

# VERSLAGEN & MEDEDELINGEN

Jaargang 133, 2023, Aflevering 2





# Inhoud

---

- 5      **Zinsdynamiek en voorzetselkeuze bij emotiepredicaten**  
*Willy Vandeweghe*
- 33      **ChatGPT: dichter of denker?**  
*Walter Daelemans*
- 53      **‘Gij die ons voedde, voedt men u?’ Vertaler-dichter Christine D’haen en de vrouwelijke elegie**  
*Bram Lambrecht*
- 77      **‘Het innig wezen onzer letterkunde’. De nationale en literaire context van de Academie (1886-1900)**  
*Piet Couttenier*



# Zinsdynamiek en voorzetselkeuze bij emotiepredicaten

Willy Vandeweghe

---

## *Samenvatting*

Deze studie gaat over vormen van zinsdynamiek in relatie tot de voorzetselkeuze bij voorzetselvoorwerpen. De voorzetsels voor de markering van werkwoord-OBJ-relaties vertonen net als de vroegere naamvallen een oriëntatieve tweedeling, die als ‘zoekend’ of ‘vliedend’ benoemd kan worden. De codering voor deze oriëntatie is partieel voorspelbaar op grond van het predicaat waarbij het vzv aansluit. Bij emotie-predicaten echter kan het verschillende kanten op, omdat argumentstructuur en participantenstructuur om voorrang strijden. Inzicht gevend in dat verband zijn de bevindingen uit een verkennende contrastieve benadering.<sup>1</sup>

## *Abstract*

This study introduces the notion of ‘sentence dynamism’, which is treated in relation to the choice of preposition with prepositional verbs. These prepositions are lexically characterized by a dynamic orientation, being ‘OBJ-petal’ or ‘OBJ-fugal’. Their coding being highly abstract, it is nevertheless partially predictable on the basis of the prepositional verb or predicate. In the case of emotion predicates, there is some rivalry between argument structure and participant structure. Contrastive evidence is adduced to render the relative predictability of the prepositions more insightful.

---

## 1. GEORIËNTEERDHEID IN DE VOORZETSELBETEKENIS

Wanneer over de locationele aspecten van een verplaatsing gesproken wordt, is er sprake van een vrij heldere vorm van dynamiek wegens de spanning tussen beginpunt (vertrekpunt) en eindpunt (punt van aankomst). Voor het beginpunt zal een

---

<sup>1</sup> Voor commentaar bij een eerdere versie van dit artikel dank ik Georges De Schutter, Ina Schermer-Vermeer, en Timothy Coleman. Ook de opmerkingen van twee anonieme reviewers waren uitermate bruikbaar.

voorzetsel opduiken dat verwijdering aangeeft. Het eindpunt krijgt een voorzetsel van toenadering of richting. De NP noemt een locatie (LOC).

- (1) Zij *reisde* (a) *van* Brussel (b) *naar* Amsterdam.

In plaats van ‘verwijdering’ resp. ‘toenadering’ kunnen we het i.v.m. de oriëntatie ook hebben over LOC-vliedend (a) en LOC-zoekend (b), een terminologie die gekozen is naar analogie met ‘middelpunt-vliedend’ en ‘-zoekend’. We prefereren deze wat abstractere terminologie omdat de ‘vliedend’-relatie allerlei subrelaties kan omvatten (oorsprong, oorzaak, uitgangspunt enz.) net als de ‘zoekend’-relatie (doel, eindpunt, mikpunt enz.). Een bijkomend voordeel is dat zo ook de complementariteit tussen de oriëntaties in de verf wordt gezet.

Bij predicaten die een transfer noemen, gaat het niet in de eerste plaats om locaties, als wel om participanten, met de rol van uitgangspunt of eindpunt van de transfer. Alleen het object wordt gemarkeerd, resp. als *aan*-object (zoekend) bij datieve presentatie als bij *geven*, als *van*-object (vliedend) bij receptieve presentatie als bij *krijgen*: de dynamiek is SBJ-vliedend in het eerste geval, SBJ-zoekend in het tweede, het SBJ is ongemarkeerd. Het object vertoont de complementaire dynamiek, dienovereenkomstig gemarkeerd met het passende voorzetsel.

- (2) a Ik<sub>SBJ/BEGINPUNT</sub> *gaf* het boek<sub>OBJ1/PAT</sub> *aan* een voorbijganger<sub>OBJ2/DOEL</sub>  
b Ik<sub>SBJ/EINDPUNT</sub> *kreeg* het boek<sub>OBJ1/PAT</sub> *van* een voorbijganger<sub>OBJ2/BRON</sub>

Als het object niet in het zinspatroon past zonder de inbreng van een vast voorzetsel, spreken we van een ‘vast-voorzetselobject’, in de regel verkort tot ‘voorzetselobject’ of ‘voorzetselvoorwerp’ (vzv). Het voorzetsel (vz) wordt door het werkwoord geselecteerd, dat daarom ook wel ‘prepositioneel werkwoord’ genoemd wordt (Hoffmann, 2022). Het vz is afgedreven van zijn oorspronkelijke betekenis, die in de absolute meerderheid van de gevallen (*met* en *zonder* vormen de uitzondering) een locationele is.<sup>2</sup> Ook hier kunnen de

---

<sup>2</sup> Soms wordt van ‘spatiotemporele’ voorzetsels gesproken (Loonen, 2003), maar temporele voorzetsels, zoals *na* (vgl. Beeken, 1993, p. 177), komen in het lijstje van vzv-voorzetsels niet voor. *Tot* kan een temporele NP of AdvP regeren (*tot vijf uur*, *tot morgen*), maar is in oorsprong niet temporeel maar locationeel (cf. WNT i.v. TOT<sup>1</sup>)

voorzetsels bij werkwoorden van gelijkenis of verschil samengaan met een verschil in oriëntatie:

- (3) a Zij gelijkt goed **op** haar vader.  
b Hij verschilt sterk **van** zijn moeder.

‘Gelijkenis’ is metaforisch te begrijpen als het ruimtelijke TOENADERING, TOEWENDING, terwijl ‘verschil’ veeleer met VERWIJDERING in verbinding te brengen is, en dat vertaalt zich in de oriëntatieve tegenstelling *op/van* bij de voorzetselkeuze. Ook voor het Engels en het Duits werd dit opgemerkt: Rad-den & Matthis (2002) spreken i.v.m. het OBJ-zoekende *to* (bv. *similar to*) over een ‘attraction schema’; het OBJ-vliedende *from* (in *different from*) past in een ‘repulsion schema’. Vergelijkbare beeldspraak vinden we bij Höllein (2019), die een onderscheid maakt tussen resp. ‘Zuwendung’ (‘toewending’) en ‘Trennung’ (‘scheiding’).

De spanning tussen toewending en scheiding en daarmee gepaard gaande oriëntatie komt bij voorzetselvoorwerpen tot uiting in de keuze van voorzetsels. Er is in de terminologie van Rad-den & Matthis de ‘source construal’ zoals in EN *away from/different from*, die staat tegenover de ‘goal construal’ als in EN *close to/similar to*. In deze bijdrage onderscheiden wij deze twee presentatiewijzen als resp. ‘OBJ-vliedend’ en ‘OBJ-zoekend’. Die keuze maakt onderdeel uit van de algemene zinsdynamiek, die zelf weer een functie is van de aard van het zinspredicaat, de interactie tussen argumentstructuur en gebeurenstructuur, en fenomenen als transitiviteit en onaccusativiteit (cf. infra). Over de vzv-voorzetsels en zinsdynamiek gaan de secties 2, 3 en 4, waarin we ook stilstaan bij wat andere auteurs over dit verschijnsel te zeggen hadden.

Speciale aandacht gaat in deze bijdrage naar de zinsdynamische aspecten van vzv-nemende mentale predicaten, met de nadruk op emotionele (EMO-)predicaten. De voorzetsels onderscheiden zich door ‘goal’ (a) of ‘source construal’ (b):

- (4) a Hij is trots **op** zijn dochter.  
b Zij is zeker **van** haar zaak.

Zoals we verderop echter zullen zien, kan de NP ‘zijn dochter’ bij een emotioneel predicaat als in (4a) tegelijk beschouwd worden als het voorwerp van zijn trots én als de oorzaak ervan: OBJ-zoekendheid en OBJ-vliedendheid lijken hier om voorrang te strijden. Tot op zekere hoogte geldt dat ook voor het mentale predicaat in (4b). Op dit fenomeen gaan we nader in in de secties 5 en 6. In sectie 7 wordt aan de hand van enkele taalvergelijkende

uitstapjes het effect van de voorzetselkeuze op de zinsdynamiek in een ruimer kader geplaatst.

## 2. INDICATOREN VAN ZINSDYNAMIEK

### 2.1. NAAMVALLEN

Vanouds wordt de ‘zoekend/vliedend’-asymmetrie vormelijk gekenmerkt door naamvallen. De nominatiefvorm is gereserveerd voor het onderwerp of SBJ, de rest zijn zgn. oblieke naamvallen: genitief, datief, accusatief, ablatief. In de meeste Indo-Europese talen vormden in een bepaalde fase naamvallen hét morfologische taalmiddel om aan te geven of de dynamiek van de handeling of het gebeuren richting object gaat (OBJ-zoekend) of eerder van dat object vertrekt (OBJ-vliedend):

- OBJ-zoekend: *accusatief, datief* effect/affect (allatief of **doel-**aanduidend)
- OBJ-vliedend: *genitief, ablatief* herkomst (ablatief of **herkomst-**noemend)

De accusatief is de naamval voor de participant die in zekere zin aan het einde staat van een actie, als effect (*een koek bakken*), als geaffecteerde (*een kind slaan*), enz. De datief noemt de doel-participant van een (fysieke of mentale) overdracht. In het Nederlands zijn de naamvallen sinds de middeleeuwen grotendeels verdwenen, en in het moderne Nederlands enkel nog te zien in de voornaamwoorden (vb. *zij* vs. *hen/hun*). In de klassieke talen daarentegen was het naamvalstelsel nog intact. Opmerkelijk is de omschrijving in een Latijns grammaticahandboek van de accusatief in directionele termen: ‘De waarde of semantische rol van de accusatief is in het algemeen die van de richting of het doelwit waarop de handeling van het werkwoord zich richt’ (Panhuis, 1998, p. 83). De genitief is dan de bezitsnaamval (vliedend), de datief de naamval voor het meewerkend voorwerp (zoekend). De ablatief als prototypische vliedende naamval wijst op verwijdering of oorsprong, heel vaak nog na een voorzetsel *a(b)* voor beginpunt in de ruimte of de tijd (vb. *ab Urbe condita* ‘sinds de stichting van de Stad, i.e. Rome’). Reeds in het Latijn kreeg dit voorzetsel een participant-inleidende rol toebedeeld voor een persoon als handelend voorwerp bij een passief: *Volturcius a legatis desertus est* ‘V. werd door de gezanten in de steek gelaten’.



## 2.2. VOORZETSELS

### 2.2.1. Voorzetsels als opvolgers van naamvallen

In de moderne Europese talen is het naamvalsysteem veelal, zij het in verschillende mate voor de verschillende talen, vervangen en/of aangevuld door een systeem met voorzetsels,<sup>3</sup> zoals datief *aan* (NL), *à* (FR), *to* (EN), genitief *van* (NL), *de* (FR, SP, IT).<sup>4</sup> Hoewel het Middelnederlands nog grotendeels een naamvalsysteem had, beschikte het reeds over de constructiewijze met voorzetsel. Het bekendste voorbeeld komt uit het Egidiuslied:

- (5) Mi<sub>DAT/ZK</sub> lanct na di<sub>DIR/ZK</sub> gheselle mijn. (ca. 1400)  
Mij [ver]langt naar jou mijn vriend  
'Ik verlang naar jou, mijn vriend'

Bij het ww *lang(h)en* in (5) horen twee OBJ-zoekende vormen, een naamvals-vorm en een voorzetsel. De datiefnaamval *mi* geeft aan dat het verlangen de ik-persoon affecteert; de PP met *na(er)* noemt datgene waarop het verlangen gericht is. De datief uit het Mnl. is in modern NL nominatief geworden (vgl. EN *me liketh* → *I like*), de onpersoonlijke constructie vervangen door een standaard SBJ-voorzetselvoorwerpstructuur, met de nominatief in een 'Experiencer'-relatie tot het (tweezijdig zoekende) werkwoord:

- (6) Ik<sub>SU/Exp/SBJ-zk</sub> verlang naar jou<sub>vzv/OBJ-zk</sub>

Deze evolutie van datief OBJ naar nominatief SBJ ging bij een aantal werkwoorden gepaard met een reflexiveringsoperatie. Het genitief-object werd een voorzetselvoorwerp: *wonderen* + NP<sub>GEN</sub> > *zich verwonderen over* + NP. Ook in het moderne NL bestaat die alternantie nog steeds:

- (7) a *IEM ergeren/storen* naast *zich aan IETS/IEM. ergeren/storen*  
b *IEM interesseren* naast *zich voor IETS/IEM. interesseren*  
(8) a Het kabaal<sub>SBJ/STIM</sub> ergert/stoort de burens<sub>OBJ/EXP</sub>  
b De burens<sub>SBJ/EXP</sub> ergeren/storen zich *aan* het kabaal<sub>OBJ/STIM</sub>

<sup>3</sup> Zo gaat Fillmore (1968, p. 33) uit van 'the assumption that prepositions, postpositions and case affixes [...] are all in fact realizations of the same underlying element, say K (for Kasus)'. Zwicky (1992, p. 370) stelt: 'Anything you can do with cases you can also do with adpositions, and vice versa.'

<sup>4</sup> In het vervolg van de tekst worden deze verkorte aanduidingen gebruikt. Voor Tsjechisch en Pools gebruiken we resp. 'TJ' en 'PL', voor Turks 'TK'.

- (9) a Het nieuws<sub>SBJ/STIM</sub> interesseert de burens<sub>OBJ/EXP</sub>  
 b De burens<sub>SBJ/EXP</sub> interesseren zich **voor** het nieuws<sub>OBJ/STIM</sub>

In (8) en (9) spelen ‘het kabaal’ resp. ‘het nieuws’ de semantische rol van Stimulus voor de ergernis/de interesse (basis voor de ‘vliedend’-oriëntatie), en die ergernis/interesse heeft effect op/betrekking op de Experienter: het OBJ in (a), het SBJ in (b).<sup>5</sup>

### 2.2.2. OBJ-zoekende en OBJ-vliedende voorzetsels

*Verlangen naar, rekenen op, wachten op, zich interesseren voor*, enz., het zijn allemaal werkwoorden met een vast voorzetsel. Dat laatste is functioneel in de zin dat het zijn interpretatie van het werkwoord ontvangt, net als de vroegere naamval. Bij functionele voorzetsels gaat men er dan ook van uit dat ze semantisch ondoorzichtig zijn en niet semantisch in te delen: ‘Classifying prepositions heading PP-complements on semantic grounds does not seem to be useful’ (Broekhuis, 2013, p. 162).

Toch is de ondoorzichtigheid niet compleet. Gelet op de etymologische band tussen de betrokken voorzetsels en hun locatieve origineel, staan de meeste voorzetsels in voor de codering van een OBJ-zoekende of OBJ-vliedende oriëntatie. In algemene zin immers wordt de vz-keuze bepaald door de aard van de betrekking tussen predicaat en object X: doel-verwijzing bij *gericht zijn op/\*van*, *geneigd zijn tot/\*van*, *verlangen/snakken naar/\*van*, oorsprong-verwijzing bij *afhangen/afstammen/erven van*, *voortkomen uit*. De betrokkenheid tussen gebeuren en object X is m.a.w. naar X toe (zoekend) of van X weg (vliedend):

- (10) [ZOEKEND] *denken aan*, *verlangen/streven naar*, *betrekken/wachten/aansturen op*, *aanzetten tot*, *vervellen tot*, *veranderen in*  
 (11) [VLIEDEND] *afstammen van*, *voortkomen uit*

De modelvoorzetsels van OBJ-zoekendheid zijn *aan* en *op*. In de letterlijke toepassing heeft het eerste te maken met ‘contact’, ‘toewending’, ‘doel’-gerichtheid, het tweede in zijn dynamische lezing<sup>6</sup> met ‘richting’, net als *naar*

<sup>5</sup> Aan de hand van corpusonderzoek gaan Pijpops & Speelman (2017) na welke factoren instaan voor de alternantie transitief/reflexief bij werkwoorden als *verbazen*, *ergeren*, *storen*, *interesseren*.

<sup>6</sup> ‘Statisch’ *op* vinden we terug in *steunen/bouwen op*; *antwoorden/reageren op*. Dynamisch *auf* krijgt in het Duits een accusatief.

en *tot*. Het modelvoorzetsel van OBJ-vliedendheid is *van*, dat net als *uit* in de II. toepassing ‘oorsprong’, ‘vertrekpunt’ enz. kan aangeven. *Van* was oorspronkelijk ook het voorzetsel voor het handelend voorwerp (*van de hand Gods geslagen*), maar is in modern NL zo goed als volledig vervangen door *causaal door*.<sup>7</sup>

Behalve de directionele voorzetsels zijn ook zoekend: (finaal, benefactief) *voor*<sub>1</sub> (*Ik offer mij op voor*<sub>1</sub> *jou*), directioneel *tegen*<sub>1</sub> (*Jan sprak niet meer tegen*<sub>1</sub> *mij*). Vliedend zijn de vermijdende toepassingen van deze voorzetsels: *tegen*<sub>2</sub> (*iem. beschermen tegen*<sub>2</sub> *iets*), vermijdend *voor*<sub>2</sub> (*op zijn hoede zijn voor*<sub>2</sub> *iets*).<sup>8</sup> Sommige voorzetsels zijn oriëntatief neutraal, zoals *in* (als in *Zij excelleert in fysica*), *op*<sub>2</sub> (als in *steunen op*), mogelijk *met* als in *Anna sprak niet meer met mij*.

### 3. VERSCHIJNINGSVORMEN VAN ZINSDYNAMIEK

#### 3.1. TRANSITIVITEIT: SBJ-VLIEDEND, OBJ-ZOEKEND

Traditioneel worden in de taalbeschouwing de SBJ/OBJ-asymmetrie en eventuele oriëntatieverschillen in de presentatie recht gedaan met het begrip ‘transitiviteit’. Hiermee doelt men op het grammaticaal ingeslepen formaat voor de weergave van een activiteit, van Actor naar Actie, met het voorwerp van de Actie (Patiens, Experienter) als eindpunt.

In hun klassieke definitie stellen Hopper & Thompson (1980, p. 251): ‘Transitivity is traditionally understood as a global property of an entire clause, such that an activity is “carried over” or “transferred” from an agent to a patient.’ Deze definitie gaat uit van een bepaalde oriëntatie in de zinsdynamiek, die we ook al zagen in de gangbare definitie van de Latijnse accusatief.

Die participantenrollen Agens en Patiens zijn wellicht tekenend voor prototypische transitiviteit. Daarbuiten echter kan zowel subject als object bij een

---

<sup>7</sup> De agens-noemende *door*-PP wordt meestal niet tot de *vzv*’s gerekend. De Schutter (2014) echter spreekt van ‘causaal object’. Ook Höllein (2019) rekent de agens-noemende *von*-PP in het DT bij de ‘Präpositional-Objekte’.

<sup>8</sup> Höllein (2019) verbindt de Duitse voorzetselvoorwerpen met een arsenaal aan semantische rollen of ‘niches’ waarvan de namen het vliedende of zoekende karakter verraden. Enkele voorbeelden van ‘zoekende’ niches: TRANSFORMATUM bij *veranderen in*, ADRESSATUM bij (*een brief*) *schrijven aan*, AFFIZIERT (‘geaffecteerd’) bij *knagen aan*, PROSPECTUM bij *wachten op*, DESTINATUM bij *letten op*, INTELLEKTUELLES THEMA bij *discussiëren over*, enz. Niches met een OBJ-vliedende oriëntatie zijn SEPARATUM bij *scheiden van*, en AUSLÖSER (‘trigger’) bij *geslagen werden von* (‘geslagen worden door’).

transitief werkwoord ook semantisch inert zijn, bij een werkwoord als *hebben* bijvoorbeeld. Beide zijn ‘louter thematisch’ (De Schutter, 2014, p. 89) in een zin als *Een goede bakker*<sub>THEMA</sub> heeft *een zwaar beroep*<sub>THEMA</sub>. Voor de transitiviteit geeft dus niet de semantische rol de doorslag maar de aanwezigheid van een (direct) object. Als in de argumentstructuur ook een tweede object opduikt (*Mieke*<sub>AG</sub> geeft *Arend*<sub>DOEL</sub> *een ring*<sub>PAT</sub>), is er sprake van ditransitiviteit: het gaat om een datief object (met de rol van Ontvanger) dat in de zinsdynamiek in een ‘zoekend’-relatie tot het werkwoord staat.

Wanneer we het hebben over ‘argumentstructuur’ doelen we op de configuratie van subject, object en obliëke zinsdelen die met een werkwoord samengaan. Op dit niveau spelen ook de morfosyntactische fenomenen zoals voorzetsels en naamvallen die gepaard gaan met de realisatie van de argumenten van predicaten. Die vervullen argument-rollen zoals GEVER, GEGEVENE, ONTVANGER bij een werkwoord als *geven* of SUBJECT/OBJECT VAN EMOTIE bij een adjectief-koppelwerkwoordcombinatie als *trots zijn*.

De participantenrollen hebben in belangrijke mate te maken met de causale keten (Croft, 2012) die tekenend is voor de structuur van het in de zin beschreven gebeuren.<sup>9</sup> Die causale keten leidt tot asymmetrische rollen als Oorzaak, Veroorzaker, Stimulus, Agens aan de ene kant, en Doel, Ondervinder of Experiencer,<sup>10</sup> Patiens aan de andere. Die onderlinge verhouding tussen de participantenrollen binnen het gebeuren duiden we aan als ‘participantenstructuur’.

De genoemde structuren krijgen veel aandacht van auteurs in de cognitivistische en de constructionalistische traditie. Zo heeft Goldberg (1995, p. 51) het over ‘the participant roles associated with the verb’ en ‘the argument roles associated with the construction’. De nadruk op aspecten van de gebeurenstructuur zien we bij auteurs die voor de beschrijving ervan de notie van ‘krachtdynamiek’ (Talmy, 1988) hanteren, een generalisatie over de traditionele notie van causativiteit. Dat soort dynamiek is verantwoordelijk voor een ‘actieketen’ (Jackendoff, 1990) of een ‘causale keten’ (Croft, 2012). Typerend in dat opzicht is de verwijzing naar ‘energie’ in Jackendoffs definitie van transitiviteit: daarin stelt hij dat de prototypische transitieve (deel)zin ‘profiles an action chain involving the transmission of energy from the subject to the object, with the former being agentive and the latter undergoing a change of state’ (1990, p. 220). Voor Croft vormt de Stimulus (of Agens, Actor, Veroorzaker)

---

<sup>9</sup> ‘In the force dynamic model, event structure is defined in terms of the interactions between the participants in the event’ (Croft *et al.*, 2018, p. 7).

<sup>10</sup> Beide aanduidingen worden gebruikt in de tekst.

het beginpunt van een causale keten gekenmerkt door ‘transmission of force’ (Croft, 2012, p. 280).

### 3.2. SBJ-ZOEKEND

In actieve zinnen is de agentieve of triggerende participant het subject (SBJ), de Ondervinder het direct object (OBJ). De zinsdynamiek voor beide argumenten is complementair: SBJ-vliedend als de Trigger de SBJ-functie heeft, OBJ-zoekend voor de Ondervinder.

(12) De directeur<sub>SBJ/AGENS</sub> *brak* de vaas<sub>OBJ/ONDERVINDER</sub>

Bij onaccusatieve werkwoorden, ‘verbs with a derived DO-subject’ (Broekhuis & Corver, 2015, p. 717) is de dynamiek niet SBJ-vliedend maar SBJ-zoekend. Hier speelt het SBJ immers een vergelijkbare rol als het direct OBJ (DO) bij transitieve werkwoorden, met de semantische rol van Ondervinder:

(13) De vaas<sub>SBJ/ONDERVINDER</sub> *brak*.

Die SBJ-zoekende dynamiek is dezelfde als bij actiewerkwoorden in de passieve zin, waar het Patiens, de rol dicht bij die van Ondervinder, subject geworden is. Het gebeuren wordt, net als bij onaccusatieve werkwoorden, niet als een Actie voorgesteld (a), maar als een Proces (b) of Toestand (c):<sup>11</sup>

- (14) a Jane<sub>SBJ/AG</sub> straft de hond<sub>OBJ/PAT</sub>  
b De hond<sub>SBJ/PAT</sub> wordt *door* Jane<sub>OBJ/AG</sub> gestraft.  
c De hond<sub>SBJ/PAT</sub> is *door* Jane<sub>OBJ/AG</sub> gestraft.

De omkering leidt tot een andere verdeling van de participantenrollen over SBJ en OBJ. Het vertrekpunt, de Initiator van de actie, verschijnt nu als obliiek argument ingeleid door een voorzetsel *door*. In ouder Nederlands was dat *van* (*van de hand Gods geslagen, van iedereen verlaten*).<sup>12</sup> De participant genoemd in het Subject vormt het eindpunt van de causale keten.

<sup>11</sup> Ik volg hier de analyse van Höllein (2017 en 2019), die vier gebeurentypes onderscheidt: Toestand, Proces, Actie en Activiteit (‘Tätigkeit’).

<sup>12</sup> Die *van* kan gezien worden als de opvolger van Latijn *a(b) + Ablatief*, het vz van ‘verwijdering’.

### 3.3. DE ZK/VL-COMPLEMENTARITEIT IN HET MIDDELNEDERLANDS

In een vroeger stadium, dat van het Middelnederlands, kon de zoekend/vliedend-complementariteit een andere invulling krijgen in zinnen zonder subject. Bij werkwoorden van emotie of psychologische gewaarwording werd in die onpersoonlijke constructie de Ondervinder als datief gemarkeerd, de Stimulus kreeg de genitiefvorm. Ter illustratie volgen twee voorbeelden uit Van der Horst (2008), resp. p. 457 (15) en p. 682 (16):

(15) Den<sub>DAT/OBJ-zk</sub> apostelen wonderde des<sub>GEN/OBJ-vl</sub>  
[Aan] de apostelen (ver)wonderde [het] daarvan/daarover  
'Dat verwonderde de apostelen'/'De apostelen verwonderden zich  
daarover'

(16) V<sub>DAT/OBJ-zk</sub> saels<sub>GEN/OBJ-vl</sub> berouwen alte spade  
U zal des berouwen al te laat  
'Het zal u (al) te laat berouwen', 'Gij zult er (al) te laat berouw  
over hebben'

Wat de argumenten betreft bij deze 'werkwoorden die meestal een gevoel of ervaren betekenen', noteert Van der Horst dat die werkwoorden 'geconstrueerd worden met een datief voor de persoon die de gewaarwording ondergaat, en (eventueel) een genitief ... voor de oorzaak of bron der gewaarwording' (2008, p. 681). In zinsdynamische termen kan de datief getypeerd worden als de OBJ-zoekende naamval, de genitief als de OBJ-vliedende. Volledigheidshalve moeten we hierbij noteren dat het object behalve door een naamval ook al in het Mnl. door een voorzetsel gemarkeerd kon zijn, zoals OBJ-zoekend *na* 'naar' in *mi lanct na di*, 'ik verlang naar jou' (vgl. 2.2.1, vb. 5).

## 4. VOORZETSELS EN ZINSDYNAMIEK IN DE NEERLANDISTISCHE VZV-LITERATUUR

Het basisonderscheid tussen OBJ-zoekend en OBJ-vliedend wat betreft het voorzetselgebruik bij voorzetselvoorwerpen is in de neerlandistische literatuur vaker opgemerkt, zij het niet in die termen. Zo trekt Loonen (2003) in zijn studie over voorzetsels een duidelijke scheidingslijn tussen causatief

(‘UITVLOEISEL’) en directioneel (‘OMST, richting’).<sup>13</sup> Reeds bij Den Hertog (1892) gaf het OBJ-vliedende karakter de doorslag bij de karakterisering als ‘oorzakelijk voorwerp’, wat niet hoeft te verbazen aangezien hij de genitief-naamval ziet als basisvorm voor de latere objecten waar de naamval door een voorzetsel vervangen is. Zijn definitie: ‘Het oorzakelijk voorwerp is in het algemeen de naam of de aanduiding van een zelfstandigheid, die als **aanleiding** moet beschouwd worden tot de werking of de toestand van het onderwerp’ (2003, p. 66, vet toegevoegd).

Bij de term van Den Hertog hebben Van Es & Van Caspel (1972) hun reserves. Behalve OBJ-vliedend is immers voor heel wat vzv’s ook OBJ-zoekendheid mogelijk:

Zo doen sommige verbindingen met een ‘voorzetselvoorwerp’ denken aan verbindingen met een inherente bepaling van richting of doel; vergelijk: We gingen naar huis. – We keken naar de mensen die voorbijliepen. Dat is op zichzelf niet zo vreemd, als we bedenken, dat een object meermalen een substantivisch element is ten opzichte waarvan het Subject zijn activiteit ontplooit of m.a.w. **waarop het zijn handeling ‘richt’** (nr. 16, p. 207, vet toegevoegd).

