Vlaanderen. Jaargang 54

bron
Vlaanderen. Jaargang 54. Christelijk Vlaams Kunstenaarsverbond, Tielt 2005

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/_vla016200501_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren i.s.m.

[nummer 304]

Woord vooraf
Stefan van den Bossche

Met dit themanummer over Maurice Roelants (1895-1966) wil *Kunsttijdschrift Vlaanderen* een bijdrage leveren tot de hernieuwde belangstelling voor deze bevlogen schrijver en cultuuranimator. Het recent opgerichte Studiecentrum Maurice Roelants aan de Katholieke Universiteit Brussel probeert het belang te benadrukken van de schrijver en zal in de toekomst wetenschappelijke en andere activiteiten ondernemen ter ontsluiting en bestudering van de figuur en zijn werk. Een tijdschrift als dit is het aangewezen forum om ook een flink deel van Roelants' artistieke veelzijdigheid in de schijnwerpers te zetten.

Maurice Roelants ging al op 14-jarige leeftijd uit werken als kantoorklerk, maar kwam toch op de Gentse Rijksnormaalschool terecht, waar hij vriendschap sloot met Raymond Herreman en Karel Leroux. Met hen en met Richard Minne stichtte hij *'t Fonteintje* (1921-1924), een spraakmakend traditionalistisch literair tijdschrift dat een tegengewicht wilde zijn tegen het humanitair-expressionisme rond het tijdschrift *Ruimte*. Roelants werkte maar korte tijd als onderwijzer, kwam op het door literatoren bevolkte ministerie van Justitie in Brussel terecht, waar hij echter begin 1923 ontslag nam om voltijds journalist te worden. Hij werkte eerst als Belgisch correspondent van *De Telegraaf*, en na de Tweede Wereldoorlog als redacteur van *Elseviers Weekblad*, hoofdredacteur van *De Nieuwe Standaard* en van het katholieke weekblad *De Spectator*. In de periode 1953-1954 was hij letterkundig adviseur van de minister van Openbaar Onderwijs, en van 1954 tot het einde van zijn loopbaan in 1963 conservator van het kasteel van Gaasbeek. Roelants was bedrijvig als romancier, dichter en essayist. Hij was betrokken bij tal van initiatieven en tijdschriften: na *'t Fonteintje*, was hij redactiesecretaris



Maurice Roelants aan het Gardameer [AMVC-Letterenhuis]

van de halfmaandelijkse culturele kroniek *Vandaag* (1929-1930), vervolgens Vlaams redacteur van *Forum* en medestichter en redacteur van het *Nieuw Vlaams Tijdschrift*.

Als organisator en cultuuranimator valt Roelants' bedrijvigheid bezwaarlijk naar waarde te schatten. Voor de Vlaamse culturele aanwezigheid in Brussel is hij van grote waarde. In 1916 stichtte hij in de hoofdstad de eerste literaire boekhandel, De Nieuwe Boekhandel, en gaf er in de Beiaardserie werk uit van Vlaamse schrijvers.

In de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen was het Roelants die de aanzet gaf tot de organisatie van een jaarlijkse boekenbeurs. Hij volgde August Vermeylen op als voorzitter van de WL en nam in 1942 diens beheersfunctie over in het Paleis voor Schone Kunsten.

Maar het was vooral als prozaïst dat Roelants naam zou maken. Basismotief in zijn werk is steeds: het menselijke zoeken naar geluk. Al in 1927 werd hij voor zijn roman *Komen en gaan* met de Staatsprijs voor literair proza bekroond. Het werk luidde de vernieuwing van de Vlaamse romankunst in. Zijn introspectieve tocht herinnert aan de Franse ‘roman d'analyse’ en zoekt een evenwicht tussen droom en werkelijkheid, een thema dat de schrijver in later werk zal aanhouden. Het verhaal *De jazzspeler* (1928) zet die lijn voort, en *Het leven dat wij droomden* (1931), later eigenzinnig ‘verfilmd’ door Robbe de Hert, toont de psychologische ontwikkelingsgang van Maria Danneels, een studente die balanceert op de mentale erfenis van haar vader en haar eigen, wat onvoorspelbare gevoelsleven.

In dit themanummer wordt voorts dieper ingegaan op Roelants' rol als conservator van het kasteel van Gaasbeek, op zijn vriendschap en samenwerking met de schilder Edgard Tytgat, op zijn modernistische woning in Sint-Martens-Lennik, op de bijzondere band met zijn zwager Karel van de Woestijne en op zijn rol als cultuurpromotor. Een rijkgevuld, veelzijdig en geschakeerd leven. Maurice Roelants dus, als een sleutel op interartistieke, kunsthistorische, cultuurpolitieke en uiteraard literaire thema's.

U zelf naar de ziel tasten
Maurice Roelants als dichter en romanschrijver

Elke Brems

De dichter Maurice Roelants

Als je het chronologisch bekijkt, was Maurice Roelants eerst dichter en dan pas romanschrijver. Als je naar de kwaliteit van zijn werk kijkt, was het echter net andersom.

Volgens Albert Westerlinck voel je in de poëzie van Maurice Roelants ‘overal die hinderlijke opblazerij van de kikvors die os wil zijn. Al wat hij doet, bladzijden en bladzijden lang, is pompen en blazen. En dan zwijg ik nog van de stoplappen en de kartonnen beeldspraak!’. En Westerlinck vervolgde: ‘IJdele vertoning, bah! Te beklagen is, wie zich daaraan laat vangen!’. Nochtans waren het niet de minsten die er zich wel degelijk aan lieten vangen: de bundel *De Lof der Liefde* die Westerlinck in 1950 in *Dietsche Warande en Belfort* besprak, leverde Roelants immers de Driejaarlijkse Staatsprijs voor Poëzie op. De belangrijkste bezwaren van Westerlinck waren: onechtheid, grootspraak, woordenkramerij, retoriek. Hij was zeker niet de eerste die deze bezwaren opperde en ook niet de laatste, want Roelants hield het nog niet voor bekeken na deze bundel.

Maurice Roelants heeft zijn hele leven lang met grote tussenpozen poëzie gepubliceerd. Hij debuteerde zeer jong in 1914 met de bundel *Eros*. Daarin verscheen hij zij aan zij met Raymond Herreman, respectievelijk onder de pseudoniemen Maurice Minne en Ray Vere. De gedichten uit *Eros* waren adolescentenpoëzie. De reeks ‘Mijn hopen, dat zoeter is dan de zonde’ is bijvoorbeeld opgedragen ‘Aan mijn moeder en mijn geliefde’, wat goed de levensfase typeert waarin de jonge dichter zich bevond. Zijn tweede bundel, *De kom der loutering*, verscheen in 1918 en was heel wat prestigieuzer: zo was hij verlucht door Jozef Cantré. In 1930 koos Eddy du Perron uit die eerste twee bundels enkele gedichten die samen met nieuw werk verschenen in een derde bundel, getiteld *Het verzaken*. Daarin werd een brief opgenomen van Roelants aan Du Perron waarin hij schreef: ‘De verzen uit Eros schreef ik rond mijn zestiende jaar, die uit De Kom der Loutering rond mijn twintigste. Ik zou u thans kunnen vragen: Verneder mij niet noodeloos en laat die oude jeugdjaren, gelijk de koeien, in de gracht. Maar daartegenover staat, dat uw bloemlezen een attentie is die mij ontroert: de vriendschap is soms wel de poëzie waard’.

In tegenstelling tot de eerste twee bundels, vond deze derde bundel wel weerklank in de literaire kritiek, en daar zijn verschillende redenen voor. In 1921 richtte Maurice Roelants samen met Raymond Herreman, Karel Leroux en Richard Minne het tijdschrift *'t Fonteintje* op als reactie tegen de grootspraak van de humanitair-expressionisten (Wies Moens, Marnix Gijsen, Paul van Ostaijen) en tegen de verouderde poëtica van *Van Nu en Straks*. De Fonteiniers wilden traditionele gevoelslyriek brengen, zonder holle slogans en zonder de ballast van een of andere theorie. Ook al kende *'t Fonteintje* een bescheiden oplage, toch zette Roelants zich daarmee op de literaire kaart. Belangrijker nog voor zijn reputatie was zijn

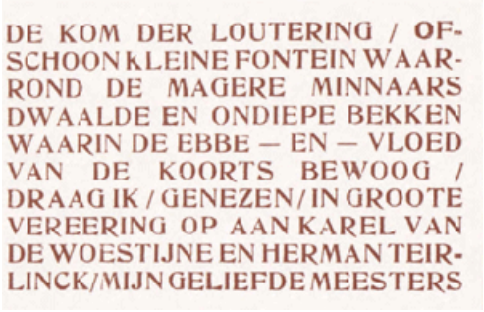
romandebuut *Komen en gaan* uit 1927, dat zeer veel weerklank vond en hem onder meer in contact bracht met Du Perron.

Het verzaken werd dus gelezen en op gemengde gevoelens onthaald. De keur uit *Eros* en *De Kom der Loutering* werd haast door geen enkele criticus gewaardeerd en in het beste geval afgedaan als onschuldige jeugdpoëzie. De nieuwe reeks 'Hier en daar' kon op meer bijval rekenen. In *Groot Nederland* sprak de recensent in 1933 van 'de volle toon, de gloed en de zekerheid van een rijpend man', hij gaf toe dat het 'kleine poëzie' was, maar 'als het kleine zoo echt en gaaf en helder is, dan is het mij liever en meer nabij, dan heel veel monumentaals'. Marnix Gijsen - die zelf uit de tegenovergestelde poëticale hoek kwam - was in *De Standaard* minder enthousiast. Hij vond 'het vers van Roelants bijna altijd tam en traag, krachteloos op het vunse af'. Het was voor Gijsen vooral de vergelijking met Roelants' proza die zo nadelig uitviel voor diens poëzie: 'De scherpzinnige, ietwat koele analyse die de romankunst van Roelants kenmerkt, berooft zijn vers van warmen luister en doet het verworden'.

De literaire kritiek

Op een enkel geval na is dat een terugkerend patroon in de Roelantsreceptie sinds de jaren dertig: Roelants is eigenlijk een romanschrijver, zijn poëzie is tweederangs. Zo schreef Hubert Lampo in 1950 in *De Volksgazet*: 'Ondanks de grote waardering, die Roelants' gedichten verdienen, geloof ik toch, dat hij zijn blijvende betekenis in een ruimer panorama onzer hedendaagse letteren aan zijn romans zal danken'.

Roelants zelf leek daar overigens mee in te stemmen, aangezien hij in de reeds genoemde inleidende brief tot *Het Verzaken* ook nog schreef: 'Ik was tevreden en gerust in de vergetelheid. Was ik eens dichter?' Toch was dat grotendeels pose, want ook na *Het Verzaken* liet Roelants nog twee dichtbundels verschijnen: *De Lof der Liefde* in 1949 en *Vuur en Dauw* in 1965, een jaar voor zijn dood. De staatsprijs kon zoals gezegd niet beletten dat *De Lof der Liefde* vaak kritisch onthaald werd. In *De Standaard* werd de cyclus 'Pygmalion', die al in 1947 afzonderlijk gepubliceerd werd, duidelijk positief onthaald door Urbain van de Voorde: er was sprake van 'warme, diep doorleefde menselijkheid' en 'meesterschap der expressie'. Bedenkelijk is daarbij wel dat de kritische opmerkingen over 'overbodige opsmukkingen' en het 'barok-decoratieve karakter' van de verzen terzijde werden geschoven



Colofon van De Kom der loutering, *ontwerp Jozef Cantré*

met een onkritisch argument: ‘maar dat is ten slotte een kwestie van smaak [...]. Ieder dichter heeft trouwens zijn stijl’. Drie jaar later, in 1950, recenseerde dezelfde criticus de hele bundel *De Lof der Liefde* en moest hij wat terugkomen op zijn positief oordeel, want de bundel ‘was veel te lang geworden, de inhoud uitgewaterd en de vorm monotoon ten gevolge van de gestage aanwending van dezelfde stijlfiguren [...]. Het is van het goede een beetje te veel’. Ambigu was de lof die Roelants werd toegezwaaid in *De Antwerpse Gids* in 1950: ‘Er is een hele dosis moed toe nodig om in onze tijd nog verzen van zulk gehalte in het licht te geven’. De recensent doelde dan op de gezwollenheid, het klassieke, de breedsprakerigheid, de opsmuk, kenmerken die door alle critici vermeld werden en niet steeds met ‘lef’ verbonden werden, maar vaker nog met ‘oubolligheid’ en ‘aanstellerij’.

Toch durfde Roelants het aan om vijftien jaar later nog een laatste keer een bundel poëzie op de markt te brengen, en wel in een zeer luxueuze editie met tekeningen van Eppo Doeve. *Vuur en Dauw* viel zeker geen positiever onthaal te beurt dan de andere bundels. Raymond Herreman trachtte in zijn bekende ‘Boekuiltjes’ in de krant *Vooruit* een opgewekte toon aan te slaan, maar de dichter-criticus Jan Elemans stond zeker niet alleen wanneer hij in *Helmonds dagblad* ronduit stelde: ‘Dat twee volwassen mannen zoiets hebben durven uitgeven, is het grote raadsel van “Vuur en Dauw”’. In *Elsevier's weekblad* verscheen in 1965 een recensie van de hand van Roelants' tijdgenoot Maurice Gilliams die Roelants omschreef als ‘een gecultiveerde, serene XVIIIde-eeuwer, uit een latijns cultuurland vandaan gekomen’ die geen last heeft van ‘een storende, een prikkelende onevenwichtigheid der beelden [...] waarmee oude en jonge naïevelingen in de literatuur hun hittefurie hopen te manifesteren’. Ook deze positieve commentaar kwam er in feite op neer dat Roelants niet van deze tijd was, dat zijn verzen in een hedendaagse context niet meer konden functioneren. Mathieu Rutten heeft dat het duidelijkst gezegd in *De Vlaamsche Gids* in 1967, een jaar na Roelants' overlijden: ‘gevoel, ontroering, ook bovenzinnelijk Pascaliaanse onthechting van het hart zijn echter niet synoniem van poëzie; anders gezegd, ze spreken ons, na lange tijd, op het ogenblik als poëzie niet meer aan’. Meer nog: hij meende dat ‘Roelants' traditionele mededelings- en belijdenispoëzie [...] historisch in de tijd van de Renaissance wortelt’.

De balans van de literaire kritiek ten opzichte van Roelants' poëzie is dus niet positief. Op dit moment wordt hij ook nauwelijks nog opgenomen in bloemlezingen, terwijl tijdgenoten als Minne, Gilliams en Van Nijlen het daar wel goed doen. In de bloemlezing van poëzie tussen 1916 en 1945 van Van Herreweghen en Spillebeen komt Roelants wel voor met twee gedichten en ook Hans Warren selecteerde in de

verschillende uitgaven van zijn *Spiegel van de moderne Nederlandse poëzie* telkens enkele gedichten van Roelants.

Retoriek

Een hedendaagse lezer kan dat ongenadige oordeel van de literatuurgeschiedenis enkel maar bijtreden: het overgrote deel van Roelants' poëzie is retorische woordenkramerij die gezwollen en artificieel aandoet. Roelants was onderlegd in de retoriek, zijn poëzie lijkt wel een staalkaart van stijlfiguren. Om te beginnen is daar de retorische vraag, zoals in: 'Begint nu reeds het lied der liefste erinneringen?' ('Omziende' in *Het Verzaken*). Verder zijn er onder meer de aansporing, bijvoorbeeld 'Voer mij dan uit de dalen naar de steile toppen' (XIV in *De Lof der Liefde*) en de aanspreking, veelal tot een 'Gij', maar ook tot allerlei andere dingen: de droom, de nacht, het leven, de dood. Uitroepen zijn ook zeer frequent: 'O zoete amandelmond, o vers gewonde hinde' (XVI in *De Lof der Liefde*). Er is daarnaast ook veel herhaling en een opvallend gebruik van de woordvolgorde, dat vermoeiend en verwarrend aandoet door de frequentie ervan. Een voorbeeld: 'Ontbindt de scheiding alle liefde in angst en wrevel' (XII in *Pygmalion*). Roelants heeft ook een voorkeur voor inleidende bijwoorden; hij laat zijn verzen vaak beginnen met 'nu', 'eens', 'dan': 'Eens kan een milder lucht de koele nacht verzoelen' ('De nachten storten neer' in *Vuur en Dauw*) of 'Reeds ben ik stormwind in de wind der bergen' ('Ode' in *Vuur en Dauw*). Ook voegwoorden plaatst hij vaak aan het begin van een zin: zeer veel zinnen beginnen met 'maar', 'en', 'want': 'Want uw gelaat is vlinderbleek van zorgen' (I in *Het Verzaken*). Een andere geliefde stijlfiguur is de paradox: 'nog vind ik 't wilde weenen zacht' (V in *Het Verza-*

ken). Urbain van de Voorde merkte in 1950 in *De Standaard* ook nog terecht op dat Roelants zeer veel gebruik maakt van ‘evocaties van bloemen, vruchten, planten en andere elementen uit de natuur, waarmee de dichter vrij stelselmatig zijn emotie doorweeft of uitbeeldt, stemming verwekt of eenvoudig zijn vers opsiert’. Dat lijkt me wel één van de opvallendste kenmerken van deze poëzie: het gebruik van de natuur voor allerlei doeleinden en in allerhande vormen. De overdaad holt die natuurbeelden echter uit, zodat ze niet doeltreffend meer zijn: vogels, vuur, water, mist, de kim, bossen: het zijn bij Roelants lege termen die zelden geconcretiseerd worden en de gedichten reliëfloos maken. Ik lees bijvoorbeeld in een gedicht uit *De Lof der Liefde* de volgende zin: ‘De varens zijn verwelkt en naakt staan onze bossen’, en het levert niets anders op dan een andere regel in een willekeurig gedicht uit *Het Verzaken*: ‘de wind wordt koel [...] een vogel zwijgt’ of in eentje uit *Vuur en Dauw*: ‘de misten van melk, de vijvers van lood’. Een ander stilistisch kenmerk komt hier overigens naar voren: dat van de nevenschikking, die op een vrijblijvende manier verschillende elementen met elkaar verbindt.

Roelants concretiseert zijn natuurbeelden niet, maar laat ze in hun vage algemeenheid, een inhoudsloze suggestiviteit. Hetzelfde geldt in feite voor zijn gebruik van een versleten poëtisch vocabularium: ‘paradijs’, ‘melkweg’, ‘eenzaamheid’, ‘mond’ en vooral ‘hart’: Roelants gaat deze clichés niet uit de weg en slaagt er ook niet in ze nieuw leven in te blazen. Vaak werd in de kritieken over Roelants' poëzie verwezen naar de erfenis van Karel van de Woestijne, zijn schoonbroer. Westerlinck stelde dat Roelants alleen doet denken aan Van de Woestijne op zijn slechtst. Toch gaat het dan enkel om een oppervlakkige gelijkenis van motieven als weemoed en eenzaamheid en enkele stilistische en lexicale overeenkomsten. Zelf zei Roelants in een interview met R.F. Lissens in 1964: ‘Karel Van de Woestijne heeft ongetwijfeld formeel invloed gehad op ons. Wij hebben ook gesproken van “ten avond”, of zoiets, maar wij persoonlijk, wij voelden niets voor de verzorging van de ontbinding, die Karel Van de Woestijne altijd heeft beoefend. Geheel mijn natuur, geheel mijn wezen, geheel mijn werk [...] is het tegendeel van Karel Van de Woestijne’. Waar Van de Woestijne erin slaagde een eigen idioom te creëren, bleef Roelants steken in een schoolse toepassing van retorische procédés en romantische symboliek. Zijn afkeer van de ‘ontbinding’ is typerend. In een ‘Beknopt Manifest’ bij de bundel *Vuur en Dauw* schreef hij: ‘Geen komma, geen punt, geen vraagteken zou ik willen missen om de zinstructuur te ordenen. Ik beheers mijn bewogenheden slechts met breidels en verwerf mijn vrijheid slechts langs wetmatigheden om’. Hieruit sprak duidelijk Roelants' verlangen naar orde en beheersing, die langs de vorm om bereikt moesten worden. Die drang om maximaal van de breidels van de grammatica en de retoriek gebruik te maken, sloeg echter om in het tegendeel. De algemene thematiek in Roelants' poëzie is die van de zoektocht naar harmonie: tussen leven en dood, tussen man en vrouw, tussen verlangen en verzaken. Het is een klassiek thema dat Roelants in een klassieke vorm verwoordt. Toch is het de vorm die net het gezochte evenwicht verstoort. Het valt op hoe geen enkele criticus zwijgend voorbijging aan de vorm van deze gedichten: de stijl is immers niet neutraal of harmonieus, maar overdadig, gezwollen, excessief. De literaire kritiek en de hedendaagse lezer al evenzeer blijven haken aan de verwoording, aan de vorm. Roelants' retoriek slaat de vorm-inhoudbalans uit evenwicht: het is eenvoudigweg overdreven.

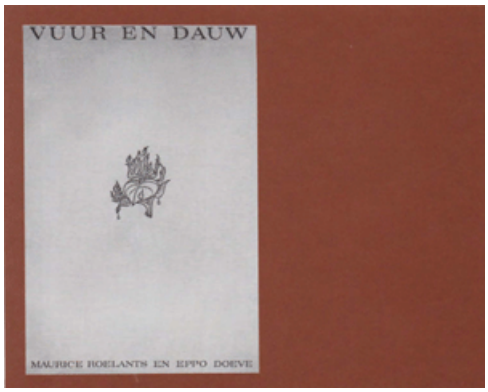


Zo'n algemeen oordeel neemt natuurlijk niet weg dat er ook enkele mooie gedichten te vinden zijn in Roelants' poëtische oeuvre. Een kanshebber om ondanks alles ‘klassiek’ te worden, is het gedicht VIII uit de cyclus ‘Herfst in de ziel’ uit de bundel *Het Verzaken*:

> Aan uwen boezem einden alle tochten,
> Mijn vrouw, die mij met God en mensch verbindt.
> Altijd ontboeid en nimmer vrijgevochten,
> Troost zich mijn ziel aan u en aan ons kind.
>
> Met u en bruinen Herfst in dezen huize,
> De appels geblonken op de schouw, in rij,
> Wachtende boeken, vuur en vlammend suizen,
> Is 't hart, hoe droef ook, toch onzegbaar blij.

En uit *Vuur en Dauw*, dat als thematiek vooral de ouderdom en de naderende dood heeft, haal ik het volgende gedicht, ‘Dankbaar’:

> Nog ligt mijn hoofd niet neer
> En reeds is mij de wereld vreemd en afgestorven.



Waarom ook niet? Men is zijn hart gauw rondgezworven.
Het leven? Een veeg zeer,
Een ongestilde dorst, een wild en blind verlangen,
Een vreugde om een lach, dan weer de borst bevangen,
Geen lucht, geen hartslag meer.

Reik mij nog eens uw hand.
Op 't afgetuigde schip, verrafeld alle wimpels,
Betast ik aangedaan het teder rag van rimpels
Dat uw breed oog omrandt.
Zo zacht zocht nooit mijn duim een webbe waarin 't leven
vermoeienis met liefde en zorg heeft saamgeweven
En 'k dank de traan die brandt.

De romanopvatting van Maurice Roelants

Was Roelants in het poëzielandschap geprofileerd als traditionalist, dan manifesteerde hij zich met zijn proza in het hart van de Vlaamse prozavernieuwing rond 1930, samen met onder andere Gerard Walschap en Lode Zielens. Zijn debuutroman *Komen en gaan* uit 1927 werd gecanoniseerd als mijlpaal: vanaf toen, zo luidt het, kwam het Vlaamse proza in een stroomversnelling en tekende er zich een ‘romanvernieuwing’ af die komaf maakte met folklorisme en heimatkunst. Toch voer deze zogenaamde prozavernieuwing een compromiskoers tussen traditie en modernisme, wat in de praktijk heeft geleid tot zeer uiteenlopende poëtica's bij de verschillende auteurs. Roelants zelf stuurde geenszins aan op een openlijke breuk met de vorige literaire generatie, terwijl Gerard Walschap net wel die discontinuïteit benadrukte. In elk geval is de generatiewissel veel diffuser verlopen dan de literatuurgeschiedenis het wil.

Roelants schreef psychologische romans, een genre dat in Vlaanderen geen echte traditie had, in Frankrijk daarentegen des te meer. In de Vlaamse context kon men Roelants dan ook slechts moeizaam situeren, hij werd als onvlaams ervaren. Bovendien werd hij even vaak een klassiek als een modern auteur genoemd. Het moderne schuilde volgens de kritieken in de luciditeit, het bewustzijn, de ontleding en het klassieke in de voldragenheid, de eenvoud, het maatgevoel, het evenwicht.

Roelants schetste in zijn proza normale mensen, in hun dagelijkse handelingen in een gewone omgeving. Er gebeuren geen bijzondere dingen. Het avontuur speelt zich af in hun ziel, hun geweten, hun denkwereld. Een innerlijk conflict verstoort het evenwicht en ze trachten het te herwinnen door zichzelf te ontleden, door middel dus van het bewustzijn. Dat bewustzijn en de ziel die erdoor ontleed wordt, zijn algemeen-menselijk, zoals Roelants in een brief aan August Vermeylen van 11 februari 1944 kort weergaf: 'mijn gebied is dat van de tijdeloze, de algemene mens, wiens waarheden, passies en avonturen van geluk en verdriet, voor zover ik die ervaren en mij voorstellen kan, tot zijn wezen en staat behoren en dus permanent en overal terugkomen'. Cruciaal zijn hier begrippen als 'tijdeloos' en 'permanent', die zich afzetten tegen de verbinding tussen literatuur en het contemporaine. Hetzelfde geldt voor de ruimtelijke dimensie: het begrip 'overal' dat Roelants hier gebruikt, wil ook het lokale overstijgen ten voordele van het universele. Deze literatuuropvatting kwam bij Roelants telkens terug: de drang om het particuliere te overstijgen om De Mens te peilen. Hij geloofde sterk in een universeel mensbeeld, dat de mens dus over tijd en ruimte heen in wezen dezelfde is. Bekend is zijn uitleg daaromtrent in de brochure *Rondom Roelants*, *Walschap*, *Zielens* waarin de drie auteurs van Korneel Goossens van uitgeverij Het Kompas in Mechelen de kans kregen hun vernieuwende literatuuropvattingen toe te lichten. Roelants schreef er: 'ik heb maar de ogen te sluiten om meer van de wereld en de mensen te weten dan door om het even welke studie, in om het even welk milieu, stad of dorp, hier of overzee. Aan mijn hart ken ik uit de eerste hand, uit de meest directe bron, de troebelen waaraan wij stervelingen onderhevig zijn'. Zo'n verklaring is verrassend onmodern en zal nu niet veel aanhangers meer vinden, maar ze werd toen niet aangevochten. Integendeel, zo'n opvatting werd als vernieuwend ervaren, vooral omdat psychologisering in het proza in Vlaanderen niet veel traditie had.

De psychologie die Roelants bedreef, heeft niets te maken met wat wij daar nu onder verstaan. De psychoanalyse was in Vlaanderen nog een grote onbekende, en kwam in het interbellum slechts schoorvoetend aan bod bij minder bekende auteurs als René Berghen en Marcel Matthijs. Bij Roelants had de psychologie een ethische bekommernis. Hijzelf sprak in verband met de psychologische analyse van zijn personages van 'belijdenis' en zelfs 'biecht'. Het kader was dus duidelijk katholiek, zodat termen als 'geweten' en 'zonde' bij Roelants mee deel uitmaakten van de psychologisering. De personages werden uitgediept naar aanleiding van een moreel conflict, de zelfanalyse was een gewetensonderzoek, en één dat gold voor zowel de personages als voor Roelants als voor de lezer. Er viel 'lering uit te trekken', voor Roelants was de roman een vorm van bezinning. Het doel was 'een geëquilibreerde mens te worden.'

Het verlangen naar evenwicht

Roelants' expliciete poëtica zoals ik die hierboven geschetst heb, wil ik toetsen aan de alom geprezen novelle *De jazzspeler* uit 1928. Daarin wordt de Roelantsiaanse innerlijke strijd het duidelijkst gebracht, omdat elke andere verhaallijn geweerd is. Herman, een man van 44, meubelfabrikant, gelukkig getrouwd en met een kindje van twee, neemt twee weken vakantie aan zee en geraakt daardoor in een crisis. Hij twijfelt aan zijn beroepskeuze, aan de liefde voor zijn vrouw en heeft heimwee naar zijn jeugd. Hij tracht zijn onderdrukte verlangens en driften te objectiveren door ze een naam te geven, namelijk Ariël. Zo kan hij ze door ze te benoemen controleren en zelf de redelijke, de toeschouwer blijven. De handelende, avontuurlijke Ariël is de tegenhanger van de passieve, bange ikverteller. Nochtans worden ook met betrekking tot de ikverteller woorden gebruikt als 'avontuur' en 'heroïsme'. Zo lezen we op de eerste bladzijde van de novelle: 'Maar wees stil. Hier is de zee. Veertien dagen vakantie. Wij willen het groot avontuur wagen: niet verroeren, ons hals over kop storten in een stilte, waarin wij de verborgen stemmen van ons verlangen horen zingen' (p. 11). Het groot avontuur van de ikverteller is dus paradoxaal genoeg 'niet te verroeren'. Zijn avontuur zal erin bestaan om te weerstaan aan zijn verlangens, waarvan hij zeer goed weet dat ze in elk stil moment de kop opsteken. Het is dus een innerlijk avontuur waar hij zich aan waagt, een strijd voor het bewaren van zijn mentaal evenwicht. Zijn geluk heeft immers een keerzijde: 'Dit vreemde geluk raakte ergens aan een nog vreemdere pijn, een onrust, - een gebied waar zich tegenstrijdige krachten omklemden, waar het stoof en hoosde van stampen en vechten' (p. 14). Juist het geluk maakt ook de pijn voelbaar. Hij noemt zowel het geluk als de pijn 'vreemd'.

In een aantal concrete scènes zien we hoe pijn en geluk inderdaad samengaan, bijvoorbeeld tijdens een stoeipartij met zijn vrouw: 'ik klemde haar zo aan mijn borst, dat zij terzelfdertijd als een appel kraakte en snerpend gilde' (p. 16). Een flinke portie agressie komt hier tot uiting in het liefdesspel. Even verderop klinkt het: 'Zij is zoals ik haar bemin. Zij vermoeit mij. Zij verdooft iets in mij. Zij drukt mij terneer. Ik kan haar niet meer uitstaan. Wij moeten vechten met elkaar, elkaar bijten' (p. 23). Ook hier weer het verlangen naar agressie, naar vechten en bijten. Het lijkt hem alsof enkel daardoor de vermoeienis en de verdoving kunnen opgeheven worden. Ariël, in wie hij zijn driften tracht te kanaliseren, noemt hij dan in dezelfde strijdmetaforiek ook een 'veldheer'. De tegenstrijdigheden in de man worden in steeds weer gelijkaardige woordcombinaties verwoord: het 'gedempt razen' of het 'vunzig smeulen', waarin een drift meteen gecombineerd wordt met het temperen ervan. Deze tweeledige woordcombinaties karakteriseren de toon van de novelle. Op elk razen volgt een sussen, in elk rustmoment gaat een uitbarsting schuil. De man voelt zich langzaam ontbinden door die verscheurdheid, voelt zich 'etteren en verschroeien binnenin'.

In wat nu een racistische beschrijving zou heten, is de neger die Herman tegenkomt in *De jazzspeler* een verpersoonlijking van de primitief die zijn driften uitleeft, hij vertegenwoordigt het lelijke: 'Het was wat men een mooie neger pleegt te noemen: zeer lelijk door de uitpuilende jukbeenderen, de bestiale zware mond, de platgedrukte neus, de wijd uit het stoffig kroezelhaar staande oren. [...] Wanneer hij zijn ogen opendeed, gingen meteen zijn lippen van elkaar, van over een pijnlijk verrot stel

tanden: de glimlach van het afzichtelijke' (p. 51-52). Eigenaardig is hier dat de neger, die het afzichtelijke vertegenwoordigt, tegelijk een mooie neger wordt genoemd. Een mooie neger is als het ware een prachtig voorbeeld van de lelijkheid. Dat donkere en bestiale trekt de man aan en hij tracht de neger in zichzelf een kans te geven door zich een drumstel aan te schaffen. Zijn vrouw slaat het echter kapot en er zit niets anders op dan terug te keren naar het heroïsme dat al op de eerste bladzijde werd aangekondigd: 'Laat ik thans naar een bevattelijk evenwicht zoeken tussen mijn vrouw en het evenwicht in mijzelf. Vrede aan de mensen van goede wil. Maar goede wil te betonen, altijd opnieuw, ziedaar een glansloos heroïsme, zonder dronkenschap of belonende roes, ziedaar een heroïsme van lange adem' (p. 63). De heldhaftigheid zit hem in het verzaken, dat geen eenmalige krachtproef is, maar een continue strijd. Het verzaken is dan ook geen rustpunt, maar een dynamiek en dat maakt de romans van Roelants veel minder gesloten en definitief dan ze op het eerste gezicht lijken. Het 'wordt vervolgd' is geïmpliceerd, het net bereikte evenwicht staat op het punt verstoord te worden.

De sluimerende driften steken in elk personage telkens weer de kop op. Vaak wordt bij Roelants daarvoor het motief van de jacht gebruikt. Zo beleeft Maria Danneels, het gereserveerde meisje uit *Het leven dat wij droomden* (1931), haar meest intense momenten tijdens een jachtpartij. 'Onderdrukt jubelt Maria's hart en het bloed tampt aan haar slapen. Onverzettelijkheid en onverwinbare zekerheid gloeien in gans haar gestalte [...]. Het zelfbewustzijn groeit onderwijl in haar met een zalige wellust. Het kletsen van de toeklappende karabijn wanneer zij ze laadt, vervult haar met een onzeggelijk genot' (p. 63). Het is een moment waarop zij al haar schroom en onzekerheid kan afgooien. Toch is er nog sprake van 'onderdrukt' gejubel en meteen op de jachtpartij volgt er ook de schaamte: 'het liefst van al zou zij willen wegschuilen' (p. 64). In Maria, die prat gaat op haar zelfbeheersing, sluimeren verlangens en driften die maar zelden tot uiting komen. Ook de ruimte wordt in functie daarvan beschreven. De stad symboliseert voor Maria de onderdrukking van emotie, het opschorten van verlangen. De polder, waar zij vandaan komt, staat voor de driften en het onberekenbare: 'Men leeft er donker en wild' (p. 44).

In het proza van Roelants is het spanningsveld tussen drift en rust, tussen agressie en zelfbeheersing cruciaal. Het kan zich situeren binnen één personage of tussen twee verschillende personages en is zelfs terug te vinden in het gebruik van de ruimte. Ook de vertelstructuur is daarin belangrijk. In *De jazzspeler* en *Gebed om een goed einde*, waar er een ik-verteller is, fungeert het vertellen als een manier om rust te vinden. Het vertellen neemt de vorm aan van een belijdenis (biecht, gebed). De geneugten daarvan worden in *Gebed om een goed einde* als volgt beschreven: 'hard en methodisch, naar strenge geboden en voorschriften, u zelf naar de ziel te tasten, u tegen niets of niemand te keeren tenzij tegen het meest door eigenliefde beschutte wezen, u zelf, het vraagt een vernedering en een zelfoverwinning, die tezelfdertijd deemoedig maakt en sterkt. U zelf beschuldigen [...] het vergt een totale overgave en vermorzeling van alle weerbarstigheid. Het zaad wordt geplet, vloei, zuivere olie. De nek buigt zich eindelijk, barst los goede gevoelens' (p. 125). Wat opvalt in dit citaat is dat de belijdenis, die gericht is op beheersing, zelf gepaard gaat met agressie: 'hard', 'streng', 'vernedering', 'vermorzeling', 'pletten', 'losbarsten'. Er

schuilt een pervers (masochistisch) kantje aan de zogenaamd zuiverende belijdenis.

Langs de belijdenis om moet het verzaken bereikt worden: een (slechts momentane) staat van evenwicht en onthechting. Ook het zo betrachte verzaken kan omslaan in zijn tegendeel. Als het te absoluut opgevat wordt, is het in feite een doodsverlangen, zoals blijkt uit de figuren van de moeder en de grootvader uit het autobiografische *Gebed om een goed einde*: 'De reis van mijn moeder was naar het bewust verzaken gegaan, een toeschuiven van alle gordijnen over alles en zichzelf'. Moeder en grootvader verzaken aan het leven en sterven ook effectief. Zo helt dus het ideaal van het verzaken gevaarlijk over naar het suïcidale. Met andere woorden: ook het verzaken moet met mate gebeuren.

Tactiek en maskerade

De zelfanalyse is een cruciaal element in het groeiproces van Roelants' personages. Het moet leiden tot zelfkennis en zo ook tot kennis van de ander. Het verhalen, vertellen, verwoorden van de gemoedsgesteltenissen moet van de personages letterlijk en figuurlijk een 'open boek' maken. Al bij al gaat dat idee uit van een grote transparantie van het menselijke gemoed en bewustzijn: het is eenvoudig af te lezen, interpreteren hoeft niet. Toch wordt dat nu net door Roelants' proza tegengesproken.

Meestal trachten de personages en de vertellers alle tekenen van kwetsbaarheid te onderdrukken, te verhullen in een complex spel van maskerade. Deze maskerade is een kunstmatige schijn van evenwicht, die de personages zich trachten aan te meten. Jan Schoolmeesters heeft het in het *Kritisch Lexicon van de moderne Nederlandstalige literatuur* al aangestipt: 'Het narcistische ideaal van deze personages bestaat erin zichzelf onder controle te houden, zich emotioneel niet te verraden, zich steeds zeer bewust te zijn van de indruk die ze op anderen willen maken. Tegelijkertijd wordt die ander scherp in het oog gehouden om te kijken of hij zich niet verraadt, blootgeeft. Symptomatisch hiervoor is de volledige tekenleer van het gelaat'. Het is inderdaad verbluffend hoe er zich in deze boeken bovenop de laag van dialogen en gesprekken een laag nestelt die deze communicatie tracht te dwarsbomen en onmogelijk te maken. Elk personage tracht zich volledig onder controle te houden en de ander in het ongewisse te laten omtrent zijn werkelijke gevoelens. Tegelijkertijd is hij de ander, die hetzelfde doet, continu aan het bespieden om als het ware de code te kraken die de ander gebruikt om zich te maskeren. De glimlach en de traan zijn veel frequenter dan de lach- of huilbui en ook veel efficiënter als tactiek. Want dat is wat hier duidelijk gebeurt: de levenshouding van de personages is tactisch. Meestal wordt zelfs een kus om tactische redenen uitgedeeld. Dat is bijvoorbeeld het geval bij Karel uit *Komen en gaan* die zijn vrouw kust om de reactie van een andere vrouw te zien.

Ook als Karel met zijn kinderen speelt, heeft hij een verborgen agenda. 'Het eenvoudigste leek mij hun spelletjes te ordenen door er zelf deel aan te nemen. Er was een tijdlang kraaiende kindervreugde in huis [...]. Ik meende te zien, aan een glimlach van tante Emma, dat zij mijn bedoeling had begrepen. Ik gooide haar een bal toe en wilde haar in het spel betrekken. Zij ging echter op mijn tactiek niet in en gaf hem ernstig aan de kinderen. Ik verdubbelde aan speelsheid. Ik stoeide zo heftig met hen over het tapijt, dat Emma en Claudia, toen zij elkaar aanzagen, een glimlach

niet konden onderdrukken. Er was een eerste laag ijs gesmolten. Tante Emma bedankte mij met een blik. Ik maakte een klein, afwijzend gebaar' (p. 39). Dit is een heel typerende scène uit de roman *Komen en gaan*, waar een stroef huwelijk tussen Karel en Claudia verstoord wordt door de komst van de jonge tante Emma. Het verhaal wordt verteld door Karel, die het vooral heeft over zijn eigen gemoedstoestand. De personages hebben naast de gewone conversatie nog een tweede vorm van communicatie, bestaande uit de uitwisseling van glimlachen, blikken en kleine gebaren.

De niet aflatende pogingen van de verteller en de personages om zichzelf en elkaar te interpreteren uit zich in een stijlkenmerk van Roelants dat door Gerard Walschap zijn 'pijnlijke nauwkeurigheid' werd genoemd. Roelants gebruikt zeer veel modaliteiten: 'misschien', 'dunkt mij', 'enigszins', 'maar', 'wellicht', 'bij nader inzien' etc. Ook dat geeft aan dat de taal met grote omzichtigheid moet gehanteerd worden, om zo precies mogelijk de innerlijke werkelijkheid weer te geven. Al deze tussenvoegingen maken de tekst er echter steeds vager en allerminst preciezer op, en toch schuilt er een totalitaire aanspraak in van de verteller. Het vage en abstracte taalgebruik laat namelijk niet veel weerlegging toe. De autoritaire vertellerspositie wordt, ook in andere verhalen van Roelants, bevestigd door het tussenvoegen van maximes, waarin een algemene stelregel in verband met het menselijk handelen wordt uigedrukt. Ik geef een voorbeeld uit *Het leven dat wij droomden:* 'Het beste en het slechtste is in alles' (p. 72). Ook het gebruik van de persoonsvorm 'men' verwoordt die algemeengeldigheid waar Roelants' teksten aanspraak op maken.

De autoriteit van de verteller uit zich dus zowel in de stijl als in de inhoud. Karel uit *Komen en gaan* bijvoorbeeld analyseert zichzelf en meent ook de anderen door en door te kennen. En via die zelfkennis en inleving meent hij te kunnen komen tot een beeld van De Mens in het algemeen. Hij maakt dus aanspraak op geloofwaardigheid, authenticiteit, waarheid. Tegelijk echter blijkt de menselijke omgang te bestaan uit tactiek, codering, maskering. Dat spanningsveld maakt het proza van Roelants boeiend, veel boeiender dan zijn poëzie. Elke waarheidsclaim draagt de twijfel en zelfs de leugen in zich, elke emotie ook haar tegendeel. Roelants slaagt erin zijn romans net op het moment van evenwicht en harmonie te doen stoppen, maar de voorgeschiedenis maakt duidelijk dat het evenwichtsverlies daarin al potentieel aanwezig is. Het lijkt in eerste instantie absurd, maar in feite eindigt elk van Roelants' romans op een cliffhanger. De val zit in het evenwicht ingeschreven.

Bibliografie

Maurice Roelants, *Komen en gaan*, Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1927.
Maurice Roelants, *De jazzspeler. Kleine roman met één personnage en zeven instrumenten zijnde een volledige slagwerk-batterij* (ill. Ramah), Brussel/Maastricht, A.A.M. Stols, 1928.
Maurice Roelants, *Het leven dat wij droomden*, Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1931.
Maurice Roelants, *Alles komt terecht*, Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 1937.
Maurice Roelants, *Gebed om een goed einde*, Brussel/Rotterdam, Manteau/Nijgh en Van Ditmar, 1944.
Maurice Roelants, *Schrijvers*, *wat is er van de mens?* (deel 1 en deel 2), Brussel, Manteau, 1956/1957.

Maurice Minne en Raymond Vere, *Eros*, Plantyn, Gent, [1914].
Maurice Roelants, *De kom der loutering*, De Nieuwe Boekhandel, Brussel, 1918.
Maurice Roelants, *Het verzaken*, Stols, Maastricht/Brussel, [1930].
Maurice Roelants, *Pygmalion*. Elsevier, Amsterdam/Brussel, 1947.
Maurice Roelants, *De lof der liefde*, Elsevier/Stols, Amsterdam/Brussel/'s-Gravenhage, 1949.
Maurice Roelants, *Vuur en dauw*, Desclée de Brouwer, Brugge/Utrecht, 1965.

De wisselende ruimte in het werk van Maurice Roelants

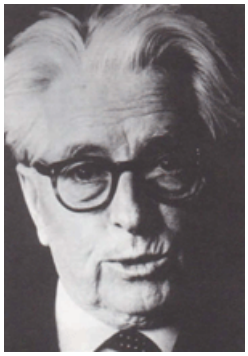
Martine de Clercq

‘Er viel een *stilte* waarin we elkanders vleselijke zwakte maten met een oneindige vergoelijking van genereuze vriendschap, en misschien nog meer met spijt over het verzaken van onze lusten.’ (*Komen en gaan*, p. 116)

‘Maar dat meteen de *wereld* onder uw voeten wankel wordt, dat *moerassig* blijkt wat U steeds vast is voorgekomen [...] dat weegt aanvankelijk zwaar.’ (*Alles komt terecht*, p. 34)

‘Wat heb ik zelf moeten doen om *geplaatst* te worden in de lieflijke *tooneelwereld* [sic] die mij verliefd en al spelend door de *steden* heeft gebracht [...].’ (*Gebed om een goed einde*, p. 165)

De titels van de romans *Komen en gaan* (1927), *Alles komt terecht* (1937) en *Gebed om een goed einde* (1944)[1] drukken elk een soort beweging uit, een weg die wordt afgelegd. De titel van het eerste werk kan evenwel een dubbele betekenis hebben; enerzijds kan hij verwijzen naar ‘La nature de l'homme n'est pas d'aller toujours; elle a ses



Roelants in 1966
[AMVC-Letterenhuis]

allées et venues’, zoals verwoord door Pascal in zijn *Pensées*. Het staat voor een heen- en weergaan, een soort overgang, een wordingsproces, een doortocht, een tussengang. De titel geldt dan als een metafoor voor de gemoedstoestand van het hoofdpersonage Karel, heen en weer geslingerd tussen zijn verlangen naar Emma, op wie hij verliefd is, en zijn berouw jegens zijn vrouw Claudia en zijn plicht om bij haar terug te keren. Hierdoor krijgt de roman een psychologische dimensie en bedt zich in de literatuurgeschiedenis in als ‘de doorbraak van de psychologische roman in Vlaanderen’.

De titel kan tegelijk de uitdrukking zijn van de verhaalstructuur zelf, van de ontwikkeling van de plot. Emma komt en door haar komst ontstaat een spanning, een conflict dat een oplossing moet krijgen. De echte oplossing ligt in haar weggaan. Vanuit dat perspectief wordt de roman gezien als de ontwikkeling van een klassiek drama, volgens de regels van het drama waarvan het verloop zich meer in de ‘harten

[afspeelt] dan in de buitenwereld' (p. 156), door Roelants zelf geregisseerd, zoals hij in zijn 'Nabespiegeling' beweert.

In *Alles komt terecht* wordt in de titel het proces ook reeds gesuggereerd in een soort eindpunt dat moet bereikt worden. 'Terecht' houdt een ruimtelijke, haast architecturale vector in, maar duidt tevens op een morele inhoud. In *Gebed om een goed einde* wordt eveneens een eindpunt vermeld, maar dan wel in een soort streven, een hoop, een queeste naar dat einde dat vaak in religieuze bewoordingen gestalte krijgt. Een heel programma wordt hier voorgesteld in een tijdspanne van 1927 tot 1944, waarin zowel de psychologische, morele als religieuze aspecten, zo kenschetsend voor het werk van Maurice Roelants, tot uiting komen.

Overplanting

In *Komen en gaan*, Roelants' psychologische roman bij uitstek, geeft de plaats reeds een eerste indicatie van de manier waarop de personages, vooral door de ikverteller Karel, worden gepercipieerd. Van zijn vrouw Claudia zegt hij dat ze 'van het *stadsleven* in deze louter *landelijke omgeving* is *overgeplant*' (p. 5). Ze is blijkbaar enkel 'overgeplant', kan zich in deze nieuwe omgeving niet enten en ervaart '*het huis* als *onbewoonbaar*' (p. 6). Daardoor is ze misschien op zoek naar andere ruimtes en misschien afgestemd op het bovenaardse: 'Soms zou ik zeggen dat zij *boven alles zweeft* wat van de aarde is en, wanneer zij opnieuw de voet op *vaste bodem* zet, het haar alleen is om aan kleine *struikelstenen* aanstoot te nemen' (p. 7). Zij zweeft, leeft in een andere wereld, neemt aanstoot aan de tegenslagen in het huishouden en kan niet genieten van het dagelijkse leven. Haar leven lijkt bovenaards te zijn, in schril contrast met Karels hang naar aardse geneugten. De tegenstelling is groot, de afstand enorm: 'Zij is een *stilstaande vijver*' (p. 10) geworden, zij zwijgt voortdurend. In deze relatie duikt de verveling dan op, zodanig dat 'de rook van [zijn] pijp [...] het *landschap* met [zijn] *lusteloosheid* omnevelt' (p. 7).

In zijn bespiegelingen over zijn vader, met al diens tegenstrijdigheden - 'autoritair' tegenover 'overgevoelig', 'hoogmoed' versus 'beperktheid', 'zinnelijkheid' versus 'walg', 'wraaklust' versus 'waardigheid' en 'levenslust' tegenover 'nuttelоosheid' - ziet hij als 'tegenstrijdige krachten van geest en hart, lichaam en ziel' een '*ruimte* waarin de mens groter wordt' (p. 24). Zich aan zijn vader spiegelend, beschouwt hij zijn leven als '*gevuld*, vol drang en drift' (p.25). Dat wordt nog aangewakkerd door de komst van tante Emma, die de landelijke omgeving prachtig vindt (p. 33). Gaandeweg worden de 'gebieden der verzwegen realiteit' betreden, wordt de intimiteit groter (p. 38), zodanig dat hij 'binnenshuis' blijft.

Als bouwheer wil Karel in een wandeling naar de Duivelsschuur haar '*bouwkundige* schoonheid' (p. 44) aanprijzen: in deze omgeving ontdekt hij echter Emma's dualiteit, haar onverschilligheid voor het nieuwe landschap. Met zijn goede vriend pastoor Berrewats voert hij geestelijke gesprekken in een

'licht *binnen*' (p. 67), waardoor '*buiten*' niets onderscheiden kon dan een duisternis waarin hemel en aarde 'eenzelfde *ruimte* was' en waardoor de '*stilte* zo volledig werd' (p. 67), zoals die ook door Claudia ervaren wordt, maar die bij Karel dan weer gemengde gevoelens oproept en hem doet denken aan de uitspraak van Pascal: 'Le *silence* éternel de ces *espaces* infinis m'effraie' (p. 69). Hier komt de 'immensité intime' van Bachelards *La poétique de l'espace*[2] tot uiting. In de eenzaamheid vervloeien de twee werelden in elkaar. De eindeloze ruimte wordt bij Claudia door het godsbesef gevuld. Bij Emma wordt deze volheid een leegheid, door Karel toegeschreven aan haar onderdrukking van gevoelens: 'De *huiskamer* scheen hem koud' (p. 74). Deze beschrijving is een metafoor voor de verkilde gevoelens. Hij beseft dat er 'barsten' (p. 76) aanwezig zijn in wat hij heeft opgebouwd. Het kasteel van Brussegem verstrekt hem en zijn geest 'een nieuw *veld*' (p. 88), waardoor hij zich aan het werk kan laven en verzadigen. Hij ergert zich aan de gesprekken die Emma met pastoor Berrewats voert en volgt zijn 'eenzame *weg*' (p. 94). Karel trotseert het 'tempeestend weer' (p. 95) als uitdrukking van zijn 'razernij' (p. 96) tot hij, overgeleverd aan zijn machteloosheid '*innerlijk* rustig wordt' (p. 97). Dan komt hij tot het besef dat de tijd die hij buitenshuis doorbracht en in zichzelf gekeerd was, vervuld was met een sympathie en liefde voor Emma. De verstandhouding wordt als een 'verrukkelijke *architectuur* (p. 106) gezien, die weliswaar in haar 'broze *grondvesten*' wordt bedreigd. De '*wegen*' worden versperd (p. 109). Emma's gevoel wordt getypeerd als een 'broze draad



boven wisselende *gebieden*' (p. 109). Op het moment dat zij Karels liefkozing weigert, ervaart hij zijn gevoelens als 'een storm die van *binnen* kwam' (p. 112), waarbij hij 'roerloos' werd en de 'volkomen *stilte* hoorde' (p. 112). In deze situatie besefte Emma dat zij moet 'weggaan' (p. 115) om de dubbelzinnigheid weg te werken. De stilte wordt intens aangevoeld: het versterkt het besef van 'vleselijke zwakte' en anderzijds 'het verzaken van onze lusten' (p. 116). De morele plicht gaat niet zonder '*innerlijke* verscheurdheid'. Zowel bij Karel als bij Berrewats is het besef gegroeid dat Emma moet weggaan. Het weggaan wordt herhaaldelijk als in een soort bezwering vermeld. De roerloosheid van de gevoelens wordt nog intenser in het beeld van de 'berijmde struiken in een *gesloten* vriesnacht' (p. 125) en van de harde 'haag waaruit een stuk was *gebroken*' (p.125). Deze beelden zijn voorgoed in Karels herinnering

gegrift. Naar het einde toe, wanneer het besluit genomen is en het afscheid nakend, herstelt zich bij Karel de '*rust* van ons *stil landhuis*' (p. 131) als '*achtergrond* en *toevluchtsoord*' (p. 131). De atmosfeer van huiselijke gewoonte wordt minder miskend, maar de existentiële vragen blijven hem tergen: 'Haar *geslotenheid* zal altijd als een *dam tussen ons* liggen'. En toch beslist hij om 'orde' (p. 139) te scheppen en 'schoonheid' in Claudia (p. 145) te zien in de hoop dat zij niet meer zou zwijgen. Bij het afscheid van Emma wordt nog eens beklemtoond hoe Karel de '*modderige* gisting in zijn ziel' (p. 154) moest ervaren. Het verhaal eindigt op en met een 'grote *leegte*' (p. 154).

De ruimtelijke metaforen vormen het weefsel van deze sterk opgebouwde roman. Niet toevallig is Karel een architect die de wereld van zijn gevoelens als een bouwplan opvat, die geniet van de architectuur van zijn gevoelens. Via zijn blik worden de gevoelens beschreven en ontleed. De ontrafeling van de gevoelens wordt uitgedrukt in termen van 'gebieden' en 'wegen'. De tegenstellingen 'binnenshuis-buitenshuis', 'stil-storm', 'vol-leeg' wijzen op fundamentele existentiële verschillen. De ruimte van de 'stilte' en die van de 'leegte' echter worden complex en gelaagd voorgesteld. De storm van buiten, wordt de storm van binnen; de stilte van buiten wordt de stilte van binnen. Niet toevallig ook corresponderen de gevoelens met de natuurbeschrijvingen van de herfst die nog stormachtige momenten kent en de winter als uitbeelding van verstilling en berusting.

Stad en natuur

Het besef van de ruimte is ook aanwezig in *Alles komt terecht*. Het wordt gekoppeld aan de focalisatie, die onder meer tot uiting komt in de dubbelstructuur. Er is enerzijds het verhaal van Bert De Corte en anderzijds dat van Willem Ottevaere die verder bouwt op het eerste verhaal en het ook ontleedt. Bert De Corte vertelt ons hoe hij zijn geld en geluk heeft verkwanseld aan de zwendelaar Rapallo: 'de wereld wordt onder uw voeten wankel en *moerassig*' (p. 34). De vroege vaste en intieme relaties worden 'losse betrekkingen', voldoende reden om te beslissen de stad, de '*architectuur* van roet' (p.39) te verlaten en zijn leven opnieuw te starten in een landelijke omgeving: 'Ik heb weer de zon over het *land* gezien. Het was alsof de *aarde* voor mij opnieuw geschapen werd' (p. 39). Zijn vrouw Hélène zoekt echter het avontuur nog in de stad en geeft zich aan Rapallo. Ze schiet daarna op hem. Willem Ottevaere gaat hier dieper op in en neemt de biecht van Hélène af. Zij vertelt hoe ze Rapallo opzocht op zijn 'jacht' (p. 189, 195). We krijgen plaatsbeschrijvingen van het huis van zijn moeder in een zijstraat van de Louisalaan. Willem vraagt zich af waarom hij zich de geschiedenis van Bert en Hélène, 'les roseaux pensants', aantrekt. Hij weet Rapallo er toe te bewegen naar Amsterdam te vertrekken, wat hij beschouwt als een 'coup de théâtre' (p. 209). Hij beseft hoe het 'best *gebouwd* hart de *grenzen* van het menselijke ontzaglijk verschuiven kan' (p. 232). Hij gaat zelf ook andere horizonten verkennen en komt tot de constatering dat 'de natuur haar eigen geluk en haar eigen drama's inhoudt' (p. 239). Die tegenstelling wordt

ruimtelijk uitgebeeld in: '*beneden* speelt er jazzmuziek en er hangen sterren *boven* de donkeren wand van de Zugspitze' (p. 239).

De reden waarom Bert uit de stad gevlucht is, ligt in de snelheid, in het feit dat hij om zichzelf wentelde en alles daarbij vorm en gestalte verloor. Hij beseft dat de drift in zijn hart 'geheel de wereld tot een gehallucineerde *ruimte* kan vervormen' (p. 120). Hij werd letterlijk 'in de *ruimte* geslingerd' (p. 42). Hij ontvlucht de snelheid en ontdekt de 'vaste dingen in het bestaan' (p.42), in de aarde, de nacht, de natuur, de 'bosschen met landelijk leven' (p.102), in de hoop een nieuw evenwichtig leven te kunnen '*opbouwen*' (p.48). Op het einde verdeelt hij zijn leven, samen met Hélène, over een 'verblijf *buiten*' en een 'verblijf *in* de stad' (p. 213) en komt alles letterlijk terecht. De tegenstelling tussen stad en natuur wordt hier aangeboord en uitgewerkt, en de complexe gevoelens en gedachten worden gesitueerd in een 'moerassige' sfeer. De hindernissen worden echter weggeruimd, de ontsporingen weggeveegd, op zoek naar een staat waarin men zich '*thuisvoelt*'.

Gestapte reizen

In *Gebed om een goed einde* worden jeugdherinneringen opgetekend, schoolervaringen opgerakeld - hoe de hoofdpersoon zich bijvoorbeeld afzonderde op zijn 'kleine kamer' (p. 84; 88) om straf te schrijven. Het conflict met zijn vader, die arbeidde aan de 'tramsporen' (p. 101), wordt ontleed en zijn grootvader wordt in beeld gebracht. De jeugdherinneringen worden gesitueerd in een 'onvergetelijke *atmosfeer*' (p. 11, 25). Een van de 'aangrijpendste reien van zijn geboortestad Gent, de Tichelrei, komt daarin te voorschijn. Gent wordt ook geassocieerd met het beeld van de 'avondstad'. De wereld wordt er als vreemd ervaren, vol mysteries. Focuspunten zijn het herenhuis, de stoep, de lantaren, het brouwershol, het 'zwarte water', de 'vlammen over het water' (p. 15) waardoor de Tichelrei 'een *oord van beklemming*' (p. 16) wordt. De herinneringen worden gekoppeld aan de dood van zijn moeder en hoe hij en zijn zus bij verschillende familieleden werden uitbesteed. Het wegvallen van een vertrouwde wereld, de omgeving van de 'Korte Steenstraat' (p. 23) met een 'stel vaste gewoonten', wordt beklemtoond.



Roelants, *Streuvels en Teirlinck*
[AMVC-Letterenhuis]

Oom Gerard, bij wie het kind verbleef, was voerman in een bedrijf voor '*bouwmaterialen*'. Hij nam hem mee op zijn voermanreizen waarin de mysteries van de nacht onthuld werden (p. 36) en waarin hij kennismaakte met de 'verlatenheid

[...] in een *ontvolkte* stad' (p. 38), met de '*eenzame* gevels'. In de eindeloze gestapte reizen leerde hij de straatwegen van Vlaanderen en Bijbelse avonden (p. 42) kennen.

