poëticaal principe ingeperkt.

⁹ Zoals al gezegd in noot 1: de bijdrage die aanleiding is geweest voor deze studie maakt integraal deel uit van een promotieproject. Voor mezelf heb ik, zolang dat niet afgesloten is, elke voortgang op dit onderzoekspad dan ook uitgesloten.

Het spreekt voor zich dat sommige syllabes inherent zwak zijn, andere inherent sterk. Dat zijn dan, zowel in het hedendaagse Nederlands als – meer dan waarschijnlijk – in zijn Middeleeuwse voorganger resp.:

- ♦ alle lettergrepen die reductie van hun vocaal tot sjwa ondergaan hebben (inherent zwak);
- ♦ de kernsyllabes van alle monomorfemische ‘referentiële’ woorden (‘inhoudswoorden’): substantieven, adjectieven (ook in adverbiaal gebruik) en de meeste werkwoorden¹⁰ (allemaal met inherent sterke lexicale inhoud).

Voor beide groepen is de codering die ik gebruikt heb rechttoe-rechtaan: ze krijgen resp. het symbool <Z> en – tenzij ze als deel van een samenstelling fungeren – <S>. Bij samenstellingen met twee monosyllabische items (bv. *staerblent*) blijft een van de leden <S>, het andere ondergaat klemtoonverzwakking, en krijgt dus de kwalificatie <Z>.¹¹

Daarbuiten zijn er de zgn. ‘kleine’ woorden of ‘functiewoorden’; bedoeld worden daarmee alle pronomina (zelfstandige en bijvoeglijke, die laatste met inbegrip van de lidwoorden)¹², voegwoorden (zowel onder- als nevenschikende), modale, pragmatische en verwijzende adverbia en partikels (resp. bv. *nochtan(ne)*, *niet* en *daer / dan(ne)*), en verder werkwoorden die hun betekenis pas in combinatie met andere woorden krijgen, bv. hulp- en koppelwerkwoorden, *hebben* e.d. in combinatie met een direct object, enz. Zulke woorden voegen geen referenties toe (eventueel kunnen bepaalde ervan wel naar al geïntroduceerde begrippen verwijzen). Ze bevatten ook ten minste één volle (dus beklemtoonbare) vocaal, maar ik neem aan dat ze van zichzelf geen inherent sterke klemtoon dragen; de kwalificatie van lettergrepen met volle vocaal als <Z> of <S> vocaal hangt grotendeels af van hun positie t.o.v. fonologisch gemotiveerde <Z>- of <S>-lettergrepen.¹³

¹⁰ ‘De meeste’ slaat op alle werkwoorden behalve als ze als ‘functiewoorden’ gebruikt worden; met name koppelwerkwoorden en hulpwerkwoorden van tijd, modaliteit, aspect, passiviteit vallen erbuiten, cf. verder.

¹¹ Bestaat het eerste lid uit twee lettergrepen, waarvan de tweede inherent zwak is, dan behouden beide leden de kwalificatie <S>. Een woord als *molenman* krijgt dus <SZS>.

¹² Lidwoorden (zowel bepaalde als onbepaalde) hadden nog niet ‘standaard’ verdoffing ondergaan. Datzelfde mag ook verondersteld worden van samentrekkingen van het voorzetsel *te* + lidwoord (*ten*, *tes*, *teenen*, enz.).

¹³ De spreker kan ook een extra klemtoon toekennen (bv. als contrastaccentuering, zoals in *niet hij*, maar *ik was daarbij betrokken*); van die mogelijkheid wordt in de voorgestelde codering geabstraheerd.

Ik vat de relevante punten samen:

- ♦ Meerlettergrepige monomorfematische woorden uit de Oudgermaanse erfwoordenschat hebben in principe hoofdklemtoon op de eerste lettergreep (bv. *amba/ocht, orlof, oorlog*), meerlettergrepige leenwoorden van Romaanse oorsprong hebben een vorm van eindbeklemtoning (op de laatste of voorlaatste lettergreep, bv. *crayeer, morseel, mirakel, provisie*). Een moeilijkheid vormen de eigennamen zoals *Reynaert, Tibeert, Isengryn*. Het is denkbaar dat daarbij zowel het oude Germaanse als het nieuwe (Romaanse?) klemtoonpatroon zijn stempel gedrukt heeft (resp. begin- en relatieve eindklemtoon). Ik ben er, in het spoor van Zonneveld, van uitgegaan dat de klemtoonverhoudingen bij meerlettergrepige eigennamen variabel waren; in mijn codering resulteert dat voor de twee lettergrepen in de optie <SZ> als er een inherent of positioneel zwakke syllabe voorafgaat, terwijl voor <ZS> geopteerd wordt na een zware lettergreep (resp. bv. *(mi) hevet Reynaert* tegenover *(ende) vos Reynaert*). Van dit principe ben ik systematisch afgeweken als de naam in de datievorm (met additionele sjwa-uitgang) verschijnt. Die uitgang maakt automatisch de tweede (of laatste) lettergreep van de naam zwaarder; *van Reynaerde* wordt dan ook consequent met eindklemtoon (op de voorlaatste syllabe) gecodeerd.
- ♦ Drie- en meerlettergrepige woorden met absolute eind- of beginklemtoon hebben meer dan waarschijnlijk net als in het hedendaagse Nederlands een secundaire klemtoon op de lettergreep die twee plaatsen van de hoofdklemtoon verwijderd is. Ook die krijgt code <S>; *Isengryn(e)* krijgt dus altijd dezelfde codering: <SZS(Z)>.
- ♦ Samengestelde zelfstandige naamwoorden met twee monosyllabische componenten hebben <S>-klemtoon op de eerste component, <Z> op de tweede. Bij samengestelde werkwoorden zal de verdeling gebeurd zijn zoals in het hedendaagse Nederlands: beginklemtoon bij scheidbaar samengestelde werkwoorden, eindklemtoon bij onscheidbaar samengestelde.¹⁴ Voor alle andere composita neem ik aan dat er geen vaste verdeling van <Z / S> was, maar dat die verdeling door aanpassing aan de metrische omgeving gebeurde. Zo zal *nochtanne* de verdeling <Z>-<S>-<Z> gehad hebben (uitgaande van de inherente <Z>-status van de

¹⁴ Van Loey (1976) bevat in dit verband natuurlijk wel een ernstige waarschuwing: de verdeling van scheidbaar en onscheidbaar samengestelde verbale composita blijkt in het Middelnederlands niet helemaal volgens de nu geldende regels en conventies te verlopen. Gegeven het erg bescheiden aandeel van verbale composita in de *Reynaert* lijkt dit geen groot bezwaar in te houden: ik heb dus ook hier de patronen van het hedendaagse Nederlands als basis genomen.

eindsjwa), terwijl *nochtan* wisselende klemtoon kan hebben. Ik neem aan dat de eerste syllabe als <S> gezien wordt als het woord niet op zo'n syllabe volgt (verder ook aan het begin van het vers), als <Z> als er een lettergreep voorafgaat die <S> is. De tweede syllabe krijgt de omgekeerde kwalificatie.

- ♦ Iets vergelijkbaars gebeurt als verschillende 'kleine' woordjes ('functie-woorden') bij elkaar komen. Bevat zo'n complex een sjwa, dan ken ik <S>-status toe aan de daaraan voorafgaande en/of volgende syllabe; als criterium neem ik de stelregel dat bij voorkeur de meest regelmatige afwisseling van <Z> en <S> gerealiseerd wordt.¹⁵

4. EEN VOORLOPIGE BESCHRIJVING VAN REGELMAAT IN DE GEBRUIKTE VERSVORMEN

In wat volgt geef ik cijfermateriaal i.v.m. een paar fundamentele eigenschappen van de items in mijn staal van 700 verzen. De bedoeling is om het kader scherp te stellen waarbinnen verder, in § 4.1 – § 4.2 – § 4.3, een beschrijving voorgesteld zal worden. Bij het bepalen van wat belangrijk is heb ik me laten leiden door de vraagstelling in de bijdrage van Haverals (2018). Die is er in de eerste plaats op gericht om patronen te detecteren die een begin van antwoord zouden kunnen geven op de vraag of in de *Reynaert* het jambische dan wel het trocheïsche metrum (mede) bepalend is voor de formele versstructuren. In de hierna volgende uiteenzetting zal blijken dat die benadering weliswaar te eng is, maar toch wel een ernstige bijdrage tot onze kennis van formele kenmerken van *Van den Vos Reynaerde*, en bij uitbreiding wellicht van de Middelnederlandse epische literatuur in het algemeen kan opleveren.¹⁶

Als wij voor ogen houden dat het eerste (en vooralsnog enig bekende) echt metrische dichtwerk uit de Middelnederlandse literatuur, het *Leven van Sinte-Lutgard*, in jambische viervoeters geschreven is,¹⁷ is het duidelijk dat

¹⁵ Tegen deze procedure kunnen uiteraard bezwaren geformuleerd worden, net als tegen elke alternatieve procedure. De werkwijze is m.i. verantwoord vanuit het perspectief van deze verkennde studie: die is er immers op gericht om potentiële regelmaat te detecteren.

¹⁶ Belangrijk is zeker dat Haverals ervan uitgaat dat de *Reynaert* een centrale rol gespeeld kan hebben bij het ontstaan van 'vaste' verstypen.

¹⁷ Frits van Oostrom (2006, p. 394) houdt het erbij dat de cadans van het leven van Sinte-Lutgard 'neigt naar jambische viervoeters'. Hij brengt die neiging tot regelmaat wel expliciet in verband met de veronderstelling dat de tekst bestemd was voor mondelinge voordracht. Dat is een belangrijk gegeven, dat ook voor interpretatie van de *Reynaert* van belang kan zijn.

ten minste de volgende aspecten een eerste verkennende studieronde verdienen:

- ♦ Het potentieel voor hetzij een consequent jambisch, hetzij een consequent trocheïsch patroon: het eerste is uitgesloten als het vers met een sterke lettergreep opent, het tweede als dat met een zwakke lettergreep gebeurt. Potentieel jambische verzen zal ik in het vervolg aanduiden als **j-verzen**, potentieel trocheïsche als **t-verzen**.
- ♦ Het aantal lettergrepen per vers (dat zouden er 8 of, bij toevoeging van een zwakke syllabe aan het einde, 9 moeten zijn: resp. ZSZSZSZS(Z) bij viervoetige j-verzen en SZSZSZSZ(Z) bij viervoetige t-verzen).
- ♦ Het aantal sterke lettergrepen: bij beide ‘regelmatige’ typen zijn dat er 4.¹⁸

Ik neem nu het theoretische standpunt in, dat zowel het totale aantal lettergrepen als het aantal sterke lettergrepen een gegeven is dat onafhankelijk is van de eventuele metrische structurering: het is met andere woorden heel goed mogelijk dat in een vroeg stadium van de ontwikkeling van verstechnieken die aantallen als zodanig richtinggevend zijn geweest,¹⁹ zonder dat daarbij van enige metrische regelmaat sprake was. Wat het totale aantal lettergrepen betreft, kunnen wij daarbij overwegen dat de lengte van het vers bepaald werd door zijn semantische ‘lading’: idealiter zal elk vers ongeveer dezelfde interpretatieve complexiteit gehad hebben, en die complexiteit wordt dan zowel door lexicaal items (referentiële eenheden die zaken en handelingen / toestanden in de werkelijkheid benoemen) als door pragmatische, en semantisch-grammaticale structuren bepaald. Veruit de meeste van die laatste componenten worden in de Germaanse talen uitgedrukt hetzij door morfemen als constituerende delen van woorden (uitgangen / suffixen), hetzij door aparte woorden (de ‘kleine woordjes’ of ‘functiewoorden’), die telkens een of meer lettergrepen in de zins- en versstructuur brengen. Als we dus aannemen dat het vers interpretatief een relatief constant gegeven dient te zijn, heeft dat nood-

¹⁸ Daarmee is er een opmerkelijke parallel met de verdeling van sterk beklemtoonde syllabes in het Oudgermaanse epische vers; ook de gelijke verdeling over het hele vers (in het Oudgermaans met twee heffingen in elke vershelft) loopt parallel. Waarmee ik geen standpunt inneem t.o.v. de vraag of het Middelnederlandse vers in epische poëzie formeel direct of zelfs maar indirect op het Oudgermaanse vers terug gaat: het is heel goed mogelijk dat de parallellen op dezelfde tendens terug te voeren zijn om verzen als zodanig makkelijk interpreteerbaar te houden, cf. verder in § 4.3.

¹⁹ ‘Richtinggevend’ wil niet per se zeggen dat de auteur zich er ook van bewust is geweest, laat staan dat hij naar de realisatie ervan gestreefd zou hebben.

zakelijk gevolgen voor de verslengte, en indirect dus ook voor het aantal syllabes: dat aantal kan / mag niet te groot worden, maar voor een evenwichtige tekststructuur zijn de individuele verzen ook bij voorkeur niet te kort. Op een vergelijkbare manier is ook de beperking van het aantal sterke lettergrepen te verantwoorden: dat zijn de kernen van lexicale elementen,²⁰ die dus zelf weer flexie- en afleidingsmorfemen (zwakke lettergrepen) kunnen genereren, en op die manier de complexiteit van het vers bepalen.

Een eerste heel globaal overzicht van de eigenschappen van de verzen in mijn selectie:

- ♦ Er zijn 304 j- en 396 t-verzen. De overgrote meerderheid van beide verzamelingen heeft tussen sterke syllabes telkens een of twee zwakke lettergrepen; dat is dus wat we het ‘regelmatige’ patroon kunnen noemen. Respectievelijk 33 (10.9%) en 61 (15.4%) hebben ten minste één keer een directe opeenvolging van twee sterke lettergrepen; het verschil tussen j- en t-verzen is daarmee redelijk groot, maar de X^2 -test levert voor dit staal geen dwingende indicatie dat het verschil significant is ($X^2 = 2.96$, $p > .05$). Het verschil is wel groot genoeg om uitbreiding van de waarnemingen te verantwoorden, vooral omdat uit de rest van mijn verhaal zal blijken dat j-verzen (ook) voor een aantal andere parameters een ‘regelmatiger’ patroon vertonen dan t-verzen.
- ♦ Van de 304 j-verzen hebben er 222 vier sterke lettergrepen, van de 396 t-verzen zijn dat er 249. Ook dit verschil is redelijk groot (resp. 73.0% en 62.9% van het totale aantal), en statistisch is het ook behoorlijk significant ($X^2 = 8.82 - p < .001$). Ook wat dit punt betreft sporen j-verzen dus meer met de praktijk in *Het leven van Sinte Lutgard* dan t-verzen.
- ♦ Ten slotte is er het aantal lettergrepen per vers; in de regelmatige jambische viervoeter zijn dat er 8, eventueel (door uitbreiding van de laatste sterke lettergreep met een sjwa-uitgang) 9. Ik ga ervan uit dat dat een reflex is van de poëtische usus om de verslengte behapbaar te houden: genoeg informatieve eenheden, maar ook niet teveel, cf. boven. In mijn *Reynaert*-corpus telt een meerderheid van de verzen inderdaad 8 of 9 lettergrepen: 424 (60.6%) van de 700. Ook wat dit aspect betreft scoren j-

²⁰ Lexicale items (woorden) zijn hetzij referentieel (cf. boven), hetzij functioneel. Referentiële woorden bevatten altijd ten minste één sterke syllabe (bij lange woorden zoals bv. *sacristie* zijn dat er twee: de laatste, met hoofdklemtoon, en de eerste, met bijklemtoon). Functiewoorden kunnen een sterke syllabe krijgen; maar kunnen ook zwak gerealiseerd worden; dat wordt door de specifieke fonetische omgeving bepaald.

verzen weer ‘beter’ (= regelmatig(er)?) dan t-verzen: resp. 213 (70.1%) van de 304 verzen en 211 (53.3%) van de 396; het verschil is weer overduidelijk significant ($X^2 = 20.47 - p < .001$). Verzen die met een zwakke syllabe beginnen zijn dus ook voor deze parameter meer in lijn met de (jambische) viervoeter.

Een voorlopige conclusie lijkt dus wel te kunnen zijn dat j-verzen beter dan hun t-tegenhangers als (primitieve?) voorlopers van het regelmatige viervoetige vers kunnen gelden. Een en ander behoeft natuurlijk verdere exploratie. Een partiële poging daartoe onderneem ik in de volgende paragrafen. Daar wordt verdere evidentie aangedragen dat j-verzen inderdaad ‘regelmatiger’ zijn dan hun tegenhangers (§ 4.1 en § 4.2). § 4.3 brengt een heel voorlopige synthese van de gevonden tendensen. Volledig buiten deze problematiek (de ontwikkeling van regelmatige versvoeten) blijft natuurlijk de vraag of en eventueel hoe volledig afwijkende opeenvolgingen van lettergrepen te verklaren zijn; met name de directe opeenvolging van sterke syllabes is daarbij een onverwacht gegeven; aan dit probleem wijd ik in § 4.4 nog wat aandacht.

4.1. HET AANTAL STERKE LETTERGREPEN PER VERS.

In de inleiding tot deze § 4 heb ik al aangegeven dat het aantal verzen met vier articulatorisch sterke lettergrepen iets meer dan twee derde van het totaal uitmaakt, en dat dat aandeel bij de j-verzen significant hoger is dan bij de t-verzen. En dus rijst ook de vraag hoe dat dan wel te verklaren is. Om een begin van antwoord te vinden hebben we meer informatie nodig over ten minste één andere kwestie: hoeveel sterke syllabes zijn er dan wel in het derde deel dat niet door precies vier sterke lettergrepen gedragen wordt?

Tabel 1 geeft een overzicht van de frequentie van diverse aantallen sterke lettergrepen per vers. Behalve het algemene totaal van drie frequentiecategorieën (in de laatste kolom) geeft die ook de verdeling volgens j- en t-verzen (resp. tweede en derde kolom).

Tabel 1: Het aantal verzen met 3-4-5-6 <S> lettergrepen, verdeeld over verzen die met <Z> en met <S> syllabe beginnen (resp. j- en t-verzen).