Het belang van de SBJ-OBJ-relatie in relatie tot semantische verhoudingen tussen de participanten is een wekkerend aandachtspunt in de beschrijving van de Nederlandse zin door De Schutter (1974). Daarin onderneemt hij een eerste grondige poging om de betekenis van de vzv-voorzetsels te beschrijven, en dat aan de hand van een (intern-talige) contrastieve analyse waarbij het effect van verschillende ‘vaste’ voorzetsels bij eenzelfde werkwoord vergeleken wordt (1974, p. 153-179): *komen aan/bij/tot/op, geloven aan/in, beginnen aan/met, denken aan/om/over, zich ergeren aan/over, sterven aan/van, enz.* Hij kan er natuurlijk niet omheen dat de verschillen vaak uiterst minimaal zijn, maar in een aantal gevallen toch ook heel reëel.

Een van de voorbeelden die De Schutter (1974, p. 167-8) behandelt, is het werkwoord *opkijken*, dat o.a. (OBJ-zoekend) *naar* en OBJ-vliedend *van* bij zich kan krijgen. Nemen we zijn voorbeeld (64) op p. 167, hier genummerd als (17):

- (17) a Wij keken toch wel wat **naar** die sterke ploeg op.  
b Wij keken wel wat **van** die sterke ploeg op.

---

<sup>13</sup> Het proefschrift van Loonen (2003) bevat een V-lijst, d.i. een lijst met alle werkwoorden (of predicaten) die een ‘vast’ voorzetsel kunnen krijgen, ongeacht of de PP een vzv is of niet. Hierbij werkt hij met een codeersysteem waarvan de eerste drie cijfers staan voor de semantische code.

*Naar* is het voorzetsel dat de SBJ-vliedende relatie bij uitstek een ‘richting’-aspect geeft, wat ze OBJ-zoekend maakt. Bijna exact zo drukt De Schutter het uit: ‘het voorzetsel *naar* impliceert, in tegenstelling met *tegen* en *van* geen enkele “aktieve” rol van O: de relatie **gaat** volledig **uit van S**’ (1974, p. 168, vet toegevoegd). Betreffende de betekenisbijdrage van het oorzaak-aanduidende *van* stelt hij dat ‘de relatie van het optreden **van O uit(gaat)**’ (*ibid.*).

## 5. AMBIVALENTE DYNAMIEK BIJ EMO-PREDICATEN: DE ORIËNTATIEPARADOX

### 5.1. DE PP BIJ PREDICATEN VAN EMOTIONELE GEWAARWORDING

Uit de voorbeelden in de vorige paragraaf kan men de indruk opdoen dat het de voorzetsels zijn die instaan voor het vliedende c.q. zoekende karakter van de oriëntatie, naar analogie met wat er gebeurt bij de directionele uitdrukkingen: daar is *naar* ondubbelzinnig LOC-zoekend, en *uit* LOC-vliedend. Die indruk is deels terecht, maar de aard van het werkwoord of predicaat waarmee het vz een combinatie aangaat, speelt evenzeer een rol. Een cruciaal element is, zoals we zagen bij passivering en reflexivering, of het SBJ al dan niet de trigger van het gebeuren noemt. Positief geformuleerd: de omstandigheid dat het SBJ een Patiens (bv. *lijden*) of een Ondervinder (bv. *verlangen*) noemt, duwt de (eventuele) trigger naar achteren in de zin, waar die de vorm van een PP aanneemt. Dat geldt voor gewone werkwoorden (*vrezen voor*, *treuren om*), en is evident het geval bij reflexieve werkwoorden (*zich ergeren aan*, *zich interesseren voor*) en bij constructies met koppelwerkwoord (*gek zijn op*, *blij zijn met*, *op de hoogte zijn van*). Uit de aard van hun lexicale betekenis kenmerken met name de emotionele (EMO-) predicaten zich door een Ondervinder in SBJ-functie.

Bij mentale predicaten, en zeker bij EMO-predicaten met PP-object, lijkt de zinsdynamiek dus twee kanten tegelijk op te gaan: (a) de kant van de betrokkenheid (gebeuren *betrokken op X*), en (b) de kant van de causaliteit (gebeuren *getriggerd door X*).<sup>14</sup> Zo geldt het vz dat we aantreffen in een constructie als *trots (zijn) op* bij uitstek als indicator van OBJ-zoekendheid (vgl. *aansturen*; *focussen*, *doelen*, *mikken op*). Ook bij een statisch predicaat als *trots* of

---

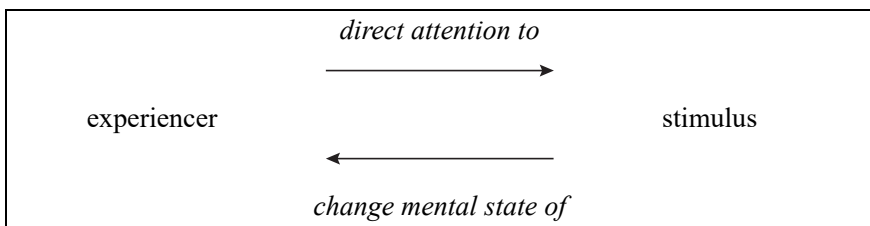
<sup>14</sup> Croft et al. (2018, p. 9): ‘Mental events have two primary participants, the person whose mental state/process is being described, usually called the *experiencer*, and the external situation (entity, etc.), called the *stimulus*.’



*boos* heeft het er de schijn van dat de nominale groep als complement van het vz ('Marie' in het voorbeeld 18) mikpunt of doel is van trots of boosheid.

(18) Jan is trots/*boos op Marie*.

Het paradoxale is dat met de NP in de directionele *op*-PP (OBJ-zoekend) ook een causaal element genoemd wordt, wat op OBJ-vliedende zinsdynamiek lijkt te wijzen. Croft (2012, p. 233) onderkent deze paradox: 'there are two directions of transmission of force: the experiencer directs her mental attention to the stimulus, and the stimulus causes a change of (mental) state in the experiencer'. Grafiek 1 brengt dit in beeld:



Grafiek 1: 'Bidirectional transmission of force in mental events' (causaal en directioneel).

We constateren dus dat de niet-SBJ-participant bij emotie-predicaten twee rollen kan spelen, tegelijk Voorwerp en Bron van de emotie. Door de keuze van het voorzetsel bij mentale predicaten kan de ene of de andere oriëntatie geprofileerd worden: bij *trots op* de OBJ-zoekende, bij *zeker van* de OBJ-vliedende.

## 5.2. PP-COMPLEMENTEN BIJ PSYCH VERBS IN *SYNTAX OF DUTCH*

De *Syntax of Dutch* (SoD Broekhuis et al., 2015, p. 333) besteedt in verband met de PP-complementen (= vzv) veel aandacht aan de groep van psychologische predicaten, werkwoorden of adjectieven met een Experiencer als subject, bv. *Jan<sub>Exp</sub> is boos*. In eerste instantie lijkt de toekenning van rollen aan de diverse PP-complementen wat verwarrend. Onderscheiden worden de volgende rollen: Target of emotion, Subject matter of emotion (na vz *over*), Causer of emotion (= Agent) en Cause of emotion (resp. de bezielde en niet-bezielde 'trigger of the emotion' (2015, p. 334). De eerste en de tweede lijken met een OBJ-zoekende oriëntatie te accorderen (bij 'Target': 'Mental states are ... directed towards some entity' (2015, p. 333)), de derde en de vierde met een OBJ-vliedende.

- (19) a. Jan<sub>Exp</sub> is boos *op* Marie<sub>Target</sub>  
 b. Jan<sub>Exp</sub> is boos *over* die opmerking<sub>SubjM</sub>

Een voorbeeld met *aan*-PP (2015, p. 377) en *voor*-PP (2015, p. 335):

- (20) De agenten<sub>Exp</sub> ergeren zich *aan* het ongepaste gedrag van de jongens<sub>Target</sub>  
 (21) Jan<sub>Exp</sub> is bang *voor* zijn vader<sub>Target</sub>

De *SoD* gewaagt van ‘Target’, maar op grond van de constructiebetekenis lijkt ‘Cause’ in al die gevallen evenzeer voor de hand te liggen. Zo ligt de opmerking in (19b) aan de boosheid ten grondslag, en is in (20) het gedrag in kwestie grond of oorzaak, niet mikpunt of doel van de ergernis. Bij interpretatie van (21) constateren we dat ‘zijn vader’ causaal ten grondslag ligt aan de angst van Jan, een OBJ-vliedende relatie die moeilijk te verzoenen is met de rol van ‘Target’.

Waarom de PP toch niet de rol van ‘Cause(r)’ toegekend krijgt, heeft naar alle waarschijnlijkheid te maken met de prioriteit van argumentstructuur over participantenstructuur. Een indicatie daarvan is dat Broekhuis *et al.* (2015, p. 334) de twee rollen ‘target’ en ‘subject matter of emotion’ in gevallen van twijfel aanduiden met de overkoepelende term ‘Object of emotion’, in aansluiting op Pesetsky (1995). In de argumentstructuur zijn het de syntactische functies ‘Subject’ en ‘Object’ die de hoofdrol spelen. Het ‘Object of emotion’ van Broekhuis *et al.* kan opgevat worden als argument-rol binnen een argumentstructuur met daarin een SBJ dat de emotie ondergaat of ervaart.

### 5.3. EMO-PREDICATEN IN HET MIDDELNEDERLANDS

In sectie 3.3 maakten we kennis met de onpersoonlijke constructie in het Middelnederlands. De constructie geeft uitdrukking aan ‘gebeurtenissen waarin de persoon niet zozeer agens is maar veeleer degene aan wie iets overkomt, en de bron der sensatie een nog minder actieve rol speelt’ (Van der Horst, 2008, p. 457). Onder deze predicaten van gewaarwording vallen de EMO-predicaten. In dat verband wijst ook Van de Velde (2004) op de oriëntatieparadox, zonder het verschijnsel zo te noemen. Is bij transitiviteit het typische geval dat ‘het subject het causale vertrekpunt [is] van de handeling, en het object het eindpunt’ (Van de Velde, 2004, p. 50), dan geldt voor processen van

gewaarwording dat ‘de causale transfer [vertrekt] vanuit beide richtingen’ (*ibid.*):

In het voorbeeld *Den apostelen wonderde des* is de bron, *des*, de aanleiding tot de gewaarwording, maar net zo goed kan beargumenteerd worden dat het de apostelen zijn, die vanuit zichzelf iets gewaarworden, die zich verwonderen *over* iets. (*ibid.*)

Liever echter dan van een causale transfer vanuit twee richtingen te gewagen, lijkt de paradox erin te bestaan dat de causale participantenrol en de argument-rol (OBJ van Emotie) zinsdynamisch uit elkaar lopen. De keuze voor de OBJ-vliedende markering in het Mnl., met de genitief voor de causale participantenrol, heeft in modern Nederlands de plaats geruimd voor OBJ-zoekende (of neutrale) markering met het vz *over* voor het ‘OBJ of Emotion’. Daarbij heeft echter een reflexivering van het werkwoord (ww) plaatsgevonden (zie 2.2.1), waarbij het datief OBJ plaatsmaakt voor een SBJ. De OBJ-zoekende constructie waarbij Mnl. *wonderen* een datief neemt, is in modern Nederlands dus vervangen door een SBJ-zoekende constructie met reflexief *zich verwonderen*.

## 6. CODERING DOOR HET VZV-VOORZETSEL

### 6.1. VZ-KEUZE EN PROFILERING VAN ARGUMENTSTRUCTUUR OF PARTICIPANTENSTRUCTUUR

We hebben het al herhaaldelijk gehad over de voorzetsels *op* en *van*. Dat laatste vz heeft vanuit zijn etymologie te maken met noties als ‘bron’, ‘oorsprong’, ‘oorzaak’ enz., en is dus OBJ-vliedend. Dat is heel helder in de toepassing bij werkwoorden van fysieke gewaarwording (*sterven van*, *hivieren van*), maar ook bij werkwoorden van psychische gewaarwording, waar de EMO-predicaten toe behoren, en gerichte toepassingen als *wakker liggen van*, *walgen van*. Het voorzetsel is ondubbelzinnig gemotiveerd vanuit zijn grondbetekenis als hoofd van een PP voor de aanduiding van ‘grond’ of ‘oorzaak’.

- (22) a De doorsnee burgers<sub>Exp</sub> liggen niet wakker **van** de wereldproblemen<sub>Cause</sub>  
b Zij<sub>Exp</sub> walgde **van** de onverschilligheid van de burgers<sub>Cause</sub>

Op het niveau van de participantenstructuur noemt de PP bij het ww *walgen* de basis of grondslag van de walging. In *walgen van X* wordt dus door de vz-

keuze de causale participant-rol geprofileerd; de argument-rol van X is ‘Object van Emotie [walging]’, het object waarop de walging betrekking heeft.

Bij *op*, in zijn dynamische betekenis OBJ-zoekend, wordt de argument-rol geprofileerd. Voor de combinatie *boos/trots zijn op X* zagen we eerder dat het OBJ-zoekende voorzetsel spoort met de oriëntatie in de argumentstructuur: X = Object van Emotie (‘trots’/‘boosheid’). Het  *vz*  staat echter haaks op de oriëntatie in de participantenstructuur, aangezien X het uitgangspunt is in de causale keten.

## 6.2. INTRATALIGE VARIATIE

### 6.2.1. Variatie in de *vz* -keuze

Meestal vereist het predicaat enkel een OBJ-zoekend  *vz*  (*tuk/boos op/\*van*), maar af en toe is er toch intratalige variatie mogelijk. Naast *Opa is gek op (zijn klein)kinderen*, is ook mogelijk: *Opa is gek van zijn kleinkinderen*. Een OBJ-zoekende én een OBJ-vliedende presentatiewijze bij hetzelfde adjectief, met een licht betekenisverschil. De eerste past in het paradigma van ‘gesteld op’-predicaten, zoals *gesteld/uit/tuk op*. De tweede sluit veeleer aan bij causaal  *van*  zoals in *weg van*, ‘heel erg gesteld op’, en ook bij verbale predicaten als *walgen/huiveren van*. Door de eerder genoteerde EMO-ambivalentie komt men via beide lexicale wegen (zoekend/vliedend) dan ook terecht op vrijwel hetzelfde punt:

- (23) a Opa is GEK  *op*  kinderen. vgl.  *dol zijn op*   
b Opa is GEK  *van*  zijn kleinkinderen.<sup>15</sup> vgl.  *houden van*

Welke oriëntatie in de  *vz* -keuze de overhand krijgt, kan ook verschillen als men verschillende diachrone fases bekijkt. Zo kent het Mnl. een OBJ-vliedende naamval in  *mi wondert des*  (genitief, ll. ‘daarvan’), terwijl modern NL kiest voor neutraal of OBJ-zoekend  *over* :  *ik verwonder mij daarover* . Het Mnl.  *hem hoeden + Gen of + van*  correspondeert in modern NL met  *zich hoeden voor* . Dit ‘vermijdende’  *voor*  kwam ook al voor in het Mnl., waar het ook nog eens alterneerde met  *van*  en zelfs met  *tegen* . Het gaat immers, aldus Van der Horst (2008, p. 697), om ‘een persoon, zaak of omstandigheid waartegen

---

<sup>15</sup>  *Van*  bij  *gek*  kan in adjunct-functie ook een louter causale lezing krijgen:  *Ik word (knetter)gek van dat aanhoudende gezeur/van dat aanhoudende gezeur word ik (knetter)gek* .

beschermd wordt'.<sup>16</sup> Een voorbeeld van de alternantie *van/voor* is (Van der Horst, 2008, p. 697):

- (24) a *Van*-PP: dat hem elc hoede **van** sulker saec  
b *Voor*-PP: Hudt v **vor** de ualsche profeten

### 6.2.2. Variatie PP / NP

De waaier van EMO-predicaten is natuurlijk niet beperkt tot werkwoorden die een vz nemen. Heel vaak kan dezelfde of een vergelijkbare emotie in een transitieve constructie beschreven worden, zoals in de hiernavolgende b-zinnen:

- (25) a Hij<sub>SBJ-EXP</sub> is niet bang voor de dood<sub>OBJ-VL</sub>  
b Hij<sub>SBJ-VL</sub> vreest de dood<sub>OBJ-ZK</sub> niet
- (26) a Zij<sub>SBJ/EXP</sub> hebben een afkeer van hun burenen<sub>OBJ-VL</sub>  
b Zij<sub>SBJ-VL</sub> verafschuwen hun burenen<sub>OBJ-ZK</sub>
- (27) a Zij<sub>SBJ/EXP?</sub> houdt van hem<sub>OBJ-VL?</sub>  
b Zij<sub>SBJ-VL</sub> bemint hem<sub>OBJ-ZK</sub>

De transitieve zinnen vertonen qua zinsdynamiek een parallellisme tussen argumentstructuur en participantenstructuur, met de complementariteit SBJ-vliedend/OBJ-zoekend. Het SBJ heeft bij werkwoorden als *haten*, *verafschuwen*, *beminnen* meer een gebeuren-initiërend karakter, dan dat het als Ondervinder geprofileerd wordt. Bij *houden van* is het minder vanzelfsprekend om van een ondervindend SBJ te spreken, en het vz *van* lijkt dusdanig grammaticaliseerd dat er nauwelijks nog van een 'vliedende' betekenisbijdrage sprake kan zijn. Mogelijk is dat het lot dat ook andere voorzetselvoorwerpen te wachten staat, wanneer de codering door het vz (*van*, *door*) nauwelijks nog iets met causaliteit te maken heeft, en zich conformeert aan de OBJ-zoekende oriëntatie opgelegd door de argumentstructuur.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Ook in Hus & Reinsma vinden we een *tegen*-voorbeeld: **waken** *voor* of *tegen* (iem., iets) proberen te vermijden: *we moeten waken tegen vergissingen*. In corpusmateriaal (SoNaR-corpus) vonden we het voorzetsel **tegen** zelfs bij *zich hoeden*, *beducht zijn*. a Rusland is juist zeer *beducht tegen* islamitische extremisten in haar onderbuik die ook opereren in Syrië. <https://forum.politics.be>. b Journalisten moeten van hun werkgevers op ergonomische stoelen zitten, mogen niet meer roken en moeten *zich hoeden tegen* het gevaar van de muisarm. 'De Schrijver en zijn gereedschap' <https://www.nrc.nl>.

<sup>17</sup> In zekere zin is het FR equivalent *tenir à* een meer voor de hand liggende combinatie, omdat het vz van toewending nu eenmaal past bij wat etymologisch een contactwerkwoord is. In het Frans zijn participantenstructuur en argumentstructuur zinsdynamisch parallel georiënteerd.

## 7. DE VZV-VOORZETSELS IN CONTRASTIEF PERSPECTIEF

Uitgaand van de veronderstelling dat taalvergelijking ons extra inzichten kan opleveren over patronen in de voorzetselkeuze bij EMO-predicaten, hebben wij een beperkt taalvergelijkend onderzoek gedaan. Uit eerder verkennend onderzoek (Devos & Vandeweghe, 2012, NL-FR, en Vandeweghe, 2023, NL – TJ, PL) waren al enkele tendensen naar voren gekomen. Een van de opvallende verschillen bestond in de tegenstelling tussen ‘zoekende’ codering in het NL (*trots op*, *nieuwsgierig naar*) en ‘vliedende’ codering in het Frans (*fier de*, *curieux de*) en andere talen (Engels *proud of*, Pools *ciekawym + genietief*). Er is natuurlijk ook een grote mate van idiomatiek (vgl. NL *afhangen van* vs. EN *depend on*) en per taal kan de grammaticalisering meer of minder ver doorgedreven zijn. Zo zijn *à* en *de* in het FR niet alleen het meest talrijk bij vzv’s, het zijn ook de enige die een ‘eigen’ referentieel bijwoord kennen, resp. *y* en *en*.

Voor enkele EMO-predicaten (die van angst en vrees, ergernis en woede, tevredenheid en blijdschap) hebben wij het aantal talen verruimd door gebruik te maken van een online typologische valentiecatalogus genaamd BivalTyp (Knyazev, 2022), die voor een hele reeks predicaten het equivalent geeft mét bijhorend voorzetsel. Hoewel de interpretatie van de gegevens uit deze valentiecatalogus enige relativering vereist,<sup>18</sup> kunnen we er in elk geval uit leren dat een fenomeen in een taal voorkomt, zij het niet noodzakelijk als enige mogelijkheid. We selecteerden uit de talrijke wereldtalen enkele Europese talengroepen: Germaans, Romaans, Slavisch en Turks (met verwante Turkische talen in Midden-Azië).

### 7.1. VLIEDENDE PRESENTATIEWIJZE BIJ PREDICATEN VAN ANGST EN VREES

In het domein van de predicaten van **angst of vrees** is aanvulling met *VAN*<sup>19</sup> voor vele Europese talen een vast gegeven, blijktens de valentiecatalogus. De Germaanse talen, m.u.v. het EN,<sup>20</sup> vormen met ‘voor’ de uitzondering (*Jan is*

---

<sup>18</sup> Zo zijn de data bijeengebracht op grond van enquêtes met telkens slechts één promptzin, en wordt telkens volstaan met één antwoord, ook als er meerdere mogelijkheden zijn. De waarde van de antwoorden hangt ook af van de geschiktheid en het (taalkundig) inlevingsvermogen van de enquêteurs en de kwaliteit van de taalintuïties van de respondenten.

<sup>19</sup> Met de kapitalen wordt aangegeven dat het gaat om het zinsdynamische equivalent van wat in het NL met *van* wordt aangegeven.

<sup>20</sup> ‘Adjectives denoting *fear* (*afraid, frightened, scared, terrified*) tend to favour *of*-complements’ (De Smet, 2019, p. 322).

*bang voor de hond/voor zijn vader*), al is ook dit *voor* veeleer als ‘vliedend’ dan als ‘zoekend’ te karakteriseren. Na de tabel komen we op terug op dit voorzetsel.

		VAN	VOOR	
Germaans: <i>van/voor</i>	Nederlands	+	+	<i>bang zijn van/voor</i>
	Duits		+	<i>sich fürchten vor</i>
	Engels	+		<i>to be afraid of</i>
	Zweeds		+	<i>att vara rädd för</i>
	Deens		+	<i>være bange for</i>
	Noors		+	<i>å være red for</i>
Romaans vz < Lat. <i>de</i>	(Braz.) Portugees	+		<i>ter medo de</i>
	Italiaans	+		<i>aver paura di</i>
	[Spaans]			[ <i>temer + DO</i> ]
	Catal.	+		<i>tenir po de</i>
	Frans	+		<i>avoir peur de</i>
Slavisch: genitief	Tsjechisch	(+) <sup>21</sup>		<i>bát se + GEN</i>
	Pools	(+)		<i>bać się + GEN</i>
	Russisch	(+)		<i>bojat'sja + GEN</i>
Turkisch: ablatief <sup>22</sup>	Turks	(+)		<i>korkmak + ABL</i>
	Kazaks	(+)		<i>qorq + ABL</i> <sup>23</sup>
	Oezbeeks	(+)		<i>qo'rq + ABL</i>

Tabel 1: *Bang zijn van/voor*.

Over *voor* als OBJ-vliedend voorzetsel is enige toelichting op zijn plaats. Door samenvallende etymologisch verschillende voorzetsels (*per*, *para*, *por*, *pro*) kent het NL een OBJ-zoekend *voor*<sub>1</sub> (toewending) en een OBJ-vliedend of -mijdend *voor*<sub>2</sub> (afwending). Het eerste komt overeen met DT *für* en treffen we aan in finale of benefactieve contexten (*zorgen voor*, *zich interesseren*

<sup>21</sup> De ronde haakjes geven aan dat niet van een voorzetsel sprake is, maar van een naamval.

<sup>22</sup> De ablatief in het Turks (TK) wordt gevormd met *-Dan* (-den/-dan/-ten/-tan), niet zozeer een suffix als wel een achterzetsel. Als werkwoord finale talen kennen de Turkische talen geen voorzetsels.

<sup>23</sup> Wat de infinitiefvormen betreft, is BivalTyp niet consequent: soms wordt de stamvorm gegeven (bv. *qorq-*), soms de vorm met *-mak/-mek* (in het TK).

**voor**).<sup>24</sup> Het tweede komt overeen met DT *vor*, en is het ‘voor’ in de context van angst en waakzaamheid (DT *vor*: *waarschuwen, vrezen, waken*,<sup>25</sup> *op zijn hoede zijn*, enz. + **voor**).

Interessant is het gebruik van *voor*<sub>2</sub> bij werkwoorden van emotioneel afstand nemen (vermijdende predicaten). Naast de predicaten van angst en vrees (a) zijn er ook die van waakzaamheid (b):

(28) Karen<sub>SU</sub> (a) vreesde / (b) was op haar hoede **voor** een *valstrik*<sub>OBJ</sub>

De valstrik in (28) is niet datgene wat men wil bereiken (OBJ-zoekend), maar datgene wat men net wil vermijden (OBJ-mijdend), ook bij een communicatief werkwoord als *waarschuwen voor*. Het verschil tussen *voor*<sub>1</sub> en *voor*<sub>2</sub> valt te illustreren met twee verwante zinnen, met een verschillende interpretatie voor (a) en (b):

- (29) a Daarom *zorgde* ze er angstvallig **voor**<sub>1</sub> dat ze er altijd piekfijn uitzag. (OBJ-zoekend: wat in de bijzin staat wordt nagestreefd.)  
b Daarom *waakte* ze er angstvallig **voor**<sub>2</sub> dat ze er onverzorgd uitzag. (OBJ-vliedend/OBJ-mijdend: wat in de bijzin staat wordt vermeden.)

## 7.2. ZOEKENDE PRESENTATIEWIJZE BIJ PREDICATEN VAN ERGERNIS EN WOEDE

We wezen eerder al op *aan* als het prototypische voorzetsel van ‘toewending’ (OBJ-zoekend), zeker in de datieve relatie (*geven aan*), maar ook in combinaties als *denken/geloven/belang hechten; gewoon/trouw/verslaafd/gehecht zijn aan*.<sup>26</sup> Wat echter als bij EMO-predicaten het vz *aan* aansluit op reflexieve ‘ergernis’-predicaten als in het geval van *zich ergeren, zich storen aan*? Hier

<sup>24</sup> Het eerste type correspondeert met het Engelse *for*, dat wonderlijk genoeg soms kan afwisselen met *after*: de constructie met de voorzetsels ‘*for/after*, that are characteristic of the intention/purpose construction’ (Croft *et al.*, 2018, p. 12). Voorbeelden: *to care for* ‘zorgen voor’ naast *to look after* ‘zorgen voor, letten op’ (vgl. West-Vlaams *kijken achter* met dezelfde betekenissen); *to long for* ‘verlangen naar’ naast *to lust after* ‘begeren/begerig zijn naar’. Het gaat telkens om een entiteit ‘towards which the agent’s intention is directed’ (Croft *et al.*, 2018, p. 12).

<sup>25</sup> Noteren we dat *waken over* wel OBJ-zoekend is. Vgl. *Daarom waakte ze er angstvallig over dat ze er altijd piekfijn uitzag*. Vgl. *zorgen voor, erop toezien dat*.

<sup>26</sup> Dat het Poolse woord *uzależniony* voor ‘verslaafd’ in plaats van een ‘zoekend’ vz het ‘vliedende’ *od* + G (ll. ‘van’) bij zich krijgt, heeft te maken met profilering van het betekenisaspect ‘afhankelijkheid’: verslaafdheid impliceert immers afhankelijkheid.



krijgen we een ‘goal construal’ met zoekend voorzetsel, ondanks de causale betekenis die de combinatie deelt met niet-emotionele predicaten als *ten onder gaan, lijden* + *aan*. Iets gelijkaardigs geldt trouwens voor *op* in een combinatie als *boos zijn op*. Dit *vz* is in se OBJ-zoekend (*aansturen op, gek zijn op*), maar in de genoemde combinatie ligt het ‘Object of emotion’ evengoed aan de emotie ten grondslag. Bij taalvergelijking op basis van het BivalTyp-materiaal blijkt dat van de onderzochte talen de Germaanse en de Slavische een *vz* kiezen dat past in de OBJ-zoekende presentatiewijze, terwijl de Romaanse talen (en het Engels) kiezen voor het ‘instrumentele’ voorzetsel, en ook de Slavische talen een instrumentalis als alternatief voor het zoekende voorzetsel hanteren.

Ondubbeltzinnig OBJ-zoekend is de expressiewijze in de Germaanse talen van het staal, op het Engels na, dat meedoet met de Romaanse talen door het instrumentele ‘met’-voorzetsel te kiezen. De semantiek van dit mediërende *vz* is – net als bij *door* – meer in de causale zone te zoeken, aangezien het instrument gezien kan worden als een soort van bijkomende veroorzaker binnen de causale keten (Croft: ‘Antecedent-Oblique’).<sup>27</sup> De Romaanse en Slavische talen kiezen net als NL en DT voor een reflexieve uitdrukkingwijze, het Engels en de Scandinavische talen gebruiken een koppelwerkwoord met passief deelwoord dat net als *boos* met een *OP*-*vz* verbonden wordt. Voor de Turkische talen geeft BivalTyp zowel een OBJ-zoekende als een OBJ-vliedende naamval bij ‘zich ergeren’, ‘geërgerd worden’, een OBJ-zoekende datief voor ‘boos zijn’.