De dood van zijn moeder, die alleen en in het donker is gestorven, brengt hem tot nabespiegelingen. Zo is hij in het bezit van de sleutels voor vele kamers, die hij ontsluiten zou en waarin hij altijd dezelfde atmosfeer aantrof die zijn moeder naar de dood heeft laten verlangen. In het water herkent hij haar gezicht (p. 64). In zijn verbeelding ziet hij een buitentijds klooster met zijn moeder die hij uit heimwee, *Weltschmerz*, op haar reis vergezelt, een reis die gekenmerkt wordt door het 'bewust verzaken' (p. 133). Als een zwerver is hij op zoek naar gebieden waar hij haar gemoedssfeer onderging. Hij denkt ook aan Hélène, zijn echte liefde, hierbij de vergelijking makend 'gelijk mijn hart gehecht blijft aan elke *stad* [...] waar oog en geest voldoening smaakten' (p. 141). Verder worden de woonwijken van arbeiders beschreven als '*architectuur* van rijen doodskisten'. De stad wordt ook als 'kermisstad' (p. 65) omschreven, met haar kerken, kastelen en markten waar vooral het 'schouwspel' (p. 71, 97) waargenomen wordt. De relatie met zijn vader wordt verwoord in 'een spoor werd opgebroken' (p. 102) en hij 'verlangde zoveel mogelijk de straten te vermijden' (p. 103), wat wijst op de verwijdering tussen vader en zoon. Zijn vriendschap met Henk, die een eigen, wonderbare kamer heeft, wordt opgerakeld, ook zijn omgang met Tincke, de kerkzanger die 'beschikte over de kerk als over zijn eigen huis' (p. 115) en hem in de kelders en sacristie rondleidde. De nieuwe wereld kwam in een 'toneelzaal' (p. 127) tot stand. Na al zijn omzwervingen door steden en door het polderland, waar hij zijn grootvader leerde kennen als iemand van een 'niet te verkavelen trouw en liefde' (p. 207) voor zijn eigen plaats, komt hij tot het existentiële inzicht: 'Leven en dood, zij *wonen* beide in mij' (p. 228).

Tot slot

In de eerste roman wordt de ruimte van het hart psychologisch getekend in de abstracte termen van volheid en leegheid van een geladen stilte. In de tweede wordt de tegenstelling tussen stad en landelijke omgeving uiteindelijk opgeheven en wordt de morele orde geschapen in de moerassige bodem van de ziel. In *Gebed om een goed einde* worden de plaatsen genoemd en atmosferisch beschreven in een haast religieuze queeste naar de overleden moeder. Naarmate de schrijver ouder wordt, worden de plaatsen concreter en scherper in de herinnering geplaatst, alsof de locaties zelf hem een houvast bieden voor het leven.

Eindnoten:

1 De citaten komen uit de volgende edities: *Komen en gaan*. Amsterdam/ Brussel, Manteau, 1972; *Alles komt terecht*, Rotterdam, Nijgh & Van Ditmar, 2de druk; *Gebed om een goed einde*, Rotterdam, Nijgh en Van Ditmar, 1944.

2 Paris, PUF, 1970.

Het ene plezier is het andere waard
Over Karel van de Woestijne en zijn zwager Maurice Roelants

Peter Theunynck

In de zomer van 1913 is Gent even de navel van de Westerse wereld. Van overal stromen mensen toe om in de kleine provinciehoofdstad de nieuwste wonderen van de techniek te ontdekken en de mondiale sfeer op te snuiven in de paviljoenen van vreemde landen die de Wereldtentoonstelling in Gent met hun aanwezigheid kleur geven. De 35-jarige Karel van de Woestijne is er een vaste gast. Van eind april tot eind oktober 1913 bericht hij in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* geregeld over alles wat zich in en om de paviljoenen afspeelt.

Op 11 augustus heeft in het Feestpaleis van de Wereldtentoonstelling de eerste van een reeks voordrachten over het geestesleven in Nederland plaats. De Amsterdamse schrijver Israel Querido houdt een publiek van meer dan duizend toehoorders in de ban met de lectuur van zijn boek *De jeugd van Beethoven*. Onder de luisteraars bevinden zich Van de Woestijne en Stijn Streuvels.

Wanneer ze na de lezing keuvelend de zaal verlaten, merken ze niet dat ze gevolgd worden door een paar jonge snaken. Het zijn drie onderwijzers in de dop, die aan de Gentse Rijksnormaalschool studeren: Maurice Roelants (1895), Raymond Herreman (1896) en Achilles Mussche (1896). De drie hebben te veel schroom om Streuvels en Van de Woestijne aan te spreken. Om toch uiting te geven aan hun bewondering en wellicht in de hoop om de aandacht van hun idolen te trekken, begint een van de jongeren ‘met halfluide stem’ Van de Woestijnes ‘Wijding aan mijn vader’ voor te dragen.

Misschien gaat de bedeesde voordracht in het geroezemoes verloren. Of misschien vangt Van de Woestijne toch een paar flarden van zijn gedicht op en kijkt hij geamuseerd om, waarbij zijn blik en die van Maurice Roelants elkaar heel even kruisen. Achilles Mussche, die vijftien jaar later van het fait divers melding maakt in een speciaal Van de Woestijnenummer van *Dietsche Warande & Belfort*, geeft helaas geen verdere details prijs.[1] Het voorvalletje illustreert hoezeer de jongeren van de generatie Roelants naar Van de Woestijne en Streuvels opkeken.

Het duurt een paar jaar voor de wegen van Roelants en Van de Woestijne elkaar opnieuw kruisen. Kort nadat hij in 1915 is afgestudeerd, trekt de jonge onderwijzer naar Brussel. Hij geeft er korte tijd les aan de gemeentelijke basisschool van Sint-Jans-Molenbeek, een baantje dat hij bemachtigt via Jef Mennekens, een dichter-ambtenaar die in Molenbeek verantwoordelijk is voor het onderwijs.

Al snel wordt Roelants ernstig ziek. Na een rustkuur zegt hij het onderwijs vaarwel en richt hij De Nieuwe Boekhandel op. Het schijnt eerder een soort postorderbedrijfje



Litho van Gustave van de Woestijne
[AMVC-Letterenhuis]

avant la lettre te zijn geweest dan een reguliere boekhandel. Roelants doet goede zaken. Hij slaagt er bijvoorbeeld in om tientallen exemplaren van Teirlincks *Johan Doxa* en Van de Woestijnes *Goddelijke Verbeeldingen* aan de man te brengen. Als spin-off van de boekhandel start hij even later, onder dezelfde naam, een uitgeverijtje op. De eerste uitgave die het licht ziet, is Roelants eigen verhalenbundel *De driedubbele verrassing*. Die verschijnt half december 1917 in een oplage van 50 luxe-exemplaren. Eentje daarvan stuurt Roelants naar zijn idool Van de Woestijne, nadat hij het van een ronkende opdracht heeft voorzien: 'Den Heer Karel van de Woestijne, mijn grooten Meester en geliefden Dichter, bid ik deze "verrassing" van een duisteren mede-Gentenaar te beschouwen als een blijk van onbegrensde bewondering.'[2]

Het boek valt bij de Van de Woestijnes in de bus in Pamel, een dorpje in het glooiende Pajottenland. Ze betrekken er sinds april 1917 een huis met een grote moestuin, hun gratis ter beschikking gesteld door dokter Gustave Borginon. Op het platteland is het makkelijker om te overleven dan in de hoofdstad waar het voedsel schaars en bijzonder duur is.

Vermoedelijk stuurt Roelants zijn boekje op om contact te leggen met Van de Woestijne. Wellicht heeft zijn lievelingsauteur hem in stimulerende bewoordingen teruggeschreven en hem uitgenodigd om in Pamel over zijn werk te komen praten. Dat gebeurt ook effectief. In het TV-programma 'Ten huize van' vertelt Roelants later aan Joos Florquin dat hij herhaaldelijk in Pamel is geweest om er zijn literaire pennenvruchten te laten beoordelen door de auteur die hij bewonderde.[3]

Van de Woestijne kan het blijkbaar goed vinden met zijn bijna achttien jaar jongere bewonderaar. Ze gaan al snel vriendschappelijk met elkaar om. Aanvankelijk is het vooral Roelants die daarbij gebaat is. Hij slaagt erin een bijdrage van Van de Woestijne los te weken voor het Gentse oorlogstijdschriftje *De Regenboog*, waarvan Achilles Mussche en Richard Minne redacteur zijn. Bovendien zegt Van de Woestijne toe om 'De dag der Schoonheid' te publiceren in De Bei-



Karel van de Woestijne
[AMVC-Letterenhuis]

aardserie van De Nieuwe Boekhandel. In een brochure van ca. augustus 1918 wordt Van de Woestijnes boek(je) als zijnde ‘ter perse’ aangekondigd.[4] Het zal echter nooit verschijnen en het blijft onduidelijk of het om een ongerealiseerd plan gaat of over een manuscript dat verloren is gegaan.

Het meest ingrijpende gevolg van Roelants' bezoeken aan Pamel situeert zich op het persoonlijke vlak. De jonge auteur wordt er verliefd op Madeleine van Hende, het veel jongere zusje van Van de Woestijnes vrouw Mariette, dat met haar moeder geruime tijd bij de Van de Woestijnes inwoonde. Wanneer Madeleine in 1921 met Roelants in het huwelijk treedt, worden de schrijvers zwagers.

Oudere beschermheer

Opvallend is dat beide auteurs mekaar al snel op velerlei vlakken te hulp snellen. Het feit dat ze complementair zijn - de eerder teruggetrokken Van de Woestijne is een oudere, gevestigde waarde, de sociale Roelants een jong aanstormend talent - maakt dat ze vaak nuttig kunnen zijn voor elkaar.

Aanvankelijk is het voornamelijk Van de Woestijne die zijn poulain probeert te steunen. Als onderdirecteur op het Ministerie van Kunsten en Wetenschappen stelt hij op 31 mei 1919 een nota op voor Minister Jules Destrée, waarin hij hem aanbeveelt om Maurice Roelants, ‘un de nos plus jeunes poètes’, een aanmoedigingssubsidie van 200 frank te geven.[5] ‘Certes,’ zo argumenteert hij, ‘d'autres accusent une personnalité mieux dégagée d'influences; aucun cependant dont la sincérité repose sur un sentiment aussi profond’. Nog geen maand later valt bij Roelants in de Warmoesstraat 142 in Brussel een brief in de bus, waarin hem wordt meegedeeld dat de 200 frank subsidies zijn toegekend in ruil voor tien exemplaren van zijn bundel *De kom der Loutering*.

In de zomer van 1920 wordt de band tussen Van de Woestijne en Roelants nog hechter wanneer ze door de Antwerpse jonge hond Marnix Gijsen gezamenlijk op de korrel genomen worden. Gijsen behoort tot de groep Antwerpse expressionistische jongeren die moeite hebben met de volgens hen gedateerde poëzie van Van de Woestijne en zijn epigonen, maar misschien meer nog met diens passivistische houding in de Eerste Wereldoorlog. Van de Woestijne had zich tijdens de oorlog, samen met Vermeylen, Hegenscheidt en Toussaint van Boelaere afgezet tegen de flaminganten die vonden dat van de oorlogssituatie - en van de steun van de Duitsers

- actief gebruik moest worden gemaakt om de rechtmatige eisen van de Vlamingen te realiseren.

In zijn Van de Woestijne-pamflet, uitgegeven bij De Sikkel in Antwerpen, verwijt Gijsen Van de Woestijne voornamelijk dat hij ‘bezijden zijn volk’ staat. Samen met de andere ‘jonge langharigen’, Leroux en Minne, krijgt ook Roelants een veeg uit de pan omdat hij verstrikt is geraakt in Van de Woestijnes ‘lange sonore aa's’ en omdat hij het ‘symbool van al wat afzijdig stond aan het diepste wezen van [het] volk’ gewillig achternaloopt.[6]

Die scherpe aanval vraagt om een reactie. Die komt er in 1921 op twee fronten. Begin juni verschijnt een nieuw literair tijdschrift, *'t Fonteintje*, waarin de oprichtersredacteurs Roelants, Herreman, Leroux en Minne een geluid laten horen dat haaks staat op het modernistische discours van de *Ruimte*-mannen. ‘Traditionele, individualistische thema's als liefde, geluk en zelfrelativering’ gaan in het blad ‘hand in hand met natuurbeelden, klassieke technieken en veelzeggende titels als ‘Liederen op landelijke wijzen’, ‘Overmoed’ en ‘Laat geluk’.[7] De Fonteiniers schamen er zich niet voor Van de Woestijne hun geestelijke vader te noemen.



Karel van de Woestijne en echtgenote
Mariette van Hende [AMVC-Letterenhuis]

Eind juli 1921 reageert Van de Woestijne op Gijsens aantijgingen met twee stukken over de ‘Jongere Vlaamsche Letteren’. Ze verschijnen op 30 juli en 2 augustus in de *NRC*.[8] Hij heeft het ironiserend over een ‘regiment doodgravers’ dat mensen wil begraven die nog lang niet dood zijn (waarmee hij zijn generatie bedoelt). Hij waarschuwt hen: ‘wie zijn tijd verspilt aan doodgraven, laat het oogenblik voorbijgaan, het nieuwe te baren dat hij, naar hij beweert, in zich draagt’. Hij vindt voorts dat de Antwerpse jongeren voorlopig meer blijk geven van durf dan van ‘duidelijk-blijkend talent’, al heeft hij wel een zekere waardering voor Paul Verbruggen, Frank van den Wijngaert, Gaston Burssens en ja zelfs voor Marnix Gijsen.

Aan het slot van zijn eerste stuk wijst hij erop dat er ‘in alle eenzaamheid, in alle bescheidenheid, buiten alle strijd om’ een nieuw tijdschrift, *'t Fonteintje*, is verschenen. ‘De jongeren die het opstellen - [...] Maurice Roelants, Raymond Herreman, Karel Leroux, en den waarlijk fantazierijken Richard Minne - zijn geen hemelbestormers.’ Dat vindt Van

de Woestijne niet erg: ‘Want het is voortaan niet meer noodig over hemeltergende bergen te klauteren, om óók te Rome aan te komen’.

In zijn tweede stuk gaat Van de Woestijne in op de beschuldiging dat hij ‘bezijden zijn volk’ staat. Volgens de dichter berust die aantijging op een misverstand. Hij argumenteert dat zijn generatie algemene menselijkheid en wereldburgerschap heeft nagestreefd. Dat was toen voor het volk wellicht te hoog gegrepen, maar het was en is wel de ultieme bestemming waar ze door geduldige volksopvoeding naartoe gebracht moeten worden. De directe erfgenamen van de Van Nu en Straksers - Van de Woestijne doelt op mensen als André de Ridder en Paul-Gustave van Hecke - hebben van dat wereldburgerschap enkel de glamour maar niet de innerlijke rijkdom overgenomen. Door hen is, volgens Van de Woestijne, het misverstand rond het gebrek aan volksverbondenheid van de Van Nu en Straksers ontstaan.

Zowel de komst van *'t Fonteintje* als de stukken van Van de Woestijne lokken nieuwe reacties uit expressionistische hoek uit. Men verwijt de Fonteiniers dat ze - net als hun voorbeelden - in een ‘ivoren toren’ leven. Eugeen De Bock, de oprichter van *Ruimte*, vindt het jammer dat Van de Woestijne *'t Fonteintje* prijst voor zijn eenzijdige belangstelling voor Franse letterkunde. Die gerichtheid op Frankrijk heeft net de betreurenswaardige houding van de Van Nu en Straksers en hun epigonen tijdens en na de oorlog mee bepaald. De Bock ziet absoluut geen heil in het werk van *'t Fonteintje*; hij spreekt over ‘de vloek van het epigonendom’.[9] Karel van den Oever haalt het ‘decadent individualisme’ over de hekel van de vier literatoren die ‘zijn gesminkt (sic) met allerlei restjes van “De Modderen Man” en Fernand Berckelaers hakt in op de ‘jonge heertjes met 'n delitanties literatuurtje en oudjes-gefleem’ en hij meent dat ze niet meer doen dan echootjes knutselen.[10]

Wanneer Jozef Muls in 1922 voor het tijdschrift *Vlaamsche Arbeid* een enquête organiseert over de ‘huidige malaise in de Vlaamsche Letterkunde’, laat Van de Woestijne hem beleefd weten dat hij niet wenst mee te werken. Wel maakt hij van de gelegenheid gebruik om zijn eigen positie te verduidelijken: ‘Men moet mij [...] niet gaan houden voor eene antiquiteit: ik verzeker u dat ik meer van morgen dan van gisteren ben. Maar daarnaast probeer ik, iets te doen dat noch van gisteren noch van morgen is, maar van altijd’.[11]

Op 7 oktober 1922 publiceert hij over de ‘Literaire inzinking in Vlaanderen’ een artikel in de *NRC*. Hij schuift er de schuld voor de malaise in de Vlaamse literatuur in de schoenen van de expressionistische jongeren die voorlopig ‘liever vechten dan werken’. Hij roept hen op om de ‘strijd tegen windmolens’ te staken en ieder ‘zijn gang te laten gaan op het literaire pad dat hij zich gekozen heeft’. Tot besluit wijst hij erop dat ‘het literair-deugdelijke’ en ‘het blijvend-schoone’ de essentie zijn, niet de strijd tussen de verschillende literaire bewegingen en generaties.[12]

In oktober 1923 delen Van de Woestijne en Roelants alweer in de klappen. Dit keer is het Jozef Muls die hen hard aanpakt. In zijn juryverslag van de Driejaarlijke Staatsprijs 1918-1920 bewierookt hij de modernisten en valt hij Van de Woestijne aan. Muls' voornaamste verwijt aan Van de Woestijne is alweer van ethische aard: hij is weliswaar een groot schrijver, maar gezien zijn politieke afzijdigheid een ‘minder groot mensch’.[13] Ook Roelants' bundel *De kom der loutering* vindt geen genade in zijn ogen.

Nu zijn het de Fonteiniers die in de pen kruipen en tegen hun gewoonte in polemische stukken publiceren. Minne sabelt Muls genadeloos neer, omdat hij de literatuur niet als literatuur, maar als een maatschappelijke daad beoordeelt. Roelants schiet met scherp op een andere vijand: Fernand Berckelaers. ‘Gij mist misschien geen geld om een tijdschrift te leiden. Gij mist al de rest!’, slingert hij hem naar het hoofd.[14]

Van de Woestijne laat het stormpje



De families Roelants en VAn de Woestijne aan zee, *omstireeks 1927 [AMVC-Letterenhuis]*

overwaaien. Pas in oktober 1924 mengt hij zich weer in de discussie, wanneer hij de bloemlezing *De dichters van 't Fonteintje. Een keur uit hun gedichten* in de *NRC* bespreekt.[15] Die bloemlezing was verschenen in de door Jan Greshoff geleide reeks ‘De Schatkamer’ van uitgeverij Boostens & Stols in Maastricht. Van de Woestijne looft de ‘kalme gedragenheid van hun werk, en de poëtische waarde ervan, die onbetwistbaar is voor elken lezer die poëzie weet te smaken boven schoolformules uit’. Hun houding staat in schril contrast met die van de voortdurend polemiserende en theoretiserende expressionisten, die dan nog allesbehalve rechtlijnig zijn. Graag wijst Van de Woestijne op ongerijmdheden in de redenering van bv. Van Ostaijen die enerzijds schrijft ‘Poëzie is opzet’ en een paar maanden later ‘Niet de lyricus, wel de lyriek is zichzelf doel’. Ook het verwijt dat de Fonteiniers niet meer dan epigonen zouden zijn, pareert hij handig met de bedenking: ‘de dichters van het Fonteintje schamen zich niet een vader te hebben gehad. Zijn hunne tegenstanders dan werkelijk vaderloos? Wel nee: ze hebben alleen een anderen vader. Of beter: die van 't Fonteintje erkennen hun natuurlijken vader [Van de Woestijne, PT], terwijl die van *Ruimte* hun natuurlijken vader hebben afgewezen om zich een of meer pleegvaders te kiezen’. Terwijl de expressionisten hun pleegvaders nog steeds hartstochtelijk aanhangen, zijn volgens Van de Woestijne de Fonteiniers van hun vader losgekomen en zelfbewuste mannen geworden. Met Jan van Nijlen, de inleider van de bloemlezing, waardeert hij hen omdat ze ‘streven



Van de Woestijne, Buysse, Eeckhout, De Bom en Roelants in 'La Frondaie' in Zwijnaarde [AMVC-Letterenhuis]

naar evenwicht en niet naar eene ten koste van alle andere hoedanigheden veroverde originaliteit'. Originaliteit om de originaliteit, de kunstjes die de typografie geweld aandoen, laten ze graag aan hun tegenstanders over. Van de Woestijne steunt de dichters van *'t Fonteintje* in die keuze. Het bewijst juist dat ze 'minder-individualistisch, minder hypertrofisch in hun ikgevoel zijn, dan men hun aanwrijft.'[16]

Handige bemiddelaar

Vanaf 1924 worden de rollen grotendeels omgekeerd. Van dan af is het Roelants die op de voorgrond treedt en - als bemiddelaar - Van de Woestijnes belangen verdedigt. Hij brengt bijvoorbeeld Greshoff en Van de Woestijne dichter bij elkaar. Niet dat die twee volkomen vreemden zijn voor elkaar. In 1921 heeft Greshoff aan Van de Woestijne voorgesteld om zijn *Laethemsche brieven over de lente aan Adolf Herckenrath* opnieuw uit te geven. Hij is op dat ogenblik samen met Bloem en Van Nijlen redacteur van de bibliofiele Palladiumreeks, vormgegeven door Jan van Krimpen en uitgegeven bij Hijman, Stenfert Kroese & Van der Zande in Arnhem. Omtrent die heruitgave heeft Van de Woestijne een tweetal brieven geschreven aan Greshoff, maar tot meer dan een formeel contact heeft dat niet geleid.

Roelants en Greshoff leren elkaar eind 1923 beter kennen, hoogstwaarschijnlijk via Van Nijlen. Het is een interessant contact voor Roelants, want Greshoff zorgt er meteen voor dat Hijman, Stenfert Kroese & Van der Zande de werving en verspreiding van *'t Fonteintje* in Nederland op zich neemt.[17]

Uit een brief van Van de Woestijne aan Greshoff van 16 januari 1924 blijkt dat Roelants zijn zwager in opdracht van Greshoff heeft gepolst voor twee nieuwe projecten: een uitgave voor 'De Schatkamer' en artikelen voor Greshoffs tijdschrift *De Witte Mier*.[18] Met succes, want al in juli 1924 verschijnt Van de Woestijnes bundel epische pöezie *Zon in den rug* bij Boosten & Stols en voor het Van Nijlen-nummer van *De Witte Mier* van 15 december 1924 schrijft de dichter het artikel 'Jan van Nijlen als voorbeeld'.

In april 1927 is het typograaf Jan van Krimpen die Roelants onder de arm neemt om zijn zwager warm te maken voor de uitgave van een *feestbundel* die ter

gelegenheid van de vijftigste verjaardag van de dichter zou verschijnen. Van Krimpen, die de vormgeving van de bundel gaat verzorgen voor de Haarlemse drukker Johan Enschedé, wil liever lyrisch dan episch werk brengen en liever een bloemlezing dan een nieuwe bundel. Het is Roelants die Van de Woestijne moet overtuigen. Ook daar slaagt hij in. Op 10 maart 1928 mag Van Krimpen het eerste exemplaar van *Gedichten. Gekozen uit zijn bundels Verzen*, *De Gulden Schaduw*, *De modderen man*, *Het zatte hart*, *God aan zee*, *Het berg-meer* met gepaste trots aanbieden ten huize van de Van de Woestijnes in Zwijnaaarde.

De zomer van 1927 brengen de Van de Woestijnes samen met de Roelantsen door in een villa in de duinen van De Panne. Daar komt Doeke Zijlstra, directeur van Nijgh & Van Ditmar, de dichter opzoeken om er te praten over de uitgave van *De Leemen Torens*, een roman die Van de Woestijne tijdens de Eerste Wereldoorlog samen met Herman Teirlinck heeft geschreven. Ook nu weer is het Roelants die eerst overleg heeft gepleegd met de uitgever en zo het pad heeft geëffend.[19] Van de Woestijne komt snel tot een akkoord met Zijlstra en de roman *De Leemen Torens* verschijnt in 1928 in een tweedelige editie.

In het voorjaar van 1928 wordt een actiecomité opgericht dat de viering van Van de Woestijnes vijftigste verjaardag de nodige luister moet bijzetten. Onder de leden van dat comité vinden we onder andere Roelants' vrienden Achilles Mussche en Raymond Herreman, maar ook Marnix Gijsen. Roelants probeert zelfs Van Ostaijen te strikken. De zwaar zieke dichter schrijft hem op 16 februari 1928 dat hij weliswaar geflatteerd is door de uitnodiging, maar dat hij er niet kan op ingaan. Zijn weigering heeft niets met Van de Woestijne te maken. Hij spreekt zelfs van ‘de hoge waardering die ik voor onze grootste levende dichter koester’. Maar hij wil niet in het

comité zetelen ‘naast mummi's als Mej. Belpaire, die met de mateloze harteloosheid van de vieille jeune fille, de poort op het gevang van Borms weer toe gooiden’.

Aan het einde van 1928 speelt Roelants nog voor een laatste keer voortreffelijk zijn rol van go-between. Hij begeleidt zijn zwager naar de redactielokalen van *De Standaard*, waar Van de Woestijne met hoofdredacteur Marcel Cordemans afspraken maakt voor een nieuwe rubriek, ‘Grammophonische Tijdingen’. Van de Woestijne zal aan *De Standaard* elf bijdragen over klassieke muziek leveren, onder andere over ‘Carmen’ van Bizet, ‘Stenka Razine’ van Alexander Glazounov, over de Bachvertolkingen van Pablo Casals, over Mozart, Schubert en Wagner. In april 1929 valt zijn medewerking stil wegens zijn snel slechter wordende gezondheidstoestand. Van de Woestijne lijdt aan tuberculose.

Op zijn sterfbed

Op 25 juli 1929 wordt de vakantie van Maurice Roelants in Koksijde aan zee abrupt onderbroken, wanneer hij in de late namiddag een telegram van zijn schoonzus ontvangt: ‘[...] état toujours très grave - administration aujourd'hui - consultation vendredi - attends maurice si possible’. Roelants huurt meteen een auto en snelt met zijn vrouw naar Gent. Van de Woestijne leeft nog. Hij ijlt eerst, is dan verwonderd, herkent hen en glimlacht. De Roelantsen schrikken van de gedaanteverandering van de dichter: hij is één grote kop geworden. Al ademt hij moeizaam, toch is hij rustig. Hij lijkt zich met zijn tragische lot verzoend te hebben. Roelants besluit in de buurt te blijven om zijn overspannen schoonzus bij te staan.

Van de Woestijne eet nauwelijks. Af en toe drinkt hij een slok van de beste wijn die vrienden hem gezonden hebben. Terwijl het zweet op zijn voorhoofd parelt, vraagt hij Roelants om met hem een glas Yquem te drinken ‘waarvan ge 't zuur aan de maag niet krijgt’. Praten gaat moeizaam. Elk woord vergt een krachtinspanning. ‘Ik ga niet meer schrijven’, vertrouwt hij zijn zwager toe. ‘In ere en geweten heb ik mijn werk gedaan.’ Hij heeft geen zin om zichzelf te herhalen, zijn oeuvre is rond.[20]

Het zomert uitbundig in 1929. Op Van de Woestijnes slaapkamer onder het dak is de hitte te snijden. Roelants maakt van een bezoek van Herreman en Leroux gebruik om de dichter uit zijn broeikas te verlossen. Ze halen zijn bed naar beneden en dragen de vederlichte zieke in een fauteuil de trap af. Van de Woestijne is blij verrast wanneer hij zijn tuin terugziet. Hij vindt hem in ‘het oerwoud van Kongo’ veranderd en grapt dat er nu antilope op het menu zal komen.

De dichter blijft achteruitgaan. Op vrijdagochtend 23 augustus onderzoekt professor de Stella zijn ijlende patiënt. Van de Woestijnes pols is sneller dan ooit en zijn koorts is nog gestegen. ‘Het is nog maar een kwestie van uren’, vertrouwt hij de zwaar aangeslagen familieleden toe.

In de nacht van vrijdag op zaterdag waakt een dienstmeisje bij de zieke. Rond vier uur in de ochtend krijgt Van de Woestijne een vreselijke hoestbui. Nu is hij aan het einde van zijn krachten. Hij kreunt en zijn ademhaling verzwakt. Het dienstmeisje kan het niet meer aanzien. Ze wekt Van de Woestijnes zoon Paul en zijn zwager Roelants. Paul dient zijn vader een morfine-inspuiting toe. De dichter valt in een diepe slaap waaruit hij niet meer ontwaakt. Even voor negenen is alles volbracht. Ze

sluiten zijn ogen en vouwen zijn lange, benige vingers over het zwarte kruisje dat op zijn borst rust. Het is Roelants die zijn schoonzus op de hoogte brengt van de dood van haar man.

Wanneer huisvriend Joris Eeckhout zich op die schitterende ochtend van 24 augustus 1929 met haastige tred naar het huis van de Van de Woestijnes spoedt, loopt Roelants hem tegen om het nieuws te melden. Om drie uur 's middags gaat hij samen met Van de Woestijnes jongste broer, Maurice, die in der haast uit Jette naar Zwijnaarde is afgezakt, het overlijden aangeven bij schepen Pierre van Ceulebroeck.

Roelants stuurt het bericht van het overlijden meteen de wereld in. Het nieuws verspreidt zich in Vlaanderen en Nederland als een lopend vuurtje. Leroux publiceert al in de weekendeditie van *De Volkskrant* een uitgebreid in memoriam. In *Vooruit* verschijnen ontroerende beschouwingen van Herreman en Mussche. Beiden verwijzen naar hun ‘glorieuze’ eerste ontmoeting met de dichter in 1913. ‘Het eenige, wat ik hem nu meegeven kan, het zijn niets dan een paar arme, machtelooze tranen in de stilte van mijn smart’, besluit een emotionele Mussche.

Conclusie

Van de Woestijne en Roelants konden het meteen goed met elkaar vinden. Aanvankelijk was het vooral Van de Woestijne die Roelants steunde, maar in de jaren twintig kwam daar verandering in. De sociale Roelants, die vlot contacten legde in de literaire wereld, gebruikte die vooral vanaf 1924 om Van de Woestijnes werk te promoten en bij uitgevers en redacteurs te bemiddelen. Zo is het vermoedelijk aan Roelants te danken dat *De Leemen Torens* nog tijdens het leven van Van de Woestijne in boekvorm is verschenen.

Aan het einde van zijn leven was Van de Woestijne bijzonder gesteld op Roelants. Niet Van de Woestijnes lievelingsbroer Gustave - die wellicht minder goed met mevrouw Van de Woestijne kon opschieten - maar Roelants was vaak te gast op La Frondaie in Zwijnaarde. Het was ook Roelants die in de laatste dagen van Van de Woestijnes leven de steun en toeverlaat van het gezin was. Die rol heeft hij na de dood van de dichter nog vele jaren - voor zijn niet altijd even dankbare schoonzus - op zich genomen. Dat is echter stof voor een ander verhaal.

Eindnoten:

1 Achilles Mussche, ‘Voor Van de Woestijne’, in *Dietsche Warande en Belfort*, 28 (1928) 2 (februari), p. 124-126. Raymond Herreman haalt hetzelfde feit aan in *Vooruit*, 25.8.1929.
2 Stefan van den Bossche, ‘Maurice Roelants als boekhandelaar en uitgever’, in *ZL*, 3 (2004) 4 (juli), p. 56-60.
3 Zie Joos Florquin, ‘Maurice Roelants’, in *Ten huize van... 2*, Leuven, 1971, p. 88.
4 Zie Marco Daane, ‘Een papieren kaartenhuis. De geschiedenis van Regenboog, Gents ‘oorlogs-tijdschrift’, in *Revolver*, 26 (1999) 103 (oktober), p. 37.
5 Documenten over subsidies: archief Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, Afd. muziek, letteren en podiumkunsten, Parochiaansstraat 15, Brussel.
6 Marnix Gijsen, *Karel van de Woestijne*, Antwerpen/Amsterdam, 1920.

7 Marco Daane, *De vrijheid nog veroveren. Richard Minne 1891-1965*, Amsterdam/Antwerpen, 2001, p. 141-142.
8 Karel van de Woestijne, *Verzameld Werk 5*, Brussel, 1949, p. 428-440.
9 Eugeen de Bock, 'Repliek', in *Ruimte*, 2 (1921) 8 (oktober), p. 107
10 Karel van den Oever in: *Vlaamsche Arbeid*, 11 (1921) 7 (augustus), p. 239. Fernand Berckelaers in *Het Overzicht*, 1 (1921) 7/8 (oktober), p. 68. Zie ook: Marco Daane, *o.c.*, p. 142 en Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen, 2001, p. 211-214.
11 Brief van Karel van de Woestijne aan Jozef Muls van 4.5.1922. AMVC-Letterenhuis.
12 Karel van de Woestijne, *o.c*, p. 458.
13 Marco Daane, *o.c.*, p. 156 en Geert Buelens, *o.c.*, p. 213
14 *'t Fonteintje*, 3 (1924) 1 (januari), p. 33-37 en 56.
15 Karel van de Woestijne, *o.c.*, p. 530-537.
16 Karel van de Woestijne, *Verzameld Werk 5*, p. 530-537.
17 Zie Yves T'Sjoen, 'Kosmogonie als appelmoes. Een vroege pennentwist tussen Raymond Herreman en Urbain van de Voorde', in *ZL*, 3 (2004) 2 (januari), p. 75-76.
18 Brief van Van de Woestijne aan Greshoff van 16.1.1924 (Letterkundig Museum)
19 Pieter Minderaa, *Karel van de Woestijne. De jaren 1914-1919*, Gent, 1984, p. 100.
20 Voor het relaas van de laatste dagen, Maurice Roelants, *Schrijvers*, *wat is er van de mens 1*, Brussel, 1956, p. 46-56.

Een geval van interartistieke kruisbestuiving
Over *De os en de ezel van de heilige stal*, Maurice Roelants en Edgard Tytgat

Stefan van den Bossche

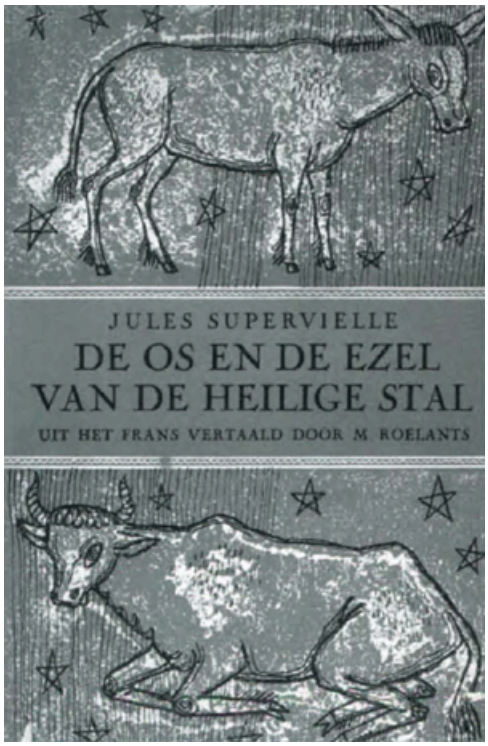
In 1937 verschijnt Maurice Roelants' verhaal ‘Uit het dagelijksch leven naar den Heiligen stal’. Het is opgedragen aan Maria en Edgard Tytgat, en krijgt als motto: ‘Als het wonderlijke reeds steekt in een reis naar Portugal...’ De kunstschilder Tytgat (1879-1957) is een van Roelants' beste vrienden. Als de auteur op rijpere leeftijd conservator wordt van het kasteel van Gaasbeek in het Pajottenland, brengt hij het in 1956 voor mekaar een kruisweg van Tytgat aan te kopen, terwijl de rest van de collectie schilderijen in het kasteel hoofdzakelijk uit de vijftiende tot zeventiende eeuw dateert. Vooral de veertiende statie, ‘Jezus wordt in het graf gelegd’, blijkt spraakmakend. Het doek vormt het slotstuk van de kruisweg die oorspronkelijk voor het barokke parochiekerkje van Gaasbeek bestemd is, maar daarvoor door hogere kerkelijke instanties ongeschikt wordt bevonden. Tytgat schildert zijn kruisweg naar ontwerpen die hij al in 1951 heeft vervaardigd. Maar de kunstenaar is al ziek als hij zijn definitieve reeks schildert. Hij laat de moed vaak zakken en wordt door Roelants aangemoedigd om door te werken. De romancier ontbindt voor de goede zaak al zijn duivels: hij schakelt onder anderen hoofdconservator Walther Vanbeselaere in, installeert quasi eigenhandig een adviescommissie met Vanbeselaere zelf, Luc Haesaerts, Gustaaf van Geluwe, Paul Fierens, Jozef Muls en de kanunniken Dochy en Schallée. Op advies van deze commissie maar vooral op aansturen van Roelants, wordt de hele kruisweg door de overheid voor het kasteel aangekocht, voorontwerpen incluis.[1] In 1966 verschijnt een monografie van Roelants over de kruisweg van Tytgat.

Plus cher qu'un frère

‘Hij was een van mijn beste vrienden’, vertelt Roelants. In zijn privé-vertrekken in Gaasbeek hangen ook drie prenten van Tytgat: de originele illustraties bij *De os en de ezel van de heilige stal*, Roelants' vertaling van het kerstverhaal *Le boeuf et l'âne de la crèche* van de Frans-Uruguyaanse schrijver Jules Supervielle (1884-1960). Het verhaal wordt door Roelants op instigatie van Tytgat vertaald. Roelants' reden is duidelijk: ‘Het waren twee kunstenaars die wonder bij mekaar pasten: Supervielle schrijft zoals Tytgat tekende’. Als Roelants zijn vertaling aan Supervielle aanbiedt, is die in de wolken. Er hangen trouwens, zo blijkt uit het interview met Joos Florquin in ‘Ten huize van’, nog andere prenten van Tytgat in Roelants' Gaasbeekse werkkamer. Een ervan draagt als opdracht: ‘A Maurice Roelants qui est pour moi plus cher qu'un frère’.[2] Opvolgers van conservator Roelants begrijpen het anachronisme: het werk van Tytgat past niet in de historische collectie van het museum-kasteel van Gaasbeek. Het verdwijnt in de coulissen en is niet meer voor het publiek toegankelijk.[3]

Edgard Tytgat is bekend en onbekend. Hij creëert in zijn werk een lichtvoetig geheel, soms licht erotisch getint en met ongewone thematische combinaties: paarden, stranden, kermissen, circussen, meisjes, mythische figuren, alles met veel ruimte

voor het spontane en het dromerige. Ze betekenen Tytgats ontsnappingsroute uit de werkelijkheid. Die werkelijkheid is bevolkt met stedelijke randfiguren als zigeuners of foorkramers. Maar ook zij zorgen voor een betoverende en botsende toets op zijn doeken, die op raakvlakken van impressionisme, fauvisme en expressionisme te situeren zijn. Hij blijft zijn vormentaal altijd trouw. Zijn gevoeligheid maakt een laat-impressionist



van hem, zijn schematiseren plaatst hem in expressionistische rangen. Ook in ander werk, zoals zijn houtsneden, wordt het redelijke en de coherentie van het tafereel op losse schroeven gezet. Jean de Bosschère ziet dat ze een loopje nemen met alle intellectualisme en zich niet laten rangschikken: ‘Dit is amusant en bewonderenswaardig. Zoo die prenten nu eens romantisch aandoen, dan weer doen denken aan plaatjes van het jaar '30, elders weer er impressionistisch uitzien, of gothisch schijnen, is er geen enkel dat geheel aan het programma van een dezer richtingen beantwoordt. Soms zelfs schijnt een dier platen futuristische neigingen te vertoonen’.[4] De onmacht van De Bosschère en anderen om de Brusselse kunstenaar in een vakje te situeren, amuseert literatoren en andere vrienden van Tytgat.

In 1924 gaat voor Tytgat een grote droom in vervulling: hij exploiteert een eigen prentendrukkerij en bouwt een nieuwe woning in Sint-Lambrechts-Woluwe. Tytgat heeft in 1922 zelf de plannen ervan getekend. Eerder heeft de kunstenaar in Brussel, Watermaal-Bosvoorde, Nijvel en Vorst gewoond. Tijdens de Eerste Wereldoorlog verblijft hij in Londen, waar hij met grafiek en boekillustraties de kost verdient.[5] Zijn nieuwe, behoorlijk uitgeruste woning maakt hem honkvast en vermoedelijk gaat zijn ambitie daaronder lijden.

Religiositeit

Eind 1928 start Maurice Roelants samen met Herman Teirlinck de halfmaandelijkse kroniek *Vandaag* op: een fraai geïllustreerd, op het eerste gezicht breed cultureel tijdschrift dat echter hoofdzakelijk aandacht voor literatuur blijkt te hebben.[6] Een van de weinige kunstenaars die in de ene jaargang aan bod komt, is Tytgat. Roelants steekt zijn bewondering niet onder stoelen of banken: ‘Het is genoeg, dat iemand een solo op hem inzet, of ik zing mee’. Picturale verfraaiing heeft de kunstenaar niet nodig: ‘Het tooverachtige bij hem is zijn realisme en zijn waarnemingsvermogen. Zijn penseelen en kleuren vervormen het waargenomene slechts ter nauwer nood; veeleer vereenvoudigen zij de vormen en contouren. [...] Met Edgard Tytgats vertelling dompelt men beter in de werkelijkheid, wentelt men er zich welgevallig in, schalksch, guitig en ironisch, gevoelig, teeder, toegeeflijk en toch spottend, verliefd en poëtisch. [...] Het volstaat dat hij het leven uitspreekt, zooals hij het doormaakt, als de held uit een sprookje, om geïnspireerd te zijn’.[7]

Die inspiratie is niet zelden van religieuze aard. Het is duidelijk dat Maurice Roelants in de persoon en het werk van Edgard



Roelants en zijn zoon op wandel met Tytgat [AMVC-Letterenhuis]

Tytgat een bijzondere godsdienstige dimensie herkent. De schilder en zijn vrouw Maria de Mesmaeker hebben een speciale band met het kerstverhaal. Meer nog: het heeft hun harten 'omgekeerd'. Roelants begint zijn verhaal 'Uit het dagelijksch leven naar den Heiligen stal' bij de Tytgats thuis, in Sint-Lambrechts-Woluwe. Hij probeert met vergelijkbare penseeltrek zijn eigen decor te schrijven: 'Zij leefden in Brabant op een pleintje naast een groene dries vóór een gemeentehuis met gekalkte muren en een oranje pannendak. Hij was schilder en werkte in zijn huiskamer op de eerste verdieping van een afspanning, die altijd rook naar het paardebrood, stoffig graan en zoet bier. Van uit zijn raam zag hij de veldwachter in groenlaken uniform de veilingberichten aanplakken op de muur rond de begraafplaats'. Zoals dat in Roelants' literair proza gebruikelijk is, balanceert ook dit verhaal op overgangen en scheidslijnen van droom en werkelijkheid. In 1937 heeft de auteur zijn belangrijke psychologische 'romans d'analyse' op zijn actief: *Komen en gaan* (1927), *Het leven dat wij droomden* (1931) en *Alles komt terecht* (1937), met tussendoor de novelle *De jazz-speler* (1928). Telkens gaan de personages via een introspectieve tocht naar zichzelf op zoek, min of meer geconfronteerd met hun gewetensvragen. Het aan Tytgat en zijn vrouw opgedragen verhaal valt veeleer als een dromerige zoektocht naar menselijk geluk te typeren, een ander belangrijk motief in Roelants' proza. De hoofdpersonages - de kunstenaar en zijn vrouw - verdromen een winterse reis per schip tot een bezoek aan de stal van Betlehem. Daar wordt het kind geboren dat de schilder nooit zou hebben. Roelants tekent en suggereert, maar vooral: offreert de personages hun blik op de wereld: 'Als de zaterdag de zon scheen op de dries met zijn welriekende linden gebeurde het, dat hij Maria onderbrak bij het aardappelschillen. Hij bracht haar bij het open venster. Hij hield haar klamme vingers tussen de zijne, althans van één hand, en de andere lei hij op zijn verrukt opengesperde mond. Iemand, die hem niet kende, zou nooit hebben begrepen, waarom zijn roze gezicht zo rood werd en zo blinkend tot onder zijn grijze haren, - op zijn veertigste jaar was hij reeds wit als een duif. - 'Maria', stamelde hij, 'de week eindigt in de zon'.

De schilder slaagt er op dat moment hoe langer hoe minder in kleur in zijn werk te steken. Hij beseft dat hij het koloriet van het zuiden nodig heeft om artistiek te overleven. Ik kom daar verder nog op terug.

Maria weet dat haar man een kind is, haar groot kind. Dat infantiele blijkt overigens ten voeten uit in zijn werk, dat naïef-sentimenteel is, met een centrale plaats voor kinderen, kermissen en circustaferelen. Het spel bepaalt het timbre van de doeken van Edgard Tytgat.

In 1936 ontvangt de schilder een reisbeurs en trekt met het schip 'De Apollo' naar Portugal. Het is zijn tweede reis naar dat land. Maurice Roelants, van alle markten thuis, is daar niet vreemd aan. Hij ziet de twijfel bij het echtpaar Tytgat, maar vooral de emotionele crisis waarin ze zich bevinden. Roelants legt in zijn verhaal zijn eigen, erg impressionistische en beeldende emotie in de mond van Tytgat: 'Tot ziens Brabant, tot ziens heuvels en dalen, tot ziens guldende boomgaarden en graanoppers, tot ziens witte en roze dorpen in de geur van mout, gist en krentebrood, tot ziens ook staande en liggende gaaipers. Het krijgt toch allemaal nog glans gezien door een afscheidstraan'.

In Portugal herwint de kunstenaar stilaan kracht en kleur. Hij maakt er heel wat aquarellen, en vindt er als het ware zijn



Roelants tussen Tom Bouws, radiojournalist (Hilversum), en rechts toondichter David van de Woestijne op het kasteel van Gaasbeek [Foto: F. Bonneure]

tweede adem. Van dan af wordt zijn werk nog speelser, gedurfder, erotischer ook. Het ‘bekendste’ in Portugal geschilderde werk, is ‘Caldas de Rainha’, een olieverfschets op geprepareerd karton, niet groter dan 24 op 33 centimeter. Het is een wat mistig tafereel, badend in Zuiders groen, met enkele vervagende vrouwen die hun muildieren berijden. Roelants stelt de associatieketting duidelijk genoeg: vrouwen, kinderen, os, ezel, de heilige maagd Maria, Christus. Edgard Tytgats droom wordt gevisualiseerd, hij verglijdt van werkelijkheid naar droom. Ook zijn doeken verglijden naar die droom, net als het proza van Maurice Roelants en het bewuste verhaal ‘De os en de ezel van de heilige stal’. Al even interessant, is Tytgats olieverfschilderij uit 1932, ‘Voorspel van een geboorte’, waarop een man een ezel trekt waarop een vrouw zit. Daarachter volgt een os. Het is precies dit doek dat Tytgat gebruikt als basis voor de illustratie van de kaft van Roelants' vertaling van het verhaal van Supervielle.

Schrijvers

Wanneer precies Edgard Tytgat en Maurice Roelants met elkaar in contact komen, is niet bekend. Roelants, eerst onderwijzer en ambtenaar maar sedert begin maart 1923 voltijds journalist en Brussels correspondent van *De Telegraaf*, schrijft begin 1928 voor het eerst over Tytgat.[8] Opmerkelijk is echter het feit dat de inleiding bij de catalogus van Tytgats tentoonstelling bij Buffa & Zonen in Amsterdam door Karel van de Woestijne wordt geschreven, Roelants' zwager. Het valt aan te nemen dat Van de Woestijne, even oud als Tytgat, zijn jonge zwager op het werk van de Brusselaar heeft geattendeerd. Van de Woestijne wijdt al vroeg enkele bijdragen aan het werk van Tytgat.

Wat heeft Edgard Tytgat dat andere kunstenaars uit het Brusselse niet hebben? En, meer nog: wat heeft hij, dat literatoren rond het spraakmakende tijdschrift *Forum* hem opmerken en waarderen? Ook Jan Greshoff, de onvermoeibare literaire en artistieke strijder, raakt met Tytgat goed bevriend. Mondige schrijvers voelen hoe dan ook een zekere solidariteit en verantwoordelijkheid voor de verstilde, onmondige kunstenaar. Die persoonlijkheidstrek vindt een verlengde in zijn - al dan niet gewilde - onhandige tekening en een sterk vereenvoudigd kleurgebruik.



Uit de Kruisweg van Tytgat

Eind november 1929 wil Greshoff de uitgever Sander Stols ervan overtuigen om Valery Larbauds vertaling van *Pinocchio* uit te geven en door Tytgat te laten illustreren.[9] *Pinocchio* van Carlo Collodi wordt weliswaar niet door Larbaud vertaald, en Tytgat zou geen illustraties leveren. Maar een en ander accentueert de solidariteit die de kunstenaar bij enkele schrijvers genereert.

Naar alle waarschijnlijkheid heeft Greshoff Tytgat leren kennen door diens tekeningen bij *Le petit chaperon rouge* van Charles Perrault. Eind 1930 lijkt Greshoff alleszins vriend aan huis bij de Tytgats, waar hij op een avond met de schilder Willem Paerels en diens vrouw Hélène terechtkomt in het gezelschap van de Maastrichtse schilder-glazenier Josephus Nicolas (1897-1972) en zijn echtgenote Suzanna.[10] Greshoff en Roelants kennen elkaar dan al vrij goed. Laatstgenoemde heeft indruk gemaakt met zijn roman *Komen en gaan*, pas bekroond met de Driejaarlijkse Staatsprijs.

De contacten tussen Greshoff en Tytgat worden amicaal. Tytgat woont niet zo ver



Uit de Kruisweg van Tytgat

van Greshoff, die zoals bekend van 1927 tot 1939 in de Auguste Reyerslaan in Schaarbeek woonachtig is, een huis dat hij met de hulp van Roelants ontdekt.[11] Bezoeken aan Tytgat gebeuren af en toe in het gezelschap van Maurice Roelants,[12] die blijkbaar ten dele als verbindingsman fungeert. In november 1950, ruim een decennium nadat Greshoff Brussel inruilt voor Zuid-Afrika, ontmoeten de echtparen Van Krimpen, Greshoff en Tytgat elkaar 'erg gezellig' in Den Haag: 'Edgard is nu, eindelijk, in Europa een erkend schilder, en hij geniet van zijn roem zoals wij van zijn werk'.[13] *Wishful thinking* van Greshoff, want het is maar een halve waarheid. Tytgat is te stil, teruggetrokken, te verweesd, te naïef.

In de eerste helft van de jaren '30 is het bezoek van Greshoff aan Edgard en Maria Tytgat een waar visueel festijn. In *Afscheid van Europa*, Greshoffs herinneringen, noemt de auteur het gelijkvloers van Tytgats huis in Sint-Lambrechts-Woluwe 'een klein museum van folklore', met de draaimolen als belangrijkste stuk. 'De band tussen zijn alleraardigste verzameling en het atelier boven werd gevormd door de schilder die volledig opging in die tegelijk kinderlijke en op een bepaalde manier toch geraffineerde volkskunst. Hij was er de belichaming van geworden.' De avonden die Greshoff bij Edgard en 'Maria-moncoeur', zoals hij haar noernt, doorbrengt, zijn hoogst genietbaar voor alle betrokkenen. 'Zoals hij leefde in de lief-dwaze figuren die hij gaarne schilderde, clowntjes, danseresjes, muzikanten, verliefde paartjes, leefde hij ook in zijn praten. Toen ik hem, kort na mijn vestiging in Brussel, leerde kennen, twijfelde ik weleens aan de waarachtigheid van het volwassen kind dat hij was.'[14]

Die naïeve, infantiele kant van Tytgats persoon en werk lijkt alvast een soort bindmiddel dat schrijvers als Greshoff, Roelants en Van de Woestijne verenigt in hun bewondering voor hem. In chronologische volgorde bijt Karel van de Woestijne met overtuiging de spits af: 'Tytgat is een kind, is kind gebleven, bezit het wondere omzettingsvermogen van het kind'.[15] Jan Greshoff, die tijdens het academiejaar 1928-1929 de colleges volgt die Van de Woestijne in Gent doceert, ziet Tytgats kunstenaarsschap als vrucht van een natuurlijke ontwikkeling: 'Alle eigenschappen van nature in het kind aanwezig heeft Tytgat zijn leven lang behouden en tot ontplooiing gebracht, terwijl wij ze met opzet en onder de dwang der omstandigheden hebben onderdrukt en uitgeroeid [...]. De kunst van Edgar Tytgat is dan ook niet kinderlijk zoals men graag beweerd heeft, de kunst van Tytgat is menselijk; maar

die menselijkheid begrepen in haar zuiverste staat, diep, warm, onmiddellijk en zonder vreemde bijmengselen, zonder de grillen van het vernuft'.[16]

Petite peinture

Het binnenhalen van Tytgat als een aanverwante kunstenaar heeft natuurlijk uiteenlopende achtergronden en redenen. Uiteraard heeft Tytgats ventisme de bovenhand op zijn vormentaal die veeleer stereotiep en schematiserend is. Tytgat wordt als een expressionist getypeerd door meer dan één toonaangevende contemporaine kunstcriticus. Paul-Gustave van Hecke en André de Ridder wijden in 1928 hun vierde *Sélection*-cahier aan Tytgat. Die uitgave is een ultieme hulde van De Ridder en Van Hecke. Maar wat eraan voorafgaat, is een niet altijd even prettig verhaal. Eerder namelijk, heeft het tweetal publicistenkunstenaars als Constant Permeke, Gust de Smet en Frits van den Berghe verbonden aan hun kunsthandel Atelier d'Art Contemporain Sélection, gelegen in de Brusselse Koloniënstraat. Het daaraan gekoppelde tijdschrift *Sélection. Bulletin de la vie artistique* staat voor een van de succesverhalen uit het culturele leven van de jaren '20. Het zal echter met de recessie van 1930 pijnlijk aan geldgebrek ten onder gaan.[17] *Séléction* geeft vorm aan de tweede Latemse (expressionistische) groep schilders, en de annexatiedrift die Van Hecke en De Ridder etaleren, wordt vaak bekritiseerd. Rond het triumviraat Permeke, De Smet en Van den Berghe formeren

ze een gezelschap van zogenaamde ‘mindere goden’, die de drie tenoren van het Vlaamse expressionisme nog beter moeten releveren. In die periferie bevinden zich: James Ensor, Jakob Smits, Eugeen Laermans, George Minne, Floris Jespers, Albert Servaes, Hippolyte Daeye, Léon Spilliaert en, niet onbelangrijk, Gustave van de Woestijne en Edgard Tytgat.[18]

Tytgat voelt zich verloren temidden al dat expressionistische geweld. Vooral de landelijke, Latemse variant ervan ligt hem niet. Bovendien waardeert André de Ridder in het begin vooral de houtsnijder en illustrator Tytgat, en niet de schilder.[19] Die voelt zich dan ook beter thuis in het gezelschap van de zogenaamde ‘Brabantse fauvisten’, vooral van zijn goede, jonggestorven vriend Rik Wouters, met wie Tytgat voor het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog enkele tentoonstellingen in de Brusselse Galerie Giroux heeft opgezet. André de Ridder wijzigt in april 1924 zijn visie op Tytgat, die hij omschrijft als één van de meesters van de ‘petite peinture’ en de ‘petite littérature’, en hem situeert in het voortreffelijke gezelschap van onder meer Max Jacob, Francis Jammes, Erik Satie, James Ensor, Léon Spilliaert en anderen.[20] In mei 1926 richten Edgard Tytgat, Willem Paerels, Gustave van de Woestijne en Hippolyte Daeye samen met de advocaat Frans Thijs Le Groupe des IX op, een vereniging van kunstenaars en hun mecenassen, die tot doel heeft de uitstraling van hun kunst optimaal en ‘in eigen beheer’ te verzekeren. Nog geen half jaar later, op 9 oktober 1926, worden de nieuwe tentoonstellingszalen van Galerie Le Centaure met hun werk ingehuldigd. De Ridder en Van Hecke reageren furieus.[21] En dan wordt een en ander bijzonder interessant en intrigerend. De nieuwe galerie stuurt het tijdschrift *Le Centaure* het artistieke veld in. Het eerste nummer wordt integraal aan Le Groupe des IX gewijd. Het tijdschrift krijgt strategisch belang met de integratie van Daeye, Tytgat en Gustave van de Woestijne. De Ridder en Van Hecke zijn overigens niet bepaald beste vrienden van Gustaves broer Karel. Ongetwijfeld spelen twee decennia later nog altijd oude en erg persoonlijke motieven mee.

In elk geval ontstaat er een soort recuperatiebeweging rond Tytgat, met Maurice Roelants in de hoofdrol. Meer nog: de romancier ontpopt zich tot een van de beschermheren bij uitstek van Tytgat, zoals gezegd resulterend in de opzienbarende aankoop in 1956 van de kruisweg van Gaasbeek.

Maar laat ons eerst nog even naar het kerstverhaal van Jules Supervielle terugkeren. Roelants vertaalt het verhaal in 1933. Drie jaar later trekt Tytgat naar Portugal, en het jaar daarop schrijft Roelants zijn eigen verhaal, waarin hij een en ander integreert.

In *Le boeuf et l'âne de la crèche* schetst Supervielle in poëtische bewoordingen de gevoelens en opwerpingen van de os en de ezel na de geboorte van Jezus. De auteur tekent op geestige wijze de zeer uiteenlopende karaktereigenschappen van beide dieren. De ezel is zelfgenoegzaam en nuchter, de os veeleer bescheiden en fijngevoelig, maar toch op protocol gesteld. Door dat verschillende temperament ontstaan de nodige botsingen. Het verhaal getuigt van een sprookjesachtige sfeer en een ontroerende kinderlijkheid en fijne humor. De parafrasering van het geboorteverhaal neemt niet weg dat de religieuze dimensie ervan op een schroomvallige manier wordt geëerbiedigd. Al bij het begin van het verhaal duikt een zekere verwijzing op naar de artistiek scheppende mens in de figuur van Jozef: ‘En onze meester heeft zijn weerga niet om te knutselen en de dingen aaneen te

flansen, om recht te maken wat krom is en om te buigen wat recht is, om zonder spijt of verdriet alles klaar te spelen'.[22] Roelants merkt ongetwijfeld de interferentie tussen elementen uit Supervielles verhaal en het werk van Tytgat. Als het kind in de kribbe ligt, duiken bij de Frans-Uruguyaanse auteur engelen op: 'Gevleugelde wezens zweven binnen



Uit de Kruisweg van Tytgat

en buiten en doen alsof zij de muren niet zien, waardoorheen zij zich met zoveel losheid bewegen'. Soortgelijke, lieflijk fladderende wezens, zijn te zien op de kaft van Tytgats eigenhandig ontworpen verhalenboekje 'La Barque d'Amour' uit 1911, op de lavis 'Inspiratie' uit 1926 of op de ongekleurde houtsnede 'Gravé en souvenir de votre sympathique hommage' uit 1929.

Supervielle wordt helemaal Tytgat, en zelfs Roelants, als het kind inslaapt: 'Helemaal levend stapt de engel uit de droom van Jezus en verschijnt in de stal. Hij maakt een diepe buiging voor hem die daar geboren werd, en dan schildert hij een zeer zuivere lichtkrans rond zijn hoofdje. En een andere voor de Heilige Maagd Maria, en een derde voor Jozef. En dan verwijdert hij zich in een werveling van vleugels en pluimen, waarvan de al maar door vernieuwde en ruisende witheid op die van het wassende water lijkt'.

Dat Supervielle schrijft zoals Tytgat tekent, zoals Roelants later opmerkt, is frappant. De sterren en spelende figuren onderhouden een intrigerend wisselspel, ook in het werk van Supervielle. Het blijft speels, humoristisch, soms wat vreemd, wat uit zijn klassieke en conventionele verband getild. De personificaties zijn opvallend, achtergrond wordt voorgrond en omgekeerd, kortom: alles is bespreekbaar en beschrijfbaar. Ossen en ezels dromen hun droom, net als kinderen en kunstenaars. Mirakels zijn schering en inslag, dieren brengen in groten getale hulde aan het pasgeboren kind.