	<Z> vooraan (j-verzen)	<S> vooraan (t-verzen)	totaal
2 <S> syll.	2 (0.7%)	1 (0.0%)	3 (0.4%)
3 <S> syll.	69 (22.8%)	23 (5.8%)	92 (13.2%)
4 <S> syll.	221 (72.7%)	248 (62.9%)	469 (67.0%)
5 <S> syll.	12 (3.9%)	112 (28.3%)	124 (17.7%)
6 <S> syll	0 (0.0%)	12 (3.0%)	12 (1.7%)
Totaal	304 (100%)	396 (100%)	700 (100%)

De tabel illustreert overduidelijk dat er drie typen zijn: behalve de ‘mainstream’-gevallen met vier <S>-lettergrepen zijn er twee ongeveer even sterk bezette groepen: die met minder <S>-lettergrepen (3 of heel uitzonderlijk zelfs maar 2), en die met meer (5 of ook weer uitzonderlijk 6). Maar wat vooral opvalt is de sterke correlatie van die verdeling met de primaire oppositie tussen j- en t-verzen. Afwijkingen van het mainstream-patroon gaan bij de j-verzen in overweldigende mate naar een kleiner aantal sterke lettergrepen (en dus wellicht ook eenvoudiger te interpreteren verzen): 71 tegenover maar 12 met meer dan 4 sterke lettergrepen); bij t-verzen is de tendens omgekeerd: tegenover 24 verzen met een kleiner aantal sterke lettergrepen staan er 124 met een groter aantal.²¹

Blijven we de hypothese volgen dat 4 sterke syllabes (of die nu van nature sterk zijn, of door hun positie t.o.v. andere, zwakkere lettergrepen) normaal voor een goed te interpreteren en evenwichtig vers zorgen, dan blijkt dat dus in de praktijk bij t-verzen net iets minder goed te lukken dan bij hun j-tegenhangers. Een verklaring is mogelijk te zoeken in een aspect dat tot op zekere hoogte met de syntactisch-pragmatische notie topic te vergelijken is (op zinsniveau): een sterk element als begin van een zin zet meteen een gegeven in de kijker (de topic-constituent). De rest van de zin / van het vers wordt daaraan gelinkt. Op formeel-technisch niveau kunnen we iets vergelijkbaars veronderstellen in het vers: t-verzen zetten meteen de toon met een sterke lettergreep.²² J-verzen missen dit soort ‘Auftakt’, en kondigen met hun begin hooguit aan dat de lezer / hoorder belangrijke informatie mag verwachten.

²¹ De verhoudingen zijn resp. 86.7-13.3% en 16.2-83.8%, bijna exact elkaars converse dus. Het verschil is in de hoogste mate significant.

²² In zekere zin is dit ook wat in het Oudgermaanse vers gebeurde: verzen begonnen met een heffing, en de beginklank daarvan verscheen verderop in twee versheften nog eens telkens in ‘heffingen’ die allitereerden met de aanhef.

Dat is dus te vergelijken met wat gebeurt in presentatieve zinnen van het type ‘*er zijn / komen ook in de winter heel veel toeristen in / naar de stad*’: de aandacht wordt meteen naar de vervolestructuur van de zin geleid.

In zekere zin kunnen we ook nog stellen dat t-verzen directer bij het Oudgermaanse vers aansluiten (dat begon steevast met een sterk prominent woord, dat dan ook de alliteratiereeks van drie of (zelden) vier belangrijke informatieve eenheden bepaalde)²³; j-verzen zouden in die optiek dus meer vernieuwende eigenschappen hebben. Hoe dan ook, de pas geformuleerde basisvisie kan wel als verklaring gelden voor het feit dat t-verzen met minder dan 4 sterke syllabes erg zeldzaam zijn, terwijl verzen met méér dan 4 zulke lettergrepen in die categorie juist veel vaker voorkomen dan bij de j-tegenhangers. En evenzeer dat bij j-verzen minder dan 4 sterke syllabes nog wel enige populariteit heeft, terwijl meer dan 4 een zeldzaamheid is.

4.2. HET AANTAL LETTERGREPEN PER VERS

Boven heb ik aangegeven dat ook voor deze parameter j-verzen in de *Reynaert* (of althans in mijn selectie van *Reynaert*-verzen) een ‘regelmatiger’ patroon vertonen dan t-verzen. Het verschil is erg uitgesproken: tegenover een aandeel van 70% bij j-verzen voor eenheden met 8 of 9 lettergrepen, staat bij de t-verzen maar iets meer dan de helft. We zouden nu, in het licht van de voorkeuren voor het aantal sterke syllabes, kunnen verwachten dat bij de ‘afwijkende’ verzen ook weer een oppositie bestaat tussen j- en t-verzen voor de aantallen syllabes met resp. minder en meer syllabes (voorkeur voor korte j-verzen tegenover lange t-verzen), maar dat klopt helemaal niet. Bij de j-verzen is er zelfs sprake van een relatieve stijging van het aandeel van ‘lange’ verzen: 17.5% heeft van 10 tot 13 lettergrepen, 12.5% heeft er maar 5, 6 of 7; bij het t-compartiment houden korte en lange verzen elkaar in evenwicht, cf. tabel 2. De basisaantallen zijn natuurlijk veel te klein om berekening van de statistische significantie zinvol te maken.

²³ Cf. b.v. de aanhef van het Hildebrantslied: ‘*Hiltibrant enti Hadubrant // untar herium tuem*’, waarbij in elke versheft een woord met ‘*Auftakt*’ met het eerste woord allitereert.

Tabel 2: Totaal aantal syllabes (<S> + <Z>) per vers

	<Z> vooraan (j-verzen)	<S> vooraan (t-verzen)	Totaal
5/6 syll.	9 (3.0%)	12 (3.0%)	21 (3.0%)
7 syll.	29 (9.5%)	79 (19.9%)	108 (15.4%)
8 syll.	108 (35.5%)	119 (30.1%)	227 (32.4%)
9 syll.	105 (34.5%)	92 (23.2%)	197 (28.1%)
10 syll.	37 (12.2%)	69 (17.4%)	106 (15.1%)
11/13 syll.	16 (5.3%)	25 (6.3%)	41 (5.9%)
Totaal	304 (100%)	396 (100%)	700 (100%)

Vergelijking van de tabellen 1 en 2 lijkt erop te wijzen dat het aantal ‘dragende’ sterke syllabes niet echt bepalend is voor het aantal lettergrepen in het algemeen. Verder onderzoek is wellicht interessant, maar het corpus dat ik voor dit proefonderzoek verzameld heb kan op dit punt niet zinvol ingezet worden.²⁴ Voorlopig komen wij niet verder dan tot de eenvoudige vaststelling dat j-verzen meer dan hun t-tegenhangers de neiging hebben om 8 of 9 lettergrepen te bevatten. Maar van belang is zeker ook dat de verdeling van de afwijkingen nauwelijks met het j- of t-karakter van de verzen gerelateerd is.

4.3. REGELMATIGE JAMBISCHE EN TROCHEÏSCHE VIERVOETERS

De beschrijving van verseigenschappen in de *Reynaert* is gericht op een aantal parameters die het eerste metrische patroon bepalen dat in de Middelnederlandse literatuur een rol gespeeld heeft: dat van de jambische viervoeter in het *Leven van Sint-Lutgard*. Bedoeling was uiteraard om na te gaan of en in hoeverre in *Van den vos Reynaerde* aanzetten te vinden zijn voor een evolutie die op natuurlijke manier specifiek tot dat metrische patroon geleid kan hebben. Ik herhaal hier nog eens de belangrijke vaststellingen:

- a. Regelmatige opeenvolging van sterke en zwakke lettergrepen is het overheersende patroon in de *Reynaert*; wel wordt de positie tussen twee sterke lettergrepen vaak door meer dan één zwakke ingenomen. Tussen j- en t-verzen is er op dit punt geen significant verschil.

²⁴ Er zijn nu eenmaal ten minste drie onderscheidingen bij de aantallen sterke syllabes (4 – minder dan 4 – meer dan 4), en evenveel bij de aantallen syllabes in het algemeen (8/9 – minder dan 8 – meer dan 9). Kruising van de parameters levert dus 9 mogelijkheden op. Mijn corpus van niet meer dan 700 verzen is dan te klein om min of meer betrouwbare verdelingen te krijgen.

- b. Verzen hebben een sterke tendens naar een vrij vast aantal lettergrepen (8, met een extensie naar 7 en naar 9); 8 lettergrepen komt bij j-verzen significant vaker voor dan bij t-verzen; 7- en 9 lettergrepen zijn dan weer frequenter resp. bij t- en bij j-verzen.
- c. Verzen hebben een sterke tendens om 4 sterke lettergrepen te bevatten; 3 komt als tweede keuze vooral bij j-verzen voor, 5 bij t-verzen.

Blijft dan de vraag die ik ook al in de inleiding tot deze § 4 heb aangekondigd: wat is het aandeel van jambische resp. trocheïsche viervoeters in het corpus? Zijn er indicaties dat een van beide metrische patronen in de lift zat? Deelvragen daarbij betreffen twee aspecten:

- ♦ Het totale aantal syllabes per vers: dat is zowel bij trocheïsche als bij jambische viervoeters natuurlijk 8, maar bij jambische verzen kan de laatste sterke lettergreep nog door een zwakke (uitgang / flexiemorfeem) gevolgd worden. Bij trocheïsche verzen is zoiets in theorie ook mogelijk, maar daarbij is dan nodig dat de achtste syllabe, ingenomen door een minder sterk betoonde lettergreep, zelf nog een uitgang of een flexiemorfeem achter zich krijgt (bv. in een woord als hedendaags Nederlands *huisdieren* of *luchtige*); verzen van dit type, met negen lettergrepen, en met SZZ achteraan, heb ik in mijn corpus helemaal niet gevonden.
- ♦ Het aantal sterke syllabes dat erin optreedt. Bij beide typen is dat in principe 4, maar bij trocheïsche verzen kan de laatste sterke lettergreep meteen ook als de laatste in het vers gelden (dat telt dan maar 7 lettergrepen); mogelijk is ook dat een t-vers tot 9 lettergrepen uitgebreid wordt, door toevoeging van een sterke lettergreep, en dat is dan de vijfde S-syllabe in het vers.

De volgende tabel geeft een overzicht van zuiver-jambische en trocheïsche verzen; om de complexiteit van het beeld toch enigszins beheersbaar te houden zet ik de twee deelverzamelingen (j- en t-verzen) naar lengte (in termen van aantal lettergrepen) naast elkaar. In de eerste en derde kolom geef ik een overzicht van de respectieve syllabestructuren.

Tabel 3: Overzicht van regelmatige jambische en trocheïsche verzen (met uitsluitend opeenvolgingen van één <S>- en één <Z>-syllabe) naar het aantal lettergrepen

Overzicht syllabestructuren jambische verzen	Aantal j-verzen ↔ aantal t-verzen			Overzicht syllabestructuren trocheïsche verzen
05 ZSZSZ	2	–	1	05 SZSZSZ
06 ZSZSZS	6	–	1	06 SZSZSZ
07 ZSZSZSZ	11	–	58	07 SZSZSZS
08 ZSZSZSZS	63	–	50	08 SZSZSZSZ
09 ZSZSZSZSZ	58	–	23	09 SZSZSZSZS
10 ZSZSZSZSZS	1	–	28	10 SZSZSZSZSZ
11 ZSZSZSZSZSZ	4	–	1	11 SZSZSZSZSZS
12 ZSZSZSZSZSZS	0	–	4	12 SZSZSZSZSZSZS
Totaal jambische verzen	145	–	167	Totaal trocheïsche verzen

In tabel 3 worden de aantallen van de verstypen met 4 sterke lettergrepen vet gedrukt. Het is duidelijk dat de j-verzen een homogener beeld opleveren dan de t-verzen. Bij de eerste kunnen er 121 (39.8% van de 304 j-verzen), als jambische viervoeters gekarakteriseerd worden, bij de tweede 109 (27.5% van de 396 t-verzen) als trocheïsche viervoeters.²⁵ Dat komt doordat het procedé met vier sterke lettergrepen bij regelmatige j-verzen als vanzelf tot 8 of 9 lettergrepen leidt; bij t-verzen strandt de auteur vaak op 7 lettergrepen, of is hij wel verplicht om er een extra sterke syllabe aan toe te voegen.

4.4. DIRECTE OPEENVOLGING VAN STERKE SYLLABES

De inleiding tot § 4 vermeldt ook dat 94 van de 700 verzen van het corpus verbindingen van een sterke lettergreep met een volgende even sterke telt (in totaal zijn er 98 zulke afwijkende verbindingen). Tegenover dat alles bijeen uiterst bescheiden aantal staan in het corpus 2314 combinaties van een sterke syllabe gevolgd door een of meer zwakke(re). Die uitgesproken minderheidspositie (hooguit 4.1% van de combinaties krijgt de codering <SS>) belet natuurlijk niet dat ze voor het onderzoek van het zich ontwikkelende metrische systeem in z'n geheel van belang kunnen zijn. Voor een min of meer definitieve beschrijving, gebaseerd op statistische significantieberekeningen is het absolute aantal uiteraard weer hopeloos te klein, maar een indicatie in welke zin we bij een ruimer opgezet onderzoek kunnen gaan zoeken behoort zeker tot de mogelijkheden.

²⁵ Het verschil is in statistische zin hoogst significant: $X^2 = 11.93$, $p < .001$.

Een factor die bij het tot stand komen van <SS>-combinaties mogelijk een rol gespeeld kan hebben, zou het optreden van een pauze tussen die twee lettergrepen kunnen zijn. Het is heel goed denkbaar dat een combinatie van <S°S> (waarbij <°> dus voor een korte pauze staat) in het vers een ritmische indruk maakt die heel goed te vergelijken is met het ‘normale’ patroon <SZ(Z)S>. Ik probeer in deze paragraaf verder vat te krijgen op de rol van deze potentiële factor.

Directe opeenvolgingen van sterke lettergrepen gescheiden door een pauze vinden wij o.a. in de volgende combinaties:

- ♦ Insertie van een aanspreking, zoals in (1)-(2):
 - (1) (Ende sprac) Heere ° ic ware onvroet (v. 2542)
 - (2) Ghi twee ° ghine daedt mi noint gram (v. 3060)

Als de aanspreking midden in het vers terecht komt kan <°> zowel voor de eerste als na de laatste lettergreep van de aanspreking (titel) of naam) optreden.
- ♦ Toevoeging van een bijstelling bij een nomen, zoals in (3)-(4):
 - (3) Maer her Ysingrijn ° soete oem (v. 1995)
 - (4) O wy Reynaert ° onreyn quacet (v.1798)
- ♦ Opeenvolging van woorden die tot verschillende zinnen behoren, zoals in (5) en (6):
 - (5) Ende sprac ° coninc heere (v. 65)
 - (6) Stont up een hondekijn ° hiet Cortoys (v. 99)

Vooraf gevallen van directe rede, zoals geïllustreerd in (5), zijn in de *Reynaert*, een tekst die krioelt van de dialogen en (vooral) monologen bijzonder frequent.

In totaal tel ik in mijn corpus van 700 verzen 108 plaatsen waar tussen de laatste lettergreep ervoor en de eerste erna een pauze ingevoerd kan worden. In 60 daarvan is de voorafgaande syllabe <Z>²⁶, in 48 <S>. Het is natuurlijk die laatste groep die ons hier interesseert. In overeenstemming met de boven geopperde veronderstelling, dat een korte pauze (<°>) ritmisch equivalent zou kunnen zijn met <Z>, vinden we inderdaad een relatief groot aantal combinaties (23, i.e. 38.6% van het totaal) met een <S>-lettergreep zowel onmiddellijk na als onmiddellijk voor de pauze. Dat betekent dat bijna een kwart van de 96 opeenvolgingen van twee <S> lettergrepen in mijn volledige corpus

²⁶ 23 daarvan hebben ook een <Z> onmiddellijk erna, 37 hebben <S>.

met de voorgestelde factor (insertie van een pauze) in verband gebracht kan worden.

Het geringe aantal combinaties van twee opeenvolgende <S>-lettergrepen laat geen ruimte voor verder onderzoek naar andere factoren die daarbij een rol gespeeld zouden kunnen hebben. Wat § 4.4 nog maar eens illustreert, is alvast dat metrisch-ritmische factoren een niet te verwaarlozen richtsnoer zijn geweest voor de reële versbouw in de *Reynaert*.

5. BESLUIT

Het proefonderzoek waarover in § 4 gerapporteerd wordt maakt ten minste aannemelijk dat Willem *die Madoc maecte* een fijn gevoel voor ritme had, en dat dat geschraagd werd door een natuurlijke hang naar een redelijk vast metrum. Redelijke vastheid op dit gebied impliceert dat sterke(re) lettergrepen meestal alterneerden met telkens 1 of 2 zwakke(re). Een absoluut vast patroon was er dus niet, en absolute consequentie werd niet echt nagestreefd: er zijn nogal wat syllabereeksen met alleen maar sterke lettergrepen, die wel voor een groot deel, maar niet voor honderd percent met het optreden van pauzes te verklaren zijn. Hier en daar zijn er ook reeksen met meer dan twee opeenvolgende zwakke(re) lettergrepen. Het is dus zonder meer zo dat de dichter van *Van den Vos Reynaerde* geen rigoureuze ‘versgrammatica’ volgde.

Dat hij desondanks heel vaak van verzen met vier sterke(re) lettergrepen gebruikmaakte, en binnen die groep dan nog bij voorkeur van jambische viervoeters, zou wel eens gedichteerd kunnen zijn door een streven naar evenwichtige verzen, met een redelijk vast aantal informatie-eenheden. Voeg daar dan ook het vaste principe van de binaire rijmstructuur van het werk aan toe, en je krijgt als vanzelf de gesignaleerde uitkomst: dat jambische viervoeters in de hedendaagse interpretatie van het begrip een onevenredig belangrijk aandeel innemen.

Ik wil de initiële vraag die als titel van deze bijdrage fungeert graag als volgt beantwoorden:

- ♦ Waarschijnlijk heeft Willem bijzonder veel zorg besteed aan de formulering van zijn werk, het is bijna niet te bevatten dat hij spontaan tot deze vormgeving gekomen is.
- ♦ Maar dat hij zelfs maar intuïtief tot een poëtische grammatica op basis van een regelmatig metrum gekomen zou zijn is erg onwaarschijnlijk. Daar-

voor zwemmen de ‘strikt regelmatige’ verzen in een ‘gurgite vasto’ van afwijkende vormen van allerlei aard. En vooral: van afwijkende vormen die daarom geen minder geniale weergave van de ideeën brengen.