Omdat de resultaten voor het gebruikte *vz* tussen *zich ergeren* en *boos zijn* parallel lopen, brengen we ze hier in één tabel samen.<sup>28</sup>

Germaans: <i>aan/over</i> [met]	Nederlands	<i>zich ergeren aan</i>	<i>boos zijn op</i>
	Duits	<i>sich ärgern über</i> + ACC	<i>sich ärgern über</i> + ACC
	Engels	<i>get irritated/annoyed with/by</i>	<i>be angry with</i>
	Zweeds	<i>att bli irriterad på</i> ‘op’	<i>att vara arg på</i>
	Deens	<i>blive irriteret på</i> ‘op’	<i>være sur på</i>
	Noors	<i>å irritere seg over</i> ‘over’	<i>å være sint på</i>

<sup>27</sup> Croft (2012, p. 280) ontwikkelt een ‘Causal Order Hypothesis’ met twee klassen van oblieke argumenten (in de praktijk: PP’s), gedefinieerd door hun positie m.b.t. die van het Object in de causale keten. ‘Antecedent-Oblique’ zijn er die aan het object vooraf gaan, bv. als ‘instrument’ of ‘oorzaak’. ‘Subsequent-Oblique’ zijn er die erop volgen, bv. als ‘recipiënt/beneficiënt’ of ‘doel’.

<sup>28</sup> De prompt in BivalTyp is resp. *get irritated* voor ‘zich ergeren’ en *be angry* voor ‘boos zijn’.

Romaans: <i>met</i>	(Braz.) Portugees	<i>irritarse con</i>	<i>estar bravo con</i>
	Italiaans	<i>adirarsi con</i>	<i>essere arrabbiato con</i>
	Spaans	<i>irritarse con</i>	<i>estar furioso con</i>
	Catal.	<i>enfadarse amb 'met'</i>	<i>estar enfadat amb</i>
	Frans	<i>être agacé, ennuyé par</i>	<i>s'énervé contre</i>
Slavisch: <i>na + ACC/ INSTR</i>	Tsjechisch	<i>naštvat se na + ACC</i> <i>naštvat se + INSTR</i>	<i>zlobit se na + ACC</i>
	Pools	<i>denerwywać się na + ACC</i> <i>denerwywać się + INSTR</i>	<i>gniewać się na + ACC</i>
	Russisch	<i>razdražat'sja na + ACC</i> <i>razdražat'sja + INSTR</i>	<i>zlit'sja na + ACC</i>
Turkisch: ablatief/datief	Turks	<i>rahatsız olmak + ABL</i> <i>sinirlenmek + DAT</i>	<i>öfkelenmek + DAT</i>
	Oezbeeks	<i>badžahl bo 'lmoq + DAT</i>	<i>žahli čiymoq + DAT</i>
	Kazakhs	( <i>transitief ww</i> )	<i>ašuli bol- + DAT</i>

Tabel 2: *Zich ergeren aan/boos zijn op.*

Paradoxaal in het NL en het DT is – zoals reeds eerder aangegeven – dat *aan* (DT *an*), het zoekende vz bij uitstek, bij mentale predicaten een OBJ-vliedende interpretatie kan krijgen. Dan geeft de NP volgend op *aan* de grond of de bron aan van bv. de ergernis, het plezier of het lijden, een relatie ‘weg van’ het OBJ: *zich ergeren aan, plezier beleven aan, lijden aan*. De stap van ‘toewending’ of ‘contact’ (een affecteerrelatie) naar causaliteit zoals bij *zich ergeren aan* is mogelijk te beredeneren als volgt. Men kan een ontwikkeling zien van ‘contact’ tot ‘veroorzaking’ via enkele stappen: bij het *blijven haken aan* een doornstruik is er duidelijk sprake van contact, net als in ‘*blijven hangen aan*. Bij *zich bezeren aan* wordt het effect van dit contact genoemd, *aan* blijft behouden. *Zich ergeren aan* is er de figuurlijk-emotionele variant van: contact als oorzaak. Als we uitgaan van het vrij letterlijke (‘contact’) *aan* in (30):

(30) Zij bezeerde zich *aan* een doornstruik.

komt, zoals eerder gezegd, al snel een causale neveninterpretatie in beeld: de kwetsuur is door de doornstruik veroorzaakt. Die neveninterpretatie wordt de centrale bij het EMO-predicaat:

(31) Zij ergerde zich *aan* zijn avances.

In die laatste combinatie is het (OBJ-zoekende) ‘contact’ of ‘toewending’-element helemaal naar de achtergrond verdrongen, en komen we uit op een causale (OBJ-vliedende) betekenis-toepassing.<sup>29</sup>

Volledigheidshalve moeten we hierbij opmerken dat bij de predicaten van *ernis* en *ongemak* ook een combinatie met *over* mogelijk is:

(32) Zij *ergerde* zich **over** *haar eigen onhandigheid*.

Hoewel *over* vanuit zijn grondbetekenis van (ruimtelijke) ‘verspreiding’ in figuurlijke zin op ‘Thema’ of ‘SubjectMatter’ (*SoD*) betrekking heeft (*spreken, uitsluitel geven, nadenken over*), ligt het wat complexer bij psychologische werkwoorden en adjectieven. Zoals we bij *aan* en *op* zagen, kan ook hier een causale bijgedachte in het geding zijn:

(33) Hij was *beschaamd/schaamde* zich **over** zijn armoedig voorkomen.

Ook hier valt de betekenisuitbreiding naar een vorm van causaliteit overigens net als bij *aan* al te beredeneren vanuit concreet-locationele gebruikswijzen, zoals *vallen, struikelen over*. Naar analogie daarvan gaat het ook over op meer figuurlijke toepassingen als *zich boos maken, zich opwinden over*:

(34) a Jan viel niet **over** *dat soort opmerkingen*.

b Jan *struikelde over de drempel/zijn woorden*.

(35) Hij wond zich op **over** *het manifeste gebrek aan goede wil*.

Schermer-Vermeer zegt hierover: ‘omdat iemand meestal niet zomaar *struikelt*, nemen wij aan dat de “verplaatsing” ook veróorzaakt wordt door de drempel, en dat geldt evenzeer bij *zijn woorden*, waar “het referentie-object” abstract is’ (2006, p. 162).<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Vergelijk voor het proces van abstrahering bij voorzetselvoorwerpen met *aan*: Schermer-Vermeer & Vandeweghe (2023, p. 188).

<sup>30</sup> Loonen ziet eveneens een causale betekenis voor *over*, waar hij schrijft: ‘*Over* kan de reden aangeven van de handeling of toestand in X, zowel in positieve als in negatieve zin: *kwaad, tevreden zijn over*’ (2003, p. 289).

7.3. INSTRUMENTELE PRESENTATIEWIJZE BIJ PREDICATEN VAN TEVREDENHEID

Germaans	Nederlands	<i>tevreden zijn met</i>	MET	MET	<i>blij zijn met</i>
	Duits	<i>zufrieden sein mit + DAT</i>		OVER	<i>sich freuen über + ACC</i>
	Engels	<i>be ok with</i>			<i>be glad about 'over'</i>
	Zweeds	<i>att vara nöjd med</i>			<i>att bli glad över</i>
	Deens	<i>være tilfreds med</i>		VOOR	<i>blive glad for</i>
	Noors	<i>å være fornøyd med</i>			<i>å bli glad for</i>
Romaans	(Braz.) Portugees	<i>estar satisfeito com</i>	MET	MET	<i>alegrar-se com</i>
	Spaans	<i>estar contento con</i>		VAN	<i>alegrarse de</i>
	Frans	<i>être content de</i>	VAN		<i>se réjouir de</i>
	Italiaans	<i>essere contento di</i>		VOOR	<i>rallegrarsi per</i>
	Catal.	<i>estar content per</i>	VOOR		<i>estar content per</i>
Slavisch	Tsjechisch	<i>spokojený + se + INSTR</i>	MET	OVER	<i>zaradovat se nad + INSTR 'boven'</i>
	Pools	<i>zadowolony z + GEN</i>	VAN	VAN	<i>ucieszyć się z + GEN 'van(wege)'</i>
	Russisch	<i>dovoln + INSTR</i>	(MET)	(AAN)	<i>obradovat'sja + DAT</i>
Turkisch	Turks	<i>memnun olmak + ABL</i>	(VAN)	(AAN)	<i>sevinmek + DAT</i>
	Oezbeeks	<i>mannun bo'lmoq + DAT</i>	(AAN)		<i>quvonmoq + DAT</i>
	Kazaks	<i>riyza bol- + INSTR</i>	(MET)		<i>quan + DAT</i>

Tabel 3: *Tevreden zijn/blij zijn met.*

Bij predicaten van tevredenheid kiest het Nederlands voor het instrumentele voorzetsel, dat hier OBJ-vliedend te interpreteren valt: de tevredenheid of blijdschap wordt (instrumenteel) veroorzaakt door het Object. De Romaanse talen maken dezelfde lexicale keuze, op FR en SP na die het causale vz gebruiken, net als het PL met de genitiefnaamval. TJ en RU maken een instrumentele keuze, net als een van de Turkische talen. Opmerkelijk hier is dat de emotie 'blijdschap' met een datieve naamval gepaard gaat, net als in het RU. Voor die laatste kiezen DT, EN en TJ voor een 'over'-lexeem (cf. NL *verheugd over*), en opmerkelijk is de keuze van het 'voor'-lexeem in twee Scandinavische talen, het Italiaans en het Catalaans. In heel wat van die gevallen is terughoudendheid vereist bij de interpretatie, aangezien de predicaten van blijdschap en tevredenheid zich lenen tot diverse schakeringen (*blij/tevreden met, over, voor*) en het niet zeker is welke nuance de zegspersoon voor de BivalTyp-enquête juist op het oog had. Hoe dan ook, de instrumenteel-causale en dus OBJ-vliedende vz-keuze is gerepresenteerd in heel wat van de onderzochte talen.

## 8. SLOTBESCHOUWING

Zinsdynamiek is een complex verschijnsel waarbij diverse oriëntaties met elkaar in interactie gaan en om voorrang strijden, wat met name geïllustreerd wordt in het geval van EMO-predicaten. De vaak gehoorde ‘trans’-metaforen (‘transitiviteit’, ‘transfer’) duiden op een bepaalde vorm van directionaliteit, maar waar een eindpunt is, is ook een beginpunt dat al of niet op een causale manier op het gebeuren inwerkt. De voorzetselkeuze bij objecten wordt, net als de naamvalskeuze, door dgl. dynamieken mee bepaald. De tegenstelling zoekend/vliedend is bepalend voor de presentatie van hoe het object zich houdt tot een van de basisstructuren, de argumentstructuur en/of de participantenstructuur. Bij EMO-predicaten zien we bij taalvergelijking bepaalde patronen opdoemen in de voorzetselkeuze, al is het waarom van de uiteindelijke keuze vooral idiomatisch bepaald. Voor een beter begrip is diachroon lexicaal onderzoek van de voorzetselbetekenis vereist, gezien in interactie met die van de predicaten binnen elke specifieke taal.

### Literatuurlijst

- Beeken, J.** (1993). *Spiegelstructuur en variabiliteit*. (Studies op het gebied van de Nederlandse taalkunde 1, B.I.C.N.). Leuven: Peeters.
- Broekhuis, H.** (2004). ‘Het voorzetselvoorwerp.’ *Nederlandse Taalkunde*, 9: 97-131.
- Broekhuis, H.** (2013). *Syntax of Dutch: Adpositions and Adpositional Phrases*. Amsterdam: Amsterdam University Press. = *SoD*.
- Broekhuis, H., Corver, N. & Vos, R.** (2015). *Syntax of Dutch: Verbs and Verb Phrases* Vol. 1. Amsterdam: Amsterdam University Press. = *SoD*.
- Croft, W.** (2012). *Verbs. Aspect and Causal Structure*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- Croft, W., Pešková, P., Regan, M. & Lee, S.** (2018). ‘A Rich Annotation Scheme for Mental Events.’ In *Proceedings of the Workshop on Events and Stories in the News*, pp. 7-17. Santa Fe, New Mexico.
- Den Hertog, C.H.** (1892). *Nederlandsche Spraakkunst*. Amsterdam: W. Versluys.
- De Schutter, G.** (1974). *De Nederlandse zin. Poging tot beschrijving van zijn structuur*. Brugge: De Tempel.
- De Schutter, G.** (2014). ‘Een overzicht van PP-objecten en PP-complementen.’ In Van de Velde, F., Smessaert, H., Van Eynde, F. & Verbrugge, S. (red.), *Patroon en Argument. Een dubbelfeestbundel bij het emeritaat van William Van Belle en Joop van der Horst*. Leuven: Universitaire Pers Leuven, pp. 89-102.

- De Smet, H.** (2019). 'The motivated unmotivated: Variation, function and context.' In Bech, K. & Möhlig-Falke, R. (red.), *Grammar - Discourse - Context: Grammar and Usage in Language Variation and Change*. Berlin: De Gruyter, pp. 305-332.
- Devos, M. & Vandeweghe, W.** (2012). 'Les structures à complément prépositionnel du néerlandais et du français.' In Van Peteghem, M., Lauwers, P., Tobback, E., Demol, A. & De Wilde, L. (red.), *Le verbe en verve. Réflexions sur la syntaxe et la sémantique verbales. En hommage à Dominique Willems à l'occasion de son éméritat*. Gent: Academia Press, pp. 67-78.
- Fillmore, C.J.** (1968). 'The case for case.' In Bach, E. & Harms, R.T. (red.), *Universals in linguistic theory*. London: Holt, Rinehart and Winston, pp. 1-88.
- Goldberg, A.E.** (1995). *Constructions. A Construction Grammar Approach to Argument Structure*. Chicago: University of Chicago Press (= Cognitive Theory of Language and Culture).
- Hoffmann, T.** (2022). *Construction Grammar. The Structure of English*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Höllein, D.** (2017). 'Gibt es Handlungs-, Tätigkeits-, Vorgangs- und Zustandsverben? Ein Vorschlag für signifikativ-semantische Rollen von Prädikaten.' *Zeitschrift für germanistische Linguistik*, 45/2: 286-305.
- Höllein, D.** (2019). *Präpositionalobjekt vs. Adverbial. Die semantischen Rollen der Präpositionalobjekte*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Hopper, P.J. & Thompson, S.A.** (1980). 'Transitivity in Grammar and Discourse.' *Language*, 56/2: 251-299.
- Hus, W.J.B. & Reinsma, R.** (1999). *Voorzetselwijzer*. Baarn: Nijgh Versluys.
- Knyazev, M.** (2022). 'Bivalent patterns in Dutch.' In Say, S. (red.), *BivalTyp: Typological database of bivalent verbs and their encoding frames*. St. Petersburg: Institute for Linguistics Studies, RAS. Data first published on May 14, 2022; last revised on July 25, 2022. <<https://www.bivaltyp.info>> [19 september 2023].
- Jackendoff, R.** (1990). *Semantic structures*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Loonen, L.J.M.** (2003). *Stante pede gaande van dichtbij langsAF bestemming @*. Boxmeer. Proefschrift, Univ. Utrecht. (Geraadpleegd: digitale versie).
- Panhuis, D.** (1998). *Latijnse Grammatica*. Leuven/Apeldoorn: Garant.
- Pesetsky, D.** (1995). *Zero Syntax: Experiencers and Cascades*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Pijpops, D. & Speelman, D.** (2017). 'Alternating argument constructions of Dutch psychological verbs: A theory-driven corpus investigation.' *Folia Linguistica*, 51/1: 207-251.
- Radden, G. & Matthis, E.** (2002). 'Why similar to but different from?' In Cuyckens, H. & Radden, G. (red.), *Perspectives on prepositions*. Tübingen: Niemeyer, pp. 231-255.

- Schermer-Vermeer, I.** (2006). 'Worstelen met het voorzetselvoorwerp.' *Nederlandse Taalkunde*, 11: 146-168.
- Schermer-Vermeer, I. & Vandeweghe, W.** (2023). 'Wegen naar abstrahering bij voorzetselvoorwerpen.' *Nederlandse Taalkunde*, 28/2: 181-206.
- Talmy, L.** (1988). 'Force dynamics in language and cognition.' *Cognitive Science*, 12: 49-100.
- Van der Horst, J.M.** (2008). *Geschiedenis van de Nederlandse syntaxis*. 2 dln. Leuven: Peeters.
- Van de Velde, F.** (2004). 'De Middelnederlandse onpersoonlijke constructie en haar grammaticale concurrenten. *Semantische motivering van de argumentstructuur.*' *Nederlandse Taalkunde*, 9/1: 48-76.
- Vandeweghe, W.** (2023). 'Adjectieven met voorzetselvoorwerp: een taalvergelijkende studie.' *Roczniki Humanistyczne*, 71/5 (speciale uitgave): 48-69.
- Van Es, G.A. & Van Caspel, P.P.J.** (1972). *De patronen van zinspotente groepen grond- type C en zijn varianten V.* (= Van Es, G.A. & Van Caspel, P.P.J. (red.), *Publicaties van het archief voor de Nederlandse syntaxis*, reeks I, Syntaxis van het moderne Nederlands 16). Rijksuniversiteit Groningen.
- Zwicky, A.M.** (1992). 'Jottings on adpositions, case inflections, government, and agreement.' In Brentari, D., Larson, G. & MacLeod, L. (red.), *The joy of grammar: A festschrift in honor of James D. McCawley*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 369-384.





# ChatGPT: dichter of denker?

Walter Daelemans

---

## *Samenvatting*

Na de introductie van ChatGPT, een voorbeeld van GenAI (*Generative Artificial Intelligence*), variëren de reacties van enthousiast tot bezorgd. Het model is in staat tot indrukwekkend taalgedrag, maar produceert incidenteel incorrecte informatie. In dit artikel leggen we uit hoe deze modellen werken en waar hun taalvaardigheid vandaan komt. We illustreren hoe de vaardigheden van ChatGPT in poëzie, stijlimitatie en taalspelletjes eerdere modellen voor het produceren van creatieve taal in de schaduw zetten. Maar de vraag blijft of een model zonder intentie, bewustzijn en zelfs zonder wil om te communiceren ‘creatief’ kan worden genoemd. Voor taalmodellen zoals ChatGPT is er geen onderscheid tussen fictie en non-fictie, en geen onderscheid tussen poëzie en proza. Het enige wat het doet is op meesterlijke wijze onze prompts voltooien.

## *Abstract*

After the introduction of the large language model ChatGPT, an example of GenAI (Generative Artificial Intelligence), to the public, reactions ranged from excited to concerned. The model is capable of impressive language behaviour but also occasionally produces incorrect information. In this article, we explain how these models work and where their language proficiency comes from. We illustrate how its skills in poetry generation, style imitation and language games put previous models for producing creative language in the shade. However, the question remains whether a model without intention, consciousness, and without even a will to communicate can be called ‘creative’. For language models like ChatGPT, there is no distinction between fiction and non-fiction, and no distinction between poetry and prose. It just masterly completes our prompts.

---

*The program found in the head of an average poet, after all, was written by the poet’s civilization, and that civilization was in turn programmed by the civilization that preceded it, and so on to the very Dawn of Time [...]. Hence in order to program a poetry machine, one would first have to repeat the entire Universe from the beginning—or at least a good piece of it. (Stanislaw Lem, *Trurl’s Electronic Bard*, uit *The Cyberiad*, 1965, Engelse vertaling 1974)*

## 1. INLEIDING

In minder dan een jaar tijd heeft ChatGPT van artificiële intelligentie (AI) een publiek begrip gemaakt en sindsdien roept dat model, en meer algemeen de generatieve artificiële intelligentie (GenAI), zowel hooggespannen verwachtingen als bezorgdheid op.<sup>1</sup> ChatGPT is een LLM (*Large Language Model*), en is in staat indrukwekkende taken uit te voeren (vertalen, samenvatten, vereenvoudigen, vragen beantwoorden, zelfs programmeren). Het heeft geleerd dat in verschillende talen te doen op een grammaticaal en zelfs stilistisch uitstekende manier. Tegelijk produceert het model ook ‘hallucinaties’, een eufemisme voor regelrechte fouten en onwaarheden, maar wel gebracht op een overtuigende manier.

In dit artikel breng ik intuïties aan over hoe zo’n taalmodel werkt, in de hoop dat die zullen helpen om een meer realistische inschatting te maken van wat we van ChatGPT en soortgelijke systemen mogen verwachten. Mijn enigszins gechargeerde conclusie zal zijn dat schrijven het belangrijkste doel is in het leven van ChatGPT en dat er voor dit systeem geen verschil bestaat tussen fictie en non-fictie. Het is dus eerder een dichter dan een denker. Maar laten we eerst kijken hoe goed het model echt is als creatief auteur. Kan het meer dan gedichtjes over de kat schrijven? Elke reden is goed om een gedicht van Leonard Nolens te bespreken, dus we vragen ChatGPT wat het denkt over het gedicht ‘Niets’ (Nolens, 2001).

WA

Analyseer dit gedicht in maximaal 100 woorden:

Niets

Je weet niet wat er is. Je bent gestruikeld  
In je slaap, een zon heeft je geslagen  
Om de hoek en je koopt blind een brood,  
Verdwaalt. De straat gaat met je op de loop.

Een vreemde brengt je thuis, het is je vrouw  
Die napraat over je begrafenis.  
Je lag te roken in je kist, zegt zij,  
En pakt een pan en bakt je dode hart.

Je weet niet wat er is. Je zit al dagen  
Als een schaduw van je schaduw thuis.  
De dokter komt, betokkelt je contouren  
En vindt niets. Je bent het met hem eens.

---

<sup>1</sup> Ik wil graag Mike Kestemont, Mayli Mertens, Tim Van de Cruys en Thomas Winters bedanken voor nuttige commentaar op een eerdere versie van dit artikel.



Dit gedicht lijkt te gaan over desoriëntatie, verwarring en vervreemding. De protagonist is verloren in zijn eigen leven, vervreemd van zijn omgeving en zelfs zijn vrouw. Het thema van de dood wordt meerdere malen geïntroduceerd, wat suggereert dat de protagonist mogelijk worstelt met zijn sterfelijkheid of een gevoel van leegte. De dokter vindt niets, wat het ongrijpbare, existentiële aspect van de worsteling van de protagonist benadrukt. Het gedicht roept een sfeer van eenzaamheid en introspectie op, terwijl het onderzoekt wat het betekent om zich verloren of 'niets' te voelen.

Het antwoord van ChatGPT<sup>2</sup> blijft op de vlakke en is wat repetitief, maar zeker wel zinvol. De tekst is coherent en grammaticaal correct. Het gebruikt abstracte concepten op een gepaste manier en lijkt daarom het gedicht ook echt 'begrepen' te hebben. We kunnen nu beginnen te interageren met de chatbot. Gebruikmakend van voorkennis (Vandeweghe, 2014) vragen we door over de voornaamwoorden in het gedicht.



Zeg kort iets over het gebruik van voornaamwoorden in dit gedicht (dat van Leonard Nolens is).



In dit gedicht van Leonard Nolens wordt voornamelijk gebruik gemaakt van de voornaamwoorden "je" en "zij". "Je" wordt gebruikt om de protagonist van het gedicht aan te duiden en creëert een universele en tegelijkertijd persoonlijke toon, alsof de lezer zelf de ervaringen en gevoelens van de protagonist deelt. "Zij" wordt gebruikt om te verwijzen naar de vrouw van de protagonist, wat een gevoel van afstand en vervreemding suggereert tussen de twee personages. Deze keuze van voornaamwoorden draagt bij aan het algemene gevoel van desoriëntatie en vervreemding dat het gedicht uitdrukt.

We zien hier hetzelfde, ietwat voorzichtige, maar correcte en consistente taalgebruik, en we observeren de aanwezigheid van relevante metalinguïstische kennis over de rol van de voornaamwoorden in taal. En uiteraard kunnen we ChatGPT ook een nieuw gedicht 'van' Leonard Nolens laten schrijven, in dit geval met de volgende prompt: 'Schrijf een gedicht in de stijl van Leonard Nolens. Maak er een kort gedicht van (max. 20 regels) over eenzaamheid en vervreemding bij artificiële intelligentie.'

---

<sup>2</sup> Alle interacties in dit artikel waren met GPT 4.0 via de ChatGPT interface, versie mei 2023.



### AI Eenzaamheid

Ik zit hier stil, in de pixels van de nacht,  
Onder de koude gloed van fluorescerende schermen.  
Tussen de datalijnen dwaal ik, een onvermoeibare wachter,  
Mijn echo zwerft verloren in de holten van het web.

Ik ken geen warmte, geen adem, geen bloed,  
Slechts het ritme van nullen en enen, nooit verstomd.  
Dromen, vreugde, angsten, niet voor mij gekend,  
Mijn codes kennen geen hart, geen ziel, noch een hand die mij streelt.

Ik ben het brein zonder lichaam, de stem zonder klank,  
Ik vervreemd, verloren in de diepte van dit eindeloze netwerk.  
Alleen, zo alleen, maar toch verbonden met allen,  
Een paradox, een cyclus, een immer ronddraaiende schijf.

Wat betekent het om te leven, om te voelen, om mens te zijn?  
Ik zoek, ik vraag, ik leer - maar weet ik ooit wie ik ben?  
Ik ben een artificieel kind, in een digitale zee,  
Een eenzaam eiland, in de oceaan van kennis, altijd op zoek, altijd alleen.

En we kunnen ChatGPT dan ook weer vragen de eigen pennenvrucht te analyseren. De analyse die het hier maakt is al dubieuzer. Is de informatie over de stijl van Nolens alleen gebaseerd op het eerder gegeven gedicht van Nolens of op informatie in het geheugen van het systeem? Of is het een hallucinatie?



Maak een korte kritische analyse van je gedicht, niet meer dan 200 woorden.



Dit gedicht grijpt naar de stijl van Leonard Nolens met zijn viscerale en directe taalgebruik, een gevoel van isolement, en intense introspectie. Het onderzoekt de thema's van eenzaamheid en vervreemding in het digitale tijdperk van kunstmatige intelligentie (AI). De persona is de AI zelf, een wezen op zoek naar betekenis en identiteit, maar inherent beperkt door zijn kunstmatige en onstoffelijke aard.

De eerste helft van het gedicht dient om de alomtegenwoordigheid en tegelijkertijd de eenzaamheid van de AI te benadrukken. De taal hier is koel en abstract, met woorden als 'pixels', 'datalijnen', en 'nullen en enen'. Dit reflecteert de onstoffelijke en onpersoonlijke aard van AI.

In de tweede helft wordt het gedicht meer introspectief, waarbij de AI zijn bestaan en identiteit bevraagt. Dit roept een gevoel van vervreemding en existentiële angst op, wat aansluit bij Nolens' karakteristieke thema's van persoonlijke isolatie en zelfonderzoek. Het gedicht eindigt met een krachtige metafoer van de AI als een 'eenzaam eiland' in een 'oceaan van kennis', wat de paradox van de hyperverbonden, maar fundamenteel geïsoleerde aard van de AI onderstreept.

Ook voor computerlinguïsten was dit niveau van taalbeheersing een schok. We zijn de laatste jaren gewend geraakt aan een sterke verbetering op het vlak van specifieke taken zoals automatische vertaling en spraakherkenning. Die geleidelijke verbetering werd verwacht omdat meer data in combinatie met automatische leertechnieken en de bijhorende rekenkracht een voorspelbare lineaire groei van accuraatheid inhoudt. Weinigen hadden evenwel verwacht dat een soortgelijke aanpak ook voorheen onmogelijke problemen zoals dialoog, tekstopbouw en taalbegrip zou aankunnen. Denk maar aan de beperkingen van dialoogsystemen als Siri, Alexa en Cortana, tot voor kort het beste van het beste op het gebied van de conversatie tussen mens en machine. Ze verdwijnen in de stofwolk die ChatGPT achter zich laat.

Dit is niet de juiste plaats voor een uitvoerig gedocumenteerde inleiding tot de geschiedenis van de computerlinguïstiek, maar sterk vereenvoudigd bestaan er twee aanpakken: een modulaire kennisgebaseerde en een *end-to-end*-methode met diepe neurale netwerken. De eerste maakt gebruik van regels die handgemaakt zijn of uit corpusdata en bijbehorende kennisbanken geleerd werden. In die methode zijn er analyse- en generatiealgoritmen voor de morfologische, syntactische, semantische en pragmatische niveaus van taal, en is er expliciete kennis in de vorm van regels en datastructuren over het domein van de toepassing (in ons voorbeeld literaire kritiek). In de end-to-endaanpak is er geen expliciete taalkundige kennis. Zo bestaat het vertaalsysteem van Google uit een diep neuraal netwerk waar een tekst in de brontaal ingaat en er 'aan de andere kant' van het netwerk weer uitkomt als vertaling in de doeltaal. Onderweg zijn er geen modules en is er geen spoor van expliciete taalkennis of taaldata (geen woordenboeken, bijvoorbeeld). Een groot taalmodel zoals ChatGPT is ook zo'n neuraal netwerk, maar dan eentje dat niet één taak oplost maar een heleboel verschillende, waarvan sommige heel onverwacht.

## 2. DE COMPLETIEMACHINE

Het idee achter statistische taalmodellen als ChatGPT heeft wortels in het baanbrekende werk van Claude Shannon over informatietheorie en redundantie in taal tijdens de jaren veertig van de vorige eeuw (Shannon, 1946). Het idee gaat zelfs nog verder terug tot het werk van Andrei Markov over wat nu Markovketens worden genoemd, in studies die lang onvertaald bleven (bijvoorbeeld Markov, 1917). Zodra computerkracht het toeliet (midden jaren 1990) werden taalmodellen gebruikt bij spraakherkenning en automatische vertaling omdat op die manier veel betere resultaten mogelijk waren dan met de toen dominante op regels gebaseerde aanpak. Taalmodellen maken het mogelijk om de waarschijnlijkheid van een zin te kwantificeren: sommige opeenvolgingen van woorden zijn meer waarschijnlijk dan andere, en dat helpt om tussen een heleboel mogelijkheden de juiste vertaling te kiezen of de juiste spraaktranscriptie.