Edgard Tytgat droomt zich een kind, zoals de hele, door Supervielle opgebouwde werkelijkheid ook een droom is, niet meer dan dat, maar voor Tytgat zeker ook niet minder. Voor de schilder is Maurice Roelants de vriend die dat het best begrijpt en het vlekkeloos kan vertalen. De droom van Tytgat heeft geen geheimen voor hem.

Gaasbeek

De kruisweg van Edgard Tytgat wordt in Gaasbeek pas in 1966, het jaar van Roelants' overlijden, voor het eerst tentoongesteld. Roelants, drie jaar tevoren op pensioen gesteld, schrijft zelf nog de enkele bladzijden tellende catalogus. Zijn beweegreden daartoe raakt de essentie van zijn visie op Tytgat: ‘dat vermogen om aan alles in de wereld zijn hart te schenken, een hart van beminnelijkheid, van geestig genot, uiterst fris en persoonlijk, maar dat tevens oude schatten van volkskunst vernieuwt’. Tytgat vindt spontaan aanknopingspunten bij bepaalde vormen van eeuwenoude primitieve kunst. Ook in zijn kruisweg, waarin hij Christus met eerbied en waardigheid behandelt, in tegenstelling tot de hatelijke, vulgaire figuren die zich aan hem vergrijpen. De pijn van Christus is de pijn van de chronisch lijdende Edgard Tytgat. Roelants herinnert zich wat Tytgat hem tijdens het werk aan zijn kruisweg heeft toevertrouwd: ‘Zeg er geen woord over aan Maria. Ik haal het eind niet van deze Kruisweg. Je crois que ma fin est venue’. Maurice Roelants wist als geen ander welk persoonlijk drama in de kruisweg schuilging.

Als in 1949 James Ensor overlijdt en bij het kerkje van Mariakerke (Oostende) wordt begraven, vatten zijn oude vrienden Constant Permeke, Hippolyte Daeye, Jean Brusselmans, Oscar Jespers en Edgard Tytgat het plan op om van het dorp een kunstenaarsdorp, een tweede Vence (Zuid-Frankrijk) te maken. Tytgat begint aan zijn kruisweg, maar staakt zijn werk in 1951. In 1952 sterft Permeke, het jaar daarop Brusselmans. Hoopgevend perspectief op een nieuw kunstenaarsdorp biedt dat zeker niet. De zieke Tytgat blijft echter van zijn kruisweg dromen. Roelants hoort de kunstenaar zijn verhaal vaak doen en overtuigt hem ervan zijn kruisweg te voltooien voor het kerkje van Gaasbeek. Roelants volgt de werkzaamheden op de voet.

Op 6 juli 1955 brengt de Diocesane Commissie voor Monumenten, onder het voorzitterschap van Mgr. Leo van Eynde, vicaris-generaal, verslag uit van haar bevindingen: ‘de Commissie is van oordeel dat het ontwerp van kruisweg wel op zijn plaats kan zijn in een verzameling van kunstwerken, maar toch niet beantwoordt aan de voorschriften over Kristelijke Kunst, die voor onze kerken gelden’.[23] Maurice Roelants ontvangt tot zijn grote ontgoocheling hetzelfde commentaar. Hij reageert met een ontroerend pleidooi voor mededogen voor een zieke schilder en onderneemt een ultieme poging de kruisweg in de Gaasbeekse dorpskerk onder te brengen.[24] Of Maurice Roelants dan al weet dat hij zélf zijn laatste rustplaats in de schaduw van datzelfde fraaie kerkje zal vinden, is niet bekend. Een doorslag van zijn reactie aan het adres van Mgr. Van Eynde wordt bewaard in het archief van het kasteel: ‘Inmiddels blijft de kerk van Gaasbeek zonder Kruisweg, is een groep mecenassen, die meende de kerk en de Kunst te dienen, in zijn goede bedoelingen ontzenuwd, is een commissie van gelovige kunstkenners uiteraard bedremmeld, is last not least de schilder Edgard Tytgat, die alsnog niet is ingelicht, met een zware klap bedreigd’.

Roelants attendeert de vicaris-generaal op het feit dat het werk van Tytgat over alle grote Europese musea is verspreid en dat het voor de kunstenaar, door zijn ziekte, geen sinecure was dit werk te voltooien. ‘Verscheidene staties dragen trouwens kennelijk de tekenen van een aangrijpend vrome ontroering. Het moet voor deze man een zware klap worden, als dit werk zijn object verliest; het was sinds lang zijn droom een Kruisweg te schilderen, maar bovendien zijn aan zijn werk ook zijn bestaansmogelijkheden verbonden.’ Roelants probeert nog de diocesane commissie enkele suggesties te ontlokken om de veertien staties conform de kerkelijke voorschriften aan te passen, en stelt voor desnoods een van de aquarellen in te lijsten en in de kerk zelf door de commissieleden te laten bekijken.[25]

Van Eynde belooft Roelants' brief in september voor te leggen, wat uiteindelijk niet gebeurt. Op 24 november stelt Roelants, gesteund door zijn commissie, onderwijsminister Leo Collard voor de kruisweg voor het kasteel aan te kopen. Op 4 december al tekent Tytgat de verkoopsovereenkomst. Roelants wil de kruisweg onderbrengen in de zeventiende-eeuwse Sint-Gertrudiskapel in het park van het kasteel. De vochtigheid en het gevaar voor vandalisme doen de reeks jammerlijk in de reserve belanden.[26]

Eindnoten:

1 Gaston Renson en Marguerite Casteels, *Het kasteelmuseum van Gaasbeek*, Lennik, 1979, p. 45. Zie ook: Herman Vandormael, ‘De kruisweg van Edgard Tytgat in het kasteel van Gaasbeek’, in *Vlaanderen*, 38 (1989) 227 (september-oktober), p. 281-287.
2 Joos Florquin, ‘Maurice Roelants’, in *Ten huize van 2*, Leuven, 1971^2, p. 83 en 85.
3 Cf. Herman Vandormael, *Kasteel van Gaasbeek*, Brussel, 1988, 128 p.
4 Jean de Bosschère, ‘Twee Belgische houtgraveurs te Linden. II. Edgard Tytgat’, in *Onze Kunst*, 15 (1916) 7 (juli), p. 9.
5 Frans Boenders, ‘Biografische rondgang’, in Willy van den Bussche (red.), *Edgard Tytgat (1879-1957)*, Gent, 1998, p. 16-18.
6 Zie mijn bijdrage ‘Een culturee blad met een verborgen literaire agenda. De “Vlaamsche Halfmaandelijksche Kroniek” Vandaag (1929-1930) van Herman Teirlinck en Maurice Roelants’, in Martine de Clercq en Stefan van den Bossche (red.), *Ik begrijp deze variaties in een gemoed. Bijdragen colloquium Maurice Roelants (1895-1966)*, Antwerpen/Apeldoorn, 2004, p. 45-65.
7 M. Roelants, ‘Bij een solo over Edgard Tytgat’, in *Vandaag*, 1 (1929) 4 (1 april), p. 97-98.
8 Maurice Roelants, ‘Tytgat, de allerbeminnelijkste’, in *De Telegraaf*, 11.2.1928.
9 Jan Greshoff aan Alexandre A.M. Stols, 23.11.1929, in Salma Chen en S.A.J. van Faassen (red.), *‘Beste Sander*, *Do it now!’ Briefwisseling J. Greshoff - A.A.M. Stol. Deel 1*, *1922-1941*, 's-Gravenhage, 1990, p. 130.
10 Jan Greshoff aan Alexandre A.M. Stols, noot 10 bij de brief van eind december 1930, in Chen en Van Faassen (red.), *‘Beste Sander*, *Do it now!*’, p. 553.
11 Louis Gillet, *Jan Greshoff. Zijn Poëzie en Poëtiek*, Hasselt, 1971, p. 27.
12 Jan Greshoff aan Alexandre A.M. Stols, 14.8.1935, in Chen en Van Faassen (red.), *‘Beste Sander*, *Do it now!*’, p. 229.
13 Jan Greshoff aan Alexandre A.M. Stols, 16.11.1950, in Salma Chen en S.A.J. van Faassen (red.), *‘Stols blijft Stols*, *denk daarom’. Briefwisseling J. Greshoff - A.A.M. Stols. Deel 2*, *1945-1951*, 's-Gravenhage, 1992, p. 259.
14 J. Greshoff, *Afscheid van Europa. Leven tegen het leven*, 's-Gravenhage/Rotterdam, 1969, p. 203.
15 Karel van de Woestijne, ‘Kunst te Brussel XXXII’, in *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 17.3.1928. Zie ook: *Verzameld journalistiek werk XV*, Gent, 1995, p. 389 [red. Ada Deprez].
16 Greshoff, *Afscheid van Europa*, p. 204.

17 Jean F. Buyck, ‘Imagier parfois un peu naïf, pas rusé cependant. Kanttekeningen bij Edgard Tytgat in “select” gezelschap’, in Van den Bussche (red.), *Edgard Tytgat (1879-1957)*, p. 25.
18 P. Haesaerts, *L'Ecole de Laethem-Saint-Martin*, Brussel, 1945, p. 289. Haesaerts verwijst onder meer naar André de Ridders bij Sélection gepubliceerde essay, *La jeune peinture belge. De l'impressionnisme à l'expressionnisme*, Antwerpen, 1928, 43 p.
19 Buyck, ‘Imagier parfois un peu naïf, pas rusé cependant’, p. 27.
20 A. de Ridder, ‘Edgard Tytgat’, in *Sélection*, 3 (1924) 6 (april), p. 32-48.
21 A. de Ridder, ‘les expositions à Bruxelles’, in *Sélection*, 6 (1926) 1 (oktober), p. 55, en P.-G. van Hecke, ‘Défense de la peinture’, in *Sélection*, 6 (1926) 1 (oktober), p. 67-69.
22 Jules Supervielle, *De os en de ezel van de heilige stal*, vert. Maurice Roelants, Amsterdam, 1948, p. 5.
23 Archief Aartsbisdom Mechelen, Register 340; Diocesane Commissie voor Monumenten, 1 juli 1953 - 3 december 1958, p. 88.
24 Vandormael, ‘De kruisweg van Edgard Tytgat in het Kasteel van Gaasbeek’, in *Vlaanderen*, 38 (1989) 227 (september-oktober), p. 281.
25 Maurice Roelants aan Mgr. Leo Van Eynde, ongedateerd [juli 1955], Archief Kasteel van Gaasbeek, zonder nummer.
26 Vandormael, ‘De Kruisweg van Edgard Tytgat in het Kasteel van Gaasbeek’, in *Vlaanderen*, 38 (1989) 227 (september-oktober), p. 285-286.

Maria Danneels: de verfilming waarvan niemand droomde
Erik Martens

Heel veel literatuurverfilmingen in Vlaanderen zijn het kind van een gedwongen of minstens een verstandshuwelijk. Het loopt natuurlijk niet altijd zo, soms speelt ook de liefde mee, maar daarvan is bijvoorbeeld in de televisiefilm *Het leven dat wij droomden* weinig te merken. Het boek van Roelants werd in 1981 verfilmd door beeldenstormer Robbe de Hert, de laatste aan wie je zou denken voor dergelijk project. De Hert had kort voordien, in 1980, een groot succes gescoord met zijn nieuwe verfilming van *De Witte* van Ernest Claes. Ook die adaptatie werd destijds op wenkbrauwgefrons onthaald. Progressief Vlaanderen kende Robbe de Hert immers van geëngageerde documentaires als *S.O.S. Fonske*, *Camera Sutra* of *Le filet Americain*, waarin hij samen met zijn trawanten van Fugitive Cinema wild te keer ging tegen alles wat naar officiële cultuur rook. En voor Robbe de Hert hoorde Maurice Roelants zonder twijfel tot die categorie.

In het vervolg op zijn filmersbiografie *Het drinkend hert bij zonsondergang* van 1983, dat vorig jaar verscheen onder de titel *Het drinkend hert in het nauw*, komt De Hert in een hoofdstuk gewijd aan de samenwerking met de openbare omroep terug op de voorgeschiedenis van het project *Maria Danneels*. Over zijn affiniteit met Roelants laat hij weinig onduidelijkheid bestaan: ‘Neen, de BRT, dat was afzien. Op een bepaald moment hadden ze op de dienst Drama vijf kortverhalen liggen die ze wilden verfilmd zien. Allemaal verhalen van grote, “Vlaamsche” schrijvers: Stijn Streuvels, Felix Timmermans, Ernest Claes, Maurice Roelants en Robin Hannelore. Een daarvan was *Het leven dat we droomden* van Maurice Roelants. Ik belde Fernand Auwera. Fernand en ik zijn in alles net het tegenovergestelde, en misschien precies daarom vormen wij een team. Hij is de enige mens met wie ik van heel mijn leven nog geen ambras heb gemaakt. Ferre aarzelde niet: “Pak dat aan, doe het!” Ik kreeg twee dagen om te beslissen. Thuis probeerde ik het boek te lezen. Na bladzijde zeven viel ik in slaap en toen ik moest beslissen, had ik net negen bladzijden gelezen. Maar ik ondertekende het contract met de BRT, met boven mijn handtekening als opmerking “à la Godard”,



Roelants omstreeks 1960 [AMVC-Letterenhuis]

waarmee meteen duidelijk werd dat ik de film experimenteel zou maken. Zij noemden het carte blanche. Een mooie term die eigenlijk betekende dat ik zes maanden lang onbezoldigd zat te schrijven en voorstellen zat te formuleren. Maar eindelijk lag het

project er: *Maria Danneels of het leven dat we droomden*. Dat bijvoegsel was eigenlijk de ondertitel van het boek, maar de BRT maakte daar meteen de hoofdtitel van' (blz. 42).

Of een cineast die na bladzijde zeven in slaap valt op het boek dat hij gaat verfilmen de aangewezen verfilmer is van datzelfde werk, is niet zo zeker. Bovendien gaat de houding van De Hert tegenover het boek van Roelants veel verder dan een verveelde desinteresse. Weerzin is een juister woord. Vlak voor het begin van de film verschijnt een titel op een zwarte achtergrond in beeld: 'Een

goed verhaal begint met een aardbeving en gaat dan stilaan naar een climax; deze film begint niet met een aardbeving', ondertekend met 'de auteurs'.

Deze korte tekst zou achteraf de inzet worden van een stevige discussie tussen De Hert en Frans Puttemans, chef van de dienst Drama van de toenmalige BRT. Puttemans wou de tekst weg, omdat hij neerbuigend was tegenover het werk van Roelants. Uiteindelijk is de tekst gebleven met als gevolg dat elke kijker van bij de eerste beelden van de film weet wat De Hert denkt van het literaire origineel.

Hoe dan ook, Robbe de Hert laat - de raadgeving van Fernand Auwera indachtig - het probleem van het 'dwaze boek' niet aan zijn hart komen. De roep van de camera is te sterk om eraan te weerstaan en met de hulp van Jean-Luc Godard zal hij Maria Danneels redden uit de (in zijn ogen) dodelijke greep van Maurice Roelants. Verrassend genoeg zal achteraf blijken dat de hardhandige aanpak van De Hert in de smaak valt bij de kritiek. 'De kritieken op Maria Danneels verdeelden zich in twee kampen. Rechts sprak van "een schande". Louis De Lentdecker vond dat we Roelants hadden vermoord en dat ze ons moesten betalen om nooit meer films te maken. In intelligente bladen zoals *Knack* werd ik dan weer de hemel ingeprezen, zelfs door Patrick Duynslaegher. En Willy Courteaux - de man aan 't venster - ging in Humo nog een stap verder. Hij schreef dat "dit geen televisie meer was, maar iets wat het overstijgt!" En wat ik nooit had durven te verwachten, gebeurde. Filmmagazines zoals *Film en Televisie* en de *Andere Sinema* begonnen de film te verafgoden. Ik wist niet meer waar ik het had' (blz. 43).

Drie ingrepen

De grote ingreep, of liever een van de drie grote ingrepen die Auwera en De Hert in petto hebben, is dat ze hun fameuze weerzin tegenover het verhaal van Roelants een prominente plaats geven in het scenario. Die strategie stopt niet bij de tekst die de film voorafgaat, veel belangrijker is de structurele ingreep in de vertelling. In de filmversie wordt het verhaal van Roelants een ingebed verhaal. Auwera en De Hert voegen er een raamvertelling aan toe. In die raamvertelling ontmoeten we een cineast, die door zijn omgeving als Robbe wordt aangesproken, en een scenarist die 'Ferre' wordt genoemd. De rol van Robbe, die alleen in het begin even in beeld komt, wordt vertolkt door Patrick Conrad. 'Ferre' (de roepnaam van Fernand Auwera) is veel prominenter aanwezig. Zijn personage wordt gespeeld door twee acteurs: Guido Van Camp geeft er zijn lichaam voor in bruikleen, Jan Decleir zijn stem. Ferre, de scenarist, is voortdurend in gedachten verzonken. Hij moet onderhandelen met de BRT over een verfilming van de roman *Maria Danneels* terwijl hij er niet de minste affiniteit mee heeft. Erger nog, straks moet hij op een vergadering bij de BRT verschijnen en hij heeft nog geen woord op papier gezet. Tijdens de film zien we zijn eerste ideeën tot stand komen.

Op een bepaald moment, nog in het begin van de film, wordt de scenarist tegengehouden bij een politiecontrole. Die heeft niets met Roelants, maar alles met het gepolitiseerde discours van De Hert en Auwera te maken. Helemaal in de stijl van de contestatie van de jaren zeventig wordt het maatschappelijk bestel geïnterpreteerd als een vijandig systeem dat erop gericht is de massa te homogeniseren en het individu uit te schakelen. Ook in deze film krijgt dit romantische discours -

de nobele enkeling tegen de boze wereld - vaak paranoïde trekjes: overal om de hoek loeren complotten. In eerste instantie in de regionen van de politieke en de economische macht, maar het meest tastbaar is de repressie vanzelfsprekend bij de instelling die de macht op een fysieke manier belichaamt: de politie. Ferre, de scenarist, heeft alleszins zijn bedenkingen bij de politiecontrole: het is trouwens al zijn tweede controle die dag: ‘Moet ge nu die geüniformeerde snotneuzen bezig zien. Midden op straat tussen al de mensen. Schandelijk. Maar ze doen het natuurlijk ook 's nachts, geïsoleerd. Zou de gewone burger weten dat de rijkswacht dag en nacht de mensen controleert en intimideert, zoals de gastarbeiders, of stakende arbeiders, of mensen die er een beetje anders uitzien? Slordige kleren of lang haar? En tegenwoordig natuurlijk ook de punkers. Als we daar nu eens een film over konden maken. Maar nee. Wij moeten een film maken over Maria Danneels of het leven dat wij droomden. Waarom willen ze per se dat verfilmen? Omdat het schoon geschreven is? Daar maak je toch geen film mee. Filmen dat is iets vertellen. Iets vertellen met beelden, bewegende beelden. Motion pictures. Emotion pictures’.

De verinnerlijkte wereld van Maurice Roelants die tot stand komt via subtiele observatie en introspectie heeft weinig aanknopingspunten met opvattingen als ‘emotion



Roelants in 1966 [AMVC-Letterenhuis]

pictures’ enerzijds en de gepolitiseerde maatschappijvisie van Auwera en De Hert anderzijds. De relatie tussen Maria en Irene, de twee heldinnen van Roelants, is zo vreemd voor de twee filmmakers dat ze de analyse van het boek integraal overboord gooien. Alleen de driehoeksverhouding tussen de protagonisten, in de film vertolkt door Karen van Parijs, Arlette Weygers en Herman Gilis, blijft behouden. Van het oorspronkelijke morele en psychologische conflict, dat zich afspeelt tegen een vage religieuze achtergrond, blijft geen spaander heel. Robbe de Hert in *Het drinkend hert bij zonsondergang*: ‘Roelants (de schrijver) meent de vriendschapsrelatie van twee zeer goeie vriendinnen te kunnen verbreken, door den eerste den beste stoot die voorbijkomt. Richard, de jonge man in het boek, heeft weinig of niets om het lijf (een soort middelmatige, karakterloze LSP-figuur). Toch slaagt die figuur erin (in het boek wel te verstaan), de twee universitair geschoolde, intellectuele jonge dames het hoofd op hol te brengen. Alles is natuurlijk mogelijk, vooral in voorname middens, maar globaal genomen komt het er dus op neer dat Maria en Irene twee jonge geiten zijn, die bij het minste te strikken zijn’ (blz. 155).

Volgens De Hert is de innerlijke strijd van Maria Danneels volstrekt ongeloofwaardig. Hoe kun je dat ‘anno 1982 op de kijker loslaten’, vraagt hij zich af. Tegenover de complexiteit en verscheurdheid bij Roelants stelt hij een veel eenvoudiger diagnose: Maria is een lesbienne: ‘Er klopt iets niet in dat verhaal. Waarom gaat Maria mee met iemand



Personages uit de film "Maria Danneels": Herman Gilis, Arlette Weygers en Guido van Camp

die ze niet kan uitstaan? Waarom wordt ze jaloers op de liefdesaffaires van haar beste vriendin? Omdat er iets anders is tussen die twee jonge dames? Iets anders? Maar wat? Iets waarvan de schrijver zich in de jaren dertig niet van bewust was? Of toch niet duidelijk over durfde schrijven?'

Deze tweede ingreep (Maria als lesbienne) heeft grote gevolgen voor de inhoudelijke teneur van het boek. Op zich hoeft dat geen onoverkomelijk probleem te zijn. Films hebben een zekere vrijheid nodig tegenover hun literair origineel om tot leven te komen. Een te getrouwe visie leidt vaak tot het gevoel dat je naar een schoolse samenvatting van het boek zit te kijken. Maar hier verwijderen de makers zich wel erg ver van het boek. Heeft hun verfilming nog iets te maken met het origineel van Roelants? De makers stellen zich, bij monde van het personage van de scenarist dezelfde vraag. 'Toch is er rond de verhouding van beide vriendinnen wel een spanning te creëren met de man Richard als speelbal tussen die twee elkaar uitdagende jonge vrouwen. Maar dan verfilmen we dat boek niet. En om een heel nieuw eigen verhaal te schrijven... er zijn veel te veel andere dingen die me bezig houden. El Salvador, de dictatuur van het geld. Hoe kan ik me nu concentreren op die ouderwetse liefdesgeschiedenis terwijl er zoveel dingen gebeuren: de waanzinnige bewapening, met zijn miljardenverslindende oorlogsmachine, terwijl er nog zoveel onrecht en ellende bestaat, en niet alleen in de derde wereld, ook hier, vlakbij. We moeten het verhaal in ieder geval verplaatsen naar het begin van de jaren zestig, toen de mist rond een aantal taboes begon op te trekken. Toen de kinderen niet meer uit de rode kolen kwamen.'

De cineasten voelen zich niet thuis in de wereld van Maria Danneels. Om daaraan te verhelpen, verplaatsen ze die wereld naar de jaren zestig, de periode die de filmmakers zelf zo intens hebben beleefd. Het religieusmorele kader van de jaren dertig maakt plaats voor een heel nieuwe wereld, want met de jaren zestig komen de twee jonge vrouwen terecht in de popcultuur, de swing en rock-'n-roll en de contestatiecultuur. Die contestatie, die nergens zo tastbaar aanwezig is als in het werk van Robbe de Herts filmerscollectief Fugitive Cinema, werkt ook nog door in de televisieverfilming *Maria Danneels*, ook al heeft de contestatie op dat moment (1981) dan al het meeste van haar kruit verschoten. *Maria Danneels* zit boordevol verwijzingen naar expliciet politieke thema's - politiek in de brede betekenis. In die zin staat de verfilming van *Maria Danneels* dus verrassend dicht bij het klassieke Fugitive werk. Ook daar worden fictie en documentaire graag en veelvuldig door elkaar gehaald. Ook daar staat of valt alles uiteindelijk met de politieke boodschap, ook al heeft die niet meteen veel te maken met de behoeften of de grote lijn van de film. Zo laat De Hert Maria Danneels kijken naar een propagandafilmpje van het Amerikaanse leger dat pleit voor meer geld voor bewapening. Een dreunende

commentaarstem vertelt bij beelden van wapentuig: ‘The free world must have armed strength. The free world must have it now, not in reserve, not later, but now. We must have men, ships, planes and tanks, and bombs on hand, ready for any emergency, and if we have them, we won't have to use them...’

Later stelt een aalmoezenier Amerikaanse soldaten gerust omtrent de schadelijke gevolgen van een kernexplosie. In zijn woorden is de ontploffing van een atoombom ‘a wonderful sight to behold’. Dit soort fragmenten heeft niets te maken met Maria Danneels, alles met het sociaal engagement van de oud-Fugitive-strijders.

Een ander belangrijk thema van de jaren zestig, de seksuele bevrijding, is veel minder nadrukkelijk in de film aanwezig. Nochtans had het gegeven van Roelants daar makkelijk aanleiding toe kunnen geven. Je had kunnen verwachten dat de seksuele relatie van Maria en Irene met Richard in de geest van de tijd uitvoeriger en grafischer in beeld zou worden gebracht, maar dat is niet het geval. Wie het werk van Robbe de Hert kent, zal die schroom en het ongemak van De Hert met erotiek herkennen uit zijn andere films. Vreemd genoeg is de erotiek, zij het dan grotendeels impliciete erotiek, veel sterker aanwezig in het boek van Roelants dan in de verfilming van De Hert. Nochtans zijn er in de Vlaamse cinema vanaf de jaren zeventig heel wat opvallende vrouwelijke personages die hun seksuele vrijheid resoluut in eigen handen nemen. Maria en Irene alleszins niet; ze zijn geen Mira's of Louisa's.

Integendeel zelfs, de meisjes hebben

heel andere interesses: ze gaan bijvoorbeeld graag naar de bioscoop. Dat is de derde grote ingreep in het boek van Roelants: Irene en Maria zijn bij De Hert echte cinefielen geworden. Ze praten voortdurend over film, zelfs de ontmoeting met Richard wordt op die manier ingekleed. Daarnaast lassen de makers naar eigen goeddunken fragmenten in uit bestaande films: uit de bioscooptrailer van *Psycho*, uit de Russische revolutionaire film *De eenenveertigste*, *En cas de malheur*, *Rebel Without a Cause* en *Some Like it Hot*.

Deze filmfragmenten geven meestal op een nogal rechtlijnig illustratieve manier commentaar op wat er zich naast de film afspeelt. Tegelijk dienen ze om de structuur van de film te onderlijnen: de film is namelijk een film in een film, en soms ook wel een film in een film in een film.

Roelants geneutraliseerd

Auwera en De Hert hebben er alles aan gedaan om de oorspronkelijke stof te neutraliseren. De bekommernissen van de hoofdpersonages zijn veel meer die van De Hert en Auwera dan die van Maurice Roelants. Om de geest van Roelants zo ver mogelijk uit de buurt te houden, wordt zijn vertelling begraven onder een raamverhaal dat zoveel mogelijk het ingebedde Roelants-gegeven moet overstemmen. Daarnaast wordt de verhaalfictie van het Maria Danneels-gegeven voortdurend doorprikt en wordt de aandacht afgeleid door tal van ingebouwde stoorzendertjes. Zo zien we op een bepaald moment in de film, na de scène op de kermis, beelden van een dansgelegenheid waar Richard, Maria en Irene aanspoelen. Heel even flitst Robbe de Hert zelf door het beeld. Verder horen we hem meer dan eens op de geluidsband van de film, bijvoorbeeld om ‘actie’ te roepen. Acteurs verspreken zich voortdurend, kijken in de camera, hernemen scènes, zonder dat de mislukte *take* wordt verwijderd. Aan het einde van de film wordt een fragment overgedaan in het Antwerps dialect. Allemaal ingrepen die het ongemak van de makers tegenover hun stof voor de kijker acceptabel moet maken.

Dat De Hert en Auwera dit soort elementen uit de productiecontext in hun film verwerken, maakt van *Maria Danneels* in zeker opzicht een eerlijke literaire verfilming. De makers laten de toeschouwer in hun kaarten kijken. Ze laten zien hoe ze tegenover het bronmateriaal staan. Ook al geeft die houding blijk van weinig inleving of subtiliteit, en ook al is ze oneerbiedig, het zij dan maar zo. Als structurele en filmische ingreep is die vondst niet oninteressant, problematischer vind ik de reductie van Roelants fijnzinnige psychologische observaties tot een veel trivialer discours. Oorspronkelijke beschouwingen worden veelal vervangen door steriele clichés.

Met hun nadrukkelijk oneerbiedig betoog mikten de cineasten allicht op een bescheiden schandaaleffect, wat de film vreemd genoeg nooit heeft teweeggebracht. Integendeel: de kritieken waren, op enkele uitzonderingen na, eerder aan de lovende kant.

De last van het verleden

In zijn verfilming van *De Witte* van Ernest Claes van twee jaar eerder worstelde Robbe de Hert overigens met gelijkaardige 'ideologische' problemen. Hoe kon hij als 'progressief' cineast een werk verfilmen dat hoorde tot een eerder conservatieve literaire traditie waar hij zich liever niet mee wilde associëren. Ook in *De Witte van Zichem* zien we Robbe de Hert sociale thema's uitwerken die veel minder bij Claes thuishoren dan bij Robbe de Hert. Bijvoorbeeld de manier waarop de strijd tussen de boeren-arbeiders en de machthebbende klasse wordt getekend. Tijdens de Guldensporenslag die de Witte met zijn vrienden uitvecht, laat De Hert, als knipoog naar de Vietnam-generatie, een straaljager overvliegen op de geluidsband. Vooral aan het einde van de film is de parallel opmerkelijk: de filmmakers laten hun verhaal eindigen in het heden, we zien de Witte in een moderne drukkerij vandaag. Hij wordt nog steeds opgejaagd en mismeesterd door de macht. De boodschap is duidelijk: de verdrukking van toen is nog altijd de verdrukking van vandaag.

In het geval van *De Witte* blijft de herinterpretatie van De Hert relatief dicht bij het origineel. In *Maria Danneels* is dat niet het geval. De makers zien gewoon geen raakvlak tussen hun leefwereld en het universum van het boek. Ze gebruiken het dan maar openlijk als alibi om een andere film te draaien, een film over het maken van films in Vlaanderen en over hun weerzin voor de 'hoge' cultuur zoals die belichaamd wordt door Maurice Roelants. Aan het einde van de film maakt het personage van de scenarist die weerzin heel expliciet, vlak voor hij met de bus het BRT-complex binnenrijdt, waar hij een afspraak heeft over de verfilming van die godgeklaagde roman *Maria Danneels*: 'Godverdomme, ik heb steeds sterker de indruk dat die tijd, die sfeer, die mentaliteit aan het terugkeren is [...]. Dit is niet het leven waarvan ik droom'.

Zoveel is duidelijk: De Hert en co hebben een broertje dood aan Maurice Roelants. Zijn boeken kunnen hen gestolen worden. Dat gebrek aan interesse heeft tot gevolg dat de personages, de dialogen, hun innerlijke roerselen veel minder tot leven komen, ook minder diepgang vertonen dan in het boek van Roelants. Maar misschien mogen we dat de makers niet eens verwijten, want hun televisiefilm is veel minder een film *over* Maria Danneels, dan wel *tegen* Maria Danneels. Het is alleszins niet de film waarvan De Hert droomde.

Technische gegevens

Maria Danneels of het leven waarvan wij droomden. Regie: Robbe de Hert. Scenario Robbe de Hert en Fernand Auwera. Fotografie en camera: Ralf Boumans. Muziek: Peter Verlinden en de BRT Big Band onder leiding van Freddy Sunder. Met in de belangrijkste rollen: Karen van Parijs (Maria Danneels), Arlette Weygers (Irène), Herman Gilis (Richard), Guido van Camp (Ferre, de scenarist), Jan Decleir (stem van de scenarist), Lut Tomsin (Moeder), Ward de Ravet (Vader), Charles Branckaert (Personeelschef), Patrick Conrad, Els Rastelli, Roger Broeckx, Herman de Prins, Bavo Claes, Tuur van Wallendael, Pol Muys, Frans Sands & The Peanuts, Wim Langeraert, Walter Ertveld, Rita Mosselmans, Pol Codde, Minouche. Productie: BRT, 1981-1982.

Mijn genegenheid kent gij
Een typoscript van Maurice Roelants in privé-bezit

Julien Vermeulen

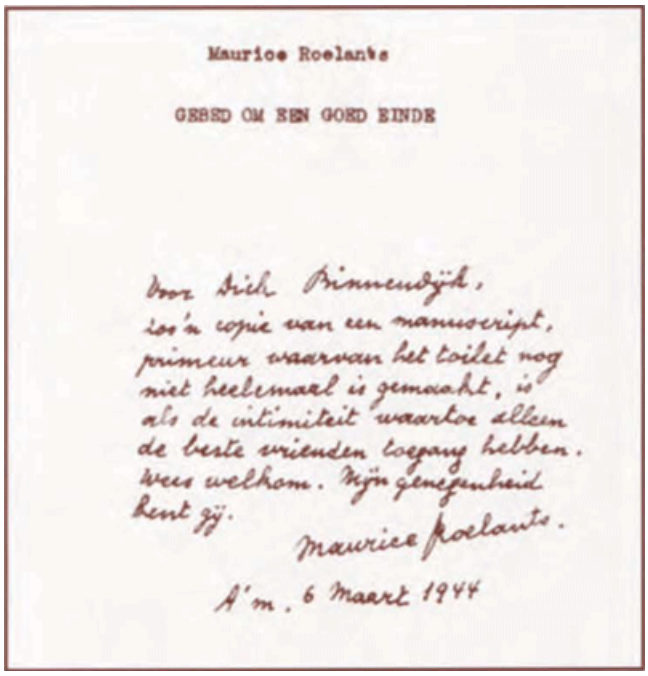
In 1944 schonk Maurice Roelants een exemplaar van zijn autobiografisch werk *Gebed om een goed einde* aan D.A.M. Binnendijk uit Amsterdam. Hij voorzag het van een uitgebreide opdracht en dateerde die op 6 maart 1944. Vrij gewoon, zou men kunnen zeggen. Het uitzonderlijke van dit gebaar was echter dat het hier niet om een gepubliceerd boek ging. In maart 1944 ontving Binnendijk immers een volledig afgewerkt en nagenoeg definitief typoscript van Roelants' roman die pas een maand later gedrukt zou worden.

Wees welkom

De provenance van het typoscript, dat nu in privé-bezit is,[1] blijkt inderdaad uit de gedetailleerde opdracht die Roelants op het titelblad aanbracht:

> ‘Voor Dick Binnendijk, zoo'n copie van een manuscript, primeur waarvan het toilet nog niet heelemaal is gemaakt, is als de intimiteit waartoe alleen de beste vrienden toegang hebben. Wees welkom. Mijn genegenheid kent gij.’
> Maurice Roelants
> A'm, 6 maart 1944.

Dirk Adrianus Michel (Dick) Binnendijk (1902-1984) was een Nederlands criticus en dichter die een tijdlang actief was in het tijdschrift *De Vrije Bladen*. Naast eigen werk publiceerde hij verschillende edities van de bloemlezing *Dichters van deze tijd*, die bij een ruim publiek ingang vond. Meer specifiek verzorgde hij de veertiende tot en met de negentiende druk van deze poëzieselectie. Enkele decennia lang onderhield hij contacten met Maurice Roelants die hij onder meer uitnodigde om essays en creatieve bijdragen te publiceren in de Nederlandse tijdschriften *Kroniek van Kunst en Kultuur* en *Centaur*. De vriendschappelijke briefwisseling tussen deze auteurs maakt duidelijk dat beiden een uitgesproken waardering hadden voor elkaar. In het AMVC-Letterenhuis bevinden zich veertien brieven van Binnendijk aan Roelants: de eerste uit 1938, de laatste van 1964. Het Letterkundig Museum in Den Haag bezit elf brieven van Roelants aan Binnendijk uit de periode 1933-1966. Ze vormen slechts een kleine selectie van wat Binnendijk zelf een ‘ijverige briefwisseling tussen 1933 en 1940’ noemde.[2] Ook literair zaten beide auteurs op een zelfde golflengte. Net als de dichter Roelants hanteerde Binnendijk een vrij symbolistische poëtica en opteerde hij in zijn werk voor een sterk archaïserend taalgebruik. Meer dan eens heeft Binnendijk zich dan ook waarderend uitgelaten over Roelants' oeuvre.[3] Ook mevrouw Enny Binnendijk-Pauw was literair


Maurice Roelants

GEBED OM EEN GOED EINDE

Voor Dick Binnendijk,
zoo'n copie van een manuscript,
primeur waarvan het toilet nog
niet heelemaal is gemaakt, is
als de intimiteit waartoe alleen
de beste vrienden toegang hebben.
Wees welkom. Mijn genegenheid
kent gij.
Maurice Roelants.
A'm. 6 Maart 1944

actief en had verscheidene kennissen in Vlaanderen. De families Roelants en Binnendijk onderhielden nauwe vriendschappelijke contacten en logeerden frequent bij elkaar.

Zoo'n copie van een manuscript

Het typoscript van *Gebed om een goed einde* is in blauw lettertype en telt 172 bladzijden (recto; 21,5 cm × 19,8 cm) die rechtsboven genummerd zijn. De tekst steekt in een bruine, kartonnen map (22,5 cm × 21,5 cm) waarop in het handschrift van de auteur volgende gegevens voorkomen: ‘Maurice Roelants / Gebed om een goed einde. // Proloog / van / Oedipoes gaat ziende voorbij’. Het titelblad vermeldt alleen de naam van de auteur en de titel (deze laatste in kapitalen). De opdracht aan Marnix Gijsen en het motto ontleend aan Gérard de Nerval - beide vaste gegevens vanaf de eerste druk - zijn in dit typoscript niet opgenomen. Achteraan, na pagina 172, voegde de auteur het volgende colofon toe: ‘Dit boek / GEBED OM EEN GOED EINDE / is de proloog van den in / voorbereiding zijnden roman / OIDIPOES GAAT ZIENDE VOORBIJ’. Deze verwijzing naar een eventueel Oedipus-sequel werd ook letterlijk opgenomen in het colofon van de eerste druk, maar werd vanaf de tweede druk uit 1956 weggelaten. Van deze tweede druk werd de spelling eveneens aangepast.[4]

De grote lijnen van de getypte versie lopen volledig parallel met de eerste druk die in april 1944 gezet werd. Beide bestaan uit drie luiken die samen 29 opeenvolgende hoofdstukjes vormen. In het typoscript zijn de titels van de drie delen evenwel met Arabische cijfers genummerd, in de gedrukte versie is deze nummering weggelaten. Ook inhoudelijk en stilistisch correspondeert de



getikte tekst voor meer dan 95 procent met de gepubliceerde roman. Toch is het typoscript op diverse punten aangevuld met correcties in zwarte inkt. Precies daardoor laat deze vrijwel definitieve versie van *Gebed om een goed einde* de lezer toe om, over de schouder van de auteur heen, een blik te werpen op een van de laatste fasen van de ontstaansgeschiedenis van deze geromanceerde autobiografie.

In handschrift heeft de auteur in eerste instantie een aantal tik-, taal- en spelfouten gecorrigeerd. Gemiddeld betreft het slechts een drietal kleinere correcties per bladzijde. Ter illustratie neem ik enkele steekproeven. Op p. 16 corrigeert Roelants de spelling van ‘zij hij’ (‘zei hij’). ‘Het is een luiaard’ vervangt hij door ‘Hij is een luiaard’ en in ‘wetede’ voegt hij een ‘n’ toe. Op p. 23 van het typoscript brengt Roelants een manuele correctie aan in de woorden ‘teeken’ (toevoeging van ‘t’), ‘dokkerende’ (verdubbeling van ‘k’) en soldatenkapot (weglating van finale ‘-te’). Op p. 27 voegt hij een ‘h’ toe in ‘scok’ en schrapt een komma na ‘Toen’. Op p. 28 staat aanvankelijk de apostrofe ‘u’ (dit is: oom Gerard) die later door ‘hem’ vervangen wordt, hij schrapt het voorlopig onderwerp ‘het’ en verbetert een tikfout (dubbele ‘e’ in ‘geehouden’). Hij vervangt ook het hulpwerkwoord ‘had (te kort geschoten)’ door ‘was (te kort geschoten)’. Dergelijke kleine correcties zijn illustratief voor de meeste doorgevoerde veranderingen. Diverse pagina's van het typoscript vertonen echter helemaal geen enkele correctie of aanvulling.

In een tiental passages zijn de ingrepen wel grondiger. Soms heeft de romancier bepaalde woorden of woordgroepen interlineair toegevoegd, een aantal zinswendingen werd herschreven of de basistekst werd in de marge aangevuld. De vraag rijst nu in welke mate deze amenderingen zinvol zijn in de context van het hele boek. We bekijken even de scènes die het sterkst gewijzigd zijn en proberen die te relateren aan enkele literaire kenmerken van Roelants' autobiografische roman.

Hoewel Roelants vanaf de jaren twintig naam gemaakt heeft met introspectief-analyserend proza, wijkt *Gebed om een goed einde* uit 1944 toch op diverse punten van dit stijlparadigma af. Vooral in de eerste vijftien hoofdstukjes is het verteldebiet dynamischer, daarna valt de auteur even terug op de beschouwende en abstraherende stijlregisters waarmee hij meestal geassocieerd wordt (hoofdstukken 16 tot 21). De gebeurtenissen rond de dood van zijn grootvader (hoofdstukken 22 tot 28) worden opnieuw concreter gevisualiseerd en ook het verhaalritme herpakt zich opvallend. Vervolgens sluit Roelants af met een bespiegelend slothoofdstukje dat de titel *Gebed om een goed einde* draagt. Opvallend in deze roman zijn onder meer diverse actiescènes die aan zijn jeugdherinneringen ontleend zijn. Ook zijn aanvankelijke voorkeur voor een abstraherende en aforistische stijl is in het grootste

deel van deze levenskroniek minder geprononceerd dan in zijn vroeger werk. De exemplarische invalshoek, die veel van zijn ouder proza kenmerkt, moet hier meestal wijken voor een persoonlijke en picturale herinneringsstijl. In zijn apologie voor de analytische roman had hij zich steeds expliciet gedistantieerd van alle vormen van 'decorbeschrijving' en zag hij zichzelf als een regisseur van 'menselijke spelen, die hun verloop meer in de harten hebben dan in de buitenwereld'.[5] Toch voert dit autobiografisch proza ons ongetwijfeld naar een bijzondere sfeervolle evocatie van Roelants' geboortestad en van het milieu waarin hij opgroeide. De reflexieve en cerebrale zelfbelijdenis van vroeger maakt ook hier vaak plaats voor narratief sfeerproza dat steunt op allerlei gefilterde herinneringen, waarnemingen en ervaringen. Een enkele keer schuift zijn taalgebruik zelfs in de richting van een expliciete vorm van sociaalpolitiek engagement.

Actiescènes, concretisering, personalisering, sfeerevocatie, engagement. Dit zijn enkele sleutelwoorden waar zijn literaire biografie sterker op voortbouwt dan zijn vroegere romans dat deden. Met enige omzichtigheid kunnen we stellen dat het precies ook deze accentverschuivingen zijn die we kunnen koppelen aan de correcties en bijsturingen die de auteur in het oorspronkelijke typoscript aangebracht heeft. We overlopen even de belangrijkste passages en stippen de varianten aan.

De intimiteit waartoe alleen de beste vrienden toegang hebben

De dynamische scène waarin beschreven wordt hoe hij in het gezelschap van zijn oom Gerard met paard en kar mag meerijden, wordt in deze fase van de tekstgenese met diverse details aangevuld. Vooral de stemming en het sfeerbeeld worden intenser geprofileerd. Samen zingen ze een 'vormloos' (correctie: 'onsamenhangend', p. 25) lied. Het typoscript vermeldt verder: 'En de boer, die zijn ploegen staakte om ons na te oogen, [...] met die mannenstem en dat kindergeluid'. De handgeschreven correctie moduleert de uitdrukking tot: 'En de boer, die met ploegen ophield om ons na te kijken [...] met die mannenstem als bastoon voor de hoge zang van het kind'. Hetzelfde tafereel ondergaat ook een stilistische uitbreiding. Substantieven worden door middel van een adjectief genuanceerd en de inlassing van metaforisch taalgebruik accentueert de algemene sfeer: 'wit schemerende' pachthoeven, 'donkere' boomgaarden, 'schor' vogelgesnerp, 'als in een wervelwind van hen overvallende roofvogels' (p. 25-26).

Een andere actiescène evoceert hoe de duivenliefhebbers op hun terugkerende reisduiven wachten. Het typoscript vermeldt aanvankelijk: 'omdat duivenloopers, jonge mannen, met een uit Creil of Bordeaux binnengevallen duif in een zakje, dat ze tussen de tanden klemden, om, kousvoetelings, sneller te kunnen loopen, een opwindende aflossingskoers hielden naar het lokaal "De blauwe reisduif"'. De bewerkte versie omvat de schrapping van een bijstelling en van een archaïsme, evenals een syntactische opsplitsing. De verwijzing naar de 'mannen uit de Visschersstraat' personaliseert de beschrijving en voegt een (bescheiden) actie-element toe: 'omdat duivenloopers een opwindenden aflossingskoers hielden. Met een uit Creil of Bordeaux binnengevallen duif in een zakje dat ze tussen de tanden klemden, liepen zij elk, op hun kousen, een honderdtal meter en gaven het dan aan hun ploegmaat voort. Het kwam

er op aan de mannen uit de Visschersstraat te kloppen en het eerst <-om> het lokaal "De Blauwe Reisduif" te bereiken....' (p. 41).

Ook de actiescène van een boksmatch wordt door Roelants in het typoscript concreter ingevuld en door een eigennaam geïndividualiseerd. Het grammaticaal onderwerp wordt vervangen, de zin wordt opgesplitst en de scène wordt met typerende en metaforische details uitgebreid. In de getypte tekst lezen we: 'De woede van den bokschallenger uit het publiek, een der kornuiten van den dikken baas der worstel- en bokstent, die den neger uitdaagde en hem met moord en manslag bedreigde'. In handschrift dynamiseert Roelants het tafereel als volgt: 'een der kornuiten van Simon, den dikken baas der worstel- en bokstent, meldde zich steeds als bokschallenger uit het publiek aan. Over de hoofden heen golfden woedende verwijten naar den negerbokser, die met luie minachting antwoordde. De "amateur" uit het volk daagde den neger uit en bedreigde hem met moord en doodslag' (p. 44).

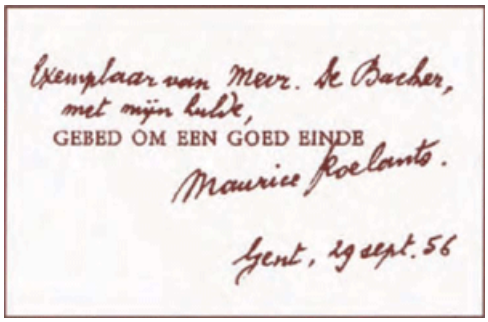
Enkele beschrijvende fragmenten krijgen in deze fase van de tekstgenese eveneens een concretere aankleding. De descriptieve passage over de Vrijdagmarkt wordt geherstructureerd en met namen en details gestoffeerd. In de getypte basistekst had hij het over een aanmatigend pompeus gebouw dat door 'een ruimziend menner der eerste nieuwe volksbewegingen op de aloude Vrijdagmarkt uit een met bloed en revoluties gedrenkten grond had gestampt'. Het fragment werd in de eerste druk gepersonaliseerd als: 'Op de aloude Vrijdagmarkt stond een aanmatigend pompeus gebouw, dat Eedje Anseele, pionier van de moderne volksbewegingen naar ik later hoorde, uit een met bloed en revoluties gedrenkte grond had gestampt' (p. 69).

Ook naar het einde toe, wanneer hij stilstaat bij de dood van zijn grootvader, wordt de beschrijving sterker geïndividualiseerd (door inlassing van een eigennaam of bijnaam) en met details verlevendigd. Eerst staat er: 'Er waren nog alleen bomen, wolken en rukwinden. Gelukkig hij, wie tenminste stervend de oogen sluit op alles wat zijn verrukte mond nog eens met tevredenheid en liefde heeft mogen noemen'. Na correctie wordt dit: 'Er waren nog alleen bomen, wolken, en rukwinden. Peet Van Aalst sloot levend zijn hart en zijn oogen. Gelukkig hij, wie dan tenminste stervend de oogen sluit op alwat zijn verrukte mond nog eens tevreden en met liefde heeft mogen noemen' (p. 142).

Enkele passages worden in een bewerkte versie ook politiek scherper geprofileerd, terwijl het gebeuren meer picturaal wordt voorgesteld. Net als de inlassing van de verwijzing naar Anseele, vinden we in het volgende fragment een sterker sociaal engagement met een opvallende retorische inslag. In de eerste versie schreef de auteur: 'Wij waren overtuigd te behooren tot de waardigheid van dit land door mee te stappen in stoeten om nationale vergissingen recht te zetten'. Na schrapping komt er in de plaats: 'Wij waren vol verachting voor de lauwen, die met ons niet meestapten in stoeten, die wij van onze zangen deden galmen' (p. 124). Een andere passus werd eveneens uitgebreid en terzelfder tijd sterker gepolitiseerd. Eerst had de auteur geschreven: 'En het leven deed zich afwisselend voor als een examen, een debat [...], een verrukkelijk meisje, een revolutie'. Het segment kreeg een krachtiger tonaliteit: 'En het leven deed zich afwisselend voor als een examen, een debat [...], een verrukkelijk meisje, een politieke vechtpartij, een revolutionnaire [sic] ruitentikkerij' (p. 125).

Primeur waarvan het toilet nog niet heelemaal is gemaakt

In maart 1944 schonk Roelants het typoscript van *Gebed om een goed einde* aan Binnendijk en de geschreven opdracht op het titelblad maakt duidelijk dat de auteur het cadeau met veel genegenheid overhandigde. Hij noemde die getypte versie een primeur, een stuk intimiteit waar alleen de beste vrienden toegang toe hebben, een plaats waar hij zijn vriend welkom heette. Interessanter voor de huidige lezer is het feit dat we dit typoscript kunnen lezen als onderdeel van een tekstgenetisch proces, als één van de laatste fasen vóór de publicatie van zijn geromanceerde autobiografie. Naast de correctie van diverse taal-, stijl- en typfouten bracht de auteur een tiental uitgebreide wijzigingen aan. Uit deze


Exemplaar van Meer. de Bacher,
met mijn hulde,
GEBED OM EEN GOED EINDE
Maurice Roelants.
Gent, 29 sept. 56

amenderingen kunnen we met de nodige omzichtigheid enkele tendensen extrapoleren die in zekere mate representatief zijn voor de hele romantekst, een autobiografische tekst die tevens op een aantal punten afwijkt van zijn vroeger werk. In deze ontstaanslaag krijgen bepaalde actiescènes een belangrijker rol toebedeeld, ze worden dynamischer geladen en stilistisch uitgebreid. Toevoeging van adjectieven of metaforen intensifieert de sfeerevocatie en de milieutypering. De picturale invulling van actiescènes kan ook gerelateerd worden aan een kleurrijker beschrijving van decor, kleding en handeling. Inlassing van individualiserende persoons- en plaatsnamen reduceert de abstractiegraad en verlevendigt de taalregisters. Een politiek-geëngageerde toon is in sommige passages duidelijk identificeerbaar. De bijsturingen die we in deze tekstgenetische fase constateren, illustreren terzelfder tijd een zekere verschuiving in het karakter van Roelants' later proza. Voor deze voorzichtige conclusies baseren we ons op een ‘primeur waarvan het toilet nog niet helemaal is gemaakt’, maar ook op de definitieve romantekst die in 1944 verscheen en die later verscheidene keren herdrukt en vertaald werd. D.A.M. Binnendijk was vermoedelijk één van de eerste lezers, hij was zeker niet de laatste.

Eindnoten:

1 Met dank aan Maurits Lecluyse (Bellegem) die het typoscript, dat hij in 1999 antiquarisch kon aanschaffen, ter inzage afstond.
2 D.A.M. Binnendijk aan Maurice Roelants, 2.2.1964, AMVC-Letterenhuis, B 5889/B.
3 D.A.M. Binnendijk aan Maurice Roelants, 16.12.1955, AMVC-Letterenhuis, B 5889/B. Naast verjaardagswensen voor Roelants, bevat deze brief ook de vriendschapsformule ‘Hoezeer ge mij dierbaar zijt...’ en een expliciete ‘bewondering [...] voor uw prozawerken’.
4 Maurice Roelants, *Gebed om een goed einde*, Brussel/Rotterdam, U.M.A. Manteau N.V./Nijgh en Van Ditmar, 1944, 229 p.; Maurice Roelants, *Gebed om een goed einde*, Brussel, Uitgeversmaatschappij A. Manteau N.V., 1956, tweede herziene druk, 206 p.; Maurice Roelants,

Gebed om een goed einde, Amsterdam/Brussel, Paris-Manteau, Marnixpocket 48, 1967, derde druk, 150 p.; Maurice Roelants, *Gebed om een goed einde*, Amsterdam/Brussel, Paris-Manteau, Marnixpocket 48, 1973, vierde druk, 150 p.; Maurice Roelants, *Gebet um ein gutes Ende*, Bonner Buchgemeinde, IM Verlag, 1959 (vertaling: Georg Hermanowski), 168 p.; Maurice Roelants, *Plegaria para un buen fin*, Arimany Barcelona, Colleccion El mastil 2, 1959 (vertaling: Joyce de Lecluyse), 164 p.

5 Maurice Roelants, *Komen en gaan*, Amsterdam/Brussel, Paris-Manteau, Marnixpocket 22, 1968, negende druk, p. 155-156.

Het ‘Palais de Papa’
De betekenis van Maurice Roelants voor het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel

Patricia Quintens

Maurice Roelants' bedrijvigheid in het Vlaamse cultuurleven in Brussel is op zijn zachtst gezegd opzienbarend. Om niet te vervallen in een droge opsomming van voorzitterschappen en actieve lidmaatschappen van deze of gene Brusselse vereniging of instelling, lijkt het nuttig om zijn rol in het Paleis voor Schone Kunsten en de daarmee verbonden Vlaamse verenigingen en activiteiten te bekijken. De bestaande literatuur over 76 jaar Paleis eert in hoofdzaak de werking van de tentoonstellingen en de muziekconcerten, bewierookt het bestuur van het eerste uur, dat exclusief Franstalig was, en vertelt een kleinigheid over de Vlaamse aanwezigheid en haar activiteiten. De courante literatuur over Maurice Roelants vermeldt doorgaans slechts in één zin zijn betrokkenheid met het Paleis voor Schone Kunsten: als lid van de raad van beheer van het Paleis en als stichter en afgevaardigd beheerder van het Kunst- en Kultuurverbond.

Intrede in het Paleis

De unieke infrastructuur van het eerste Kunstencentrum, het Paleis voor Schone Kunsten - thematisch vormgegeven door de mecenas Henri Le Boeuf - komt eind 1928 in handen van een team enthousiaste Franstalige jongeren: Pierre Janlet wordt secretarisgeneraal, Marcel Cuvelier staat in voor de muziek, Claude Spaak en Robert Giron zijn verantwoordelijk voor de tentoonstellingen, Adrien Mayer voor het toneel en Charles Leirens krijgt de algemene leiding in handen.



Koning Boudewijn op bezoek bij Roelants in het PSK
[AMVC-Letterenhuis]

Het feit dat het PSK door en voor een Franstalige elite wordt opgericht, zal als een rode draad doorheen zijn geschiedenis blijven lopen. Of zoals Maurice Roelants in *De Telegraaf* van 9 januari 1929 het eeuwige Belgische probleem delicaat samenvat: ‘Dat het Kunstgebouw in eerste instantie op het Zuiden openstaat: het is in de huidige omstandigheden een onontkombaarheid, maar de wijze waarop het Vlaamsche Volkstooneel en een paar Vlaamsche sprekers er ontvangen worden, schijnt er op te wijzen, dat de eentaligheid der leiders slechts een gedeeltelijke hindernis is om zich

naar meer dan één cultuur te keeren'. Roelants zal pakweg een half decennium later vlekkeloos op dat gegeven inhaken.

In 1937 organiseert Roelants in opdracht van de Vereniging van Letterkundigen in het PSK de Hoogdagen van de Vlaamse Letteren, een boekenbeurs *avant la lettre*. Het is de eerste activiteit die hij daar opzet. Zijn organisatietalent komt er volop tot zijn recht. Roelants wil in het verfranste Brussel de Vlaamse literatuur introduceren én de Vlaamse letterkunde confronteren met buitenlandse schrijvers uit de omliggende landen. Zo zijn onder meer Jules Romains, Jules Supervielle en Giuseppe Ungaretti van de partij, en ook de Duitser Rudolf Schröder, die eerder werk van Karel van de Woestijne en Stijn Streuvels heeft vertaald. Ongeveer tweeduizend toeschouwers nemen op 13, 14 en 15 november deel aan een waaier van literaire podium- en andere activiteiten. Op zaterdag 13 november regelt Roelants voor de buitenlandse gasten een bezoek aan het Gezellemuseum en aan het Museum voor Schilderkunst in Brugge, en 's anderendaags opent de boekententoonstelling in de grote zaal voor beeldhouwkunst. Daar wordt een overzicht van de

stromingen in de Vlaamse literatuur sedert de Eerste Wereldoorlog gegeven, gekoppeld aan de relatie tussen de Noord- en Zuid-Nederlandse literatuur. Op het namiddagprogramma staat een colloquium over de betrekkingen van cultuur-, toneel- en jeugdverenigingen met de literatuur. 's Avonds vindt de première plaats van *De Ekster op de Galg* - een nieuwe creatie van Herman Teirlinck - door het gezelschap van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg van Brussel. Maandag 15 november brengen de buitenlandse gasten van de Vereniging van Letterkundigen onder Roelants' leiding een bezoek aan de stad Antwerpen en het toenmalige Letterkundig Museum (vandaag het AMVC-Letterenhuis). 's Avonds wordt in Brussel Joost van den Vondels *Lucifer* opgevoerd door het gezelschap van de Antwerpse Koninklijke Nederlandse Schouwburg. Meteen een ambitieus programma.

Maurice Roelants heeft dus zijn entree niet gemist. Meer nog: na de Hoogdagen is het duidelijk dat hij en niemand anders August Vermeylen zal opvolgen als voorzitter van de VVL. Begin december 1937, het PSK viert dan zijn tiende verjaardag, doen zich echter openlijk de eerste taalproblemen voor. Uit de parlementaire annalen blijkt dat VNV-volksvertegenwoordiger Albert D'Haese zich ergert aan de eentalig Franse reclame en publiciteit: ‘Vlaanderen betaalt, evengoed als Wallonië, voor het Paleis voor Schone Kunsten. Welnu, ga naar dit Paleis. Beproef om er een of andere inlichting te ontvangen in de taal van Vlaanderen. Kijk naar affiches, naar de publikaties. Alles ééntalig Frans!’, heet het in een parlementaire interpellatie. Dat is volgens socialistisch volksvertegenwoordiger Louis Piérard niet zo, behalve dan wanneer een Franstalige dochtervereniging zelf instaat voor de promotie en het drukwerk. Sedertdien zijn er nog dergelijke interpellaties geweest. Pas in 1966 komt daar verandering in.

Aangezien het Paleis voor Schone Kunsten zelf geen activiteiten organiseert, richt het in zijn schoot een aantal autonome (dochter)verenigingen op. De eerste Vlaamse organisatie binnen de structuur van het PSK is Tooneeljeugd, opgericht onder impuls van Maurice Roelants en Cyriel de Baere in 1941. Tooneeljeugd kent tijdens zijn eerste seizoen een geweldig succes. Roelants' rechtstreekse betrokkenheid met het PSK begint dat jaar. In een brief van 21 mei aan Pierre Le Boeuf (zoon van), aanvaardt Roelants het lidmaatschap van de raad van beheer van het Paleis. Uit het verslag van de beheersvergadering van 30 mei 1941 blijkt dat hij Paul Hymans opvolgt, hoewel later in een artikel van zijn hand in de *De Brusselse Post* (1966) staat dat hij tijdens de oorlog in de plaats van August Vermeylen in de beheerraad wordt opgenomen. Daardoor kan de indruk ontstaan dat Roelants zijn intrede in het Paleis voor Schone Kunsten zelf min of meer geromantiseerd heeft. Nochtans vinden we in het verslag van de buitengewone algemene vergadering van het Kunst- en Kultuurverbond van maandag 14 december 1964 voor het eerst deze verklaring: ‘het woord aan M. Roelants, stichtend lid [...] [en hij vertelt] hoe hij door wijlen A. Vermeylen voorgesteld werd als beheerder van het Paleis voor Schone Kunsten, toen hem (Vermeylen) door de Duitsers alle aktiviteit was ontzegd’.