Een interessante vraag blijft natuurlijk nog in hoeverre Willem in een traditie staat die uiteindelijk in consequente hedendaagse versvormen uitgemond is. Het algemene idee is dat metrisch gedragen versritmes een uitvinding van veel latere datum zijn. Of stond het *Leven van Sint-Lutgard* toch niet helemaal alleen? Voor onderzoekers zoals Wouter Haverals een uitdaging die kan tellen.

Bibliografische referenties

Booij, Geert E. (1981). *Generatieve fonologie van het Nederlands*. Aula Paperback 55. Utrecht / Antwerpen: Het Spectrum.

De Haas, Wim & Mieke Trommelen (1993). *Morfologisch handboek van het Nederlands: een overzicht van de woordvorming*. 's-Gravenhage: SDU.

Haverals, Wouter (2018). Op het ritme van de *Reynaert*. *Van den Vos Reynaerde* als spil van het onderzoek naar de versmaat van Middelnederlandse dichtwerken. *Tiecelijn 31 – Jaarboek 11 van het Reynaertgenootschap*, 26-50.

Van Loey, Adolphe (1976). *Scheidbare en onscheidbare werkwoorden hoofdzakelijk in het Middelnederlands*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde.

Van Oostrom, Frits (2006). *Stemmen op schrift – Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.

Zonneveld, Wim (1993). 700 jaar Nederlandse klemtoon (en weinig veranderd). *Spektator*, 22, 198-222.

APPENDIX: EEN SELECTIE VAN HET GECODEERDE CORPUS

Ter illustratie van de beslissingen die in § 4.2 toegelicht worden geef ik een overzicht van zeventig verzen: de eerste zestig (0041 tot 0100) en de laatste tien (3454 tot 3463). Alle vocalen worden als volgt gemarkeerd:

- ♦ Inherent sterke lettergrepen die geen klemtoonreductie ondergaan krijgen superscript S;
- ♦ Inherent zwakke lettergrepen (met sjwa) krijgen superscript Z;
- ♦ Lettergrepen met volle vocaal die niet inherent sterk zijn of die klemtoonreductie ondergaan (bv. in meerledige woorden) krijgen * als ze volgens de omgevingsregels sterk zijn;
- ♦ Diezelfde lettergrepen krijgen ° als ze volgens de omgevingsregels zwak zijn.

De superscripts volgen onmiddellijk op de weergave van de vocaal.

Het spreekt voor zich dat ° en ^Z in het metrische patroon dezelfde interpretatie krijgen, en hetzelfde geldt van * en ^S. Het effect daarvan wordt geïllustreerd in een toegevoegde kolom, waarin ° en ^Z samenvallen in 0, en * en ^S in 1.

He [°] t wa ^S s i [°] n ee* ⁿ e ^Z n tsi ^S nxe ^Z n da ^S ghe ^Z	010101010
Da [°] t bee ^S de ^Z bo ^S sch e [°] nde ^Z ha ^S ghe ^Z	01010010
Me [°] t groe ^S ne ^Z n lo ^S ve ^Z re ^Z n wa* ^r e ^Z n be ^Z vae ^S n	0101001001
No ^S be ^Z l die [°] co ^S ni ^Z nc ha* ^d de ^Z ghe ^Z dae ^S n	100101001
Sij [°] n ho ^S f cra [°] ye ^S re ^Z n o* ^v e ^Z r a ^S l	01010101
Da* ^t hij [°] wae ^S nde ^Z ha ^S dde ^Z hij* ^s ghe ^Z va ^S l	101010101
Hou ^S de ^Z n te* ⁿ we [°] l groe ^S te ^Z n lo ^S ve ^Z	10101010
Doe [°] qua ^S me ^Z n te [°] s sco ^S ni [°] nx ho ^S ve ^Z	01001010
A ^S lle ^Z die [°] die ^S re ^Z groe ^S t e [°] nde ^Z clee ^S ne ^Z	1001010101
So* ⁿ de ^Z r vo ^S s Rey [°] nae ^S rt a [°] llee ^S ne ^Z	10101010
Hi [°] ha* ^d de ^Z te ^Z ho ^S ve ^Z so [°] ve ^S le ^Z me [°] sdae ^S n	01001001001
Da* ^t hi [°] re ^Z nie* ^t do ^S rste ^Z gae ^S n	1001101
Die [°] he* ^m be ^Z scu ^S ldi ^Z ch ke ^S nt o [°] ntsie ^S t	01010101
A* ^l so [°] wa* ^s Rey [°] nae ^S rde ^Z ghe ^Z scie ^S t	10101001
E* ⁿ de ^Z hie [°] ro ^S mme ^Z scu ^S we ^Z di [°] sco ^S ni [°] nx ho ^S f	10010100101
Dae* ^r hi [°] ha ^S dde ^Z cra ^S ncke ^Z n lo ^S f	1010101
Doe [°] a* ^l da [°] t ho ^S f ve ^Z rsa ^S me ^Z t wa* ^s	01010101
Wa* ^s dae [°] r nie ^S me ^Z n so* ⁿ de ^Z r die [°] da ^S s	10101001
H* ⁱ ne ^Z ha* ^d de ^Z te ^Z cla ^S ghe ^Z ne ^Z o* ^v e ^Z r Rey [°] nae ^S rde ^Z	1010010010010
De [°] n fe ^S lle ^Z n me* ^t te ^Z n grij ^S se ^Z n bae ^S rde ^Z	010101010
Nu [°] gae ^S t hie [°] r u ^S p e [°] ne ^Z cla ^S ghe ^Z	01010010

I ^S si ^o ngrij ^S n e ^o nde ^Z sij*ne ^Z ma ^S ghe ^Z	101001010
Ghi ^S nghe ^Z n voe*r de ^o n co ^S ni ^o nc stae ^S n	1010101
Y ^S se ^o ngrij ^S n be ^Z go ^S nste ^Z sae ^S n	1010101
E ^o nde ^Z spra ^S c co ^S ni ^o nc hee ^S re ^Z	0011010
Do*r hu ^o e ^S de ^Z lhei*t e ^o n do*r hu ^o ee ^S re ^Z n	1010101010
E*nde ^Z do ^o r re ^S cht e ^o nde ^Z do*r ghe ^Z na ^S de ^Z	1001001010
O ^o ntfae ^S rme ^Z hu ^o mie*re ^Z sca ^S de ^Z	01001010
Die* mi ^o Rey ^S nae ^o rt hee*ft ghe ^Z dae ^S n	1010101
Dae*r i ^o c a ^f di ^S cke ^Z n he*bbe ^Z o ^o ntfae ^S n	100101001
Groe ^S te ^Z n la ^S chte ^Z r e*nde ^Z ve ^Z rlic ^S s	10101001
Voe*r a ^o l da ^S ndre ^Z o ^o ntfae ^S rme ^Z hu ^o die*s	101001001
Da ^o t hi* mij ^o n wij ^S f he*ve ^Z t ve ^Z rroe ^S rt	01011001
E*nde ^Z mi*ne ^Z ki ^S ndre ^Z so* me ^o svoe ^S rt	101010101
Da ^o t hi*se ^Z be ^Z see ^S ke ^Z de ^Z dae*r si ^o la ^S ghe ^Z n	01001001010
Da*tte ^Z r twee ^S noi ^S nt ne ^Z sa ^S ghe ^Z n	1011010
E*nde ^Z s ^o i wo ^S rde ^Z n stae ^S rble ^o nt	1001010
No*chta ^o n hoe ^S ndi ^o mi* se ^Z nt	101001
He ^Z t wa ^o s se ^S nt so ^o ve ^S rre ^Z co ^S me ^Z n	00101010
Da*tte ^Z r ee*ne ^Z n da ^S ch a ^S f wa ^o s ghe ^Z no ^S me ^Z n	1010110010
E*nde ^Z Rey ^S nae ^o rd sou*de ^Z he*bbe ^Z n ghe ^Z dae ^S n	1010101001
Si*ne ^Z o ^S nscu ^o lde ^Z e*nde ^Z a*lso ^o sae ^S n	1010010101
A*lse ^Z die ^o he ^S le ^Z ghe ^Z wa*re ^Z n bro ^S cht	100100101
Wa*s hi ^o a ^S nde ^Z r ^S i ^S ns be ^Z do ^S cht	1010101
E*nde ^Z o ^o ntfoe ^S r o ^o ns i ^o n si ^o ne ^Z ve ^S ste ^Z	1001010010
Hee ^S re ^Z di ^o t ke ^S nne ^Z n no*ch die ^o be ^S ste ^Z	100101010
Die ^o te ^Z ho ^S ve ^Z zij ^o n co ^S mme ^Z n hie*r	00100101
Mi* he ^o ve ^Z t Rey ^S nae ^o rt da ^o t fe ^S lle ^Z die ^S r	100100101
So ^o ve ^S le ^Z te ^Z lee ^S de ^Z ghe ^Z dae ^S n	01001001
I ^o c wee ^S t we ^o l a ^o l so ^o nde ^Z r wae ^S n	0100101
A ^o l wa ^S re ^Z a*l tla ^S ke ^Z n pae ^S rke ^Z me ^S nt	010110101
Da*t me ^o n ma ^S ke ^Z t nu* te ^Z Ghe ^S nt	1010101
I*n ne ^Z ghe ^Z scree ^S ft nie ^o t dae*r a ^o n	1001010
Die ^o s swi ^S jghi ^o cs no*chta ^o n	01010
Ne ^Z wa*re ^Z mij ^o ns wi ^S ve ^Z s la ^S chte ^Z r	01001010
Ne ^Z ma*ch nie ^o t bli ^S ve ^Z n a ^S chte ^Z r	0101010
No ^o o ^S nve ^Z rswe ^S ghe ^Z n no ^o o ^S nge ^Z wro ^S ke ^Z n	0101001010
Doe ^o Y ^S se ^Z ngrij ^S n di ^o t ha*dde ^Z ghe ^Z spro ^S ke ^Z n	0101010010
Sto ^o nt u ^S p ee ^o n ho ^S nde ^Z kij*n hie ^S t Co ^o rtoy ^S s	010101101
E*nde ^Z cla ^S ghe ^Z de ^Z de ^o n co ^S ni ^o nc i*n ^o t fra ^o nsoy ^S s	10100010101

XXXXXX

Wae*r so° ghi*se ^Z mo*ghe ^Z t be ^Z la ^S ghe ^Z n	101010010
De*se ^Z twee ^S groe ^S te ^Z vre ^S de ^Z n	1011010
Wi*lle ^Z hu* die° co ^S ni°nc ghe ^S ve ^Z n he ^S de ^Z n	1010101010
Te ^Z vry ^S e ^Z n lee ^S ne ^Z eeu ^S we ^Z li*ke ^Z	010101010
En*de ^Z hier°bi*nne ^Z n wi*lt die° co ^S ni°nc ri ^S ke ^Z	10010101010
Da°t ghi* he°m zwee ^S rt va ^S ste ^Z hu ^S lde ^Z	01011010
Hi*ne ^Z wi*lle ^Z oe*c bi° si*ne ^Z n scu ^S lde ^Z	1010101010
Ne*mme ^Z rnee*r je*ghe ^Z n hu* me°sdoe ^S n	10110101
Di°t bie ^S dt hu° de ^Z co ^S ni°nc ly ^S oe°n	01001010
Di°t nee ^S mt e°nde° lee ^S ft me°t ghe°na ^S de ^Z n	010010010

***De traditie* van Janine De Rop in de marge van de sociaal-kritische traditie**

Ellen Beyaert, Universiteit Gent

Samenvatting

In hun bespreking van de roman *De traditie* (Janine De Rop, 1963) leggen veel recensenten de klemtoon op het thema van de arbeidersproblematiek. Afgaande op de kritiek en een oppervlakkige lectuur kan de lezer weliswaar constateren dat het socialisme een belangrijk motief vormt, maar tegelijk is de roman geen typisch sociaal-kritisch literair werk. Toch zijn ook de beeldvorming van Janine De Rop, haar verwantschap met andere sociaal-kritische auteurs en het sociaal realisme van de roman aanwijzingen om *De traditie* binnen de sociaal-kritische traditie te plaatsen. Daarom gaat dit artikel na in welke mate de roman te situeren is in de Vlaamse sociaal-kritische romantraditie. Ik ga na in hoeverre sociale kwesties centraal staan in de roman, neem vervolgens enkele typische sociaal-kritische motieven onder de loep en richt mijn aandacht ten slotte naar de rol van het socialisme. Uit de analyse blijkt dat er in *De traditie* wel degelijk heel wat sociaal-kritische elementen terug te vinden zijn, maar die staan niet centraal in de roman. Om die reden kunnen we de roman in de marge van de sociaal-kritische traditie plaatsen.

Abstract

In their reviews, many critics emphasize the social issues in *De traditie* (Janine De Rop, 1963). Judging by the reviews and a superficial reading, the reader can indeed observe the importance of the motif of socialism, but at the same time the novel is not a typical literary work of social criticism. Even so, the representation of Janine De Rop, her affinity with other authors of social criticism and the social realism of the novel indicate that *De traditie* deserves a place within the tradition of social criticism. The article goes into the typical aspects of the tradition of social criticism, and examines to what extent they apply to the novel. I analyse the role of social matters and of a few typical motifs of social criticism, and explore the way socialism comes into part. Based on the analysis, we can conclude that *De traditie* does contain many aspects that are characteristic of the novel of social criticism. However, those aspects are not central in the novel. For that reason, we can situate the novel in the margins of the tradition of social criticism.

e-mail
ellen.beyaert@
ugent.be

INLEIDING

De traditie (1963), de tweede roman van Janine De Rop (1927-2014),¹ opent met een motto van Henriette Roland Holst-Van der Schalk (1869-1952): ‘Omdat de moeders dapper waren, omdat hun hart niet heeft gefaald’. Het citaat verwijst allereerst naar de feministische inslag van de roman: in *De traditie* staat de vrouw centraal, niet als lijdzaam slachtoffer maar als opstandig figuur. Ook op de flaptekst staat te lezen dat het boek ‘een eresaluut’ is ‘aan de moed van de gewone vrouw’. Die ‘gewone vrouw’ is in eerste instantie Maria van Dalen (later in de roman treden haar dochter Juliette en kleindochter Marianne meer op de voorgrond), die we ongeveer een halve eeuw lang volgen in haar ‘strijd om het bestaan’ (Hardy, 1964, p. 55). Het verhaal start rond 1890 en eindigt ergens tijdens de Tweede Wereldoorlog. Zeker zo belangrijk als de inhoud van het motto is de auteur ervan. De Nederlandse, sociaal geëngageerde dichter Roland Holst-Van der Schalk – naar wie overigens de gelijknamige literaire prijs werd vernoemd – was een revolutionair socialiste. Dat sluit aan bij de ideologie van de roman, die duidelijk socialistisch getint is. Volgens Joke Kool-Smit (1964) is *De traditie* ‘een roman [...] om de moeders van het socialisme te eren’, Ruth Wolf (1963) stelt dat de personages ‘dragers van het socialistische ideaal’ zijn en Albert Bracke (1963, p. 122) schrijft in het socialistische tijdschrift *Mens en taak* dat de roman ‘een duidelijke socialistische strekking heeft’. Bracke legt onmiddellijk daarop het verband met Edward Anseele en stelt ‘dat Vader Anseele gelijk had toen hij de socialistisch-voelende kunstenaars aanspoorde hun gaven te gebruiken om de socialistische idee te helpen verbreiden’ (p. 122; voetnoot). Hoewel we *De traditie* bezwaarlijk als een (socialistische) tendensroman kunnen bestempen, speelt het socialisme (vooral in de eerste hoofdstukken) inderdaad een niet te onderschatten rol in de roman.

In de secundaire literatuur wijst men vaak op het sociale aspect van *De traditie*. Dat begint al bij de genreaanduiding. Johan van der Woude (1963) en de katholieke recensent Paul Hardy (1964) spreken bijvoorbeeld over een ‘sociale roman’, Filip Rogiers (1996, p. 97) over een ‘sociaal-realistische roman’. Ook in hun besprekingen van de inhoud verwijzen de critici dikwijls naar het thema de sociale kwestie. Een anonieme recensent vat de roman in *Le Soir* (1971) bijvoorbeeld samen als ‘une fresque saisissante d’un demi-siècle de luttes sociales’ en ook volgens Prosper De Smet (1965, p. 4) geeft het

¹ De Rop schreef in totaal drie romans: *De wachttijd* (1960), *De traditie* (1963) en *De rechter en de beul* (1970). Enkel in *De traditie* komt de arbeidersproblematiek aan bod.

boek ‘een breed fresco van drie generaties levend en werkend in het Gentse arbeidersmilieu’. Bert Van Aerschot (1963) stelt dat *De traditie* een ‘verhaal [is] van de bewustwording van het proletariaat’ en Anne Wadman (1964) spreekt over een ‘relaas van die opkomende sociale beweging in Vlaanderen’. Het is opvallend dat veel recensenten in hun bespreking van de roman (ongeacht hun positieve of negatieve waardering) de klemtoon leggen op het arbeidersvraagstuk, een thema dat centraal staat binnen de sociaal-kritische traditie. Ook het sociaal realisme is een onderdeel van die traditie. Er zijn echter geen analyses te vinden van (het aandeel van) sociaal-kritische elementen in *De traditie*. De vraag rijst dan ook in hoeverre *De traditie* zich leent tot een lectuur als sociaal-kritische roman en dus op welke manier de roman in de sociaal-kritische traditie past. Afgaande op de kritiek en een oppervlakkige lectuur kan de lezer weliswaar constateren dat de arbeidersstrijd een belangrijk motief vormt, maar tegelijk is de roman geen typisch sociaal-kritisch literair werk. Om die indrukken te kunnen onderbouwen of weerleggen, onderzoek ik in wat volgt welke typische aspecten van de sociaal-kritische traditie van toepassing zijn op de roman, en in welke mate. Eerst bekijk ik de beeldvorming van Janine De Rop en haar verwantschap met andere sociaal-kritische auteurs. Vervolgens neem ik de roman zelf onder de loep – wat doorweegt om een roman binnen de sociaal-kritische traditie te plaatsen, is immers het werk zelf. Daarbij heb ik ook aandacht voor de bijzondere positie van de vrouw, aangezien dat aspect mee de specificiteit van de roman als sociaal-kritisch werk vormt.