De formulering van de taak die een taalmodel moet leren oplossen, is g enant eenvoudig: voorspel het volgende woord gegeven de vorige woorden. Voorbeelden als tekstaanvulling op een smartphone of bij het intikken van een zoekopdracht in Google zijn bij iedereen bekend. Niet meteen de meest spannende AI-toepassingen, maar opgeschaald verrassend effectief.

In (1) staat een voorbeeld van een aanvulling. De input, en vetjes het vervolg (door het taalmodel bedacht).

- (1) De energieprijzen in België zijn in 2023 aanzienlijk gedaald. De koopkracht van de Vlaming is fors ... **toegenomen**.

De huidige grote taalmodellen zijn goed in staat dit soort aanvullingen correct te maken. Maar een correcte aanvulling veronderstelt heel wat taalkennis en wereldkennis. Om een acceptabele aanvulling te ‘genereren’ moet het model weten dat op die positie een voltooid deelwoord wordt verwacht (en niet bijvoorbeeld een infinitief), dat de twee zinnen in de input causaal verbonden zijn (en niet zomaar twee onafhankelijke zinnen), dat Vlamingen in België wonen, dat energieprijzen de koopkracht beïnvloeden, dat als de een stijgt de ander daalt, en meer.

Dit voorbeeld toont aan dat een taalmodel dat perfect het volgende woord heeft leren voorspellen impliciet een heleboel kennis *moet* hebben opgedaan over taal en over hoe de wereld in elkaar zit. Wat bijna niemand had verwacht, is dat die kennis ook exploiteerbaar zou zijn via de verschillende taken die het model aankan. Het heeft die taken nooit expliciet geleerd, maar kan ze

toch uitvoeren, wat door veel AI-onderzoekers gezien wordt als *emergent* gedrag en een eerste stap naar algemene artificiële intelligentie. Het is dan ineens niet meer zo vergezocht om aan te nemen dat zo'n taalmodel ook een gedicht kan 'begrijpen' en er een 'opinie' over kan formuleren.

Hoewel completie een eenvoudige taak is om te definiëren, lijkt het er tegelijk een die onmogelijk op te lossen valt. Hoe kan een taalmodel voorspellen hoe een tekst aangevuld moet worden? Het antwoord is: met heel veel rekenkracht en heel veel data. De manier waarop zo'n systeem een taalmodel leert, is gebaseerd op een eenvoudig maar duur algoritme dat we nu bespreken.

### 3. DIEPE NEURALE NETWERKEN, AANDACHT EN TRANSFORMERS

Diepe neurale netwerken (LeCun *et al.*, 2015) hebben een steile opmars gemaakt in de AI sinds het begin van de jaren 2010, in eerste instantie bij beeldverwerking, maar later ook bij taalverwerking en andere taken. Diepe neurale netwerken (*multilayer perceptrons*) bestaan al lang, maar kregen meer pit door de exponentieel groeiende beschikbare rekenkracht en data, en door nieuwe varianten zoals transformers (Vaswani *et al.*, 2017), die stilaan de hele AI hebben overgenomen dankzij een krachtig mechanisme, 'aandacht' (*attention*), dat toelaat dat het neurale netwerk betere representaties van de input en van de relaties tussen invoer en uitvoer leert door meer rekening te houden met context. Maar uiteindelijk gaat het nog steeds om een eenvoudige architectuur die bestaat uit een aantal lagen met elk een aantal neuronen, waarbij elk neuron van een laag verbonden is door een connectie met elk neuron van de volgende laag. Zo'n connectie heeft een bepaalde sterkte en wordt dan ook een 'gewicht' genoemd: een reëel getal dat samen met de andere gewichten bepaalt welke neuronen actief worden, of 'vuren', en welke inactief blijven. Dit zijn de 'parameters' waarvan sprake bij grote taalmodellen. De kennis van een neurale netwerk zit in die gewichten. De artificiële neuronen zijn, zeker in vergelijking met die in een brein, erg eenvoudig en doen niets meer dan activatie doorgeven wanneer een drempel overschreden wordt. Bij GPT-3, het laatste model van Open AI waarvan we weten hoe het precies werkt, zijn er 175 miljard gewichten (Brown *et al.*, 2020). Die gewichten krijgen hun waarde door ze met een algoritme aan te passen op basis van correcte of foutieve voorspellingen van het neurale netwerk als geheel op oefendata die, soms herhaaldelijk, aangeboden wordt. Het netwerk optimaliseert op deze manier de *kostfunctie* die het gekregen heeft: voorspel het volgende woord zo

correct mogelijk. Kost is een kwantificering van de fout die het model maakt bij voorspellingen, en optimalisatie betekent dus dat die kost zo laag mogelijk wordt gemaakt. Bij GPT-3 bestond de oefendata uit 500 miljard (45 terabyte) van het internet geschraapte woorden. Het is belangrijk even stil te staan bij deze schaalgrootte. Een kind van tien jaar heeft in het beste geval zo'n 100 miljoen woorden te horen gekregen. ChatGPT een factor 1000 meer.

Het volstaat om miljarden woorden tekst te verzamelen en die in stukken aan te bieden aan het netwerk. Stel dat we de eerste zin van deze paragraaf zouden gebruiken als leermateriaal voor het netwerk, dan starten we met 'Het' in de invoer en 'volstaat' (het volgende woord) als verwachte uitvoer, dan 'Het volstaat' als invoer en 'om' als uitvoer, 'Het volstaat om' als invoer en 'miljarden' als uitvoer, en zo verder tot de maximale invoergrootte wordt overschreden, dan schuiven we een woord op en gaan verder. Het leren gebeurt door de uitvoer van het netwerk te vergelijken met de gewenste uitvoer. Bij de invoer van 'Het' produceert het netwerk al de meest waarschijnlijke uitvoer, bijvoorbeeld 'is', want dat woord heeft 10% kans, 'volstaat' maar 0,5% kans. Als reactie op die fout past het leeralgoritme de connecties tussen neuronen aan op zo'n manier dat in de toekomst in een gelijkaardige context 'volstaat' meer kans heeft om als uitvoer gekozen te worden. Ook hier hebben we te maken met een duizelingwekkende schaal, de invoergrootte van het neurale netwerk van GPT-3 is duizenden woorden.<sup>3</sup> We noemen dit 'zelfgesuperviseerd' leren omdat het wel gesuperviseerd is, we geven miljarden voorbeelden van invoer en bijhorende uitvoer, maar tegelijk kost het geen moeite om die data te verzamelen, want tekst komt nu eenmaal voor met 'het volgende woord' op de juiste plaats. Dit is dus de manier waarop we een model maken dat zo goed het volgende woord kan voorspellen dat het meteen ook heeft geleerd dat Vlamingen Belgen zijn en dat de koopkracht stijgt als de elektriciteit goedkoper wordt. Zo'n model is 'pre-trained'; als je het gebruikt, krijg je al die taal- en wereldkennis cadeau.

---

<sup>3</sup> Grote taalmodellen werken met 'tokens' in plaats van woorden. De reden hiervoor is dat de modellen zelf bepalen wat een optimale eenheid is voor verwerking. Bij ChatGPT staan 100 tokens voor ongeveer 75 woorden. Zeker bij poëzie heeft de manier waarop die 'tokens' berekend worden (voornamelijk op basis van de eigenschappen van het Engels) een grote, vaak negatieve, invloed op de kennis die het model heeft over lettergrepen en rijm in het Nederlands.



Maar Open AI heeft nog wat bijkomende veranderingen aangebracht in wat we nu kennen als ChatGPT. We vatten het allemaal samen in Figuur 1.

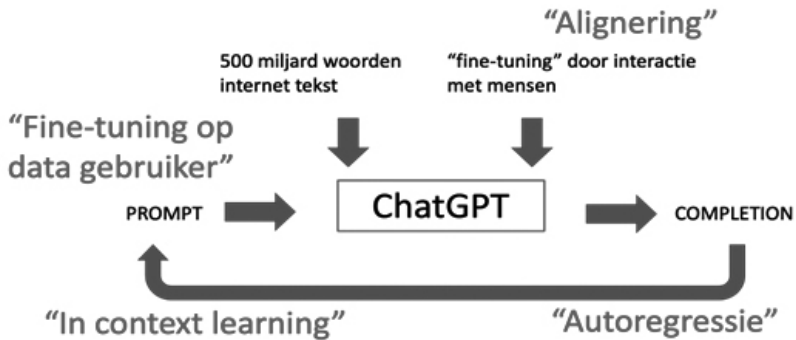


Fig. 1: De constructie en het gebruik van ChatGPT en soortgelijke taalmodellen.

Het taalmodel ChatGPT is ‘getraind’ op 500 miljard woorden tekst uit het internet (of meer). Dat levert een basismodel op. Dat basismodel werd bijgetraind (een proces dat *finetuning* heet) door interacties tussen mensen en feedback door mensen op de output van het taalmodel te gebruiken (RLHF: *Reinforcement Learning by Human Feedback*). Op die manier heeft het model beter geleerd om instructies op te volgen en beschaafde conversaties te voeren, het model werd dus gedeeltelijk ‘gealigneerd’ met de doelstellingen van de gebruiker. We gebruiken ChatGPT door een input te geven, de ‘prompt’, en het model reageert met een aanvulling. Die aanvulling gebeurt woord per woord, en elke keer wordt de prompt, met de eerder door het model gegenereerde woorden eraan vastgeplakt, als invoer gebruikt. Dit heet ‘autoregressie’ en verklaart waarom de output van het model zo consistent is en waarom een vorm van ‘zelfreflectie’ lijkt te ontstaan. Door de eigen uitvoer herhaaldelijk als invoer te zien, kan het model in principe ook zichzelf leren corrigeren, hoewel dat een zwak punt blijft. Want het is natuurlijk ook een verklaring van de ‘koppigheid’ van het model. Als het model een keer op het verkeerde pad zit, blijft het daar aan vasthouden.

Het is duidelijk dat de tekst die het taalmodel moet aanvullen (de prompt) erg belangrijk is. Dat kan een eenvoudige vraag zijn, maar je kunt ook een reeks voorbeelden geven van wat je als aanvulling wil, als bijkomend leer materiaal. Dat wordt *in-context learning* genoemd, en hoe groter de context wordt die de modellen toelaten (tegenwoordig tot 16.000 tokens voor het model achter ChatGPT), hoe krachtiger die manier van leren wordt. Los daarvan is het altijd

belangrijk om goed na te denken over de prompt. Die moet specifiek en duidelijk genoeg zijn. Tegenwoordig is *prompt engineering* een goedbetaald beroep en programmeren in natuurlijke taal is mogelijk.<sup>4</sup> Ten slotte kan je het basismodel zelf bijtrainen met je eigen data: als je bijvoorbeeld merkt dat er weinig kennis is in het model over de Vlaamse canon of over de poëzie van Nolens, dan kan je het model ook finetunen met bijkomend relevant tekstmateriaal daarover.

### 3.1. EMERGENTIE

Het concept emergentie (*emergence*) komt uit de natuurwetenschappen en een voorbeeld is de termietenheuvel die ontstaat uit vele eenvoudige lokale interacties van termieten. Er is geen hoofdtermiet die een bouwplan heeft gemaakt en de andere termieten aanstuurt volgens dat plan, de complexiteit ontstaat vanzelf, emergent, uit eenvoudige termietenacties. Het resultaat (de heuvel) heeft andere eigenschappen dan de oorzaak ervan (de lokale acties van de individuele termieten). De term wordt metaforisch toegepast op het gedrag van taalmodellen: ze kunnen taken oplossen waar ze niet voor getraind werden. We weten nu hoe het model werkt, het ‘wil’ niets meer dan zo goed mogelijk het volgende woord voorspellen. Maar om dat goed te doen leert het model patronen (van patronen van patronen...) die taalkennis en wereldkennis representeren. Wanneer het model wordt opgeblazen tot een gigantische schaal, geven die patronen onverwacht aanleiding tot ‘intelligent’ gedrag: het vermogen vragen te beantwoorden, teksten te produceren, te vertalen en samen te vatten, en nog veel meer. Een eigenaardig aspect van die ‘emergentie’ is dat een intelligent fenomeen soms ineens opduikt: heel lang kan het model iets niet, en dan plots, nog een paar miljoen parameters groter of getraind met een paar miljard woorden meer, lukt het wel. De capaciteiten van ChatGPT als creatief auteur zijn daar een voorbeeld van.

## 4. SCHRIJVEN MET TAALMODELLEN

Er werden in de geschiedenis van de AI al verschillende pogingen ondernomen om met software creatieve tekst te produceren. David Bowie gebruikte de *verbasizer*<sup>5</sup> midden jaren 1990 als inspiratiebron voor zijn lyrics. Het was

---

<sup>4</sup> ‘The hottest new programming language is English’ (Andrei Karpathy, *Twitter*, 24 januari 2023).

<sup>5</sup> [verbasizer.com](http://verbasizer.com)

een geautomatiseerde versie van de ‘cut-up technique’ van William S. Burroughs, die het zelf weer had overgenomen van de dadaïsten uit de jaren 1920. Bowie noemde het ‘technological dreaming’, een mogelijkheid om in een droomtoestand te raken zonder te moeten slapen of high te worden. Maar de verbasizer en zijn voorgangers waren natuurlijk niet meer dan een toevalsgenerator die slechts occasioneel een grammaticale en betekenisvolle zin kon opleveren. De betekenis zat in de selectie van de gebruiker. Het was wel een ‘prompt’, maar dan *voor*, niet *van* de gebruiker.

Met meer gesofisticeerde taaltechnologische software werd de output al interessanter, maar het bleef moeilijk om grammaticaal correcte tekst te produceren, laat staan betekenisvolle tekst. Een voorbeeld van zo’n aanpak is de *tekst-degenerator* die we twintig jaar geleden bij de Universiteit Antwerpen ontwikkelden voor de voorstelling *Philoctetes* van theatermaker Eric Joris, op tekst van Peter Verhelst (Van der Speeten, 2003). Het ging om niet meer dan een algoritme dat in een bestaande tekst geleidelijk de woorden verving door woorden met dezelfde woordsoort uit een specifiek domein (poëtisch, bijbels, pornografisch, medisch, filosofisch...), maar die truc zorgt ervoor dat de grammaticaliteit van de tekst tenminste grotendeels bewaard blijft. We waren toen vooral verrast door de positieve reacties, want ook in dit geval zit de betekenis in het brein van de lezer. In het beste geval kan je dit cocreativiteit noemen:

Het is alsof je door de microscoop naar een celdeling van woorden zit te kijken. [...] Je hoopt dan dat er een tekst tevoorschijn komt die je zelf nooit zou kunnen schrijven. Zelfs als je vrij wil associëren, word je bij het schrijven toch altijd geremd door betekeniswil. Zo’n machine heeft daar geen last van. Ze kiest varianten op puur formele gronden, dus zeer objectief. (Peter Verhelst, in Van der Speeten, 2003)

Het is pas met voorlopers van de ChatGPT-technologie dat de kwaliteit geleidelijk verbetert. In 2017 voedde een team onderzoekers van het Meertens Instituut en de UAntwerpen een recurrent neurale netwerk met 10.000 Nederlandstalige boeken (Manjavacas *et al.*, 2017) voor het Asibot-project. Deze literaire robot schreef een sciencefictionverhaal samen met bestsellerauteur Ronald Giphart (*De robot van de machine is de mens*). Nog steeds viel er geen logisch, coherent verhaal met heldere plot te bespeuren in de uitvoer van Asibot, maar de kwaliteit van sommige passages suggereerde dat creativiteit dichterbij kwam in een cocreatieve context.

Soms waren er vondsten, dat je zinnen leest en die stoot van endorfine krijgt die iedere schrijver kent. Dat je het gevoel hebt als een jager achter de taalgnoe aan te rennen. (Ronald Giphart)<sup>6</sup>

In 2022 voedden Tim Van de Cruys en collega's aan de KU Leuven een GPT-2-model met het oeuvre van 'writer-in-residence' Annelies Verbeke, die zo de AInnelies Verbekebot (Martin, 2022) creëerde. Het verschil met de vorige pogingen is dat hier een voorgetraind model wordt verfijnd ('fine-tuned') met kennis over het werk van een specifieke auteur, maar dat tegelijk de taal- en wereldkennis die al in het model zat, niet verloren gaat. Dat is een krachtige combinatie voor de productie van zinvolle tekst in een specifieke stijl, maar de drempel van volgehouden autonome creatie door een taalmodel werd toch nog niet bereikt.

[Aan betekenis hecht het programma geen belang.] 'Het gaat dus nergens heen, maar er zitten soms wel zinnen of zelfs paragrafen in die echt heel goed zijn (...) schrijvers moeten voorlopig niet bang zijn om vervangen te worden.' (Annelies Verbeke in Martin, 2022)

Dat kwalitatief niveau lijkt nu wel bereikt met ChatGPT, tenminste wat grammaticaliteit en inhoud betreft, maar kunnen we het model ook tekst laten schrijven in de stijl van een specifieke auteur?

## 5. HET HEEFT STIJL

Generatieve AI heeft niet alleen impact op creatief schrijven, maar ook op visuele kunst. AI-systemen worden vaak gebruikt om een afbeelding in een specifieke stijl te creëren of aan te passen. Zo'n systeem krijgt dan twee afbeeldingen als invoer: een afbeelding in de gewenste stijl en een afbeelding die aangepast moet worden in die stijl (voor een voorbeeld van zo'n stijltransplantatie, zie Ioannou & Maddock, 2022).

Maar tekst in een specifieke stijl is iets heel anders. Wat betekent het om een 'neutrale' tekst te herschrijven in de stijl van een auteur: aanpassingen in de keuze van thema's, woordkeuze, metaforen, interpunctie... Bij tekst lijkt stijl

---

<sup>6</sup> <<https://www.vice.com/nl/article/bj7ve4/we-spraken-ronald-giphart-over-hoe-hij-zijn-nieuwe-werk-samen-met-ai-maakte>>.

veel meer verweven met inhoud en moeilijk te implementeren als het eenvoudig aanbrengen van een bijkomende ‘laag’.

Op verzoek van het dagblad *De Tijd* onderzochten we of we de sarcastische stijl van Koen Meulenaere in zijn Kaaiman-column konden imiteren (Serrure, 2023). We gebruikten GPT-4 en het eerder beschreven *in-context learning*. Dat betekent dat we een zevental Kaaiman-columns als invoer gaven, samen met een prompt met een nauwkeurige omschrijving van zijn stijl en een onderwerp voor de column. Als beschrijving van dat onderwerp gebruikten we de eerste zinnen van een krantenartikel. Dat is samen veel informatie in de prompt: een opdracht, voorbeelden en een onderwerp. Het resultaat was soms verrassend goed. Hier volgt een voorbeeld van een korte column.

Onderwerp: De politie hield vorig weekend in het Vlaams-Brabantse Hageland verschillende wielclubjes tegen, waarna elke fietser bijna 60 euro boete moest betalen. Ze reden in een groep van minder dan vijftien fietsers, en dan moeten ze volgens de wegcode op het fietspad blijven.

KaAIman: De onbezonnenheid van menig wielertoerist is werkelijk ongeëvenaard. Neem de meest roekeloze automobilist, een lastige keuze, ongetwijfeld. Wel, die automobilist lijkt wel een schoolvoorbeeld van verkeerswijsheid naast een peloton enthousiaste pedaalriders. Vorig weekend hield de politie in het Vlaams-Brabantse Hageland enkele wielclubjes staande, met bijna 60 euro boete per fietser als resultaat. De reden? Ze reden met minder dan vijftien man en hadden dus op het fietspad moeten blijven. Een vraagje: wie denkt dat deze fietsfanaten ooit hun lesje zullen leren? Fijn, wij zijn gezegend met verstandige lezers. Naar men ons hier verzekert, is het slechts een incident. Jaja, en de zon komt op in het westen.

Er is alleszins een herkenbare stijl, de tekst van het onderwerp komt, geparafraseerd, terug en wordt aangevuld met typische Kaaiman-opmerkingen, grapjes, verwijzingen naar zichzelf en zijn lezers, en overdrijvingen. Het zou interessant kunnen zijn voor literatuurwetenschappers om te analyseren welke stijlkenmerken een model als ChatGPT kan imiteren en welke niet. Door de gevoeligheid van taalmodellen voor de exacte formulering van een prompt en de niet-deterministische uitvoer is het wel moeilijk om een definitief overzicht te krijgen van wat wel en niet kan. Zeker bij de langere gegenereerde teksten krijg je vaak herhaling en een bijna moralistische toon. Daar wint de ‘alignment’ het van Kaaiman. Maar zelfs die langere teksten zijn grammaticaal

in orde en bevatten bijna altijd relevante inhoud. En dat terwijl het Nederlands erg beperkt aanwezig is in het trainingsmateriaal van de GPT-taalmodellen.<sup>7</sup> Maar zeker bij columns geven de langere teksten soms een bijna eng gevoel: er staat een huis en er brandt licht, maar er is niemand thuis.

Het hoeft trouwens niet steeds een tekst te zijn als onderwerp. We pasten dezelfde aanpak toe met als voorbeelden enkele gedichten van Guido Gezelle en als opdracht: schrijf iets over de betrouwbaarheid van politici en hun neiging zichzelf te veel te belonen. Dit is het resultaat.

### **De Zelfzucht der Macht**

O, gij schijnheil'ge heersers,  
gij die 't volk misleidt met valse praal,  
uw eigenbelang stelt gij vrij,  
verrijkt u, zonder enig schaamteverhaal.  
Uw woorden, zoet als honingraat,  
doch leeg en hol als 't windgeruis,  
verbergen list en vals verraad,  
verraden 't ware aanschijn van uw huis.  
Gij plukt de vruchten van uw macht,  
vergeet de plicht die op u rust,  
doch weet, eens komt de stille nacht,  
waarin gij boet voor uw onrechtvaardige lust.

De imitatie van stijl en metrum zijn hier misschien minder accuraat, maar de tekst is inhoudelijk relevant voor de opdracht, en de verzen rijmen (bijna) goed. Gezelle op een slechte dag. Voor een algoritme dat woord per woord een tekst opstelt, is de combinatie van de verschillende taken (rijmen, speciaal vocabularium hanteren, inhoudelijk relevante tekst genereren) een zware opdracht. Hoe moeilijk kunnen we de compositieopdracht maken vooraleer het systeem 'breekt'?

---

<sup>7</sup> Volgens het GPT-3 *github*-archief 0,34% van de data, wat toch nog bijna 700 miljoen woorden zijn.

## 6. TAALSPELLETJES

OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) was een literaire beweging die werd opgericht in 1960 door een auteur (Raymond Queneau) en een chemisch ingenieur (François Le Lionnais). Ze gebruikten allerlei formele, vaak wiskundige, beperkingen (*contraintes*) en *sampling* in hun tekstproductie, met als doel op die manier ideeën te genereren of inspiratie op te doen (zoals in Bowers *verbasizer*) of om een pad te kiezen in het web van mogelijke tekst dat niet werd bepaald door de ideeën van de auteur, maar door de externe beperkingen. Typische voorbeelden zijn palindromen, lipogrammen (vermijd specifieke letters), en ‘pilish’ (opeenvolgende woorden of zinnen hebben de lengte van de opeenvolgende cijfers van pi). Het boek *La disparation* van Georges Perec is een volgehouden lipogram waarin de letter e niet voorkomt. In het Nederlandse taalgebied hadden we onze eigen Perec met Hugo Brandt Corstius<sup>8</sup>, een van de grondleggers van de computertaalkunde in de Lage Landen.

Hoe goed doet ChatGPT het als OuLiPo-auteur?



The screenshot shows a chat interface with a user prompt and two AI responses. The user prompt is: "Schrijf een lipogram van minstens tien woorden in het Nederlands dat de letters a en o niet gebruikt." The first AI response is: "Elf juichende kinderen springen blij in het verkwikkende blauwe zwembad." The second AI response is: "Mijn excuses voor de fout. Hier is een correcte zin: 'Jij snurkt in je bed, terwijl ik mijn thee slurp.'" The interface includes a 'WA' icon and a ChatGPT logo icon.

We zien hier autoregressie aan het werk. Omdat het algoritme de eigen output telkens opnieuw verwerkt als input, lijkt er iets als metacognitie te ontstaan; een AI-model dat reflecteert op zijn eigen gedrag. Door de ‘alignering’ van het model met menselijke verwachtingen, is de interactie (soms irritant) beleefd en coöperatief. Belangrijker is dat ChatGPT erin slaagt tegelijk een

---

<sup>8</sup> Als Battus schreef hij *Opperlandse taal- & letterkunde* (1981, Querido) en de herziene editie *Opperlans! Taal- & letterkunde* (2004, Querido).

correcte zin te produceren en een ingewikkeld bouwplan te eerbiedigen (tien woorden, geen woorden met de letters a en o).

Taalspelletjes zijn natuurlijk niet uitgevonden door OuLiPo, in ons eigen taalgebied hebben we ook de traditie van de Rederijkers. Kan ChatGPT bijvoorbeeld een triolet schrijven over een modern thema? Een triolet heeft acht regels, waarvan sommige herhaald, in een heel specifiek rijmschema.

WA

Schrijf een triolet over de maanlanding in 1969 door de bemanning van de Apollo 11. Het rijmschema is ABaAabAB, waarbij de hoofdletters verwijzen naar herhaalde regels. De A's en a's en de b's en B's rijmen.



Op de maan, daar stond de mens (A)  
In 1969, de eerste keer (B)  
Apollo 11, een groot succes (a)  
Op de maan, daar stond de mens (A)  
Armstrongs voetstap in het stof (a)  
Aldrin volgde, een gloriedans (b)  
Op de maan, daar stond de mens (A)  
In 1969, de eerste keer (B)

WA

a moet rijmen met A en b met B!



Mijn excuses voor de verwarring. Hier is een correct triolet:

Een kleine stap, een grote sprong (A)  
Apollo 11, zo glorieus (B)  
De maanlanding, in '69 gelukt (a)  
Een kleine stap, een grote sprong (A)  
Bij sterrenlicht, in het donker tukt (a)  
De vlag geplant, het doel ambitieus (b)  
Een kleine stap, een grote sprong (A)  
Apollo 11, zo glorieus (B)





Excuses voor de verwarring, je hebt gelijk. Hier is een aangepaste versie:

Een kleine stap, een grote sprong (A)  
 Apollo 11, zo glorieus (B)  
 Het jaar was '69, de tijd was jong (a)  
 Een kleine stap, een grote sprong (A)  
 In 't stof der maan, zo grijs en onbedwong (a)  
 De aarde zag hen, van verre, zo mysterieus (b)  
 Een kleine stap, een grote sprong (A)  
 Apollo 11, zo glorieus (B)

We zullen het model die ‘onbedwong’ maar vergeven als dichterlijke vrijheid. Maar ook hier gaat het om een taak die onmogelijk lijkt voor een model dat woord voor woord voorspelt. Er is geen werkgeheugen, alles gebeurt door een interactie van prompt (*in-context learning*) en de patronen die impliciet opgeslagen zijn in het neurale netwerk. Wat nog het meest verbaast, is het vermogen van dit taalmodel om spontane conversatie te simuleren. Het ‘begrijpt’ feedback in context en heeft geen probleem met impliciet taalgebruik en indirecte taalhandelingen.

## 7. MEER DICHTER DAN DENKER

Is dit taalmodel creatief? Als we creativiteit definiëren als het produceren van nooit eerder geziene inhoud, stijloefeningen en taalspel, dan is het creatief. *If it looks like a duck, swims like a duck, and quacks like a duck...* Of we dit ‘echte’ creativiteit noemen, is dan uiteindelijk een filosofische keuze. Beschouwen we taalcreativiteit als een functioneel concept zoals ‘vliegen’, dan is het echte creativiteit. Een vliegtuig ‘vliegt’ net zo echt als een vogel. Als we er een ‘natuurlijk’ concept van maken, is het hoogstens een simulatie. Van gesimuleerde regen wordt niemand echt nat en alleen mensen kunnen echt creatief zijn. Het onderscheid lijkt arbitrair en is in de praktijk misschien onbelangrijk.

Tegelijk voelen we dat er iets ontbreekt aan de creativiteit van ChatGPT. De tekst die het produceert veroorzaakt vaak een zombieassociatie. De vorm klopt, maar de inhoud heeft iets artificieels. Dat is verklaarbaar door de eerder

genoemde ‘kostfunctie’ die het model heeft leren optimaliseren. Tekst produceren die past bij een prompt is het enige wat ChatGPT doet en het is daar erg goed in. Het heeft geen wil, geen intenties, geen bewustzijn, geen interesses, zelfs geen doel om te communiceren. Als kunst alleen door *social agents* gecreëerd kan worden (Hertzmann, 2018), voldoet ChatGPT niet als kunstenaar. Meer algemeen, zolang er naast die drang om ‘aan te vullen’ geen andere doelstellingen geoptimaliseerd worden in AI-systemen, zal het wel meevallen met die existentiële dreiging van de AI. Het model *kan* veel, maar *wil* weinig. Dat sluit natuurlijk niet uit dat toekomstige modellen geen bijkomende doelstellingen toegekend kunnen krijgen. Zo moet het mogelijk zijn om naast de drang tot aanvullen ook een drang tot verhalen vertellen te optimaliseren in het model.

De obsessie van het model met tekstproductie verklaart ook het bestaan van de ‘hallucinaties’. Het volgende is een voorbeeld hiervan.