Als Vlaming tracht Maurice Roelants binnen de beheerrraad van het PSK voortdurend de Franstalige meerderheid te doen beseffen wat de Vlamingen van het - Nationale - kunstencentrum op artistiek en cultureel vlak verwachten. Midden de jaren '60 doet er zich een markante gedaantewisseling voor in de instelling. Naar wat we kunnen opmaken uit het verslag van de vergadering van de beheerraad van 16

maart 1966, is de oorzaak hiervan drieledig: de ontbrekende subsidies, de positie van de Vlamingen en een nieuw Paleis voor Schone Kunsten. Roelants wordt de draaischijf in de nieuwe politiek die er op gericht is overheidsdotaties te verwerven. Het Paleis heeft tot 1966 zijn onafhankelijkheid weten te bewaren door te overleven zonder staatstoelagen. Deze visie was uitstekend in 1928, maar niet meer leefbaar in 1965. In een toespraak voor een raad van beheer van vermoedelijk begin 1966, schrijft Roelants hierover: 'Het Paleis zonder subsidies, heeft altijd moeite gehad om zichzelf te bedruipen [...]. De oude trotse houding om dat uitsluitend uit eigen zelf verdiende financies te doen is niet meer te handhaven. [...] Het is onzin niet één miljoen te besteden aan een nationaal Europa-Paleis in de hoofdstad, waarin frans- en nederlandssprekenden identieke zorgen hebben om part en deel te hebben aan de universele cultuur'. Roelants geldt steeds sterker als verbindingsman naar betoelagende overheden toe en dat versterkt zijn positie in het Paleis.

Het vraagstuk of knelpunt van de Vlaamse vertegenwoordiging in het Paleis voor Schone Kunsten staat trouwens op 6 oktober 1965 voor het eerst op de agenda van de beheerraad. De Vlaamse ontvoogding én Brussel als hoofdstad van de twee taalgemeenschappen leiden ertoe dat medio maart 1966 ook de raad van beheer van het Paleis onder Roelants' impuls een grondige gedaanteverandering ondergaat. Van dan af bestaat hij voor de helft uit Franstalige en voor de helft uit Nederlandstalige leden, te weten: Raymond Herreman, Emile Langui, Piet Vermeylen, Maurice Roelants, Richard Declerck, Piet De Somer, Jan De Spot, Théo Lefèvre, Herman Liebaers, Maurits Naessens, Louis Roppe, Robert Vande Putte en Marcel Van Audenhove. De stempel van Roelants wordt goed zichtbaar: Herreman, Langui, Vermeylen en Declerck zijn vrienden van hem. Uit een vertrouwelijke nota van Pierre Janlet aan Maurice Roelants, gedateerd 29 januari 1965, blijkt dat deze paritaire samenstelling niet overal in goede aarde valt. Janlet vraagt Roelants of hij zich niet kan vinden in een beperkter Vlaamse vertegenwoordiging in de beheerraad: 'Ne pourriez-vous pas voter, sans arrière-pensée, la solution proposée pour le premier problème (disons, entre nous, la solution 35%) qui, [...], donne largement satisfaction du point de vue limité des flamands à Bruxelles, [...]'. Maar Roelants speelt op handige wijze de 'bovenlokale draagwijdte van de instelling' uit, zodat de Franstalige meerderheid met tegenzin toegeeft.

Men kan dit feit uiteraard niet los zien van de stappen in de staatshervorming, toen nog als culturele autonomie, waarbij het vroegere ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur gesplitst wordt. Renaat van Elslande is in die jaren bevoegd minister aan Vlaamse zijde, en Roelants is nooit ver uit de buurt. Als het Paleis voor Schone Kunsten ook Vlaamse subsidies wil krijgen, moet het zijn structuur aanpassen.

Een nieuw PSK

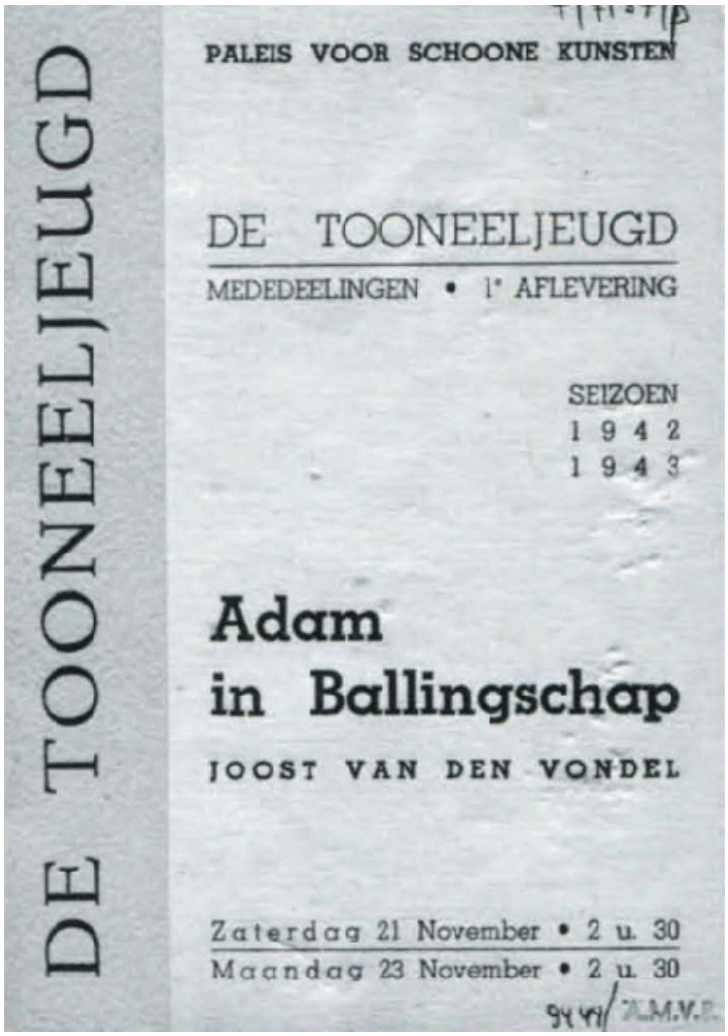
De stuwende kracht die aan de basis ligt van de opmerkelijke veranderingen in het Paleis voor Schone Kunsten in de periode 1965-1966, is Maurice Roelants. Zo lezen we althans in de hierboven genoemde vertrouwelijke nota van Pierre Janlet: 'Mon cher Roelants, [...] Votre conception d'un nouveau Palais des Beaux-Arts moins libéral et plus

social, moins bruxellois et plus national que celui de 1929-1965, est cohérente et impressionnante. Je suis d'avis qu'elle mérite la plus grande attention et il est bien possible que ce soit la solution de demain. [...] ce n'est pas la solution d'aujourd'hui [...] que le Conseil [...] n'est pas prêt à (l')adopter'.

Weer kan Roelants zijn ideeën doordrukken en een jaar later, in maart 1966, wordt het louter Franstalige Brusselse PSK inhoudelijk omgevormd tot een nationaal kunstencentrum dat een meer sociale en nationale rol gaat vervullen, met aandacht voor de beide nationale culturen en dat democratisch van aard is. Daarnaast zal de instelling zich ook intensief voorbereiden op zijn toekomstige taak in Brussel, hoofdstad van Europa. Dus een meer sociaal, nationaal en internationaal Paleis voor Schone Kunsten.

In datzelfde onrustige jaar 1966 wordt op voordracht van Piet Vermeylen het vicevoorzitterschap met eenparigheid van stemmen toevertrouwd aan Maurice Roelants 'die zich gedurende vele jaren onbaatzuchtig en met inzet van al zijn krachten heeft gewijd aan de Vlaamse artistieke activiteiten van het Paleis' (raad van beheer van 16 maart 1966). Op dat ogenblik is Roelants de oudste beheerder, maar hij is slechts 41 dagen vicevoorzitter: hij overlijdt op 25 april.

Piet Vermeylen zal, zo blijkt uit zijn memoires, twee jaar na diens overlijden Roelants' rol nogmaals onderstrepen: 'Op 15 mei 1968 mocht ik in het Paleis voor Schone Kunsten de Nederlandse Dagen openen, die tot 8 juni plaatsvonden. Ik leidde Garmt Stuiveling en Marnix Gijsen in, maar bracht vooral



hulde aan de pas overleden Maurice Roelants, die na August Vermeylen zoveel voor de Vlaamse zaak in het Paleis voor Schone Kunsten had gedaan. De gunstige atmosfeer in het Paleis was zijn werk, zei ik, en een bijzondere hulde in het vooruitzicht stellend besloot ik: ‘Vandaag wil ik nochtans deze Dagen niet openen zonder hem te begroeten met de woorden: ‘Alles komt terecht’. We gaan over naar ‘Het leven dat wij droomden’ (*Een gulzig leven*, Leuven, 1984, p. 185).

Tooneeljeugd

Er zijn uiteraard nog andere elementen die Roelants' intrede in de hoogste organen van het Paleis voor Schone Kunsten hebben versoepeld. In 1941 sticht hij met Cyriel de Baere een Nederlandstalige toneelvereniging die de naam ‘Tooneeljeugd’ draagt. De doelstelling ervan is om ‘voor de Vlaamse jeugd en met de Vlaamse jeugd van de Brusselse agglomeratie de grote klassiekers van de Vlaamse en universele theaterliteratuur te brengen’. De allereerste opvoering vindt plaats op zaterdag 21 november 1942. Op het programma staat *Adam in Ballingschap* van Joost van den Vondel. Het eerste seizoen (1942-1943) is een onverwacht succes: 1300 kandidaat-leden melden zich aan. De vereniging beschikt echter slechts over 1100 plaatsen zodat 200 jongeren moeten geweigerd worden. De meeste bezoekers zijn leerlingen van onderwijsinstellingen: enkele middelbare jongensscholen, lycea en beroepsscholen uit het Brusselse en Vilvoorde, de Karel Bulsnormaalschool en de

rijksnormaalschool van Laken. Om organisatorische redenen is er regelmatig overleg met school- en klassenafgevaardigden. Ter voorbereiding van bepaalde opvoeringen houdt men in sommige scholen voordrachten als aanvulling op de leerstof. De voorstellingen worden verzorgd door acteurs en regisseurs van diverse conservatoria, in hoofdzaak het Brusselse Conservatorium, leden van het gezelschap van de Koninklijke Nederlandse Schouwburg van Antwerpen, het voltallige gezelschap van de Koninklijke Vlaamse Schouwburg van Brussel en het Reizend Volkstheater.

Na 1947 wordt Tooneeljeugd opgenomen door de vzw Kunst- en Kultuurverbond. De opvoeringen zullen gedurende meer dan twintig jaar de grote constante zijn binnen het jaarprogramma van het Kunst- en Kultuurverbond - naast de voorstellingen van 'Ontdek de Wereld' - met pieken van vijftien voorstellingen tussen 1943 en 1948. Nadien komt men tot een evenwicht van vier voorstellingen per seizoen. Het aantal abonnementen dat bij de aanvang van Tooneeljeugd een hoogtepunt kent van 1300, daalt bij het 20-jarig bestaan naar een diepterecord van 270 in het seizoen 1961-1962. De reden ligt volgens Maurice Roelants bij de Koninklijke Vlaamse Schouwburg die ook een reeks schoolvoorstellingen heeft geprogrammeerd.

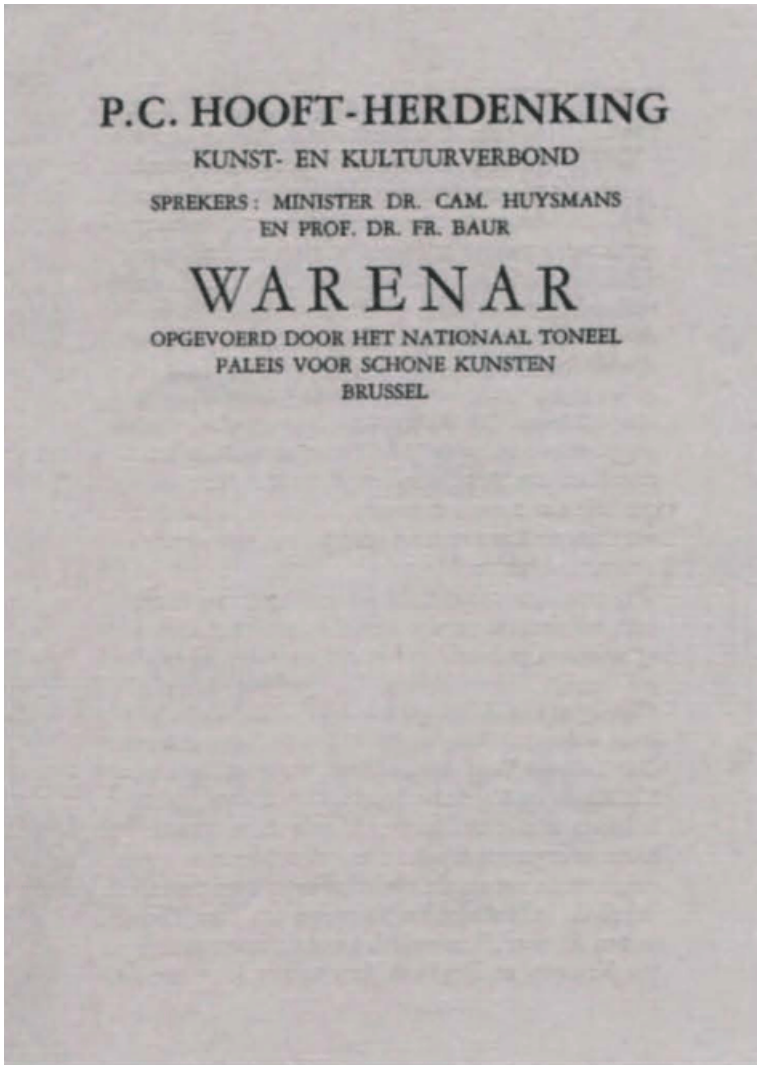
Vanaf 1965 doet de werkgroep rond Maurice Roelants en Walter vande Maele extra inspanningen om Tooneeljeugd weer in de belangstelling te tillen. Op voorstel van de Inspectie Oude Talen van het ministerie van Nationale Opvoeding en Cultuur richt Tooneeljeugd een reeks opvoeringen in met op het programma 'De Zeven van Thebe' van Aeschylos. De productie ligt in handen van Rudi van Vlaenderen en zijn gezelschap Toneel Vandaag. De vertoningen vinden plaats te Brussel, Beringen, Antwerpen, Gent en Oostende.

Het Kunst- en Kultuurverbond

In 1947 richt Maurice Roelants als onvermoeibare voorvechter van de Vlaamse aanwezigheid in het Paleis voor Schone Kunsten een verbond op met 'een groep Vlamingen van alle gezindheid [...] die een serie kunsten kultuurmanifestaties naar hun eigen gemeenschappelijke geestesoriëntering' willen organiseren. Ze wensen hiermee 'de Nederlandse cultuur [te] bevorderen, in goede verstandhouding met de meest vooraanstaande kunstenaars en kultuurdragers van de eigen natie en het buitenland, en met de ruimste belangstelling naar alle richtingen'. Aanvankelijk is het Kunst- en Kultuurverbond een losse groep van personen zonder rechtspersoonlijkheid.

Op 4 april 1948 organiseert het Verbond zijn allereerste activiteit - de herdenking van de driehonderdste verjaardag van P.C. Hooft - samen met de Vereniging van Vlaamse Letterkundigen en de Vlaamse Penclub. Gelegenheidsspreker is onderwijsminister Camille Huysmans. Hoogleraar en senator Frank Baur behandelt P.C. Hooft en de beroemde Muiderkring. Het Nationaal Theater voert, onder leiding van Ben Royaards, het blijspel *Warenar* op. Roelants krijgt het voor mekaar om de hele activiteit onder de bescherming van de regering te laten plaatsvinden.

In 1950 wordt het Kunst- en Kultuurverbond een juridisch zelfstandige dochtervereniging van het Paleis voor Schone Kunsten,



zoals de twee andere dochterverenigingen van het Paleis: de Société Auxiliaire des Expositions en de Société Philharmonique. De statuten van de vzw verschijnen op 24 juni 1950 in het Belgisch Staatsblad en vermelden als doel: 'bij te dragen tot het cultureel en artistiek leven, in het bijzonder te Brussel, in het Paleis voor Schone Kunsten. Met het oog daarop kan zij alle culturele of kunstuitingen organiseren of steunen'. In de raad van beheer van het Kunst- en Kultuurverbond zetelen Piet Vermeylen als voorzitter en Robert Vandeputte als afgevaardigd beheerder. De leden zijn onder anderen: Jan Boon, Raymond Brulez, Raymond Herreman, Julius Hoste, Julien Kuypers, Herman Liebaers, Herman Teirlinck en uiteraard Maurice Roelants, die de eerste directeur wordt. In 1956 wordt hij opgevolgd door Jan Grootaers, en wordt zelf afgevaardigd beheerder.

Net zoals in het Paleis voor Schone Kunsten, wil Roelants binnen het Kunst- en Kultuurverbond allerlei inhoudelijke en andere vernieuwingen doorvoeren. Zo ontstaan er verschillende afdelingen en wordt er een filmclub voor volwassenen en later een voor de jeugd opgericht. De volwassenenafdeling telt onmiddellijk 500 leden en wil de belangstelling voor de 'goede en schone' film wekken. Een voorbeeld hiervan is het festival van de Amerikaanse regisseur Preston Sturges, in de periode 1949-1950. Eind 1952 start Ontdek de Wereld, de Nederlandstalige tegenhanger van Exploration du Monde, met documentaires op het programma. Het initiatief blijft

niet beperkt tot Brussel, maar trekt aanvankelijk heel Vlaanderen, later de ganse wereld door. Tijdens het eerste seizoen worden 127 voorstellingen geboekt in zowat alle Vlaamse steden en zelfs in bepaalde missieposten in Congo.

Op voorspraak van Maurice Roelants wordt Herman Liebaers afgevaardigd beheerder van het Kunst- en Kultuurverbond. Ook de raad van beheer wordt verjongd, met nieuwe Vlaamse figuren die actief zijn op cultureel gebied. In september 1964 wordt Walter vande Maele benoemd tot nieuwe directeur van het Kunst- en Kultuurverbond, en drie maand nadien wordt een aantal nieuwe werkende leden geïnstalleerd, onder wie: Marcel Coole, Jozef van Hoeck, Bernard van Vlierden (Bernard Kemp) en Marc Galle. Paul Willems neemt, wegens beroepsverplichtingen, op diezelfde vergadering ontslag als voorzitter van het Kunst- en Kultuurverbond. Hij draagt zijn voorzitterschap over aan Maurice Roelants, op dat ogenblik het oudste stichtend lid.

Roelants brengt samen met Walter vande Maele en hun dynamische ploeg een verbreding in het Verbond door middel van doeltreffende voorlichtingscampagnes en promotionele acties. Een theaterfestival is een eerste experiment geweest van vernieuwende activiteiten in de provincie. Maar het is vooral in het PSK dat het Verbond een innoverende werking tot stand wil brengen, met initiatieven op Europees niveau. Zo treedt begin februari 1965 het Nederlands Dans Theater op. In maart wordt een week van de Nederlandse film georganiseerd. Er worden besprekingen gevoerd met het Berlijnse Schiller Theater om *Wie is er bang van Virginia Woolf* te laten opvoeren.

Herman Liebaers neemt eind mei 1965 ontslag als afgevaardigd beheerder van het Kunst- en Kultuurverbond. Op dat ogenblik stelt alweer Maurice Roelants voor om een nieuwe krachtige persoonlijkheid aan te stellen die ‘in de eerste plaats een zakelijke leiding moet geven en daarnaast hoogstaande artistieke en culturele prestaties moet nastreven’. Jozef van Hoeck wordt eind mei 1965 aangesteld, en zorgt met Roelants voor de stroomversnelling in het Kunst- en Kultuurverbond. De vooropgestelde vernieuwingen worden doorgedrukt en de programmering komt nu echt op internationaal niveau. De belangstelling van alle gemeenschappen uit de hoofdstad is gewekt. Er wordt contact gezocht met de drie verzuilde fondsen en alle Vlaamse verenigingen in Brussel, in het bijzonder met de Vlaamse Club, het Vlaams Gezelschapsleven en het Vlaams Economisch Verbond. Ook de andere gemeenschappen worden aangesproken.

Maurice Roelants maakt deze stroom van vernieuwingen nog vier maanden mee. Het Kunst- en Kultuurverbond geldt zonder meer als de kroon op zijn werk in het Paleis voor Schone Kunsten. Vijfentwintig jaar lang is hij gestaag bezig met het infiltreren van het Franstalig Palais des Beaux Arts, het ‘Palais de Papa’, zoals hij het zelf noemde. Eens de nodige hindernissen overwonnen, legt hij zich toe op inhoudelijke vernieuwingen en hervormingen. Zijn dood dwarsboomt zijn verdere plannen.

Maurice Roelants als conservator van het kasteel van Gaasbeek

Luc Vanackere

Toen Maurice Roelants in 1954 tot conservator van het kasteel van Gaasbeek werd aangesteld, was zijn naam in de literaire wereld gemaakt. Het kasteel, in 1921 door de laatste eigenares, markiezin Arconati Visconti, aan de Belgische staat geschonken, werd enkele jaren later - zoals bij testament bepaald was - voor het publiek opengesteld. De eerste conservator, Georges Lockem, oefende zijn functie gedurende tweeëndertig jaar uit. Hij leefde er als een 'verlicht amateur' in een wat feodaal gebleven sfeer, snuisterde dikwijls in de nog niet in kaart gebrachte archieven en ondernam bescheiden pogingen om een aantal collectiestukken te registreren. Gaasbeek was in die autoluwe tijd nog veel meer dan vandaag een quasi onbereikbare oase. De conservator fungeerde de facto als 'kasteelheer' en diende het domein met zorg te bewaren voor de volgende generaties.

Toen Maurice Roelants arriveerde, trof hij het neorenaissancekasteel aan zoals het vijftig jaar eerder door de markiezin was achtergelaten. Roelants bleek de eerste Nederlandstalige conservator en door zijn uitstekende netwerk van relaties bovendien goed geplaatst om het domein een nieuwe dynamiek te bezorgen. Hoewel hij 59 jaar was toen hij het kasteel betrok (het voormalige privé-appartement van de markiezin, boven de ingangspoort), behoorde hij tot een generatie die vaak de neiging had neer te kijken op de architecturale smaak van de romantici. Het is best mogelijk dat hij, die in zijn literatuur streefde naar een zo groot mogelijke soberheid, niet echt hoog opliep met de neorenaissancestijl waarin het kasteel aan het einde van de negentiende eeuw herbouwd werd.

Kind van zijn tijd

Als telg van het modernisme vond Roelants dat het tijd werd het museum wat op te frissen. Hij deed dat jammer genoeg zonder rekening te houden met de tijdsgeest waarin het complex zijn identiteit kreeg. Anno 1954 leek de negentiende eeuw ver weg. Het vlotte optimisme van de fifties had geen enkele voeling met de kunstproductie uit de decennia van voor de Eerste Wereldoorlog. Eclecticisme, neostijlen en art nouveau werden allemaal onder de noemer 'burgerlijke kitsch' - en dus waardeloos - geklasseerd. Het culturele klimaat waarin Roelants actief



Roelants in Gaasbeek [AMVC-Letterenhuis]

was, zag er geen graten in om Horta's Volkshuis met de grond gelijk te maken of complete negentiende-eeuwse wijken te slopen en te vervangen door ‘comfortabele en hygiënische’ flats.

Roelants' ingrepen in Gaasbeek zijn dan ook begrijpelijk. Vanuit een soort collectieve aversie tegenover alles wat geassocieerd werd met de zogeheten stijlloosheid van de late negentiende eeuw, liet hij een aantal kamers van het museum ‘herinrichten’. Tijdgenoten onthaalden deze ingrepen op applaus: met bewondering werd melding gemaakt van ‘het weghalen van “waardeloze” lambrisering’ en het verwijderen van ‘minderwaardige’ voorwerpen naar de reserve. Het gevolg is dat het publiek vandaag in Gaasbeek geconfronteerd wordt met twee verschillende opvattingen over de inrichting van museumzalen. Het concept van Charle Albert, de Brusselse architect-aannemer die in opdracht van markiezin Arconati Visconti de verbouwing van het kasteel leidde, wordt her en der doorkruist door een aanpak zoals die in het midden van de twintigste eeuw gebruikelijk was, en die nu op zijn beurt als erg gedateerd overkomt.

Zo werden de muren van een reeks kamers en gangen witgeschilderd en werd de polychromie van de eikenhouten plafonds vervangen door egaal donkerbruin. Een nog drastischere ‘restyling’ viel de Egmondkamer te beurt. Het venster werd er dichtgetimmerd en voorzien van een somber fluwelen gordijn. Los van de wat lugubere sfeer die zo gecreëerd werd, rijzen heel wat vragen bij de presentatie van de houtsculpturen in deze kamer, die nauwelijks tot hun recht komen tegen de donkere achtergrond. Door het dichtspijkeren van het raam was er bovendien geen ventilatie meer mogelijk. Een weeë geur van vochtigheid komt de bezoeker tegemoet als hij de kamer binnentreedt.

Het heeft niet veel gescheeld of ook de ridderzaal van het kasteel moest eraan geloven. Roelants wilde er de monumentale wandschilderingen verwijderen, maar werd



Het kasteel van Gaasbeek

door zijn bestuurscommissie teruggefloten. De schilderijen op doek zijn technisch weliswaar een beetje stuntelig, maar in het geheel van de monumentale zaal vormen zij een soort apotheose van de historiserende romantiek, waarin de geschiedenis als een soort 'parade van grootse momenten' werd geïnterpreteerd.

Nog in 1961 schreef de auteur in *Elseviers Weekblad*: 'Het kasteel van Gaasbeek is in zijn meest recente vorm een mengsel van deels geslaagde gotische en renaissance-structuur, deels barokke versierselen, die niet allemaal even te prijzen vallen'. Rond die tijd publiceerde hij ook een museumgids, waarin het gebouw, zijn geschiedenis en de museumcollectie beknopt beschreven worden. Ook hier worden de negentiende-eeuwse verbouwingswerken 'vrij grillig' en 'al te barokromantisch' genoemd. We lezen er verder dat het kasteel gesloten was op maandag, woensdag en vrijdag, en vanuit Brussel bereikbaar met de elektrische buurttram.

Verdienste

Roelants' voornaamste verdienste was wellicht dat hij het kasteel uitbouwde tot een intellectuele (en ook wel mondaine) ontmoetingsplek. Eén van de hoogtepunten onder zijn beleid was het bezoek van koningin Juliana en kroonprinses Beatrix, uiteraard vergezeld door een indrukwekkende stoet notabelen. In de museumzalen werden feestelijke diners georganiseerd, en door een uitgekiende promotiecampagne kon hij het aantal bezoekers - in een tijd die nog niet door cijfers en statistieken geobsedeerd was - behoorlijk opdrijven.

Roelants liet de binnentuin heraanleggen en er verlichting aanbrengen, zorgde voor een goede signalisatie in de omgeving van het domein en creëerde door verschillende culturele manifestaties een dynamiek die het Doornroosjesbestaan van het kasteel resoluut doorbrak.

In de legendarische televisiereeks 'Ten huize van' deed Roelants zijn uiterste best om het leven op het kasteel als onpraktisch en helemaal niet zo geprivilegieerd af te schilderen: 'Toen wij hier introkken, was het niet zo gemakkelijk om voor alle kinderen voldoende plaats te vinden. Ik heb zelfs mijn bureau moeten onderbrengen in een andere vleugel en dan nog in de logeerkamer van de markiezin Arconati Visconti... als ge zit, is het een cel afgezonderd van de wereld; als ge rechtstaat, gaat het Pajottenland open en ziet ge de Italiaanse tuinen en hebt ge contact met de wereld'. En wanneer Joos Florquin terloops opmerkt dat Roelants 'zich wel een gelukkig man moet voelen als kasteelheer van zo een uniek domein', antwoordt de conservator stoïcijns: 'Ssst! Primo is dat geluk erg tijdelijk vermits ook een conservator een leeftijdsgrens heeft. En dan, wie zou er zich durven laten op voorstaan dat hij gelukkig

is? Vandaag is het er, morgen niet meer. Ik ben dankbaar voor dit ogenblik maar niet zo vermetel om op dat van morgen te betrouwen'.

Roelants alludeert hier op zijn pensioen. In 1963 bereikte hij de leeftijdsgrens en kwam er onverbiddelijk een einde aan zijn verblijf op het kasteel. Intussen had hij een modern huis laten bouwen in Sint-Martens-Lennik. Bij wijze van afscheid aan Gaasbeek, waar hij negen jaar had verbleven, componeerde hij het gedicht ''k Hoore tuitend' hoornen', dat niet toevallig naar Guido Gezelle verwijst en baadt in een avondlijke nostalgie:



Het Belgisch en Nederlands vorstenhuis op bezoek in Gaasbeek op 1 juni 1960 [AMVC-Letterenhuis]

De kim ligt in dampen van geel en rood,
Zo is dan mijn loopbaan ten einde gelopen
Wat nog te verwachten? Wat nog te hopen,
Dan welwillend zijn en vriend van de dood?

Wat deed ik niet al? Wat is veel? Wat is weinig?
Ik klom op de torens, 'k zag neer op het dal,
Ik zong van geluk, ik knorde chagrijnig,
Ik viel als Icarus, een eeuwige val.

Die weemoed, die wanhoop? Al pijn die geneest.
Die troost om een vreugd? Om wat meer, om wat minder?
Daar fladderde grillig een argloze vlinder.
Was ik niet die vlinder? Ik ben hem geweest.

Adieu, goede vrienden, adieu, lieve vrouw,
Bij u was ik dikwijls veilig geborgen.
De tijd gaat voorbij. Geen zorg om mijn zorgen.
Er zijn nog Gods sterren waar blind ik op schouw.

De herfstige kim die Roelants beschrijft, heeft hij wellicht zelf ontelbare malen bewonderd van op de zuidelijke kasteelomwalling. En net zoals in Eichendorffs gedicht 'Im Abendrot', wordt de ondergaande zon hier gebruikt als metafoor voor het levenseinde. De geresigneerde toon vloeit over in een hoopvolle finale. De sterrenhemel boven het kasteel, die ook vandaag nog bij heldere nachten van een sublieme poëzie is, blijft een onuitputtelijke inspiratiebron, waar zelfs de meest opgejaagde *rat racer* stil van wordt.

De schelp van Maurice Roelants (1962)
Marc Dubois

Stijn Streuvels deed in 1905 voor zijn Lijsternest in Ingooigem een beroep op zijn vriend architect Jozef Viérin, Louis Paul Boon bouwde in 1952 met architect en dichter Albert Bontridder. Een van de boeiendste woningen in het oeuvre van architect Paul Neef is deze voor de schrijver Leo Pleysier (1970 en 1976) in Rijkevorsel. De woning van Maurice Roelants in Sint-Martens-Lennik uit 1962 en ontworpen door architect Willy van der Meeren (1923-2002), neemt wel een bijzondere plaats in de architectuur in Vlaanderen.[1]

Building design

Willy van der Meeren is ongetwijfeld één van de markantste figuren uit de Belgische architectuur van na 1945. Het is de verdienste geweest van Mil de Kooning (Universiteit Gent) om het werk te inventariseren, te analyseren en te situeren binnen een breder tijdskader.

In de jaren '50 nam de loopbaan van Van der Meeren een overtuigende start. Zijn



De schelp van Roelants

meubelontwerpen sloten naadloos aan bij de Europese tijdsgeest, vooral dan bij creaties van onder andere Jean Prouvé. In 1953 bouwde hij in Evere een appartementsgebouw waarbij het duplex concept werd aangewend. Van de huisvestingsmaatschappij leder zijn huis in Evere kreeg hij de opdracht een hoogbouw met 105 wooneenheden te ontwerpen. Hij concipieerde in 1954 het Cera-huis, een modelwoning met verregaande rationalisatie van de bouwelementen en constructiemethodes. Om aan te tonen dat een dergelijk bouwconcept haalbaar was, nam hij persoonlijk het initiatief om in Tervuren een kleine modelwijk op te trekken.

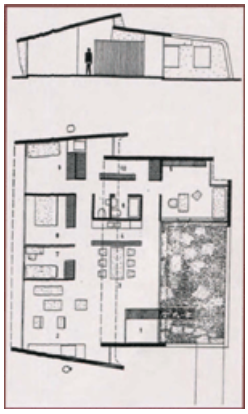
Het woord ‘architectuur’ echter lag Van der Meeren niet zo goed. Hij sprak liever over ‘building design’, het geven van oplossingen voor welomschreven problemen. Hij had veeleer de attitude van een constructeur, iemand die niet zozeer bezig was met beelden, maar met de ‘dienende vorm’. Voor Van der Meeren stonden bouwen en vormgeving niet tegenover elkaar, maar sloten ze dicht bij elkaar aan.

Sedert het begin van de jaren '60 was Van der Meerens praktijk veeleer gericht op private woningbouw. In tegenstelling tot veel generatiegenoten, die vrij snel kozen voor formalistische oplossingen, bleef hij verder zoeken naar nieuwe bouwtechnische mogelijkheden. Dit resulteerde in erg oorspronkelijke werken, met de woning van Maurice Roelants als hoogtepunt: ‘In de meeste van deze gebouwen valt er een structurerend “vorm-idee” te herkennen, waarmee de diverse niveaus van het ontwerp

op elkaar worden betrokken - constructie, beeld, polyvalente, evolutief wonen - en dat tevens dóórgetrokken wordt in materiaalkeuze en detaillering'.

Pajottenland

Op 67-jarige leeftijd, amper vier jaar voor zijn overlijden, nam Maurice Roelants het initiatief een eigen woning te bouwen in Sint-Martens-Lennik, op een heuvel in het Pajottenland en in de buurt van het kasteel van Gaasbeek, waar hij toen nog conservator van was. Gezien zijn leeftijd was dit een nogal ongebruikelijke beslissing. Van der Meeren had overigens al een 'literaire' woning gerealiseerd



Plattegrond



Roelants in zijn woning in Sint-Martens-Lennik [AMVC-Letterenhuis]

in de streek, namelijk die van de schrijver en publicist Julien Weverbergh in Teralfene (1958). Volgens Van der Meeren was Roelants een bijzondere bouwheer die hem tot een andere visie op het ontwerp bracht. Roelants wist zijn ‘eisen’ glashelder te formuleren in korte zinnen ‘als in een dicteermachine’.

De projectbeschrijving van de architect geeft alvast interessante informatie over het concept. Hij omschrijft de uiterlijke vorm als een ‘soort iglo’, gevormd door twee betonschalen. De schelpvorm ziet hij als een heel natuurlijke vorm die tevens geschikt is om het geheel zo optimaal mogelijk landschappelijk te integreren. Roelants' bouwperceel bevond zich boven op een heuvel, een locatie met een uitzonderlijk uitzicht maar sterk blootgesteld aan wind en andere natuurelementen. Het combineren van een weids uitzicht met een interieur met een geborgen karakter gold als een bijzondere uitdaging voor de ontwerper.

Het zoeken naar een meer plastische vorm voor een betonconstructie was al aanwezig in een aantal voorontwerpen van Van der Meeren uit het einde van de jaren '50, zoals in de woning Catrysse-Moelants in Kraainem (1959). Van der Meeren koesterde grote bewondering voor de plasticiteit waarmee Pier Luigi Nervi en Félix Candela hun betonconstructies wisten vorm te geven. Maurice Roelants gaf hem de kans een nieuwe constructiemethode toe te passen: ‘Daar ik het geluk had hier te mogen bouwen voor een klant die als schrijver en kunstkenner zeer gevoelig is voor vorm en materie, werd mij hier een unieke kans geboden de architectonische en technische vormgeving te binden’.

Het centrum van het grondplan was de ‘natte cel’: WC, badkamer en keuken zijn geconcentreerd, en daar rond werden alle andere ruimtes geordend. Het idee om te groeperen in een kern was niet enkel ontstaan vanuit technische of louter functionele redenen, het had ook te maken met het onderscheid tussen ‘dienende’ en ‘bedienende’ ruimtes, zoals de befaamde Amerikaanse architect Louis Kahn in zijn teksten omschreef. Ook in andere woningen in de jaren '60 hanteerde Van der Meeren dit principe, zoals in de woningen De Hollander en Valckeneers (1964).

In een interview uit 1966 gaf Roelants uitvoerig toelichting bij zijn woning: ‘De streekbewoners verwonderen zich erover dat uitgerekend ik, zolang conservator van antiquiteiten, een dergelijke bunker liet bouwen... zoiets experimenteel waar alleen zonderlingen huisden. Mijn antwoord daarop was en is nog steeds dat je bij de aankoop van een nieuwe auto toch geen model anno 1923 opspoort. Integendeel! Je zult trachten een nieuw model van '66 op de kop te tikken. Met een huis doe je toch hetzelfde’.[2] Tegelijk verwees Roelants naar een interieursfeer in oude schuren waar men ‘de dakconstructie kan zien en voelen als huiselijke ruimte en als sfeervol element’.

Voor de betonnen dakstructuur, de twee schelpvormige overkappingen, werd baksteen aangewend als verloren bekisting. Het resultaat staat diametraal tegenover

een traditionele woning die uitsluitend baksteen aan de buitenzijde heeft. De zijmuren en het plafond in het interieur gaan zacht in elkaar over. Het gebruik van baksteen aan het plafond is ook aanwezig in de Jaoul-huizen van Le Corbusier in Parijs (1952), ongetwijfeld een ontwerp dat Van der Meeren voor ogen had. De keuze voor twee U-vormige schelpen met verschillende hoogtes resulteert in een smalle, beglaasde spleet boven aan de ruimte. Langs deze zone komt niet enkel daglicht binnen, het kadert tevens het uitzicht op de lucht en de wolken.

Roelants had grote waardering voor zijn architect omdat hij een sensibiliteit voor de ruimte bezat en een gevoel voor harmonie. Hij wist het exterieur van de woning bijzondere expressie te geven, een woning die ‘aero-dynamisch deze heuvelkam bekroont’. Tevens benadrukt Roelants de geslaagde integratie in het interieur van de zitmeubelen en de gordijnen van de kunstenaar Marc Mendelsohn omdat ze zowel in harmonie zijn met de schilderijen van Tytgat, Brusselmans, Daeye als met een monumentale Oudhollandse staatsiekast. Daarbij wijst Roelants erop dat ‘met meubelen en siervoorwerpen je alle tijden en eeuwen [kan] overbruggen om tot een eigentijdse binnenhuiskunst te komen. De gekozen voorwerpen moeten alleen goede voorbeelden zijn...’. Voor de woning ontwierp Van der Meeren ook een eettafel. Alle kasten waren ingewerkt, behalve één, die ‘beschilderd [was] door Edgard Tytgat in tere pasteltinten’.

Dat wonderlijk spel

Roelants wist best waarom hij precies dit huis wilde: ‘Ik stam uit een oud boerengeslacht. Mijn innerlijke gesteltenis is altijd aan de natuur verknocht geweest. Dat is een atavisme wat altijd en overal heeft nagewerkt. In dit huis wou ik het landschap zoveel mogelijk integreren. Waar het kon werd thermopaneglas gebruikt, zodat wij steeds in de eerste loge zitten om dat wonderlijk spel van de natuur te bewonderen! 's Winters die besneeuwde glooiende velden, in het voorjaar de ploegende boeren en de dampadem van de snuivende paarden, 's morgens de lenteleeuwerik die jubelend stijgt...zijn cinemascoop-beelden in een film waarin je zelf een hoofdrol speelt....’

Eindnoten:

1 Mil de Kooning, ‘Willy van der Meeren’, in *Vlees en Beton* (1993), p. 21-24. Cf. *Repertorium van de Architectuur in België*, Antwerpen, 2003, p. 556.
2 Gesprek met Maurice Roelants, verschenen in *Kijk*, 3 (1966).

Transit Amicorum Patrick Lateur

Dank aan Patrick Lateur
Een vriendengroet voor een ontslagnemend hoofdredacteur

In 1995 werd Patrick Lateur hoofdredacteur van het tijdschrift *Vlaanderen*. Nu, tien jaar later, heeft hij de wens uitgedrukt om wat afstand te kunnen nemen van de dagelijkse werking van het kunsttijdschrift. In het voorbije decennium heeft Patrick met veel enthousiasme tientallen themanummers begeleid en bijgestuurd. Tegelijkertijd hertekende hij voor een stuk de interne werking van ons tijdschrift. Op een subtiele manier is hij er steeds in geslaagd bruggen te slaan tussen de stevige tradities waar *Vlaanderen* zich uit ontwikkeld heeft en de uitdaging van een ruimere culturele horizont. Door een continue inzet en soepele diplomatie heeft hij dit proces in vaste banen geleid. Met joviale, maar scherpe, aandacht droeg hij steeds bij tot de positionering van het *Kunsttijdschrift Vlaanderen* temidden van de culturele en literaire tijdschriften. In het huidige medialandschap is het niet eenvoudig om met beperkte middelen en op basis van vrijwilligerswerk vijf maal per jaar een product voor te leggen dat toch een kwalitatieve signatuur draagt. Met veel aandacht voor mensen én waarden heeft Patrick Lateur zich daar tien jaar lang intens voor ingezet. Ondertussen profileerde hij zich ook als een opmerkelijke literair vertaler.

Net als een hoofdredacteur is een vertaler ook een handige diplomaat die verzoenende taal spreekt en gefascineerd nieuwe horizonten aftast. De literair vertaler ondervraagt geduldig zijn/haar brontaal en valt onderzoekend terug op het eigen idioom waaraan hij onverwachte metaforen of frisse blikopeners ontleent. Zo haalt hij subtiel de schakeringen van een vreemde cultuur binnen en maakt die voor de lezer toegankelijk. Vertalen is - zoals een tijdschrift leiden - vaak een kwestie van *l'art du possible*: continu beslissingen nemen en hopen dat het eindresultaat overtuigend is.

De kernredactie en de redactieraad wensen hun ontslagnemende hoofdredacteur veel succes en artistieke vreugde toe. Bij deze gelegenheid bieden we hem graag een symbolisch boeketje aan. Een fijne lezer die de auteur is van enkele opmerkelijke poëzievertalingen, huldigen we met een uitgebreide aflevering van de rubriek *Transit*. We danken terzelfder tijd de vele vertalers die voor deze feestelijke bloemlezing een speciale vertaling uitwerkten of selecteerden. Hun enthousiasme om mee te werken aan dit *Transit Amicorum Patrick Lateur* deed ons een bijzonder genoegen. Zo werd deze rubriek een kleurrijke mozaïek uit verschillende talen, genres en literaire periodes.

Andries Welkenhuysen licht zijn keuze met een bescheiden *understatement* als volgt toe:

‘Voor mijn goede vriend (en oud-student!) Patrick heb ik graag iets speciaals geknutseld: een “dietsce oversettinge” van een Latijns *Carmen Buranum*. Officieel is het nr. 130 in de wetenschappelijke



Patrick Lateur

editie; van deze “zwanenklacht” werden drie strofen en het refrein door Carl Orff als nr. 12 in zijn *Carmina Burana* opgenomen.’ Ook Vincent Hunink heeft een stuk geselecteerd dat een classicus ongetwijfeld zal smaken: een fragment uit Petronius' *Satyricon*.

Onder de titel ‘De inspiratie, de buik en de dichter’ leidt Patrick Derynck ons naar het werk van Persius: ‘In de proloog op zijn satiren zegt de Romeinse dichter Persius (34-62), auteur van zes satiren die samen goed zijn voor 650 verzen, dat de traditionele inspiratiebronnen van dichters niet aan hem zijn besteed. Honger en geld zijn in staat “dichters” boven zichzelf te laten uitstijgen...’

Met de Italiaan Eugenio Montale (1896-1981) blijven we in een regio waar Lateur zich thuisvoelt. Onder de titel ‘Aan mijn moeder’ brengt Frans Denissen een Italiaans gedicht dat hij in de volgende toelichting met de Griekse wereld verbindt: ‘Het gedicht komt uit de bundel *La bufera e altro* (1956) en is geschreven in 1942, kort na de dood van Montale's moeder. De Mesco-kaap is een met wijngaarden bebouwd landpunt vlak bij het dorp Monterosso in Ligurië, waar Montale zijn jeugd heeft doorgebracht. Op de achtergrond speelt de Tweede Wereldoorlog (“de strijd der levenden”), die overal in de bundel aanwezig is. Het thema is het gesprek dat Montale, als agnosticus, vaak met zijn gelovige moeder over onsterfelijkheid heeft gevoerd. Een onvermijdelijk verlies in de vertaling is, dat bij de *coturnici* (steenpatrijzen) ongetwijfeld de associatie met de cothurnen van de Griekse tragedie heeft meegespeeld. Even overwogen om er “treurspreeuwen” van te maken, maar ik heb er geen idee van of deze vogel ook in Ligurië voorkomt.’

De vertalingen van Ivo van Strijtem en Lisette Keustermans brengen ons naar Scandinavië. Van Strijtem biedt ons een gedicht aan van Werner Aspenström (1918-1997), een auteur die hij ‘een van mijn Zweedse lievelingsdichters’ noemt en uit wiens bundel *Enskilt och allmänt* (1991) hij ‘Koorts’ vertaalde. Keustermans opteerde voor twee gedichten van Eva Ström uit de recente bundel *Rött vill rött* (2004, *Rood wil naar rood*): ‘Liebfrauenkirche’ en ‘Visioenen van Birgitta’. ‘In de kloosterkerk van Vadstena bevindt zich een middeleeuws houten heiligenbeeld, waarvan de armen zijn verdwenen. Het is een voorstelling van de Zweedse mystica, de heilige Birgitta (ca. 1303 - 1373), op het moment dat zij haar openbaringen ontvangt. Het inspireerde de geneesheer-dichter Eva Ström (1947) tot een persoonlijke interpretatie van Birgitta's religieuze extase.’

Piet Thomas, die jarenlang - samen met Edmond Ottevaere - de rubriek ‘Transit’ gecoördineerd heeft, grijpt terug naar een van zijn Rilkevertalingen, een dichter die hem al decennia fascineert en van wie hij heel wat werk vertaalde. Het werd een vertaling van een vers uit *Das Stundenbuch*. Peter Verstegen koos voor ‘Doggerel by a Senior Citizen’ van W.H. Auden. Het lange gedicht biedt hij aan onder de titel ‘Gerijmel van een oudere heer’. Uit de Franstalige poëzie wordt een gevarieerde keuze gemaakt. Stefaan van den Bremt vertaalde een fragment uit Emile Verhaerens ‘Les heures d'après-midi’ en Paul Claes stond ons een Péguy-vertaling af. ‘Mors’ van Victor Hugo nemen we op in een vertaling van Koen Stassijns. ‘Autrement dit, l'amour’ is werk van Francis Dannemark uit de bundel *La longue course* (2000), de vertaling is van Hilde Keteleer.

Jan H. Mysjkin brengt ons in contact met een Roemeens gedicht van Lucian Blaga (1895-1961) van wie hij getuigt: ‘Lucian Blaga is een ijkpunt van de Roemeense moderne poëzie. Hij maakt deel uit van de rijke generatie schrijvers, die tussen de twee wereldoorlogen een identiteit wilde geven aan het groot-Roemeense rijk. Bij de communistische machtsovername kreeg hij publicatieverbod. Bijgaand gedicht stamt uit de bundel *De grote doorreis* uit 1924, dat algemeen als zijn hoofdwerk wordt beschouwd.’ Bart Vonck vertaalt een recent gedicht van José Ovejero: uit de bundel *El estada de la nación* (2002) selecteerde hij een bijzonder geëngageerde tekst.

Vertalen is steeds een pendelbeweging tussen twee talen en twee culturen, daarom maken we hier ook even plaats voor enkele vertalingen uit het Nederlands. Eén ervan slaat een brug tussen Aalst en Stockholm. We contacteerden de bekende Zweedse vertaalster Ingrid Wikén Bonde. Dit was haar reactie en commentaar: ‘Mijn laatste vertaling van een Vlaming ligt vrij ver terug in de tijd. Twee studenten vertaalden onder mijn leiding Anne Provoost. Maar die vertalingen zijn al lang verschenen. Mijn trots is mijn vertaling van *De Kapellekensbaan* uit 1975. Mijn vertaling schreef ik eigenlijk met de hand op de andere kant van papier dat ik van mijn man had gekregen. Hij werkte “op tministerie” net als meneer Colson. Hij en de buurman zaten 's avonds te luisteren toen ik voorlas uit m'n vertaling die ik die dag had gemaakt. Bij het stuk over het ministerie knikten ze herkennend. De buurman is toen een fan van Boon geworden. Boons *Kapellekensbaan* heeft indertijd zo'n sterke indruk gemaakt op Per Holmer dat hij daardoor uit een impasse losraakte en weer een boek

kon schrijven. Het fragment dat ik gekozen heb, illustreert misschien hoe een vertaler te werk gaat. Eerst schrijven “slungas iväg”, dan “pendlar fram”, dan terug tot “slungas iväg”. Eerst “oförtäckt”, dan “oförblommerad”, dan “oförfalskad”. In de gedrukte tekst staan weer veranderingen, die na een aantal tussenversies tot stand zijn gekomen.’

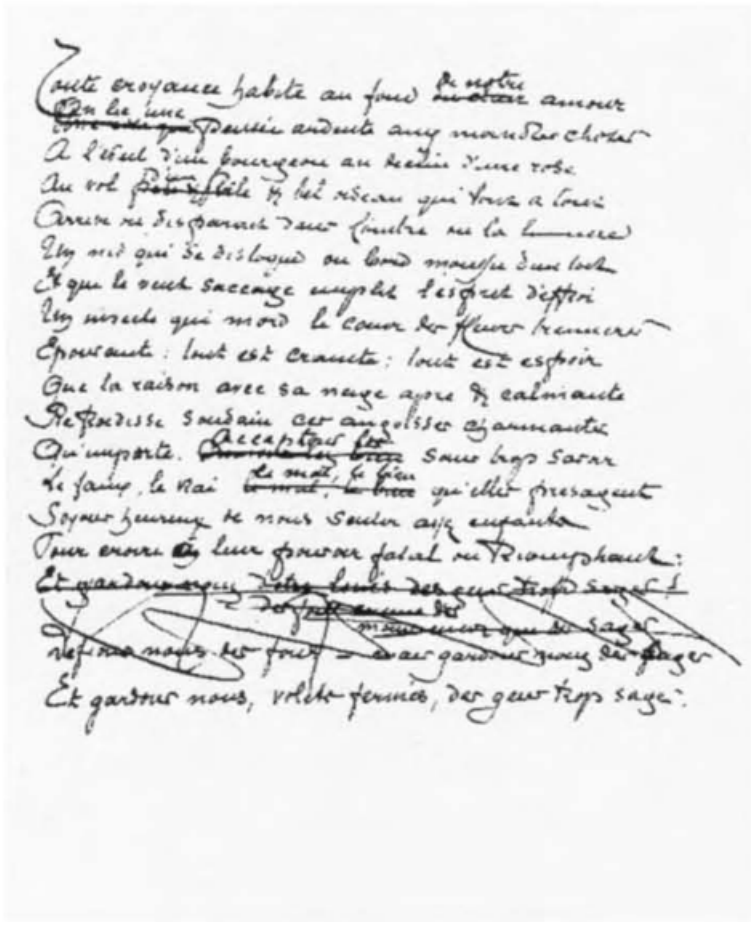
Dichter bij huis vonden we de Vestdijk-vertaler Spiros Macris bereid om een gedicht van Gerrit Achterberg in het Frans te vertalen. En om aan deze rubriek een persoonlijke toets te geven, blijven we nog even bij dezelfde taal. We maken hier graag ruimte vrij voor enkele gedichten van Patrick Lateur zelf. Ze werden in het Frans vertaald door Bernard De Coen die een keuze maakte uit Lateurs bundel *Ravenna* (2001). De titels *Haven, Emmaüs* en *Roeping* evoceren op zich reeds enkele waarden waar Patrick Lateur zich sterk vertrouwd mee voelt. Toch heeft hij, als vertaler en als redacteur, ook altijd gepleit voor een weidse blik ‘open op de zee en verre streken.’ Met waardering en dank!

De redactie van het *Kunsttijdschrift Vlaanderen*

Les heures d'après-midi

Toute croyance habite au fond de notre amour.
On lie une pensée ardente aux moindres choses:
À l'éveil d'un bourgeon, au déclin d'une rose,
Au vol d'un frêle et bel oiseau qui, tour à tour,
Arrive ou disparaît, dans l'ombre ou la lumière.
Un nid qui se disjoint, au bord moussu d'un toit,
Et que le vent saccage, emplit l'esprit d'effroi.
Un insecte qui mord le coeur des fleurs trémières
Épouvante: tout est crainte, tout est espoir.
Que la raison, avec sa neige âpre et calmante,
Refroidisse soudain ces angoisses charmantes,
   Qu'importe, acceptons-les sans trop savoir
Le faux, le vrai, le mal, le bien qu'elles présagent;
   Soyons heureux de nous sentir enfants,
Pour croire à leur pouvoir fatal ou triomphant;
Et gardons-nous, volets fermés, des gens trop sages.

EMILE VERHAEREN



De middaguren

In onze liefde woont een onbeperkt geloof.
Wij blijven mateloos geloven in 't geringe:
De eerste knop, de late roos, te tere dingen,
Het schuwe vogeltje dat wegdook in het loof
En in het lommer schuilt en opvliegt in het licht.
Een nest hangt half verwaaid in onweer en rukwinden,
Tot onze schrik, onder 't bemoste dakgebinte.
Ieder insect waarvoor de hoge stokroos zwicht
Jaagt angst aan: alles hangt nog tussen vrees en hoop.
Ook al zou kil verstand dit alles ondersneeuwen
En angst verbannen naar al lang vervlogen eeuwen,
    't Doet er niet toe: geef maar de vrije loop
Aan haar verhaal van goed en kwaad, van feit en mythe!
    Gelukkig zijn wij nog gelijk het kind
Dat vast gelooft in wat het misschien zelf verzint.
En klap de luiken dicht voor al te wijze lieden.

Uit het Frans vertaald door Stefaan van den Bremt

La tapisserie de Sainte Geneviève

Comme elle avait gardé les moutons à Nanterre,
On la mit à garder un bien autre troupeau,
La plus énorme horde où le loup et l'agneau
Aient jamais confondu leur commune misère.

Et comme elle veillait tous les soirs solitaire
Dans la cour de la ferme ou sur le bord de l'eau,
Du pied du même saule et du même bouleau
Elle veille aujourd'hui sur ce monstre de pierre.

Et quand le soir viendra qui fermera le jour,
C'est elle la caduque et l'antique bergère,
Qui ramassant Paris et tout son alentour

Conduira d'un pas ferme et d'une main légère
Pour la dernière fois dans le dernière cour
Le troupeau le plus vaste à la droite du père.

CHARLES PÉGUY

Het tapijt van de Heilige Genoveva

Omdat ze in Nanterre de schapen had geweid,
Lieten ze haar nu een heel andere kudde weiden,
De grootste horde waarin wolf en lam ooit beide
Een zelfde leven van ellende hebben geleid.

Zoals zij elke avond in haar eenzaamheid
Bleef waken op het erf of bij de waterzijde,
Onder dezelfde wilg en berk als toentertijde
Bewaakt zij nu dit stenen monster voor altijd.

En als de dag zal dichtgaan in de avondval,
Is 't die versleten herderin uit vroeger tijden
Die Parijs en omstreken samenbrengen zal

En die met kloeke stap en lichte hand zal leiden
Een allerlaatste maal in de allerlaatste stal
De reuzenkudde tot bij vaders rechterzijde.

UIT HET FRANS VERTAALD DOOR PAUL CLAES

Haven

‘Stad van de vloot’, zo lees ik op de poort
omgeven door vergulde barricaden,
gesloten tuin van steen alleen verstoord
door spel en gril van daken en arcaden.

Maar open op de zee en verre streken.
Drie boten van de vele, zichtbaar wiegend
op golven die tegen de wallen breken,
een zachte waterdans op zilte spiegel.

Eén ligt zeilklaar. De westenwind staat strak.
Straks vaart de man uit Rome naar de kim,
de ariaan wacht af en voelt zich zwak.
Ik voel onder de poort zijn vale schim.

PATRICK LATEUR



Haven van Classe, *S. Apollinare Nuovo (Ravenna), begin zesde eeuw*.

Port

‘La ville de la flotte’, ainsi dit le portail
entouré du fin or de bien des barricades
jardin muré de pierre au jeu de l'attirail
chatoyant de ses toits surplombant les arcades.

Certes ouverte au large, aux lointaines régions
Trois navires du lot, balancés sur les ondes
qui s'abattent à quai en circonvolutions,
douce danse de l'eau, glace où les sels abondent.

Un est prêt à la voile au fort vent d'occident.
Au plus haut s'en ira bientôt l'homme de Rome
l'aryen se sent faible et voilà qu'il attend
Je sens sous le portail son livide fantôme.

Uit het Nederlands vertaald door Bernard De Coen

Emmaus

De tocht terug is nooit zo lang geweest.
Jeruzalem een puin, de droom verdroomd.
En alles wat men in de Schriften leest
is tevergeefs, voor altijd weggehoond.

De mijlen naar hun oude dorp doen pijn.
Twee volgelingen gaan vermoeid hun weg
van dagelijks brood en amper samenzijn,
bedroefd om alles wat hun werd ontzegd.

'Te klein is uw geloof in de profeten.'
Alleen hun oren zien, ze houden halt,
vernemen wat men nooit meer kan vergeten
en vragen: 'Blijf bij ons, de avond valt.'

Patrick Lateur

Roeping

De dag nog jong. Een lucht van goud en licht.
Twee vissers deinend op het blauw. Het net
al vol. Van een dolfijn de felle schicht.
Het werk van alledag is ingezet.

'Kom mee met mij, twee mensenvissers maak
ik nu van u.' Hun ogen dwalen weg
van net en riem. En zonder tegenspraak
de sloep verlaten, zonder overleg.

En sjofel volgen zij de man aan land
te koninklijk gekleed, bewerkt met goud.
Ik wou dat zij nimmer hun taal en stand
vergeten waren, want de dag is oud.

Patrick Lateur



Emmaüs, *S. Apollinare Nuovo (Ravenna), begin zesde eeuw*.

Emmaus

Les routes du retour aussi longues ne furent.
Jérusalem en ruine et le songe rêvé.
et tout ce que l'on lit aux Saintes Ecritures
Ne sera-ce qu'en vain, à jamais bafoué.

La distance au village est bien trop douloureuse.
Deux disciples suivant fatigués leur errance
Du pain de chaque jour et d'union peu nombreuse
Attristés par ce qui leur fut pris en malchance.

'Trop petite la foi dans la voix des prophètes.'
Seuls entendent leurs yeux, car ils nous ont appris
Ce qui ne se perd point, ce sont eux qui s'arrêtent
Et demandent: 'Restez, oncques tombe la nuit.'

Uit het Nederlands vertaald door Bernard De Coen

Vocation

Le jour est jeune encore. Un ciel d'or, de lumière.
Deux pêcheurs balancés sur le bleu. Les filets
bien remplis. D'un dauphin le brillant éphémère.
Le travail quotidien est déjà aux aguets.

'Venez et suivez-moi, pêcheurs de la nation
je vous fais à présent.' Leur regard abandonne
les filets et la rame. Et sans contradiction
la chaloupe quitter, sans parler à personne.