1. JANINE DE ROP, TELG VAN HET GENTSE FABRIEKSPROLETARIAAT

De klemtoon in de secundaire literatuur op de arbeidersproblematiek kan een eerste aanwijzing zijn om *De traditie* binnen de traditie van de sociaal-kritische roman te plaatsen. Binnen die traditie staat de sociale kwestie centraal, zo stelt Anne-Marie Musschoot (2013, p.3). In de sociaal-kritische roman wordt ‘de mens’ (lees: de arbeider) namelijk verbeeld ‘als slachtoffer van de maatschappelijke verhoudingen, van sociaal onrecht dus’ (p. 15) en het is dat onrecht dat in de sociaal-kritische roman (telkens op een geheel eigen manier) wordt aangeklaagd. De sociaal-kritische roman beschouw ik niet als een genre op zich, maar als een traditie die raakvlakken heeft met onder meer het sociaal realisme, een stroming waarin de sociale werkelijkheid getrouw wordt uitgebeeld (Van Vlierden, 1969, p. 38). Om van een sociaal-kritische roman

te kunnen spreken, moet er tevens sprake zijn van een aanklacht tegen de industriële, kapitalistische maatschappij die de oorzaak is van de sociale wan-toestanden. Ook met de tendensroman zijn er raakvlakken. Een tendensroman snijdt ‘rechtstreeks actuele politieke en maatschappelijke vraagstukken vanuit een bepaalde ideologische optiek of opinie aan’ (Couttenier in Van den Berg e.a., 2016, p. 690-691); de socialistische variant moet dan ‘de socialistische propaganda dienen’ en neemt onder meer ‘het burgerlijk kapitalisme [...] op de korrel’ (p. 693). In dat opzicht maakt de socialistische tendensroman per definitie deel uit van de sociaal-kritische traditie.

Een tweede mogelijke indicatie om de roman binnen de traditie te plaatsen is de verwantschap met andere sociaal-kritische auteurs. Die verwantschap is geen essentieel onderdeel van maar wel eigen aan de traditie: schrijvers verwijzen vaak terug naar of worden vergeleken met andere sociaal-kritische schrijvers. Denken we bijvoorbeeld aan Louis Paul Boon, die Eugeen Zetternam en Edward Anseele als zijn voorbeelden beschouwde en zelfs een monografie schreef over Gustaaf Vermeersch. Of aan Walter van den Broeck, die, vooral na het verschijnen van zijn *Brief aan Boudewijn* (1980), meermaals vergeleken wordt met Boon. Die verwantschap is er ook bij Janine De Rop. Zoals reeds aangestipt heeft De Rops tweede roman op ideologisch vlak iets gemeen met Edward Anseeles *Voor 't volk geofferd* (1881), een socialistische tendensroman die ‘een licht werp[t] op de moeilijke strijd der Gentse socialisten in vroegere jaren’ (Anseele, 1957, p. 9). In *De traditie* vormen vooral de eerste hoofdstukken, waarin het socialisme een niet onbelangrijke rol speelt, als het ware een vervolg op de verbeelding van die strijd. De geschiedenis van Maria van Dalen die de roman vertelt, vangt ongeveer aan waar *Voor 't volk geofferd* eindigt, namelijk in de laatste decennia van de negentiende eeuw. De band met Anseele kan nog worden aangevuld met biografische gegevens. Zo geeft de historicus en socialist Herman Balthazar (2016, p. 53) aan dat de schrijfster ‘vooral langs moederszijde diep verbonden [was] met de meest militante kern die sinds de jaren 1880 met de grote voorman Edward Anseele sr. het Gents socialisme faam gaf in binnen- en buitenland’.

De Rop was overigens zelf militant lid van de socialistische partij (Rogiers, 1996, p. 77). Het militante of strijdlustige van de auteur brengt Rogiers in verband met *De traditie*, waarmee hij een lijn trekt tussen de auteur en haar personages. Zoals we zullen zien is er inderdaad sprake van een homologie: vooral Maria van Dalen is een strijdlustig personage. Net als de personages groeide De Rop bovendien op in een Gentse arbeiderswijk (meer bepaald op de ‘grenslijn’ van ‘de twee grootste arbeiderswijken van Gent’; Balthazar,

2016, p. 54). Ze ging studeren aan de stedelijke handelsschool, want ‘voor na genoeg alle *arbeiderskinderen* waren de kansen op voortgezet onderwijs toen beperkt tot middelbaar handels-, technisch of beroepsonderwijs’ (p. 54, mijn cursivering). Ook Bracke (1963, p. 123) bestempelt De Rop als ‘telg van het Gentse fabrieksproletariaat’. De nadruk op de arbeiderskomaf van De Rop doet denken aan de beeldvorming van onder meer Louis Paul Boon en Walter Van den Broeck, hoewel die bij de twee laatste auteurs nog sterker is. Verder stelt Balthazar (2016, p. 54) nog dat De Rop zich ‘met hart en ziel’ engageerde voor ‘de Socialistische Jeugd’. Ook hij legt de link tussen het militante van De Rop en haar (vroege) teksten, die ‘getuigen [...] van de militante bezieling die haar levenslang zou kenmerken en haar vele keren in een zeer emotionele spanning zou brengen tussen trouw aan en kritiek op haar politieke beweging’ (p. 55). Die kritiek op het socialisme is overigens ook impliciet aanwezig in *De traditie*.

Na haar studies begint Janine De Rop te werken op de administratie en boekhouding van een Gentse katoenfabriek. Hoewel de werkplek van de bedienden er ‘volledig gescheiden [was] van de werkvloer van de arbeiders’ (Balthazar, 2016, p. 58) deelt Balthazar terloops het volgende mee: ‘Het verhaal gaat echter dat Janine zich bij een bitsige staking in 1950 bij de arbeiders schaarde, waarna de directie haar meteen de deur zou hebben gewezen. Maar zolang Janine niet terug aanvaard werd, weigerden de arbeiders het werk te hervatten’ (p. 58). De verder commentaarloze anekdote dient duidelijk om de sterke voeling van De Rop met de arbeiders te illustreren. In ieder geval belandt ze in 1953 op de administratie van *Vooruit*, het dagblad van de socialistische beweging, waarvoor ze na verloop van tijd ook enkele journalistieke stukken schrijft (Rogiers, 1996, p. 77). Daar komt De Rop in contact met Louis Paul Boon, die er vanaf 1948 als freelancer en vanaf 1954 als vast redacteur werkt (Balthazar, 2016, p. 59). Volgens Balthazar (p. 61) voelde De Rop ‘zich [...] erg verbonden met zijn persoon en werk’.² Net als Boon schrijft zij bovendien ‘vanuit een socialistisch engagement’ (Rogiers, 1996, p. 80). De slotzin van Boons *Mijn kleine oorlog* (‘Schop de mensen tot ze een geweten krijgen’) gebruikt zij zelfs als motto voor haar derde roman *De rechter en de beul* (Bulthuis, 1971). Volgens Rogiers (1996, p. 80) is het veelzeggend dat ze voor deze oorspronkelijke slotzin kiest, en niet voor de aangepaste versie in de tweede druk van Boons roman (‘Wat heeft het alles voor zin’).

² Omgekeerd weten we (vooralsnog) niet wat Boon over het proza van De Rop dacht, aldus Balthazar.

Op literair vlak is er van verwantschap tussen De Rop en Boon niet echt sprake, vervolgt Rogiers (p. 80): ‘De literaire verwerking van haar engagement is – in tegenstelling tot wat zich bij Boon voordoet – traditioneel’. De Rops proza kunnen we inderdaad traditioneel noemen, zeker tegen de experimentele achtergrond van de jaren 1960 – de titel van haar roman is op dat vlak veelzeggend. Aangezien ze ‘klassiek verhalend proza’ schrijft, vindt ze ‘aansluiting [...] bij de sociaal-realistische traditie van Cyriel Buysse over Lode Zielens tot Piet van Aken’ (p. 80). Daarmee plaatst Rogiers De Rop pal *in* de traditie want de auteurs waarmee hij haar vergelijkt, zijn stuk voor stuk sociaal-kritische auteurs en de sociaal-realistische traditie is zoals gezegd onderdeel van de sociaal-kritische traditie. In de beschrijving van de sociale ontvoeringsstrijd in *De traditie* ziet Rogiers (p. 80) vooral gelijkenissen met het werk van onder meer Anseele, Zetternam (nog meer sociaal-kritische auteurs) en Lode Zielens. Hardy (1973, p. 174) dacht tijdens het lezen van *De traditie* eveneens aan Zielens, en ook Piet De Buyser (1963) maakt de vergelijking met sociaal-kritische auteurs, meer bepaald met Zielens, Boon en Van Aken. Het onderstrepen van De Rops arbeiderskomaf en engagement sluiten, samen met de (biografische en literaire) verwantschap met andere sociaal-kritische auteurs, aan bij wat gangbaar is binnen de sociaal-kritische traditie. Maar indrukken en associaties van recensenten hebben soms ook andere gronden dan de tekst zelf. Het komt er dus op aan om de sociaal-kritische verhaalkenmerken en thematiek in de roman zelf te bestuderen.³ Extra-literaire factoren zijn immers niet doorslaggevend om een werk als sociaal-kritisch te kunnen bestempelen.

2. HET SOCIALISTISCHE GENT VANAF DE JAREN 1890

Aan het begin van het verhaal maakt de lezer kennis met Maria van Dalen, aan de vooravond van haar huwelijk met Pieter van Lerberge. Het eerste hoofdstuk blikt terug op haar kindertijd in het klooster en de jaren waarin ze als dienstmeisje werkte bij mevrouw Verniers. Daar wordt ze zwanger van mevrouw Verniers’ neef, de fabrikantenzoon Jacques Fonteyne, die daarna weer van het toneel verdwijnt. Maria bevalt van een dochtertje, Adèle, en enkele jaren later ontmoet ze de socialist Pieter, met wie ze in het huwelijk

³ In mijn analyse maak ik gebruik van een narratologisch kader en richt ik mijn blik onder meer op de verteller (wie vertelt?), de focalisatie (wie neemt waar?) en de bewustzijnsvoorstelling (de manier waarop het bewustzijn van de personages wordt weergegeven, bijvoorbeeld in de directe of indirecte rede).

treedt. Via Pieter komt Maria in contact met de socialistische arbeidersbeweging, waar ze steeds meer door begeistert geraakt. In de volgende hoofdstukken volgen we de lotgevallen van deze Maria – die in totaal nog zes kinderen krijgt, waarvan er slechts twee overleven, Juliette en Albert. Zo loodst ze haar gezin ‘zonder kleerscheuren’ door de Eerste Wereldoorlog, maar vlak na de bevrijding sterven Pieter en Adèle aan de Spaanse griep. Vanaf dat moment komt de inmiddels volwassen Juliette, een evenbeeld van haar moeder, steeds meer op de voorgrond. Zij krijgt op haar beurt een dochter, Marianne, die gehandicapt wordt na een ongeluk: haar ene been is voortaan dunner en korter dan het andere. Enkele jaren later verliest zij bovendien haar vader, Marcel, tijdens de Tweede Wereldoorlog. Maar Marianne blijkt ‘uit hetzelfde hout gesneden’ te zijn als haar moeder en grootmoeder, en zet de ‘traditie’ voort. Met die traditie wordt de weerbaarheid en de opstandigheid van de vrouwelijke personages bedoeld; concreet uit zich dat in het maken van lange wandelingen. Aan het einde van het verhaal pleegt Maria, op zeer gevorderde leeftijd, zelfmoord omdat ze weigert afhankelijk te zijn.

Wanneer het verhaal aanvangt, weten we niet exact. Volgens de flaptekst begint het verhaal ‘in de laatste jaren van de negentiende eeuw’. Wadman (1964) situeert het begin van de vertelde geschiedenis ‘aan het einde van de vorige eeuw’, Rogiers (1996, p. 98) bij de ‘eeuwwisseling’, Van der Woude (1963) ziet het iets ruimer, namelijk in het ‘laatste kwart van de negentiende eeuw’. Het verhaal vangt in ieder geval vóór 1893 aan: Maria van Dalen is al met Pieter van Lerberge getrouwd wanneer in hoofdstuk III de staking voor het algemeen stemrecht uitbreekt. Het betreft hier de staking van 1893, aangezien de regering volgens de verteller ‘gedeeltelijk toe[gaf]’ (De Rop, 1963, p. 52). Gedeeltelijk, want niet het enkelvoudig maar het meervoudig algemeen stemrecht kwam uit de bus: elke mannelijke volwassene kreeg voortaan een stem maar de meer gefortuneerde burger (bijvoorbeeld huiseigenaars en gediplomeerden) mocht rekenen op één stem tot zelfs twee stemmen extra (Brepoels, 2015, p. 74). Kool-Smit (1964) zit dus wellicht het dichtst in de buurt wanneer ze spreekt over ‘[d]e Vlaamse Maria uit 1890’. Volgens Rogiers (1996, p. 98) en Van der Woude (1963) loopt de vertelde tijd tot na de Tweede Wereldoorlog, maar dat spreekt de tekst tegen: het verhaal eindigt vlak na de zelfmoord van Maria, met een gedachtweergave van Marianne, die erop wijst dat ‘de vliegers zullen komen’ (De Rop, 1963, p. 295). De Tweede Wereldoorlog is dus nog aan de gang wanneer het verhaal eindigt. De vertelde tijd vertoont in ieder geval heel wat referenties naar de historische werkelijkheid. De ruimte is eveneens gebaseerd op de referentiële werkelijkheid. Meermaals signaleert de verteller dat de gebeurtenissen zich in Gent af-

spelen en dat Maria van Dalen oorspronkelijk uit Deinze komt. Het verhaal speelt zich met andere woorden voornamelijk af in Gentse (socialistische) kringen, van rond 1890 tot tijdens de Tweede Wereldoorlog.

Niet alleen de setting is realistisch, er wordt ook meermaals verwezen naar historische gebeurtenissen die deel uitmaken van de plot. Ik vermeldde reeds de referentie naar de staking voor het algemeen stemrecht, maar ook de wereldtentoonstelling van 1913 (die in Gent plaatsvond), de Eerste Wereldoorlog, de Spaanse griep, de Spaanse burgeroorlog, de Tweede Wereldoorlog, enzovoort, komen aan bod. Dergelijke historische referenties dragen bij tot het (sterke) realisme van de roman – in mijn analyse van de roman zal ik af en toe wijzen op nog meer historische raakvlakken.⁴ Ook in de secundaire literatuur wijst men op het realisme van de roman. Volgens Van der Woude (1963) heeft de roman ‘als achtergrond het tijdsgebeuren’, Kool-Smit (1964) heeft het over ‘een milieu-reconstructie’, een anonieme recensent in *De Groene Amsterdammer* (1963) spreekt zelfs over ‘zuiver realisme’, enzovoort. Zoals gezegd bestempelen velen het genre van *De traditie* als sociaal of sociaal-realistisch.⁵ De roman geeft inderdaad de levensomstandigheden van de lagere klassen op een realistische manier weer, en dat vanuit een sociaal engagement. Het sociaal realisme maakt deel uit van de sociaal-kritische traditie en is met andere woorden een derde indicatie om de roman binnen die traditie te plaatsen.

3. HET AANDEEL VAN SOCIALE KRITIEK IN *DE TRADITIE*

Maar in hoeverre staat de thematiek van de sociale kwestie centraal in de roman? En wat is het aandeel van de sociale kritiek? Sociaal-kritische romans hebben, hoe verschillend ze soms ook zijn, één ding gemeen: stuk voor stuk verbeelden en bekritisieren ze de negatieve gevolgen ‘van de industrialisatie, met de opkomst van een steeds machtiger wordende, klassenbewuste maatschappij en de daarmee omgekeerd evenredige verpaupering van de bevolking’ (Musschoot, 2013, p. 3). Met andere woorden: centraal binnen de sociaal-kritische roman staat het arbeidersprobleem, in de context van de industrialisatie. In *De traditie* vinden we die elementen – tot op een bepaalde

⁴ Met realisme bedoel ik hier niet zozeer de literaire stroming uit de negentiende eeuw, die zich tussen de romantiek en het naturalisme bevindt, maar ‘het vermogen van de auteur of verteller om adequaat de werkelijkheid weer te geven’ (Van Dijk, 2001, p. 2).

⁵ Meerdere recensenten spreken ook over *De traditie* als een familieroman (o.a. Thijs 1965, Van der Woude 1963), maar het ene sluit het andere niet uit.

hoogte – terug. Zo behoren de personages tot de arbeidersklasse en speelt het verhaal zich grotendeels af in een fabrieksstad (Gent). Bovendien gaat, vooral in de eerste hoofdstukken, veel aandacht naar de socialistische strijd – het socialisme speelt vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw een steeds belangrijker rol in de sociaal-kritische roman.