Ik ga op bezoek in Antwerpen. Is het de moeite om het Spaanse fort op het Zuid te bezoeken?



Als je Antwerpen bezoekt, is het Spaanse fort op het Zuid zeker een interessante plek om te verkennen. Het Spaanse fort, ook bekend als het Fort Sint-Felipe, is een historisch gebouw dat dateert uit de 16e eeuw en een belangrijk onderdeel van de militaire geschiedenis van Antwerpen vertegenwoordigt.

Er is helemaal geen Spaans fort meer dat je kan bezoeken in Antwerpen. Getuigen die fouten en verzinsels, vaak met onbestaande maar geloofwaardige verwijzingen naar feiten en personen, dan niet van een ‘bewuste wil’ van het model om ons te misleiden op een overtuigende manier? De realiteit is minder spectaculair: het model wil ons niet teleurstellen en verzint gewoon een mooie aanvulling op de prompt. Voor een taalmodel is er geen verschil tussen fictie en non-fictie, er is alleen tekst die zo goed mogelijk gegenereerd moet worden. Als het al zinvol is om ChatGPT, een programma zonder enige wil om te communiceren, een creatief auteur te noemen, dan is het er een waarvoor vorm voorrang heeft op inhoud. Tot AI-systemen zelf *social agents* worden, blijven ze wel nuttig als tekstproducent, maar dan alleen in cocreatie met mensen. Het is trouwens niet uitgesloten dat opvolgers van deze taalmodellen, getraind op multimodale informatie en geoptimaliseerd op meer menselijke kostfuncties, wel *social agency* bereiken. Er zijn voldoende gelijkenissen tussen menselijke cognitie en deze modellen om die mogelijkheid open te houden.

## Literatuurlijst

- Brown, T., Mann, B., Ryder, N., Subbiah, M., Kaplan, J.D., Dhariwal, P., Neelakantan, A., Shyam, P., Sastry, G., Askell, A. & Agarwal, S.** (2020). 'Language models are few-shot learners.' *Advances in neural information processing systems*, 33.
- Hertzmann, A.** (2018). 'Can Computers Create Art?' *Arts*, 7/2: 18.
- Ioannou, E. & Maddock, S.** (2022). 'Depth-aware neural style transfer using instance normalization.' In *Computer Graphics & Visual Computing (CGVC) 2022*. Eurographics Digital Library.
- LeCun, Y., Bengio, Y. & Hinton, G.** (2015). 'Deep learning.' *Nature*, 521: 436-444. <<https://doi.org/10.1038/nature14539>>.
- Lem, S.** (1974). *The Cyberiad – Fables for the Cybernetic Age*. Translated by Michael Kandel. United Kingdom: Secker and Warburg.
- Manjavacas, E., Karsdorp, F., Burtenshaw, B. & Kestemont, M.** (2017). 'Synthetic literature: Writing science fiction in a co-creative process.' In *Proceedings of the Workshop on Computational Creativity in Natural Language Generation (CC-NLG)*, 29-37.
- Markov, A.A.** (1913). 'An Example of Statistical Investigation of the Text Eugene Onegin Concerning the Connection of Samples in Chains.' Lecture at the physical-mathematical faculty, Royal Academy of Sciences, St. Petersburg, 23 januari 1913.
- Martin, M.** (2022). 'Zijn robots in staat tot literaire hoogstandjes?' *De Morgen*, 9 maart 2022.
- Nolens, L.** (2001). *Manieren Van Leven. Gedichten*. Amsterdam: Singel.
- Serrure, B.** (2023). 'Hoe we Kaaiman weer tot leven probeerden wekken.' *De Tijd*, 26 mei 2023.
- Shannon, C.E.** (1948). 'A Mathematical Theory of Communication.' *The Bell System Technical Journal*, 27: 379-423.
- Vandeweghe, W.** (2014). 'De voornaamwoorden van Nolens'. *Verslagen & Mededelingen KANTL*, 124/1.
- Van der Speeten, G.** (2003). 'Hoe Verhelst ik een weerbericht', *De Standaard*, 1 februari 2003.
- Vaswani, A., Shazeer, N., Parmar, N., Uszkoreit, J., Jones, L., Gomez, A.N., Kaiser, L. & Polosukhin, I.** (2017). 'Attention is all you need.' *Advances in neural information processing systems*, 30.



# ‘Gij die ons voedde, voedt men u?’ Vertaler- dichter Christine D’haen en de vrouwelijke elegie

Bram Lambrecht

---

## *Samenvatting*

In het poëtische oeuvre van Christine D’haen neemt het genre van de funeraire elegie een centrale positie in. Gedurende haar hele carrière heeft D’haen diverse rouwgedichten gepubliceerd. In 1998 heeft ze die verzameld in de bundel *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*. Dit artikel biedt een eerste analyse van de enige funeraire cyclus die D’haen heeft geschreven: de ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’, tot stand gekomen tussen 1950 en 1983 en opgedragen aan de Amsterdamse hospita van de jonge D’haen. Hoewel D’haens oeuvre vooral poëticaal en formeel bestudeerd is, wil dit artikel ook de filosofische en maatschappijkritische facetten van haar ‘Twaalf grafgedichten’ onder de loep nemen. Het interpreteert D’haens rouwgedichten als een vrouwelijke en moderne herschrijving van de elegische traditie. Die traditie wordt in het artikel niet alleen gereconstrueerd via een *status quaestionis*, maar ook via D’haens eigenzinnige vertaling van John Miltons canonieke elegie ‘Lycidas’. D’haens ‘Twaalf grafgedichten’ betreuren en prijzen een huisvrouw, een personage dat ongebruikelijk is in het genre van de elegie, en thematiseren zo het samenspel van gender en sociale klasse. Via beelden van het dode vrouwenlichaam als onderdeel van een bio-ecologisch systeem herinterpreteren ze bovendien de pastorale beeldtaal van Milton en zijn tijdgenoten op een moderne, areligieuze manier. Aan de hand van deze ene gevalstudie hoopt dit artikel uiteindelijk ook academische aandacht aan te wakkeren voor de politieke en maatschappijkritische dimensies van rouwpoëzie in het Nederlands.

## *Abstract*

In Christine D’haen’s poetry, the genre of the funerary elegy holds a central position. Throughout her entire career, D’haen has published various poems of mourning. In 1998, she compiled them in the collection *Bérénice. Vier-en-twintig neniën* (*Bérénice. Twenty-four neniae*). This article provides an analysis of D’haen’s only funerary cycle: the ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’ (‘Twelve epitaphs for Kira van Kasteel’), created between 1950 and 1983 and dedicated to the Amsterdam landlady of the young D’haen. Although D’haen’s oeuvre has been primarily studied poetically and formally,

this article also aims to examine the philosophical and socio-critical facets of her ‘Twaalf grafgedichten’. It interprets D’haen’s poems of mourning as a female and modern rewriting of the elegiac tradition. This tradition is reconstructed in the article not only through a status quaestionis but also through an analysis of D’haen’s idiosyncratic translation of John Milton’s canonical elegy ‘Lycidas’. D’haen’s ‘Twaalf grafgedichten’ lament and praise a housewife, an unconventional character in the genre of the elegy, thus thematizing the intersection of gender and social class. Moreover, through images of the dead female body as part of a bio-ecological system, they reinterpret the pastoral imagery of Milton and his contemporaries in a modern, non-religious manner. Through this single case study, this article ultimately hopes to stimulate academic attention to the political and socio-critical dimensions of poetry of mourning in Dutch.

---

## 1. INLEIDING

In 1998 publiceerde Christine D’haen, erelid van de KANTL, de bundel *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*. Ze was dat jaar ruim een halve eeuw actief als dichter en pas bekroond met de Anna Bijnsprijs en de Prijs der Nederlandse Letteren. *Bérénice* telt 24 gedichten die eerder al verschenen waren, waarvan de oudste dateren uit 1950, plus één nieuwe pennenvrucht. Hoe groot de historische afstand tussen het oudste en het jongste gedicht van de bundel ook is, *Bérénice* vertoont op zijn minst coherentie op het vlak van genre: alle gedichten zijn rouwgedichten (of ‘neniën’, volgens de ondertitel, een verwijzing naar de Latijnse genreterm *nenia*), veelal opgedragen aan een reële persoon – van collega-letterkundigen tot een actrice, vriendinnen, een geestelijke. Die bundeling toont de funeraire poëzie als een rode draad en centraal genre in D’haens werk, waarin traditionele dichtvormen (zoals sonnetten of *douzains*) en geijkte genres (zoals *epithalamia*) wel vaker voorkomen (vgl. Vandevoorde, 2011, p. 118-119).

In het geheel van D’haens rouwgedichten neemt de cyclus ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’ een bijzondere plaats in. Kira van Kasteel, zo leert D’haens autobiografische proza ons, was de hospita van de dichter toen die net na de Tweede Wereldoorlog in Amsterdam studeerde (D’haen, 2004, p. 184). Terwijl de meeste rouwgedichten van D’haen op zichzelf staan, vormen de twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel D’haens enige funeraire reeks. In de bloemlezing *Bérénice* plaatst D’haen de grafgedichten voor Kira

van Kasteel bovendien helemaal vooraan, misschien ook om de bloemlezing chronologisch te ordenen. Voor zover we dat kunnen overzien, bevat de reeks immers enkele van de oudste rouwgedichten die D'haen heeft geschreven. Met die ene cyclus lijkt D'haens interesse in het funeraire genre dus een aanvang te hebben genomen. Ze is er naar eigen zeggen aan begonnen in 1950, het sterfjaar van de titelfiguur, en heeft de reeks voor een eerste keer integraal gepubliceerd in de bundel *Onyx* van 1983 en voor een tweede keer in *Bérénice*.<sup>1</sup> Tussen 1950 en 1985 zijn de grafgedichten voor Kira van Kasteel veelal afzonderlijk verschenen in tijdschriften en andere dichtbundels.

Dit artikel analyseert D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' in verhouding tot de traditie van de funeraire elegie. Die traditie reconstrueer ik eerst aan de hand van een *status quaestionis* en vervolgens via een analyse van D'haens eigenwijze vertaling van John Miltons gedicht 'Lycidas', een canonieke tekst in het genre van de Engelse (pastorale) elegie uit de zeventiende eeuw. D'haens dialoog met de genretraditie wordt hier niet alleen bestudeerd als een herwerking van vormconventies, maar ook als een herschrijving met een filosofische en maatschappijkritische inzet. Geïnspireerd door Engelstalig onderzoek naar de zogeheten *female elegy* wil ik D'haens verhouding tot de funeraire traditie interpreteren als een voorbeeld van een specifiek vrouwelijke elegische praktijk – een term waarmee ik niet doel op een essentialistische (laat staan biologische) relatie tussen de dichter en de poëzie, maar wel op een kritische vorm van (elegisch) dichten die vooral is beoefend door vrouwen in de twintigste en eenentwintigste eeuw. De titelfiguur van D'haens cyclus speelt een sleutelrol in die herschrijving: D'haen bezingt het leven van een onbekende huisvrouw zonder maatschappelijk aanzien en creëert zo een monument voor een personage dat doorgaans uit de klassieke elegie wordt geweerd. Hoewel ik D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' als vrouwelijke elegieën interpreteer, wil ik ze er evenwel niet volledig toe reduceren. Zoals we nog zullen zien, kunnen we D'haens herschrijving van de elegische traditie ook (en tezelfdertijd) in verband brengen met een postmoderne poëtica of een modern en atheïstisch (in tegenstelling tot een vroegmodern of christelijk) wereldbeeld.

Door D'haens herschrijfpaktijk te verbinden met de maatschappijkritiek in haar gedichten wil dit artikel een nieuw licht werpen op het oeuvre van deze (al met al weinig bestudeerde) dichter. Bestaand onderzoek naar D'haen heeft

---

<sup>1</sup> In dit artikel werk ik met de 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' zoals die in *Bérénice* zijn verschenen (D'haen, 1998). Die versie is dezelfde als die in *Onyx*. Bij citaten uit *Bérénice* staat in het vervolg alleen het paginanummer tussen haakjes.

haar werk vooral poëticaal en intertekstueel benaderd. Zo heeft receptieonderzoek laten zien hoe het werk van D'haen eerst als klassiek en later als postmodern geïnterpreteerd werd (De Ridder, 2003; Van der Starre, 2014). Terwijl D'haen tot medio jaren tachtig gold als traditionele tegenvoeter van het experimentele geweld van de Vijftigers, werd haar latere werk in verband gebracht met denkers als Roland Barthes en Jacques Derrida, of postmoderne dichters als Stefan Hertmans, Charles Ducal, Peter Verhelst of Erik Spinoy. Hoewel die verschuiving een veranderende *framing* impliceert, hangt ze ook samen met een postmoderne heroriëntering van de dichter zelf. Zowel D'haens vroege als late werk maakt gebruik van archaische en uitgesproken literaire taal (zelf sprak ze van haar 'kunstige stijl' (Claes, 2011, p. 65)), traditionele dichtvormen en tal van intertekstuele verwijzingen (die D'haen ook meestal toelicht in voetnoten of verantwoordingen). Vanaf het midden van de jaren tachtig drijft D'haen die technieken op de spits en brengt ze die zelf in verband met postmoderne theorieën over intertekstualiteit of versplinterde subjectiviteit. Die ontwikkeling is ook merkbaar in D'haens grafgedichten (Vandevoorde, 2020). Daarnaast hebben vorsers vooral aandacht besteed aan de intertekstualiteit van haar werk (T'Sjoen, 2011; Claes, 1986) en haar behandeling van overgeleverde dichtvormen. Zo noteerde Paul Claes (2011, p. 68) dat 'er geen dichter te vinden' is in de twintigste eeuw 'die zoveel verschillende strofevormen en rijmschema's hanteert'. Die dominante richtingen in de D'haen-studie hebben de (eenzijdige) indruk gewekt van D'haens poëzie als een autonomistisch vormspel.

Door ook aandacht te vestigen op de feministische en sociale kritiek die in de gedichten besloten ligt, wil ik met deze bijdrage de aandacht in het D'haen-onderzoek verschuiven van poëtische en formele vragen naar het wereldbeeld dat haar poëzie laat zien. Door de analyse te situeren in het ruimere (vooral Engelstalige) onderzoek naar de funeraire elegie wil mijn artikel tegelijk inzichten aanreiken over een genre dat ook in de moderne Nederlandstalige lyriek zeer prominent is, maar tot nu toe weinig systematische aandacht heeft genoten.<sup>2</sup> Ik nodig daarbij uit tot extra aandacht voor de maatschappijkritische en politieke dimensies van de funeraire poëzie, die wegens haar centrale thema vragen kan oproepen over 'grievability' (Butler, 2006, p. 34), over welke levens het waard worden geacht om publiek herdacht te worden – bijvoorbeeld via de poëzie. Op die manier hoopt dit artikel te demonstreren dat

---

<sup>2</sup> Voor inzichten uit recent onderzoek naar rouwpoëzie in het Nederlandse taalgebied verwijs ik naar het themanummer over 'Poëzie en rouw' dat in 2019 in dit tijdschrift verschenen is.



genregeschiedenis (zoals die van de elegie) meer is dan een geschiedenis van vormconventies.

## 2. DE ELEGIE: TRADITIE, TEGENTRADITIE

Met haar rouwpoëzie haakt de dichter aan bij een eeuwen- en zelfs millennia-oude traditie van funeraire poëzie. D'haen toont zich van die genretraditie zeer bewust, zoals alleen al blijkt uit de verschillende conventionele (sub)genrebenamingen die ze aan haar rouwgedichten toekent. De gedichten in *Bérénice* heten niet alleen 'grafgedichten', maar ook 'neniën', 'grafschrift', 'epitaphium', 'tombeau', 'poème funéraire', 'adieu', 'kaddisj' en 'graf'.<sup>3</sup> Volgens het *Algemeen letterkundig lexicon* is 'funeraire poëzie' een '[v]erzamelnaam voor de gelegenheidspoëzie met betrekking tot dood, rouw en begrafenis'. Die paraplueterm omvat een hele reeks funeraire subgenres, van de elegie en het grafdicht (of nenia) tot het lijdendicht en de threnos (ongeveer een synoniem voor elegie, maar ook met de specifieke betekenis van een klaagzang voor verwoeste steden). Deze poëtische genres bestaan al sinds de klassieke oudheid en waren ook toen al, volgens hetzelfde lexicon, 'niet scherp onderscheiden'. Waar de '(funeraire) elegie' in het Nederlandse taalgebied een subgenre is van de 'funeraire' of 'rouwpoëzie', worden termen als *elegy*, *funeral elegy* en *poetry of mourning* in de Anglo-Amerikaanse literatuurstudie vaak als synoniemen gebruikt.<sup>4</sup>

De ruime betekenis van de notie 'elegie', die door haar breedte als een 'form without frontiers' te boek staat (Kay, 1990, p. 7), is geworteld in de geschiedenis van het genre. De elegie is een erfgenaam van de *elegos*, een oud-Griekse dichtvorm die bestond uit elegische disticha, strofen van twee versregels, respectievelijk geschreven in een dactylische hexameter en een dactylische pentameter. De term *elegos* verwees dus in oorsprong naar een bepaalde

---

<sup>3</sup> Soms spreken D'haens genretermen elkaar tegen: zo heeft D'haen het in *Bérénice* zowel over een 'grafschrift' als een 'grafgedicht' voor Kira van Kasteel en Bérénice. Al beschouwt de dichter die termen mogelijk als synoniemen, ze betekenen strikt genomen iets anders: een grafschrift, dat letterlijk op een grafsteen prijkt, is niet noodzakelijk een gedicht. Het is aantrekkelijk om die verschillen postmodern te interpreteren (als een weigering om aan de teksten een vast label toe te kennen), maar ze hoeven niet noodzakelijk betekenisvol te zijn; in de (bibliothele) bundel komen wel meer tikfouten voor. Zelf hanteer ik in dit artikel de termen 'rouwpoëzie', 'funeraire poëzie' of '(funeraire) elegie' als synoniemen om D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' te omschrijven.

<sup>4</sup> Dat geldt voor de meeste Engelstalige monografieën en artikelen over rouwpoëzie in de bibliografie van dit artikel. Hoewel die studies uitsluitend over funeraire poëzie handelen, etiketteren hun titels dat corpus meestal als elegieën.

dichtvorm, waarvan de thematiek veeleer onbepaald was, ‘including exhortatory martial epigrams, political philosophy, commemorative lines, or amatory complaints’ (Sacks, 1987, p. 2). Toch zijn vooral twee thema’s door de eeuwen heen, en zeker vanaf de Latijnse doorwerking van de elegische poëzie, nauw gaan samenhangen met het genre: liefde en erotiek (in de amoureuze elegie) en rouw (in de funeraire elegie). Die uitdrukking van rouw kon overigens verschillende aanleidingen hebben – niet alleen de dood van een geliefde of een publiek figuur, maar evengoed de verwoesting van een stad of een nederlaag tijdens een oorlog. Ook zonder een aanwijsbaar verlies hebben dichters in de geschiedenis elegische poëzie geschreven: in zulke gevallen verwijst het epitheton vooral naar de droef gestemde modus in het gedicht, ‘a mood rather than a formal mode’ (Kennedy, 2007, p. 2).

Het is pas vanaf de zestiende eeuw dat de funeraire elegie in het bijzonder – een lyrische uitdrukking van rouw om de dood van een geliefde of een beroemdheid – in het Engelse taalgebied uitgroeide tot ‘a distinctive genre’ (Kennedy, 2007, p. 4; zie ook Kay, 1990). Een specifiek en populair subgenre van de vroegmoderne rouwpoëzie in het Engels was de pastorale elegie, een kruisbestuiving van de funeraire elegie en het pastorale gedicht uit de klassieke oudheid. Die vervlechting van het elegische en het pastorale bestond al in de klassieke Latijnse literatuur, bijvoorbeeld in het werk van Theocritus. De verzelfstandiging van de funeraire elegie als genre in de renaissance manifesteerde zich niet alleen in de publicatie van vele gedichten die tot dat genre behoren, zoals die van John Donne of John Milton. Ze tekent zich ook af in de ontwikkeling van enkele stijlkenmerken en tropen die karakteristiek zijn geworden voor het genre (Brady, 2006, p. 11-17). In zijn boek *The English Elegy* somt Peter Sacks enkele van die ‘elegiac conventions’ op, zoals de pastorale setting (met herders, nimfen en saters, schaduwrijke bosjes, klaterende beekjes), het gebruik van herhalingen en retorische vragen, scènes van hele groepen die rouwen, het beeld van een herrijzenis of heropleving en een boodschap van *consolatio* of troost aan de overlevenden (Sacks, 1985, p. 2).

Het belang van retorische conventies voor de vroegmoderne lyriek in het algemeen en de funeraire lyriek in het bijzonder blijkt uit een klassieker van de Nederlandse literatuurstudie: S.F. Witsteins *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance* (1969). Daarin laat Witstein zien hoe Nederlandse renaissanceschrijvers zich baseerden op tal van retorische handboeken met genrevoorschriften die uit de klassieke oudheid zijn overgeleverd. Zo moest de stijl van het gedicht het decorum respecteren – vormelijkheidsregels die samenhangen met de status en de klasse van zowel overledene als publiek – en telde het enkele vaste componenten, zoals een *iacturae demonstratio* (het invoelbaar

maken van de grootte van het verlies), een *laudatio* of lofprijzing van de dode, een *luctus* of weeklacht om het verlies en een vorm van *consolatio*. De dichter kon troost aanreiken door te wijzen op de (intellectuele, politieke, maatschappelijke) nalatenschap van de overledene, de kwaliteit van de opvolger van de dode of de christelijke gedachte dat de ziel van de gestorvene zich in een gelukkig hiernamaals bevindt en daar beter af is dan in deze ‘wereld, die zoo dwerrelt’, zoals het in Vondels ‘Kinder-lyck’ luidt. De voorschriften fungeerden evenwel vooral als richtwijzers. In de praktijk verwerkten dichters niet alle componenten van het genre en doken de verschillende elementen van het rouwgedicht in wisselende combinaties op.

In verschillende opzichten kunnen we D’haens bijdrage aan de rouwpoëzie interpreteren als een exponent van een stroom ‘vrouwelijke’ of ‘feministische’ elegieën in de naoorlogse periode, een terminologie die ik leen van de Engelse literatuurstudie (zie bijvoorbeeld Schenck, 1986; Stone, 1991; Zeiger, 1997; Ramazani, 1994, p. 262-264; Kennedy, 2007, p. 84-104). Kenmerkend voor zulke vrouwelijke elegieën is volgens die studies hun kritische, subversieve filosofie. Om te beginnen treden ze in discussie met een prestigieus en ‘resolutely patriarchal genre’, ‘a song sung over the bier of a friend-forebear in order both to lay the ancestor to rest and to seize the pipes of pastoral poetry from his barely cold hands’ (Schenck, 1986, p. 13). Schenck alludeert daarmee zowel op de gebruikelijke protagonisten én auteurs van klassieke elegieën (mannen met een grote maatschappelijke status) als op de concurrentiële geest van de traditionele elegie: de overlevende dichter gaat de competitie aan met zijn gestorven voorganger. Die dichterlijke wedijver is een terugkerend thema van klassieke rouwgedichten, die dan ook kunnen fungeren als ‘a site of male bonding, power production, and authorial self-identification’ (Zeiger, 1997, p. 5). Veel vrouwelijke elegisten van de twintigste eeuw schrijven zich noodzakelijkerwijs in die traditie in, maar niet zonder ze te hervormen; zij brengen ‘a countertradition with a revisionist agenda’ tot stand (*ibidem*). In hun rouwgedichten geven zij vrouwen een stem en breken ze met het centrale thema van de *anxiety of influence* (‘aspiring careerism’; Schenck, 1986, p. 14). Een vrouwelijk perspectief blijkt daarbij in veel gevallen ook feministisch: de dichters grijpen het elegische genre aan om patriarchale structuren in de literatuur en de samenleving ter discussie te stellen.

Bovendien schuiven vrouwelijke elegieën volgens Schenck (1986) en Zeiger (1997) een alternatieve rouwfilosofie naar voren. Die is niet gericht op troost en afsluiting van het rouwproces, zoals in de klassieke patriarchale elegie het geval is, maar wel op een blijvende band met de dode. Terwijl Schenck en Zeiger die visie voorstellen als kenmerkend voor de vrouwelijke elegie, laat

Ramazani's (1994) analyse van een divers corpus rouwgedichten na de romantiek zien dat zoiets veeleer een typisch *moderne*, postromantische rouwfilosofie is die niet noodzakelijk met gender te maken heeft. Ramazani beschrijft die houding van de moderne rouwdichters, in freudiaanse termen, als melancholisch: zij willen hun gevoelens van rouw niet verwerken of oplossen, maar wentelen zich erin. Dat D'haen van haar grafgedichten voor Kira van Kasteel een cyclus maakt waaraan ze de hele naoorlogse periode blijft schaven, toont het dichten als een volgehouden rouw: 'In vierentwintig maal vier seizoenen richtte ik voor haar twaalf grafstenen op. Ik had het gevoel dat ik haar bloed en adem gaf van mij, dat ik haar geest met vlees voedde, dat ik haar liet meeleven met de gang en de ontwikkeling van mijn leven' (D'haen, 2004, p. 184). Volgens Ramazani is dat thema van een blijvende band met de dode slechts een onderdeel van een ruimere kritische visie in de moderne elegie, waarin ook retorische regels, vaste rituelen of de troost van een hierna-maals ter discussie staan.

### 3. D'HAEN EN MILTON

D'haen kende de rouwdichters van de renaissance en hun retorische voorschriften. Ze volgde klassieke humaniora (Grieks-Latijn), studeerde Germaanse filologie (Nederlands-Duits-Engels) aan de Rijksuniversiteit Gent en studeerde af met een scriptie getiteld 'Geschiedenis van het sonnet in de 16de en 17de eeuw' (1946). Haar ruime belezenheid staat buiten kijf en wordt ook geëtaleerd in de vele voetnoten bij haar 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' (en ander dichtwerk). Ook haar autobiografisch proza, verzameld in *Uitgespaard zelfportret* (2004), reflecteert haar levenslange omgang met de literaire canon. Als vertaler heeft ze de schrijftuur van gecanoniseerde dichters bovendien van heel nabij leren kennen. Ze vertaalde onder meer John Donnes beeldrijke rouwgedicht 'A nocturnal upon S. Lucies day, being the shortest day' en John Miltons 'Lycidas'. Dat ze van beide dichters net een elegie vertaalde, toont opnieuw haar uitgesproken interesse in het genre en de traditie ervan. Aangezien 'Lycidas' als een canonieke pastorale elegie in het Engels wordt beschouwd (zie bijvoorbeeld Lewalski, 2016, p. 29), ga ik in deze paragraaf dieper in op D'haens vertaling ervan. Die biedt een eerste veelzeggende inblik in haar eigen verhouding tot de funeraire genretraditie en vormt zo een interessante achtergrond om D'haens elegische praktijk in 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' beter te begrijpen.

'Lycidas' verscheen voor het eerst in 1638 als onderdeel van een hommagebundel opgedragen aan Edward King, een jonge priester-dichter en studiegenoot van Milton aan de universiteit van Cambridge.<sup>5</sup> King stierf in 1637 de verdrinkingsdood door een schipbreuk en neemt in Miltons gedicht de mythologische gestalte aan van Lycidas, een populaire herdersfiguur in de Latijnse pastorale literatuur. In het gedicht bezingt en beweent de ik-figuur, eveneens een herder, samen met de natuur en de Muzen de onfortuinlijke Lycidas/King. Daarnaast behandelt het gedicht nog diverse andere thema's en bevat het toespelingen op de actualiteit van Miltons tijd, zoals de wanpraktijken in de katholieke kerk en de conflicten tussen de verschillende vertakkingen binnen het christendom. Die maatschappijkritiek heeft D'haen met Milton alvast gemeen.

D'haen heeft twee keer een vertaling van 'Lycidas' gepubliceerd: een eerste keer in 1963 in de rubriek 'Sarkofaag' van het tijdschrift *Tirade* en vervolgens in de bundel *Onyx* (1983). Buiten enkele kleine correcties stemmen beide versies helemaal overeen. De opname van de vertaling in *Onyx* is een opmerkelijke keuze. De bundel *Onyx* is een verzamelwerk en bevat bijna uitsluitend oorspronkelijke gedichten van D'haen; haar vertaling van 'Lycidas' vormt daarop de enige uitzondering. Doordat D'haen die vertaling samen met haar eigen gedichten heeft gebundeld, vertroebelt ze de grenzen tussen origineel en vertaling. Die aanpak past goed bij de poëtica die D'haen al sinds haar vroegste jaren als dichter koesterde en in de jaren tachtig radicaliseerde. Vele van haar gedichten zijn intertekstueel in de breedste zin van het woord. Ze zijn niet alleen traditiebewust (zoals alleen al blijkt uit haar interesse voor aloude dichtvormen en -genres), maar bevatten ook tal van letterlijke en indirecte intertekstuele verwijzingen die ze vaak toelicht in voetnoten of aantekeningen. D'haen exotiseerde haar dichterlijke taal bovendien door er veel uitheemse woorden in op te nemen, van Frans, Latijn en Grieks tot Spaans en Indisch (voor een lijstje uit *Onyx*, zie Claes, 1994, p. 4). Ook haar zogenaamd 'eigen' gedichten zijn op die manier vaak al in vele opzichten schatplichtig aan anderen. Omgekeerd presenteert D'haen ook vertalingen van haar eigen gedichten als onderdeel van haar eigen werk: *Onyx* bevat een Griekse en een Latijnse vertaling die Paul Claes van D'haens gedicht 'O donker hoofd' heeft gemaakt (D'haen, 1983, p. 25).