Et bien minablement suivent l'homme atterri
trop richement paré, assorti d'un or fin.
Je voudrais que jamais n'oubliant leur état
ils ne perdent leur langue, ô le jour est ancien.

Uit het Nederlands vertaald door Bernard De Coen



Roeping van Petrus en Andreas, *S. Apollinare Nuovo (Ravenna), begin zesde eeuw*.

A mia madre

Ora che il coro delle coturnici
ti blandisce nel sonno eterno, rotta
felice schiera in fuga verso i clivi
vendemmiati del Mesco, or che la lotta
dei viventi più infuria, se tu cedi
come un'ombra la spoglia
   (e non è un'ombra,
o gentile, non è ciò che tu credi)

chi ti proteggerà? La strada sgombra
non è una via, solo due mani, un volto,
quelle mani, *quel* volto, il gesto d'una
vita che non è un'altra ma se stessa,
solo questo ti pone nell'eliso
folto d'anime e voci in cui tu vivi;

e la domanda che tu lasci è anch'essa
un gesto tuo, all'ombra delle croci.

EUGENIO MONTALE

De inspiratie, de buik en de dichter

Nec fonte labra prolui caballino
Nec in bicipiti somniasse Parnaso
Memini, ut repente sic poeta prodirem,
Heliconidasque pallidamque Pirenen
Illis remitto, quorum imagines lambunt
Hederae sequaces: ipse semipaganus
Ad sacra vatum carmen adfero nostrum.

Quis expedivit psittaco suum ‘Chaere’
Picasque docuit verba nostra conari?
Magister artis ingenique largitor
Venter, negatas artifex sequi voces;
Quod si dolosi spes refulserit nummi,
Corvos poetas et poetridas picas
Cantare credas Pegaseium nectar.

PERSIUS

Aan mijn moeder

Nu het koor van steenpatrijzen
jouw eeuwige slaap verzoet, verzaligde
zwerm in ordeloze vlucht naar de glooiingen
van de Mesco-kaap na de wijnoogst, nu de strijd

der levenden heviger woedt dan ooit: indien jij nu
als een schim je omhulsel loslaat
   (het is geen schim,
o lieve, het is niet wat jij denkt),

wie zal jou dan beschermen? De verlaten straat
leidt nergens heen. Slechts twee handen, een gezicht,
die handen, *dat* gezicht, het teken van een leven
dat niet van iemand anders is maar van zichzelf,
slechts dát geeft jou een plaats in het van zielen
en van stemmen wemelend elysium waarin jij leeft;

en ook de vraag die je nalaat is,
in de schaduw van de kruisen, een teken van jou.

Uit het Italiaans vertaald door Frans Denissen

De inspiratie, de buik en de dichter

Mijn lippen heb ik aan het hengstenwater niet gelaafd,
en van een droom op de Parnassus met twee pieken die,
out of the blue, mij tot een dichter maakte, weet ik niets.
De meisjes van de Helicon, Pirene's bleekwater...
ik laat het graag aan hen van wie de klittende klimop
de bustes likt. Ikzelf, ik ben een halve boer die op
het plechtig offerfeest der Barden toch zijn lied aanbiedt.

Wie heeft de papegaai het ‘Koppie-krauw’ en bijgebracht
en wie heeft eksters mensenwoorden leren brabbelen?
Het is de meester in de kunst, de schenker van talent:
de Maag, bedreven producent van taal die ons normaal
niet is gegeven. Als de hoop op glittergeld plots straalt,
dan kan een ravendichter en een eksterdichteres,
net echte nectarverzen zingen, op z'n Pegasus.

Uit het Latijn vertaald door Patrick Derynck

[32] In his eramus lautitiis, cum Trimalchio ad symphoniam allatus est, positusque inter cervicalia minutissima expressit imprudentibus risum. Pallio enim coccineo adrasum excluserat caput, circaque oneratas veste cervices laticlaviam immiserat mappam fimbriis hinc atque illinc pendentibus. Habebat etiam in minimo digito sinistrae manus anulum grandem subauratum, extremo vero articulo digiti sequentis minorem, ut mihi videbatur, totum aureum, sed plane ferreis veluti stellis ferruminatum. Et ne has tantum ostenderet divitias, dextrum nudavit lacertum armilla aurea cultum et eboreo circulo lamina splendente conexo.

[33] Vt deinde pinna argentea dentes perfodit: 'Amici, inquit, nondum mihi suave erat in triclinium venire, sed ne diutius absentivos morae vobis essem, omnem voluptatem mihi negavi. Permittetis tamen finiri lusum.'

Sequebatur puer cum tabula terebinthina et crystallinis tesseris, notavique rem omnium delicatissimam. Pro calculis enim albis ac nigris aureos argenteosque habebat denarios. Interim dum ille omnium textorum dicta inter lusum consumit, gustantibus adhuc nobis repositorium allatum est cum corbe, in quo gallina erat lignea patentibus in orbem alis, quales esse solent quae incubant ova. Accessere continuo duo servi et symphonia strepente scrutari paleam coeperunt, erutaque subinde pavonina ova divisere convivis. Convertit ad hanc scenam Trimalchio vultum et: 'Amici', ait, 'pavonis ova gallinae iussi supponi. Et mehercules timeo ne iam concepti sint. Temptemus tamen, si adhuc sorbilia sunt.'

Accipimus nos cochlearia non minus selibras pendentia, ovaque ex farina pingui figurata pertundimus. Ego quidem paene proieci partem meam, nam videbatur mihi iam in pullum coisse. Deinde ut audivi veterem convivam: 'Hic nescio quid boni debet esse', persecutus putamen manu, pinguissimam ficedulam inveni piperato vitello circumdatam.

[34] Iam Trimalchio eadem omnia lusu intermisso poposcerat feceratque potestatem clara voce, siquis nostrum iterum vellet mulsum sumere, cum subito signum symphonia datur et gustatoria pariter a choro cantante rapiuntur. Ceterum inter tumultum cum forte paropsis excidisset et puer iacentem sustulisset, animadvertit Trimalchio colaphisque obiurgari puerum ac proicere rursus paropsidem iussit. Insecutus est supellecticarius argentumque inter reliqua purgamenta scopis coepit everrere. Subinde intraverunt duo Aethiopes capillati cum pusillis utribus, quales solent esse qui harenam in amphitheatro spargunt, vinumque dederunt in manus; aquam enim nemo porrexit. Laudatus propter elegantias dominus: 'Aequum, inquit, Mars amat. Itaque iussi suam cuique mensam assignari. Obiter et putidissimi servi minorem nobis aestum frequentia sua facient.'

Statim allatae sunt amphorae vitreae diligenter gypsatae, quarum in cervicibus pittacia erant affixa cum hoc titulo: FALERNVM OPIMIANVM ANNORVM CENTVM. Dum titulos perlegimus, complosit Trimalchio manus et: 'Eheu', inquit, 'ergo diutius vivit vinum quam homuncio. Quare tangomenas faciamus. Vita vinum est. Verum Opimianum praesto. Heri non tam bonum posui, et multo honestiores cenabant.'

Potantibus ergo nobis et accuratissime lautitias mirantibus larvam argenteam attulit servus sic aptatam ut articuli eius vertebraeque laxatae in omnem partem flecterentur. Hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit:

'Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
Ergo vivamus, dum licet esse bene.’

PETRONIUS, SATYRICON, 32-34

We waren al bij deze geraffineerde gerechtjes, toen mijnheer Trimalchio zelve onder muzikale begeleiding naar binnen werd gedragen en op een flinke stapel kussens werd gelegd. Onwillekeurig schoten we in de lach. Hij had zijn kaalgeschoren kop namelijk uit die scharlaken mantel gestoken en om zijn door de stof zwaarbeladen nek een servet met purperen rand gepropt, waaraan links en rechts kwastjes bungelden. Ook droeg hij een grote, vergulde ring om zijn linker pink en had hij om het onderste kootje van de ringvinger ernaast een wat kleinere ring die mij van massief goud leek maar die ook geheel overdekt was met een soort ijzeren sterretjes. Om het vertoon van rijkdom niet hierbij te laten ontblootte hij zijn rechterarm, waarom een gouden bracelet en een ivoren armband met glimmende sluiting prijkten.

Nadat hij vervolgens met een zilveren staafje tussen zijn tanden had geprikt, nam hij het woord. 'Vrienden,' sprak hij, 'het was mij eigenlijk nog niet aangenaam de eetkamer binnen te gaan. Maar ik wilde jullie niet ophouden door langdurige afwezigheid, en zo heb ik mij alle genoegens ontzegd. Maar met jullie permissie, ik maak wel dit spelletje af.'

Er volgde een jongen met een speelbord van terpentijnhout en kristallen dobbelstenen, en ik merkte nog iets heel subtiels op: in plaats van witte en zwarte stukken had hij gouden en zilveren denarii.

Terwijl Trimalchio onder het spelen louter taal uitsloeg van wevers, zaten wij nog aan de amuses. Er werd ons een dienblad gebracht met een mand erop en daarin weer een houten kip met breed gespreide vleugels, zoals je dat vaak ziet bij een kip die eieren uitbroedt. Meteen kwamen twee slaven naderbij en begonnen onder montere klanken van het orkestje het stro te doorzoeken. Telkens weer haalden ze pauweneieren tevoorschijn, die ze dan onder de gasten uitdeelden.

Trimalchio draaide zijn gezicht naar dit tafereel. 'Vrienden,' zei hij, 'ik heb pauweneieren onder die kip laten leggen. En ik ben potdomme bang dat ze zijn uitgebroed! Laten we toch maar eens kijken of ze nog zijn op te slobberen.'

We kregen lepeltjes van minstens een half pond en staken die in de eieren, die van stevig deeg bleken te zijn. Ik had mijn portie al bijna aan de kant geschoven omdat ik dacht dat de inhoud een kuiken geworden was. Maar toen ik een oudgediende gast hoorde zeggen: 'Hé, daar moet iets lekkers in zitten!' pelde ik de schaal handmatig verder en trof een heerlijk vette vijgensnip in een jasje van gepeperde eierdooier.

Inmiddels had Trimalchio zijn spel stilgelegd en eveneens om al die hapjes gevraagd. En met luider stemme had hij ons uitgenodigd om eventueel nog een beker honingwijn te nemen toen het orkestje plotseling een teken gaf. Er verscheen een schare dienaren die de schalen van de amuses in één keer afruimden, zingend en wel. In het drukke gedoe viel per ongeluk een schoteltje op de grond. Een jongen pakte het op, maar Trimalchio kreeg het in de gaten en gaf zijn orders: de jongen moest voor straf een paar draaien om zijn oren krijgen en hij moest het schoteltje weer laten vallen. Vervolgens kwam de serviesmeester, die het zilveren ding tussen de rest van het afval begon weg te bezemen. Daarna betraden twee langharige negerjongens de ruimte met kleine zakken, zoals die waarmee men in het amfitheater het zand besprenkelt, en goten wijn over onze handen - water werd door niemand aangeboden. Mijnheer oogstte onze lof vanwege zijn verfijnde stijl. 'Een eerlijke strijd,' sprak hij, 'dat is waar Mars van houdt. Daarom heb ik bevolen dat ieder zijn eigen tafeltje krijgt. Bijkomend voordeel: die stinkslaven hoeven niet zo om ons heen te draven en verpesten de lucht niet zo.' Dadelijk werden zorgvuldig dicht gepleisterde glazen

amforen binnengebracht. Op de hals was een etiket aangebracht met de volgende tekst: ‘Falerner van het jaar van Opimius. Honderd jaar oud.’ Terwijl wij de etiketten bekeken klapte Trimalchio in zijn handen. ‘Ach jee,’ riep hij uit, ‘wijnen leven dus langer dan de mensjes! Laten we er maar op drinken, wijn is leven. Ik presenteer u een echte Opimianer! Gisteren heb ik niet zulke goede wijn geschonken, en dat terwijl ik veel sjiekere mensen aan tafel had.’ Wij lagen te drinken en al die geraffineerde luxe grondig te bewonderen, toen een slaaf een zilveren skelet naar binnen bracht. Het was zo aangepast dat de ledematen en gewrichten los zaten en naar alle kanten gebogen konden worden. Een, twee maal gooide hij het neer op de tafel, waarbij het flexibele ding allerlei vormen aannam. Daarop sprak Trimalchio:

‘Ach wee, ach wee, hoezeer zijn alle mensjes niets!
Zo zijn we later allemaal, in Orcus' hand.
Dus neem het ervan, zolang het hier nog kan!’

Uit het Latijn vertaald door Vincent Hunink

Autrement dit, l'amour

pour F.

Il y a,
il y a des jours de raisins doux, de pommes d'or,
de quoi faire taire notre veille soif.
Et l'eau qui court, torrents, rivières,
court sous la peau, enrobe nos coeurs,
calme nos doigts.
Rien ne manque, rien n'est mieux,
et quand la nuit vient,
elle affiche pour nous deux
un jeu complet d'étoiles.

Il y a des jours de fruits amers,
quand les pépins écrasés
nous blessent un peu la langue,
nous font former des mots moins beaux.

Il y a des jours de courte paille
où trois fois l'on tire la plus courte.
Les enfants sont un peu trop loin
pour qu'on entende leurs rires
et le chien qui murmure des rêves moroses
semble ne plus nous reconnaître.

Il y a des jours où tu m'aimes,
des jours où tu m'aimes bien.
Ainsi nous avançons, nous souvenant
et oubliant, marée haute, marée plate,
que le bonheur est un mélange
et que jamais il ne ressemble
ni tout à fait à ce que nous croyons
ni à lui-même,
ni à lui-même.

FRANCIS DANNEMARK

Anders gezegd, de liefde

Er zijn,
er zijn dagen van zoete druiven, gouden appels
om onze oude dorst te lessen.
En het stromende water, bergbeken, rivieren,
stroomt onder onze huid, omhult onze harten,
verkoelt onze vingers.
Niets ontbreekt, niets kan beter,
en als de nacht komt,
spreidt hij voor ons beiden
een complete sterrenset ten toon.

Er zijn dagen van bittere vruchten,
wanneer de geplette pitten
onze tong licht verwonden
en onze woorden vervormen.

Er zijn dagen van strootje trekken
waarop je drie keer aan het kortste eind trekt.
De kinderen zijn iets te ver weg
om hun lach nog te kunnen horen,
en de hond die zijn knorrige dromen gromt
lijkt ons niet te herkennen.

Er zijn dagen dat je van me houdt,
dagen dat je me graag mag.
Zo gaan we verder, soms herinneren we ons,
soms vergeten we, net als het getij,
dat geluk een mengeling is
en dat het nooit helemaal lijkt
op wat we geloven,
noch op zichzelf,
noch op zichzelf.

Uit het Frans vertaald door Hilde Keteleer

Birgittasyner

Uppblött och mättad
indränkt i guds våta skimmer

saknar den extatiska armar
med bakåtböjt smärtoansikte

ett förmjukat dagsanlete, nattliggjort
av guds sträva tunga, slickande

längs hennes nervers uppenbarelser
GUD! GUD! GUD! GUD!

Nerfaller som växande manna
När trä blir Bröd blir Vete

Tränger världen genom träkanalerna
fylls av den väta som är världens syner

mot denna rikedom
mot detta glänsande

synbördiga
djur -

Eva Ström



Liebfrauenkirche

Den förälskade kvinnan kom hem anorektisk
det var något förfärligt över henne
som om döden rört vid henne med sin hand
Varje minut av sitt liv skrev hon brev till sin älskade
Hon skrev på vad som helst, handflator, löv eller luft
De började alla: Mon amour, ce n'est pas de luxe qui me manque

Mon amour, döden är en stor bukett med gula liljor
och blå stormhattar invirade i en brudslöja
Blomsterhandeln försöker hitta adressaten
som förtvivlad försöker tvätta sig, äta, till och med tala
Europas huvudstäder lutar sig trötta tillbaka
alla kyrkor byggs ihop med sina århundraden
utanför katedralerna står tiggare med utsträckta handflator

snart förvandlade till drickande skulpturer av kött

Min älskade, det som fattas mig är inte städerna
stenarna eller de utdöda folkslagen
du hör hela tiden deras rop över bergsluttningarna
du ser deras skepp där floderna flyter samman
du går på ett torg, du vill komma nära en ensamhet
du slår i alla lexikon som finns
men hälften av alla ord har försvunnit

Eva Ström

Legende foto: *In de kloosterkerk van Vadstena (Zweden) bevindt zich een middeleeuws houten heiligenbeeld waarvan de armen zijn verdwenen. Het is een voorstelling van de Zweedse mystica, de heilige Birgitta (ca. 1303-1373), op het moment dat zij haar openbaringen ontvangt*.

Visioenen van Birgitta

Doorweekt en verzadigd
gedrenkt in Gods natte glans

zit zij, extatisch, zonder armen,
met achterovergebogen smartengelaat,

een verzacht dagaangezicht, vernachtelijkt
door Gods ruwe tong, likkend

langs wat haar zenuwen openbaren
GOD! GOD! GOD! GOD!

En als wassend manna valt
Terwijl hout verandert in Brood verandert in Koren

Trekt de wereld door de houtkanalen,
gevuld met vocht, de visioenen van de wereld,

naar die rijkdom
naar dat glanzende

met visioenen bezwangerde
dier -

Uit het Zweeds vertaald door Lisette Keustermans

Liebfrauenkirche

De verliefde vrouw kwam thuis, anorectisch
er hing iets vreselijks om haar heen
het was alsof de dood haar had beroerd met zijn hand
Elk moment van haar leven schreef ze brieven aan haar geliefde
Ze schreef overal op, handpalmen, bladeren, luchten
Steeds begon ze met Mon amour, ce n'est pas de luxe qui me manque

Mon amour, de dood is een groot boeket gele lelies
en monnikskap, in een bruidssluier gewikkeld
De bloemenzaak is op zoek naar de geadresseerde
die zich wanhopig probeert te wassen, te eten, te spreken zelfs
De hoofdsteden van Europa leunen vermoeid achterover
de kerken worden aan elkaar vastgebouwd met hun eeuwen
voor de kathedralen staan bedelaars met uitgestrekte handpalm
dadelijk worden ze omgevormd tot drinkende beeldhouwwerken van vlees

Mijn geliefde, wat mij ontbreekt, zijn niet de steden
de stenen of de volkeren die uitgestorven zijn
je hoort hun stem steeds over de berghellingen
je ziet hun schepen waar de rivieren samenvloeien
je loopt over een plein, je wil dicht bij de eenzaamheid komen
je zoekt in alle woordenboeken die er zijn
maar de helft van de woorden is verdwenen

Uit het Zweeds vertaald door Lisette Keustermans

Pharao

Ik wil met wat mij is geworden,
in de volgende orde,
in éne plaats begraven zijn:

De deken waar ik onder lag
tot aan mijn kin,
dewijl haar hand hem alzo lei;
- heengaande zag ze om en zei:
nu is de nacht niet zonder mij -

de dingen van den dag:
geluk en stof in evenwicht
door liefde's overmacht,
til ze voorzichtig uit het licht
in deze schacht;

zet ook de avondstonden bij:
de stenen niet aaneen, dat zij
eeuwigheid houden rondom mij;

en van den gulden morgenstond
breng wijn bij mijnen mond.

Wat haar lichaam betreft, volsta
met deze kruik vol as, weldra
is dit het waartoe ik verga.

Doe aan dit lied niet toe of af,
richt niet over een graf,
opdat geen dode u bestraft;

Maar leg als laatste wat gij doet
al mijn gedichten aan mijn voet;
krachten, waarmee ik opstaan moet.

GERRIT ACHTERBERG



Getekend portret van Gerrit Achterberg door Cees Bantzinger, 1942

Pharaon

Je veux, avec ce qui sera de moi,
et dans l'ordre indiqué,
être en un lieu enterré:

Le drap qui me couvrit
tendu jusqu'au menton,
car sa main ainsi le posa;
- se retournant, elle prononça:
la nuit ne sera plus sans moi -

les objets du jour:
en équilibre, matière et bonheur
par la toute-puissance de l'amour,
portez-les dans ce puits sans heurts,
afin que l'ombre les entoure;

enfouissez encore les heures vespérales:
ménagez l'espace entre les dalles,
veillant qu'autour de moi, l'éternité s'installe;

et de l'aurore dorée du matin
portez à mes lèvres le vin.

Quant à son corps, on ne prendra
qu'un vase de cendres, voilà
ce qui de moi résultera.

Que ce chant ne subisse ni ajout, ni coupure,
ne jugez pas une sépulture,
pour que le mort ne vous censure;

mais dans un dernier geste, vous viendrez déposer
chacun de mes poèmes qui seront à mes pieds;
les forces par lesquelles je dois ressusciter.

Uit het Nederlands vertaald door Spiros Macris

Psalm

O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ta ascunsă,
Dumnezeule, dar ce era să fac?
Cînd eram copil mă jucam cu tine
şi-n închipuire te desfăceam cum desfaci o jucărie.
Apoi sălbăticia mi-a crescut,
cîntările mi-au pierit,
şi fără să-mi fost vreadată aproape
te-am pierdut pentru totdeauna
în ţărînă, în foc, în văzduh şi pe ape.

Între răsăritul de soare şi-apusul de soare
sunt numai tină şi rană.
În cer te-ai închis ca-ntr-un coşciug.
O, de n-ai fi mai înrudit ce moartea
decît cu viaţa,
mi-ai vorbi. De-acolo unde eşti,
din pămînt ori din poveste mi-ai vorbi.

În spinii de-aci, arată-te, Doamne,
să ştiu ce-aştepti de la mine.
Să prind din văzduh sulița veninoasă
din adînc azvîrlită de altul să te rănească subt aripi?
Ori nu doreşti nimic?
Eşti muta, neclintita identitate
(rotunjit în sine a este a),
nu ceri nimic. Nici măcar rugăciunea mea.

Iată, stelele intră în lume
doedată cu întrebătoarele mele tristeți.
Iată, e noapte fără ferestre-n afară.
Dumnezeule, de-acum ce mă fac?
Î mijlocul tău mă dezbrac. Mă dezbrac de trup
ca de-o haină pe care-o laşi în drum.

LUCIAN BLAGA

Psalm

Je verborgen eenzaamheid heeft me altijd pijn gedaan,
mijn God, maar wat kon ik doen?
Als kind speelde ik met je
en in verbeelding haalde ik je uiteen als een stuk speelgoed.
Later kreeg mijn wildheid de overhand,
mijn gezangen verstierven,
en hoewel je me nooit nabij bent geweest,
ben ik je voor altijd verloren
in de aarde, in het vuur, in de lucht en op de wateren.

Van zonsopgang tot zonsondergang
ben ik niets anders dan slijk en wond.

Je sloot je in de hemel op als in een doodkist.
Indien je niet zozeer verwant was geweest met de dood
dan wel met het leven,
ja, dan had je me aangesproken. Waar je ook bent,
op aarde of in een sprookje, je had me aangesproken.

In de doornen hierneerwaarts, vertoon je, Heer,
zodat ik weet wat je van mij verwacht.
Zal ik de gifspeer, die een ander uit de diepte gooide
om je onder een vleugel te verwonden, opvangen in haar vlucht?
Of verlang je niets?
Je bent de stomme, onbewogen eigenheid
(a is in zichzelf afgerond a)
je vraagt niets. Niet eens mijn gebed.

Kijk, daar betreden de sterren de wereld
tegelijk met mijn vragende verdriet.
Kijk, het is een nacht zonder raam op de buitenwereld.
Mijn God, wat moet ik van nu af aan beginnen?
In jouw midden kleed ik me uit. Ik trek mijn lichaam uit
als een kledingstuk dat je achterlaat op de weg.

Uit het Roemeens vertaald door Jan H. Mysjkin

Mors

Je vis cette faucheuse. Elle était dans son champ.
Elle allait à grands pas moissonnant et fauchant,
Noir squelette laissant passer le crépuscule.
Dans l'ombre où l'on dirait que tout tremble et recule,
L'homme suivait des yeux les lueurs de la faulx.
Et les triomphateurs sous les arcs triomphaux
Tombaient; elle changeait en désert Babylone,
Le trône en échafaud et l'échafaud en trône,
Les roses en fumier, les enfants en oiseaux,
L'or en cendre, et les yeux des mères en ruisseaux.
Et les femmes criaient: - Rends-nous ce petit être.
Pour le faire mourir, pourquoi l'avoir fait naître? -
Ce n'était qu'un sanglot sur terre, en haut, en bas;
Des mains aux doigts osseux sortaient des noirs grabats;
Un vent froid bruissait dans les linceuls sans nombre;
Les peuples éperdus semblaient sous la faulx sombre
Un troupeau frissonnant qui dans l'ombre s'enfuit;
Tout était sous ses pieds deuil, épouvante et nuit.
Derrière elle, le front baigné de douces flammes,
Un ange souriant portait la gerbe d'âmes.

VICTOR HUGO

Feber

Hönsen sover. Även tuppen.
Vindsnurran sover på hönshusets tak.
Fadern har gömt sig under en sten.
Även morfadern.
Duvorna håller sig undan i skogen.
Men Svanen har värpt sina fem nattliga ägg.
Barnet som hostar och har mycket ont i bröstet
klättrar på feberstegen upp till en bror som flög bort.
Stor sorg. Liten sorg.
Försilvrade tuvor
och tistlar.

WERNER ASPENSTRÖM



Dentelles et Spèctres *van de hand van Victor Hugo*.

Mors

Ik zag die maaimachine. Ze stond daar op het veld.
Zij graaide en zij maaide met een immens geweld,
Een zwart geraamte dat de schemer liet verstrijken.
Een man stond naar het schijnsel van de zeis te kijken
Vanop een plek waar alles, lijkt het, wijkt en trilt.
En menig triomfator valt van zijn ereschild.
En Babylonië verandert in woestijnen,
De kinderen in vogels terwijl de rozen kwijnen,
De troon in een schavot en het schavot in troon,
Het goud in as, en moederogen in een stroom.
De vrouwen schreeuwden: - Geef terug, dit kleine wezen.
Waarom werd het geboren, slechts om de dood te vrezen? -
Het was een snik op aarde maar, omhoog, omlaag.
Uit zwarte bedden kwamen knoken en geklaag.
Een ijselijke wind deed menig doodskleed suizen;
Onder de kille zeis leken de mensen muizen,
Een radeloze kudde die vlucht in duisternis;
Onder hun voeten rouw, nacht en ontsteltenis.
Daarachter, terwijl zachte stralen hem omranden,
Een engel met een ruiker zielen in zijn handen.

Uit het Frans vertaald door Koen Stassijns

Koorts

De hen slaapt. De haan ook.
Het windmolentje slaapt op het dak van het hoenderhok.
De vader heeft zich verborgen onder een steen.
De grootmoeder ook.
De duiven verschuilen zich in het bos.
Maar de Zwaan heeft haar vijf nachtelijke eieren geworpen.
Het kind dat hoest en veel borstpijn heeft
klautert op de koortsladder naar een broer
die is weggevlogen.
Groot verdriet. Klein verdriet.
Verzilverde graspollen
en distels.

Uit het Zweeds vertaald door Ivo van Strijtem

Dich wundert nicht des Sturmes Wucht, -
du hast ihn wachsen sehn;-
die Bäume flüchten. Ihre Flucht
schafft schreitende Alleen.
Da weisst du, der vor dem sie fliehn
ist der, zu dem du gehst,
und deine Sinne singen ihn,
wenn du am Fenster stehst.

Des Sommers Wochen standen still,
es stieg der Bäume Blut;
jetzt fühlst du, dass es fallen will
in den der Alles tut.
Du glaubtest schon erkannt die Kraft,
als du die Frucht erfasst,
jetzt wird sie wieder rätselhaft,
und du bist wieder Gast.

Der Sommer war so wie dein Haus,
drin weisst du alles stehn -
jetzt musst du in dein Herz hinaus
wie in die Ebene gehn.
Die grosse Einsamkeit beginnt,
die Tage werden taub,
aus deinen Sinnen nimmt der Wind
die Welt wie welkes Laub.

Durch ihre leeren Zweige sieht
der Himmel, den du hast;
sei Erde jetzt und Abendlied
und Land, darauf er passt.
Demütig sei jetzt wie ein Ding,
zu Wirklichkeit gereift, -
dass Der, von dem die Kunde ging
dich fühlt, wenn er dich greift.

Rainer Maria Rilke



De eerste uitgave van R.M. Rilkes Das Stundenbuch *(1905). Omslagontwerp van W. Tiemann*.

Het woeden van de storm verbaast je niet, -
je hebt hem aan zien komen; -
de bomen vluchten. Hun vlucht
brengt hele dreven in beweging.
En je beseft dat die voor wie zij vluchten,
diegene is waar jij naartoe gaat,
en al jouw zinnen loven hem,
als jij aan 't venster staat.

De zomerweken stonden stil,
het bloed der bomen steeg;
nu voel je dat het vallen wil
in hem die alles doet.
Je meende al, 'k herken de kracht
als ik de vrucht kan grijpen,
nu wordt ze opnieuw mysterie
en jij bent weer een gast.

De zomer was zowat je huis,
daar weet je alles staan -
nu moet je naar je hart terug
als naar de vlakte gaan.
De grote eenzaamheid begint,
de dagen worden doof,
en uit je zinnen neemt de wind

de wereld als verwelkend loof.

Door hun lege twijgen kijkt
de hemel, die je hebt;
wees aarde nu en avondlied
en land waarop hij past.
Wees nu deemoedig als een ding
tot werkelijkheid gerijpt, -
dat Hij van wie de mare ging,
je voelt, als hij je grijpt.

Uit het Duits vertaald door Piet Thomas

Doggerel by a senior citizen

Our earth in 1969
Is not the planet I call mine,
The world, I mean, that gives me strength
To hold off chaos at arm's length.

My Eden landscapes and their climes
Are constructs from Edwardian times,
When bath-rooms took up lots of space,
And, before eating, one said Grace.

The automobile, the aeroplane,
Are useful gadgets, but profane:
The enginry of which I dream
Is moved by water or by steam.

Reason requires that I approve
The light-bulb which I cannot love:
To me more reverence-commanding
A fish-tail burner on the landing.

My family ghosts I fought and routed,
Their values, though, I never doubted:
I thought their Protestant Work-Ethic
Both practical and sympathetic.

When couples played or sang duets,
It was immoral to have debts:
I shall continue till I die
To pay in cash for what I buy.

The Book of Common Prayer we knew
Was that of 1662:
Though with-it sermons may be well,
Liturgical reforms are hell.

Sex was, of course - it always is -
The most enticing of mysteries,
But news-stands did not yet supply
Manichaean pornography.

The Speech was mannerly, an Art,
Like learning not to belch or fart:
I cannot settle which is worse,
The Anti-Novel or Free Verse.

Nor are those Ph.D.'s my kith,
Who dig the symbol and the myth:
I count myself a man of letters
Who writes, or hopes to, for his betters.

Gerijmel van een oudere heer

Ik weet niet of mij de planeet
In '69 welkom heet;
Ze geeft de kracht niet, welbeschouwd,
Die chaos op een afstand houdt.

Mijn Paradijs onder de zon
Komt uit een *fin de siècle*-bron,
De badkamer die ruimte bood,
Een dankgebed voor 't avondbrood.

Per auto of per vliegtuig gaan,
Is efficiënt, maar ook profaan;
't Machinepark waar ik van droom
Werkt nog op waterkracht of stoom.

Omdat de Rede mij verplicht,
Berust ik in elektrisch licht;
Maar ik waardeer, meer dan iets anders
Een trappenhuis met vleermuisbranders.

Het spook familie dient weerstaan,
Maar ik nam wel haar waarden aan;
De protestantste plichtsethiek
Leek praktisch en zelfs sympathiek.

Toen thuis nog werd gemusiceerd,
Gold schulden maken als verkeerd;
Slechts met baar geld verreken ik
Mijn kooplust, tot de laatste snik.

't Gebedenboek waar wij in lezen
Schijnt uit de Stuart-tijd te wezen;
Moderne preken gaan nog wel,
Maar nieuwe liturgie: een hel.

Seks was natuurlijk - was en is -
De lokkendste geheimenis;
Maar wat ook de kiosk ons bood,
Geen manicheïsch pornobloot.

Spreken was kunst: je leerde praten,
Net als geen scheet of boer te laten;
Waar gruw ik nog het meeste van?
Vrij vers of de anti-roman?

Ik houd ook niet van die geleerden
Die mythe en symbool vereerden;
Mijn wens en hoop is: schrijver zijn
Voor lezers die wat wijzer zijn.

Dare any call Permissiveness
An educational success?
Saner those class-rooms where I sat in,
Compelled to study Greek and Latin.

Though I suspect the term is crap,
If there *is* a Generation Gap,
Who is to blame? Those, old or young,
Who will not learn their Mother-Tongue.

But Love, at least, is not a state
Either *en vogue* or out-of-date,
And I've true friends, I will allow,
To talk and eat with here and now.

Me alienated? Bosh! It's just
As a sworn citizen who must
Skirmish with it that I feel
Most at home with what is Real.

W.H. Auden



Vier tekeningen van W.H. Auden. Gemaakt op de vooravond van zijn overlijden (28 september 1973) door de Oostenrijkse kunstenaar Anton Schumich tijdens een lezing in het Palffy Paleis te Wenen.

Wie zegt dat alles tolereren
Goed samengaat met school en leren?
In mijn gezonder klaslokalen
Moest ik Latijn en Grieks vertalen.

De term deugt niet, naar ik geloof,
Maar *is* er een generatiekloof,
Wiens schuld dan? Wordt het niet versjteerd
Door wie zijn moedertaal niet leert?

Liefde, althans, is onbepaald:
Niet modieus, niet achterhaald.
'k Heb goede vrienden, toegegeven,
Om mee te eten, praten, leven.

Zou *ik* vervreemd zijn? Zottepraat!
Als nieuwe burger van de staat

Die met vervreemding in gevecht is,
Voel ik me 't meest thuis bij wat Echt is.

Uit het Engels vertaald door Peter Verstegen

Demasiado tarde

Más tarde, algún día, sabremos
quién dijo qué,
y por qué lo dijo,
y para qué. Más tarde, no ahora,
cuando ya no digan nada
y sólo nos sonrían, satinados y distantes,
- como reyes y generales
de los libros de historia -
desde veleros y mansiones
con perros y criados. Entonces sí:
cuando estén a salvo, tras sus pulseras de oro,
tras sus gafas ocuras,
tras mujeres que se tiñen de rubio y felicidad
para la foto, entonces sabremos
quién robó qué,
y de quién lo robó,
y por qué o por qué no. Más tarde,
demasiado tarde, eso es seguro,
habrá quien, rabioso, les señale con el dedo
y anuncie: fueron ellos. Fueron ellos.
Cuando ya naveguen por dulcísimos paraísos
fiscales, olvidados del pecado original,
de la muerte de Abel, del Che, de Falcone,
de invasores de piel oscura
que se ahogaron en las mismas aguas
- diga Heráclito lo que diga -
en que ellos navegan. Y no sambremos,
aún no, lo que dice, ni por qué,
ni para qué lo dice,
quien les señala con el dedo. O sí,
lo sabremos, pero más tarde,
demasiado tarde.

José Ovejero

Te laat

Later, ooit, komen we wel
te weten wie wat heeft gezegd,
en waarom,
en waarvoor. Later pas, nu niet,
als ze al niets meer kunnen zeggen
en alleen nog glimlachen, glanzend en op afstand,
- zoals koningen en generaals
in geschiedenisboeken -
uit zeilboten en kasten van huizen
met honden en bedienden. Dan wel:
als ze veilig zijn, achter hun gouden horloges,
achter hun donkere brillen,
achter vrouwen met blondgeverfde haren en geluk

voor op de foto, pas dan komen we te weten
wie wat heeft gestolen,
en van wie,
en waarom en waarom niet. Later pas,
te laat, zoveel is zeker,
komt iemand die hen woedend en beschuldigend aanwijst
en bekendmaakt: zij waren het. Zij waren het.
Als ze al door fiscale
paradijzen varen, de erfzonde vergeten zijn,
en de dood van Abel, van Che, van Falcone,
en van indringers met donkere huid
die verdronken in dezelfde wateren
- Heraclitus mag zeggen wat hij wil -
als waardoorheen zij varen. En dan nog weten we niet,
nog altijd niet, wat hij zegt, of waarom,
of waarvoor degene het zegt
die hen beschuldigend aanwijst. Of toch,
ja, dan weten we het wel, maar pas later,
te laat.

Uit het Spaans vertaald door Bart Vonck

Carmen Buranum 130

Olim lacus colueram,
olim pulcher exstiteram,
dum cygnus ego fueram.
Miser, miser,
modo niger
et ustus fortiter!
Eram nive candidior,
quavis ave formosior;
modo sum corvo nigrior.
Miser, miser,
modo niger
et ustus fortiter!
Me rogus urit fortiter,
gyrat, regyrat garcifer;
propinat me nunc dapifer
Miser, miser,
modo niger
et ustus fortiter!
Mallem in aquis vivere
nudo semper in aere
quam in hoc mergi pipere.
Miser, miser,
modo niger
et ustus fortiter!
Nunc in scutella iaceo
et volitare nequeo;
dentes frendentes video.
Miser, miser,
modo niger
et ustus fortiter!

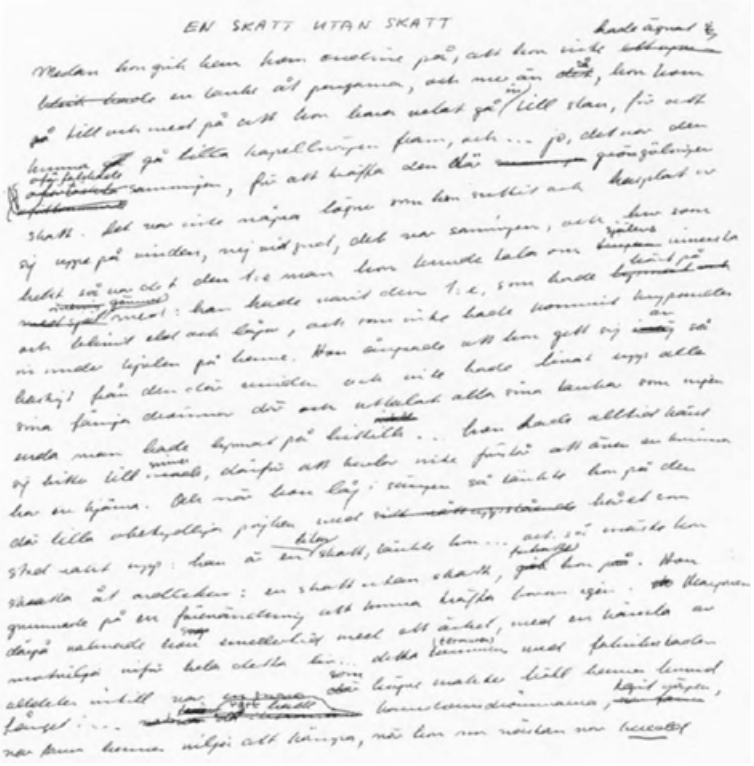
Panxit clericus vagans saec. XIII.

Swaneclach

Ooit was ic thuus op maer en plas,
oit stont ic hoge, scoon en ras,
doen ic noch vriè swane was.
O smart, o smart,
voortaen pecswart
en doorgesoden hart!
Noch witter was ic doen als snee,
so mooy negeene vogel, nee;
nu swarter als een craeye, wee!
O smart, o smart,
voortaen pecswart
en doorgesoden hart!
Het braetspit gloeyt en doet mi seer,
de cooccnecht went en went mi weer;
nu reict de drost mi aen sijn heer.

O smart, o smart,
voortaen pecswart
en doorgesoden hart!
Opt water leefd'ic liever voort,
daer d'open hemel altijt gloort,
als dat die peper mi versmoort.
O smart, o smart,
voortaen pecswart
en doorgesoden hart!
Nu lig ic op een scotel claer
en vliegen can ic niet vandaer;
ic sie hun tanden cnersen naer.
O smart, o smart,
voortaen pecswart
en doorgesoden hart!

In dietsce: Andries Welkenhuysen.


EN SKATT UTAN SKATT

Fragment uit De Kapellekensbaan *in Zweedse vertaling van Ingrid Wikén Bonde*

Een schat zonder schat

In het huiswaarts keren viel het ondine op, dat zij geen ogenblik met het geld had ingezeten, en meer nog, viel het haar zelfs op dat zij alleen naar de stad had willen gaan, om langs de kapellekensbaan te kunnen wandelen, en... ja, het was de onverbloemde waarheid, om die snotneus van een schatt te hebben ontmoet. Het waren geen leugens geweest die ze op de mansarde had uitgebazeld, bij god neen, het was de waarheid geweest, en tot slot van rekening was het ook bij haar de 1ste man geweest waarmee ze over de ziel der dingen kon spreken: hij was de 1ste geweest, die geluisterd had en in gloed was geraakt, en niet onder haar rokken was komen kruipen. Zij had spijt zo vlug op die mansarde te zijn weggelopen, en daar niet al haar dwaze dromen te hebben opgerakeld, en al haar gedachten uitgesproken waar tot nog toe geen enkele man naar geluisterd had... zij had zich altijd bitter gestemd gevoeld, omdat een man niet begrijpt dat ook een vrouw hersens heeft. En in haar bed dacht ze aan die kleine onbelangrijke jongen met zijn overeind staande haren: hij is een schat, dacht ze... en ze moest lachen met die woordspeling: een schatt zonder schat, vervolgde ze. Ze zinde op een voorwendsel om hem weer te kunnen ontmoeten. De morgen daarna ontwaakte ze echter met een walg, met een tegenzin om dit hele leven... dit termuren met de aanpalende fabriekssstad was een strop waarin hogere machten haar hoofd gevangen hielden... waar waren dan de dromen uit haar jeugd, waar was haar wil om te worstelen, dat zij nu haast bereid was om met een jongen te trouwen die zich nog voor de 1ste maal scheren moest? Zij greep haar

parasol en haar gouden armband en zei tot vapeur haar vader, dat hij van de noen wat minder tatjespap kon maken, want zij ging naar brussel... en met het adreskaartje van hun nicht maria in de zak stapte ze in de trein. Ze had nog nooit brussel gezien en was wat overweldigd... rondlopend, al vragend in de grote magazijnen, bezag men haar medelijdend: het was te forest dat hun nicht woonde, en de tram voerde haar immer verder andere straten in: ondine zag aanstonds dat brussel te groot was voor haar, zij zou een godenworsteling hebben te voeren om hier aan de spits te kunnen komen... zij zou oud en vergrijsd raken in die bovenmenselijke strijd... en een oude en grijze ondine, wat was dat? Neen, zij moest jong zijn, met gouden armbanden rond de polsen en met strikken in het haar.

En skatt utan skatt

Medan hon gick hem kom ondine på att hon inte hade ägnat en tanke åt pengarna, och mer än så, hon kom till och med på att hon bara velat gå in till staden, för att kunna gå lilla kapellets väg fram, och... jo, det var den oförfalskade sanningen, för att träffa den där gröngölingen skatt. Det var inte några lögner det där som hon suttit och hasplat ur sig uppe på vinden, nej vid gud, det var sanningen, och hur som helst så var det den 1:e man som hon hade kunnat tala om själens innersta gömmor med: han hade varit den 1:e som hade hört på och blivit eld och lågor och som inte hade kommit krypande in under kjolen på henne. Hon ångrade att hon gett sig av så hastigt från den där vinden och inte passat på att väcka alla sina fåniga drömmar till liv och uttala alla sina tankar som ingen enda man hade lyssnat på hittills... hon hade alltid känt sig bitter till sinnes, därför att karlar inte förstår att även en kvinna har en hjärna. Och när hon låg i sängen, tänkte hon på den där lilla obetydliga pojken med håret som stod rakt upp: han är en liten skatt, tänkte hon... och så måste hon skratta åt ordleken: en skatt utan skatt, fortsatte hon. Hon grunnade på en förevändning att träffa honom igen. Morgonen därpå vaknade hon emellertid med ett äckel, med en känsla av motvilja mot hela det här livet... det här termuren med fabriksstaden alldeles intill var en snara som högre makter höll hennes huvud fånget i... vart hade barndomsdrömmarna tagit vägen, var fanns hennes vilja att kämpa, när hon nu nästan var beredd att gifta sig med en pojkvasker som stod i begrepp att raka sig för första gången? Hon grep sitt parasoll och sitt guldarmband och sa till ångan sin far att han kunde koka lite mindre gröt till lunch, för hon skulle till bryssel... och med kusin marias adresskort i fickan klev hon på tåget. Hon hade aldrig sett bryssel förr och blev något övervältigad... hon gick omkring och frågade i de stora varuhusen och de såg medlidsamt på henne: det var i forest som deras kusin bodde, och spårvagnen förde henne längre och längre bort, in på andra gator: ondine såg strax att bryssel var för stort för henne, hon skulle få kämpa en gudakamp för att kunna komma till toppen här... hon skulle bli gammal och grå i den övermänskliga striden... och en gammal och grå ondine, vad var det för något? Nej, hon måste vara ung, med gyllene armband runt handlederna och med band i håret.

Fragment uit de Zweedse vertaling Lilla kapellets väg *(1975, p. 241-242) door Ingrid Wikén Bonde*

Fragment uit De Kapellekensbaan *van Louis Paul Boon (p. 194-195)*.

In en om de kunst

Jeugdliteratuur
In de wolken West-Vlaamse kinderboekillustratoren in de kijker
Ria de Schepper

Van 30 januari tot en met 16 maart 2005 loopt in het Provinciaal Hof op de Markt in Brugge de tentoonstelling *In de wolken*, met werk van twaalf in West-Vlaanderen geboren illustratoren van kinderboeken.

De tentoonstelling kadert in het culturele samenwerkingsverband tussen de provincie West-Vlaanderen en de Landschaftsverband Westfalen-Lippe. Al meer dan vier decennia zijn er gezamenlijke culturele projecten. Voor 2004-2005 werd het thema 'kinderboekillustraties' gekozen. Het feit dat onze Vlaamse illustratoren momenteel ook internationaal hoge toppen scheren, is daar zeker niet vreemd aan. De provincie West-Vlaanderen bouwde een mooie tentoonstelling op rond het werk van twaalf illustratoren met West-Vlaamse roots. De zestig tentoongestelde werken bieden een representatieve staalkaart van de veelzijdigheid en de artisticiteit van onze hedendaagse kinderboekillustratoren. Een selectie hieruit werd in het najaar van 2004 al tentoongesteld in Münster en Oelde waar ook telkens de Westfaalse tentoonstelling te zien was. De volledige tentoonstelling van zestig illustraties is in Brugge te zien in februarimaart, gevolgd door de tentoonstelling van Westfaalse kinderboekillustratoren van 23 maart tot 1 mei 2005.

In de wolken toont van elk van de twaalf Vlaamse illustratoren vijf werken die representatief zijn voor hun stijl. Daarbij zitten zwaargewichten als Carll Cneut, Gerda Dendooven en Klaas Verplancke, die de jongste jaren internationale bekendheid verwierven. Carll Cneut slaagt er telkens in de kijker te verrassen met een uitgekiend, soms uitbundig kleurenpalet en aparte composities. De stapelstructuren en de afsnijdingen aan de randen trekken de aandacht en doen een beroep op de verbeelding



van de toeschouwer om de kaders verder aan te vullen en op een eigen manier te interpreteren. De collages van Gerda Dendooven intrigeren door de vormgeving van de personages, de scherpe kleuren en de composities. In de tentoongestelde illustraties vallen vooral de vrouwen op: robuuste en zelfverzekerde figuren die speels, dynamisch of relativerend in beeld worden gebracht. Haar werk prikkelt de verbeelding en suggereert emoties eerder dan ze uit te beelden. Van het genoemde drietal is Klaas Verplancke ongetwijfeld de veelzijdigste. Hij profileerde zich de voorbije jaren als een gedreven en getalenteerd vakman die steeds nieuwe uitdagingen aangaat. Hij past zijn stijl aan de tekst aan en schuwt het experiment niet. In zijn illustraties toont hij telkens een 'andere' Verplancke. De somberheid en strakheid van Permeke vinden we terug in *Wortels*. De gestapelde beeldopbouw, de tronies en vervormde figuren van *Wat de ezel zag* van Frank Adam zijn beïnvloed door Jeroen Bosch. De ruimtes en de vensters die binnen en buiten in deze illustraties verbinden, doen denken aan middeleeuwse schilderijen. Daarnaast ontbreken ook ironie en vrolijke humor niet, zoals in *Heksje Paddenwratje* van Henri van Daele, geïnspireerd op oude tarotkaarten, en in *Ozewiezewoze*, een bundeling Vlaamse kinderliedjes samengesteld door Jan van Coillie.

De tentoonstelling toont daarnaast ook werk van een aantal illustratoren met een ruime staat van dienst. Zo is er Marjolein Pottie wiens werk opvalt door de sobere belijning en het mooie coloriet. Ze illustreert vooral voor jonge kinderen en doet dat op een vrolijke maar ook soms intimistische manier, zoals in *Bollebuikbaby* van Marita de Sterck. Haar schilderijen op een zwarte achtergrond, met uitsparingen van de contourlijnen, zijn helder en sober. Het tekenwerk van Anne Westerduin, die al sinds eind jaren tachtig in het vak zit, onderging een wezenlijke evolutie. Soms zet ze met zwierige zwartwitlijnen sterke emoties neer, zoals in *Zie me graag* van Guy Didelez. Meestal werkt ze in kleur en ze slaagt erin door de kleurkeuze, de typering van de figuren en de uitsparingen in de compositie emoties en sfeer gevat weer te geven. Goele Dewanckel heeft een heel eigen signatuur. Ze herleidt illustraties tot hun essentie, met centrale figuren zonder decor of met confronterende close-ups. Gestileerde figuren en felle kleuren roepen hevige emoties op. Haar werk contrasteert fel met de voor zichzelf sprekende illustraties uit een doorsnee kinderboek. Het is soms grimmig en afstandelijk, met grove borstelstreken en zwarte vlakken. Johan Devrome illustreerde vooral werk van Geert de Kockere. Hij heeft een voorkeur voor volumineuze figuren met smalle armen en benen en een sterk geprononceerde neus. Voeg daarbij enkele subtiele, grappige details, een speels spel van lijnen en vlakken in decor of kledij van de personages en je krijgt een gemoedelijke illustratie die goed bij de tekst aansluit.

In de wolken toont ook werk van jonge kunstenaars die de jongste vijf jaar op het voorplan traden. De interesse voor het vak van kinderboekillustrator in het hoger kunstonderwijs is groot. De afgestudeerden komen op de boekenmarkt met veel technische bagage en vaak al een uitgesproken eigen stijl. Katrien Thant publiceerde nog niet veel. Ze verraste met haar debuut *Het kleine-kamertjes-kasteel* met sfeervolle illustraties en geslaagde composities. Greet Bosschaert schildert met grove penseelstreken eenvoudige, sfeervolle taferelen. De compositie suggereert mee de emoties en de figuren zijn krachtig neergezet. Sabien Clement liet zich opmerken met haar tekeningen in *Jij lievert* van Geert de Kockere. Ze verrast

met een subtiel lijnenspel, gestileerde vluchtige figuren en een gedurfde combinatie van tekst en tekening. Het experimenteren met lijnen, kleuren en vormen leidt vaak tot suggestieve en sensuele illustraties. Ook Isabelle Vandenabeele is een jonge illustratrice die zich op korte tijd stevig in de kijker heeft gewerkt, vooral dankzij het boek *Rood Rood Roodkapje*, met tekst van Edward Van de Vendel. Het bevat een alternatieve versie van Roodkapje die krachtig is uitgewerkt in houtsneden met rood en



Rood Rood Roodkapje

zwart. De grove lijnen en de kleuren met hun symbolische functie evoceren een grimmige sfeer. Het boek is internationaal ook opgemerkt want op het Salon du Livre de la Jeunesse in Montreuil (Parijs, november 2004) maakte het prominent deel uit van de thematentoonstelling rond Roodkapje. Pieter Gaudesaboos werd eveneens op korte tijd een begrip in de wereld van de kinderboeken. Met zijn debuut *Roodlapje* sleepte hij in 2004 een nominatie voor de Jonge Gouden Uil en een Boekenpluim in de wacht. In zijn composities is hij tegelijk illustrator, fotograaf en vormgever. Het boek is een flitsende caleidoscoop van tekst en beelden die het jachtige en steeds wisselende beeld van de stad oproept.

Bij de tentoonstelling *In de wolken* verscheen een gelijknamige catalogus, samengesteld door Marita Vermeulen. Daarin vinden we een korte historische schets, een ruime portfolio met een voorstelling van de twaalf illustratoren en hun werk en tot slot een kort bio- en bibliografisch overzicht van de geselecteerden. De begeleidende tekst bij elke illustrator geeft een bondig overzicht van stijl en evolutie in het werk van de kunstenaar. De portfolio is heel interessant omdat die een mooi overzicht geeft van het werk van de betrokken illustratoren. De illustraties komen in het oblongformaat van de catalogus goed tot hun recht en de afdrukkwaliteit is goed. Minder geslaagd is de lay-out met een grove, vette letter en een storende zetting van de tekst zonder marge. De catalogus (uitgegeven door de provincie West-Vlaanderen, Dienst Cultuur) is een boek dat uitnodigt om na het bezoek aan de tentoonstelling de illustraties opnieuw te bekijken, te herontdekken en te interpreteren.

De samenstellers van de Westfaalse tentoonstelling *Kinder.Buch.Kunst* selecteerden twaalf illustratoren uit een ruime groep van kunstenaars met roots in Westfalen-Lippe. In het gebied speelt vooral de Fachhochschule van Münster een rol. Deze hogeschool heeft al jaren een opleiding voor het illustreren van kinderboeken. De catalogus *Kinder.Buch.Kunst. Aktuelle Kinderbuchillustrationen aus Westfalen* (Ardey-Verlag, 2004) biedt een korte historiek van het illustreren van kinderboeken in Duitsland, gevolgd door een artikel van Marcus Herrenberger over de rol van

illustratorenopleidingen in Duitsland en de globalisering van de prentenboekenmarkt. De hoofdmoot is ook hier een portfolio met een korte voorstelling van de geselecteerde illustratoren en reproducties van hun werk. Opvallend zijn onder meer Jutta Bücker met een mooi kleurenpalet en expressieve personages, Dagmar Geisler met illustraties in gemengde technieken waarin een subtiele humor verscholen zit, Cornelia Haas met sfeervolle, krachtige aquarellen, Barbara Korthues met kindvriendelijke, speelse illustraties en Selda Martin Soganci met tekeningen op hout. Een aantal illustratoren tekenen vrij natuurgetrouw, laten zich inspireren door strips of cartoons of experimenteren met foto-illustraties, zoals Karoline Kehr. Toch valt op dat de stijl van de illustraties doorgaans traditioneler en minder krachtig is dan die van hun West-Vlaamse collega's. Blijkbaar mogen Vlaamse illustratoren meer vrijuit experimenteren en hun stempel drukken op hun werk. Enkele uitgeverijen, waaronder vooral De Eenhoorn, durven niet-commercieel werk publiceren en illustratoren carte blanche geven. In zo'n klimaat kunnen talenten zich hier ten volle ontplooien.

Een volledig overzicht van wat Vlaamse illustratoren te bieden hebben, geeft de tentoonstelling *In de wolken* uiteraard niet. Verrassend veel talent blijkt evenwel West-Vlaamse banden te hebben. Daardoor biedt de tentoonstelling toch een gedegen staalkaart van de diversiteit en de kwaliteit van onze illustratoren. We kunnen alleen maar in de wolken zijn met zoveel moois.

Literatuur

Een nieuw gezicht voor het ‘Geheugen van de Vlaamse literatuur’

Over de nieuwe vaste tentoonstelling van het AMVC-Letterenhuis

Geert Swaenepoel

Sinds de oprichting in 1933 is het AMVC-Letterenhuis uitgegroeid tot het grootste letterkundig archief van Vlaanderen. Niet alleen handschriften, brieven, documenten en afbeeldingen van Vlaamse auteurs worden er verzameld, bewaard en ontsloten; ook archieven van literaire tijdschriften en uitgeverijen behoren tot het verzamelgebied. De tijd is intussen niet blijven stil staan. De collectie kan niet alleen in de leeszaal geraadpleegd worden, maar ook on line via de databank Agrippa. Dat maakt het Letterenhuis tot het ‘geheugen van de Vlaamse literatuur’. Het Letterenhuis bewaart ruim 2 miljoen brieven en handschriften, 130.000 foto's en 35.000 affiches. Dat geheel vormt het bronnenmateriaal bij uitstek voor het onderzoek, de teksteditie, de biografie, de literatuurgeschiedenis.

Het Letterenhuis is dan ook terecht sinds dit jaar erkend door de Vlaamse overheid als het literaire archief van en voor Vlaanderen. De opdracht van het Letterenhuis bestaat er echter niet enkel uit om dat literaire erfgoed te bewaren, maar ook om het levendig te houden. Dat gebeurt sinds 17 oktober 2004 door een nieuwe vaste opstelling die een overzicht wil bieden van 200 jaar Vlaamse literatuur. Een ambitieus project waarin de bezoeker wordt meegenomen op een gevarieerde en boeiende reis door 200 jaar literatuur in Vlaanderen. De bezoeker kan er de selectie uit de gigantische handschriftencollectie van de Vlaamse literatuur van de negentiende en twintigste eeuw komen ontdekken. De keuze die het AMVC-Letterenhuis aanbiedt is breed en gevarieerd. Naast het handschrift van Paul van Ostaijens ontroerende gedicht ‘Marc groet 's morgens de dingen’ zijn er ook de manuscripten van tientallen andere oudere en moderne klassieke Vlaamse teksten: *De leeuw van Vlaenderen* van

Conscience, *de Kapellekensbaan* van Louis Paul Boon, *Kaas* van Willem Elsschot, *Ten oorlog* van Tom Lanoye - en ga zo maar door, van Guido Gezelle en Cyriel Buysse, Felix Timmermans en Gerard Walschap, Jef Geeraerts en Ivo Michiels tot Hugo Claus en Herman de Coninck. Maar de bezoeker krijgt niet alleen handschriften, brieven en documenten van Vlaamse schrijvers, uitgevers, literaire tijdschriften en critici, illustratoren en typografen te zien. Een selectie uit de collectie

van tienduizenden foto's, affiches, prenten en tekeningen, schilderijen en sculpturen die met de Vlaamse literatuur van de afgelopen tweehonderd jaar te maken hebben, verlevendigt en verlucht het geheel. Bovendien zijn er ook opnames van Vlaamse schrijvers in woord en beeld. En om de bezoeker ook van de literaire teksten zelf te laten proeven, worden fragmenten die typerend voor een auteur of een periode zijn uitvergroot op de wanden.

In de expositie fungeert een gigantische



tijdlijn als literair-historisch referentiepunt en rode draad voor de museumbezoeker.

Die tijdlijn illustreert tegelijk ook de veranderende beeldcultuur, van borstbeelden en geschilderde portretten in de 19de eeuw tot televisie en video aan het einde van de twintigste eeuw. Het Letterenhuis heeft gekozen voor een ambitieus project: de tentoonstelling probeert inzicht te geven in hoe literatuur zich ontwikkelt in een steeds evoluerende maatschappij. De zaalteksten brengen een coherent verhaal van die ontwikkeling, met de twee wereldoorlogen als scharnierpunten. Uiteraard is het geen rechtlijnig verhaal, maar zijn er contrasterende of elkaar aanvullende verhaallijnen. Zo wordt in de 19de eeuw de historisch-nationalistische literatuur van Conscience tegenover de ontnuchterende, objectieve romans van Cyriel Buysse geplaatst. Voor de jaren 1920-1930 wordt de meer landelijke streekliteratuur met een modernistisch stadsgevoel geconfronteerd. Het zwaartepunt van de expositie ligt echter op de periode na 1950. Daar wordt een verhaal over vormexperiment en inhoudelijk engagement gepresenteerd aan de hand van het werk van onder meer Louis-Paul Boon, Ivo Michiels, Hugo Claus, Marcel van Maele, Paul Snoek, Walter van den Broeck, Leonard Nolens, Kristien Hemmerechts, Paul Mennes, Tom Lanoye en Peter Verhelst.