Hoewel de roman een beeld schetst ‘van de sociale evolutie in onze gewesten’, gebeurt dat volgens Hardy (1964, p. 55) ‘slechts bij wijze van achtergrond’. Stellen dat het sociale aspect louter de achtergrond vormt van de gebeurtenissen, is naar mijn mening te sterk uitgedrukt. Het is wel zo dat de aandacht voor het arbeidersvraagstuk in de loop van het verhaal lijkt te verwatere[n]. *De traditie* telt in totaal eenentwintig hoofdstukken, waarvan er slechts drie de arbeiderskwestie centraal stellen – in de volgende hoofdstukken wordt er af en toe wel verwezen naar de socialistische arbeidersbeweging. In het eerste hoofdstuk worden vooral de klassenverschillen onderstreept, in het tweede hoofdstuk komt Maria in contact met de socialistische arbeidersbeweging (waarvan ze in de ban is) en het derde hoofdstuk staat volledig in het teken van de staking voor het algemeen stemrecht. Daarna speelt de arbeidersproblematiek in veel mindere mate een rol. De aandacht verschuift onder meer naar de ondernemingszin van Maria, die een herberg opent (hoofdstuk IV), het alcoholprobleem van Pieter (hoofdstuk V), de Eerste Wereldoorlog (hoofdstuk VIII, IX), de Spaanse griep (hoofdstuk X), de band tussen en eenzaamheid van Maria en Juliette (hoofdstuk XII, XIII), de huwelijksreis van Juliette en Marcel naar de IJzer (hoofdstuk XIV), het ongeluk van Juliettes dochter Marianne (hoofdstuk XV), de Spaanse burgeroorlog (hoofdstuk XVI), de Tweede Wereldoorlog (hoofdstuk XVII, XVIII, XIX), de achteruitgang van Maria (hoofdstuk XX) en ten slotte de zelfmoord van Maria (hoofdstuk XXI). De arbeidersproblematiek staat met andere woorden niet centraal in de roman; ze vormt er veeleer een onderdeel van. Dat is ook logisch aangezien in de roman drie generaties aan bod komen. Als we kijken naar de historische werkelijkheid, ziet de sociale situatie er bij de derde generatie al helemaal anders uit dan bij de eerste, en ook de socialistische reactie evolueert mee met de veranderende sociaal-economische omstandigheden. Van belang is echter de tekst zelf: in de roman zien we dat de aandacht geleidelijk aan verschuift naar andere thema’s dan de arbeiderskwestie.

3.1. ANTI-KAPITALISME, ANTI-KATHOLICISME EN DE LIEFDADIGHEIDSPROBLEMATIEK

Het anti-kapitalisme is een belangrijk onderdeel van de sociaal-kritische romantraditie. In *De traditie* is die afkeer tegenover het kapitalistische systeem zeker aanwezig. Die uit zich in de haat tegen de kapitalistische machthebbers of ‘de bezittende klasse’. In eerste instantie is het zelfs Pieters haat tegenover ‘de rijken die het volk uitbuiten’ (De Rop, 1963, p. 30) die hem voor Maria aantrekkelijk maakt. Zelf voelt zij ook een niet mis te verstane ‘haat tegen de kapitalisten uit de fabrieken van haar buurkinderen’ (p. 41). De anti-kapitalistische houding van beide personages komt daardoor duidelijk naar voren. De verteller houdt er overigens dezelfde ideologie op na: de haat wordt aannemelijk gemaakt, vergoelikt zelfs, door de verteller, die de burgerij erg negatief karakteriseert. Zo heeft hij het bijvoorbeeld over ‘de onverbiddelijke heerszucht van de bezittende klasse’ (p. 70). Er spreekt een duidelijke antipathie uit tegenover de hogere klasse, die ‘slechts iets toe[gaf] als er werkelijk geen andere uitweg meer was’ (p. 70). De kritiek op de onrechtvaardige klassenmaatschappij is hier expliciet aanwezig. Tijdens de betoging voor het algemeen stemrecht komt de antipathie tegenover de bezitters het sterkst naar voren. Daar ‘stonden de burgers op de stoep, die zich minachtend omdraaiden en spuwden naar Maria’ (p. 47). De burgers vertonen minachting, terwijl ze daar eigenlijk geen reden toe hebben. Erger nog: ze bespuwen Maria, wat niet meteen sympathie opwekt. Maria laat zich echter niet doen: ‘Maria zag het, maar het deerde haar niet. Integendeel. Ze lachte [sic] hen uit en keek hen recht in de ogen. Haar blik kaatste de minachting tienvoudig terug’ (p. 47). Daar heeft ze overigens alle reden toe, zo laat de verteller weten: ‘Ze hoorde vaag de stemmen achter zich en wist slechts dat ze diegenen wilde uitdagen, *die hen minder achten dan vee*’ (p. 47, mijn cursivering). Net als de aandacht voor de sociale strijd, verdwijnt echter ook de aandacht voor het anti-kapitalisme naar de achtergrond. De personages blijven opstandig, maar de opstandigheid is na verloop van tijd (vooral wanneer de focalisatie naar Juliette verschuift) meer toegespitst op de twee wereldoorlogen – hoewel er af en toe nog een verwijzing opduikt naar de onrechtvaardige klassenmaatschappij.

De haat tegenover de bezittende klasse richt zich ook, en zo mogelijk nog duidelijker, naar de katholieken. Maria’s haat is aanvankelijk gericht tegen het katholicisme. In haar herinneringen aan de tijd in het klooster laat ze er geen twijfels over bestaan: ‘Ze nam niets uit het klooster mee dan een *virige haat* tegen alles wat paaps was, en het beeld van een God die machtsmisbruik zegende en uitbuitertij’ (p. 14, mijn cursivering). Het kapitalisme en het katholi-

cisme zijn met elkaar verweven, zo laat de roman uitschijnen: er staat letterlijk te lezen dat Maria's 'opstand tegen de uitbuiters in het klooster van haar jeugd werd omgezet in haat tegen de kapitalisten uit de fabrieken van haar buurkinderen' (p. 41). Die verwevenheid sluit aan bij de historische context. Het militante socialisme werd inderdaad al vanaf de jaren 1856 antigodsdienstig, stelt de historicus Jan Dhondt (1960a, p. 231). Die antigodsdienstigheid, die in den beginne beperkt blijft tot enkele militanten, breidt zich samen met de groei van de socialistische arbeidersbeweging uit tot 'de aanzienlijkste volksmassa's' (p. 231). De socialisten beschouwden de kerk en godsdienst immers 'als een reële bedreiging voor de ontvoogding van de volksklasse en [...] als instrumenten die de bezittende klasse aanwendde om de kapitalistische uitbuiting goed te praten' (Brepoels, 2015, p. 50). Die sterke antiklerikale positie, 'die het socialisme in België blijvend zou beïnvloeden' (p. 50), wordt in de roman vooral vertaald aan de hand van de bewustzijnsvoorstelling van Maria, die nu eens in de indirecte en dan eens in de vrije indirecte rede wordt weergegeven. Wanneer Maria in aanraking komt met de beweging en de gesprekken van de mannen volgt, beeldt ze zich bijvoorbeeld in dat de socialisten naar haar dorp zouden komen: 'Ze zou het gezicht van de pastoors willen zien als de oproerkraaiers zijn schapen kwamen opjagen' (De Rop, 1963, p. 35). De term 'schapen' kan een Bijbelse connotatie hebben, maar kan ook verwijzen naar de slaafse volgzaamheid van de dorpelingen. Dat sluit aan bij het marxistische discours: Marx stelde immers dat religie de opium van het volk is.

Ondanks het onverholen anti-katholicisme – Maria vergelijkt de katholieken op een bepaald moment zelfs met de vijandelijke Duitsers (p.119) – put de verteller af en toe uit het religieuze register. Zo worden Pieter en zijn vrienden-arbeiders vergeleken met 'een vreemd soort apostels' (p. 42). De eerste mei is dan weer de 'hoogdag' van Maria en haar gezin: 'het is Nieuwjaar en Pasen en Kerstmis tegelijk' (p. 202) en '[a]ls er nieuwe kleren gemaakt konden worden, was het niet voor Pasen, zoals algemeen gebruikelijk was, doch voor 1 mei' (p. 202). Ook voor Juliette is het socialisme 'haar religie' (p. 202). Hoewel de personages zich afzetten tegen het geloof, zijn ze er tegelijkertijd door geïnfecteerd. Daarbij moet wel worden vermeld dat het vooral Maria is die het anti-katholicisme vertegenwoordigt. Bij Juliette is er op dat vlak veeleer sprake van onverschilligheid. Dat komen we te weten wanneer zij en Marcel op huwelijksreis gaan naar de IJzer en bij een oude vissersvrouw logeren: 'Aan de muur hing een Maria-beeld, een wijwatervat met een palmtakje erin. De oude vrouw gaf Juliette voor het slapen gaan een kruisteken op het voorhoofd. [...] Het was een onbekend gevoel voor Juliette, maar

het ergerde haar niet' (p. 198, mijn cursivering). Samen met het anti-kapitalisme, verwatert met andere woorden ook het expliciete anti-katholicisme in de loop van het verhaal – enkel de haat van Maria tegenover de katholieken blijft tot op het bittere einde bestaan.

Het anti-katholicisme hangt binnen het socialisme samen met de poging om los te breken uit de paternalistische verhoudingen. Daarmee gaat ook de liefdadigheidsproblematiek gepaard. Liefdadigheid was tussen 1830 en 1876 voor de bourgeoisie vaak dé manier om de 'ergste noden' van de armen 'te lenigen' (Brepoels, 2015, p. 34) – de bourgeoisie (bestaande uit zowel katholieken als liberalen) was immers gekant tegen inmenging van de staat op sociaal gebied (p. 38).⁶ Liefdadigheid was echter vaak een façade, waarachter 'een diep misprijzen schuil[ging] voor de kleine man en vrouw, die in de maatschappelijke ordening moest blijven op de haar toegewezen plaats, namelijk helemaal onderaan de ladder' (p. 34). Edward Anseele vat het socialistische standpunt over de kwestie mooi samen in zijn roman *Voor 't volk geofferd*:

O, die [liefdadigheids]feesten kenschetsen goed de rijke lieden. Zij doen niets voor niet; als zij wat geven, willen zij vooreerst dat iedereen het hoore, zie en wete [...]. Liefdadigheidsfeesten, waarin de heeren en dames voor honderd maal meer aan het lijf hebben dan zij zullen schenken aan den armen; waarvoor zij dankbetuigingen, lofzangen van de penneknechten eischen, dit alles en vernederingen er bij van de geholpenen eischen; feesten, waar de fabrikant, die 's morgens zijn werkvolk heeft afgetrokken, de hand drukt van den speculeur die een uur te voren misschien, door zijn schandelijk bedrijf de levensmiddelen heeft doen vervalschen of voor de helft in prijs doen stijgen; liefdadigheidsfeesten, waarin de hoogere klasse, de roofster van het loon en het geluk der werklieden, wordt gehuld in het kleed van den engelbevaarder der lijdenden en waarin de armen [...] worden verlaagd tot bedelaars, die in hun eigen bestaan niet kunnen voorzien en die tot last strekken aan de begoede standen (Anseele, 1880, p. 106).

Aan het woord is de verteller Edward Anseele, die zijn mening niet onder stoelen of banken steekt: het hele liefdadigheidsgebeuren is een en al hypocrisie. In *De traditie* vinden we geen expliciete betogen over dat gegeven. Maria

⁶ 'De onverschilligheid ten aanzien van de sociale gevolgen van het kapitalisme werd theoretisch gerechtvaardigd door het laissez-faireprincipe: de ondernemer kende zich het recht toe te doen en laten wat hij wilde. In de ogen van de bourgeoisie was de economische ontwikkeling een rationele vanzelfsprekendheid, gegrondvest op natuurwetten. Die van de vrijheid bijvoorbeeld, die van de menselijke arbeid een koopwaar zonder meer maakte' (Brepoels, 2015, p. 32).

wijst wel het ‘maandgeld voor Adèle’ (De Rop, 1963, p. 29) af, dat Jacques Fonteyne ‘[d]oor bemiddeling van zijn tante had [...] aangeboden’ (p. 29). Maria gaat bovendien (in de hele roman) prat op haar onafhankelijkheid, ook financieel. Op het eerste gezicht lijkt de rol van mevrouw Verniers dan ook ambigu. Hoewel Maria principieel geen hulp wil aanvaarden, heeft ze er namelijk niets op tegen dat mevrouw Verniers haar in alles steunt. Zij had Maria zelfs ‘als het ware opgevoed, want veel kende ze niet toen ze bij haar in dienst kwam’ (p. 21). Het feit dat de hogere klasse de lagere moet ‘opvoeden’ is een typisch voorbeeld van paternalisme, waartegen Maria zich niet lijkt te verzetten. Meer nog: wanneer ze bevalt van haar eerste dochter, noemt ze haar gedeeltelijk naar mevrouw Verniers, die ‘erop stond het kind ten doop te houden’ (p. 26). Zelfs hier biedt Maria geen weerstand, ondanks haar expliciete haat tegenover het katholicisme. Ook in haar verdere leven is het vaak mevrouw Verniers die ervoor zorgt dat Maria het goed heeft. Zo is haar kruidenierswinkel een succes omdat ‘[m]evrouw Verniers en veel van haar kennissen [...] tot haar klanten [behoorden]’ (p. 98). De verteller voegt eraan toe: ‘Wat Maria ook aanving, mevrouw Verniers stond achter haar. Niet zozeer met financiële hulp dan wel met haar nooit aflatende genegenheid’ (p. 98). Deze altruïstische rol van mevrouw Verniers kunnen we echter ook in het licht zien van een typische rol in het actantiële model van de (vroege) sociaal-kritische roman: de rol van de helper. Vanuit die optiek bekeken, komt mevrouw Verniers dicht in de buurt van een gelijkaardig personage uit *Mynheer Luchtervelde* (1848) van Eugeen Zetternam, namelijk de echtgenote van het titelpersonage. Het is dankzij mevrouw Luchtervelde dat alles uiteindelijk goedkomt voor het gezin De Craeyer; Lodewijk kan zelfs een eigen zaak starten. We zien hier een parallel met de winkel van Maria, die vooral draait dankzij de hulp van mevrouw Verniers, die Maria veel (rijke) klanten bezorgt. Mevrouw Verniers wordt bovendien geportretteerd als een uitzondering in haar klasse. Misschien is het mede daardoor dat haar ‘liefdadigheid’ niet als iets negatiefs wordt beschouwd.

3.2. SOCIAAL-KRITISCHE MOTIEVEN

Zoals gezegd kaarten sociaal-kritische romans de negatieve gevolgen van de industrialisering aan. Typische motieven zijn de slechte werkomstandigheden, de povere woonsituatie en de schrijnende armoede, die het gevolg zijn van het industriële kapitalisme. Ook de klassenverschillen krijgen in de sociaal-kritische roman vaak veel aandacht. In *De traditie* komen die motieven aan bod, maar dat gebeurt veeleer terzijde.

3.2.1. De werkomstandigheden

Naar de fabriek, die in de sociaal-kritische roman als dé oorzaak van alle ellende naar voren wordt geschoven, wordt in *De traditie* in mindere mate verwezen. We komen wel te weten dat Maria op jonge leeftijd naar het klooster werd gestuurd nadat haar vader tussen de drijfwielen van een machine verpletterd werd – een terloopse verwijzing naar de gevaarlijke werkomstandigheden in de fabrieken. In de hele roman wordt er zelden in detail ingegaan op de werkomstandigheden in de fabrieken. Wel wordt het probleem van de kinderarbeid enkele keren aangekaart. Zo ziet Maria, wanneer ze meeloopt in een betoging, ‘de kleine kinderen naar de fabriek gaan, grauw in hun armoedige kleren en vroeg oud’ en ‘[z]e bekeek de jonge meisjes met hun handen gekloven en gezwollen door het werk in de vlasfabriek’ (p. 41). Verder wijst de verteller terzijde ook op de lange werkuren (sommige toehoorders van een concert in het Volkshuis vallen bijvoorbeeld in slaap ‘omdat ze te moe waren na zestien uur per dag werken’; p. 42) en op vrouwenarbeid (‘Zoveel vrouwen bevallen gewoon tussen de spinmolens, tijdens hun werk’, p. 48), maar daar worden verder niet veel woorden aan vuilgemaakt. De vertelwijze is bovendien vrij afstandelijk. De lange werkuren en het bevallen tussen de spinmolens worden veeleer voorgesteld als een *fait divers*, er komen nagenoeg geen emoties aan te pas. Die afstandelijke stijl kan echter samenhangen met de literair-historische context, waarin een sentimentele stijl met populaire of met oudere literatuur geassocieerd wordt. De stijl sluit eveneens aan bij de karakterisering van Maria, die vaak wordt geportretteerd als een afstandelijke, harde vrouw die haar emoties zoveel mogelijk verborgen houdt.

In de roman is er één personage dat in de fabriek werkt (Pieter). Over het werk zelf komen we echter niets te weten. Voor Pieter is de relatie tegenover de fabriek bovendien dubbelzinnig. De slechte omstandigheden geven hem als het ware een doel: ‘Pas was hij enkele dagen ergens in betrekking of hij werd de ziel van het gemopper, van het verzet tegen grotere of kleinere wan-toestanden in het bedrijf’ (p. 60). Wanneer hij voor de socialistische arbeiderspartij gaat werken, idealiseert hij het vroegere werk in de fabriek. Het spijt hem zelfs ‘niet langer ergens op een fabriek te werken’, hoewel hij toegeeft dat hij ‘het bij zijn diverse patroons slechter, veel slechter [had] gehad. Maar hij was verplicht geweest elk ogenblik kritisch te staan tegenover de toestanden’ (p. 96). Waarom het in de fabrieken slechter was of over welke toestanden het precies gaat, komt de lezer niet te weten. De idealisering van het verleden vinden we later ook terug in de idealisering van het *cité*-leven in *Brief aan Boudewijn* (1980) van Walter van den Broeck. Ondanks de niet echt

ideale omstandigheden blikte de verteller in die roman met heimwee terug op zijn kindertijd in de Olense arbeiderswijk. In *Brief aan Boudewijn* staat de idealisering van het verleden in dienst van de contemporaine kritiek op het kapitalisme, namelijk het verdwijnen van het solidariteitsgevoel door de door het kapitalisme ingevoerde schijnwelvaart. In *De traditie* staat de idealisering door Pieter van het werk in de fabriek echter niet in het teken van sociale kritiek. Het is veeleer een kritiek op de teloorgang van het militante socialisme.