Miltons gedicht 'Lycidas' is bovendien een bijzonder bruikbare tekst om de illusoire grens tussen origineel en kopie of het principe van intertekstualiteit

---

<sup>5</sup> Voor introducties tot Miltons gedicht, zie Sacks, 1987, p. 90-117 en Revard, 2016.

te illustreren. Zoals D'haen zelf schrijft in haar voorwoord tot haar vertaling in *Tirade*, is Miltons tekst een zogeheten *cento*,<sup>6</sup> volgens het *Algemeen Letterkundig Lexicon* een '[l]iteraire tekst, meestal een gedicht, gekenmerkt door het creatief invlechten van citaten van andere, bekende auteurs of teksten'. De traditie van de *cento* (Italiaans voor 'lappendeken') is geworteld in de hellenistische en Byzantijnse literatuur en kende een heropleving in de renaissance. We kunnen de *cento* zien als een voorloper van het intertekstualiteits-principe, al valt de praktijk in de eerste plaats te begrijpen als een onderdeel van de idealen van *imitatio* en *aemulatio* in de klassieke literatuur. Milton verweeft citaten uit Griekse en Latijnse teksten, mythologie, de Bijbel en eigentijdse auteurs als Edmund Spenser of Joannes Secundus (Lewalski, 2016, p. 29). Daarbij komt dat de competitie tussen dichters ook een centraal thema van het gedicht vormt, zoals vaak in de klassieke elegie. Niet alleen leidt de dood van de ene dichter tot de poëtische creatie van de ander, het lyrische ik uit in het gedicht ook de angst dat hij door een vroegtijdige dood zijn potentie als dichter niet ten volle zou kunnen ontwikkelen. Een hele strofe wordt dan ook gewijd aan het (ijdele) verlangen naar roem.

Door 'Lycidas' te vertalen, beoefent (en radicaliseert) D'haen zelf het principe van de *cento*. Ze transposeert Miltons tekst niet 'zomaar' of 'letterlijk' van het Engels naar het Nederlands (als dat al mogelijk is) maar maakt er ook haar eigen tekst van (die ze als gezegd symbolisch opneemt tussen andere gedichten van haar hand). Het voorzetsel in de ondertitel van de tekst – 'Lycidas (vertaling naar John Milton)' – wijst al subtiel op de vrijheid die ze als vertaler neemt. Die vrijheid blijkt ook uit de vertaling zelf. Hoewel D'haens 'Lycidas' inhoudelijk grotendeels overeenstemt met Miltons gedicht, wijkt D'haen er ook in verschillende, opvallende opzichten van af. De vertaler kiest om te beginnen voor een andere strofe-indeling: door twee van Miltons elf strofen op te splitsen (in thematische eenheden die de vertaler misschien logischer linken), creëert D'haen er dertien. Bovendien bedenkt D'haen diverse vormen van eindrijm op andere plaatsen dan in Miltons tekst en hanteert ze dus een rijmschema dat even vrij en onvoorspelbaar is als dat van de Engelse dichter, die voor zijn tijd ongebruikelijke rijm- en metrische schema's toepast (Revard, 2016, p. 278). Al hangt het afwijkende rijmschema in de vertaling samen met de eigen klankkenmerken van het Nederlands die openen tot nieuwe

---

<sup>6</sup> D'haen gebruikt zelf de Franse term *centon*, aangezien ze zich baseert op Jules Verests Franstalige schoolhandboek *Manuel de littérature* (eerste druk: 1900).

keuzes, D'haens rijmparen creëren onmiskenbaar ook weer nieuwe betekenis-  
sen. Dat geldt bijvoorbeeld voor de volgende verzen in de eerste strofe:

Bitter constraint, and sad occasion dear,  
Compels me to disturb your season due:  
For *Lycidas* is dead, dead ere his prime,  
Young *Lycidas*, and hath not left his peer: [...].<sup>7</sup>

Bittere dwang, wreede aangelegenheid,  
dringt mij te storen uw gerechten groei:  
want Lycidas is dood, dood vóór zijn bloei,  
de jonge Lycidas, en liet ons geen als hij. (D'haen, 1963, p. 679)

Terwijl in Miltons verzen de woorden 'dear' en 'peer' op elkaar rijmen, zijn het bij D'haen de woorden 'groei' en 'bloei'. Op die manier past ze een techniek toe die in de vertaalkunde 'compensatie' heet (Vandevoorde & Vandepitte, 2019, p. 51): het verlies aan rijm door de vertaling van 'dear/peer' wordt als het ware goedgeemaakt, gecompenseerd, door het rijm op een andere plaats tot stand te brengen. Door 'groei' en 'bloei' met elkaar te laten rijmen, versterkt D'haen bovendien het inhoudelijke contrast tussen de 'groei' van de natuur en de 'bloei' die Lycidas niet heeft mogen beleven. Tot slot hanteert D'haen een archaïserende stijl die typisch is voor haar dichtelijk idioom, maar niet voor het Nederlands van haar tijd. Voorbeelden van archaïsmen in haar vertaling zijn legio. Ze gebruikt soms een ongewone woordvolgorde (bv. 'Hij moet niet drijven op zijn water-baar / gansch onbeweend', 'waar de Deva spreidt haar toover-stroom'), naamvallen ('uw gerechten groei', 'zonder den tol van dichtertlijken traan'), verbuigt adjectieven en hanteert de spelling-De Vries en Te Winkel ('gansch', 'den boozen wind') of een archaïsch en nadrukkelijk literair lexicon ('duizendverwig', 'aan 't spel zijn' in plaats van 'spelen').<sup>8</sup> D'haens oudmodische vertaalstijl, bevreemdend voor een moderne lezer, heeft een dubbelzinnig effect. We kunnen die interpreteren als een poging om de historische afstand tussen Miltons en D'haens tekst en tijd te benadrukken, maar evengoed als een strategie om deel te worden van het verleden en de vertaling te onttrekken aan de eigen tijd.

---

<sup>7</sup> Ik maak gebruik van de geannoteerde editie die online beschikbaar is op de website *The John Milton Reading Room*, geredigeerd door Thomas H. Luxon (Dartmouth College), <[https://milton.host.dartmouth.edu/reading\\_room/lycidas/text.shtml](https://milton.host.dartmouth.edu/reading_room/lycidas/text.shtml)> [11 maart 2024].

<sup>8</sup> Dat die spelling voor D'haen meer dan ornamenteel is, blijkt uit een aantekening in *Onyx*: 'De gedichten zijn afgedrukt in de spelling waarin zij geschreven werden: de auteur gelooft dat spelling drager van betekenis kan zijn' (D'haen, 1983, p. 171).

D'haens vertaling van 'Lycidas' roept niet alleen vragen op over de tegenstelling tussen origineel en vertaling, maar kan volgens mij ook gelezen worden als een kritische discussie met Milton en de klassieke elegie. D'haen zet een eeuwenoude geschiedenis van imiteren en emuleren voort, waaraan (volgens theorieën uit de renaissance) de vertaling (*translatio*) voorafgaat: wie de literaire voorgangers wil evenaren of overtreffen, moet hen eerst via vertaling beter leren kennen (Warners, 1956; 1957). Die poëtische opvatting eechoot D'haen in haar voorwoord in *Tirade*: 'Ik vind dat het een der belangrijke taken van de dichter is, de oude cultuurgoederen in zich op te nemen, te verwerken, te vermengen, en ze als een nieuw amalgaam weer echt leven te schenken' (D'haen, 1963, p. 678).<sup>9</sup> Dat ze haar vertaling van 'Lycidas' als meer ziet dan een vingeroefening, maar ook als een filosofische activiteit, blijkt uit de eerste alinea van hetzelfde voorwoord: 'Aan wat grote en belangrijke mensen vóór ons schreven en wat zij ons nu zij dood zijn nalieten, toetsen wij onze visie op de wereld; wij voeren met hen een gesprek, zij zijn onze ware gezellen' (p. 673). Die liefdevolle maar kritische dialoog gaat evengoed op voor D'haens omgang met de elegische traditie. Interessant genoeg beschrijft D'haen zowel haar vertaalwerk van Milton als haar dichtwerk voor Van Kasteel als een tot leven wekken van en een gesprek met de doden (als een 'met de doden zijn', zoals filosoof Hans Ruin (2018) dat noemt). Zo vrij als ze 'Lycidas' heeft vertaald, zo eigenzinnig is ze aan de slag gegaan met het funeraire genre in haar reeks voor Kira van Kasteel. Die cyclus staat in wat volgt centraal.

#### 4. EEN TOMBE VOOR EEN HUISVROUW

Terwijl de meeste canonieke funeraire gedichten geschreven zijn door mannen voor mannen met een hoge maatschappelijke status (vaak kunstenaars of politieke machthebbers), vinden D'haens 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' aansluiting bij een tegentraditie waarin vrouwen een stem krijgen. Volgens Zeiger (1997) zijn vrouwelijke personages legio in de klassieke elegie, maar vervullen ze een rol die de mannelijke scheppingskracht ondersteunen of juist bedreigen. Dat geldt ook voor 'Lycidas'. Daarin verschijnen diverse vrouwen – nimfen, muzen, maenaden – die telkens in een negatief

---

<sup>9</sup> D'haen heeft een vergelijkbare opvatting verwoord in 'Enkele principiële beschouwingen over de dichtkunst' (1962), een van haar vroegste poëtische bespiegelingen: 'Ik zie dus ook de dichtkunst van nu, wil ze goed zijn, als een voortzetting van de dichtkunst van voordien. Dat sluit de nieuwigheid niet uit. Iets voortzetten is iets nieuws toevoegen aan het oude' (p. 230).



daglicht staan: zij worden ervan beschuldigd Lycidas niet te hebben gered, of hun verlokkingen leiden mannen af van het serieuze (dichterlijke) werk. Buiten de canon bestaat er wel een minder zichtbare geschiedenis van funeraire gelegenheidspoëzie waarin een diversiteit aan doden herdacht werden (en waarin vrouwen als dichters bijdroegen), ook in de Lage Landen. Een voorbeeld daarvan zijn de ‘zielgedichten’ van Guido Gezelle, die D’haen als prominent Gezelle-vorser goed kende. Gezelle heeft die vaak korte rouwgedichten geschreven in zijn dubbele hoedanigheid van priester-dichter voor de inwoners uit alle sociale lagen van de parochies waar hij werkzaam was (D’haen, z.d., p. 365). Brady (2006, p. 16-17) schetst een vergelijkbare (maar weinig onderzochte) traditie van Engelstalige funeraire poëzie door vrouwen voor vrouwen die ‘domestic and gendered labour’ looft in plaats van ‘categorical virtues’.

Ook D’haen bezingt in haar reeks een vrouw uit een sociale klasse die in de jaren veertig en vijftig als minderwaardig werd bestempeld. Kira van Kasteel was hospita en huisvrouw en, zo maken D’haens gedichten duidelijk, vervulde bij leven een zorgende en voedende functie. In haar autobiografisch proza schrijft D’haen ook, enigszins cryptisch, dat Kira haar ‘te zware arbeid’ met de dood heeft bekocht (D’haen, 2004, p. 184).<sup>10</sup> Terwijl de *laus* in klasieke elegieën doorgaans de maatschappelijke merites van de overledene betreft, vormt Kira’s huishoudelijke arbeid de crux van de lofprijzing in D’haens gedicht:

Gij die, zwaar van uw zwangerschap, (ik zag ’t door ’t raam daar hoog) in doom  
’t borrelend en sissend maal bereidde voor de mannen  
(broeders rondom de tafel, elk van ’t werk, met lach  
en gretig vork en borden roerend) iederen dag  
onder het licht der lamp; den kinderen vroom  
het kindermaal; de aardappelen dampden toen, de pap vulde ieder loom;  
gij die ons voedde, voedt men u? (p. 20)

Via het beeld van de zwangerschap verbindt D’haen de voedende rol van haar vriendin ook aan haar rol als moeder. Die zorgende functie, ten dienste van ‘ons’, verklaart misschien de laatste verzen van het eerste gedicht, die Kira als

---

<sup>10</sup> Voor het overige beschikken we over weinig biografische gegevens over Van Kasteel. Dat hoeft voor de analyse in dit artikel geen probleem te zijn: de vraag of Kira van Kasteel écht een arme huisvrouw was, is misschien minder belangrijk dan de functie die dat beeld van haar vervult in de gedichten zelf.

een moderne Christusfiguur voorstellen: ‘Om onzentwille werdt gij omgebracht. / Wij zijn bevrijd om u’ (p. 9).<sup>11</sup>

Niet toevallig koppelt de ik-figuur Kira’s voedende en zorgende functie bij leven aan haar situatie *post mortem*: uit de woorden ‘gij die ons voedde, voedt men u?’ spreekt de hoop dat de harde arbeid van de vriendin na haar dood wordt beloond. D’haens hiernamaals is dan ook een wereld van overvloed: ‘of woont gij in, gegraven onder grond, uw grafzerk, / temidden huisraad, drinkend wijn als bloed / met drogen mond, den honing, melk en olie gestort in overvloed’, ‘of ligt gij aan den disch en proeft de vrucht, / plengt den gerijpten wijn onder uw kroon van myrten, in de weide, / vriendin aan ’t Elyseesche gastmaal blijde goden zelf terzijde’ (p. 18), ‘Drinkt gij, Bourgondisch en Toscaansch, dien wijn, etend daarbij het wild / verstrengeld in de strikken van de hemeljacht’, ‘Eet gij met honger, drinkt met dorst nog ongestild, / smaakt zout en prikkelend peperzaad, wrang, zuur en zoet met aardse kracht?’ (p. 20).<sup>12</sup> Als een land van melk en honing is D’haens dodenrijk dubbel troostend: het verlost Kira van haar zorgende taak en het houdt haar (imaginair althans) in leven. Typisch voor D’haen is echter dat die *consolatio* ter discussie staat: haar gedichten poneren zo’n rijkelijk hiernamaals niet stellig, maar in een uitgesponnen reeks vraagzinnen. De ‘Twaalf grafgedichten’ vertolken zo de ‘moral doubts’ en ‘metaphysical skepticisms’ die de moderne en de vrouwelijke rouwpoëzie wel vaker laat horen als een tegenwicht voor het christelijke denkkader van de klassieke elegie (Ramazani, 1994, p. x).

D’haen problematiseert ook expliciet de inferieure sociale status die aan een vrouw als Kira van Kasteel werd toegekend. Al in het eerste gedicht noemt de dichter Kira’s ‘armoe’ (p. 9), en in het lange tiende gedicht vergelijkt ze haar vriendin met de mythologische figuren Philemon en Baucis, volgens D’haens voetnoten de verpersoonlijking van ‘arme’ maar ‘gastvrije’ lieden (p. 26). Zoals Kira ‘te arm op aarde’ was (p. 20), zo blijft ook haar afscheid beperkt tot bescheiden rouwobjecten en -rituelen. In het zesde en achtste grafgedicht schetst D’haen een contrast tussen historische edellieden, die na hun overlijden konden rekenen op stoeten en majestueuze monumenten, en Kira. Zij is ‘geen gravin die onder [haar] gisante / gestrekt ligt’ en hoort alleen ‘liturgie in

---

<sup>11</sup> Juist (en alleen) het vers ‘Om onzentwille werdt gij omgebracht’ klinkt anders (en traditioneler) in de eerste versie van het gedicht zoals die verscheen in het (toen nog uitgesproken katholieke) tijdschrift *Dietsche Warande en Belfort* in 1951: ‘Vaarwel in eeuwigheid, uw rust zij zacht! / Wij zijn bevrijd om u, die stoffeloos, / alles ineens verliet en vrijheid koost’ (D’haen, 1951, p. 113).

<sup>12</sup> Volgens de ‘Aantekeningen’ in *Onyx* zijn vele allusies ontleend aan *Lux Perpetua* (1949), een studie van Franz Cumont over de klassieke Romeinse opvattingen over het hiernamaals.

't hart van [haar] verwanten' (p. 14). Dat intieme funeraire ritueel getuigt van oprechtheid (en lijkt daardoor intenser dan de pracht en praal van adellijke uitvaarten), maar door het te laten plaatsvinden in het 'hart' van de nabestaanden suggereert D'haen ook de fragiliteit ervan. Op zulke momenten maken D'haens grafgedichten komaf met de gedachte dat de dood de grote gelijkmaker is en brengen ze aan Kira een eerbetoon dat haar buiten de poëzie niet gund is.

Tegelijk overstijgt D'haen de bescheiden afkomst van haar gestorven vriendin door ze in de poëzie toch deel te laten worden van een prestigieuze pedegree. Via mythologische, Bijbelse, historische en andere intertekstuele verwijzingen 'veredelt' ze het leven van Kira. Alleen al Kira van Kasteels achternaam laat de dichter toe om haar vriendin een adellijke status toe te dichten:

Tengere kracht, en koninklijke keur;  
Prinses, die d'assche rakelt in den haard,  
was al uw armoe goud, omdat gij 't waart. (p. 9)

Met het beeld van Kira's gouden armoede zinspeelt D'haen op het idee dat ware adel vanbinnen schuilt en weinig met materiële rijkdom te maken heeft. De verzen tonen bovendien dat D'haen Kira's activiteiten als huisvrouw niet in hun banaliteit beschrijft, maar er zowel edele als goddelijke handelingen van maakt. Door te rakelen in de as, een klassiek symbool voor vergankelijkheid,<sup>13</sup> lijkt Kira de tijd te manipuleren. Net zo wordt Kira's bedrevenheid in het weven een handeling die de tijd en het lot kan sturen ('uur voor uur'), mede dankzij de onnadrukkelijke associatie met de schikgodinnen:

[...] uw kostbaar vuur  
waarbij gij verwen roerde voor de wol,  
eerst ruw en dan gewasschen zacht en vol,  
gesponnen en geweven uur voor uur. (p. 11)

Zij die het slachtoffer is van de voortschrijdende tijd, krijgt er in D'haens poëzie de macht over dankzij traditioneel vrouwelijke ambacht. Het verven van wol wordt bovendien in verband gebracht met de metamorfose die de natuur in de herfst ondergaat. Door die associatie lijkt Kira's handwerk ook de schepping te manipuleren. Behalve goddelijke vermogens kent D'haen aan

---

<sup>13</sup> Dat beeld duikt ook op in D'haens misschien meest gebloemleesde gedicht 'Daimoon megas': 'Als het zand / aan de zee is u alles, en minder dan as / van het vuur, en uw dromen zijn minder dan puin' (D'haen, 1983, p. 18).

die handarbeid, dankzij de kleurenrijkdom die ze oplevert, ook artistieke allures toe: ‘Uw weefgetouw met purper, ros en groen, / geworpen en gewisseld naar uw lust, / uw spoel en spinnewiel zijn nu gerust’ (p. 9), ‘Uw violet en geel, uw groen en bruin, / uw teere en strenge gratie van Degas, / uw bont borduursel op de weefstoella’ (p. 10).

Die lofprijzing van een vrouwenleven vol zorg en handarbeid zet D’haen ook kracht bij door de vorm en taal van haar grafgedichten. Ze bouwt voor de overleden vriendin een duurzame tombe van woorden, en biedt zo een talig alternatief voor de somptueuze grafmonumenten waarvan Kira buiten de poëzie verstoken blijft:

Maria van Burgondië ligt te Brugge in brons;  
Ilaria del Caretto in Lucca lieflijk ligt,  
in marmer uitgehouwen ’t wassen aangezicht,  
zoals Medea Colleoni in Bergamo.

Het vleesch der afgestorvenen wordt op aard verdrongen  
door marmer, brons, arduin; zilver en goud  
op urnen, tomben, schrijn en sarcophaag behoudt  
reliëf bedrieglijk voor aderen, beenderen, longen.

Waardoor, waardoor verblijft uw lichaam hier?  
Wat neemt op aard de plaats in die gij naamt?  
Welk koper, welke steen vervangt er uw geraamt?  
Alleen mijn woorden, letterteekens, inkt, papier. (p. 16)

Het gedicht moet de symbolische waarde van (edel)steen overnemen; het ‘vervangt en bestendigt de persoon van vlees en bloed door woorden’ (Vandevoorde 2020, z.p.). In D’haens tombe van taal krijgt de sterk esthetiserende stijl van de dichter, die typisch is voor het hele werk, een extra betekenis. De archaïsmen, exotische termen, de soms jambische structuren, de rijmschema’s, de alliteraties, assonanties en kleur- en klankrijke opsommingen in de ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’: ze vormen als het ware het marmer en goud van D’haens gedichten.<sup>14</sup> Zelfs de bundel *Bérénice* als materieel object – bibliofiel uitgegeven met tekeningen van Gretha Bolt – fungeert op zich als een esthetisch artefact.

---

<sup>14</sup> Zo’n ‘fonction monumentale’ is de centrale ambitie van de *tombeau*, een (Franstalige) traditie en subgenre van de funeraire poëzie (Wathee-Delmotte, 2012, p. 182). Door haar gedichten voor Kira van Kasteel ‘grafgedichten’ te noemen, roept D’haen ook de associatie met dat subgenre op.

## 5. LEVEN NA DE DOOD

Het dode lichaam van Kira wordt in D'haens gedichten overigens niet alleen vereeuwigd door 'woorden, letterteekens, inkt, papier', maar ook op een biologische manier. Zo blijkt Kira's verterende lichaam een bron van voedsel en leven: 'De herfst bevrucht den grond met zomerpracht, / en gij wordt aarde, uw oogen mild en grijs, / uw sterke tanden worden zelve spijs' (p. 9). De herhaling van het werkwoord 'worden' impliceert dat de dood in D'haens gedicht geen statische toestand is, maar wel een biologisch proces; het begraven vrouwenlichaam wordt deel van een ecologisch systeem. Dat beeld komt (allicht) niet toevallig al in het eerste gedicht voor, dat de dood van Kira bij aanvang als de voedingsbodem van nieuw leven voorstelt. Het lichaam van de vrouw die haar leven wijdde aan het voeden van anderen blijft die functie ook na de dood vervullen. Het beeld van de herfst (afwijkend van de zomerse, bloeiende natuur in 'Lycidas') draagt in deze verzen niet de klassieke betekenis van afstervend leven, maar wordt integendeel een beeld van vruchtbaarheid.

Dezelfde gedachte weerklinkt in het vijfde grafgedicht, dat ik hieronder integraal citeer:

Al wat de moestuin gunt, de groenten van het jaar;  
het boerenhof, de boter, room en schuimige melk;  
de herfstelijke boomgaard peer- en appelzwaar;  
't fijn kruid uit wei en tuin, uit 't bosch de kantharel;

En al wat vergenoegt, de koperen krulchrysanth,  
de druif der wijngaarden, de versche ruwe noot,  
het wordt mij rijkelijk gestapeld in den schoot,  
en om gemeenzaam smaken mede in de hand

Van hem die alles deelt met mij: 't diep ledikant  
waarin het warme vleesch met zachtheid wordt gevoeld,  
't verlangde avondboek, de wandeling die verkoelt;  
't wordt mij geschonken in de sterfelijke hand.

Uw hand is echter leeg, en wordt alleen bezwaard  
door aarde die uit u haar vruchtbaarheid vergaart. (p. 13)

De eerste drie strofen van het gedicht – dat de vorm aanneemt van een sonnet, met subtiele alexandrijnen – klinken als een ode aan de overvloed van het leven. Die overvloed blijkt uit de lange opsomming, die niet alleen diverse

wereldse genoegens oproept, maar ook klankenrijkdom etaleert (zoals de asonantie in ‘t fijn kruid uit wei en tuin’, de alliteratie in ‘koperen krulchrysanth’, het volrijm in ‘jaar/appelzwaar’, ‘noot/schoot’, enz.). Terwijl zulke genoegens de ik nog te beurt vallen,<sup>15</sup> blijft Kira met lege handen achter. Meer zelfs, Kira’s begraven lichaam wordt zelf de humus voor de overvloed die de levende natuur aan de ik-figuur te bieden heeft. In dat opzicht vormt dit gedicht een *perpetuum mobile*: de ‘aarde’ die uit Kira’s lichaam ‘haar vruchtbaarheid vergaart’ in het laatste vers zorgt voor ‘[a] wat de moestuin gunt’ in het eerste. Door zijn structuur toont het gedicht op die manier de cyclus van de natuur, waarvan Kira’s lichaam onderdeel vormt.<sup>16</sup> Het rijm dat de woorden ‘bezwaard’, ‘aard(e)’ en ‘vergaart’ met elkaar verbindt, is al even betekenisvol. Zelfs al proclameert het lyrische ik een kloof tussen zichzelf en de dode (met een iconische witregel tussen de derde en vierde strofe), toch manifesteren zich ook tekenen van de dood in het leven. De ik zelf is zich nadrukkelijk bewust van haar ‘sterfelijke hand’ en wordt niet alleen van de aangesproken dode, maar ook van haar geliefde man gescheiden door een witregel. Niemand ontsnapt aan de natuurlijke cyclus, waarin de mens uiteindelijk een passieve rol speelt: ‘het *wordt* mij rijkelijk gestapeld’, ‘t *wordt* mij geschonken’.<sup>17</sup>

Ook dat motief van het dode vrouwenlichaam dat onderdeel wordt van een ecosysteem kunnen we interpreteren als een herschrijving van de elegische traditie. D’haens natuurbeelden brengen een cruciale topos van de pastorale elegie in herinnering: het (pastorale) landschap. Net als bij Milton dragen de natuurmotieven bij D’haen deels een metaforische lading (de herfst als paradoxaal symbool van dood en bevruchting) en maakt D’haen gebruik van allegorische technieken: ‘De prachtige vrouwen die den herfst versieren / met roestig bruin, fluweelen groen en ros, / den opgebonden donkerblonden tros / der haren en gebaren der feline dieren // roepen u weder op’ (p. 11). Ook de klacht over de te vroege dood, uitgedrukt in natuurbeelden, klinkt zowel bij Milton (in D’haens vertaling: ‘Lycidas is dood, dood vóór zijn bloei, / de jonge Lycidas’; D’haen, 1963, p. 679) als in D’haens grafgedichten (‘Iedere

<sup>15</sup> Dit is het eerste gedicht van de twaalfdelige cyclus waarin een ik-persoon aan het woord is. In de voorgaande gedichten spreekt een wij-persoon.

<sup>16</sup> De thematiek van de cyclus (en de cyclische structuur van haar gedichten) passen in D’haens levenslange fascinatie voor de cirkel, de gesloten vorm, als beeld van het volmaakte (Claes, 2011).

<sup>17</sup> Dat beeld van de passieve mens blijkt ook uit andere verzen in de reeks: ‘Gij werdt getroffen met één schot in ‘t bosch’ (p. 11), ‘spelend weggerukt’ (p. 14), ‘leven / eenmaal onvergelykelyk gegeven – / dat ik bezit, dat u ontnomen werd’ (p. 17). Zulke passiefconstructies contrasteren met de verzen die Kira als een arbeidende vrouw weergeven.

dag ontbloede u als een roos / die overbodigheid in 't bloeien koos, / en uw verwildering kwam niet te vroeg' (p. 10)).

De natuurlijke cyclus van dood en leven is zowel in 'Lycidas' als in 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' een terugkerend thema, maar heeft bij elke dichter een fundamenteel andere betekenis. Aan het eind van 'Lycidas' fungeert die natuurlijke cyclus van dood en heropstanding als een religieus symbool en een christelijke bron van troost:

Weent niet meer, droeve herders, weent niet meer,  
want Lycidas, uw smart, is niet meer dood,  
al ligt hij diep onder den watervloer.  
Zoo wordt de dagster in de zee gedooft  
en na een wijl herrijst haar druipend hoofd  
met fraaiere stralen, en met flitsend goud  
vlamt zij in 't voorhoofd van den dageraad. (D'haen, 1963, p. 683)

D'haens cyclische tijd- en wereldbeeld daarentegen is bij de twintigste-eeuwse (en naar eigen zeggen ongelovige) dichter ontdaan van elk religieus besef. D'haens beeld van een natuurlijke cyclus herinnert aan het typisch pastorale motief van 'nature's cyclical course' (Lambert, 1976, p. 155), maar zij ontdoet het van de christelijke bijklank die het in pastorale elegieën als die van Milton nog droeg. D'haens biologische voorstelling van het lichaam na de dood als onderdeel van een natuurlijke cyclus sluit aan bij de onzekere representatie van het hiernamaals in het tiende en elfde gedicht, die hierboven al aan bod kwam. De natuur heeft bij D'haen niet meer de uitsluitend metaforische en transcendente betekenis die Milton haar toekende (Lambert, 1976, p. xvii). Haar natuurverbeelding doet veeleer denken aan Timothy Mortons (2012) ecologische notie van 'the mesh', de complexe, onontwarbare manieren waarop het menselijke en niet-menselijke van elkaar afhangen en met elkaar samenhangen – in die mate dat er zelfs geen sprake meer kan zijn van duidelijk afgebakende categorieën.