Het strakke, tijdloos ontwerp met gebogen wanden en kronkelige elementen in matte inox en vierkante toonkasten in donker fineer, werd ontworpen door de mensen van Monkey Business.

De toonkasten worden bovendien voorzien van lades. Op die manier worden een deel van de kwetsbare documenten extra beschermd doordat ze niet de hele tijd aan het licht worden blootgesteld. Bovendien worden de bezoekers zo niet met een overdaad aan materiaal geconfronteerd. Naargelang een bezoeker in een bepaalde figuur of in een thema geïnteresseerd is, kan hij een lade openen waarin bijkomende informatie en materiaal te vinden zijn.

Binnen het parcours van de tentoonstelling zijn er ook enkele bijzondere modules. Zo symboliseert een gigantische inoxen kronkel de woelige periode van de jaren 1930. Op de buitenwand refereren tekstfragmenten aan een gevoel van onbehagen dat wordt opgeroepen door de stedelijke omgeving. Binnenin de kronkel vindt de bezoeker een landschap van streekauteurs, waarvan hij met een eenvoudige druk op de knop foto's kan doen oplichten en tegelijk een teksfragment te horen krijgt. De schrijvers van de jaren 1970 krijgen een plaats op en in een conische vorm. Drie kijkgaten op verschillende hoogten bieden de bezoekers een inkijk: de auteurs die

richten in die periode de blik naar binnen. Binnenin de conische vorm loopt een projectie van tekstfragmenten en intimistische foto's.

Voor auteurs die in de jaren 1980-90 debuteerden, is er een aparte ruimte. Er worden 53 auteurs gepresenteerd, met naast een foto en een boek, ook een object dat met hun werk te maken heeft. Voor elke auteur is er een kijkkastje in de wand voorzien. De verschillende kijkkastjes worden beurtelings aangelicht waardoor de zapcultuur en de lichte chaos van het grote hedendaagse aanbod geëvoceerd worden. Een soundscape gemaakt door Paul Mennes zorgt voor een auditieve aanvulling bij het visuele materiaal. Voor de literatuurliefhebber is dit een tentoonstelling die hij niet mag missen. De samenstellers Diane 's Heeren, Johan Vanhecke en Jan Stuyck verdienen dan ook alle lof.

Het AMVC-Letterenhuis is gehuisvest aan de Minderbroedersstraat 22 te Antwerpen. De tentoonstelling is open elke dag van 10 tot 17u en gesloten op maandag en feestdagen. Toegangsprijzen: 3 € (2 € / gratis). Rondleiding door een museumgids is mogelijk. Voor de laatste jaren van het ASO is er een educatief pakket. Voor informatie kan men terecht bij het Letterenhuis op tel. 03/222 93 20 of amvc.letterenhuis@stad.antwerpen.be

Muziek
Ars Musica, *'een nieuwe lente en een nieuw geluid'*
Jaak Van Holen

Op de grens van winter en lente, van 3 tot 20 maart eerstkomend, loopt op diverse locaties in Vlaanderen en Wallonië, met Brussel als kern van het gebeuren (Kaaitheater, PSK, de Munt, Théâtre Marni, Conservatorium, Flagey, UCL), de 17de editie van *Ars Musica*, een internationaal festival van nieuwe muziek. *Ars Musica* is opgericht in 1989 vanuit de Franstalige omroep. Dank zij hechte samenwerkingsverbanden met verschillende actoren (in Vlaanderen o.m de-Singel en Concertgebouw), is *Ars Musica* intussen uitgegroeid tot het grootste festival van eigentijdse muziek in ons land. Het gebeuren wordt, hoewel opvallend onevenwichtig, gesubsidieerd door zowel de Vlaamse als de Franse Gemeenschap. Vanwege publiek en media kan het festival rekenen op een groeiende, ook internationale belangstelling.

Onder impuls van huidig artistiek directeur Tino Haenen wordt de programmatie beheerst door enkele duidelijke krachtlijnen: jaarlijks brengen topensembles uit binnenen buitenland rond een centraal thema werk van een beperkt aantal centrale componisten die elk op hun manier het uitzicht van het muzieklandschap van de voorbije 60 jaar mee hebben bepaald of die in een recenter verleden van groot belang zijn gebleken; daarnaast is er ook enige aandacht voor werk van jonge Belgische toondichters en wordt ernaar gestreefd zoveel mogelijk Belgische en/of wereldcreaties te realiseren van werk van zowel componisten die hun sporen al verdienden (Olivier Messiaen, Yannis Xenakis, Wolfgang Rihm...) als van aanstormend talent (Enno Poppe, Michel Van der Aa, Bruno Mantovani...). Een aantal van die composities zijn opdrachten van *Ars Musica*.

Zo brengt editie 2005 naast een veertigtal Belgische creaties van drieëntwintig verschillende componisten een vijftiental wereldcreaties waaronder ook enkele van Belgische musici. Omkaderd door composities die enig historisch perspectief bieden,

is *Ars Musica* m.a.w. een festival van muzikale actualiteit, een festival van muzikale lente.

Rode draad in de op handen zijnde editie is de stem. Daarvoor doet *Ars Musica* beroep op gerenommeerde solisten en vocale ensembles zoals het Dunedin Consort (Edinburgh), het Choeur de Chambre de Namur, de Neue Vokalsolisten Stuttgart, Choeur Ac-

centus (Parijs), het Vokalensemble SWR (Freiburg), en de sopranen Barbara Hannigan en Salome Kammer. Op de affiche werk van o.a. György Ligeti (°1923), Luigi Nono (1924-'90), György Kurtag (°1926), Heinz Holliger (°1939), Georges Aperghis (°1945), Salvatore Sciarrino (°1947), Jennifer Walshe (°1947), Carola Bauckholt (°1958), van Bela Bartok (1881-1945) en Zoltan Kodaly (1882-1967), die als enigen een opmerkelijk oudere componistengeneratie vertegen-woordigen. Blikvanger in dit vocale verband is ongetwijfeld de creatie (di. 8 maart) van *Julie*, opera van Philippe Boesmans (°1936) i.s.m. de Muntschouwburg.

De uitvoering van *Stimmung* van Karlheinz Stockhausen tijdens het openingsconcert (do. 3 maart) lieert deze rode draad meteen ook met één van de centrale componisten. Van Stockhausen (°1928) worden, verspreid over de hele duur van het festival, niet minder dan dertien van zijn vroege composities uitgevoerd, van *Kontrapunkte* (1952-53) tot *Tierkreis* (1975). Stockhausen is en blijft een veelbesproken figuur. Destijds pionier van het serialisme en de electronische muziek, is hij voor velen een visionair goeroe. Hij fascineert, daagt uit, stelt in vraag. Zijn werk munt uit door technische complexiteit, vernieuwende sonoriteit en controversiële spirituele aspiraties.

Naast Stockhausen figureren als centrale componisten ook de Fransman Tristan Murail (°1948) en de Oostenrijkse Olga Neuwirth (°1968). Verenigd in eenzelfde festival kan het niet anders dan dat dit trio aanleiding geeft tot een bijzonder contrastrijke, boeiende en confronterende programmatie. Immers, Stockhausen, Murail, Neuwirth, dat zijn drie generaties, drie antipoden, drie eigengereide toondichters met zeer uiteenlopende opvattingen, met zeer uiteenlopende stilistische eigenheden en met elk een zeer divers oeuvre.

Murail is een wat in de vergetelheid geraakt spectralist die in de jaren '80 ook de mogelijkheden van de informatica begon te gebruiken in het verdere onderzoek van de akoetische fenomenen. Claude Debussy en Olivier Messiaen, bij wie hij les volgde, zijn zijn grote voorbeelden. Zijn kleurrijke muziek wil uitdrukkelijk een streling voor het oor zijn. Dat blijkt alleen al uit de titel van sommige werken: *Feuilles à travers les cloches* (za. 5 maart / Ensemble Recherche), *Cloche d'adieu et un sourire*... (zo. 6 maart / Jean-Philippe. Collard, piano), *La Barque mystique* (di. 15 maart / Champ d'Action). Olga Neuwirth daarentegen deinst er niet voor terug om in te strijken tegen de haren van een al te esthetiserende muziekopvatting. Op scherp contrastrijke manier, soms haast filmisch gemonteerd, integreert zij heterogene elementen in haar muziek en gaat ze geregeld multimediaal: ‘lagere’ vormen van cultuur, materialen uit de dagdagelijkse akoestische omgeving, electronics (*Nova/Minraud für Sopran und Zuspielband;* do. 10 maart / Neue Vokalsolisten - *Verfremdung/Entfremdung für Flöte, Klavier und Sechskanaltonband;* za.12 maart / Klangforum Wien). Aanleunend bij Elfride Jelinek met wie ze samen het libretto schreef voor haar opera *Lost Highway* (2003; naar de gelijknamige film van David Lynch) zet ze - grimmig, grotesk, soms zelfs agressief - de moderne samenleving een spiegel voor van waanzin, ontsporing, ontreddering, geweld, irrationaliteit, onmacht tot communiceren, gebrek aan emotionele betrokkenheid.

Drie jonge Belgen zijn in editie 2005 bescheiden vertegenwoordigd: Denis Bosse (°1960), Frederic D'haene (°1961), en Fabrizio Cassol (°1964).

Bosse, geboren in Bordeaux, leeft sedert 1989 in ons land. Hij studeerde o.a. in Brussel bij Jacqueline Fontyn en in Luik bij Frédéric Rzewski. Van hem speelt het Trio Fibonacci op wo. 9 maart *Pyrofolies*. Jean-Philippe Collard, piano en Vincent Royer, altsaxofoon vertolken op zo. 13 maart *Anima libera* van Fabrizio Cassol, zelf ook saxofonist en bekend als brein achter Aka Moon. Creaties ook van werk van de in Nederland wonende Vlaming Frederic D'Haene. Hij exploreert in zijn werk verschillende werelden en probeert die tot een klinkende symbiose, tot klinkende coëxistentie te brengen (ma. 14 maart / Hermes Ensemble, en vrij. 18 maart / Quatuor Danel en Wim Konink).

Nog een opmerkelijk Belgisch concert: op zo. 13 en ma. 14 maart spelen Musiques Nouvelles en Blindman nieuw werk van alle voormalige leden van Maximalist (De Mey, Sleichim, Dessy, Vermeersch en Hus).

Omwille van een voelbare nood aan informatie organiseert *Ars Musica* terzelfdertijd ook pedagogische activeiten zoals ontmoetingen met componisten en musici, ateliers en concertinleidingen. En er is ook *Ars Muzikina*: hedendaagse muziekcreaties door kinderen van de basisschool; in het kielzog van het festivalthema leidt Georges Aperghis dit jaar twee ateliers rond de extreme mogelijkheden van de stem.

Voor alle informatie over het festival en tickets: www.arsmusica.be / 02 542 11 22

Plastische kunsten
Jan de Smedt Schilder van de opschorting
Frans Boenders

Mein Ideal ist eine gewisse Kühle. Ein Tempel, der den Leidenschaften als Umgebung dient, ohne in sie hineinzureden.

Ludwig Wittgenstein, 1929

1.

Zoals zijn zoon, dr. Raphaël de Smedt, in *De Mechelse vormingsjaren van Jan de Smedt* (2004) duidelijk aangeeft kon Jan de Smedt (°Mechelen 7 februari 1905) eerst na een bikkelharde levensschool beginnen aan een hoogsteigen kunstenaarsbestaan. Vaderloos op zijn derde, wegens de Eerste Wereldoorlog in exil op zijn negende moest hij, terug in zijn geboortestad, met veertien al aan de slag in het atelier voor ornamentsculptuur van zijn stiefvader. Zes jaar lang werkte hij daar als leerjongen-beeldsnijder. Vanaf zijn zeventiende frequenteerde De Smedt Theo Blickx. Deze toentertijd bekende kunstschilder en beeldhouwer, in 1922 met De Smedts zus getrouwd, beval hem waarschijnlijk een reguliere kunstopleiding aan. In de academies van Mechelen en Leuven - in welke stad hij zijn militaire dienstplicht vervulde - leerde De Smedt in diverse perioden en bij verschillende leraren boetseren, steeds met uitstekende examenresultaten. Na zijn diensttijd bekwaamde hij zich verder, nu als medewerker van Blickx, in wiens huis hij bovendien op kamers ging. Om zijn

moeder financieel te helpen zette De Smedt na de dood van zijn stiefvader diens houtbewerkingsbedrijfje verder, ook nog na september 1929, toen hij aan de Mechelse rand een eigen huis met atelier kon betrekken. De verhuizing naar zijn nieuwe woning luidt, eindelijk, het begin van Jan de Smedts schilderscarrière in. De moeizame verhouding met zijn stiefvader en het even gespannen tweeëneenhalf jaar lange samenwerken en -wonen met zijn autoritaire zwager liggen voorgoed achter hem. Het voor zijn artistieke werk beslissende decennium start met een heus *annus mirabilis*. Camilla ('Milly') van Peteghem, die als medeleerling aan de Mechelse academie al enige tijd een oogje op De Smedt heeft, vraagt hem om haar borstbeeld te maken. Hun kennismaking groeit uit tot vriendschap en, langzamerhand, tot een levenslange liefde vastgelegd in talrijke portretten. Milly blijft De Smedts enige model; eerst na een jarenlange verloving trouwen ze in 1939 met elkaar.

Eind 1929, na een kwarteeuw provinciaals onbehagen en onderdrukking van sluime-

rende creativiteit, zou men een artistieke uitbarsting verwachten. Maar zo zit de schuwe, introverte De Smedt niet in elkaar. Bij hem gaat alles langs lijnen van geleidelijkheid. Zijn langzame existentiële en artistieke ontbolstering gaat gepaard met zelfondervraging, speurende aandacht en diepe twijfel. Opnieuw volgt hij les, nu aan de Brusselse academie, en alweer bij gerenommeerde beeldhouwers als Egide Rombaux en Victor Rousseau; gelukkig ook bij de portrettist Henri van Haelen. Tussen 1933 en 1937 brengt De Smedt jaarlijkse bezoeken aan Parijs, waar hij vooral in het Louvre zijn picturale dorst lest. Zijn eveneens jaarlijkse vakanties brengt hij door bij familie op Walcheren, en later aan de Belgische kust waar hij zijn beste polderlandschappen en zeestukken schildert.

Men vermoedt dat het boetseren De Smedt wellicht te gemakkelijk afging, dat het te sterk geassocieerd bleef met zijn moeilijke jeugdjaren om hem in die kunstdiscipline te laten excelleren. Zeker, een aantal onder zijn zowat honderd beelden blijft waardevol dankzij heldere opbouw en door en door humanistische inspiratie; maar, althans voor schrijver dezes, ogen De Smedts sculpturen net iets te ijl en te saai om diep aan te grijpen en een spoor in de geschiedenis van de Belgische beeldhouwkunst te drukken.

Het schilderen, dat De Smedt ongetwijfeld als een waarachtig vrije kunst ervoer, kostte hem de noodzakelijke scheppende moeite. Schilderen vergde van deze binnenvetter een vruchtbare reflexie. Daardoor verwierven zijn schilderijen de innerlijke zegging, die ze onderling in hechte samenhang verbindt tot een waarachtig oeuvre.

2.

In de jaren dertig woedt in de Europese schilderkunst een strijd van abstracten en constructivisten tegen realisten en surrealisten. In de Sovjet-Unie ontstaat, na de nieuwlichterij uit het eerste revolutionaire decennium, een officieel gepropageerd sociaal-realisme. Men zucht onder de gevolgen van de krach; overal gaan galeries over de kop. Nazi-Duitsland heft de artistieke vrijheid op, sluit het modernistische Bauhaus en bespot de zogenaamde *Entartete Kunst*. De exodus van Russische, Duitse en joodse intelligentsia en kunstenaars brengt, behalve individuele ellende en zelfmoorden, ook een *querelle des anciens et des modernes* met zich mee.

Van zulke bewogen internationale gebeurtenissen leggen De Smedts schilderkunst en levensloop geen enkel getuigenis af. Integendeel, zowel zijn leven als zijn werk speelt zich af in een geografische straal van luttele kilometers rond het ingedutte epicentrum Mechelen.

De Smedt schort in zijn werken de wereld op, zet de reusachtige vaart van de buitentijd tussen haken om de samenhang van zijn beléefde levenstijd in steeds wisselende *tempora* vast te leggen - als waarheidstaferelen van een fundamenteel integere binnenwereld. Elk van De Smedts intiemetijdsbeelden bevat alle andere, zowel de geschilderde als de nog niet geschilderde momentopnamen. Daardoor sluipt het beklijvende binnen in De Smedts tekens van opschorting en krijgt zijn binnentijdelijkheid



iets eeuwigs. Vrijwel niets tast de bestendige voortgang van zijn picturale *Reigen* aan; geen schokkende omstandigheid, geen psychische breuk blijkt bij machte de flux van zijn portretten, landschappen en interieurs in te dijken. De Smedt zet zijn levenstijd, die vanaf september 1929 tot de tijd van zijn leven promoveert, naar zijn hand en valt als subjectiverend beeldend kunstenaar volkomen samen, niét met de *Zeitgeist* maar juist met zichzelf.

Toch is het verleidelijk om Jan de Smedts *Kehre* uit 1929 in verband te brengen met bescheiden, maar op lokale schaal ingrijpende gebeurtenissen uit de Belgische kunstwereld: de opkomst van wat Paul Haesaerts in *Retour à l'Humain* (1942) het animisme belieft te noemen, maar dat elf jaar eerder al zijn aanvang heeft genomen met de in beeldende-kunstkringen spraakmakende Brusselse tentoonstelling La Nouvelle Génération. Vanaf 1930 verwelkomt een deel van de Belgische kunstscène de terugkeer van een realisme dat, in zijn afwijzing van de zogenaamde excessen van surrealisme en expressionisme, alle vormelijke en inhoudelijke distorsies de rug toekeert om zijn vertrouwen onderdanig te schenken aan wat essayist Georges Marlier als ‘de natuurlijke bronnen van de schilderkunst’ beschouwt. Ook de stichting, in 1935, van L'Espalier (‘het staketsel’) lijkt in dit verband symptomatisch: een manifestloze vereniging van vier schilders en een beeldhouwer die louter tégen de abstractie in de kunst is gericht.

3.

Voor zover bekend vallen er geen polemische uitspraken of teksten van Jan de Smedt te citeren. De schilder werkt van 1930 tot aan zijn vroege dood in 1954 aan een teruggetrokken, gestadige zelfopenbaring, niét met de pijnlijk narcistische en maniëristische accenten van zijn schrijvende tijdgenoot Maurice Gilliams, wél in een nadrukkelijke zoektocht naar natuurlijke waarheid, naar een ‘eenvouds verlichte’ (Lucebert) ziel in de enkele mensen en dingen die De Smedt tot schilderkunstige thema's uitkiest uit de straal rond zijn geografisch en psychisch epicentrum.

Omdat Jan de Smedt alle uitwendigheid verinnerlijkt en verpakt in tekeningen, schilderijen en sculpturen blijft de buitenwacht als zodanig onzichtbaar, vermalen in de molen van zijn schilderend bewustzijn, versmolten met de samenhang van zijn bestaan als echtgenoot en vader. De Smedts picturale en sculpturale beelden overlappen elkaar in een onverdeelde voortstuwing van soortgelijke beelden. Elk werk markeert daarvandaan een overgang naar het volgende, dat van het vorige een oorspronkelijke echo vormt, om op zijn beurt het volgende te provoceren. Dat bestendige, schijnbaar gelijkmoedige herbeginnen smeedt de werken samen tot een continubeweging zonder één spectaculair meesterwerk, tot een oeuvre van hoogst bescheiden maar innige uitstraling.

Toch treedt De Smedt in zijn schilderijen niet naar voor als een onveranderlijke persoonlijkheid, laat staan als een soort rots in de branding. Daarvoor kijkt hij te aandachtig, te ontvankelijk ook naar zijn natuurlijke omgeving - vooral naar de beminde vrouw en de ontroerende kleuter die hij keer op keer in wisselende *personae* schildert. In de zelfportretten pakt het anders uit. Nooit toont de schilder zichzelf in Rembrandtiaanse *tronies* of vermommingen, nooit speelt hij met heteroniemen of andere verwarrende dubbelgangers. De portretten van Milly daarentegen aarzelen tussen verhulling en onthulling: voor de portrettist geldt als waarheid niet alleen wat uit de verborgenheid te voorschijn treedt; ook wat weerbarstig achterblijft hoort bij zijn waarheidsbeeld. Daarom transformeert hij hetzelfde geliefde model telkens in weer andere toetsen. Want hoe intiem hij zijn vrouw ook hoopt te kennen, hij beseft dat ze in haar



‘Lezende vrouw’, *beeld door Jan de Smedt. [anonieme foto]*

wezenswerkelijkheid aan zijn potlood en penseel ontglipt - om hem met haar terugwijking uit te dagen haar onaangeroerde aspecten, schakeringen, belichtingen aan te boren.

Zo biedt Jan de Smedt zijn kijkers een uitgestelde wereld. De hevigheid van hartstochten blijft ten dele verborgen in de verf. Wat kon worden uitgesproken, wil liefst verderzwijgen. De waarheid van het schilderij berust niet in het oordeel dat erin vervat ligt maar juist in de opschorting van elk oordeel. De schilder observeert en scrutineert, wikt en weegt de emoties die, zoals alle ingrijpende affecten, in een fundamentele ambiguïteit blijven hangen.

In de tekening *Verpozing* (1946) overwaast licht het lichaam met schaduwpartijen. Wie enigszins met De Smedts levensvorm vertrouwd is weet dat hier Milly's lichaam staat afgebeeld. Maar van de rug af gezien lijkt de vrouw veeleer een mythologische figuur, misschien de gedumpte Ariadne op Naxos of de voormalige koningsdochter Europa die, na de overtocht op de rug van de witte stier, op Kreta wacht tot wanneer haar goddelijke minnaar in arendsmetamorfose tot haar neerdaalt.

Niet in alle portretten van Milly staat de schilder even mild tegenover zijn model. In *Mijn vrouw* (1939) ziet men een ontoegankelijke wegkijkster die ‘de wereld’ enigszins afkeurend gadeslaat. Een aanzienlijk verschil met de fijnzinnige verschijning die in *Voor de wandeling* (ca. 1950) de kijker een zuinige maar oprechte glimlach schenkt vanboven haar vrouwelijke profiel!

Een criticus heeft terecht gewezen op De Smedts sculpturale, voor zijn doen nogal sensuele voorstelling van *Mechelse asperges* (1937). Van dezelfde zeldzame sensualiteit getuigt de van de rug af geziene naakte Milly, die haar wat wazige spiegelbeeld toont terwijl ze haar armen ruitvormig omhooghoudt om *Voor de spiegel* (1941) haar gevlochten kapsel te fatsoeneren.

4.

In De Smedts schilderijen gebeurt er niets voor de galerij. Geen psychologisch scherm, geen zweem van aanstellerij scheidt het werk van het ontvankelijke oog waarmee de beschouwer het taxeert; nergens staat de schilder op een paar stappen van hem vandaan om nauwlettend reacties in de gaten te houden of indruk te maken. Wel voelt men vaak een dwingende interpellatie, soms zelfs een invocatie.

Vooral de zelfportretten ondervragen de beschouwer, in hun smekende uitnodiging tot solidaire, onzelfgenoegzame medecontemplatie. *Zelfportret met hoed* (1942) - wellicht de gelukkigste vrucht van een decennium picturaal onderzoek -, ontstaat in het somberste oorlogsjaar, kort na de geboorte van Raphaël. Samen met *Zelfportret in kamerjas* (1942), *Camilla in Parmezaans blauw* (1941) en *Interieur met wieg* (1942) behoort het tot het indringendste werk dat De Smedt heeft gemaakt, misschien ook dankzij het gedwongen binnenkamerse leven in oorlogstijd.

Deugdelijk opgezet in het vlak houden zijn portretten zich ver van sentimentaliteit en goedkope behaagzucht. In hun meestal zichtbare melancholie verwekelijken ze nooit. De mannelijke ernst en het nobele, onnadrukkelijke pathos blijven overeind. Ook het vroege *Zelfportret in gele schilderskiel* (1931) bezit al die onsentimentele intensiteit: de jonge kunstenaar geeft er zijn beschouwer ongeëvenaard geconcentreerde aandacht, het hoofd in luisterende toewending. In zulke (zelf)portretten en vooral in de intimistische interieurs breekt het licht zelden stralend door. Het aarzelt tussen de meubels, schuift langs de contouren, verduistert in de ruimte tussen en achter de dingen, verstopt zich in plooien en hoeken, verfletst in matte tinten, zoekt eigenzinnig en vernuftig de plaatsing van heldere accenten. *Interieur met wieg* (1942) transcendeert elke pittige anekdote die de titel van het werk kan doen verwachten. Het vibreert van innerlijk leven. Licht huist spaarzaam op schoorsteenmantel, kachel en secretaire; daarentegen straalt het rechts vanuit de muur de beschouwer tegemoet. Daarmee verdwijnt elk vermoeden van een complexe, benauwde lucht van stoffig trijp en velours; hooguit kan de kijker, ook zonder overspannen verbeelding, nog net de zwarte kachel horen snorren. Maar muf en van een verstikkende kleinburgerlijkheid is *Interieur met wieg* allerminst; dankzij de met wit licht overgoten wieg en rechtermuur hoeft de beschouwer niet te snakken naar een opengetrokken venster. Het daagt hem nu waarvan dit stille, mensenloze tafereel met zijn banale maar medeplichtige dingen het gelukkige resultaat is - van een rustig, methodisch, ononderbroken verlangen én onderzoek naar ordelijkheid en harmonie.

5.

Critici als Annie Reniers en Francis Smets hebben gemeend ‘de constructieve tendens van Cézanne’ in De Smedts landschappen te kunnen onderkennen. Wat daar ook van zij, dezelfde door de schilder aan zijn interieurs opgelegde orde regeert ook het vijf jaar oudere landschap *Panorama te Veere* (1937). Met behulp van een beredeneerde compositie en van verbeeldingrijke, abstraherende verbredingen van het waargenomene bereikt De Smedt een vrijuit ademend, subtiel gekleurd effect. Het oog waadt ritmisch door ruimhartig vitale, helder afgescheiden kleurvelden - tot het zich verliest in de blauwgrijze zee van de lucht boven molen, daken en torens.

Maar pas in de landschappen en zeestukken die hij na 1945 aan de Belgische kust maakt viert De Smedt het penseel in grote vrijheid. Hier geen strandtaferelen waarop baardige mannen in de weer zijn met boten, touwen en netten; nee, louter kloeke, sobere contouren van natuur en wat architectuur, mannelijk-gevoelig in kleur gezet. Alsof hij de (inmiddels verdwenen) haven (1945) en het quasi-Andalusische *Gezicht op Blankenberge* (1945-6), de krachtige *Hoeven in polderlandschap* (1947) en vooral de opgezweepte Noordzee conterfeit in een zalige opluchting van zijn bezwaard gemoed. Bijna abstract-expressionistisch raast een verfrissende *Vloedgolf* (1949)

over de beschouwer heen die zich te midden van het dramatische spektakel waant, onder een romantisch lage lucht en en verblindend transcendent licht. Ook hier, in een al te zeldzame extase van kleur en beweging, is de schilder niet door de wol geverfd.



‘Interieur met wieg’, *door Jan de Smedt. [anonieme foto]*

In weerwil van zoveel methodische twijfel en voortdurend uitstel - zoveel staat inmiddels vast: De Smedts verwondering raakt nooit op, ze vernieuwt zich schilderij na schilderij. Vooral zijn (zelf)portretten confronteren de kijker met een persistente waarheidsvraag en haar steeds opgeschorte antwoord. Ze vormen het kernstuk van een ingetogen picturale tempel. Wie hem betreedt wacht vlammende hartstocht noch definitieve waarheid, cynische onverschilligheid noch bitter sarcasme. Voor Jan de Smedt bestond de zin van het leven in een reflexief integere kunst, één met de omgeving waarin het lot de kunstenaar had geworpen, één met het kleine gezin dat hij er liefderijk had gevestigd.

Floris Jespers in Oostende
Fernand Bonneure

Het Oostendse Museum voor Moderne Kunst heeft een goede traditie van grote overzichtelijke tentoonstellingen. Nu is Floris Jespers aan de beurt. Er zijn ongeveer vierduizend schilderijen van hem bekend. Zo'n 235 zijn er in Oostende geëxposeerd, een buitengewoon boeiend overzicht met, zoals men daar graag doet, enkele universele topwerken (vooral uit de jaren 1920-30) en daarnaast diverse uitschieters soms van mindere kwaliteit. De hele artiest wordt er voorgesteld.

Jespers werd in 1889 geboren in Borgerhout, hij overleed in Antwerpen in 1965 en werd er begraven in aarde uit Congo. Zijn vader was beeldhouwer, zoals later zijn broer Oscar eveneens beeldhouwer werd. Floris heeft enkele sculpturen gerealiseerd, maar de nadruk bleef levenslang liggen op schilderkunst, tekeningen, etsen, en églomisés of achterglasschilderijen, een moeilijke techniek, waarin hij een pionier was. Hij was ook muzikaal begaafd, speelde cello, in den beginne om den brode in cafés en theaters. Vanaf 1914 werd Floris bevriend met de dichter Paul van Ostaijen, die herhaaldelijk over Floris' kunst zou schrijven. Het bekende gedicht ‘Marc groet 's mogens de dingen’ is geschreven voor Marc, de jongste zoon van Floris. Er is een schilderij uit 1926 met dezelfde titel. Floris vergezelde zijn vriend naar de trein die hem in 1928 naar Miavoye bracht, vanwaar hij nooit meer terugkeerde.

Floris werd een progressieve en geënageerde kunstenaar. Men kan deze ontwikkeling met woord en beeld volgen in de voortreffelijke catalogus die deze tentoonstelling begeleidt. Na een inleiding door conservator Willy Van den Bussche, bevat deze catalogus een uitermate interessante ‘Kroniek’ van de hand van Jean F. Buyck, curator van



Floris Jespers ‘De Gek’, *1926. [persfoto]*

deze expositie, waarin in extenso het leven van de kunstenaar wordt beschreven ook aan de hand van talrijke citaten over zijn werk door binnen- en buitenlandse critici. Zo schreef W. Koninckx in 1930 reeds dat Floris Jespers ‘een geïsoleerde in de Vlaamse schilderkunst is... Hij is uitzonderlijk begaafd en bekwaam alles te zeggen zoals hij het wil’. De tentoonstelling bewijst dit ten overvloede, zij toont ook de diverse invloeden die Jespers heeft ondergaan, van Picasso o.a. en voor zijn glaswerk zeker van Heinrich Campendonck. Jespers was op vele terreinen bedrijvig. Hij schilderde decors en kostuums voor ‘L'Histoire du Soldat’ van Stravinsky opgevoerd door het Vlaamse Volkstoneel in 1928. Hij was omringd door vrienden en bekenden uit het Antwerpse. Karel Horemans, de latere K.L. Elno, schreef in 1944: ‘Niet in de kunstenaarskolonie aan de Leie, maar te Antwerpen verwierf de modernistische vernieuwing het eerst gestalte’.

Deze retrospectieve tentoonstelling ‘Floris Jespers’ is de grootste ooit. Vorige grepen plaats in Brussel in 1944, in Leopoldstad in 1952, in Antwerpen in 1954 en in Brugge in het (oude) Concertgebouw in de Sint Jacobstraat en het Provinciaal Hof, met een catalogus waarin een treffend essay van André de Ridder.

Jespers was vaak aan de kust, in Oostende en vooral in Knokke, waar hij in 1934 een bouwpand kocht langs de Graaf Jansdijk in de polders. Dit werd het Huis De Vijf Ringen, waar hij met vakantie kwam en waar later zijn broer Oscar zijn beeldhouwatelier had. Jespers reisde veel, o.a. naar Belgisch Congo waar hij in 1951 een langere periode verbleef. Daar schilderde hij, geïnspireerd door de fiere gestalten van de zwarte vrouwen in een onstuimig expressionisme, op groot formaat en in felle, harde kleuren. Veel van deze doeken zijn in de tentoonstelling te bekijken. Maar zijn beste werken zijn: De joodse bruid, De kommunikant, De baadsters en Het strand van Oostende, en vele andere uit de jaren 1920-30. Het was Jespers' beste tijd met een persoonlijke creativiteit, die hem tot de grootste van zijn generatie maakte.

Tentoonstelling Floris Jespers in het Museum voor Moderne Kunst, Romestraat 11, Oostende. Tot 30 april 2005. Openingstijd: dagelijks, behalve maandag, van 10 tot 18 uur. Toegangsprijs 5 euro, Catalogus 280 pagina's: 42 euro.

Varia

Marokkaanse luister in een gotische kerk

Jean Luc Meulemeester

De titel van deze bijdrage lijkt wel een contradictio in terminis. Inderdaad, de bezoekers die tot 17 april aanstaande de gotische Nieuwe Kerk van Amsterdam op de Dam binnenwandelen, krijgen een tweeledig contrasterend gevoel. Aan het kruisribgewelf van deze vroegere katholieke kerk hangen een reeks islamitische olielampen boven levensgrote poppen met kledij uit verschillende Berberstreken, opgesmukt met fraaie accessoires zoals hoofdversieringen, dolken en halskettingen. In de middenbeuk kan iedereen genieten van thee in een Marokkaans aandoende cafetaria en in de kooromgang lijkt het wel alsof een soek met leuke doorkijken werd opgebouwd. Tussen dit wat gewaagd decor in een christelijke ruimte pronkt veilig afgesloten in vitrines een uitzonderlijk aanbod Marokkaanse kunst, bijeengesprokkeld uit diverse inheemse musea. Ragfijn gesneden houtsnijen inlegwerk voor ramen en deuren wisselen af met fraai uitgevoerde kalligrafie in eeuwenoude manuscripten, met de hand geweven oostersgetinte tapijten en met rijk versierde zilveren juwelen.

Vooral de kleurenpracht van de keramische kunst van het vuur, gemaakt voor alledaags gebruik, bleef ons boeien. In al die gebruiksvoorwerpen springt het creëren van een perfecte harmonie met geometrische motieven en van een tot het uiterste gedreven symmetrie in het oog. Daarbij hoedden de onbetwiste vakmannen zich ervoor om, volledig in de geest van de islam, ook maar één afbeelding van mens of dier af te beelden. Heel wat van die decoratievormen waren vondsten van de Almoraviden en Almohaden. Beide dynastieën bestuurden het islami-

tisch geworden Marokko in de elfde en twaalfde eeuw.

Uit de tentoonstelling leren we dat dit meest noordwestelijk deel van Afrika in het verleden door meer dan één godsdienst werd bekoord. Vaak denken we dat daar slechts twee volkeren leven: Berbers en Arabieren. De geschiedenis is complexer. Slechts met de komst van de islam in 681 begon de arabisering van Marokko. Vanaf dan werd Arabisch de officiële taal voor



Bronzen efebe: laatste kwart van de eerste eeuw v.Chr. - Archeologisch Museum, Rabat [persfoto]

godsdienst, bestuur en onderwijs. Voordien verbleven er ook christenen en vóór hen nog joden. In het spoor van de Feniciërs kwamen al ver voor de christelijke jaartelling de eerste joden aan die de basis vormden voor grote gemeenschappen. Zij drukten eveneens hun stempel op deze cultuur. Dit wordt op de tentoonstelling bewezen door enkele van hun grafstenen, chanoekalampen en menora's. De aanwezigheid van joden valt gedeeltelijk samen met de Romeinse tijd. Marokko is aldus een kruisbestuiving van beschavingen.

Tijdens de Griekse oudheid werd in Marokko - toen beschreven als een mythisch lusthof - de tuin van de Hesperiden gesitueerd. Daar roofde Herakles de gouden appels. De toenmalige rijke flora en fauna gaf ongetwijfeld wel inspiratie aan deze mythe. Concreter is de Romeinse geschiedenis van dit land. Die start eigenlijk na de val van Carthago ten voordele van Rome. Op een sluwe manier legden de Romeinen namelijk handelscontacten en maakten het gebied zo economisch afhankelijk. Dit vruchtbare land leverde graan, olijfolie, garum - een vloeibaar viszout dat ze in de meeste van hun gerechten gebruikten - en wilde dieren voor de Romeinse spelen. De meeste Noord-Afrikanen waren niet gelukkig met deze overheersing. De Numidische prins, Jugurtha, wist daar gebruik van te maken, bracht zo heel wat stammen uit deze regio onder zijn gezag en probeerde de Romeinse indringers te verjagen. Dit mislukte, ook doordat zijn schoonvader Bocchus hem uitleverde. Noordelijk Afrika werd een Romeinse vazalstaat en de zonen van de heersende vorsten werden aan het keizerlijke hof en dito familieleden in Rome opgevoed. Tot de bekendste van hen behoorde de zoon van de berberkoning Juba I (85 v.Chr. - 46 v.Chr.): Juba II.

Prins Juba II sprak Latijn en Grieks, studeerde filosofie en ontwierp een van de eerste bibliotheekstelsels. Hij trad in het huwelijk met de jonge dochter van de Egyptische koningin Cleopatra en veldheer Marcus Antonius, Cleopatra Selena die eveneens aan het keizerlijke hof was opgevoed na de zelfmoord van haar ouders. Bij ons is

intellectueel Juba vooral bekend gebleven omwille van zijn geografische en geschiedkundige geschriften die via Plinius de Oudere bewaard zijn gebleven. Deze schreef ooit dat Juba de eerste was die de Canarische eilanden had aanschouwd. Zijn naam zal voor eeuwig met een geneeskrachtige plant verbonden blijven: euphorbia regis jubae. Vooral zijn reisgids over Arabië werd in Rome een bestseller. Keizer Augustus vertrouwde Juba als een stroman eerst Numidië (Noord-Afrika) toe en na een al te labiele politieke situatie het latere Marokko met de bedoeling er de Romeinse belangen nogal sterk te behartigen. Het gebeurde wel meer dat Romeinse heersers er lokale prinsen op de troon plaatsten die aan hun eigen hof waren opgevoed. Het Romeinse leger ondersteunde hem zodanig dat de rust in dit gebied gegarandeerd bleef. Juba II bestuurde dit Mauretaans koninkrijk tussen 25 voor en 23 na Christus. Samen met zijn vrouw zorgde hij ervoor dat zijn land handelscontacten onderhield en economisch tot bloei kwam. Hij bouwde een grote bibliotheek, liet ambachtslieden opleiden en haalde kunstenaars binnen. Toen en tijdens de volgende decennia bloeide dit afhankelijke vorstendom open en ontstond er een mengeling van een inheemse samenleving die door de Fenicische aanwezigheid aan de kusten onaangetast was gebleven met de vooraanstaande Romeinse beschaving.

Uit die tijd bleven enkele belangrijke nederzettingen bewaard: Lixus, Banasa en Thamusida. In die opsomming mag Volubilis niet worden vergeten. Deze stad op een dertigtal kilometer van Meknes werd de residentie van Juba en Cleopatra Selena. Hier worden de meest prestigieuze overblijfselen uit de Romeinse geschiedenis van Marokko geconserveerd. Deze site groeide dankzij haar gunstige ligging en de vruchtbare omgeving uit tot waar Romeins centrum. Dit kan gemakkelijk worden bewezen door de vele restanten van antieke gebouwen, zoals villa's, de basilica, het capitool, de hoofdstraat Decumanus Maximus, thermen, de triomfboog van Caracalla, fonteinen,



Bronzen buste van de vorst Juba II. Archeologisch Museum, Rabat. [persfoto]

tempels... Archeologische opgravingen legden een uitzonderlijk gamma van mozaïeken bloot en tussen de ruïnes vonden kunsthistorici schitterende bronzen beelden, vaatwerk en fresco's. De meeste daarvan worden in het Museum van Rabat bewaard. Enkele van die stukken prijken nu tussen de driehonderd geselecteerde objecten in de Nieuwe Kerk van Amsterdam. Voor hen die meer willen weten over de Marokkaanse cultuur en geschiedenis of een reis naar dit land willen maken, raden we een bezoek aan deze tentoonstelling meer dan aan.[1]

Eindnoten:

1 Bij die tentoonstelling verscheen een uitvoerige en rijk geïllustreerde catalogus: *Marokko. 5000 jaar cultuur*. 270 × 225 mm, ingebonden, 208 blz. De catalogus bevat een reeks interessante artikels en een beschrijving met foto van de tentoongestelde objecten opgebouwd aan de hand van een frisse lay-out. Er is ook een museumwinkel met een uitgebreid gamma aanvullende literatuur over allerlei facetten van Marokko.

[nummer 305]

Woord vooraf
Julien Vermeulen

Literaire steden? Alle steden zijn even literair. In principe althans. En schrijvers creëren in hun teksten elk hun eigen stad. De subjectieve vertekening door bevooroordeelde, onwetende of fantasierijke literatoren zet naïeve literaire pelgrims gemakkelijk op het verkeerde been. Wie het Lier van Timmermans op locatie hoopt terug te vinden, maakt zich uiteraard illusies. En het Londen van Virginia Woolf, het Venetië van Thomas Mann, het Den Haag van Couperus? 'Il n'y a pas de hors-texte', zei Derrida cryptisch. Plaatsen bestaan slechts in beelden, metaforen en taalfragmenten. Plaatsen en steden veranderen afhankelijk van de toeschouwer, van het moment, van de mentale stemming. Wat voor de ene een gezellige volksbuurt is, wordt in het proza van een ander vervormd tot een proletarische sloppenwijk of opgewaardeerd tot een labyrintsymbool voor eigen vervreemdingsgevoelens. Ook daarom is een verkenning van enkele literaire plekken boeiend en interessant. Achter de stereotypes van de eenvoudige ansichtkaart gaat telkens een complexe werkelijkheid schuil. Iedere letterkundige manifesteert zich als een soort kopiist die de sporen en beelden van vorige schrijvers schrapt en moeizaam vervangt door zijn eigen visie, smaak of parfum. Zo ontstaat de stad als palimpsest: een hertekening van overgeleverde beelden, een vervorming van overgeërfde percepties, een hercodering van oudere stukken tekst. Een nieuwe stad.

Nu Antwerpen de fakkel van *World Book Capital 2004* overgedragen heeft aan Montréal zouden we een balans kunnen opmaken wat de 'stroom van woorden' aangericht heeft in de 'stad van letters'. Er zijn heel wat interessante invalshoeken om dit te doen. Hoe werden teksten en stukken taal in de stad geïntegreerd? Hoe inspireerde de stad de vele verschillende literaire stemmen? Hoe werd het boek en het gedicht met vele niet-artistieke actoren van de stadsbiotoop verweven? Hoe participeerde de lezer en de nietlezer aan de vele happenings? Heeft dat megaproject de literatuur op een of andere manier gedemocratiseerd? Enzovoort.

Voor ons nummer *Literaire Steden* zoeken we een andere invalshoek. We nemen even afstand van de actualiteit en organiseren een bescheiden wandeling doorheen enkele Europese steden. *Literair windowshoppen*. In enkele substantiële artikels verkennen we de literaire plattegrond van vier steden: Praag, Nijmegen, Arles en Edinburgh. Martine de Clercq confronteert ons met het Praag van Kafka en andere fascinerende literatoren. Met Bert Vanheste gaan we op stap door Nijmegen én door het proza van Nescio. Het wordt een trage, ondervragende wandeling, steeds balancerend tussen waarneming en introspectie. In een bijdrage van Stefan van den Bossche bezoeken we het zuiderse Arles waar Marsman ons voorging. Marco Daane gidst ons doorheen Edinburgh en doet dat in de sporen van Stevenson. Deze vier medewerkers zijn niet aan hun proefstuk toe. Martine de Clercq organiseerde colloquia en stelde publicaties samen over de stad als literair thema. Bert Vanheste - uitgeweken Vlaming en academicus in Nijmegen - is auteur van leeswandelingen door Antwerpen, Brugge en Aalst. Stefan van den Bossche bracht zijn fascinatie voor de 'geschreven

Provence' tot uiting in het boek *De adem van Mistral*. Marco Daane verkende Antwerpen in de voetstappen van Willem Elsschot, ervaringen die onder de titel *U schijnt de stad niet goed te kennen?* gepubliceerd werden.

Deze bijdragen over vier specifieke steden plaatsen we in een ontgrenzend verband. Talrijke andere Nederlandstalige auteurs hebben Europese steden bezocht, bewoond en in hun oeuvre geëvoceerd. In een selectie van kaderteksten nemen we enkele fragmenten op waarin auteurs hun visie op straten en steegjes, op pleinen en boulevards, op parken en gebouwen treffend weergeven. Uiteenlopende plaatsen, uiteenlopende auteurs. Geert Swaenepoel fungeert hierbij als gids en archivaris. De fragmenten die hij presenteert zijn meer dan toeristische smaakmakers: de stijl van de auteurs confronteert ons met het eigene van een stad en de manier waarop de auteurs hun werkelijkheid vertekenen, verraadt hun literaire stem. De spanning tussen de literaire codes die ze hanteren koppelt plaats aan taal, schept sfeer en zet een herkenbaar stuk menselijk landschap neer.

Literatuur

Bonnefous R. (e.a.), *Guide Littéraire de la France*, Librairie Hachette, Bibliothèque des Guides bleus, 1964.
Bodart R., Galle M., Stuiveling G., *Literaire Gids van België, Nederland en Luxemburg*, Librairie Hachette, Bibliothèque des Guides bleus, 1972, Nederlandse vertaling in editie A.S.L.K.
Clébert, J.-P., *Les hauts-lieux de la littérature en France*, Edition Bordas, 1990.
Clébert, J.-P., *Les hauts-lieux de la littérature en Europe*, Edition Bordas, 1991.
Demoor, M., *The Fields of Flanders. Alles of bijna alles wat Engelse auteurs ooit schreven over Vlaanderen en België... en waarom*, Roeselare: Globe, 2002.
Eagle D. (e.a.), *The Oxford Illustrated Literary Guide to Great Britain and Ireland*, Oxford - New York: Oxford University Press, 1992 (2nd Edition).
Evans, J., *Classic Literary Walks*, The Oxford Illustrated Press, 1990.
Littlewood, I., *A Literary Companion to Paris*, Penguin, 2001.
Steinz, P., *Lezen op locatie. Atlas van de wereldliteratuur*, Amsterdam: Prometheus - NRC Handelsblad, 2004.

Nancy



Cyriel Buysse (Nevele, 1859 - Afsnee, 1932) is, met werken als Het recht van de sterkste, Het ezelken, Het leven van Rozeke van Dalen, Het gezin van Paemel, Tantes *en* 't Bolleken, *onze bekendste naturalistische romancier. Zijn realistische en soms ironische kijk op de wereld en het leven getuigt van begrip en sympathie voor de lagere sociale klasse. Minder bekend zijn wellicht zijn reisverhalen. Buysse had zich al snel een 'automobiel' aangeschaft, waarmee hij onder andere reizen naar Franrijk ondernam. Hij ontpopt zich als een levendig observator en een verslaggever die niet van humor gespeend is*.

Nancy is een prachtige, nobele stad. Haar Place Stanislas, haar magnifieke hekken en fonteinen, haar heerlijk park en monumentale Place de la Carrière, 't is alles van de mooiste, fijnste verhevenste aristocratie. 't Is levend Louis XV! Maar behalve haar grote, indrukwekkende schoonheid, schijnt zij ook te getuigen van een gans zelfstandig leven. Men krijgt hier helemaal niet, als in veel andere, grote, Franse steden, de indruk van provinciestad, met nabootsing van het alleen en over-alles-heersende Parijs. Neen; Nancy geeft de impressie van een gans afzonderlijke capitale. Nancy schijnt mij het levend bewijs van een mogelijke, Franse decentralisatie, iets, waarover vele Fransen nog steeds blijven wanhopen. Nancy is een schone oude stad van grijs en goud, een nobel, fijn juweel in de prachtgordel van haar groene parken. Er hangt een deftige, rijke rust over, en 't is of de bevolking zelf enigszins die stempel van voornaamheid draagt. Geen holle drukte, geen joelend lawaai hier op straat: kalmte, stemming, ernst, die bijna een ietsje zwaarmoedig aandoet, alsof de mensen daar nog meer in 't stil-glanzend verleden dan in de hedendaagse 'struggle' leven.

In die mooie stad, -het spreekt vanzelf-hadden wij ook een prachthotel, met al de nieuwst-moderne 'comfort'. En mijn dames, die verwend, en wel een beetje vies zijn uitgevallen, tonen zich uiterst verrukt daarover. Zij beschouwen het hier als de eerste gelegenheid sinds ons vertrek, waar men zich eens goed en flink kan wassen, en in hun kamers zijn de waterkraantjes druk aan 't vloeien. Zij nemen een bad, en, aangezien men niet weet in welk soort van hotel men morgen zal aanlanden, nauwelijks afgedroogd, nóg een bad, als provisie voor later. 't Lijkt wel verrukkelijk. Een echt buitenkansje! Heerlijk om nu zo fris aan tafel te gaan.

[Cyriel Buysse, *De vrolijke tocht*, 1911. Uit: Verzameld werk, deel 6, p. 227]

Palermo



Frédéric Louis Bastet (Haarlem, 1926) was hoogleraar klassieke archeologie te Leiden en conservator aan het Rijksmuseum van Oudheden. Van hem verschenen gedichten, verhalen, romans, vijf delen Wandelingen door de antieke wereld en een biografie van Louis Couperus. Hij werd in 2005 bekroond met de P.C. Hooftprijs voor Letterkunde.

In De schele hertogin *laat hij Marie-Caroline de Berry (1798-1870) aan het woord*.

In deze vermakelijke 'memoires' van de Siciliaanse prinses schetst de auteur een levendig portret van een zeer merkwaardige vrouw.

Middenin de zomer heeft in Palermo de Heilige Rosalia haar feest. Fascinerend. De optocht alleen al. Tamboers te paard die grote trommels roffelen. Gendarmes, dragonders, muzikanten die fanfares laten horen. Op hengsten twee herauten met uitwaaierende rode mantels. Ze zwaaien banieren met de wapenschilden van de Palermitaanse senaat. Een zwarte ruiter leidt het cortège en laat telkens een klokje horen. En dan het hoogtepunt: zesendertig ossen die in paren Rosalia's triomfwagen trekken: een hoog stellage op wielen, helemaal verguld en gepavoiseerd. Je ziet allerlei allegorische figuren, engeltjes, christelijke deugden die de trompet steken, en dat alles wordt voorafgegaan door een wandelend orkest. Bovenin de piramide wankelt het beeld van de Heilige. Erg mooi zijn de mannen die de ossen begeleiden. Ze dragen blauwsatijnen gewaden met op hun kop strooien hoeden waar allerlei kleurige linten aan fladderen. Om de tien stappen staat alles stil en er weerklinkt dan de verrukkelijkste muziek. Het hele gevaarte kan elk ogenblik omvallen, iedereen staat daarop te wachten en verkneukelt zich al, maar het is nog nooit gebeurd. Mannen te paard sluiten de processie.

Daarachter dringt het volk op, uitzinnig gillend en schreeuwend. Het gaat allemaal heel langzaam. Van de Porta Felice tot aan het koninklijk paleis duurt het wel twee uur. 's Avonds rijdt iedereen die er in Palermo een rijtuig op nahoudt naar de promenade langs de zee, waar het dan lekker koel is. Uit het water wordt een vuurwerk afgestoken van heb ik jou daar. En o, al die mannen met hun bonte uniformen en de vrouwen in hun diep gedecolleteerde feestjurken! Feeërieк Bengaals vuur overstraalt dat alles als een vulkaanuitbarsting. 's Nachts vanzelfsprekend overal bal. -Ja, ik ben in die dagen op mijn manier diepgelovig en ik lach erbij.

Ook in de oude binnenstad merk je weinig van de hitte. Overal spuiten fonteinen, Palermo is rijk aan water, dat van de bergen komt. Veel huizen hebben zelfs hun eigen kraan (kom daar in Parijs eens om). Ik heb op Sicilië een onvergetelijke jeugd gehad. Al werd het in de zomer met gemak dertig graden in de schaduw, in ons paleis bleef het dan koel.

[Frédéric Bastet, *De schele hertogin*, p. 16]

Een literair parcours in Romeins en Romaans Hendrik Marsman in Arles

Stefan van den Bossche

Het Provençaalse stadje Arles heeft iets met Nederlanders. Of omgekeerd. Eind februari 1888 komt Vincent van Gogh er aan. Hij belandt eerst bij de abdij van Montmajour, even buiten de stadsmuren. Het landschap ter plekke overdondert de getormenteerde schilder: ‘De hemel was hardblauw met een grote, schitterende zon, die zo goed als de hele sneeuwmassa heeft doen smelten, maar de wind was zo koud en zo droog dat je er kippenvel van kreeg. Maar niettemin heb ik heel mooie dingen gezien - de ruïne van een abdij op een heuvel beplant met hulst, pijnbomen en grijze olijfbomen’. Vier maanden later is Van Gogh goed thuis in Arles en omgeving. Hij verblijft er eerst in een hotel in de rue de la Calvarie. Later neemt hij zijn intrek in ‘het gele huis’ aan de Place Lamartine. Van Gogh blijft tot begin 1889 in Arles. Hij schildert er een 200-tal doeken, waaronder enkele belangrijke werken, maar op persoonlijk vlak loopt het grondig verkeerd. Na een fikse ruzie met zijn vriend Paul Gauguin snijdt Van Gogh zich een stuk van zijn oor. Het verhaal achter het ‘Zelfportret met verbonden oor’ is genoegzaam bekend. De tragiek overrompelt de artistieke expressie.

Ook Louis Couperus komt naar de Rhônestad afgezakt, en schrijft er zijn beroemde verhaal ‘Het koninkrijk Arles’. De verhalen over het koninkrijk en de vorsten van Arles roepen bij de schrijver een wonderbaarlijke



Zicht op Arles

fantasie op. De koningen van Arles vormen een deel van een sprookje en hun monarchie wordt legendarisch. Maar in het Arles van steen, vlees en bloed vindt Couperus niet bepaald veel van dat royale terug. Wel raakt hij gefascineerd door het antieke en het Romeinse Arles. En daar hoort voor hem ook de abdij van Montmajour bij, eertijds het decor van Félibrige-bijeenkomsten onder leiding van de latere Nobelprijswinnaar Frédéric Mistral. Ongeveer twee decennia na Van Gogh komt Couperus aan bij Montmajour. Zijn lezers lezen het verhaal in 1911 in *Groot Nederland*, het anthologische literair tijdschrift dat Couperus samen met W.G. van Nouhuys en Cyriel Buysse enkele jaren eerder heeft opgericht.

Een literatuurgeschiedenis

Arles ligt aan een ruime bocht van de Rhône. De stad is één monumentale paradox: een periferie van moderne, vaak afzichtelijke gebouwencomplexen, flats, bedrijven en energiecentrales contrasteert met de historische kern van Arles. Die bestaat uit merkwaardige, eeuwenoude monumenten, omgeven door een kluwen van pittoreske

straten en steegjes waarin een vrolijke drukte heerst. Prettige pleintjes worden door platanen overschaduwd. In Arles voelt het gros van de toeristen zich goed. Men kan er ook literair thuiskomen. Bertus Aafjes, Menno ter Braak, Cyriel Buysse, Karel Jonckheere, Monika van Paemel, Axel Bouts, C.O. Jellema of Huub Beurskens: Arles heeft iets met de Nederlandstalige literatuur. Het spoor van Vincent van Gogh werkt inspirerend. Uiteraard is de binnenstad een van de meest karakteristieke plaatsen in de Provence. Schrijvers vinden er bruggen tussen heden en verleden, confronteren hun pennenvruchten met die van beroemde voorgangers als Alphonse Daudet, Stendhal, Honoré de Balzac, Alexandre Dumas, Lamartine, Gustave Flaubert, Prosper Merimée, Henry James en F. Scott Fitzgerald. Arles is literatuur. In Arles maakt de literatuurgeschiedenis een afspraak met zichzelf.

Het is een rustige avond in de zomer van 1928, als de dichter Hendrik Marsman (1899-1940) in het Rhônestadje arriveert. Hij komt uit Parijs en verkiest als bestemming de zonnige Provence boven het koude Bretagne. In Arles vindt hij een sobere, wat duistere hotelkamer en wandelt naar een van die pleintjes met dicht tegen elkaar aangroeiende platanen. De dichter zet zich, rustig rokend, op het terras van een café. Hij denkt terug aan zijn doortocht in Avignon, een dag eerder. Marsman ziet de vrouw die hij in de pausenstad heeft ontmoet, en een stem binnen in

hem zegt: ‘Kinderen, dit is het paradijs’. Het zijn woorden die een schrijver als Marsman niet zomaar in de mond neemt. De reden dat het toch gebeurt, heet Arles.

Om vat te krijgen op Marsmans Arlesiaanse ervaringen, moeten we eerst terug naar 1926, het jaar waarin hij het prozastuk ‘Penthesileia’ schrijft. Net als in het gelijknamige gedicht, verwoordt Marsman dezelfde geestelijke motieven. De mythische koningin van de Amazones streelt zijn verbeelding: zij is zowel lichamelijk als geestelijk onaantastbaar, op en top vrouwelijk en sensueel, maar tegelijk incarneert Penthesileia een koele, militaire, weerbare persoonlijkheid. De combinatie van die uiteenlopende gesteltenissen raken Hendrik Marsman ten diepste. Meer nog: ze vormen nadien de basis voor het hoofdpersonage in zijn roman *De dood van Angèle Degroux* (1933). In ‘Penthesileia’ voelt de schrijver de vrouw in kwestie te paard aan zijn zijde: ‘Ik denk nu aan haar met een helder, trillend genot en alsof dit herdenken geen herinneren was, zoo fel en tastbaar voel ik haar rijden aan mijn rechterzijde, slank en lenig, vurig, hard en onaanrandbaar in den zadel. Haar handen en benen, de zachte druk van haar dijen, plooiden [...] haar paard in een sterke soepele spanning, die totaal ongekneld en handgebald tegelijk was: zij waren méér dan één lichaam, haar ruin en Penthesileia, en méér, hoort ge, meer dan één bloed. Zij waren, paard en vrouw, volbloed en amazone, één wil, één orde, één macht’. Marsman zit hier sterk in de buurt van Henri de Montherlant en diens *Le Songe*, waarin sentimentaliteit en liefde worden verruild voor een hard en heroïsch verhoudingenpatroon. Niet toevallig laat Marsman zich in een interview in het tijdschrift *De Gemeenschap* over De Montherlant ontvallen dat die een sterk schrijver is. Zijn portret hangt in Marsmans blikveld: ‘Een ruim hellend voorhoofd dat nog stijgt in den haargroei, die kort is gehouden en strak. Bij de slapen en in de oogkassen, waarin de oogen zuiver en sterk zijn geplaatst, en onder het jukbeen vleugen van schaduw. De mond is vast en gesloten, de kin en de kaken zijn strak: een Romein. De blik, recht en ver, wordt getemperd door een koele laatdunkendheid, een dedaigneuze superioriteit. Ik herhaal: een Romein’. Dat Romeinse is volgens Marsman een van de cruciale krachten die de wereld kan herstellen, die de *Untergang des Abendlandes*, om het met Oswald Spengler te zeggen, kan tegengaan. Marsman bevindt zich in het prominente gezelschap van tal van Europese cultuurcritici die hun angst uitspreken voor de massa, voor de horden, en daar hun begrip ‘elite’ tegenover willen stellen. Zijn Romeinse gevoeligheid valt te kaderen in de *renovatio imperii*, het herstel van het aloude Romeinse Rijk, als koepel



De kerk van Saint-Trophime

waaronder de Europese volkeren zouden kunnen samenleven. Door de eeuwen heen werd deze idee in stand gehouden. Marsman geldt als een verlengstuk.

Het is voor Hendrik Marsman duidelijk hoe de wereld, tegen het einde van de jaren twintig aan, zijn krachten kan hernemen. Hij vindt de aanzet van een nieuwe synthese precies in Arles. Daar is de Romeinse cultuur gerepresenteerd, maar niet enkel dat: de stad helpt Marsman, toen al bijna even gedesoriënteerd als Van Gogh, dat Romeinse, die antieke voeling voor orde en regelmaat een leefbaar programma te geven.