3.2.2. De woonsituatie

In de sociaal-kritische romantraditie krijgen de slechte woonomstandigheden, in de context van de industrialisering, doorgaans veel aandacht. De beschrijving van de woningen van de arbeiders staat voornamelijk in het teken van de sociale kritiek. In *De traditie* is dat in mindere mate het geval. Wel is het duidelijk dat de behuizing verre van luxueus is. Zo is Maria's eerste huis 'klein en arm' (p. 10) maar '[h]et was beter in haar keuken dan in veel andere kamers die ze kende' (p. 9). De nadruk ligt vooral op de kleine ruimtes. Dat wordt beklemtoond doordat ze worden vergeleken met de kamer van Jacques Fonteyne: 'Een kamer zoals Maria voor zich zelf had willen hebben. Ruim en hoog, met een prachtig uitzicht' (p. 25). Op die manier wordt de woonsituatie van de arbeiders in verband gebracht met de onrechtvaardige klassenmaatschappij, maar dat gebeurt slechts één keer. Het eerste huis dat Maria en Pieter samen betrekken, is een typische arbeiderswoning uit die tijd: 'Het huisje had een kamer beneden, één boven en een zolderkamer onder de pannen' (p. 31). Bovendien moeten alle bewoners van de steeg gebruik maken van 'een gemeenschappelijk toilet en een gezamenlijke pomp' (p. 31). Dat sluit aan bij de historische werkelijkheid: tegen het einde van de negentiende eeuw woonde '[d]e gewone arbeider, die regelmatig werk had' inderdaad 'in een klein huis, waar men onmiddellijk van op de straat de keuken binnentrad. Er waren twee slaapkamers en een zolder; alle kamers waren klein en laag' (De Weerd, 1960, p. 407). Bovendien hadden de huizen 'zelden een waterleiding of een privaat W.C. Eén enkele kraan diende soms voor 50 tot 200 gezinnen en 1 W.C. voor 10 families' (p. 407). De roman steunt in dat opzicht dus wederom op de referentiële werkelijkheid.

Hoewel de woonomstandigheden in *De traditie* niet bepaald luxueus zijn, zijn ze sedert de eerste helft van de negentiende eeuw gunstig geëvolueerd. Misschien krijgen ze om die reden minder aandacht dan bijvoorbeeld in *Mynheer Luchtervelde*, waar het gezin De Craeyer leeft op een 'armzaligen zolder' (Zetternam, 1848, p. 14), waar alles 'gebrek en lyden [ademde]' (p. 10). Ook

in *Voor 't volk geofferd* is de aandacht voor de woonomstandigheden van de arbeiderspersonages veel groter dan in *De traditie*. De verteller in Anseeles roman spreekt de (burgerlijke) lezer zelfs expliciet aan:

Gaat den wijk door, gij zult wellicht ongesteld worden *uit walging*, de bewoners zullen allen u nieuwsgierig aanzien, als begrepen zij niet dat er menschen lust kunnen gevoelen tot aan die *zwijnenhokken* door te dringen [...]. En wie woont in die *broeïnesten van insekten en verpestende ziekten*? De meerderheid der Gentsche werklieden [...]. Daar leven ze allen *als opeen*, door de wetten, door den trots der rijken en burgers veracht, buiten de maatschappij gesloten, evenals de melaatschen der middeleeuwen' (Anseele, 1880, p. 82; mijn cursivering).

Het verschil met de beschrijving van de woning van Maria van Dalen is groot. De woonomstandigheden worden in Anseeles roman bovendien expliciet in verband gebracht met de maatschappelijke onrechtvaardigheden – in *De traditie* is de link minder duidelijk.

Al bij al is de kritiek op de slechte woonomstandigheden in *De traditie* minniem. Enkel in de beschrijving van De Drie Appels, een herberg die Maria overneemt, treedt de verteller iets meer in detail: 'Het vocht droop er van de muren, de afvoerbuizen van het hele huis liepen erdoor' (De Rop, 1963, p. 15). De beschrijving van de ruimte staat hier in het teken van sociale kritiek. Later wordt namelijk duidelijk dat de kleinste kinderen gestorven zijn door de slechte woonsituatie: 'Ze [de kinderen] zouden niet gestorven zijn als ze betere huizen hadden gehad' (p. 171). De roman laat er geen twijfel over bestaan dat de kindersterfte (door de slechte woonomstandigheden) de fout is van de onrechtvaardige maatschappelijke verhoudingen. Op een bepaald moment heeft Maria het over de machthebbers, 'die deze wereld zo hebben ingericht dat er duizenden in krotten wonen en sterven' (p. 171). Ook hier zien we overigens een link met de historische werkelijkheid. Kindersterfte was geen uitzondering in die tijd: 'De kindersterfte was te Gent groter dan in welke andere grote stad van België ook' (De Weerd, 1960, p. 406). In dit geval staat de setting in het teken van de sociale kritiek. Maar evenzeer wordt ze gebruikt om Maria's weerbaarheid te tonen, die zelfs na de dood van vier kinderen niet opgeeft. De periode in De Drie Appels wordt daarenboven gevolgd door de periode in de kruidenierswinkel, waar alles veel beter is (op de benepenheid van de ruimtes na). Voor de volgende generatie gaat het nog beter. Zo kopen Juliette en haar man 'een huis op afbetaling, niet groot, maar goed gebouwd en gerieflijk' (De Rop, 1963, p. 206).

3.2.3. Armoede

Anders dan bij de werk- en woonomstandigheden het geval is, komt het motief van de armoede in *De traditie* vaak terug. Zo moest Maria's moeder (Meetje) haar jongste kinderen naar het klooster sturen, want 'een andere uitweg had ze niet' (p. 12) – waarmee gewezen wordt op de slechte financiële situatie. Hoewel ze er aanvankelijk geen voorstander van is dat Maria het klooster verlaat om in dienst te gaan bij een 'mevrouw' in Brussel, legt Meetje er zich bij neer want haar dochter zou er 'meer verdienen, het zou de zorg een beetje verlichten' (p. 15). Ze stuurt Maria vervolgens op weg 'met niets dan de kleren die ze aanhad' (p. 15). De verteller voegt er nog de volgende, niet mis te verstane boodschap aan toe: 'ze had er immers geen andere' (p. 15). Ook voor Maria is armoede een drijfveer. Zo vraagt ze zich af of haar affaire met Jacques Fonteyne 'een vlucht [...] voor de armoede' geweest was, een vlucht '[v]oor het uitzichtloze van een bestaan met niets dan werken, zorgen en steeds de angst dat het nog slechter kon worden' (p. 31). Toch lijkt Maria zich neer te leggen bij het onzekere bestaan door te trouwen met een arbeider. In vergelijking met andere arbeidersgezinnen lijkt het bij hen nog mee te vallen: 'Pieter verdiende dertien frank per week en had geregeld werk. Het was méér dan de meesten van zijn vrienden verdienen' (p. 34). Dat sluit opnieuw aan bij de historische context. Tegen het einde van de negentiende eeuw verdienen volwassen arbeiders gemiddeld tussen de 2 en 4,5 Belgische frank per dag (De Weerd, 1960, p. 397). Het loon van Pieter valt binnen dat gemiddelde, maar bevindt zich toch nog tegen de ondergrens.⁷ De 'meesten van zijn vrienden' worden dus onderbetaald – duidelijk een sneer naar het industriële kapitalisme. Pieters loon is, samen met de inkomsten die Maria binnen brengt, overigens niet voldoende om de eindjes aan elkaar te kunnen knopen: Maria 'maakte, voor de zoveelste keer, 's avonds haar rekening en kwam tot de vaststelling dat ze, trots al haar werken, niet verder vooruit kon denken dan de dag van morgen' (De Rop, 1963, p. 43). Hoeveel Maria ook werkt (en dat is erg veel), de armoede blijft. Dat sluit aan bij het economisch determinisme (Marx).

Wanneer Pieter een vaste betrekking krijgt bij de socialistische arbeidersbeweging, lijkt het tij echter te keren. Het geldgebrek wordt in de loop van het verhaal kleiner, zeker wanneer Maria haar kruidenierswinkel opent: 'Rijk waren ze niet, schrijnende armoede kenden ze echter evenmin' (p. 96). Voor

⁷ Tenzij hij zeven op zeven werkt, wat gangbaar was in die tijd: de 'verplichte zondagsrust' werd 'eerst in 1905 ingevoerd' (Dhondt, 1960b, p. 480). In dat geval haalt Pieter de ondergrens zelfs niet.

kleindochter Marianne, Juliettes dochter, liggen de kaarten al helemaal anders: '[Marianne] was niet, zoals Juliette, vanaf haar prille jeugd met de materiële beslommeringen in contact geweest. Rijk waren ze niet, maar armoe kenden ze evenmin' (p. 273). De laatste zin is een bijna letterlijke herhaling van de bovenstaande; enkel het woord 'schrijnend' is weggelaten. Marianne heeft het dus beter dan Juliette in haar kindertijd, en die laatste had het op haar beurt beter dan Maria. De (schrijnende) armoede verdwijnt naarmate Maria ouder wordt – behalve tijdens de twee wereldoorlogen. Hierin zien we duidelijk de ideologie van het vooruitgangsoptimisme. Dat is in feite een burgerlijke ideologie die echter (overigens als enige) werd overgenomen door het wetenschappelijk (marxistisch) socialisme (Bouman, 1938, p. 231).

3.2.4. De klassenverschillen

Het benadrukken van de onrechtvaardige klassenverschillen vormt een ander typisch sociaal-kritisch motief. Ook in *De traditie* wordt gewezen op de klassenverschillen maar dat gebeurt voornamelijk in de eerste hoofdstukken. Het standpunt lijkt bovendien ambigu, want mevrouw Verniers wordt doorgaans positief gekarakteriseerd: 'Mevrouw Verniers was een bijzonder iemand' (De Rop, 1963, p. 16) en '[z]e sprak vrijmoedig met Maria, *als waren ze gelijken*' (p. 17, mijn cursivering). De grammaticale constructie wijst er echter op dat ze geen gelijken *zijn*, maar dat ze *doen alsof*. Aanvankelijk tracht ook Maria de klassenverschillen te negeren. Dat gebeurt onder invloed van alcohol: de wijn verzacht het besef dat de rijken het beter hebben: 'Wat zou het, dat de rijken het zoveel beter hadden? Wat deden ze haar? Dat ze hard moest werken? Dat kon ze wel aan' (p. 22). We volgen hier de gedachtegang van Maria, voorgesteld via de vrije indirecte rede. De overmoed van Maria wordt op die manier duidelijk. Nog steeds onder invloed van de wijn gaat Maria tegen de conventies in. *Ze doet alsof* er geen klassenverschillen zijn door Jacques Fonteyne, de neef van mevrouw Verniers, als een gelijke te behandelen. Het besef dat zoiets niet hoort, maakt haar extra overmoedig. In den beginne lijkt dat geen probleem te zijn, want '[h]et scheen hem te bevallen' (p. 24). Maar ondanks het doen alsof verliest Maria op geen enkel moment het besef dat ze geen gelijken zijn. Wanneer Jacques haar kust, 'was [het] haar niet ontgaan hoe hij even vluchtig achterom had gekeken of iemand hen kon zien. Maar het deerde haar niet. *Ze maakte zich geen illusies*' (p. 24, mijn cursivering).

Het onderstrepen van de klassenverschillen – meer bepaald: Maria die er, weliswaar onder invloed van alcohol, tegenin lijkt te gaan – heeft twee functies. Enerzijds wordt op die manier het opstandige karakter van Maria bena-

drukt, die zich van conventies niets aantrekt. Anderzijds toont het de ideologie van de roman: het achteloos omgaan met de klassenverschillen is geen goed idee. Maria geraakt namelijk zwanger en komt daardoor nog meer in de miserie terecht. Het is met andere woorden belangrijk om binnen dezelfde stand te blijven. Dat idee wordt door Maria zelf verwoord, tijdens een lange monoloog waarin ze over haar verleden vertelt aan Juliette: ‘Zelfs al had Jacques het gewild, ik had hem nooit kunnen trouwen. Omdat Maria van Dalen nooit in een koets buiten had kunnen komen als mevrouw Fonteyne. Omdat ze daarvoor zichzelf in de weg stond’ (p. 169). Binnen dezelfde stand blijven, is zelfs belangrijker dan de liefde, zo komen we via Maria te weten. Over Pieter zegt zij: ‘Hij was misschien mijn grote liefde niet, maar *hij was mijn gelijke*’ (p. 170, mijn cursivering). Bovendien wil Maria niet doorgaan voor iemand van de burgerij: ‘Zelfs de kleren die ze van mevrouw Verniers kreeg en die nog heel goed waren, droeg ze nooit zo, als ze die kreeg. Ze tornde ze los, *maakte er iets eenvoudigs van*’ (p. 34, mijn cursivering). De passage heeft een tegenhanger in *Brief aan Boudewijn*. De inwoners van de cité trachten zich eveneens door hun (eenvoudige) kledij te distantiëren van de hogere klassen: ‘Cité-vrouwen doen hun best om tegelijkertijd koket èn onopvallend te zijn. [...] Ze willen in geen geval voor een ingenieursmadame doorgaan’ (Van den Broeck, 1980, p. 103). De ambiguïteit in *De traditie* tegenover de klassenverschillen wordt vertaald in de naam van het buitenechtelijke kind. Maria noemt het Suzanne Adelaide: ‘Suzanne naar mevrouw Verniers [...]; Adelaide naar Meetje [...]’ (De Rop, 1963, p. 26). Beide klassen zijn met andere woorden vertegenwoordigd in de naam van Maria’s eerste dochter. De ‘roepnaam’ wordt echter Adèle: de lagere klasse overwint. Dat wordt extra duidelijk wanneer Adèle tijdens de 1 meistoet op de praalwagen staat, verkleed als Marianne (het symbool voor sociale revolutie, vgl. onder): ‘Zie haar daar staan, dacht Maria, de dochter van de textielbaron’ (p. 100). Maria heeft haar keuze gemaakt, ze blijft binnen haar stand. Na haar huwelijk met Pieter en tijdens haar tweede zwangerschap ‘groeide [ze], samen met het kind in haar, naar de *mensen van haar soort* toe’ (p. 42, mijn cursivering).

Dat de klassenverschillen geen natuurlijke toestand zijn maar opgelegd door de kapitalistische, industriële maatschappij, wordt zichtbaar wanneer Maria bedenkt dat het probleem van alcoholisme niet enkel bij de arbeidersklasse voorkomt: ‘Ze was [...] beslist niet overtuigd dat door méér kennis en minder armoede het drinken zou verminderen. Ze had genoeg gezien bij de Verniers. Ze waren rijk, ontwikkeld. Dronken ze er minder om? Het gebeurde op een andere manier [...] maar het was even erg’ (p. 111). Dat hangt samen met de historische context. In die tijd was het de gangbare opinie van de bourgeoisie

dat alcoholisme een groot probleem was bij de lagere klassen en dat het zelfs de oorzaak was van de miserie. Met andere woorden: ze hadden ‘de ellende voor een deel aan zichzelf te danken’ (Brepoels, 2015, p. 33). In *De traditie* wordt dat idee gedeeltelijk ontkracht, hoewel de roman tegelijk heel wat aandacht besteedt aan het alcoholprobleem van Pieter en van de ‘arbeider’ in het algemeen. Ook ziektes maken geen onderscheid tussen rijk en arm, zo beseft Juliette nadat haar vader en zus aan de Spaanse griep zijn gestorven. De dood van haar geliefden maakt haar in eerste instantie pessimistisch over de toekomst van de ‘werkmensen’: ‘Er zou niets goed komen. Voor werkmensen kwam er nooit iets goed’ (p. 153). De uitspraak past uitstekend binnen de sociaal-kritische traditie, omdat gewezen wordt op het economisch determinisme. Maar onmiddellijk daarop wordt de gedachte genuanceerd: ze ‘wist dat haar gedachten onzinnig waren. *De rijken kregen ook Spaanse griep en ze stierven er ook aan*’ (p. 153, mijn cursivering). De gedachte die daarna volgt is veelzeggend: ‘Maar ze was het zo gewend de onrechtvaardigheden van het leven de rijken aan te rekenen, dat het bijna een tweede natuur was geworden’ (p. 153). Die laatste zin kan op twee manieren worden gelezen. Enerzijds als een kritiek op de onrechtvaardige klassenmaatschappij: de in se onnatuurlijke klassenverschillen zijn zo ingebed in de maatschappij dat ze als natuurlijk worden ervaren. Anderzijds wordt het pessimisme van Juliette over het lot van de arbeider naar voren geschoven als een automatische reflex, die bij nader inzien wordt gecorrigeerd. Het standpunt is ambigu: sluit de roman aan bij het economisch determinisme of verzet de roman zich ertegen? De lezer krijgt daar geen uitsluitsel over.

4. KARAKTERISERING EN PLOT: IN HET TEKEN VAN HET SOCIALISTISCHE IDEEAAL?

Zoals gezegd wijzen meerdere recensenten op de socialistische strekking van *De traditie*. Het socialisme vormt een belangrijk motief in de sociaal-kritische roman, zeker vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw. In dat opzicht sluit *De traditie* aan bij de traditie. In wat volgt, ga ik na hoe het socialisme in de roman precies wordt verbeeld.

4.1. VERBEELDING VAN HET SOCIALISME

Hoewel Ruth Wolf (1963) stelt dat de personages ‘dragers van het socialistische ideaal’ zijn, is het niet helemaal duidelijk over welk soort socialisme het

precies gaat. De ideeën, standpunten en strijdpunten die de personages vertegenwoordigen, zijn (op enkele hoofdstukken na) vooral impliciet aanwezig. Wanneer ze wel geëxpliciteerd worden, blijven ze veeleer algemeen. Zo betekent het socialisme voor Maria ‘opstand tegen alles wat onrecht was’ (De Rop, 1963, p. 42) – veel algemener kan het niet worden. Concreet wenst ze een betere toekomst voor haar kinderen, meer bepaald dat ‘de kinderen naar school [zouden] kunnen gaan. Misschien zouden ze een vak kunnen leren’ (p. 50). Pieter heeft hetzelfde doel voor ogen: ‘De kinderen zouden het beter krijgen’ (p. 97). Dat wordt in de roman meermaals herhaald, vooral bij monde van Maria (p.72, p.73, p.98, p.168, p.170). De opvatting van vooruitgang die hieraan aan de basis ligt, is niet alleen intellectueel (met name een opleiding voor de kinderen) maar ook financieel. Ten slotte betekent het socialisme ook voor Juliette een (nog) betere toekomst voor de kinderen: ‘Als Marcel zijn werk mag houden en we gezond blijven, zullen mijn kinderen het nog beter krijgen’ (p. 203).