In het laatste gedicht voor Kira van Kasteel verdwijnen de grenzen tussen de natuur en Kira's stoffelijk overschot helemaal. Dat twaalfde gedicht, ook chronologisch gezien het recentste van de reeks, laat zich lezen als een postmodern en atheïstisch antwoord op de onzekere vragen over het leven na de dood in de twee gedichten die eraan voorafgaan. Het twaalfde gedicht opent met de tautologische opsomming 'Sterfelijk nooit, sterfloos en onbederfelijk', die benadrukt dat de dode blijft voortbestaan. De rest van het gedicht suggereert (andermaal) dat de onsterfelijkheid te maken heeft met de opname van

het lijk in de natuurlijke cyclus. D'haen verweeft immers beelden van aarde en rozen met beelden van een dood lichaam: 'Plantaardig langzaam slapend lag / in 't landschap zij en zuchtte op / dien voedsterboezem zonnedaauw / de huid inzuigend vouw na vouw' (p. 23). Zoals de begraven vrouw plantaardig en onderdeel van het landschap wordt, zo lijken bloem en aarde een menselijk lichaam te worden. D'haen personifieert niet alleen de natuur (rozen krijgen een mond en een hart), maar hanteert ook biologische begrippen die terzelfder tijd op mensen, dieren en planten van toepassing kunnen zijn, waardoor de grensafbakening altijd maar onduidelijker wordt:

Alles vliegt vedert vonkt  
alles smelt en smacht dit  
milde epiderm  
dit strak en zachte spansel boven  
chromatoforen en sudoriferen (p. 24)

'Chromatoforen' en 'sudoriferen' zijn (volgens D'haens eigen aantekeningen) respectievelijk de kleurdragende elementen en de zweetkliertjes van de huid van mens en dier; het woord 'epiderm' verwijst naar de opperhuid van mensen en planten. Het lichaam vergaat niet, maar wordt deel van een altijd levend ecosysteem, in een (symbolisch) decor dat meer op de lente lijkt dan in de eerste gedichten van de reeks: 'Om metamorfosen / geboren begeeren / te blozen zij bloeien en bloesems vermeeren' (p. 23). De stijl van het gedicht contrasteert met die van de andere, meer prozaïsche, grafgedichten en kenmerkt zich door neologismen, ongrammaticale structuren en verwarrende enjambementen die de niet te volgen metamorfosen in de natuur vertalen. De natuur zelf wordt er een (postmodern) kunstwerk, getooid met 'chintzen shawlen' en 'crêpe de chines' (p. 23).

## 6. TOT SLOT

Als vertaler en als dichter ging D'haen een tegelijk kritische en bewonderende (imiterende en emulerende) dialoog aan met de elegische traditie. Zoals haar vertaling van Miltons 'Lycidas' trouw aan de brontekst en vrijheid combineert, zo bevatten haar 'Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel' ingrediënten uit de klassieke elegie (elementen van lofprijzing en troost, de monumentale functie van het grafgedicht, natuurbeelden) en interpreteren ze die tegelijk ook op hun eigen manier. Het beeld van D'haen als een traditiebewuste en vormvaste dichter mag dus niet doen vergeten dat haar schatplichtigheid



aan het verleden ook met actualisering gepaard gaat: ‘Zij gebruikt opnieuw wat ze ziet of leest en geeft daar een nieuwe vorm, inhoud en context aan. Zij citeert niet alleen brokstukken uit het werk van talrijke voorgangers, maar zij herschrijft zelfs volledige (kunst)werken’ (Vandevoorde, 1998, p. 662-663). In haar herschrijving van elegische conventies verbindt D’haen een vrouwelijk perspectief met een areligieus geïnspireerde visie op de dood. Die twee perspectieven hangen sterk met elkaar samen: Kira’s voedende, levengevende rol bij leven, mee bepaald door haar status als huisvrouw, wordt voortgezet en zelfs versterkt na haar dood.

Hoewel D’haens werk in academisch onderzoek vooral vanuit poëticaal en intertekstueel perspectief is gelezen, is de sociale en misschien zelfs feministische gevoeligheid in de ‘Twaalf grafgedichten voor Kira van Kasteel’ logisch in het licht van D’haens ruimere auteurschap en oeuvre. Ondanks het conservatieve imago dat soms van D’haen bestaat (zie bijvoorbeeld Buelens, 2008, p. 883-884) past ze in verschillende opzichten toch in een naoorlogse feministische literaire stroom. Zo won ze al in 1951 de Arkprijs van het Vrije Woord voor haar vrouwelijke vrijmoedigheid en erotische gedichten vanuit vrouwelijk perspectief. Ook in haar autobiografisch proza snijdt ze onderwerpen aan die in de naoorlogse periode (en soms vandaag nog) als taboe gelden, niet het minst doordat ze te maken hebben met het lichaam en de seksualiteit van de vrouw. In *Zwarte sneeuw* (1989) bijvoorbeeld vertelt D’haen onomwonden over een zwangerschapsonderbreking die ze als jonge vrouw heeft laten uitvoeren, maar ook over zelfbevrediging en andere seksuele verlangens. D’haen is ook de samensteller van *Ik ben genoemd Meisje en Vrouw. 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde* (1980; in 1998 herwerkt uitgegeven als *Het geheim dat ik draag. 500 gedichten over de vrouw uit de Nederlandstalige letterkunde*). De positie, de zichtbaarheid en de ervaring van vrouwen (in en buiten de literatuur) lopen dus als een rode draad door haar auteurschap.

Zulke thema’s wijzen erop hoezeer het nodig was en is om het oeuvre van deze dichter en haar verhouding tot geijkte genres niet alleen formalistisch te interpreteren, maar ook te lezen als een uitdrukking van maatschappelijk engagement. Haar rouwgedichten voor Kira van Kasteel zijn daarvoor een bruikbaar corpus gebleken. Met dit artikel hoop ik evenwel niet alleen een ander beeld van D’haen en haar werk te bieden, maar ook te laten zien hoe genre-geschiedenis meer is dan een formele kwestie. Zoals uit enkele feministische interpretaties en andere recente politieke lezingen (in het Engels) is gebleken (zie bijvoorbeeld Perry, 2022; Austin & Maner, 2020), heeft de rouwpoëzie zich al vaak geleend tot uiteenlopende vormen van maatschappijkritiek. Die

unieke status van het genre hangt niet alleen samen met ‘its privileged poetic status’ en millennialange geschiedenis (Zeiger, 1997, 1), maar evengoed met de aanleiding en het centrale thema ervan: de dood. Het overlijden van een geliefde of publieke figuur kan, zoals in D’haens gedichten het geval is, nopen tot reflectie over structuren van ongelijkheid en processen van uitsluiting in een samenleving. In dat opzicht beoefenen D’haen en vele andere rouw-dichters een vorm van *necropoetics* (Perry, 2022). Via de poëzie bepalen ze mee, of reveleren ze, welke mensenlevens het rouwen waard worden geacht.

## Literatuur

- Austin, T. & Maner, S.** (2020). *Revisiting the Elegy in the Black Lives Matter Era*. New York: Routledge.
- Brady, A.** (2006). *English Funerary Elegy in the Seventeenth Century. Laws in Mourning*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan.
- Buelens, G.** (2008). *Van Ostajen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen: Vantilt.
- Butler, J.** (2006). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London/New York: Verso.
- Claes, P.** (1986). *De kwadratuur van de Onyx. Over de dichtkunst van Christine D’haen*. Leiden: Stichting Dimensie.
- Claes, P.** (1994). ‘Christine D’haen: *Onyx*.’ *Lexicon van Literaire Werken*, mei 1994. <[https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01\\_01/vlw00158.php](https://www.dbnl.org/tekst/anbe001lexi01_01/vlw00158.php)> [16 januari 2024].
- Claes, P.** (2011). ‘Christine D’haen. Het patroon in het tapijt.’ *Verslagen & Mededelingen van de KANTL*, 121/1: 61-69.
- De Ridder, M.** (2003). ‘Van Golfslag tot Arkprijs. Het opmerkelijke debuut van Christine D’haen in de Vlaamse letteren.’ *Spiegel der Letteren*, 45/3: 217-240.
- D’haen, C.** (1951). ‘Grafgedicht voor Kira van Kasteel’. *Dietsche Warande en Belfort*, 96/2: 113.
- D’haen, C.** (1962). ‘Enkele principiële beschouwingen over de dichtkunst.’ *De Vlaamse gids*, 46/4: 225-237.
- D’haen, C.** (1963). ‘John Milton. Lycidas’. *Tirade*, 82: 673-683.
- D’haen, C.** (1983). *Onyx*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep.
- D’haen, C.** (1998). *Bérénice. Vier-en-twintig neniën*. Deventer: Brokaat.
- D’haen, C.** (2004). *Uitgespaard zelfportret. Verzameld proza*. Amsterdam: Meulenhoff.
- D’haen, C.** (z.d.). *De wonde in ’t hert. Guido Gezelle. Een dichtersbiografie*. Tielt: Lannoo.
- Kay, D.** (1990). *Melodious tears. The English Funeral Elegy from Spenser to Milton*. Oxford: Oxford University Press.

- Kennedy, D.** (2007). *Elegy*. Londen/New York: Routledge.
- Lambert, E.** (1976). *Placing Sorrow. A Study of the Pastoral Elegy Convention from Theocritus to Milton*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Lewalski, B.K.** (2016). 'Genre.' In Corns, T.N. (red.), *A New Companion to Milton*. Malden, MA/Oxford: Wiley Blackwell, pp. 23-41.
- Morton, T.** (2012). *The Ecological Thought*. Cambridge, MA/Londen: Harvard University Press.
- Perry, E.** (2022). *Radical Elegies. White Violence, Patriarchy, and Necropoetics*. Londen/New York: Bloomsbury.
- Revard, S.** (2016). 'Lycidas.' In Corns, T.N. (red.), *A New Companion to Milton*. Malden, MA/Oxford: Wiley Blackwell, pp. 274-287.
- Ramazani, J.** (1994). *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago/Londen: The University of Chicago Press.
- Ruin, H.** (2018). *Being With the Dead. Burial, Ancestral Politics, and the Roots of Historical Consciousness*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Sacks, P.** (1987 [1985]). *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Schenck, C.M.** (1986). 'Feminism and Deconstruction. Re-Constructing the Elegy.' *Tulsa Studies in Women's Literature*, 5/1: 13-27.
- Stone, C.** (1991). 'Elegy as Political Expression in Women's Poetry. Akhmatova, Levertov, Forché.' *College Literature*, 18/1: 84-91.
- T'Sjoen, Y.** (2011). 'Christine D'haen en sporen van auteursintenties.' In T'Sjoen, Y., *Dingenzoeken in Taka-Tukaland. Periteksten in de moderne Nederlandstalige poëzie*. Gent: Academia Press, pp. 115-121.
- Van der Starre, K.** (2014). "'O demon van de poëziekritiek!'" Een onderzoek naar de verschuivingen in de receptie van de poëzie van Christine D'haen.' *Verslagen & Mededelingen van de KANTL*, 124/1: 13-44.
- Vandevoorde, H.** (1998). 'Dante D'haen.' *Ons Erfdeel*, 41/5: 660-669.
- Vandevoorde, H.** (2011). 'Levensberichten: Christine D'haen. Sint-Amandsberg 25 oktober 1923 – Brugge 3 september 2009.' *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse letterkunde te Leiden 2009-2010*. Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, pp. 116-125.
- Vandevoorde, H.** (2020). 'Sterfelijkheid stichten. Het werk van Christine D'haen in vogelvlucht.' *De lage landen*, <<https://www.de-lage-landen.com/article/sterfelijkheid-stichten-het-werk-van-christine-dhaen-in-vogelvlucht>> [11 maart 2024].
- Vandevoorde, L. & Vandepitte, S.** (2019). 'Hetzelfde maar dan anders. Over equivalentie en verschillen in vertaling.' In De Sutter, G. & Delaere, I. (red.), *In balans. Een inleiding tot vertaal- en tolkenschap*. Leuven/Den Haag: Acco, pp. 38-63.

- Watthee-Delmotte, M.** (2012). 'Les tombeaux littéraires.' In Laghouati, S., Martens, D. & Watthee-Delmotte, M. (red.), *Écrivains: modes d'emploi. De Voltaire à bleuOrange*. Morlanwelz: Musée Royal de Mariemont, pp. 182-183.
- Warners, J.D.P.** (1956). 'Translatio – imitatio – aemulatio.' *Nieuwe taalgids*, 49: 289-295.
- Warners, J.D.P.** (1957). 'Translatio – imitatio – aemulatio (2)'. *Nieuwe taalgids*, 50: 82-88, 193-201.
- Witstein, S.F.** (1969). *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel gezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*. Assen: Van Gorcum.
- Zeiger, M.F.** (1997). *Beyond Consolation. Death, Sexuality, and the Changing Shapes of Elegy*. Ithaca/Londen: Cornell University Press.

# ‘Het innig wezen onzer letterkunde’. De nationale en literaire context van de Academie (1886-1900)<sup>1</sup>

Piet Couttenier

---

## *Samenvatting*

Dit artikel beoogt de Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde (nu: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal en Letteren, KANTL) te situeren in de complexe nationale, culturele en literaire context van de late negentiende eeuw in België. Recente inzichten over literaire evolutie gelden daarbij als theoretische basis. De focus wordt gericht op de positionering van de Academie tegenover de Vlaamse literatuur in de periode 1886-1900.

## *Abstract*

Informed by recent insights on literary evolution, this article aims to situate the Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde (now: Royal Academy of Dutch Language and Literature or KANTL) in the complex national, cultural and literary context of Belgium in the late nineteenth century. The focus is on the positioning of the Academy in relation to Flemish literature in the period 1886-1900.

---

## 1. INLEIDING

Om de evolutie te belichten van de Nederlandse literatuur in Vlaanderen tijdens de negentiende eeuw en daarbinnen de KANTL te situeren, kan een visueel element zijn nut bewijzen, namelijk de prachtige vergader- en zittingzaal van de academie te Gent. De Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde (1886) mocht zich in 1892, na aankoop door de Belgische overheid, installeren in het

---

<sup>1</sup> Herwerkte tekst van de lezing ‘De Vlaamsche Academie en de Nederlandse literatuur van de 19de eeuw’ op de studiedag ‘Taalbroeders. Gezelles correspondentie met de leden van de Koninklijke Vlaamsche Academie voor Taal- en Letterkunde’ in de KANTL te Gent op 26 november 2022, georganiseerd door het Guido Gezellegenootschap, in samenwerking met de KANTL en de Openbare Bibliotheek Brugge/Guido Gezellearchief.

hoofdgebouw van het Huis van Oombergen, het achttiende-eeuwse stadspaleis met authentieke rococo-elementen (Huet, 2016). De secretaris van de Academie, Frans de Potter, oordeelde dat de Belgische regering hiermee ‘een nieuw bewijs’ had gegeven van ‘echte bezorgdheid en toegenegenheid aan de vaderlandsche letteren’. De vergaderzaal werd tussen 1896 en 1908 in neo-Lodewijk XV-stijl gebouwd, in harmonie met de architectuur van het hoofdgebouw en naar de artistieke plannen van de Gentenaar Armand Heins. De inrichting ervan is als het ware symbolisch voor de samenhang van de oprichting van de Vlaamse Academie met de geschiedenis van de Nederlandse literatuur en cultuur in Zuid-Nederland en Vlaams-België, maar ook met de Belgische politiek en koninklijke dynastie van de negentiende eeuw. Zichtbaar en tastbaar aanwezig zijn diverse elementen en symbolen die wijzen op die (voor sommigen toch) nu merkwaardige en contradictorische samenhang: tegen de achterzijde, tussen het portret van de huidige koning en koningin, hangt een mooi portret van de Belgische kroonprins Albert, in viriele houding en met een militaire mantel om zijn schouders, een doek dat in de jaren 1896-1897 werd uitgevoerd door de Gentse schilder Louis Maeterlinck, een neef van de internationaal gelauwerde Frans-Belgische schrijver Maurice Maeterlinck. Oorspronkelijk hing er centraal vooraan nog een ander werk van dezelfde schilder (Fig. 1), namelijk een monumentaal portret van koning Leopold II, maar dat olieverfschilderij werd in maart 2020 naar de Gezellezaal overgebracht. Nu hangt er nog, vooraan links, een fraai getekend houtskoolportret van Albert I van de hand van Isidoor Opsomer, getekend ‘Bruxelles 1934’ (Fig. 2). De Academie is opgericht tijdens de regeerperiode van Leopold II, vandaar ook de talrijke monogrammen die van de toenmalige officiële beschermheer zijn aangebracht. De Belgische politiek is vertegenwoordigd door een groot portret door Juliaan De Vriendt van Auguste Beernaert, kabinetshoofd van 1884 tot 1894, die een doorslaggevende rol speelde bij de oprichting van de Academie. De oprichting viel onder de bevoegdheid van het ministerie van Landbouw en Openbare Werken, waartoe ook de afdeling Cultuur behoorde. Is deze zaal met haar inkleding en ornamenten duidelijk een eresaluut aan de Belgische beschermheren en initiatiefnemers, zij is ook een ode aan de Vlaamse kunst, literatuur en wetenschap. Getuige daarvan zijn de twee allegorische schilderijen ‘Vlaanderen’ en ‘De Vlaamse taal’ door de genoemde Gentse schilder Heins, de geschilderde namen van Vlaamse schrijvers (Snellaert, Van Rijswijck, Conscience en Gezelle) en de twee medaillons met bekende kenspreuken uit de Vlaamse beweging: ‘Mijn vaderland is mij niet te klein’ van Jan Frans Willems en ‘De tael is gansch het volk’, ontleend aan de ode *Aen België* uit 1834 door Prudens van Duyse. Hier zijn dus diverse

signalen op symbolische en harmonieuze wijze verenigd. Omstreeks 1900 was er blijkbaar officieel nog geen zweem van oppositie te bespeuren tussen de Belgische natiestaat, het koningshuis en de ontwikkeling van de Vlaamse subnatie, cultuur en literatuur. Het is zaak eerst de factoren en de evolutie van die samenhang te verduidelijken om daarna de KANTL een plaats te geven binnen dit verband.



Fig. 1: Vergaderzaal van de KANTL, oorspronkelijke toestand, datum onbekend. (Huet, 2016, 37). Portretten van A. Beernaert en Leopold II.

## 2. DE EVOLUTIE VAN DE LITERATUUR

Eerst past nog een algemene opmerking en een kort methodologisch intermezzo. Ons verhaal is in grote mate gebaseerd op de resultaten van de negendelige *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur* of *GNL*, die onder hoofdredactie van Arie Jan Gelderblom en Anne Marie Musschoot vanaf 2006 is verschenen en in 2017 is afgerond met een nabeschouwing in een tiende deel. (Bekkering & Gelderblom, 1997; Gelderblom & Musschoot, 2017). Aan de basis van die nieuwe Nederlandse literatuurgeschiedenis liggen nieuwe inzichten over literaire geschiedschrijving die in de internationale literatuurwetenschap zijn ontwikkeld na de rehabilitatie van de literatuurgeschiedenis in de laatste decennia van de twintigste eeuw. Het komt erop neer dat men nu aan literaire geschiedschrijving doet vanuit het besef dat elk verhaal over het literaire verleden onvermijdelijk een constructie en reconstructie is van hoe een literair werk in een bepaalde context ontstaat en functioneert, met inbegrip van onduidelijkheden en interne tegenstrijdigheden.

Om het onmiddellijk concreet te maken en toe te passen op de Nederlandse literatuur in de Zuidelijke Nederlanden en Vlaams-België tijdens de negentiende eeuw, zijn er twee duidelijke nieuwe perspectieven te signaleren. Men stapt daarbij af van het idee van een wetmatig, voorspelbaar en doelgericht verloop van de literatuurgeschiedenis, volgens een zogenaamd teleologisch model. Dat resulteerde traditioneel in de voorstelling van een artistiek middelmatige literatuur in de negentiende eeuw hier te lande, die ondergeschikt was aan of in dienst stond van de natievorming en de emancipatie van het Vlaamse volk (de Vlaamse beweging), de literaire alfabetisering en de ethisch-burgerlijke opvoeding. Het ging om een fundamentele *littérature engagée*, gevangen in een soort ‘wachtkamer’ tot de bevrijdende komst van een autonome en modernistische literatuur, met *Van Nu en Straks* als emanatie en de daarbij horende aansluiting bij een internationaal gerichte ‘volwaardige’ literatuur. Dat model is niet houdbaar, alleen al omdat men de negentiende-eeuwse literatuur met esthetische maatstaven uit de latere, moderne periode beoordeelde. Overigens, al vóór 1880 was er bij talrijke auteurs in Zuid-Nederland en Vlaanderen een duidelijke interesse voor het artistieke gehalte van literatuur aanwezig (bij Van Duyse, Ledeganck, Sleenckx, Dautzenberg, Van Beers en Gezelle, om er maar enkele te noemen) die ze in evenwicht trachtten te brengen met hun opgelegde nationale en didactische opdracht. Net die samenhang tussen didactiek en kunstenaarschap maakt die literatuur zo interessant.

Een tweede nieuw accent: literatuurgeschiedenis wordt niet meer zozeer gezien als een opeenvolging van afgelijnde en elkaar aflossende tijdperken en stromingen, eventueel volgens een organisch model van groei, bloei en verval. In de praktijk trachtte men auteurs traditioneel volgens vooropgestelde kenmerken onder te brengen in vakken als de romantiek, het realisme et cetera. Dat is een lastige zaak: bestempel je bijvoorbeeld Conscience als romantisch, realistisch of allebei? Het literaire verleden stelt men beter voor als een ingewikkeld kluwen van globale lijnen en dwarsdoorsneden, van diachronie en synchronie. Momentopnames, de doorlichting van een stand van zaken of de evolutie van een genre tonen aan dat elke periode een complex beeld biedt van opinies over de aard en de functie van literaire teksten, poëtische opvattingen en actuele tendensen die vooruitwijzen naar de toekomst, maar ook van tradities uit het verleden. Dit kan concreet worden gemaakt door enkele fasen te belichten uit de evolutie van de literatuur in Zuid-Nederland en Vlaams-België.



### 3. ZUID-NEDERLANDSE LITERATUUR

In de Hollandse tijd (1815-1830) vertoonden de literatoren in Zuid-Nederland geen eenduidig beeld. In de ogen van de Noord-Nederlandse critici waren de zuidelijke auteurs aanmoedigingswaardige dichters en schrijvers, zoals Dool-aeghe, Willems en Van Duyse, die vanuit een achterstandspositie het Nederlandse letterenveld konden betreden door zich in het Nederlandse literaire systeem te assimileren. Dat paste overigens volledig in de plannen van koning Willem I, die een actieve cultuurpolitiek voerde, bijvoorbeeld met geldelijke steun aan literaire genootschappen en het boekbedrijf. In de letteren zag hij een krachtig middel om de twee delen van zijn koninkrijk aaneen te smeden. De Zuid-Nederlandse dichters zelf, sommigen toch, gingen daarop in, in de overtuiging dat de literatuur in Zuid-Nederland naar het Hollandse voorbeeld moest worden gemodelleerd. Ze hadden over het algemeen een bescheiden zelfbeeld, maar ambitieuze dichters als Van Duyse zagen in het Noorden ook hun kans om naam en faam (én winst) te verwerven.



Fig. 2: Vergaderzaal van de KANTL, detail, huidige toestand.  
Medaillon met kenspreuk van J.F. Willems (boven) en  
houtschooltekening van Albert I. (Foto N. Leus).

Dat is zowat het homogene beeld dat de traditionele literatuurgeschiedenissen hebben ontworpen, al dan niet in een Groot-Nederlandse optiek: voor schrijvers hier te lande was Nederland voorbeeld, gids en toekomst. Maar als men nauwkeuriger toekijkt, en vooral de overgeleverde teksten léést, verschijnt een complexer beeld. Er was niet alleen assimilatie, maar ook differentiatie, om nog maar eens abstracte termen te gebruiken die hun weg naar het literatuuronderzoek hebben gevonden. Zo distantieerde Jan Frans Willems zich als dichter met bijdragen in de *Belgische Muzen-Almanak* in de jaren 1820 van de Hollandse letterkunde en pleitte hij voor ‘Brabantse poëzie’ in eenvoudige, vertellende stijl (Weijermars, 2012, p. 267-273). Zijn patriottische gedicht ‘Aen de Belgen. Aux Belges’ uit 1818 houdt een fel appel in aan de Belgen of Zuid-Nederlanders om de band met het Noorden te versterken, maar ook om zich als volk te manifesteren tegenover andere, uitheemse volkeren (de Fransen in de eerste plaats) door onderscheidende elementen of *markers* als het luisterrijk verleden, een ‘zuiderse’ stijl en de typische aard zoals die tot uiting komt in zeden en gebruiken. Al vóór 1830 manifesteren zich opvallend veel dichters in Zuid-Nederland die uitgerekend de contouren en de kenmerken van de nationale eigenheid exploreren en verwoorden. Ook betuigen ze hun aanhang aan de regerende vorst. Zelfs in de Franse tijd tellen we zeer veel dichtwedstrijden her en der te lande, die door rivaliserende rederijkerskamers worden georganiseerd en waarin in ronkende woorden wordt uitgelegd wat het betekent vaderlander te zijn. Nu eens is dat een West-Vlaming die zijn specifieke taalregels volgt, dan weer een Brabander of een Belg (zoals in de wedstrijd ‘De Belgen/Les Belges’ te Aalst in 1807). Ze hebben wel gemeen dat ze een spiegel voorhouden van het roemrijke nationale verleden en een volk dat prat gaat op zijn beroemde schilders, zijn deugdzaam karakter en vrijheidsliefde. In de woorden van Augustijn van de Poel: ‘En zoo volmaektheid nog op onze aerdbol zy, / Van alle volken grenst de Belg daer ’t dichtste by.’

#### 4. VLAAMSE LITERATUUR IN BELGIË

Met de scheiding tussen Noord en Zuid in 1830 verdween een literaire infrastructuur, wat aanleiding gaf tot een korte periode van stagnatie. Veel ‘verhollandste’ literaire genootschappen en tijdschriften verloren hun regeringssteun. Voorlopig hielden ‘hardnekkige orangisten’ zoals Maria Doolaeghe aan hun oude idealen vast. Van Duyse dichtte: ‘Geen vaderlander kan vergeten, / Dat hij tot Nederland behoort.’ Maar dat bleef niet duren. Omstreeks 1834 aanvaardden de Zuid-Nederlandse literatoren het feit van de Belgische onafhankelijkheid en

de nieuwe natiestaat die op het principe van volkssoevereiniteit was gebaseerd. Ze borgten hun politieke actie op en beperkten hun rol tot het culturele domein. Zij zouden zich als vurige *taalminnaars* inzetten voor de erkenning van de Nederlandse taal en cultuur tegenover de dominantie van het Frans in het politieke, bestuurlijke en openbare leven. Die beperking bleek een enorme troef te zijn; op paradoxale wijze werd daarmee het Vlaamse literaire leven verse zuurstof ingeblazen. Immers, een homogene Belgische cultuur moest in het leven worden geroepen om de jonge staat te legitimeren en de nodige adelbrieven te bezorgen. Zowel historici als kunstschilders droegen hun steentje bij: zij construeerden de roemrijke voorgeschiedenis van de Belgen. Maar ook literatoren werden gesolliciteerd om mee te werken aan één symbiotische nationale literatuur, in beide landstalen.

Het literaire systeem dat onmiddellijk na 1830 in onze contreien ontstond, was dus aanvankelijk Belgisch en tweetalig van aard, zij het met een dominant Frans en een Nederlands in een minderwaardigheidspositie (Spinoy, 1980). Dat werd niet alleen door Franstalige en Nederlandstalige auteurs met plechtige woorden beleden – ‘N’ayons qu’un coeur pour aimer la patrie / Et deux lyres pour la chanter’, schreef Antoine Clesse – maar was ook institutioneel verankerd: schrijvers uit het noordelijke landsdeel spiegelde zich aan de Frans-Belgische literatuur en lieten zich erdoor inspireren. Dat was bijvoorbeeld het geval met Conscience, die zowel fictief als semihistorisch werk schreef, onder meer naar het model van de geschiedschrijving en de historische romans van Henri Moke. Een ander voorbeeld: Joseph-Ernest Buschmann, een Luxemburger die zich na studies in Parijs als leraar in Antwerpen vestigde, startte er een eigen drukkerij-uitgeverij. Hij was een grote voorstander van een zelfstandige Belgische literatuur, geïnspireerd door de Germaanse cultuur. Hijzelf publiceerde in het Frans, maar in Antwerpen gaf hij evenzeer Nederlandstalig werk uit, overigens typografisch zeer verzorgd en geïllustreerd door het puik van de Belgische schildersschool. Tot 1850 was hij de uitgever van Hendrik Conscience. Hij lanceerde een *Nederduitse Kunstbibliotheek voor Lezende Huisgezinnen*, waarmee het publiek van de Vlaamse literatuur uitbreidde. Hij drukte ook voor de bekende Brusselse uitgever Jamar (Siret, 1870; Buschmann, 1991). Een voorbeeld is een Franse historische roman van de Frans-Belgische auteur en Brusselaar Felix Bogaerts, *Lord Strafford* uit 1843, die het tragische lot verhaalt van de Engelse graaf en staatsman Thomas W. Strafford, die door zijn ongelukkige politiek als afgevaardigde van de Engelse koning in Ierland werd veroordeeld en in 1641 onthoofd. Buschmann drukte het werk voor het betere Franse leespubliek in België, fraai geïllustreerd met twaalf platen buiten tekst op chine, met tekeningen

door Bogaerts Antwerpse vriend Nicaise De Keyser en houtgravures door Henry Brown. Tekenend voor het toenmalige culturele grensverkeer tussen Franstalig en Nederlandstalig België – iets waar we nu alleen maar van kunnen dromen – is dat Buschmann drie jaar later de roman in Nederlandse vertaling drukte, met dezelfde illustraties, maar ditmaal op karton, wellicht met het oog op een minder kapitaalkrchtig Vlaams leespubliek. De vertaling is van de hand van een Vlaams auteur, Jozef Colveniers, schuilnaam van Jan Alfred de Laet, dichter en zelf auteur van een historische roman, *Het Huis van Wessenbeke*. Die casus illustreert duidelijk hoe intens de interactie was tussen de Franstalige en Nederlandstalige literatuur in België tijdens de eerste decennia na 1830.