Romeins en Romaans

In 1928 schrijft Hendrik Marsman een ander prozagedicht, 'Provence' getiteld. Hij voelt in die tijd veel voor het ontluikende fascisme en voor het katholicisme dat er, zoals bekend, toentertijd niet echt haaks tegenover stond. Die lijnen komen bijeen in de oude nederzetting Arles, met zijn arena die Romeins is, en het indrukwekkende klooster van Saint-Trophime dat Romaans is. Het is de geladen symboliek in het leven van Hendrik Marsman, eind de jaren twintig van de vorige eeuw. Marsman schrijft hoe dan ook een van zijn mooiste prozateksten, reden genoeg om aan de indringende ervaringen van Arles voldoende ruchtbaarheid te geven.

Tegen den avond was ik in Arles. [...] De avond schemerde al in de straatjes, waarop ik uitkeek en een aanvankelijk flets en kil maanlicht wies met de schemering. Ik zat voor een café aan een wankele tafel, die door een geel verlicht venster beschenen werd. Door de kralen snoeren in de deuropening, die telkens ritselden als iemand ze spleet, gonsden stemmen en een grammofoon. Af en toe sloeg een volle lach hel en verliefd omhoog. Mannen rookten en dronken aan de toonbank en schertsten met een donkere vrouw. Buiten, over het plein, waar de duisternis groeide, vlekte het maanlicht haar tot een pantherhuid. De duisternis en de stilte stegen, het maanlicht glom geler en glanzender; de nacht werd langzaam-aan koel.

Als Hendrik Marsman de bewuste vrouw opmerkt aan de andere kant, nemen zijn gevoelens en herinneringen een zachte spanning aan. Hij voelt hoe 'de romeinsche geslotenheid' van zijn eigen gelaatsuitdrukking zich verzachtte, dat zijn spierspanning verslapte in een 'vochtige, buigzame soepelheid'. Dat is voor hem dus het paradijs. Marsman komt hier los van Henri de Montherlant. Het is duidelijk dat het Romeinse in hem klaar is voor een additioneel element. De vrouwelijkheid die in en naast hem opduikt, is van een andere orde dan de Penthesileiaanse.

Diezelfde paradijselijkheid, gekoppeld aan zijn geestelijke instelling en zijn lectuur van Montherlant, resulteert haast automatisch in enkele indringende ervaringen en indrukken, nu in het Romeinse amfitheater van Arles. De schoonheid die er aan moet worden toegevoegd, is Grieks, zoals de oorsprong van de schoonheid van de Arlesienne. Het is dui-

delijk nu: de vrouw die Marsman in beroering brengt, is een typische Arlesienne, dus met Griekse trekken. Terug naar het amfitheater:

De arena lag leeg en koud in het maanlicht, een volmaakte vorm in den nacht. Een gordel concentrisch stijgende ellipsen van geringe excentriciteit. De cirkel is grieksch, de ellips romeinsch: kijk naar het amphitheater, naar het corpus iurus, naar het imperium romanum vooral. De ovaal verbindt haar met de gothiek en ik stond, dien avond in Arles, niet alleen op het kruispunt van twee culturen: die der hiërarchisch-heerschende romeinen (juristen en gladiatoren) en die der middeleeuwers daarnaast (kruisvaarders, heiligen en troubadours), maar tegelijk op het punt, waar ik geboren zou zijn, als de tijd en mijn moedwil mij niet hadden vervreemd en onterfd van mijn stam, mijn eeuwig erfdeel en mijn geboortegrond. Tusschen de arena en de kathedraal.

Het is Hendrik Marsmans belijdenis ten voeten uit. In Arles maakt hij de synthese van zijn leven, geeft zijn nog jonge bestaan een andere richting.

De arena

In de arena van Arles is Vincent van Gogh behoorlijk onder de indruk van een stierengevecht. Later schildert hij dan ook zijn ‘Toeschouwers in de arena’, een doek dat zich in Sint-Petersburg bevindt. Aan zijn vriend Emile Bernard schrijft Van Gogh er in april 1888 over: ‘De menigte was machtig mooi, een grote kleurrijke mensenmassa gezeten in twee, drie lagen boven elkaar, met het spel van zon en schaduw en de schaduw van de immense ring’. Die immense ring dateert uit de eerste eeuw na Christus. In de Middeleeuwen is het een soort vesting: de bogen worden zelfs dichtgemetseld en onder de zuilengalerijen komt een heuse nederzetting met ruim tweehonderd woningen en twee kapellen tot stand. Zo vormt de arena op haar beurt een synthese van Romeins en middeleeuws. De restauratie start in 1825 en moet de wereldheerschappij van het Romeinse keizerrijk in al haar glorie weerspiegelen. Die glorie heeft dan ook te maken met de barbaarse gewoonten van dierengevechten waarin gladiatoren vaak de dramatische hoofdrollen vertolkten. Seneca en Plinius fulmineerden daartegen.

Verhaal van een stad

Arles is oorspronkelijk een nederzetting die achtereenvolgens door de Ligurische Kelten, de Grieken en de Romeinen wordt overrompeld. De Grieken stichten er hun steunpunt ‘Arelas’, een ‘stad in het moeras’. Nadien verbindt de Romeinse veldheer Marius Arles via een kanaal met Marseille. Na de inname van Marseille creëert Julius Caesar in 46 voor Christus de Colonia Julia Paterna Arelate Sextanorum, een rustplaats voor oorlogsveteranen. De stad wordt een handelsknooppunt.



Kloostergang van Saint-Trophime

De brug over de Rhône is een wezenlijk onderdeel van de verbinding tussen Italië en Spanje. Met de vroege Middeleeuwen komt nog meer welvaart over de stad. In 308 vestigt keizer Constantijn zich in Arles. Voortaan is het ook een religieus centrum: er worden maar liefst negentien concilies georganiseerd. Bovendien ligt de stad op de pelgrimsroute naar Santiago de Compostela. Dat godsdienstige réveil is te danken aan een tussenkomst van Rome, althans volgens de legende. De paus zou de heilige Trophime naar de toen nog goddeloze stad gezonden hebben. Hij wordt de eerste bisschop van Arles, en zijn doortocht is naar verluidt tegelijk heroïsch en legendarisch. Zo zou hij rond het jaar 60 de heilige Maria's, onder wie Maria Magdalena, begeleid hebben. Volgens de overlevering ligt Maria Magdalena overigens begraven in het Provençaalse stadje Saint-Maximin-la-Sainte-Baume. Als Trophime in de Rhônestad neerstrijkt, laat hij meteen alle heidense afgodenbeelden neerhalen. Meer nog: hij vraagt de verrezen Christus in hoogsteigen persoon om de begraafplaats Les Alyscamps, ook al een thema in de Arlesiaanse Nederlandse literatuur, in te zegenen.

Hendrik Marsman is minder legendarisch aangelegd. De jonge jurist worstelt volop met zijn ideologische en poëticale identiteit. Hij verenigt fascisme en katholicisme, Oudheid en Middeleeuwen, Grieks en Romeins. Hij heeft het gevoel dat dit alles in Arles samenloopt. Arles is zijn persoonlijke kruispunt. Daarbij wordt de hang naar een ander, bovenwerelds bestaan in hem niet gewekt door het contrast ervan met een duistere, aardse werkelijkheid, ‘maar veeleer door die vormen van menschelijk leven en scheppingsvermogen, en door sommige stukken natuur, die op aardsche, gebroken wijze naen voorspiegelingen zijn van den hemelschen Tuin’. Het behelst de reden waarom de schrijver zich bewust wordt van een ‘vooraardschen staat’, en waarom hij een hel en hard paradijs heeft gezocht en gevonden: ‘Daarom zwoer ik

dien nacht in het leege amphitheater en later in de verblindende kathedraal, trouw aan den grond, en den geest mijner vaderen, romeinen voorzoover het de krachtigste orde der wereld betreft, romanen in de bezorgdheid om hun hemelsch heil'. Die voorafspiegelingen vindt Marsman in de kloostergang bij de kathedraal van Saint-Trophime. Die Romaanse kathedraal bezorgt hem een deel van het geestelijke evenwicht dat hij nodig heeft om verder te kunnen gaan. Hij dwaalt over de Place de la République, bewondert de gevels van het stadhuis en van het Musée Lapidaire. Maar daartegenover staat de indrukwekkende voorgevel van de kathedraal. Het verbluffend fraaie portaal heeft de vorm vaan een triomfboog. Alweer Romeins en Romaans in één oogopslag. Een ovalen timpaan met afbeelding van het Laatste Oordeel staat centraal boven de ingang. Net daaronder, in de stenen die op de zuilen rusten, staan de uitverkorenen die voor Christus verschijnen, enkele engelen en heiligen, en de twaalf apostelen. In de kerk vallen de zijkapellen op en enkele vroegchristelijke sarcofagen die als altaar werden gebruikt.

De kathedraal van Saint-Trophime is oorspronkelijk gebouwd om de relikwieën van de heilige te bewaren. In oktober 1910 roemt Cyriel Buysse er het 'fijne kantwerk aan zuilen en bogen vol stemming en schoonheid'. In een van zijn verhalen laat Buysses goede vriend en mederedacteur van *Groot Nederland* Louis Couperus een oude man uitleggen hoe Saint-Trophime in Arles arriveert en er tot zijn woede de bevolking al feestend rond een Venusbeeld aantreft.

Via een stemmig binnenpleintje, links naast de zijgevel, komt men bij de ingang van het klooster. Trappen leiden naar de wereldberoemde kloostergang met zijn noordelijke en oostelijke galerijen in Romaanse stijl. De gotische zuidelijke en westelijke galerijen worden pas in de veertiende eeuw toegevoegd. In de noordelijke galerij vindt men fijnzinnig gestileerde kapitelen met de afbeelding van de oorsprong van het christendom in Arles. Indrukwekkende hoekpilaren en bas-reliëfs tonen de heilige Paulus, geassisteerd door Sint-André en Sint-Stefanus, naast fragmenten uit het evangelie.

Tot slot

Wat is het precies dat Hendrik Marsman in 1928 zo aangrijpt in de Provençaalse stad Arles? In een paar gebouwen vindt hij een synthese terug die hem op het lijf geschreven lijkt. Hij stelt vast, in een interview in het tijdschrift *De Gemeenschap*, dat er in Nederland geen episch literair werk meer bestaat, evenmin proza, zeker wat de jongeren betreft. Marsman zegt zich te hoeden voor het oprukkende fascisme à la Mussolini, maar is er op zijn zachtst gezegd toch gevoelig voor: 'De mentaliteit die veronderstelt de hiërarchie van de macht, de plicht van den sterkste, vind ik onontbeerlijk'.

Arles betekent ten dele Marsmans hernieuwde aanpak van zijn literair proza en tegelijk de aanzet tot een veranderende visie op dat proza in het algemeen. Begin 1929 komt de Nederlander opnieuw in de redactieleiding van *De vrije bladen* terecht. Hij ijvert daar onverdroten voor de vernieuwing van het Nederlands verhalend proza. Hij verwijst naar voorbeelden als Cendrars, Dos Passos, Döblin of Ehrenburg. Zijn nieuwe poëtica formuleert Marsman aldus: 'De vurigheid en het enthousiasme

behoeven volstrekt niet afwezig te zijn in het komende proza [...] maar zij zullen de typische hardheid van zuiver proza niet kunnen vervluchtigen'. Zuiver proza heeft hardheid als exclusieve kwaliteit. Marsman loopt hier vooruit op wat later in de Nederlandstalige literatuur de vorm-of-vent-, en nog later de stem-of-dingdiscussie zal worden. Het literaire kunstwerk heeft, volgens Marsman, de hardheid van een ding. Om in einde-twintigste-eeuwse bewoordingen te spreken: het gedicht als een kei. Ook al heeft Marsman het in eerste aanleg over proza, hij blijft boven alles dichter.

Hendrik Marsman varieert quasi oeverloos op het Arlesiaanse thema, zeker in zijn beschouwend en literair proza. Niettemin start hij al eerder, in zijn in mei 1926 in *De Stem* gepubliceerde 'Thesen', het thema in zijn oeuvre op. Hij projecteert het in uiteenlopende onderwerpen als katholicisme, individualisme of het werk van Rilke. Nu, beweren dat Marsmans 'terugkeer' naar de Middeleeuwen bij voorkeur of uitsluitend mag geïllustreerd worden aan de hand van zijn verblijf in Arles, is natuurlijk wat geforceerd. In de eerste plaats zijn er zijn contacten met Gerard Bruning waardoor hij in 1926 katholicisme en middeleeuwen in zijn cultuurbeschouwingen integreert. Hoe dan ook, Marsman vindt in Arles een op maat gesneden voorbeeld daarvan. Hij koppelt er het middeleeuwse, Romaanse en katholieke cultuurbeginsel aan de *renovatio imperii*, geïncarneerd in het Romeinse, harde, militaristische en fascistische van de Romeinen. Het was overigens al eerder aangekondigd, zoals in het gedicht 'Heimwee':



Hendrik en Rien Marsman

De tijden zijn zwart.
wij zijn eeuwen en eeuwen te laat geboren.
in een mantel gehuld, door een
engel op weerlichten doortocht verloren
en door het onuitroeibaar heimwee vervuld
den Koning te zien voor Wien ik had willen strijden,
schrijd ik naar den Dood
en die een krijgsman had willen zijn
in de hartstochtelijkste aller tijden,
moet nu in late verwilderde woorden gewagen
van eeuwen, die versomberden tot verhalen
- duister en vurig - van Kruistochten en Kathedralen.

Naar aanleiding van dit gedicht typeert de katholieke criticus Van Heugten de kruistochten in Marsmans poëzie als ‘zuivere exponenten van den grandioozen avontuurzin van het Christendom’, gegroeid uit het hart van dat Christendom. ‘Was er hedendaags nog een kruistocht mogelijk, dan zou dit misschien de redding van Europa wezen’. Het cultuurpessimisme is alomtegenwoordig, en slechts een krachtdadig antwoord is in staat het tij te keren. Ook Marsman verkeert in een geestelijke crisis, en is dus overgevoelig voor toevallige beeldenconstellaties die hem iets signaleren maar zijn leven vooral een nieuwe richting kunnen uitsturen. De koppeling met de antieke oudheid opent nieuwe mogelijkheden. In ‘De hand van de dichter’ expliciteert hij die nieuwe, Arlesiaanse synthese:



Hendrik Marsman (1899-1940)

Glazen grijpen en legen;
veel jagen en reizen;
vrouwen omhelzen en strelen;
strijden op felle paarden
en blinkende wateren splijten;
spelen met licht en donker;
den dag en den nacht doorrijden
onder fluweel en schaduw en
flonkrende sterrebeelden.

het staat niet in mijn hand gegrift;
en een hand is een leven, een lot;
ik lees slechts in fijn scherp schrift
- en dit geldt voor vroeger en later -
weinig liefde en wijn, veel water,
soms een racket, een zweep, maar
stellig nimmer een zwaard.

Zo is mij enkel bewaard
Langzaam maar vast te verwijven
In nijver monnikenwerk:
Bidden en verzen schrijven
Geel op geel perkament,
En mijn hand alleen te verstrengelen
Met mijn eigen andere hand
En in een cel te versterven
Oud op een houten bank.

Aanvankelijk voelt Marsman zich sterk aangesproken door het Berlijnse expressionisme. Dat blijkt duidelijk uit zijn eerste gedichten. Hij wordt een uitgesproken vitalistisch dichter, die later toch aansluiting zoekt bij het vernieuwende tijdschrift *Forum*. Zijn synthese van Oudheid en christendom krijgt gestalte in zijn dichtbundel *Tempel en kruis* (1940), waarin mediterrane invloeden duidelijk naar boven komen. Niet voor niets keert Hendrik Marsman in 1934 voor lange tijd Nederland de rug toe om zijn heil te zoeken aan de Middellandse Zee. Maar hij zal blijven twijfelen. Later keert hij zich van het fascisme af, en dat verandert ook alweer zijn blik op Arles en de Provence. Hij benadert de werkelijkheid dan vooral vanuit een voorchristelijk humanistisch perspectief. Hendrik Marsman sterft op 21 juni 1940, als het schip de Bérénice, dat hem van Bordeaux naar Engeland zou brengen, door de Duitsers wordt getorpedeerd. De dichter lijkt deze dood in zijn haast visionaire gedicht ‘Maannacht’ te hebben voorspeld. Gele tinten, maanlicht op het terras, maanlicht in de arena, de maannacht van zijn beroemdste gedicht: de maan drijft Hendrik Marsman tot indringende overpeinzingen die, op zijn zachtst gezegd, de grenzen van geschiedenis en toekomst aftasten.

Literatuur

H. Marsman, *Verzameld werk II. Proza*, Amsterdam, Querido, 1947 (tweede druk), 272 p.
H. Marsman, *Verzamelde gedichten*, Amsterdam, Querido, 1986 (zeventiende druk), 188 p.
Paul de Wispelaere, *Hendrik Marsman*, Brugge/Den Haag, Orion/Scheltens & Giltay, 1975, 85 p.
Jaap Goedegebuure, *Zee, berg, rivier. Het leven van H. Marsman*, Amsterdam/Antwerpen, De Arbeiderspers, 1999, 434 p.
Jaap Goedegebuure, *Op zoek naar een bezield verband. Tweede deel. Documenten, brieven en verspreide publicaties van H. Marsman*, Amsterdam, Van Oorschot, 1981, 404 p.
Stefan van den Bossche, *De adem van Mistral. Een reis door de geschreven Provence*, Amsterdam/Antwerpen, Atlas, 1999, 272 p.

Arles



Monika van Paemel (Poesele, 1945) kreeg voor haar literaire debuut, Amazone met het blauwe voorhoofd, *in 1972 de prijs voor het beste literaire debuut. Bekend werd zij vooral met haar roman* De vermaledijde vaders (1985) *die bekroond werd met de Dirk Martensprijs van de stad Aalst (1985) en met de prijs voor letterkunde van de Vlaamse provincies. Zij publiceerde verder onder andere* De confrontatie *(1974)*, De eerste steen *(1988)*, Rozen op ijs *(1997) en het recente* Celestien, de gebenedijde moeders *(2004)*.

In Marguerite *(1976) probeert het ik-personage zich schrijvend van de overleden grootmoeder te ontdoen. Tevergeefs*.

En Arles reed ik binnen net voor het overdonderende middaguur waarop alle leven zich zou terugtrekken achter de geschubde luiken. Het zerrze zerrze zerrze van de cicaden achtervolgde ons tot in de eerste straten en wij waren even verblind door het dansende licht als eens die geniale gek met zijn ene oor. Je moest hier wel aan zware stieren denken, aan antieke arena's, waar de lust en de vernielingsdrang in alle kelen zwelt. Olé! Een oor voor de overwinnaar. O Arles, zwellend in je tegenstellingen, vage ballonnetjes oplatend voor de toeristen die niets begrijpen, wat maar goed is voor hun rust, want hoe valt het te rijmen, je mooie vrouwen met hun liefelijke trots, de hoofdjes getooid met de ruban, als bootjes, scheepjes naar de huwelijkszee. Je terrasjes, je kerkportalen, je fonteinen en dan plotseling die snerpende wind die huilend klaagt op je binnenplaatsen, als de stem van de zanger in de fiësta: aye, aye, aye. En het stof dat onze schaduwen vernielt, en de hemel gesluierd als een rode weduwe, en de zigeuners die overal en nergens vandaan komen, hun neus minachten gekruld voor al die caravans die als huisjesslakken over de wegen kruipen. Arles geboren uit een flirt van leven en dood en daarom altijd fascinerend.

Verloren dwaalde ik door je straten, vertwijfeld prevelend die nieuwe maar eeuwenoude taal: '*Te counsacre Miréio: es moun cor emoun amo*.' En ik genoot bijna van de pijn eeuwig te willen zijn en als een zin door jouw straten te zwerven, een zucht van de vermoeide lippen van een dode dichter. En hoe dom van mij om rust en lafenis te zoeken bij jou, terwijl je mij verleidde als een duivelin, terwijl je ook mijn waanzin zou aanwakkeren tot ik op het ritme van mijn pijn zou dansen! En wie zou niet bang zijn van de waarheid in je gele kamers? Maar toch kreeg je mij er niet meteen onder, ik was geen noorderling die als een mot aangezogen werd door je licht en hopeloos haar vleugels zou verbranden.

[Monika van Paemel, *Marguerite*, p. 85]

Arles



Axel Bouts (Kortrijk, 1938), burgerlijk ingenieur scheikunde, koos voor een loopbaan in het bedrijfsleven. Bouts debuteerde op 43-jarige leeftijd met de roman Martin & Martins *(1981), gevolgd door* De glazen deur (1983). *In beide romans spelen zijn ervaringen in het bedrijfsleven een grote rol. Recent publiceerde Bouts* Gelieve de familie te volgen *(2002) en* Elektrocutie *(2003), een misdaadroman. In de novelle* Dood in Arles *(1987) keert Thomas Adam terug naar Arles, op zoek naar de verloren jeugd en de liefde*.

Thomas Adam wist dat hij er ooit zou terugkeren.

Aan de hand van zijn bibliografie kon hij achterhalen dat hij veertig jaar geleden Arles had bezocht, maar toch herinnerde hij zich haarscherp de gebeurtenis die voor hem en zijn latere oeuvre zo belangrijk was geweest.

Hij had toen pas zijn entrée in de literaire wereld gemaakt met een lijvige familieroman die meteen hoog scoorde, zowel bij recensenten als bij publiek. Een groot deel van het honorarium besteedde hij aan een reis rond de Middellandse Zee, en hoewel een noorderling in gevoel en afstamming, werd hij toch door het Zuiden bekoord, en bleef zijn leven lang jaloers op de lichtvoetige Mediterraneeër. Zo belandde hij bij het einde van zijn reis in Arles.

In de vele reisgidsen, die hij overal meezeulde, had hij alles gelezen over het kleine stadje met zijn groots historisch verleden... Als belangrijke Romeinse binnenhaven waarvan de arena, het amphitheater, de cryptoportieken en de thermen van Constantijn de weemoedige resten zijn... Als cultureel centrum van de Romaanse kunst die vele kleinoden in de Zuidelijke helft van frankrijk heeft uitgestrooid en waaronder het portaal van de St.-Trophime-kerk en het aanpalende klooster, zeker niet de minste zijn... Bovendien alles wat men heeft opgegraven, vooral sarcofagen, die werden ondergebracht in verscheidene musea... Mistral, Daudet, Gounod, Bizet hebben de Arlésienne in woord en klank verheerlijkt, en Vincent Van Gogh heeft er op de Place Lamartine wanhopig tegen de waanzin gestreden.

Hij was vermoeid na zijn lange tocht en alle ruïnes waren eender en te veeleisend voor de verbeelding. Hij bracht de dagen door aan caféterrasjes, bleef steken in de aanhef van een nieuwe novelle, bekeek de mooie Zuiderse vrouwen en schikte zich in zijn lot van buitenstaander. 's Avonds at hij onder de koelte van knoestige platanen en dronk te veel koppige streekwijn. Maar het stieregevecht in de antieke arena mocht hij niet missen: dat onverbiddelijke en ongelijke spel tussen mens en dier was een typische creatie van de zuiderling, geboren uit de scherpe contrasten van zon en schaduw, uit de emotie van felle kleuren en heftige beweging, uit de diepe instincten van dood en overwinning.

[Axel Bouts, *Dood in Arles*, p. 1]

De vele gezichten van Praag: een papieren portret

Martine de Ciercq

‘onvatbaar’ (C. Haesaert, 1993)
‘an infinity of Pragues’ (John Banville, 2003)

Samen met Jiri Karásek, een auteur van het fin de siècle van de 19de eeuw, slenteren we doorheen de talrijke teksten waarin Praag gestalte krijgt. In gedachten verzonken lopen we de promenade af op zoek naar het portret van Praag. ‘Het enige wat er nog schortte was: aanvangen’. Aangemoedigd door deze woorden uit zijn prachtig verhaal ‘Stilstaand water’ (1895) zijn we aan de queeste van het schrijven van en over Praag begonnen als een soort *Praag schrijven*: een construct, een mentale stadskaart die we proberen uit te tekenen op zoek naar de verschillende verhaaldraden, de talloze gezichten.

Praag: metaforen en epitheta

In Karáseks verhaal zijn ‘slenteren’, ‘wandelen’, ‘dwalen’ de werkwoorden die de weemoedige sfeer van ‘indrukken, in die regen van stemmingen’ bij zijn ‘dooltocht’ mee bepalen. Als de kunstcriticus die hij ook was, benadrukt hij het ‘scheppen’, het beeld scheppen van de ‘de stenen Karelsbrug’, de ‘diepduistere schaduwen van de huizen op de kade’, ‘de Hradčany-burcht’ en de straten van ‘het oude, middeleeuwse Praag.’ - ‘Het was een voortdurend overgieten, mengen en bijgieten van hetzelfde melancholieke, koele geel bij blauw en loodzwaar zwart’. Zich spiegelend aan de stilte van het donkere water - ‘de zwarte waterspiegel’ werd hij ‘weker en toegankelijker’ en ‘zijn innerlijk verwijdde zich, verdiepte zich’, ‘het was een voortdurende eb en vloed van onafgemaakte gedachten’. Uit dit impressionistisch en symbolistisch verhaal komt één beeld uitdrukkelijk naar voren: het melancholieke dat een eeuw later als een leidraad terug wordt opgenomen door Benno Barnard die in zijn werk *Het gat*



in de wereld Praag bestempelt als ‘de melancholiekste stad in Europa’. Aangespoord door de gedachte die S. Hertmans uitwerkt in zijn *Steden* op grond van een analyse van het flaneren en ronddwalen bij W. Benjamin, dat ‘spreken over steden altijd een vorm van metaforen hanteren [is]’, willen we nagaan welke verschillende metaforen in de loop der tijden Praag ingekleurd hebben.



Sint-Nicolaaskerk in Praag

In zijn *Magisch Praag* geeft Angelo Maria Ripellino, die hoogleraar Russische taal- en letterkunde was aan de universiteit van Rome en na de Tweede Wereldoorlog in Praag gewoond heeft, een bijzonder erudiete schets van haar geschiedenis: de stad van Comenius, van keizer Rudolf II, de alchemisten, de joodse wijk, de Golem, de kroegen, de vreemdelingen die er in de loop der eeuwen



Aankondiging in het Prager Tagblatt

hun heil zochten, de gotiek, de barok, het maniërisme, art nouveau. Maar het werk is - zoals op de achterflap van de Nederlandse vertaling te lezen is - een meesterlijk fresco en tevens een melancholieke liefdesverklaring aan de stad die hij helaas na de onderdrukking van de 'Praagse lente' in 1968 heeft moeten verlaten. Het wordt ook gezien als een spirituele gids die toegang verleent tot de geheimzinnige essentie van een stad, haar kleuren en geuren, haar miserie, nostalgie, ontgoochelingen. Michel Grodent becommentarieert de Franse vertaling als volgt: 'il se transforme lui-même en personnage... il fréquente assidûment les fantômes du passé et prend part à leurs aventures, à leurs folies. Ville-frontière, ville de "passages" à l'identité problématique'. Ripellino's commentaar op zijn eigen boek luidt als volgt: 'Mon évocation du monde pragois est un livre décousu, incohérent, morcelé, écrit dans l'incertitude et le chagrin, avec un désespoir et un repentir continuels, avec l'infini remords de ne pas tout connaître, de ne pas tout embrasser, car une ville, fût-elle le décor d'une flânerie amoureuse, est une chose très compliquée, fuyante, infernale'.

Uit zijn werk en uit andere overzichten die in 1988 verschenen zijn en die, als het ware de 'Fluwelen revolutie' van 1989 mee hielpen voorbereiden, zien we hoe Praag met verschillende epitheta toebedicht werd en wordt: 'gouden stad', 'droomstad', 'het middelpunt van Europa' (Musil), 'magisch centrum van Europa' (A. Breton), 'stad onder de steden' (Kafka), 'de versteende symfonie', de 'mysterieuze stad', de 'klandestiene hoofdstad van Europa', 'honderdtorige moeder Praag' (Jana Beranová), 'Praag - een verdwijnend gedicht' (M. Kundera). Hoeveel schrijvers zijn er niet door bekoord geworden en hebben



ERNST ROWOHLT VERLAG · LEIPZIG

Zur Versendung liegt bereit:

FRANZ KAFKA

BETRACHTUNG

Einmalige Auflage von 800 in der Presse numerierten Exemplaren. — Sorgfältiger Druck auf reinem Hadernpapier durch die Offizin Poeschel & Trepte in Leipzig. In Japan-Broschur M 4.50 — In Halblederband M 6.50

Franz Kafka ist denen, die die Entwicklung unserer besten jungen Dichter verfolgen, längst bekannt durch Novellen und Skizzen, die im »Hyperion« und anderen Zeitschriften erschienen. Seine Eigenart, die ihn dichterische Arbeiten immer und immer wieder durchaufeilen zwingt, hielt ihn bisher von der Herausgabe von Büchern ab. Wir freuen uns das Erscheinen des ersten Werkes dieses feinen, kultivierten Geistes in unserem Verlage anzeigen zu können. Die Art der formal feingeschliffenen, inhaltlich tief empfundenen und durchdachten Betrachtungen, die dieser Band vereinigt, stellt Kafka vielleicht neben Robert Walser, von dem ihn doch wiederum in der dichterischen Umgestaltung seelischer Erlebnisse tiefe Wesensunterschiede trennen. Ein Autor und ein Buch, dem allseitig größtes Interesse entgegengebracht wird.

Bis 1. Dezember bar bestellt: 40% Partie 7/6

Wir können der limitierten, einmaligen Auflage wegen à c. nur bei gleichzeitiger Barbestellung und auch dann nur ganz beschränkt liefern.

Anzeige im »Börsenblatt« vom 18. November 1912

Aankondiging van Kafka's eerste boek uit november 1912
[Ontleend aan: H. Salfellner, Franz Kafka and Prague, *Praag: Vitalis, 2003, p. 132]*

haar drempel 'Prah' aan beide kanten van de Moldau overschreden, op zoek naar de sleutels van haar identiteit. Welke identiteit?

Uit de talrijke bijdragen valt op hoe Praag als 'grensgebied' wordt geduid. C. Magris volgend, die naar aanleiding van zijn beschrijving van Triëst o.m. in *Microcosmi* (1997) en bij het in ontvangst nemen van de Erasmusprijs in 2001 het heeft over de 'culturele breuklijnen', 'de grenzen die tweeledig zijn, onvermijdelijk en toevallig, onoverbrugbaar en toch vloeibaar' willen we nagaan hoe deze breuklijnen, grenzen zich in het portret van Praag manifesteren.



Grafzerken op de Oude Joodse begraafplaats

Het grensgebied tekent zich af tussen de twee oevers, de Vyšehrad en de Hradčany, de Duitse en Tsjechische taal en cultuur met daarnaast ook de joodse cultuur, het 'Mekka van Bohemen' en de 'Metropolis van Israël', de fascinatie voor het magische en het realistische. Dit grensgebied wordt vaak vertaald in termen van 'tweeledigheid', 'paradox' (I. Klima). In de geschiedenis van Praag zouden we de volgende fazen kunnen ontdekken: de 'grenzen' in de 19de eeuw en het fin de siècle, de 'begrenzing'

in het communistische tijdperk, en de 'ontgrenzing' in de 'Fluwelen revolutie' en het daaropvolgende tijdperk.

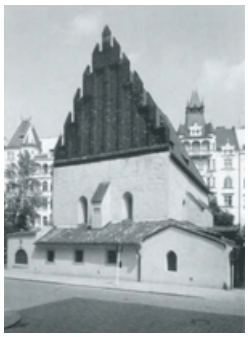
Zijn de *Verhalen van de Mala Strana* van Jan Neruda in 1878 nog realistische, levendige en kleurrijke afbeeldingen dan zijn de verhalen van Karel Hlaváček, zoals 'De subtiliteit van verdriet' (1896) symbolistisch gekleurde 'luchtspiegelingen, hallucinerend in drie kleuren'... een droomvoorbeeld van subtiliteit': 'Porseleinen torentjes van intieme vormkunst, door kunstenaars op de nabije heuvelruggen gesitueerd'. Een fantasierijke verbeelding kleurt het portret langzaam in.

Bij Paul Leppin duikt 'Het spook van de jodenstad' (1914) 'Midden in Praag, waar tegenwoordig aan brede straten hoog oprijzende huurhuizen staan, lag nog tien jaar geleden de jodenbuurt' onder de 'fladderende haren' van de van 'liefdesroes stuiptrekkende' Johanna, die aan de 'glimlach der liefde kwam hangen en er een loden grijns van maakte'. Estheticisme en decadentisme, Eros en Thanatos bloeien weelderig.

Het Praag van Haček en van Kafka

In de 19de eeuw speelde de Tsjechische literatuur vooral ook in op het legendarische verleden van het oude Slavische Bohemen dat ooit een matriarchaat was. Mythische vrouwen (gesymboliseerd in de oerkoningin Libuša) speelden er een belangrijke rol. Vanuit deze stof probeerde men om zo de Tsjechische culturele identiteit gestalte te geven. Maar naast die Tsjechische literatuur bloeide er ook en zeker rond 1900 een Duitstalige literatuur met o.m. R.M. Rilke, F. Werfel (*De tuinen van de stad Praag)*, G. Meyrink (*De golem*), Egon Erwin Kisch. Opvallend is het aan-

tal joodse schrijvers. Max Brod is ook diegene geweest die een verbroederende rol heeft gespeeld, zoals Erik Mossel het o.m. verwoordt: '"Schonk" hij de Duitse letterkunde Franz Kafka, in de Tsjechische heeft hij veel gedaan voor de appreciatie van Jaroslav Hašek'. En inderdaad, nu nog waren de schimmen van Josef K. en Josef Švejk rond in Praag, of zoals Ripellino het beeldend uitdrukt: 'Ook nu nog keert Franz Kafka, in het zwart gekleed, met dophoed, elke nacht om vijf uur terug naar zijn huis in de Celtnástraat (Zeltnergasse). Ook nu nog verkondigt Jaroslav Hašek elke nacht ergens in een kroeg tegenover zijn kroegvrienden dat radicalisme schaadt... Praag leeft nog steeds in het teken van deze twee schrijvers'; uitbeelding van de tragische eenzaamheid, en het komische, satirische antwoord op het autoritaire gezag.



De Oud-nieuwsynagoge in Praag

Praag, onbenoemd en bijna volkomen anoniem is de stad van Kafka's werk 'Het proces' (1925). Men vindt geen enkele aanduiding, geen enkele authentieke Praagse naam. Kafka verabsoluteert zijn verhaal. Zijn personages verliezen naam en gezicht. En toch is er een éénduidige identificatie mogelijk in het negende hoofdstuk 'Im Dom', 'In de kathedraal', dat de kern vormt van de 'Parabel van de mens voor de poort van het gerecht'; juist in dit hoofdstuk wordt door details duidelijk naar de St. Vituskathedraal verwezen, meer specifiek door het zilveren standbeeld van een heilige, het graf van Jan van Nepomuk, patroon van de binnenschippers. Maar uiteindelijk gaat het niet om de lokalisering, maar wel om het feit dat Praag van een enorme tragische betekenis was voor Kafka's innerlijk leven. Zo onthult en verdoezelt hij Praag, zoals ook zijn Joods-zijn. De wereld die hij beschrijft is vaak fantastisch, absurd; de schildering van een ontmenselijkte, mechanische, vervreemdende (cf. 'Gedaantewisseling', 1915) wereld, die uitgegroeid is tot een epitheton: 'Kafkaiaans'. En toch zijn er verhalen waarin Praag, de stad die hij tegelijk liefkoosde en haatte en waarin zijn verbeelding vervlochten is, zoals in 'Beschrijvingen van een gevecht' (1909) waarin namen van straten rond het marktplein van de oude stad expliciet vermeld worden. Vandaar dat we bij Johannes Urzidil in zijn werk *Daar gaat Kafka* het volgende kunnen lezen:

En toch - Kafka was Praag en Praag was Kafka. Nooit was het zo volkomen en zo typisch Praag geweest en nooit meer zou het zijn als tijdens Kafka's leven. En wij zijn vrienden - wij wisten dat dit Praag ook overal in Kafka's werk in de fijnste quanta aanwezig was. Wij konden en kunnen nog dit Praag bij elke door Kafka geschreven regel op de tong nemen, hoezeer ook zijn werk van jaar tot jaar meer principieel [sic] is geworden en zich zo te zien uit de plaatselijke en persoonlijke bindingen heeft ontheven.

In zijn werk *De literaire wereld. Van het Praag van Kafka tot het Berlijn van Brecht* klinkt Willy Haas' getuigenis in het hoofdstuk ‘Het oude Praag’ als volgt:

Niets was ons meer vertrouwd dan het onbereikbare, het omringde ons dagelijks aan alle kanten in de gestalte van mooie en elegante meisjes... en niets was ons beter bekend dan de schuld, want we waren schuldig aan onze eigen onvervuldheid.... Want er was nog iets anders, dat sterker was dan ons verlangen naar vrijheid. Er waren de prachtige barokbeelden van heiligen in de kerken van Praag en op de oude stenen bruggen; er waren Kierkegaard en Pascal die ons influisterden... blijf staan in de dubbelzinnigheid, in de oneindige afstandelijkheid en verborgenheid van God... Het was onze eigen wereld waar we dag en nacht in kamers, perken en cafés over debatteerden. Het was ook de wereld van een man die wij toenmaals nauwelijks echt kenden: Franz Kafka. Bij ons kwam Kafka heel wat later pas meer op de voorgrond te staan, hoewel ik me niet kan herinneren zijn smal, voornaam, olijfkleurig, Arabisch prinsengezicht ooit niet te hebben gekend.

En tenslotte: Franz Kafka heeft de wereld van onze jeugd in twee monumentale, hoewel fragmentarische kunstwerken samengevat, met name in ‘Der Prozess’ en ‘Das Schloss’. Toen ze, na zijn dood en tegen zijn wil, in de jaren twintig verschenen las ik ze en kreeg ik een volkomen vertrouwd panorama van mijn jeugd voor ogen; ieder verborgen plekje, iedere verstopte toespeling herkende ik onmiddellijk. Kafka heeft alles gezegd wat wij te zeggen hadden en niet zeiden omdat we het niet konden; dat maakt voor mij zijn genie uit.



Franz Kalka (1883-1924).
hier op 27-jarige leeftijd

Ivan Klima

Liefde en Straatvuil van Ivan Klima, die zelf een tijdje straatveger is geweest, begint als volgt: ‘Ik ging zitten op de bank onder het venster dat uitzag op dat trieste binnenplaatsje, en ik hield mijn leren tasje vast, waarin drie zoete bolletjes zaten voor in de koffiepauze, een boek en een notitieboek, waarin ik iets optekende wanneer er wat in me opkwam over het thema waar ik juist over aan het schrijven was. Ik was net bezig de



Het café Arco dat het centrum was van de Duitstalige Praagse literatuur voor en na de Eerste Wereldoorlog. Trefplaats van Franz Werfel, Max Brod, Alfred Fuchs en Franz Kafka.

laatste hand te leggen aan een essay over Kafka'. Wat verder laat hij het hoofdpersonage zeggen waarom Kafka verbannen was uit communistische regimes: waar het er vooral om ging was Kafka's eerlijkheid. Dat kon niet in een maatschappij waar schijn, bedriegerij troef waren. Het is niet verwonderlijk dat Ivan Klima, een van de grote hedendaagse schrijvers, samen met de geëxileerde M. Kundera en B. Hrabal, zich in de traditie van Kafka inbedt. Hij maakte als kind Theresienstadt mee, hij was getuige in 1968 van het einde van de 'Praagse lente', schreef tussen 1970 en 1989 boeken die in het buitenland via de 'samizdat' verschenen, werkte mee aan 'Charta 77', maakte de 'Fluwelen Revolutie' in 1989 mee en kwam vorig jaar, naar aanleiding van 'Het Groot Beschrijf' op 26 april 2004 getuigen van een zekere ontnuchtering, zoals verwoord in *Wachten op het donker, wachten op het licht* (in 1993 in Tsjechië verschenen, in 1996 in het Nederlands vertaald) en waar dualistische begrippen als leugen en waarheid, droom en werkelijkheid, heden en verleden, invulling van onvrijheid en vrijheid de kern van het verhaal vormen maar misschien ook wel de ironische, melancholieke, herstelde vorm van hoop.

In zijn *Praagse ochtenden* vertelt hij in het hoofdstuk 'Dinsdagmorgen (sentimenteel verhaal)' hoe hij had kunnen antwoorden:

omdat hier mijn vaderland is. Omdat ik hier een paar vrienden heb, ik heb hen nodig... omdat ik graag schrijver zou willen blijven... Ik had kunnen antwoorden: omdat ik zo graag over de basaltkeitjes van die paar Praagse straatjes slenter, al met hun namen roepen ze de geschiedenis op die ik ken... Maar ik had net zo goed kunnen antwoorden: mijn vaderland is onvindbaar geworden... Onze taal wordt dag in, dag uit met alle middelen - en dat zijn er nogal wat - verkracht. Wat overblijft zijn de straatjes. Die zijn al meestal of worden nog steeds naar nieuwe helden vernoemd en liggen er verwaarloosd bij...

Hij geeft een beeld van de ongehoorde begrenzing, beknotting van de vrijheid. Literaire critici worden ruitenwassers, filosofen graven metrogangen, andere zitten in de gevangenis 'ze hebben zelfs ook de oude keitjes uit het plaveisel gewipt'. Voor hem 'berust de ware absurditeit... op de fnuikende herhaling en op het feit dat die tot in de kleinste hoekjes van ons leven is doorgedrongen'. Deze bespiegelingen zijn ook opgenomen in een reeks essays, getiteld *The Spirit of Prague*. Hij brengt er vijf verschillende decisieve momenten in de 20ste-eeuwse geschiedenis van Praag in kaart, geleid door zijn helden: Kafka, Hašek, Havel. In het kernachtige essay over Praag vraagt hij zich af hoe haar te omschrijven. Volgens hem is 'A city like a person... we must be able to understand its peculiar personality, its "l", its spirit, its identity...'. Hij verwijst naar het werk van Ripellino, Urdizil, gaat in op haar

geschiedenis, op de gekende epitheta, vraagt zich af wat haar symbolisch centrum zou kunnen zijn; volgens hem nog altijd ‘The Charles Bridge, the two halves of which have been seeking each other’. Voor hem is het niet de vrijheid die haar gedaante heeft bepaald, maar wel de ‘onvrijheid’, die op een paradoxale wijze geconcretiseerd wordt in de verbinding tussen de gevangenissen en de burcht, en in de wijze waarop haast op het zelfde tijdstip twee briljante auteurs, de ene als asceet, de andere als ‘bon vivant’, twee verschillende attitudes ten overstaan van onvrijheid hebben overgeleverd: ‘Kafkarná’ en ‘Švejkovina’ en tot uiting is gekomen tijdens de ‘Fluwelen revolutie’ in wat hij noemt de ‘coup de grâce... not with a sword, but with a joke’. Voor de metafoor van het ‘straatvuil’ blijft hij waarschuwen: ‘The overproduction of information of ideas differs only slightly from the overproduction of things. In both cases, quantity replaces quality... But intellectual garbage is more dangerous for it poisons the mind. And people with poisoned minds are capable of acts whose consequences may be irreversible’.



Beeld Franz Kafka
[foto A.P.]

Hrabal en Moníkova

De andere schrijver die de ware erfgenaam van Kafka is, is Bohumil Hrabal die in zijn roman *Al te luide eenzaamheid*, die tussen 1972 en 1976 geschreven is en ondergronds verschenen, het verhaal brengt van Hanta, die 35 jaar in een Praagse kelder oud papier plet. Uit dat papier redt hij mooie boeken, die hij boven zijn bed bewaart, en soms weggeeft. Af en toe stopt hij een opengeslagen boek, als een parel in een oester, in een nieuwe baal die hij moet persen. Als hij te horen krijgt dat zijn werk zal overgenomen worden door jonge werkers met een hydraulische persmachine, maakt hij zijn laatste kunstwerk: een baal met zichzelf in het midden. Hij werkt in een kelder tussen de Drievuldig-

heidskerk en de riolen waar ratten die als in een menselijke metafoor, elkaar bestrijden: ‘Toen ik door de straten van Praag naar mijn onderaards gewelf terugkeerde, had ik röntgenogen en zag ik door het transparant trottoir hoe daar in de riolen en stinkholen de generale rattenstaven met hun strijdende rattenscharen overleg pleegden.’ De ikfiguur staat in het centrum van een labyrint, in een tijdloze constructie op het snijpunt, de grens van leven en dood, droom en werkelijkheid, liefde en haat, boven- en onderwereld, die zichzelf opheft in een ultieme daad. In *Trouwpartijen*, het eerste deel van zijn autobiografische trilogie, beschrijft hij wat hij in de jaren vijftig in een arbeiderswijk in Praag heeft meegemaakt door de ogen van een jonge vrouw, Eliska, die later dan ook zijn vrouw is geworden. Zo komen we om. te weten dat hij gewerkt



Karelsbrug in Praag
[Foto: Jiri Sourek]

heeft in een oud-papier depot in de Spalena. Het maakt het vorige werk des te indringender.

Libus□e Monikova die sinds 1971 in Duitsland leeft, schrijft, weliswaar in het Duits steeds weer over Bohemen, met in het centrum ervan, Praag, zoals in haar *Prager Fenster*. Haar herinneringen zijn vooral politiek geduid. Ook zij belicht de ijkpunten van de geschiedenis, vooral vanuit het perspectief van verraad en onderdrukking: 1938, 1948, 1968, 1989. Vooral haar laatste hoofdstuk ‘Prag der neunziger Jahre’ is intrigerend:

Was suchen sie in Prag? Es ist ein Versprechen, das in der Luft liegt, in der Atmosphäre der Stadt: Wir leben am ‘Linken Ufer’ der neunziger Jahre. Für einige von uns ist Prag eine Second Chance City, wo alles möglich ist und oft gar nichts geht... wer weiss, was morgen sein wird. Aber wir alle hier wissen, dass wir an einem historische Ort leben, und zur einer historische Zeit.’... ‘eine kulturelle Osmose zwischen Europa und Amerika.

Nederlands

In 2001 publiceert Herbert Van Uffelen het artikel: ‘Over Habsburgers en andere burgers: Praag in de Nederlandstalige literatuur’. Zoals voor de Tsjechische literatuur, is Praag in de Nederlandstalige literatuur, magisch en realistisch, licht en donker. Diegene die deze tweeledigheid heel sterk verwoord heeft is Harry Mulisch. In zijn verhaal ‘Symmetrie’ uit 1975, gebundeld in *De Verhalen*, ontstaat Praag tijdens het vertellen: ‘Het is niet uitgesloten, dat op een dag in de winter van 1871... op de Karelsbrücke in Praag een sneeuwjacht langs de beelden der heiligen stoof... En het is of ik mijn grootvader nu voor me zie, de negentienjarige student in zijn achterkamertje in de binnenstad, aan de voet van het Hhradschin’. De Karelsbrug is

de ontmoetingsplaats van de grootvader, die ‘eenzaam, tussen de ene oever en de andere gevangen in de negentiende eeuw’ is. In *De Procedure* wordt Praag ook weer tevoorschijn getoverd:

Al die torens en bruggen! Die burcht daar in de verte op de heuvel! Is dat niet Praag? Het Hradschin? En dat labyrint van stegen en krotten aan deze kant van de rivier... is dat niet het ghetto? Maar dat bestaat toch al lang niet meer!

Ook het gouden straatje met de alchemisten ‘in alle uithoeken volgestapeld met cucurbiten en verder instrumentarium’ ontbreekt niet. In deze roman die over het schrijven zelf gaat is het dan ook niet verwonderlijk dat ook de schrijvende Kafka opduikt. Van Uffelen verwijst ook naar het ‘onbereikbare



In het Goudenstraatje 22 had Kafka een werkkamer

Praag’ zoals verwoord door Ger Verrips in zijn *Goed dat er geen hiernamaals meer is*. Bij Leon de Winter, zoals bij Verpale, is Praag een ‘toevluchtsoord’. In Nelleke Noordervliets roman *De naam van de vader* wordt het motief van de (verloren) vader verdubbeld. Augusta gaat op zoek naar haar vader en komt tijdens deze queeste steeds dichter bij de verdrongen vader van haar dochter, Melchior Beerbaum. Praag wordt de herinnering aan hoe ze beiden door Praag geloodst werden door Pavel Hagek, waarvan het hoogtepunt het bezoek is aan het joodse kerkhof: ‘een woud van gebroken en verzakte stenen... een geheime dodenstad, waar de tijd willens en nillens vrij spel had gekregen’. Van Nuffel eindigt zijn bijdrage met een uitvoerige analyse van het



De burcht van Praag
[Foto: Jiri en Ivan Dolezal]

werk van Robberechts, *Praag schrijven* dat hij beschouwt als één van de meest merkwaardige boeken waarin Praag een rol speelt en waarin de belangrijkste aspecten van Praag in de Nederlandstalige literatuur verwerkt zijn: de ruimte voor de ervaring van de grenzen en de queeste naar de eigen identiteit. Door Praag te reduceren tot een woord in context, creëert hij bovendien als geen ander een bijna ideaal oord voor de ervaring van het 'naakte leven' om toch nog even Kafka te citeren.

Tot slot

John Banville schrijft in zijn *Prague Pictures. Portraits of a City* in zijn 'Caveat Emptor', 'none is stranger or stronger than the pull of Prague upon the heart of the homesick traveller'. Zijn beelden zijn gekoppeld aan de foto's van Sudek van Praag in de winter, waarvan de stilte meer een aanwezigheid is dan afwezigheid: 'its tragic beauty, its light and shadow, and that something in between, the peculiar, veiled radiance of this city on the Vltava'. Bij hem is ook 'the threshold' belangrijk, waarbij hij zich de vraag stelt: 'If Prague is not a place, is it people, then?' Hij verbindt Praag ook met zijn eigen werk, waarin het begin van het 17de eeuwse Praag met Keppler en Copernicus gefictionaliseerd wordt. Hij verwijst naar Ripellino's werk waarin Praag gezien wordt als een 'she-devil'. Hij vertelt over het gouden straatje, over de St. Vituskathedraal, over de Karelsbrug, over de literaire cafés, zoals de 'Slavia', door Kafka en Rilke bezocht en beschreven en door Seifert bezongen, over het Joodse Ghetto, de Golem, over de overstroming in 2002 en hoe 'Prague would survive. Prague always survives'. Hij beëindigt zijn 'love affair' met een verwijzing naar Kafka's woorden: 'Prague has claws, and does not let go'.

Kafka is de naam die onlosmakelijk verbonden is met Praag, zoals Pessoa met Lissabon en Joyce met Dublin. Nu ook staat zijn 3,75 meter hoog standbeeld van Joroslav Rona te prijken, tachtig jaar na zijn dood op 3 juni 1925, niet ver van zijn geboortehuis in de oude joodse wijk Josefov. Praag laat haar wereldberoemde zoon niet los. Het standbeeld toont Kafka gezeten op de schouders van een reusachtig wezen, een monument, zonder handen, zonder voeten, als een tweesprong op een cirkel, met één grote gapende holte en twee kleinere... als symbool voor zijn werk, als metafoor voor Praag waar steeds nieuwe invullingen mogelijk zijn: onvatbaar en veelvuldig.



Een van de laatste wandelingen van Kafka in Praag: links het Oude Stadhuis met het astronomische uurwerk en op de achtergrond de Tynkerk

Literatuur

J. Banville, *Prague Pictures. Portraits of a City*, London: Bloomsbury, 2003, p. 9, 12, 69, 83, 235, 238.

B. Barnard, *Het gat in de wereld*, Amsterdam: Atlas, 1996 (2de dr.), p. 84.

A.W.M. Gerits, 'Grijs is het mooist' in het *NRC Handelsblad*, 6 november 2001.

M. Grodent, 'Voyage en mélancolie' in *Mad, Le soir*, 7 april 1993, p.34.

W. Haas, *De literaire wereld. Van het Praag van Kafka tot het Berlijn van Brecht*, Amsterdam, Meulenhoff, 1978, p. 28-30 (oorspronkelijke editie: Duits, 1960).

S. Hertmans, *Steden*, Amsterdam: Meulenhoff, 1998.

Het oog in 't zeil: Praag, Amsterdam: Bert Bakker, jrg. 5, nr 4, april 1988.

K. Hlavácek, *De subtiliteit van het verdriet*, in: W. Hansen en K. Mercks, *Praag in het fin de siècle*, Amsterdam: Meulenhoff, 1999, p. 98.

J. Karásek, *Stilstaand Water*, in: W. Hansen en K. Mercks, *Praag in het fin de siècle*, Amsterdam: Meulenhoff, 1999, p. 70, 71, 74, 82-86.

I. Klima, *Liefde en Straatvuil*, Amsterdam: Meulenhoff, 1992, p. 7.

I. Klima, *Praagse ochtenden*, Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1990, p. 39, 46-47 (oorspronkelijke editie: 1978).

I. Klima, *The Spirit of Prague*, London: Granta Books, 1994, p. 39, 45-47, 89-90.

L. Moníkova, *Prager Fenster*, München: Carl Hanser Verlag, 1994, p. 115-116.

E. Mossel, *Litteraire Gids van Praag*, Schoten: Hadewych, 1988, p. 9, 19.

'Prague et ses écrivains. De Jan Hus à Kundera' in: *Magazine litéraire*, juni 1988.

H. Mulisch, *De Procedure*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1998, p. 28, 34.

H. Mulisch, *De verhalen*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1981, p. 579-580.

N. Noordervliet, *De naam van de vader*, Amsterdam: Meulenhoff, 1994, p. 160.

A.M. Ripellino, *Magisch Praag*, Amsterdam: De Arbeiderspers, 1994.

D. Robberechts, *Praag schrijven*, Amsterdam: De Bezige Bij, 1975.

J. Urzidil, *Daar gaat Kafka*, Amsterdam: Meulenhoff, 1968.

H. Van Uffelen, 'Over Habsburgers en andere burgers: Praag in de Nederlandstalige literatuur', in: Zdenka Hrncírová (red.), *En niemand zo aardig als zij... Opstellen voor Olga Krijtová*, Praag: Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, 2001, p. 220.

G. Verrips, *Goed dat er geen hiernamaals is*, Amsterdam: Balans, 1994.

Londen



Leon de Winter ('s-Hertogenbosch, 1954) groeide op in een Joods-orthodox gezin. En studeerde na het gymnasium aan de Nederlandse Filmacademie in Amsterdam. Hij debuteerde in 1976 met de verhalenbundel Over de leegte van de wereld. *In 1978 verscheen zijn eerste roman:* De (ver)wording van de jongere Dürer. *Andere bekende romans van zijn hand zijn* La Place de la Bastille (1981), Kaplan (1986), Hoffman's honger (1990), SuperTex (1991), De ruimte van Sokolov (1982), Zionoco (1995) en God's gym (2002).

Vaak zijn de hoofdpersonen afkomstig uit een Joods milieu en meestal leiden zij een oppervlakkig en leeg bestaan. In Zoeken naar Eileen W. *(1981) reconstrueert de naamloze ik-verteller met behulp van zijn verbeelding en met informatie van direct betrokkenen het tragische verhaal van het Noordierse katholieke meisje Eileen dat zwanger raakt van de protestantse Kevin: een moderne versie van het 'Tristan en Isolde'-verhaal*.

Ik heb altijd gedacht dat ik per etmaal acht à negen uur slaap nodig had, maar de afgelopen week heb ik halve nachten door Soho en Mayfair gelopen en daarna maar enkele uren geslapen. Een vreemde helderheid is in mijn ogen doorgebroken, en het is alsof allerlei ideeën en gedachten makkelijker gestalte krijgen in mijn hersenen, die lichter lijken en minder op mijn oogbollen drukken. De straten van Soho bieden een troosteloze aanblik: groepen mannen die zwijgend over de trottoirs bewegen, hier en daar een zwaar opgemaakte vrouw, veel junks en outcasts die in deze nachtelijke uitlaatklep wat proberen mee te pakken, krampachtig flikkerende neonreclames die niemand meer kunnen verleiden, verstopte goten, non-stop videoshows in de etalages van televisieverhuurbedrijven, waarvóór versleten zwervers, op wier gezichten de kleurige beelden weerkaatsen, op de grond bij elkaar zijn gekropen en zich in slaap kijken. Soms is er de plotselinge, zinderende spanning van een oploopje rond een kort en fel gevecht, mar even plotseling is alles weer zoals het was en loop ik verder, in dat trage, moeiteloze ritme dat ik dagenlang zou kunnen volhouden. Ik heb geen vaste route, sla een straat in die zich aandient en zie wel waar die heen leidt. Ook het moment dat ik het voor gezien houd is willekeurig: ik heb geen plan, geen vooraf vastgestelde afstand of tijdsduur. Ik wandel naar de Austin, die ik in de buurt van Leicester Square geparkeerd heb, en rijd terug naar Lower Clapton Road. Daarna slaap ik nog maar weinig. Het is alsof ik het juiste ritme van mijn lichaam bij toeval gevonden heb. De druk in mijn voorhoofd is verdwenen.

De 96 passeert de winkel; de nachtbus is leeg. Tot mijn verbazing ruik ik, hier, achter in de winkel, de dieseluitlaatgassen.

[Leon de Winter, *Zoeken naar Eileen W.,* p. 106]

Napels



Margriet de Moor werd in 1941 te Noordwijk geboren. Zij studeerde piano en solozang aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag en later kunstgeschiedenis en archeologie aan de universiteit van Amsterdam. In 1988 debuteerde Margriet de Moor met de verhalenbundel Op de rug gezien. *Haar eerste roman*, Eerst grijs dan wit dan blauw *verscheen in 1991 en werd een jaar later bekroond met de AKO-literatuurprijs. Andere belangrijke werken van Margriet de Moor zijn:* De virtuoos (1993), Ik droom dus (1995), Hertog van Egypte (1996) en Zee-Binnen (1999). *De historische roman* De virtuoos *vertelt de geschiedenis van de liefde van Carlotta voor de mannelijke sopraan Gasparo. Als kind reeds betoverde hij haar met zijn zang; als volwassen, gehuwde vrouw ziet ze Gasparo, intussen castraatzanger, terug in het bruisende Napels*.

Duurt een mensenleven langer dan een vlinderleven? Het is intussen februari geworden. Ik rij in een open kales door Napels met in mijn jaszak een brief van thuis. De zon, aangenaam al, schijnt. Mijn dochtertjes eten goed en slapen uitstekend. Ik zou liegen als ik ontkende dat de ontvangst van deze brief, vanochtend, slechts de vurige wens in mij deed opkomen om onmiddellijk op mijn slangeleren schoenen de hort op te gaan. Februari. Het seizoen is pas halverwege. Nog gisteren stonden in de *Gazzetta* de nieuwe programma's van het San Carloen het Fiorentinitheatre afgedrukt. Een kerk. Een portiek. Twee zingende vrouwen met een mormel van een hond. Nog een kerk. De lekker-vieze stank van een viswinkel waar men in de open lucht frituurt. Alles doemt op en trekt weer weg. Ik kijk, vol herinneringen en verlangens. Een eendagsvlinder is tegen het middaguur een door talloze ervaringen gerijpt wezen dat nog een half leven voor zich heeft.

Waarom dan plotseling aan afscheid denken?

Waarom, op de via Giacomo, dan plotseling zuchten om de februarizon die zonder haast, maar onstuitbaar als de pest, terrein wint op deze winter?

Ik buig me naar voren en por de koetsier in zijn ribben. ‘Laat me er maar uit!’

Als de man me bij het uitstappen een handje helpt, lacht hij goeiig.

‘Ja Maurizio... oei, ik tril helemaal!’

Het huis van Gasparo is een paar straten verderop. Ik ben nog niet in de hal, ik begin mijn jas nog niet los te knopen of ik staar de knecht die mij heeft opengedaan verwezen aan.