Ook inhoudelijk wordt het socialisme in de roman niet uitgediept. De focus ligt vooral op het verkrijgen van stemrecht. Ik vermeldde reeds enkele keren dat het derde hoofdstuk volledig is gewijd aan de staking voor het algemeen stemrecht. Het belang van dat stemrecht wordt weergegeven in een passage waarbij Maria haar buurvrouwen aanspoort om naar een meeting te gaan: ‘Nu hebben de rijken het alleen voor het zeggen. En voor wie zorgen ze anders dan voor zichzelf? Als het algemeen stemrecht er eenmaal is, zullen onze eigen mensen ervoor kunnen zorgen dat het beter voor ons wordt’ (p. 36-38). Ook in hoofdstuk VII wordt het belang van het stemrecht, meer bepaald de noodzaak van het algemeen enkelvoudig stemrecht, nog even kort onderstreept: ‘Het werd hoe langer hoe duidelijker dat men nooit iets zou kunnen bereiken in een maatschappij waar één burger drie stemmen heeft, de ander slechts een. De strijd voor het zuiver algemeen stemrecht primeerde boven alle andere’ (p. 113). Andere strijdpunten van het socialisme komen in veel mindere mate en slechts oppervlakkig aan bod. In de eerste hoofdstukken gaat het bijvoorbeeld vaak over meetings, maar waarover die vergaderingen precies gaan, komt de lezer niet te weten – of slechts heel terloops, aan de hand van een samenvatting door de verteller (bijvoorbeeld: ‘ze spraken over stakingen, over de actie voor het algemeen stemrecht, over de acht-urendag’, p. 35). De concrete standpunten van het socialisme blijken van ondergeschikt belang te zijn voor het verhaal. Bovendien verdwijnt het motief van het socialisme in de loop van het verhaal naar de achtergrond.

4.2. MARIA ALS BELICHAMING VAN HET SOCIALISME

Hoewel de socialistische standpunten vaag blijven, is het wel duidelijk dat Maria in de roman naar voren wordt geschoven als symbool van het socialisme. Wanneer Rogiers (1996) in een korte synopsis van de roman ingaat op de karaktertrekken van Maria ('sociaal, bewust, mondig en militant', p. 98) stelt hij dat het vrouwelijke hoofdpersonage 'het socialistische ideaal van de volkswrouw [belichaamt]' (p. 98). Met militant verwijst Rogiers wellicht naar de strijd lust van Maria, want die krijgt in de roman veel aandacht. Het is opnieuw vooral tijdens de betoging voor het algemeen stemrecht dat Maria symbool staat voor de socialistische strijd lust. Tijdens die betoging loopt ze helemaal vooraan in de stoet en '[d]e zwarte vlag torste ze als een wapen boven zich uit, fier en uitdagend' (De Rop, 1963, p. 46). Dat beeld doet denken aan het schilderij van Eugene Delacroix 'De Vrijheid die het volk leidt' uit 1830. De vrouwelijke figuur op het doek stelt Marianne voor, aanvankelijk symbool van de liberale revolutie en tegen het einde van de negentiende eeuw van de sociale revolutie (De Mulder, 1999, p. 393). De Mariannefiguur is 'zelfbewust, militant, symbool van strijd en protest' (p. 388), precies de eigenschappen dus die Rogiers aan Maria toeschrijft. Maria wordt met andere woorden naar voren geschoven als symbool voor het revolutionaire socialisme. De vergelijking is overigens niet uit de lucht gegrepen: het Mariannesymbool speelt ook verder in de roman een rol. Bovendien is er een duidelijke homologie met de auteur: Janine De Rop heeft het Mariannelied ('Ga, ga, Marianne, en voer ons aan, verlos de maatschappij') vaak zelf gezongen toen ze lid was van de Socialistische Jeugd (Balthazar, 2016, p. 61).

Het is eveneens betekenisvol dat Maria helemaal vooraan loopt in de stoet, zelfs vóór Pieter. Ook vanuit zijn perspectief zien we dat Maria en het socialisme verbonden zijn: 'Zijn liefde voor de beweging scheen hem op dit ogenblik onverbreeklijk verbonden aan Maria' (De Rop, 1963, p. 47), stelt de verteller, waarna de focalisatie heel even naar Pieter overgaat – louter om Maria als een militante, opstandige en vooral bewonderenswaardige vrouw te portretteren. Maria is overigens niet alleen de verpersoonlijking van het socialisme, maar van het hele proletariaat: 'Ze voelde zich alsof in haar het ganse proletariaat was opgestaan' (p. 47). Ook significant is dat Maria tijdens de betoging haar weeën krijgt (p. 48). Het kind (de op dat moment nog ongeboren Juliette) staat symbool voor de groeiende opstandigheid van het socialisme: 'Tegelijk met het kind in haar groeide de opstandigheid in de arbeidersbeweging' (p. 40-41). Die opstandigheid werpt vruchten af: een paar dagen na de bevalling behalen de stakers de overwinning in de vorm van het meervoudig algemeen stemrecht (p. 52).

In het eerste deel van de roman – grofweg de eerste helft – worden de gebeurtenissen vooral door Maria gefocaliseerd (daarna voornamelijk door Juliette). Af en toe verschuift de focalisatie echter naar andere personages (meestal naar Pieter). Dat lijkt vooral te gebeuren om de positie van Maria als sterke vrouw te verstevigen, zoals blijkt uit het volgende citaat: ‘Pieter vroeg zich voor de zoveelste keer in zijn leven af, hoe het kwam dat men de vrouwen het zwakke geslacht noemde. Hij had nooit anders geweten dan dat het, bij grote moeilijkheden in hun leven, Maria was die aanpakte’ (p. 131). ‘De Vlaamse Maria uit 1890 is een sterke vrouw’, stelt ook Kool-Smit (1964). Doordat het sterke karakter van Maria zo sterk wordt beklemtoond, neemt *De traditie* een bijzondere plaats in of tegenover de sociaal-kritische traditie in. De sociale strijd is daarin voornamelijk een mannenstrijd en wanneer de arbeidersproblematiek in een roman wordt verbeeld, gebeurt dat zelden vanuit het perspectief van een vrouw en al zeker niet van een vrouw die de touwtjes stevig in handen heeft. In *Klinkaart* (Piet van Aken, 1954) zien we de wantoestanden in de fabrieken wel door de ogen van een vrouwelijk personage. We volgen meer bepaald de eerste werkdag van een jong meisje in een fabriek, vanuit haar (naïeve) perspectief. Dat meisje wordt door de roman echter in een slachtofferrol geplaatst: ze is het slachtoffer van seksueel misbruik door de fabrieksbaas. De vrouwelijke personages in *De traditie* zijn duidelijk niet ondergeschikt aan de man, zoals dat in veel andere sociaal-kritische romans het geval is. In *Mynheer Luchtervelde* bijvoorbeeld is de vrouw – zowel de arbeidersvrouw als de burgervrouw – het slachtoffer van de man: zowel Mietje als mevrouw Luchtervelde worden misbruikt door de fabrieksbaas meneer Luchtervelde. Die slachtofferrol komt wel vaker terug in sociaal-kritische romans, bijvoorbeeld in *Mannenwetten* – de titel spreekt voor zich – uit 1905 van Gustaaf Vermeersch.

Het opstandige aspect van het socialisme wordt overigens niet alleen verbeeld door Maria maar, voornamelijk in de tweede helft van de roman, ook door Juliette – zij het in iets mindere mate. Haar opstandigheid is niet zozeer gericht tegen de sociale onrechtvaardigheden, maar vooral tegen de oorlog: ‘Opstandig voelde ze zich, tegen de oorlog die voor de tweede maal in haar leven zou ingrijpen. Opstandig tegen al het anonieme dat er verantwoordelijk voor was’ (De Rop, 1963, p. 240). Juliettes dochter Marianne ten slotte heeft de opstandigheid van haar moeder en grootmoeder geërfd. Die neemt bij haar een meer algemene vorm aan: ‘Een mild mededogen vervulde haar, maar tegelijk een zekere, vastbesloten opstandigheid. Ik zal niet opgeven, dacht ze’ (p. 295). De opstandigheid wordt in de loop van het verhaal met andere woorden losgekoppeld van de sociale strijd.

De portrettering van Maria (en bij uitbreiding van Juliette) als sterke vrouw sluit eveneens aan bij de feministische inslag van de roman. Er wordt dan ook kritiek gegeven op de ondergeschikte positie van de vrouw. Wanneer Maria de mannen hoort praten ‘over stakingen, over de actie voor het algemeen stemrecht, over de acht-urendag’ (p. 35), leeft Maria ‘zo intens met alles mee, dat ze *slechts wenste een man te zijn* en overal aan mee te kunnen doen’ (p. 36, mijn cursivering). De realiteit is echter anders, zo komen we van Pieter te weten: “‘Het is toch niets voor vrouwen’, zei hij. ‘Veel te gevaarlijk. Er wordt gevochten’” (p. 36). Hoewel ‘Maria’s hart [popelde] om erbij te zijn’, wist ze ‘dat het *onmogelijk* was en juist daarom ontging haar geen enkele meeting of betoging’ (p. 41, mijn cursivering). Maria wordt gekarakteriseerd als een sterke vrouw. In dat opzicht belichaamt ze het (marxistisch-)socialistische ideaal, namelijk de opvatting dat ‘de vrouw solidair aan de zijde van haar man tegen [het] kapitalisme moest strijden’ (Verbruggen, 1999, p. 81).⁸ Dat doet Maria, niet alleen door mee te lopen in de betogingen maar ook door thuis alles zelf te regelen, opdat Pieter zich bezig kan houden met de (mannelijke) socialistische strijd:

De zelfstandigheid van Maria stelde hem in staat ook zijn eigen plannen beter uit te voeren. Wat de praktische dingen van hun leven betrof, verwachtte Maria niet zo heel veel van hem. Het hinderde haar niet, dat hij geen tijd vond om hout te hakken, ze hakte het zelf. [...] Nee, nodig had Maria hem niet. Niet om de muren te kalken, niet om nagels te kloppen, niet om met een huisbaas te onderhandelen. Waarschijnlijk was het precies daarom, dat hij van haar hield. Het was niet omdat ze zijn sokken stopte, omdat het eten op tijd klaarstond en lekker was, omdat ze hem haar schoot niet onthield, dat hij aan haar gehecht was (De Rop, 1963, p. 64-65).

De zelfstandigheid van Maria wordt hier bewierookt, maar tegelijk bevestigt het citaat de aloude rolpatronen: de vrouw moet sokken stoppen, het eten klaarmaken (dat bij voorkeur lekker moet zijn) en de seksuele lusten van de man bevredigen. De verteller en de personages lijken daar geen commentaar op te leveren – integendeel. Bovendien nestelen zowel Maria als haar dochter Juliette zich in het moederschap. Ze ontworstelen zich in dat opzicht niet aan

⁸ De emancipatie van de vrouw was in het marxistisch-socialistische discours echter niet prioritair: ‘pas wanneer het kapitalisme onderuit was gehaald, zou er een einde komen aan de ongelijkheid tussen man en vrouw’ (Verbruggen, 1999, 81). Wel zijn de opvattingen over de sterke vrouw aanwezig in het denken van meerdere socialisten, denken we bijvoorbeeld aan Hendrik De Man en August Vermeylen.

hun rol, terwijl dat in 1963 (het jaar waarin *De traditie* verscheen) langzamerhand breed denkbaar werd wegens de veranderende maatschappelijke context: ‘de verstedelijking, de stijging van de welvaart, sociale mobiliteit, vrouwenemancipatie, de toename van de massacommunicatie...’ (De Mulder 1999, p. 411). We moeten echter in het achterhoofd houden dat het ideaal van de ‘moeder aan de haard’ ook binnen de socialistische partij en tot op het einde van de jaren zestig nog bleef bestaan (p. 409).

4.3. DE PLOT: OPKOMST, BLOEI EN (TIJDELIJK) VERVAL VAN HET SOCIALISME

Als we Maria zien als de belichaming van het socialisme, dan kunnen we ook de plot van de roman verbinden met de socialistische arbeidersbeweging. Vanuit die optiek kunnen we de roman grofweg opsplitsen in drie delen of fases, die samenhangen met respectievelijk de opkomst, de bloei en het (tijdelijke) verval van het (militante) socialisme.⁹ Janine De Rop was immers, zoals gezegd, een militante socialist en dat engagement kwam ‘in conflict’ met ‘de verburgerlijking en partij-politisering van de B.S.P.’ (Rogiers, 1996, p. 78). De Rops ontgoocheling in de socialistische partij wordt in *De traditie* vertaald in de plot. In de eerste drie hoofdstukken zien we (in een terugblik) Maria als heel jonge vrouw in dienst bij mevrouw Verniers, waar ze in contact komt met de klassentegenstellingen (vgl. boven). Maria ‘verkiest’ echter om binnen haar eigen stand te blijven en trouwt met de socialist Pieter, waardoor ze kennismaakt met het socialisme. Samen met de toename van haar begeestering zien we ook de opkomst van het socialisme; de zogenaamde ‘pioniersperiode, waarin Eedje Anseele en zijn getrouwen de basis legden van de machtige socialistische beweging te Gent’ (Bracke, 1963, p. 123). Naar Anseele wordt in de roman niet verwezen, maar wel is duidelijk dat er van een goede organisatie nog geen sprake is: wanneer Maria luistert naar de gesprekken van de mannen hoort ze ‘[h]oe ze geen zaal konden vinden om te spreken. Hoe ze op straat, liefst op het plein voor de kerk, met de spreker in hun midden, bleven staan. Hoe ze bekogeld werden met stenen, achternagezeten wer-

⁹ Wanneer we de tekst bekijken vanuit de historische werkelijkheid, kunnen we wel degelijk spreken van een *tijdelijk* verval. De roman eindigt immers tijdens de Tweede Wereldoorlog, een periode waarin het socialisme in België onder meer gebukt gaat onder de nazibezetting. Na de oorlog komt daar weer verandering in. Vanuit de biografie van De Rop bekeken, is er wellicht evenmin sprake van een definitief verval. Hoewel er sprake is van een ‘jarenlange tweestrijd tussen emotionele trouw aan de socialistische ideologie enerzijds en haar woede, kritiek en onbegrip over de gang van zaken in haar partij anderzijds’ (Balthazar, 2016, p. 64), nam ze pas in 1979 (dus lang na de publicatie van *De traditie*) ‘voor de eerste keer ontslag uit de partij’ (p. 64).

den door de boeren met riek en dorsvlegel' (De Rop, 1963, p. 35). In deze eerste fase groeien Maria en het socialisme naar elkaar toe.

Het tweede gedeelte start in hoofdstuk IV na het verkrijgen van het algemeen meervoudig stemrecht, gesymboliseerd door de geboorte van Maria's tweede dochter Juliette. Het is een periode waarin het socialisme bloeit: 'De coöperatieve beweging groeide. Er werd een bakkerij gesticht, een kruideniershandel, een apotheek, een complex van diensten werd opgericht [...]' (p. 72), waar Pieter een vaste betrekking krijgt. Dankzij deze bloei durft Maria 'voor het eerst [...] weer over 'volgend jaar' spreken' (p. 72). Maria's lot is met andere woorden verbonden aan het succes van de arbeidersbeweging. Het hoogtepunt is de staking voor het zuiver algemeen stemrecht: 'Nog nooit tevoren was de actie op een degelijke wijze georganiseerd geworden' (p. 113). Ook de arbeidersomstandigheden lijken erop te verbeteren, vooral wanneer Maria een kruidenierswinkel overneemt. Er zijn wel al enkele barsten te zien. Zo is er een generatiekloof tussen de oudere (Pieter) en de jonge socialisten ('Er waren vooral jongere krachten, waarmee hij niet in overeenstemming leefde. Ze hinderden hem, hij voelde zich op zij gezet', p. 97), en vermindert het militante karakter van de beweging ('Hoe hevig de strijd in de arbeidersbeweging ook was, het roekeloze van het eerste uur was eruit verdwenen', p. 96). De eerste fase, de zogenaamde roekeloze fase, is voorbij. Maria en het socialisme zijn echter nog steeds verbonden. Bij de staking voor het enkelvoudig stemrecht leeft ze helemaal op: 'Maria haalde het verzuim in van al de jaren waarin ze niets had kunnen doen. Ze voelde zich twintig jaar jonger. Ze zou weer aan de kop van de betoging hebben kunnen lopen, zo was ze in vervoering' (p. 113).

Het derde en laatste gedeelte (vanaf hoofdstuk VIII) kan gezien worden als het (tijdelijke) verval van het revolutionaire socialisme. De internationale arbeiderssolidariteit blijkt niet sterk genoeg om te voorkomen dat de Eerste Wereldoorlog uitbreekt. In de volgende hoofdstukken ligt de nadruk op de slechte omstandigheden door de oorlog en – vlak na de oorlog – op de dood van Pieter en Adèle door de Spaanse griep (hoofdstuk X). Pas in hoofdstuk XIV komt het socialisme nog even aan bod – maar in een gewijzigde vorm. Maria spreekt af met haar twee overblijvende kinderen op de 1 meistoet. Daar krijgen de verschillen met vroeger veel aandacht en gebeurt er een symbolische overdracht naar Juliette, die de vlag van haar moeder lijkt over te nemen: 'Bij de tribune, waar de partijleiders stonden opgesteld, met de vaandels als achtergrond, groette ze [Maria] met opgeheven vuist. [...] Ze zag haar dochter hetzelfde gebaar maken. Ze had de houding van een overwinnaar. Voor

het eerst in jaren voelde Maria zich vrij' (p. 204). Juliette noemt haar dochter overigens Marianne, naar het vrouwelijke symbool van de sociale revolutie. De situatie is echter veranderd: 'Veel van de vroegere eisen waren reeds dermate vertrouwde verworvenheden geworden, dat men zich nauwelijks nog de strijd ervoor herinnerde' (p. 227). We zien hier opnieuw de nostalgische reflex die ook in *Brief aan Boudewijn* aanwezig is. De solidariteit (in *Brief aan Boudewijn*) en de strijdlust (in *De traditie*) vormen in beide romans een geïdealiseerd verleden.