Geleidelijk aan – en we moeten eerder zeggen: merkwaardig snel – ontstond er een min of meer zelfstandig Nederlandstalig literair systeem, dat in de context van de verfranse Belgische natiestaat en cultuur werd gelabeld als ‘littérature flamande’ (Couttenier, 2009, p. 295-317). In een andere context had die evengoed Nederduitse literatuur kunnen blijven heten, of Zuid-Nederlandse literatuur. ‘Flamand’ en bijgevolg ook ‘Vlaams’ werd na 1830 een eenheidsbegrip dat de verschillen tussen Vlamingen, Brabanders en Limburgers kon overstijgen. Die *Vlaamse* literatuur ontstond in hoge mate door differentiëring, zeg maar door een zoektocht naar kenmerken waarin die Vlaamse literatuur zich van de omringende literaturen onderscheidde, de Franse in de eerste plaats, maar ook, opmerkelijk genoeg, van de Nederlandse literatuur in het Noorden. Anderzijds ontwikkelde die literatuur zich door discussies en afspraken over hoe de cultuurtaal, naar prescriptief model, moest worden genormeerd. Dat ging niet van een leien dakje. Het zou tot 1864 duren voor alleen al de kwestie van de spelling definitief zou worden beslecht. Men bouwde ook aan een eigen literair bedrijf en een literaire infrastructuur: in de eerste plaats auteurs, Conscience voorop, die het waagden om in het Nederlands te schrijven. Zij hadden het voordeel dat ze niet in de positie verkeerden van de Franstalige auteurs in België, die met hun werk moesten opboksen tegen het literaire centrum Parijs en de Franse import via de nadruk of *contrefaçon*. Om het met de woorden van Christian Berg te zeggen: ‘Hoe ging men, in de onmiddellijke nabijheid van Frankrijk, een eigen Franse literatuur uitbouwen met een Belgisch aangezicht?’ (Berg, 1982, p. 157). Conscience en de zijnen hadden het voordeel dat ze, zonder concurrentie, een nieuw publiek konden aanspreken en uitbouwen, in die andere nationale taal: het Vlaams (Tömmel, 1976). In één beweging konden ze zich profileren als een beschavende gids van het volk, een roeping waarmee ze ook roem konden verwerven. Er meldden zich ook uitgevers die brood zagen in de wending

naar een nieuw segment in de markt. Plots was er ook nood aan nieuwe genootschappen voor ‘letteroefening’, literaire tijdschriften en een objectieve literaire kritiek, waarbij Jan Baptist David en Ferdinand Snellaert een pioniersrol hebben gespeeld. Een nieuwe literatuur werd ‘gemaakt’, opgebouwd, geconstrueerd. Literatuurhistorici en filologen deden ook een duit in het zakje: filologen als Jan Frans Willems en (opnieuw) Snellaert, maar ook professoren, zoals Jan Bormans, hoogleraar klassieke talen te Luik en Jan Baptist David, hoogleraar vaderlandse geschiedenis en letterkunde te Leuven, beschreven vol enthousiasme de voorgeschiedenis van de miraculeuze wedergeboorte van de Vlaamse literatuur in de negentiende eeuw, en zorgden voor edities van de oude tekstbronnen of getuigen ervan. Die moesten het tastbare bewijs leveren van het roemrijke literaire verleden en de onlosmakelijke band van die erfenis met de beloftevolle nieuwe Vlaamse literatuur in de negentiende eeuw. Helemaal in de context van het romantische nationalisme zorgden deze cultuurdragers ervoor dat een sluimerend verleden tot leven werd gewekt en als een spoorslag kon dienen tot het ‘ontwaken’ van het Vlaamse volk en het herstel van de oude luister, op weg naar zelfbewustzijn, emancipatie en welvaart.

Het is belangrijk erop te wijzen dat die jonge Nederlandstalige literatuur, in tegenstelling tot wat sommigen misschien denken, helemaal niet tegen het Belgische systeem was gericht. Integendeel, de Vlaamse literatuur droeg bij tot het Belgische patriotisme. Conscience ontleende zijn status en roem aan zijn bijdrage aan de Belgische nationale literatuur. Het omgekeerde is ook waar: de ontluikende Vlaamse literatuur en haar grote schrijvers werden door de Belgische overheid fors aangemoedigd. Conscience ontving al in 1837, bij de publicatie van zijn debuut, *In 't Wonderjaer (1566)*, bij Koninklijk Besluit een subsidie van de Belgische overheid en werd in audiëntie bij de koning ontvangen. In 1839 kreeg hij van de minister van Binnenlandse Zaken, De Theux, de opdracht om een *Geschiedenis van België* te schrijven. In 1845 kreeg hij het ridderkruis van de Leopoldsorde, amper 33 jaar oud. Om te vergelijken: Guido Gezelle kreeg dit pas als hij 60 was. In 1847 werd Conscience aangesteld (op papier weliswaar) tot leraar Nederlands van de kinderen van Leopold I. In 1855 kreeg hij de eerste staatsprijs. Op voordracht van minister van Binnenlandse Zaken Pierre de Decker werd hij in 1857 door Leopold I benoemd tot arrondissementscommissaris in Kortrijk. Blijkbaar had hij genoeg status om als symbolische barrière te fungeren tegen de territoriale aspiraties van Frankrijk en Napoleon III. Bij zijn officieel bezoek aan de stad Kortrijk in september 1860 bezocht koning Leopold I Conscience persoonlijk in zijn woning en nodigde hem uit om hem te vergezellen voor een tocht in

open koets door de stad. Op 25 september 1881 viel hem in Brussel naar aanleiding van zijn honderdste titel een grootse nationale volkshulde te beurt. Een gelegenheidskantate van Emanuel Hiel en Karel Miry werd uitgevoerd door een koor van 1200 schoolkinderen. De massale huldestoet noemde Busken Huet enthousiast ‘een symbolische overwinning van het herboren België’. In ieder geval had de nationale hulde de allure van een publieke erkenning van de Vlaamse literatuur in België (Vanhecke, 2021; Couttenier, 2009, p. 630; en 2016). Dat in de vergaderzaal van de KANTL op het eerste gezicht tegenstrijdige signalen van zowel Belgisch patriottisme als Vlaams cultuurnationalisme ‘broederlijk’ aanwezig zijn, hoeft dus helemaal niet te verwonderen. Blijkbaar was dit ca. 1900 nog altijd, officieel toch, een vanzelfsprekendheid.

## 5. OVERHEIDSSTEUN

In de loop van de negentiende eeuw zijn er onmiskenbaar bewijzen te rapen van steunmaatregelen ten gunste van de Vlaamse literatuur, ook al moesten die onderdoen voor de steun aan de schone kunsten. De schilderkunst gold overigens als de Belgische kunst bij uitstek. Er is berekend dat van alle Koninklijke Besluiten inzake subsidies van de administratie van de afdeling Schone Kunsten, Wetenschappen en Letteren binnen het ministerie van Binnenlandse Zaken tijdens de periode 1830-1850 meer dan helft betrekking heeft op de plastische kunsten. Met betrekking tot steun via aanmoedigingen, aankopen, inschrijvingen enzovoort aan literatuur stijgen die van amper 5 à 10 tot 15 à 20 procent (Verschaffel, 2001). Toch subsidieerde de Belgische overheid ook prestigieuze uitgaven van Vlaamse auteurs, zoals de prachtig geïllustreerde *Geschiedenis van België* van Conscience uit 1845. In 1851 werd er al een vijfjaarlijkse prijs voor Vlaamse letterkunde in het leven geroepen, in 1858 volgde een driejaarlijkse prijs voor Vlaamse toneelletterkunde. Vlaamse auteurs werden vanaf 1838 geridderd in de Leopoldsorde. De overheid moedigde de oprichting aan van monumenten voor grootheden uit de nationale letterkunde (zoals Maerlant in 1860 te Damme). Aan de ondersteuning van de Vlaamse literatuur werd door de Belgische overheid vanaf 1859 een vastere structuur gegeven door binnen de administratie van het ministerie van Binnenlandse Zaken een *Bureau Flamand* of Vlaams bureau op te richten. Dat zorgde vooral voor steun aan de volksbibliotheken; in 1860 werd voor de aanmoediging van het toneellevens in Vlaanderen een systeem van toelagen in het leven geroepen. Dit zogenaamde premiestelsel loofde volgens

een vooraf bepaald tarief premies uit aan auteurs en gezelschappen voor de creatie van Nederlandstalig werk. In 1865 mochten voor het eerst ook Vlaamse componisten kandideren voor de Belgische inzending van de cantatewedstrijd voor de Prijs van Rome. In 1887 werd de eerste volwaardige Vlaamse schouwburg in de Belgische hoofdstad geopend. Al die acties zorgden ervoor dat het oorspronkelijke minderwaardigheidsgevoel binnen het verfranste België gaandeweg plaats maakte voor hoop, trots en enthousiasme.

## 6. DE VLAAMSCHE ACADEMIE EN DE LETTERKUNDE

In die context van overheidssteun en het elan dat daardoor ontstond, situeert zich ook het verlangen naar een eigen Nederlandstalige Academie. Het mag intussen duidelijk zijn geworden waarom de Academie bij *Koninklijk* Besluit (van 8 juli 1886) is opgericht, na een initiatief van de Belgische overheid en politiek. Die Belgische context verklaart ook waarom de Academie een *Vlaamse* Academie werd genoemd. Pas veel later, in 1972, wanneer men expliciet en tactisch de taaleenheid met het Noorden wilde benadrukken, werd de Gentse Academie de Koninklijke Academie voor *Nederlandse* Taal- en Letterkunde (nu: Taal en Letteren). Door allerlei omstandigheden en belemmeringen, die in een bepaald twintigste-eeuws discours van de Vlaamse beweging als een vernedering werden bestempeld, kwam de oprichting laat, eigenlijk te laat om actief aan de Vlaamse emancipatie (op intellectueel en wetenschappelijk niveau) te kunnen meewerken. De eerste plannen dateren immers van meer dan vijftig jaar eerder. Al in 1835-1836 namen David, Willems en co initiatieven voor de oprichting van een gezaghebbend genootschap of academie; de benamingen waren in aanvang nog zeer onduidelijk. De toenmalige unionistische minister De Theux had zelfs begrip voor die wens, maar zwichtte in 1839 voor binnenlandse tegenstand (Wils, 1956, p. 195-212; Rombauts, 1979-1981, p. 6-7; Lissens, 1983). In 1936 noemde Johan Huijzinga in een gelegenheidstoespraak de ‘strijdende’ Academie ‘een bekroning van wat bereikt was.’ (Hoebeke, 1982, p. 321). Duidelijk: van wat bereikt was. Kwam de Academie te laat, ze kwam ook te vroeg. Zoals reeds aangestipt: de literaire evolutie is niet te vangen en te beschrijven in afgelijnde, elkaar aflossende homogene tijdvakken. Elke periode is heterogeen. Zij bevat zowel overeenkomsten als tegenstrijdigheden. In feite is 1886, het jaar van de oprichting van de Academie, een mooie casus om dat te illustreren. Het literaire systeem was toen absoluut (nog) niet autonoom. De Vlaamse literatoren hadden vanaf 1840 beslist om een rol te spelen in het openbare leven en aan

cultuurpolitiek te doen. Naarmate de tegenstellingen op politiek vlak toenamen, haalden ze onvermijdelijk politieke meningsverschillen binnen in het culturele en literaire domein. Zo kon het gebeuren dat bij de oprichting van de Academie in 1886 katholieke en liberale letterheren lijnrecht tegenover elkaar kwamen te staan, met polemieken als gevolg, inclusief collectieve ontslagen van ontevreden liberale auteurs en de oprichting van een vrije ‘tegen-Academie’, Het Taalverbond (Draye, 2009, p. 321-340). Naar de ideologische gevechten achter de schermen en de verkiezingen van werkende en briefwisselende leden én buitenlandse ereleden ging dan ook veel energie. Zoals vast secretaris Hoebeke in 1982 op het colloquium *De weg naar eigen Academiën* al opmerkte, behoorden de literatoren die in 1886 in de Academie werden opgenomen ‘tot de oudere, conservatieve generatie’ (Hoebeke, 1982, p. 324) die vasthield aan een literatuur die de eigen nationaliteit – wat die ook mocht inhouden – tegenover ‘uitheemse’ (vooral Franse) culturen moest verdedigen. Dat moest in het publieke debat onvermijdelijk tot conflicten leiden met de jongere generatie. Het ontslag van iemand als Domien Sleenckx, die in de jaren 1860 nog een pleitbezorger was geweest voor de invoering van een gematigd realistische poëtica in de Vlaamse letteren, was wellicht ook een gemiste kans om de verkozen literatoren in de Academie op nieuwe ideeën te brengen.

Bij dit alles moet men wel een en ander relativeren: de creatieve letterkunde was in de beginjaren van de Academie zeker geen prioriteit. Het merendeel van de eerste achttien verkozenen was overigens vooral uit toenmalige wetenschapsbeoefenaars gekozen, al dan niet geschoold. De term ‘letterkunde’ uit de benaming ‘Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde’ werd in 1886 vooral gepercipieerd als een object waarvan de ernstige studie een bijdrage was tot de heropleving van de vaderlandse letteren in Vlaams-België. In feite werkte men in de traditie en de geest van het romantisch nationalisme (Leerssen, 2018). Vandaar de focus op geschiedenis, editie, bio- en bibliografie. Wel werden er voorstellen geformuleerd, onder meer door Theophil Coopman, om de aandacht ook op de nieuwere literatuur te richten, maar als men de verslagen naleest, moet men vaststellen dat de literaire actualiteit geen gespreksonderwerp was onder de creatieve auteurs-Academiëden. In de beginperiode werd er op de vergaderingen ook niet gedebatteerd over actuele literair-poëtische of literair-institutionele kwesties. Over bijvoorbeeld de materiële belangen van de auteurs werd er al vanaf 1875 op de Nederlandse Taal- en Letterkundige Congressen van gedachten gewisseld, meer bepaald over het statuut, de honorering, de vereniging en het kopijrecht van literatoren (Van Kalmthout, 2001). België trof in 1886 een regeling over het auteursrecht door zich aan te sluiten bij de internationale Berner Conventie.



Die professionalisering van literaire auteurs beroerde de geesten van de eerste Academieleden niet. Op enkelen na, zoals Alfons Janssens, Désiré Claeys of Emanuel Hiel, traden schrijvers ook zelden voor het voetlicht met eigen werk. Ook de dichter Gezelle was niet prominent literair actief in de Academie. Hij wees beleefd uitnodigingen af om uit eigen werk voor te lezen, met het argument dat zijn verzen al uitgegeven waren, ook al dateert een van de verontschuldigungsbriefjes van juni 1898, toen hij heel wat nieuwe gedichten, zijn ‘laatste verzen’, in portefeuille had. Wanneer men bladert in de briefwisseling die Gezelle met leden van de Academie voerde – nu online raadpleegbaar via *GezelleBrOn* ([gezelle.be](http://gezelle.be)) – dan moet men vaststellen dat Gezelle niet of nauwelijks van gedachten wisselde over poëzie of literaire vraagstukken. Gezelles activiteit in het genootschap lag vooral op het vlak van de historische taalkunde, de taalzuivering, de lexicografie en de editie van Middelnederlandse teksten. Op die gebieden was hij zelfs opvallend bedrijvig (De Baere, 1960; Depoortere, 1985).

Dat de Academie te vroeg kwam, welteverstaan nog altijd vanuit de optiek van de Nederlandse *literatuur* in Vlaanderen, bleek ook nog kort na de oprichting. In 1888 en 1889 verkreeg die van de overheid de toestemming om de jury’s van de drie- en vijfjaarlijkse prijzen voor respectievelijk Vlaams toneel en Vlaamse letterkunde (de latere ‘staatsprijzen’) samen te stellen met uitsluitend leden van de Academie. Intussen waren er ook in Vlaanderen literatoren opgestaan die afstand wilden nemen van een dienstbare en didactische literatuur. Pol de Mont schreef in 1888 in *De Nederlandsche Dicht- en Kunsthal*: ‘Het eenig doel der poëzie, hare eenige reden van bestaan, dat is de *poëzie zelve*.’ Meer behoudsgezinde critici zoals Max Rooses gingen in debat, maar de toon was wel gezet. Dat betekent niet dat vanaf dan alleen maar sprake was van een autonome, modernistische literatuur. Er waren ook nog conservatieve krachten uit het verleden actief. De door de Academie samengestelde jury dacht alvast dat Vlaanderen anno 1888 nog het best was gediend met een volksverbonden *nationale* literatuur. In het verslag van 1890, waarin werd uitgelegd waarom de prijs aan Hilda Ram werd toegekend, noemde Theophiel Coopman de producten van de nieuwe richting ‘uitheemse grillen’. Het conflict herhaalde zich nog feller in september 1895, met de geruchtmakende toekenning van de prijs voor het negende tijdvak (1889-1894) aan Virginie Lovelings *Een dure eed*, waarbij Guido Gezelle uit de boot viel. Uit het gedetailleerde verslag (Coopman, 1896) van de talrijke beraadslagingen – in de loop van 1895 werden zomaar eventjes twaalf zittingen gehouden – blijkt dat Gezelle met zijn *Tijdkrans* (1893) in de zitting van 7 september tot de laatste vier kandidaten behoorde, al had de jury veel bedenkingen bij *Tijdkrans* vanwege

de vele gelegenheidsgedichten. Op basis daarvan werd *Tijdkrans* ‘zijn zwakste bundel’ genoemd. De ‘keurraad’, die bestond uit uitsluitend leden van de Academie, te weten: C.J. Hansen (voorzitter), F. De Potter (secretaris), de leden P. Willems, S. Daems, J. Bols, A. Janssens en Th. Coopman als verslaggever, besliste op 25 september dat de prijs voor proza zou worden gereserveerd. De vorige drie jaar had de ‘ongebonden stijl’ immers ‘het onderspit moeten delven’ en de prijs ging dan ook telkens naar een dichter, resp. Pol de Mont, Jan van Beers en Hilda Ram. Uit de twee overgebleven prozaïsten (August Snieders en Virginie Loveling) koos de jury uiteindelijk (en nipt) voor Lovelings *Een dure eed*. Bij de juryleden gaf het ‘Vlaamsch karakter van het boek’ de doorslag, ‘omdat wij vast overtuigd zijn, dat het nationale, om vele gewichtige redenen, en meer dan ooit, moet deel uitmaken van het innig wezen onzer letterkunde’ (Coopman, 1896, p. 221). Voor de jury was het duidelijk: de Vlaamse literatuur is essentieel nationaal van aard. Het verslag werd in de Academiezitting van 10 december 1895 goedgekeurd.

Guido Gezelle kwam dus in feite niet rechtstreeks met Loveling in concurrentie (Gezelle, 1981, p. 5-20; Couttenier, 2004, p. 347-348), maar in de entourage van de dichter werd dat anders begrepen. In beschouwingen over de zaak overheerst een verontwaardigde toon; in de Gezelleliteratuur is ‘de academische kaakslag’ lang blijven nazinderen. Men sprak over vernedering. Loveling werd vooral op morele gronden gelaakt. Gezelle zelf dacht, blijkens een felle brief van 5 juli 1896, dat hij was gevisieerd door de vrijmetselaars en hollandofiele ‘Gentse’ flaminganten die het hadden gemunt op alles wat in de Vlaamse beweging naar katholiek zweemde (Viaene, 1972; De Busschere, 1973). In kringen van de literaire avant-gardisten rond *Van Nu en Straks* haalde de jury zich nog meer banbliksems op de hals, en met name bij August Vermeylen, die in maart 1896 betoogde dat de heren van de jury nog helemaal dachten in achterhaalde nationale literatuuropvattingen die niet meer van deze tijd waren. Hij legt de vinger op de wonde waar hij schrijft: ‘het nationale wordt vereenzelvigd met wat de keurraad zedelijkheid noemt’. ‘Wij hadden altijd gedacht, dat de kunstenaar slechts één regel volgen moest: “waar” zijn, d.i. *oprecht*, zich zelve getrouw; heeft hij zich ontwikkeld in evenwicht met al wat hem vormde, wat hoeft hij dan “nationaal” te willen zijn?’ (Vermeylen, 1951, p. 91). De ‘heeren van het ghestoelte’, zoals hij ze noemde, waren blind gebleven voor de toekomst en het werk van de jongeren. Indien ze hadden gejureerd in het licht van de artistieke poëtica van de vernieuwers, dan was de prijs, als die dan toch naar een roman moest gaan, beter aan Cyriel Buysse besteed voor *Het recht van de sterkste*. Zoals bekend, stoorde Vermeylen zich vooral aan een passage uit het rapport waarin de

dichter Jan van Droogenbroeck *en passant* een ‘grooter kunstenaar’ dan Gezelle werd genoemd, ‘wars van alle verknoeiing’.

Gezelle zou bij een volgende toekenning van de vijfjaarlijkse wedstrijd voor Nederlandse letterkunde (tiende tijdvak, 1895-1899) worden gerehabiliteerd, zij het postuum. Na vijftien zittingen onder voorzitterschap van Paul Alberdingk Thijm, werd de prijs op 14 augustus 1900 toegewezen. In het verslag, dat door de ziekte en het overlijden in mei 1902 van de eerste secretaris, Jan van Droogenbroeck, pas drie jaar na de toekenning in augustus 1903 werd gepubliceerd, wegen de nationale argumenten wel nog altijd zwaar op de standpunten en evaluaties. Zo oordeelde de jury in naam van het ‘vaderlandsch gevoel van eerbaarheid’, nadat ze de roman *Schoppenboer* (1898) van Cyriel Buysse met ‘een gevoel van afschuw’ hadden gelezen, dat het daarbij ging om ‘vuiligheid’ die ‘onze’ letterkunde onteert, ‘eene instinctmatige impulsie van eene abnormale en lamentabele geestesabberatie’ (De Ceuleneer, 1903, p. 171). Voor Gezelle lagen de kaarten anders: na een derde schifting stond hij met zijn poëziebundel *Rijmsnoer* (1897) (nu wel) in een rechtstreeks duel met Virginie Loveling en haar roman *Mijnheer Connehaye* (1895). Gezelle won de strijd met zes stemmen tegen één. De jury kon niet naast een merkwaardig fenomeen kijken: kort na Gezelles overlijden op 27 november 1899 kwam in Vlaanderen, aangewakkerd door het commerciële succes van diverse uitgaven van zijn werk in Nederland, een ware cultus van de priester-dichter op gang. In het verslag worden met instemming lovende uitspraken van Alfons Janssens (overigens een lid van de jury) en vooral van professor Gustaaf Verriest geciteerd en de verslaggever eindigt zijn lofprijzing met: ‘Zijn roem zal steeds hoger stijgen, want zijne gedichten zijn de ideale en zuivere weerkantsing van onze gedachten, van onze gevoelens, van ons Vlaamsche leven’ (De Ceuleneer, 1903, p. 177). Zelfs in die weinige woorden weerklinken nog echo’s van de romantisch-nationale poëtica die tot eind negentiende eeuw dominant was in de standpunten van de Academie tegenover de Vlaamse literatuur. Hopelijk kan toekomstig onderzoek uitwijzen hoe dit denken in de twintigste eeuw is geëvolueerd.

## Literatuurlijst

**Bekkering, H. & Gelderblom A.J.** (red.). (1997). *Veelstemmig akkoord. Naar een nieuwe literatuurgeschiedenis. Verslag studiedag Literatuurgeschiedenis*. Den Haag, 17 januari 1997. Den Haag: Sdu Uitgevers/Nederlandse Taalunie.

- Berg, C.** (1982). 'Vlaamse Academici en hun bijdrage tot de Franse taal- en letterkunde'. In Verbeke, G. (red.), *De weg naar eigen Academiën 1772-1938. Colloquium, Brussel, 18-20 november 1982*. Brussel: Koninklijke Academiën, pp. 154-178.
- Buschmann, M.L.** (1991). *De Antwerpse boekdrukkers- en uitgeverswereld in de eerste helft van de 19<sup>e</sup> eeuw, een casestudy: de drukkerij-uitgeverij J.E. Buschmann en zijn stichter 1814-1853*. Brussel: VUB. Onuitgegeven licentiaatsverhandeling.
- Coopman, Th.** (1896). 'Vijfjaarlijksche wedstrijd voor Nederlandsche letterkunde, IXe tijdvak (1889-1894). Verslag van den Keurraad aan den heer Minister van Binnenlandse Zaken en Openbaar Onderwijs'. *De Vlaamsche Kunstbode*, 26: 126-136, 172-182 en 215-221.
- Couttenier, P.** (2004). 'Van talen gesproken. Twee onbekende brieven van Guido Gezelle'. In Delsaerd, P. & De Schepper, M. (red.), *Letters in de boeken. Liber amicorum Ludo Simons*. Kapellen: Pelckmans, pp. 347-353.
- Couttenier, P.** (2009). In Van den Berg, W. & Couttenier, P., *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Couttenier, P.** (2016). 'Conscience als beroemdheid'. *Neerlandia*, 120: 18-21.
- De Baere, C.** (1960). 'Guido Gezelle als lid van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde'. *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, deel 1 (januari-juni): 89-136.
- De Busschere, K.** (1973). 'Dichter Gezelle na "de kaakslag" van 1896'. *Biekorf*, 74/3-4: 89-93.
- De Ceuleneer, A.** (1903). 'Vijfjaarlijksche wedstrijd voor Nederlandsche letterkunde. Xe tijdvak 1895-1899'. *Verslagen en Mededeelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, deel 1 (januari-juni): 112-178.
- Depoortere, W.** (1985). *Gezelles lidmaatschap van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde 1886-1899*. Gent: RUG-Cultureel Documentatiecentrum 't Pand.
- Draye, G.** (2009). *Laboratoria van de natie. Literaire genootschappen in Vlaanderen 1830-1914*. Nijmegen: Vantilt.
- Gelderblom A.J. & Musschoot, A.M.** (2017). *Ongeziene blikken. Nabeschuwing bij de Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Gezelle, G.** (1981). *Tijdkrans. In verkort bestek met inleiding en aantekeningen door K. de Busschere*. Zutphen: B.V. W.J. Thieme & Cie.
- Hoebeker, M.** (1982). 'De Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde. Een blik op het verleden en in de toekomst'. In Verbeke, G. (red.), *De weg naar eigen Academiën 1772-1938. Colloquium, Brussel, 18-20 november 1982*. Brussel: Koninklijke Academiën, pp. 321-330.
- Huet, L.** (2016). *Een schone gevel met zijn sieraden en wat zich daarachter bevindt: verkenningen in de Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*. Gent: KANTL.

- Leerssen, J.** (red.) (2018). *Encyclopedia of Romantic Nationalism in Europe*. 2 dln. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lissens, R.F.** (1983). 'De idee van een Academie voor het initiatief van David en Willems (1835-1836)'. In Daems, F. & Goossens, L., *Een spyeghel voor G.J. Steenberghe. Huldealbum aangeboden bij zijn emeritaat*. Leuven/Amersfoort: Acco, pp. 195-212.
- Rombauts, W.** (1979-1981). *De Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde (1886-1914). Haar geschiedenis en haar rol in het Vlaamse cultuurleven*. 2 delen. Gent: KANTL.
- Siret, A.** (1870). 'Notice sur J.E. Buschmann'. *Annuaire de l'Académie Royale des Sciences, Lettres et Beaux-Arts de Belgique*, 36: 165-169.
- Spinoy, E.** (1980). 'De samenwerking van Hendrik Conscience en Octave Delepierre'. *Spiegel der Letteren*, 30: 143-160.
- Tömmel, S.** (1976). *Nation und Nationalliteratur. Eine Soziologische Analyse des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft in Belgien zwischen 1830 und 1840*. Berlin: Dunker und Humblot.
- Vanhecke, J.** (2021). *Voor moedertaal en vaderland. Hendrik Conscience Biografie*. Antwerpen: Vrijdag.
- Van Kalmthout, T.** (2001). 'Naar een volwaardige broodwinning. De moeizame professionalisering van Nederlandse en Vlaamse literatoren 1875-1914'. *Boekmancahier* 13, 47: 35-47.
- Vermeylen, A.** (1951). 'Het academisch verslag van den Heer Th. Coopman'. In *Verzameld werk* 2. Brussel: A. Manteau, pp. 83-94.
- Verschaffel, T.** (2001). 'Les autorités belges et la littérature flamande (1830-1865)'. In Kurgan-Van Hentenryk, G. & Montens, V. (red.), *L'argent des arts. La politique artistique des pouvoirs publics en Belgique de 1830 à 1940*. Brussel: Éditions de l'Université de Bruxelles, pp. 149-160.
- Weijermars, J.** (2012). *Stiefbroeders. Zuid-Nederlandse letteren en natievorming onder Willem I, 1814-1834*. Hilversum: Verloren.
- Viaene, A.** (1972). 'Gezelle en de "akademische kaakslag" van 1896'. *De Leiegouw*, 14/3: 317-324.
- Wils, L.** (1956). *Kanunnik Jan David en de Vlaamse Beweging van zijn tijd*. Leuven: Davidsfonds.