Het kapotslaan van het Mariannebeeld op Juliettes schouw door Maria staat mogelijk symbool voor het verdwijnen van het geloof in het socialisme – dat kunnen we eventueel in verband brengen met de 'socialistische geloofscrisis' waaronder Janine De Rop zelf dikwijls gebukt ging. Zoals reeds aangestipt is de Mariannefiguur een belangrijk symbool voor het socialisme, en zo ook voor Maria: 'De opstandige vrouwenfiguur, die de rode vlag van de revolutie omhoogstak, was een symbool dat haar lief was' (p. 251). Ze verwoest het beeld uit schrik dat de Duitsers het zullen vinden. Dat gaat gepaard met de nodige emoties:

Ze zocht in het berghok een grote hamer, nam het beeld van de schoorsteenmantel en ging het buiten, op de plek waar Marcel gewoonlijk brandhout hakte, kapotslaan. Het was of ze zichzelf op het hart sloeg. Wat ze had kunnen weerhouden zolang haar kind bij haar was, brak nu met verdubbelde kracht los. Maria huilde. Zonder geluid liepen de tranen langs haar wangen op de stukken van het beeld. Ze zag Adèle op de praalwagen als Marianne gekleed. Ze hoorde Juliette het Marianne-lied zingen – haar lievelingslied. Ze zag het witte gezichtje van haar kleindochter toen ze wegreed, enkele uren geleden. Ze zag het verbrijzelde beeld aan haar voeten, voegde de stukken samen en deed ze in de afvalemmer (p. 251-252).

Samen met het beeld is de opstandigheid in Maria gebroken: 'Nu voelde ze nog slechts dat ze moe was. Als de Duitsers dan toch moesten komen, dat ze zich haastten' (p. 252). Het revolutionaire socialisme en Maria gaan uiteindelijk samen ten onder. Letterlijk, want Maria verdrinkt zichzelf in de rivier: 'Ik heb mijn tijd gehad, dacht Maria. Moeizaam stond ze op, zonder naar de stok te grijpen. Het was of ze toevallig wankelde. Het water rimpelde even en toen was het weer stil op de plaats waar ze enkele minuten tevoren nog gezeten had...' (p. 289). Toch is er geen sprake van een defaitistisch einde. Het verhaal eindigt met de volgende gedachte van Marianne: 'Ik zal niet opgeven,

dacht ze. [...] Ik zal altijd terugkeren van de wandeling. Als het leven zich niet vrijwillig geven wil, dan zal ik het dwingen. Ik zal ervoor zorgen dat ik tijd heb om te leven, ik zal tijd maken' (p. 295-296). Er is met andere woorden nog hoop, ondanks de vele desillusies.

4.4. WERKEN ALS EEN PAARD: TUSSEN SOCIALISME EN KAPITALISME

We zagen reeds dat Maria wordt geportretteerd als een sterke, opstandige vrouw. Waar echter vooral de klemtoon op ligt, is dat ze een harde werker is. Dat wordt al vroeg in de roman duidelijk. Tijdens haar verblijf in het klooster moest ze er onder meer urenlang kantwerken, 'zonder opkijken' (p. 13) en '[h]aar handen waren [...] ruw [...] geworden, vol kloven die niet makkelijk dichtgroeiden' (p. 13) van de was te doen. Toch was 'het zware werk [...] het ergste niet. Alles was haar liever geweest dan de vroegmis, de biecht, de communie [...]' (p. 13). De bovenstaande passage legt twee belangrijke zaken bloot: de haat tegenover de katholieke kerk (vgl. boven) en de werkethiek van Maria. Dat Maria niet vies is van hard werk, onderstreept de verteller wanneer ze in dienst gaat bij mevrouw Verniers: 'Er begon een nieuw leven voor Maria. Niet dat ze niet hard werken moest. [...] Over te veel werk had Maria echter nooit geklaagd. [...] Om het harde werk was ze niet uit het klooster weggegaan' (p. 16). De verteller laat uitschijnen dat hard werken een na te streven deugd is. Ook Maria gelooft stellig in de kracht van werk, want 'van werken alleen was nog niemand gestorven, oordeelde Maria' (p. 98). Juliette heeft Maria's arbeidsethiek overgenomen. Wanneer zij het moeilijk heeft, denkt ze 'aan haar moeders slagzin: 'werken is overal goed voor.' (p. 194). En '[z]oals Maria destijds, vond Juliette de afleiding tegen hartzeer in werk, véél werk' (p. 222).

De werklust van Maria heeft op het eerste gezicht een socialistische insteek. De socialistische strijd en hard werken hebben alvast één ding gemeen: ze zijn voor Maria dé manier om haar kinderen 'te kunnen onttrekken aan de miserie' (p. 203). Wanneer ze ziet dat haar kinderen boeken lezen, kan ze dan ook 'het gevoel van trots niet wegwerken, dat het voor een deel aan haar werk te danken was dat ze daar liepen, onbezorgd en gelukkig' (p. 100). 'Werk' dekt hier een dubbele lading: het verwijst zowel naar haar werk in de socialistische beweging als naar het werk dat ze verricht om geld te verdienen. Maria is echter geen fabrieksarbeider. Eerst werkt ze als dienstmeisje en nadien vestigt ze zich als zelfstandig ondernemer. Het soort werk dat ze verricht leidt met andere woorden niet tot het soort vervreemding dat de fabrieksarbeiders tekent: als zelfstandige is ze niet aan een baas onderworpen en ze is niet afge-

stompt door het werk waarvan de meerwaarde vooral naar de fabrieksbazen gaat. In dat opzicht sluit de roman niet aan bij de sociaal-kritische traditie, die vooral de marxistische aliënering in de context van de industrialisering thematiseert en verbeeldt. De idee van ‘werken, werken en nog eens werken’ of werken als ‘een paard’, zonder veel morren, zou men bovendien kunnen beschouwen als onderdeel van de kapitalistische ideologie, waarbij alles rond werken draait en de arbeiders als niet meer dan een machine worden beschouwd die de winsten van de kapitalisten alleen maar vergroten. Door zo de nadruk te leggen op het belang van hard werken, bevestigt de roman net de kapitalistische ideologie, zo stelt ook Wadman (1964): ‘Het “socialistische” (of “sociale”) doet hier weinig meer dan het bevorderen van het klein-kapitalisme door middel van handel en bedrijf’. Ook in het zaken doen, lijkt Maria er een kapitalistische denkwijze op na te houden: ‘In zaken moet men niet sentimenteel doen’ (De Rop, 1963, p. 63). Anderzijds vraagt Maria zich bij wijlen af of al dat harde werk wel de moeite heeft geloond: ‘Ze piekerde erover hoe ze haar hele leven door had gewerkt als een paard en hoe het eigenlijk niets geholpen had’ (p. 93). Ook wanneer ze merkt dat haar kinderen ‘anders’ zijn dan zij zelf, vraagt ze zich af ‘of heel mijn leven van werken om jullie maatschappelijk veiliger te stellen, voor niets is geweest’ (p. 168). Dat sluit aan bij het economisch determinisme. Toch gaat Maria’s werklust niet ten onder. De idee dat hard werken belangrijk is, overwint.

5. CONCLUSIE

In de secundaire literatuur verwijzen de critici in hun bespreking van *De traditie* vaak naar het thema van de sociale strijd. Die klemtoon op de arbeidersproblematiek was voor mij een eerste aanwijzing om de roman binnen de sociaal-kritische romantraditie te kaderen. Het feit dat meerdere recensenten ook de arbeiderskomaf en het engagement van De Rop in de verf zetten, samen met de verwantschap met andere sociaal-kritische auteurs, vormt een tweede aanwijzing. Ten slotte pleit ook het sociaal realisme van de roman, dat deel uitmaakt van de sociaal-kritische traditie, voor een sociaal-kritische lectuur van de roman. Wat echter doorweegt om een roman binnen de sociaal-kritische traditie te plaatsen, is het werk zelf. Daarom ging ik na welke typische elementen van de sociaal-kritische traditie van toepassing zijn op *De traditie*, en in welke mate.

Centraal binnen de sociaal-kritische roman staat het arbeidersvraagstuk, in de context van de industrialisatie. In *De traditie* komt dat thema weliswaar aan

bod, maar dat gebeurt vooral in de eerste hoofdstukken. Hoewel de verschuiving van de thematiek samenhangt met de historische context (waarin het arbeidersprobleem door de veranderende sociaal-economische omstandigheden minder nijpend wordt), is het ontegensprekelijk dat de aandacht voor de sociale kwestie verwatert in de loop van het verhaal. Dat gebeurt in feite al vanaf het vierde hoofdstuk (in totaal zijn er eenentwintig hoofdstukken), in de volgende hoofdstukken wordt er slechts sporadisch verwezen naar het arbeidersprobleem. De arbeidersproblematiek vormt dus veeleer een onderdeel van de roman; ze is in geen geval het centrale thema. Hetzelfde geldt voor de anti-kapitalistische ideologie, die een belangrijk onderdeel vormt van de sociaal-kritische traditie maar in *De traditie* evenzeer naar de achtergrond verdwijnt (samen met het anti-katholicisme). De altruïstische rol van mevrouw Verniers kunnen we wel in het licht zien van de rol van de helper in het actantiële model van de (vroeg) sociaal-kritische roman.

Vervolgens richtte ik mijn blik op enkele motieven die typisch zijn voor de sociaal-kritische roman. In die traditie worden doorgaans de slechte woonomstandigheden, de povere woonsituatie en de schrijnende armoede, die het gevolg zijn van het industriële kapitalisme, bekritiseerd en verbeeld. Algemeen kunnen we concluderen dat deze elementen stuk voor stuk aanwezig zijn, maar niet centraal staan. Zo gaat het in *De traditie* slecht sporadisch en oppervlakkig over de werkomstandigheden in de fabrieken (die op een bepaald moment zelfs worden geïdealiseerd) en zijn er maar enkele (terloopse) verwijzingen naar kinder- en vrouwenarbeid. Ook de woonsituatie van de arbeiders krijgt weinig aandacht in de roman – met uitzondering van de expliciete link die wordt gemaakt tussen de slechte woonomstandigheden en de kindersterfte. Maar al bij al is de kritiek op de slechte woonomstandigheden in *De traditie* miniem. Bovendien verbeteren de omstandigheden in de loop van het verhaal. Dat geldt ook voor het motief van de armoede. Dat motief komt wel vaak terug in de roman, maar het geldgebrek wordt al vrij vroeg in het verhaal minder nijpend. Ten slotte worden in *De traditie*, net als in de sociaal-kritische traditie, de klassenverschillen onderstreept. Dat gebeurt echter opnieuw vooral in de eerste hoofdstukken.

Tot slot ben ik nagegaan hoe het socialisme in de roman precies wordt verbeeld. Het socialisme vormt binnen de sociaal-kritische traditie een belangrijk motief en dat is ook in *De traditie* het geval – ook al blijven de socialistische standpunten of ideeën van de personages zeer algemeen. Wel wordt Maria zeer duidelijk naar voren geschoven als symbool voor het (revolutionaire) socialisme. De focalisatie verschuift halverwege de roman echter naar Juliette,

waardoor Maria meer naar de achtergrond verdwijnt. Hoewel Juliette eveneens een opstandig personage is, is haar opstandigheid veel minder gericht op de sociale onrechtvaardigheden. Bovendien kunnen we de plot van de roman bekijken als de (tijdelijke) teloorgang van het socialisme, hetgeen samenhangt met De Rops vaak terugkerende kritiek op de socialistische partij. Verder kan men de nadruk op de werkethiek van Maria beschouwen als een onderdeel van de kapitalistische ideologie, waarbij dan in de roman het klein-kapitalisme wordt gepromoot.

Kortom: er zijn in *De traditie* wel heel wat sociaal-kritische elementen terug te vinden, vooral in de eerste hoofdstukken, maar die staan niet centraal in de roman. We kunnen de roman dus veeleer in de marge van de sociaal-kritische traditie plaatsen. Iedere traditie heeft immers doorwerkingen in de periferie. Die doorwerkingen zijn duidelijk zichtbaar in *De traditie*, waarin sociaal-kritische elementen een niet te onderschatten rol spelen, maar geen centrale rol. Bovendien bekleedt de roman een bijzondere plaats ten opzichte van de (overwegend mannelijke) traditie wegens de bijzondere rol van de vrouw: de vrouw wordt er niet verbeeld als slachtoffer van de industriële kapitalistische maatschappij, zoals dat in veel sociaal-kritische romans het geval is, maar als opstandig figuur.

Literatuurlijst

- Anoniem** (1963, 23 november). [Over *De traditie*]. *De Groene Amsterdammer*. Geraadpleegd in AMSAB-ISG-collectie over De Rop (paginacijfer niet bekend).
- Anoniem** (1971, 25 september). Lettres Neerlandaises. Janine De Rop. *Le Soir*, p. 9.
- Anseele, E.** (1880). *Voor 't volk geofferd*. Gent: F. Hage.
- Anseele, E.** (1957). Voorwoord van de schrijver bij de derde uitgave (1928). In Anseele, E, *Voor het volk geofferd*. In *de bewerking van Boontje* (pp. 9-12). Gent: De Vlam.
- Balthazar, H.** (2016). Pleidooi voor een biografie van Janine De Rop (1927-2015). *Brood en Rozen*, 3, 50-65.
- Bouman, P.J.** (1938). *Van Renaissance tot Wereldoorlog, vier eeuwen culturele en sociale geschiedenis van Europa*. Amsterdam: H.J. Paris. <https://www.dbnl.org/tekst/boum008vanr01_01/> [9 oktober 2019].
- Bracke, A.** (1963). Gedachte bij Janine De Rop's: De Traditie. *Mens en taak. Socialistisch tijdschrift voor het geestesleven*, 6/4, 122-123.
- Brepoels, J.** (2015). *Wat zoudt gij zonder 't werkvolk zijn? De geschiedenis van de Belgische arbeidersbeweging 1830-2015*. Leuven: Van Halewyck.

- Bulthuis, R.** (1971, 19 februari). Onder taalmodder knappe opbouw euthanasie roman. *Haagsche Courant*. Geraadpleegd op 16 april 2019 op <https://literom.nbd-bibliion.nl/detail/49958/onder-taalmodder-knappe-opbouw-euthanasie-roman>
- Couttenier, P.** (2016). Het Zuiden. In Van den Berg, W. & Couttenier, P., *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900* (pp. 627-722). Amsterdam: Bert Bakker.
- De Buysier, P.** (1963, 8 december). 'De traditie.' *Voor Allen, weekblad B.S.P.* Geraadpleegd in AMSAB-ISG-collectie over De Rop (paginacijfer niet bekend).
- De Mulder, B.** (1999). Niets is wat het lijkt. Het beeld van vrouw en man in de socialistische iconografie. In Bracke, N, Celis, K. & Celis, L. (red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 383-418). Gent: Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen.
- De Rop, J.** (1963). *De traditie*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- De Smet, P.** (1965). Een nieuwe prijs van de Stad Gent. Janine De Rop. *Podium*, 18/4, 4.
- De Weerdt, D.** (1960). De arbeiderstoestanden van 1876 tot 1914. In Dhondt, J. (red.), *Geschiedenis van de socialistische arbeidersbeweging in België* (pp. 395-412). Antwerpen: Ontwikkeling.
- Dhondt, J.** (1960a). De socialistische beweging 1856-1875. In Dhondt, J. (red.), *Geschiedenis van de socialistische arbeidersbeweging in België* (pp. 229-246). Antwerpen: Ontwikkeling.
- Dhondt, J.** (1960b). Sociale wetgeving 1885-1914. In Dhondt, J. (red.), *Geschiedenis van de socialistische arbeidersbeweging in België* (pp. 479-481). Antwerpen: Ontwikkeling.
- Hardy, P.** (1964). Vlaamse Wintercollectie. Romankroniek. *Boekengids*, 42/2, 49-59.
- Hardy, P.** (1973). *Bij benadering. Dagwerk van een recensent*. Brecht/Antwerpen: Roerdomp.
- Kool-Smit, J.E.** (1964, 11 januari). Goede populaire roman. *Het Parool*, p. 22.
- Musschoot, A.M.** (2013). *Verschuivingen en ontgrenzingen – Opstellen over moderne Nederlandse literatuur*. Gent: Academia press.
- Rogiers, F.** (1996). Janine De Rop. In Van Aken, P., Brems, H., Rogiers, F., Van de Perre, R., & Van Campenhout, F., *Monika van Paemel, Armand van Assche, Janine de Rop, Gery Helderberg, Omer de Dier* (pp. 77-104). Gent: Provinciebestuur Oost-Vlaanderen.
- Thijs, M.** (1965, 21 januari). Een nieuw en klaar geluid in de Vlaamse letteren: Janine De Rop. *De Rode Vaan*, p. 8.
- Van Aerschot, B.** (1963, 12 december). Nieuw Vlaams proza. Janine De Rop en Marcel De Backer. *Het Laatste Nieuws*, p. 9.
- Van den Broeck, W.** (1980). *Brief aan Boudewijn*. Antwerpen/Amsterdam: Manteau.

- Van der Woude, J.** (1963, 28 december). Janine de Rop – De traditie: Traditionele sociale roman.’ *Nieuwsblad van het Noorden*, p. 18.
- Van Dijk, H.** (2001). *‘In het liefdesleven ligt gansch het leven’*. *Het beeld van de vrouw in het Nederlands realistisch proza, 1885-1930*. Assen: Koninklijke Van Gorcum.
- Van Vlierden, B.F.** (1969). *Van In’t Wonderjaer tot De Verwondering*. Antwerpen: De Nederlandsche Boekhandel.
- Verbruggen, P.** (1999). Het land waar de vrouw een mens is ... De visie van de socialisten op gezin, huwelijk en seksualiteit van het interbellum tot vandaag. In Bracke, N, Celis, K. & Celis, L. (red.), *Begeerte heeft ons aangeraakt. Socialisten, sekse en seksualiteit* (pp. 79-110). Gent: Provinciebestuur van Oost-Vlaanderen.
- Wadman, A.** (1964, 16 mei). Nieuwe roman van Janine de Rop. Het leven van een ‘gewone’ vrouw. *Leeuwarder Courant*, p. 25.
- Wolf, R.** (1963, 23 november). Vrouwen van Vlaanderen. *Nieuwe Rotterdamse Courant*. Geraadpleegd in AMSAB-ISG-collectie over De Rop (paginacijfer niet bekend).
- Zetternam, E.** (1848). *Mynheer Luchtervelde. Waerheden uit onzen tyd*. Antwerpen: Buschmann.