Wat hoor ik nou?

Boven mijn hoofd zingt een stem die ik niet ken. Een geluid, frisser dat dat van Gasparo maar ook heel wat ruwer, scheert als een zwaluw, een voorbode van de lente, in dit huis rond en gaat zijn gang: ik begrijp het niet.

‘Een leerling,’ verklaart de knecht en neemt mijn jas aan.

Precies op het moment dat ik de muziekzaal betreed, verstomt het zingen. Ik zie een diep in- en uitademende bleke jongen met wangen vol sproetjes naast het cembalo staan. De onbesuisdheid van de aria ligt nog op zijn gezicht. Dan, nederig ineens, zoekt hij de blik van Gasparo die ik goed genoeg ken om te weten wanneer iets de

zonnige kant van zijn wezen heeft geraakt. Gasparo haalt zijn handen van de toetsen. Hij springt op.

‘Bestaat er iets subliemers dan zo'n ketting van zuivere bokstrillers?’ roept hij, mijn gestalte in de deur opmerkend.

(...)

Woorden. De spreekstem van Gasparo wanneer hij iets uitlegt over zijn intiemste wereld. Er is geen mens die in woorden kan uitleggen wie hij is.

Die winter was hij mijn geliefde.

[Margriet de Moor, *De virtuoos*, p. 131]

Overleven in een dubbelstad
Robert Jekyll en Louis Hyde - Stevenson in Edinburgh
Marco Danne

Bij aankomst per trein signaleert de reiziger al direct dat deze stad de literatuur in de armen heeft gesloten. Niet op een ‘Central Station’ komt hij er aan, zelfs niet op een ‘North’ of een ‘South’. Edinburgh verwelkomt zijn bezoekers op *Waverley* - waarschijnlijk het enige station ter wereld dat is vernoemd naar een *roman*.

Het is een terechte hommage. De geest, de cultuur en de letteren hebben Edinburgh altijd geschraagd. Wetenschap, advocatuur en filosofie zijn sinds de achttiende eeuw het handelsmerk van de stad; en in 1947 werd de grauwsluier van de naoorlogse tijd er verdreven met concerten en theater - het eerste Edinburgh International Festival. Schotlands belangrijkste filosoof David Hume en literaire peetvader Walter Scott (de schepper van *Waverley*) werden hier geboren. Voor Scott en de nationale dichter Robert Burns, die er turbulente jaren doormaakte, richtte Edinburgh grote gedenktekens op.

Auld Reekie herbergde ook auteurs van klassiekers die velen beschouwen als hyper-Engels: J.M. Barrie (*Peter Pan*) woonde er, Kenneth Grahame (*The wind in the willows*) werd er geboren en ook Arthur Conan Doyle. Het werd de thuishaven van de *grandes dames* Rebecca West en Muriel Spark. Onder aanvoering van de communist en nationalist Hugh MacDiarmid maakten de dichters van de Scottish Renaissance hier stampei in pleidooien voor een nieuwe nationale literatuur en identiteit. Tegenwoordig behoort tot die context zelfs de Edinburghse tegenhanger van inspecteur Morse: Ian Rankins zéér Schotse creatie John Rebus.

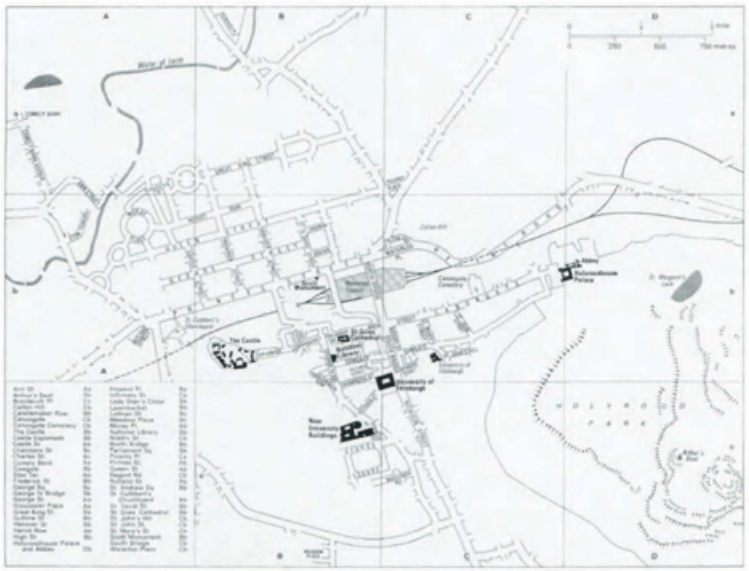
Hier, aan de poort van de stad, is het vooral het Edinburgh van een auteur die, ‘als jongeling, over Waverley Bridge hing, kijkend



Robert Louis Stevenson

naar de zuidwaarts gaande treinen en ernaar verlangend zelf ook te gaan’. Volgens zijn vriend Edmund Gosse was hij ‘niet erg gelukkig in Edinburgh, maar ergens anders ook nooit volmaakt gelukkig’. Later, toen hij inderdaad ver, vér zuidwaarts was uitgekomen, op Samoa, zou hij ‘altijd terug verlangen naar de Grijze Metropolis van het Noorden’.

Zo'n haat-liefdeverhouding is meestal intens, en gebaseerd op passionele kennis van het object. En Robert Louis Stevenson, over wie het hier gaat, kende inderdaad beter dan wie ook de dubbelhartige inborst van Edinburgh.



Die begint al bij Edinburghs uiterlijk: de stad heeft letterlijk een januskop. Waverley Bridge biedt daar een dramatisch uitzicht op.

Links, aan de zuidkant, rijst een langgerekte rotswand op die wordt bekroond met Edinburgh Castle; rechts, noordelijk, markeert het wanstaltige Scott Monument de loop van de mondaine Princes Street. Daartussen ligt een brede vallei met weelderige stadsparken en, diep weggestopt, de spoorlijn die vanuit ‘Waverley’ westwaarts loopt. De verschillen in bouw aan weerszijden daarvan springen onmiddellijk in het oog: Edinburgh is ‘a double city’ (Norman MacCaig). *Officieel* zelfs: er zijn hier een *Old Town*, links, en een *New Town*, rechts.

Op de rotswand ontstond Edinburgh. Tot het eind van de achttiende eeuw was de stad niet veel meer dan wat nu de fameuze *Royal Mile* is: een rechte, dalende straat van Edinburgh Castle, bovenop de rots, langs Castle Hill, Lawnmarket, High Street en Canongate naar Holyroodhouse, het koninklijk



Heriot Row 17

paleis. Daaromheen lag moerasland. Stadsuitbreiding was alleen omhoog mogelijk en de gebouwen die zo ontstonden, de ‘lands’, telden soms veertien, vijftien verdiepingen.

De bouw van een compleet nieuwe stad ten noorden hiervan was dan ook niets minder dan een revolutie. In zijn impressionistische boek *Edinburgh. Picturesque notes* (1879) heeft Stevenson het zelfs over een ‘wreed visueel vertoon van contrasten’.

Innerlijke contrasten, bedoelde Stevenson dan vooral. Om daar zicht op te krijgen moet je met hem op weg gaan - lopend en lezend.

Oud en nieuw

Wie de stedelijke chronologie geen geweld wil aandoen en met de Old Town wil beginnen, steke vanaf Waverley Bridge Cockburn Street over. Rechts stijgen daar smalle trappen door de duistere Advocate's Close naar de Royal Mile. Dit is Stevensons *precipitous city* (‘steile’ stad, een dubbelzinnige aanduiding zoals zal blijken) ten voeten uit; dit was zijn favoriet onder de vele ‘overbevolkte, lawaaiige en stinkende’ *wynds* en *closes* die op High Street uitkwamen.

Voor een goed begrip van zijn Edinburgh moet een verkenningstocht niettemin beginnen in de New Town. Dáár begonnen Stevensons leven en kennismaking met de stad.

De New Town heeft, zoals de Old Town met zijn ‘rotsige ruggengraat’ (Sydney Goodsir Smith), een eigen, daaraan parallel lopende slagader: Princes Street. In een brief uit oktober 1873 schetste Stevenson dit stadslandschap na een wandeling met zijn vriend Charles Baxter:

Toen de zon begon te zakken boven de vallei tussen de nieuwe stad en de oude, werd het een schitterende avond; alle tuinen en laaggelegen gebouwen vervaagden en

werden in een prachtig nevelig zonlicht bijna onzichtbaar, en het Kasteel stond scherp afgetekend tegen de hemel, als een uit papier geknipt kasteel. Baxter maakte een goede opmerking over Princes Street, dat het de meest elastische lange straat was die hij kende; soms, zoals vanavond, lijkt hij oneindig, een weg die regelrecht naar het hart van de rode zonsondergang leidt; soms, op zo'n verschrompelende, heldere dag met oostenwind, krimpt hij dan weer samen, alsof hij naar warmte hunkert, tot hij onderaan je voeten lijkt te liggen.

Het is een verstild negentiende-eeuws beeld. 130 jaar later zijn die parkachtige tuinen, de fraaie Princes Street Gardens, er nog steeds, maar ligt er een kolkende kookpot naast. Dubbeldekkers, taxi's en auto's razen onophoudelijk voorbij over Edinburghs hoofdboulevard en op het trottoir flaneert een golvende meute langs trendy winkels en dure hotels.

Pas vijf straathoeken verder via Frederick Street komt de sfeer van Stevensons beschrijving enigszins tot leven. Heriot Row, waar hij aan nummer 17 opgroeide, is een brede, statige straat met parktuinen en weinig verkeer. In 1857 streken de Stevensons hier neer vanuit het noordelijk deel van de New Town. Daar waren de omstandigheden te vochtig voor 'RLS', wiens keel en longen kwetsbaar waren. Ook na de verhuizing was hij echter niet van natuurplagen verlost in deze dicht bij zee en hooggelegen stad:



Princes Street, ca. 1870



Princes Street Gardens

Alle winden die waaien beuken op haar, ze wordt overspoeld door regen, begraven in koude zeemist uit het oosten en bedekt door de sneeuw die uit de Hooglanden zuidwaarts komt gejaagd. Het weer is ruig en onstuimig in de winter, onbetrouwbaar en guur in de zomer, een ronduit meteorologische beproeving in de lente. De zwakkeren sterven jong, en ik, als overlevende, temidden van kille winden en neerstortende regen, ben soms geneigd geweest hen om hun lot te benijden. (Edinburgh. Picturesque notes)

Een *overlevende* van de stad te zijn: dat gevoel vatte van jongs af post in zijn geest. Als kind al zag de ziekelijke RLS 'in stormachtige nachten, wanneer de wind was losgebroken en als een krankzinnige over de stad raasde', de hel voor zich. 'Ik herinner me dat de geluiden zich dan voor mij samenvoegden tot die van een ruiter, of liever een stoet ruiters, die woest langs het uiteinde van de straat stoof en vervolgens

heuvelopwaarts de stad in.’ Hij waakte, bad, schreeuwde dan; en alleen zijn vader kon hem kalmeren.

Het vuur van het licht

Het zelfbeeld van de overlevende had een morele achtergrond. Stevenson (°1850) was een kind van de Victoriaanse samenleving, die een industriële en bouwkundige vooruitgang zonder weerga boekte maar elk genot daarvan resoluut de kop in drukte. Edinburghs schitterende New Town is een spiegel van die gespletenheid. David Humes 'Schotse Verlichting' voorzag de sobere klassieke architectuur van elegantie en rationaliteit. Tegelijkertijd is het stadsdeel een exponent van de Victoriaanse strengheid: een dambordpatroon, strakke huizenrijen en smeedijzeren hekken die de voortuinen van de buitenwereld afsluiten.

Op 17 Heriot Row vond die afsluiting bijna letterlijk plaats. RLS' ouders en gouvernante waren godvrezende presbyterianen, die het met zijn gezondheid worstelende ventje overmatig in bescherming namen. 'Hij kromp van de kou, want hij was broos; en hij kromp door de nogal buitensporige ouderliefde die hem omgaf', aldus Edmund Gosse in een kernachtige herinnering. RLS' wereld bestond aanvankelijk alleen uit het huis aan Heriot Row, meestal zelfs zijn eigen kamer. Volgens G.K. Chesterton school in dat prille isolement - en dus indirect in zijn ziekelijkheid - zelfs de bron van Stevensons schrijverschap. In 'A penny plain and twopence coloured' (1884) beschreef Stevenson een speelgoedtheater in een winkeletalage aan Antigua Street, waar hij als kind verlekkerd naar staarde. Voor Chesterton was dat een metafoor: 'Stevenson leefde binnenin zijn eigen speelgoedtheater.' Hij werd teruggeworpen op zijn innerlijk.



Het winkeltje aan Antigua Street



Swanston Cottage

En een veel ijziger puritanisme bleef voorlopig dan nog buiten de deur. De opvattingen van de 'Schotse Calvijn' John Knox (±1513-1572), stichter van de Church of Scotland, werden in Edinburgh met grote toewijding gepraktiseerd. James Hogg wijdde er een beklemmende, absorberende roman aan: *The private memoires and confessions of a justified sinner* (1824). Daarin groeien twee broers gescheiden van elkaar op, de een tot rechtschapen burger, de ander tot fanatieke christen. De laatste ontmoet een mysterieuze, kameleontische man, die de verschijning van allerlei personen kan aannemen. Onder diens invloed begaat de geloofswaanzinnige

verschillende moorden, onder andere op zijn broer, alvorens de ware identiteit van zijn leidsman te ontdekken. Dit verhaal over geloofsstrijd, gespletenheid en dubbelzinnigheid had niet voor niets Edinburgh als decor.

De Stevensons waren ook vroom, maar ouderlijke zorgzaamheid prevaleerde voor hen. Zij namen RLS op den duur mee om weekends door te brengen bij diens grootvader, in het nu door de stad opgeslokte dorpje Colinton. Later zochten ze verpozing in een eigen buitenhuis in Swanston, aan de voet van de Pentland Hills. Met die streek bouwde RLS als jongeling een intense relatie op. Tijdens zwerftochten leerde hij dialectsprekende schaapherders kennen en hoorde hij verhalen over de felle godsdienststrijd die er had gewoed. En raakte hij ervan overtuigd dat rond Hermiston, Glencorse en de Lammermuir Hills, met hun heidevelden, beken en afwisseling van bossen en akkers, het mooiste landschap ter wereld lag. Het werd deel van zijn perceptie van 'Edinburgh', evengoed als het Kasteel, de New Town en de Victoriaanse moraliteit.

Met de jaren werd RLS zich meer en meer bewust van het stedelijke complex van begrippen, waarden en zeden. Een vurig verlangen groeide in hem om los te breken uit deze religieuze en morele microkosmos. Het werd hem ook duidelijk dat zijn toekomst al uitgestippeld was. Robert Louis Stevenson draagt de naam van een beroemd geslacht van bouwkundigen dat alle Schotse vuurtorens heeft opgericht. RLS was trots op die afkomst en mocht zijn vader graag vergezellen op de avontuurlijke inspectietochten langs 'zijn' kustlichten. Hij liep daarentegen helemaal *niet* warm voor de bestemming zelf ingenieur te worden.

Zijn liefde gold een ander licht: dat van Edinburgh. Voor hem maakte dat de stad tot een bijna organische entiteit:

[...] als het zachte noordelijke zonlicht alles verrukkelijk accentueert - of als mist uit het oosten in de blauwe avond alle ongelijksoortige verschijnselen verenigt, en de

lantaarns beginnen te schitteren langs de straten, en vaag licht begint te branden achter de hoge ramen aan de overzijde van de vallei - dan neemt het gevoel bezit van je dat dit in zijn diepste wezen ook een deel van de natuur is [...]. (Edinburgh. Picturesque notes)

Vooral het licht van de *nachtelijke* stad hield hem bezig. Als kind al keek hij 's avonds vanuit zijn kamer naar lichtjes in andere huizen verderop, zich afvragend wie daarachter schuilgingen. En één van de eerste figuren die hem fascineerde was Leerie, de plaatselijke lantaarnopsteker.

De *lamplighter*, gidsfiguur in de duisternis van de stad, belichaamt een curieuze paradox met het werk van RLS' roemruchte voorvaderen. Een vuurtoren is de ultieme menselijk vormgeving van licht, maar RLS leek meer te voelen voor het kleine, alledaagse lamplicht: ‘Maar als ik later groot ben en ik kies mij een bestaan, / O Leerie, dan ga 'k mee met jou en steek de lampen aan.’ (*A child's garden of verses*, 1885.) Die voorkeur veranderde geenszins met het klimmen der jaren. Zonder enige ambitie begon hij zijn studie bouwkunde. Op 27 maart 1871 droeg RLS aan 117 George Street, drie straten verder, een vuurtorenessay voor bij de Royal Scottish Society of Arts, maar twaalf dagen later biechtte hij zijn geschrokken vader op dat hij hem nooit zou opvolgen.

Zijn fascinatie voor Edinburgh's nachtlicht maakte ondertussen zelfs een dramatische evolutie door.

Op stap met Fluwelen Jas

George Street leidt in tegenovergestelde richting naar York Place, die uitkomt op de kakofonie van Leith Walk. Van vier kanten daveren daar continu horden auto's, taxi's en bussen langs.

In RLS' tijd was dit letterlijk én figuurlijk de ‘rand’ van de stad. Leith Walk verbond Edinburgh met de ruige havenplaats Leith en lokte vertierzoekende havenarbeiders en passagierende zeelui. Die onbekende buitenwereld trok de nieuwsgierige RLS onweerstaanbaar aan. Het was een ontsnappingsmogelijkheid uit de benauwenissen van de puriteinse New Town. RLS schuimde er de straten af, hing in kroegen en trok op met zekere dames. Ook andere achterbuurten, zoals het ‘eilandje’ in de New Town, Jamaica Street (om de hoek van Heriot Row), en Lothian Road, aan de westrand van de Old Town, kregen zijn bezoek.

I love night in the city, The lighted streets and the swinging gait of harlots.

> *I love cool pale morning*,
> *In the empty bye-streets*,
> *With only here and there a female figure*,
> *A slavey with lifted dress and the key in her hand*,
> *A girl or two at play in a corner of waste-land*
> *Tumbling and showing their legs and crying out to me loosely*.
>
> *Ik hou van de nacht in de stad*,
> *Verlichte straten en heupwiegende hoertjes*.

Ik hou van de koele bleke ochtend
In de lege zijstraten,
Met slechts hier en daar een vrouw die zich vertoont,
Een sloof met omhooggetrokken jurk,
de sleutel in haar hand,
Wat meisjes spelend in een hoekje niemandsland,
Tuimelend, hun benen tonend en toepend naar mij,
Frank en vrij.

En hoewel deze excentriekeling met zijn blauwzwarte flanellen hemd, rode das, gespikkelde broek en laklederen schoenen er niet 'thuis' was, accepteerden snollen en straatslijpers hem zonder morren.

Ik was de metgezel van zeelieden, schoorsteenvegers en dieven; mijn kringetje veranderde voortdurend onder invloed van het werk van de politierechter. Ik zie nog de kleine onverharde vloer voor me van de keuken waar Fluwelen Jas (want onder die naam stond ik bekend) vele dagen doorbracht, doorgaans in stilte sonnetten schrijvend in een goedkoop kladblok; en hoe ruig dit alles ook mag lijken, ik geloof niet dat die dagen tot de minst gelukkige van mijn leven behoren. ('Memoirs of himself')

Toen hij werd gesignaleerd in sloppen en morsige drankhuizen was de schok aan het thuisfront groot. De rebelse RLS bleef echter gaan. Misschien heeft hij zijn ouders wel fijntjes gewezen op de zogenaamd keurige medeburgers (bekenden?) uit de New Town die hij ook, stiekem, rond de bordelen zag scharrelen. Vader Thomas stond in elk geval machteloos. In 1873 bezorgde zijn zoon hem een derde, nog pijnlijker opdoffer: hij bekende ook het geloof achter zich te laten.

De intrige van Stevensons Edinburghse novelle 'The misadventures of John Nicholson' (1885) heeft zijn oorsprong in deze confrontatie. John Nicholson moet voor zijn vader een geldbedrag bij de bank afleveren. Onderweg vraagt zijn vriend Alan hem mee te gaan naar Colette's, een dubieuze uitgaansgelegenheid. De uitnodiging elektriseert John, maar hij zit met dat geld. Na eerst nog zijn verloofde te hebben thuisgebracht wordt hij bijna verscheurd door twijfel:

Langzaam liep hij terug langs het door een tere gloed overgoten [Royal] Terrace. Bij de kerk van Greenside bleef hij twijfelend staan. Links voerde de weg over de kruin van Calton Hill in de richting van Colette's, waar Alan hem straks zou verwachten, en dat hem nu net zo veel zou moeten aantrekken als een moedwillige duik in een veenpoel. De meisjeshand die zijn mouw had aangeraakt en het vriendelijke licht in zijn vaders ogen verboden het hem hardop. Maar de weg recht voor hem, naar huis, voerde alleen naar zijn bed. Een weinig aanlokkelijke plaats als je gevoelig was voor lyriek en je toch echt niet extreem vurige hart eens een keer werd bewogen. Het dichterlijke in zijn ziel werd onweerstaanbaar aangetrokken door de heuveltop, de koelte van de nacht, de nabijheid van de grote monumenten, de aanblik van de stad met zijn heuvels en valleien en rijen lichtjes aan zijn voeten, en hij sloeg die weg in.

De roep van de stad wordt John noodlottig. Hij raakt het geld kwijt, waarna zijn vader hem verstoot.

Het verhaal is dat van Stevenson zelf. De vaderfiguur is rechtzinnig, maar sympathiek en niet van liefde en humor gespeend - zoals Thomas Stevenson. Zoon

John is een ontvankelijk, dromerig type; het geld dat hij verliest en dat hun verhouding splijt is de metafoor voor RLS' eigen religieuze en zedelijke afvalligheid.

De setting van de novelle kleurt dit autobiografische beeld verder in. RLS-speurder Nicholas Rankin logeerde enkele nachten aan 17 Heriot Row en herkende daar onmiddellijk het huis van de Nicholsons in: het bovenlicht aan de deur, de benedenverdieping waar de brede hal met staande klok, de eetkamer en de studeerkamer precies dezelfde ligging hadden. En in Colette's verbeelde (en verdedigde) RLS uiteraard de etablissementen die hem zo fascineerden (en niet alleen hem...):



Brodie's Close

Naar Colette's gaan was het leven in de ogen zien, absoluut; het was verkeerd; het was onwettig; het was, op een heel groezelige wijze, enigszins een avontuur. Als het bekend werd, was het het soort wapenfeit waarmee een jongeman zich voorgoed onmogelijk maakte bij de gegoede klasse, maar dat hem aanzien bezorgde onder de losbandigen. En toch was Colette's geen hel; wie beweerde dat achter zijn façade een plat drankhol schuilging overdreef baarlijk; en als het een zonde was om erheen te gaan, dan was dat een zuiver plaatselijke en gemeenschappelijke zonde.

RLS heeft nooit gebroken met zijn familie, en zijn familie niet met hem. Hun onderlinge banden waren te sterk en hij bleef lang financieel afhankelijk van zijn vader. ‘John Nicholson’ eindigt dan ook met de hereniging van vader en zoon. De novelle is de condensatie van hun door aantrekking en afstoting getekende relatie, die zijn ouders soms tot wanhoop dreef en RLS op de zenuwen werkte.

Aan de zelfkant

RLS wilde maar één ding: schrijver worden. Slechts enkele gelijkgestemden begrepen dat in hem. Op sommige momenten nochtans kon geen levende ziel door zijn eenzaamheid en onbegrepenheid heen peilen. Alleen bij het *graf* van een gelijke vond hij dan troost.

Dan liep hij via Leith Walk en London Road naar Royal Terrace en klom hij voorbij de kerk, zoals later in zijn novelle John Nicholson, naar Calton Hill, de ‘Acropolis’ van Edinburgh. Op de top dronk hij het uitzicht over de stad in. Aan de andere zijde daalde hij langs steile trappen en paden af naar Calton Road, in het laaggelegen gedeelte van de Old Town. Door de Old Tolbooth betrad hij Canongate, met onmiddellijk links Canongate Cemetery.

Daar lag zijn idool begraven: Robert Fergusson (1750-1774), Auld Reekies eerste onofficiële ‘stadsdichter’. Fergusson had, een eeuw vóór Stevenson, vol compassie het authentieke, woelige Edinburgh met zijn kroegen en straatleven bezongen.

Near some lamp-post wi' dowy face,
Wi' heavy ein, and sour grimace,
Stands she that beauty lang had kend,
Whoredom her trade, and vice her end.
But see wharenow she wuns her bread
By that which Nature ne're decreed;

And sings sad music to the lugs,
'Mang burachs o' damn'd whores and rogues.
('Auld Reikie')

Bij een lantaarnpaal staat zij, somber gelaat
Dat schoonheid van lang her verraadt,
Omfloerste blik en zure grijns,
Hoer van beroep, ondeugd haar eind.
Zie toch de winning van haar brood
Met 't geen Natuur haar nooit gebood;
en droeve liedjes voor de knapen,
Tussen verdoemde hoeren en snaken.

Fergussons korte leven eindigde in diepe ellende. Hij werd manisch depressief en stierf, net vierentwintig, in een krankzinnigengesticht. Daarna verzonk hij in vergetelheid. Stevensons gedichten verraden de invloed van Fergusson, maar RLS identificeerde zich ook intens met hem als mens en kunstenaar.

Ah! de banden tussen ons - geboren in dezelfde stad; allebei ziekelijk, allebei gekweld, de een bijna krankzinnig, de ander in het gekkenhuis, verdoemenis ons beider credo; allebei kijkend naar de sterren en de dageraad, en onze schoenen slijtend op dezelfde eeuwenoude stenen, onder dezelfde rotsen, langs dezelfde stegen... [Niemand] zal ooit begrijpen hoe diep dit gevoel is: ik geloof dat Fergusson in mij leeft. (Aan Charles Baxter, 18 mei 1894)

Niet zonder overdrijving beschreef hij zichzelf eens als 'zwak, gemeen en gekweld' zoals destijds Fergusson. 'Gemeen' waren ze geen van beiden, en 'zwak' was RLS op dat moment allerminst - alleen gekweld. Bij het graf van de tragische *boy poet* zocht hij houvast in tijden van grote eenzaamheid en vertwijfeling - of als hij weer eens zwolg in zijn eigen labiliteit. Ook op het kerkhof van Old Greyfriars', tien minuten verderop via de Royal Mile en George IV Bridge, deed hij dat soms. Daar zat hij dan te roken en te peinzen, 'intens ziek van de stad, het land en mijzelf':

Bijna de hele winter ben ik gevrijwaard gebleven van mijn gebruikelijke aanvallen van zwartgallige melancholie; [...] maar vandaag vertoefde ik weer in de afgrond [...]. Ik probeerde uit te vissen waar ik hasjiesj kon krijgen, halfbesloten dronken te worden, en kwam zoals gewoonlijk op een kerkhof uit. Ik heb ongeveer twee uur doorgebracht op de begraafplaats van Greyfriars, diep ongelukkig. Al had ik een jaar gereisd, ik zou geen betere plaats hebben kunnen vinden. (Aan Bob Stevenson, 29 maart 1870)

Op Greyfriars' wees een grafdelver hem eens de plaats waar ooit de legendarische seriemoordenaar Burke had gezeten, een pijpje rokend en begrafenissen observerend. Burke en zijn compagnon Hare leverden de hoogleraar anatomie Knox in 1828 lichamen voor dissecties. Ze koketteerden

ermee dat ze ‘slechts’ graven leeghaalden, maar in werkelijkheid vermoordden ze dronken gevoerde alleenstaanden om aan Knox' vraag te kunnen voldoen. Gruwelijke feiten achter een prozaïsche façade: dit was Edinburgh ten voeten uit. Het prikkelde Stevensons literaire verbeelding. Zijn ironische griezelverhaal ‘The body-snatcher’ (1884) baseerde hij later op de geschiedenis van Burke en Hare. Het zou de opmaat blijken te zijn tot een grotere ‘studie’ in het genre. Er bestond namelijk een nog zinnebeeldiger historie over een nog legendarischer Edinburghse schurk: Deacon Brodie.

William Deacon Brodie (1741-1788) was een gerespecteerd schrijnwerker, deken van het gilde en lid van de gemeenteraad. Bij avond onderging hij echter een transformatie: dan ging hij zich te buiten aan drank, dobbelen en hanengevechten; onderhield hij twee verschillende maîtresses; en pleegde hij uiteindelijk met drie handlangers de ene na de andere inbraak met gekopieerde sleutels. Er ging een schok door Edinburgh toen bleek dat de kwade genius achter talloze roofpartijen een van de notabelen van de stad was. Hij eindigde aan een galg van eigen makelij.

Brodie nam daarna plaats in het collectieve geheugen van Edinburgh. ledere stedeling kreeg vroeger of later het verhaal van de meesterbedrieger te horen. In RLS' kindertijd had zijn gouvernante hem eens op een kabinet in zijn slaapkamer gewezen: ‘Die kast, die heeft Deacon Brodie gemaakt.’ Sindsdien spookte de geschiedenis door Stevensons geest. Het kabinet *kraakte* volgens hem 's nachts. En als jongeling trachtte hij het gegeven tot een toneelstuk, *Deacon Brodie, or The double life* (1879), om te werken. Het werd een mislukking. Er was meer voor nodig om er een onsterfelijke literaire figuur uit te scheppen - *twee* figuren, beter.

Een verhaal van licht en donker

Na het bouwkunde-echec was RLS rechten gaan studeren; vooral tot zijn wanhoop. Hij bleef zwerven en schaafde koortsachtig aan zijn schrijfsels. In 1875 behaalde hij zijn bul, maar zijn ouders beleefden er slechts kortstondig vreugde aan. RLS gaf het advocatenbestaan al snel verveeld op en gaf zich over aan schrijven en reizen. Zijn huwelijk met de gescheiden Fanny Osbourne-Vandegrift, die hij in Frankrijk had ontmoet, leidde tot nieuwe onrust aan Heriot Row.

Literair succes kwam er pas in 1883, met *Treasure Island*. De dampende avonturenroman over een groep schatzoekende burgers is bij uitstek het verhaal van mensen die uit hun bestaan losbreken om iets bijzonders te verrichten - precies zoals de rusteloze RLS dat inmiddels overal in Europa en Amerika zelf zocht te doen. Zijn enigszins gerustgestelde vader kocht daarom een huis voor hem in Bournemouth, waar de zeelucht en het milde klimaat heilzaam zouden zijn voor zijn longen. Nog slechts een dun draadje verbond hem toen met Edinburgh. In Zuid-Engeland was RLS echter diep ongelukkig: zoals destijds aan Heriot Row voelde hij zich ziek, overbeschermd (door zijn vrouw) en geketend. Gedeprimeerd trachtte hij in het werk te vluchten. Op zekere nacht bezorgde een portie laudanum hem een intense droom, over borstziekten, Deacon Brodie en het onderbewustzijn. De dagen erna schreef Stevenson als in een roes *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), het

verhaal van de gerespecteerde medicus Jekyll wiens duistere *alter ego*, zoals dat van Deacon Brodie, bij nacht en ontij aan de oppervlakte komt.

Chesterton zag de overeenkomsten tussen RLS' leefsituaties in Edinburgh en Bournemouth als beslissend voor het ontstaan van dit verhaal. In Edinburgh hadden poëzie en puritanisme voor zijn ogen tegenover elkaar gestaan. RLS' afgeschermde opvoeding en 'broze fantasieën' waren er gestuit op een wereld 'op de drempel van de voordeur' die hem nooit had begrepen en altijd had veroordeeld. In Bournemouth drong zich een vergelijkbare toestand aan hem op, in een fase bovendien waarin Stevenson zijn eigen weg begon te vinden. Herinnering en besef namen bezit van hem. Chesterton meende dat in die gesteldheid het 'tweekoppige monster' uit de Edinburghse 'afgrond' voor hem oprees; en dat het Londen van *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* in wezen een gecamoufleerd Edinburgh was.

Intrigerende details omlijsten die veronderstelling, bij nader inzien. Het verhaal, zoals RLS zelf destijds, pendelt met Jekyll/Hyde en zijn achtervolgers tussen dag en nacht, licht en donker. Hyde woont temidden van mistige, donkere straatjes waarin de dierlijke Old Town is te herkennen, terwijl het weelderige interieur van Jekylls luxueuze huis zo in de beschaafde New Town past. De aanwezigheid daar van 'kostbare eikenhouten kabinetten' is intrigerend; en als de bezoeker 'een bedreiging van het geflikker van het haardvuur op de glanzende kabinetten' voelt uitgaan, resoneert dat als het ware het kraken van Deacon Brodies kabinet op RLS' kinderkamer.

Fijnproevers kunnen ook tegenwoordig in Edinburgh nog meer herkennen. Wie op een avond in de New Town door Hanover Street komt en de smalle Thistle Street inkijkt, ziet er een enigszins geheimzinnig, door een lichte nevel omfloerst licht van oude straatlantaarns. Ook over *die* straten gaat het als Stevenson in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* schrijft over 'een gedeelte van de stad waar je die nacht niets anders dan straatlantaarns zag branden. [...] straat na straat stonden daar die lantaarns als in een processie.' Het zijn in wezen de nachtelijke lichtjes van Edinburgh die RLS al tijdens zijn jeugd fascineerden. Op de Royal Mile in de Old Town komt voorts een *Brodie's Close* uit, waar de Deacon zijn uitvalsbasis had. Precies als bij het steegje met Hydes schuilplaats wordt hier 'de rij huizen van die straat onderbroken door een ingang tot een binnenplaats'.

Deacon Brodie zelf was voor Stevenson slechts het vehikel voor een parabel. Hij was dé belichaming van de tweezijdige mens, terwijl *Jekyll and Hyde* uiteindelijk gaat over de zeer Edinburghse, bijna ziekelijk deugdzame neiging om de verborgen ('hide') duistere zijde juist te verhullen of bedwingen, zoals RLS dat zo vaak had gezien. Jekyll poogde die te beteugelen door hem met wetenschappelijke middelen van zich af te scheiden en te vernietigen ('je kill'). In hem en zijn noodlottige einde wraakte Stevenson de hypocriete Victoriaanse onderdrukking in zijn geboortestad van wat natuurlijk en onontkoombaar was.

Kinderen van hei en Hyde

Stevenson onderkende met het verhaal ook zijn eigen onontkoombare persoonlijkheidsaspecten. In een brief bij een opdrachtexemplaar schreef hij zijn nicht Katharine:

> *Bells upon the city are ringing in the night;*

High above the gardens are the houses full of light;
On the heathy Pentlands is the curlew flying free;
And the broom is blowing bonnie in the north countrie.

We cannae break the bonds that God decreed to bind,
Still we'll be the children of the heather and the wind;
Far away from home, O, it's still for you and me
That the broom is blowing bonnie in the north countrie!

Over de nachtelijke stad luiden klokken hun gericht;
De wulp vliegt in de Pentlands over heide, bos en zand;
En de brem staat fel te bloeien in 't noordelijke land.

De banden zijn onbreekbaar waar God ons mee verbindt,
Voor altijd zijn wij kind'ren van de heide en de wind;
Voor jou en mij, hoe ver van huis w'ook zijn beland,
Bloeit altijd weer de brem in 't noordelijke land!

Zoals Jekyll zich nooit kon losmaken van Hyde, was hijzelf verbonden met zijn Schotse afkomst. En hij was er meester over geworden, door ermee te doen wat hij werkelijk goed kon: literatuur maken. Het immense succes dat hem daarmee vervolgens ten deel viel bezegelde het einde van zijn Edinburghse periode, enkele jaren eerder. RLS was in het reine met zijn kwelgeest Edinburgh, zijn vader, zijn familie, zijn loopbaan.

Jekyll, Hyde en Deacon Brodie gelden sindsdien als exemplarisch voor de stad, zéker vanuit literair perspectief. De hoofdfiguur van Muriel Sparks klassieker *The prime of Miss Jean Brodie* (1961) is al evenzeer 'gespleten'. Jean Brodie is een op het oog uiterst moderne lerares, die zeer begaan is met haar briljante leerlingen. Tegelijkertijd flirt ze met



Haes Inn

het fascisme, bespeelt mannen alsof ze pianoklavieren zijn en creëert een soort cultus om zich heen. De roman is een *case study* van hoe Brodies opgroeiende, ontvankelijke pupillen met haar dualiteit worden geconfronteerd:

Vergeet niet dat ik een afstammelinge ben van Willie Brodie, een man van gewicht, een schrijnwerker en een ontwerper van galgen, lid van de Edinburghse gemeenteraad, iemand met twee maîtresses, die hem met zijn tweeën vijf kinderen schonken. Afkomst verloochent zich nooit.

Stevenson heeft tegenwoordig ook een opvolger als evocatief chroniqueur van de stad waar 'alles schijn was, waardoor de misdaad minder opviel maar daarom niet minder aanwezig was': Ian Rankin (*Knotts & crosses*, 1987). In zijn boeken over de Edinburghse politie-inspecteur John Rebus verwijst hij regelmatig naar Stevenson. *Hide and seek* (1990) draagt een motto uit *Jekyll and Hyde* en opent met een angstig 'Pas op voor Hyde!' uitroepend personage.

Rankin treedt tegelijkertijd in de voetsporen van zijn illustere stadsgenoot Arthur Conan Doyle (1858-1930). Edinburgh eert Conan Doyle met een standbeeld van diens geesteskind Sherlock Holmes, op de kop van Leith Walk. Conan Doyle werd

daar, aan de rafelige rand van de stad, geboren en kreeg er klaarblijkelijk iets van mee. Ian Rankins misdaadbestrijder Rebus is een hedendaagse Edinburghse equivalent van Holmes, met vergelijkbare duistere buitenwijken als werkterrein; een onbekend, verscholen Edinburgh waar armoe, aftakeling en aids regeren. Irvine Welsh' cultklassieker *Trainspotting* (1995) heeft een eendere zelfkant (de gedrogeerde) als decor. De onderstroom speelt tegenwoordig volop eerste viool in de Edinburghse literatuur.

Over de brug

Edinburghs grauwe buitenwijken liggen inmiddels veel verder van het stadscentrum dan in RLS' en Conan Doyles tijd - al begeeft ook John Rebus zich nu en dan aan ‘de oostelijke kant van Princes Street in een totaal andere wereld, waar je ofwel met een boog omheen ging of juist in dook’.

Daar, vlak bij Leith Walk, prikkelen dan uitlaatgassen Rebus' neus. John Nicholson, in Stevensons novelle, voelde er nog een ‘heerlijke zilte koelte [...] van zee’ in zijn gezicht. Het is een mooie metafoor voor een sedertdien teloorgegaan Edinburgh. Robert Louis Stevenson zou voor wat zeelucht nu ver noord- of westwaarts moeten trekken. Mogelijk zou hij naar Cramond gaan, een van zijn favoriete plekken langs de monding van de Forth. Daar ging hij wandelen, soms met zijn vader met wie hij er moeizame gesprekken voerde. Hij kanode er langs de kleine eilanden. Sommigen schuiven het bij eb via een dam bereikbare Cramond Island naar voren als één van de mogelijke topografische modellen voor Stevensons eigen ‘Treasure Island’.

En waarschijnlijk zou RLS, net als tijdens die kanotochten en wandelingen, nog verder gaan:

De Firth of Forth vernauwt zich hier, zoals bekend, tot de breedte van een normale rivier, waar de veerboot naar het noorden gemakkelijk oversteekt, en verderop in een doodlopende haven voor schepen van allerlei diepgang. In het midden van de rivier ligt een eilandje met een paar ruïnes erop; aan de zuidelijke oever heeft men een pier gebouwd voor het veer; en aan het einde van de pier, aan de overzijde van de weg, ontdekte ik tussen steeneiken en hagedoorns het huis, dat men de Hawes



Forth Railway Bridge

Inn noemde. [...] De wind joeg slechts kleine golven tegen de kant, niet groter dan die welke ik eens op een meer gezien had. Er groeide daar evenwel onkruid dat ik niet kende, groen en bruin en lang; sommige planten droegen blaasjes, die kraakten tussen mijn vingers. Zelfs hier, zo ver de rivier op, prikkelde de geur van het zeewater mij in de neus.

Deze beschrijving uit *Kidnapped* (1886) is een getrouwe schets van de ware situatie ter plekke. De Hawes Inn in South Queensferry bestond en bestaat echt; RLS verbleef er ooit. *Kidnapped* is het vaak verfilmde verhaal van de jonge David Balfour, die na de dood van zijn vader bij zijn oom Ebenezer intrekt om zijn erfenis te verwerven. Bij een bezoek aan de Hawes Inn wordt hij door de verdorven Ebenezer verkocht aan een op Amerika varende slavenhandelaar. De ontvoering is het begin van een adembenemende tocht rond en dwars door Schotland. Na een schipbreuk ontkomt David en gaat hij op zoek terug naar Edinburgh, Ebenezer en rechtvaardigheid. Hij belandt, inmiddels vergezeld van de Schotse vrijheidsstrijder Alan Breck en achtervolgd door koninklijke troepen, opnieuw aan de Firth of Forth - maar dan aan de overzijde.

‘De Forth is onze grote hindernis’, poneert Alan Breck. Destijds deelde de rivier Schotland in tweeën: ten zuiden ervan het Engelsgezinde, calvinistische Edinburgh en de Lowlands, ten noorden ervan de wilde Highlands, domein van de *clans* en de separatistische aanhangers van het katholieke Schotse vorstenhuis.

Nog steeds is dit een magische plaats. Immense bruggen overspannen het estuarium nu, maar aan de tweedeling van Schotland hebben die niets wezenlijks veranderd. Veel treinreizen vanuit Edinburgh over de fenomenale stalen Forth Railway Bridge - acht Eiffeltorens op hun kant, een icoon van de negentiende-eeuwse industrialisering

- hebben nog altijd de Hooglanden als bestemming, en voelen nog immer als een reis naar een afgelegen, andere wereld.

De surrealistische roman *The bridge* (1986) van Iain Banks, een van Schotlands toonaangevende hedendaagse schrijvers, is daar een bizarre maar vernuftige variant op. Bij een ongeluk op de Forth Road Bridge raakt een man in coma. In zijn hallucinante geest vindt hij zich terug in het binnenste van de Railway Bridge, een labyrintische gemeenschap van rails en buizen met gangen en liftkokers. Onduidelijk is of deze is verbonden met het vasteland - lees: of de man nog kan ontwaken en terugkeren naar de werkelijkheid. Langzaam wordt duidelijk dat deze toestand zijn narcistische, van passie en drijfveren gespeende leven weerspiegelt. De brug houdt hem gevangen en stelt hem voor een levensvraag. De mogelijkheid te ontwaken confronteert hem met de vraag of hij 'zal beginnen de gedeelde droom te leven, en die van mijzelf op te geven, van een ding dat plaats is geworden, een middel dat doel is geworden, een weg die bestemming is geworden...'.

Ook Stevensons *Kidnapped* is een boek van confrontatie - én initiatie. David Balfour trekt op weg naar Edinburgh langs de natuur en geschiedenis van zijn land en stuit daarbij op grote opdrachten en levensbeschouwelijke vragen. Stevenson stelt hem voortdurend op de proef met de topografie en cultuur van Schotland. RLS' eigen worstelingen met zijn ouders en zijn afkomst zijn erin terug te lezen. De beschaafde Lowlander David Balfour (overigens de familienaam van RLS' moeder) krijgt in de bruisende bohémien Alan Breck een reisgezel die de provocatie

zelve is. Zij zijn respectievelijk de burgerlijke en de bezeten Schot - de Jekyll en Hyde van *Kidnapped*. Tegen het einde van hun tocht vlamt tussen hen dan ook een hevig conflict op, maar David komt het te boven. Samen varen ze 's nachts met een bootje de Forth over. De geslaagde oversteek, van de wildernis naar ‘huis’, symboliseert Davids overwinning op het verleden, zijn volwassenwording. Als een gelouterd man ziet hij de stad die hij verliet terug - en vertrekt hij onmiddellijk weer.

Schotland op Samoa

Robert Louis Stevenson was inmiddels net zo gelouterd. *Jekyll and Hyde* en *Kidnapped*, zijn klassieke werken over de menselijke ambivalentie, schreef hij in hetzelfde jaar en op dezelfde plaats - vér van Edinburgh. Sindsdien kon hij de stad recht in de ogen kijken. Toen een jaar na de publicatie van *Kidnapped* zijn vader overleed en daarmee de allerlaatste draad brak die hem aan Edinburgh bond, volgde hij onmiddellijk het voorbeeld van zijn geesteskind David Balfour.

Daags na de begrafenis zag professorsdochter Flora Masson op Princes Street een met bagage volgestouwd rijtuig aankomen. Aan boord zaten een vrouw en ‘een tengere, nonchalant geklede figuur’ die zwaalend met zijn hoed ‘Vaarwel!!’ riep.

Het grijze aangezicht van onze Noordelijke Hoofdstad, de lange streep van Princes Street, was op zijn allerbest toen Louis Stevenson daarheen en naar ons omkeek [...]. Dat kleine stukje west-end, oostenwinderige Edinburgh, met het grijs en groen van Castle Rock aan de ene zijde, en Princes Street zelf, glinsterend in het zonlicht, aan de andere! Het was het laatste wat Edinburgh



Waverley Bridge

van Louis Stevenson zag, en Louis Stevensons laatste blik op de stad die zijn geboorteplaats was, waarin hij zo gelukkig en zo ellendig was geweest; waartegen hij was tekeergegaan en waarop hij had gescholden; waarover hij zou schrijven en dromen in ballingschap, en waarvan hij tot het laatst onmetelijk veel zou houden. (I can remember Robert Louis Stevenson)

Hij ging voorbij Waverley Bridge, waar hij vroeger verlangend naar de treinen naar het zuiden had staan kijken, en stapte even verderop aan boord van een ervan; om niet meer te stoppen met *vooruitgaan* tot in 1889 op Samoa.

RLS had voorgoed afgerekend met het gehate Edinburgh, en het Edinburgh waarvan hij hield zat voorgoed in zijn geest. Zijn soms smartelijke verlangen ernaar gold niet het karakter, maar de fysiek van de stad: geuren, geluiden, beelden. Op schepen midden op de Stille Zuidzee en later op Samoa kon het plots in hem opvlammen. Niettemin stond zijn besluit vast, schreef hij op 17 mei 1893 aan een vriend:

Ik zal nooit meer die wandeling bij Fisher's Tryst en Glencorse maken. Ik zal Auld Reekie nooit meer zien. Ik zal nooit de heide meer betreden. Hier zal ik zijn tot ik

sterf, en hier zal ik begraven worden. Het woord is eruit en het oordeel is geveld. [...] Weet je waar de weg de beek kruist bezuiden de kerk van Glencorse? Ga daarheen, en spreek een gebed voor mij uit: MORITURUS SALUTAT. *Doe het op een zonnige dag; ik zou het graag op een zondag willen, maar dat is niet te voorzien; ga op de rechteroever staan, precies waar de weg het water raakt, en sluit je ogen, en als ik niet voor je verschijn! nou, niks aan te doen, en het zal ongelooflijk grappig zijn*.

Een stroom aan 'Schotse' boeken volgde zelfs, waarin Stevenson zijn hunkering evoceerde: *The master of Ballantrae, Catriona* (een vervolg op *Kidnapped*) en de door zijn plotselinge dood in 1894 onvoltooide, volbloed Edinburghse romans *St. Ives* en *Weir of Hermiston*.

Die laatste had zijn grote karakterroman moeten worden, een vader-en-zoonhistorie vervolgd met een liefdesgeschiedenis. De beschrijvingen van de hoofdfiguren en hun rendez-vous, tegen het decor van de Pentland Hills, zijn van een uitzonderlijke, gepassioneerde lyriek. Stevenson trachtte zo het land en de stad die hij voorgoed had verlaten op te roepen, persoonlijk te herscheppen. Zijn kunstenaarschap had hij daarmee ten top gevoerd; en de schrijnend mooie opening van de opdracht aan zijn vrouw ten bewijze had hij er daarom vrede mee:

I saw rain falling and the rainbow drawn
On Lammermuir. Hearkening I heard again
In my precipitous city beaten bells
Winnow the keen sea wind. And here afar
Intent on my own race and place I wrote.

Ik zag regen neerkomen en een regenboog
boven Lammermuir. Ik luisterde en hoorde
in mijn steile stad weer klokgelui verwaaien
op de felle zeewind. En hier, ver weg,
Denkend aan mijn stam en stad, schreef ik.

Literatuur

lain Banks, *The bridge*. London 2000.
lan Bell, *Robert Louis Stevenson. Een biografie*. Vert. Djuke Houweling en Gerrit Jan Zwier. S.pl. 1994.
E. Blantyre Simpson, *Robert Louis Stevenson's Edinburgh days*. London 1914.
Donald Campbell, *Edinburgh. A cultural and literary history*. Oxford 2003. (*Cities of the imagination*.)
G.K. Chesterton, *Robert Louis Stevenson*. London 1927.
David Daiches (ed.), *Edinburgh. A travellers' companion*. New York 1986.
David Daiches en John Flower, *Literary landscapes of the British isles. A narrative atlas*. Harmondsworth 1985.
Susan Hill en Piers Dudgeon (ed.), *The spirit of Britain. An illustrated guide to literary Britain*. London 1994.
Robert Fergusson, *The poems of* - -. Two vol. Ed. Matthew P. McDiarmid. Edinburgh/London 1956.

James Hogg, *De bekentenissen van een gerechtvaardigd zondaar*. Vert. Jan van Gelder. Nijmegen 1989.
Eric Linklater, *Cities of enchantment: Edinburgh*. London 1960.
Andrew Lownie, *The Edinburgh literary guide*. Edinburgh 1992.
Sandra Marwick (ed.), *Capital writers: Edinburgh and Robert Louis Stevenson*. Edinburgh s.d.
Moray McLaren, *Stevenson and Edinburgh. A centenary study*. London 1950.
Raymond T. McNally en Radu R. Florescu, *In search of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Los Angeles 2000.
Ian Rankin, *Blindeman. [Hide and seek.]* Amsterdam 2000.
Ian Rankin, *Kat en muis. [Knots & crosses.]* Amsterdam 2000.
Nicholas Rankin, *Dead man's chest. Travels after Robert Louis Stevenson*. London 1987.
Trevor Royle, *Precipitous city. The story of literary Edinburgh*. Edinburgh 1980.
Muriel Spark, *Juffrouw Brodies beste jaren*. Vert. W.A.C. Whitlau. Amsterdam 1974.
Robert Louis Stevenson, *Catriona*.
Robert Louis Stevenson, *David Balfour ontvoerd. [Kidnapped.]* Vert. Bert Voeten. Utrecht/Antwerpen s.d.
Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll en Mr. Hyde en andere verhalen*. Utrecht 1988.
Robert Louis Stevenson, *Tales and fantasies*. London 1910.
Robert Louis Stevenson, *Weir of Hermiston*. Ed. Karl Miller. London 1996.
Roger Swearingen, *Robert Louis Stevenson's Edinburgh*. Edinburgh 2001.
Sally Varlow, *A reader's guide to writers' Britain*. London 2000.

Dresden



Stefan Hertmans (Gent, 1951) is romancier, essayist, reisverhalenschrijver en dichter. In Vlaanderen en Nederland wordt Hertmans als een van de belangrijkste hedendaagse dichters beschouwd. Hij publiceerde onder andere de dichtbundels Bezoekingen *(1988)*, Het narrenschip *(1990)*, Verwensingen *(1991)*, Muziek voor de overtocht *(1995)*, Francesco's paradox *(1996)*, Annunciaties *(1997)* en Vuurwerk zei ze *(2003). Daarnaast publiceerde Hertmans romans als* Naar Merelbeke *(1994) en* Harder dan sneeuw *(2004)*.

In de bundel reisverhalen, Steden *(1998), formuleert de auteur zijn bedenkingen bij het bezoek aan steden als Triëst, Sydney, Dresden, Bratislava en Marseille*.

Dresden ligt aan de Elbe - een idyllische rivier, rustgevend en helder, traag stromend en een beetje majesteitelijk in zijn brede bedding. Aan de lage oevers, diep onder de beroemde Augustusbrug, liggen de Elbauen - lage weiden met een specifieke biotoop van nat grasland. Deze rivier ligt niet tussen twee stenen kaden geprangd, hij kan naar hartelust zwellen en krimpen met de seizoenen. Er is ruimte voor hem gemaakt. Tussen de twee oevers ligt ruim een halve kilometer. Op die manier ontstaat een grote open watervlakte in het hart van de stad, zelfs iets landelijks en parkachtigs. In het hart van Dresden kun je door een grote weide langs het water lopen, terwijl boven en langs je het stadsverkeer doorgaat. In de verte zie je majesteitelijke gebouwen omringd door rijkelijk groen. Dat beantwoordt niet precies aan het beeld dat de modale westerling van Dresden sinds 13 februari 1945 heeft gehad: een duistere, platgebombardeerde stad, een inferno van puin en stof, rijen en rijen lege, kapotte huizen; het beeld dat op de cover van Harry Mulisch' *Het stenen bruidsbed* prijkte. Dat was Dresden: een verschroeide plek op de wereld, een etterend litteken, door de Engelsen uit wraak moedwillig en nutteloos vernietigd - Her Majesty's eigen versie van Hiroshima en Nagasaki. Maar Dresden is ook de plek waar Duitsers woonden, en dus was het voor de westerlingen eerder een symbool voor de absurditeit van het nazisme zelf. Zonder Hitler zou Dresden nog steeds het ‘Florence aan de Elbe’ zijn, dat het in de Habsburgse tijd, die ook de grote Saksische tijd was, is geweest.

Nog steeds is dat een moeilijk punt van gesprek met mensen uit de omgeving. Beschouwen ze de ruïnes van de ooit mooiste barokkerk van Europa, de Frauenkirche, als een monument dat met zijn paar zielig overeind gebleven restanten een protest vormt tegen de Engelsen, dan lopzen ze het risico voor nostalgisch conservatieve Duitsers te worden versleten. Deze ruïnes beschouwen als een aanklacht tegen het nazisme zelf, zou betekenen dat de Duitser van vandaag moet toegeven dat zijn land tegen zichzelf heeft gevochten, dat Dresden het slachtoffer is geworden van een vijand in zijn eigen land, en dat het echte Duitsland het dus van Hitler heeft gewonnen. (...)

Dresden is gecrepeerd. Veel van de intellectuelen die bijna hun hele leven in de DDR doorbrachten, herinneren zich de ondergang van Dresden als kind te hebben

gezien. Ze herinneren zich de gloed in de verte, een rode schijn tegen de nachtelijke hemel, of, in de voorsteden, het spatten van gensters en de stank van verschroeid mensenvlees. Dresden brandde als de Hel. De Versaillesachtige binnenpleinen, de barokke juwelen van kerken, maar vooral de huizen waarin mensen werden geroosterd, mensen die niet noodzakelijk allemaal medeschuldig waren aan de oorlog.

[Stefan Hertmans, *Steden. Verhalen onderweg*, p. 61]

Toledo



Simon, Vestdijk (1898-1971), dichter en prozaschrijver. Werd door Ter Braak en Du Perron in Forum opgenomen, werkte o.a. als redacteur voor de NRC en de Groene Amsterdammer.

Hij wordt algemeen beschouwd als een van de belangrijkste Nederlandse schrijvers van de twintigste eeuw. Zijn omvangrijke oeuvre omvat meer dan vijftig romans, verhalen, gedichten, essays en muziekstudies. Bekend werk van hem is onder andere: Terug tot Ina Damman *(1934)*, De nadagen van Pilatus *(1938)*, Iersche nachten *(1946)*, Pastorale 1943 *(1948)*, De koperen tuin *(1950) en* Ivoren wachters *(1951). In* Het Vijfde Zegel *schetst Vestdijk het leven van de schilder El Greco (1541-1613). De titel van het boek verwijst naar Openbaring VI: 9 waar sprake is van de opening van het vijfde zegel, een tafereel dat door El Greco geschilderd is*.

Bij het Alcazar aangekomen, vormde hij het plan om in het Hospital Santa Cruz Martin de Ayala op te zoeken, maar het was reeds te laat, en daar hij zich nog aan zijn stad sterken wilde, liet hij het gebouw met de sierlijke pilastertjes en balusters links liggen en naam de kortste weg, steil neerdalend over de wallen en de vervallen Plaza de Armas, naar de Alcántarabrug. Een bleekgele zon verlichtte het Castillo de San Servando aan de andere oever: een gekanteelde ruïne hoog op de rode rotsen, maar laag gedrukt onder het hemelblauw. Op een schuin pad omhoogstijgend, vermeed hij de stad in ogenschouw te nemen voor hij helemaal boven zou zijn. Hij voelde zich rustig; voor het eerst was de druk van het vernederend Escorialbezoek verdwenen, wellicht doordat het verdriet van de oude kanunnik zijn eigen beslommeringen zo nietig deed schijnen. Toledo was een goed verdeelde stad nu, de processiemensen aan één kant, de rest leeg. Aan het einde van een straat had hij er nog iets van gezien: een langzaam voortschrijdende stoet, terugkerend van het zegenen van velden, dieren en gesteenten, met koper schetterend en ‘Alleluja’-zingend, barrevoeters met veel rode banieren, veel wankelende kruisen, een enkele met de Christusknieën puntig vooruit. Op de hoek van een nauwe, bochtige steeg, die naar de Santo Cristo de la Luz leidde, had hij een man gevankelijk zien wegvoeren, een jonge Jood met wijd opengesperde ogen en een afzichtelijk terugwijkende kin die schudde, een geesteszieke leek het. Waarschijnlijk waren het de alguaciles die dit deden; familiares der Inquisitie herkende men gemakkelijk aan hun uittartend optreden en de metalen kruisen op de borst. (...)

Op het hoogste punt gekomen, bleef hij staan. Vanaf de vierbogige brug van San Martin, de ruïnes van de Baños de la Cava erachter, tot aan het Castillo de San Servando, schoof zijn blik met grote rukken heen en weer. De westelijke gloed was laag en geel, de vlakte achter Toledo in violette wazen. Krekels tsjirpten. De tweede Taagbocht achter zich latend, kwam hij op de rotskam waar bomen begonnen, lager op de helling: berken en knoestige eiken, waartussen muilezels graasden. Nu was hij bij de Virgen del Valle. Als om beter te kunnen luisteren stak het Alcazar twee dubbele driehoekjes van oren omhoog, maar het ruisen van de Taag heel diep moest ieder processiegeluid wel overstemmen; alleen het angelusgeklep kwam er boven uit. Nu was de stad op zijn schoonst. Met alle gedempte kleuren van veel steen in de ogen, sloeg Dominico Theotocópuli werktuiglijk een kruis voor de lage, witte kluizenaarskapel op de rotsen, die men Virgen del Valle noemde.

[Simon Vestdijk, *Het vijfde zegel*, p. 67]

Nescio in Nijmegen
Een (on)hollandse leeswandeling
Bert Vanheste

Trein Nijmegen, Waal!

Op 6 juni 1951 genoot de negen en zestigjarige Nescio eens te meer van de natuur. Zoals zo vaak vanuit de trein en de bus. Hij had de nacht doorgebracht in Elten bij Emmerich. (Het deels op de 82 meter hoge Elterberg gelegen Elten was na de Tweede Wereldoorlog ingelijfd bij Nederland, maar al in 1963 werd dit prachtige, onhollandse gebied weer afgestaan aan Duitsland.) Die dag reisde Nescio met een grote omweg terug naar Amsterdam: over Arnhem, Nijmegen, Den Bosch en Eindhoven. Zodoende bracht de trein hem voor de zoveelste keer over de spoorbrug naar Nijmegen, de stad op de zuidelijke oever van de Waal waarop hij al vijfenvijftig jaar verliefd was.



De Nijmeegse spoorbrug over de Waal (de 'Nesciobrug') met bruggenhoofd, omstreeks 1925

Waarover men niet spreken kan, daarover moet men schrijven. In zijn *Natuurdagboek*, slechts voor zichzelf bedoeld, had Nescio genoeg aan bovenstaande drie woorden, een komma en een uitroepteken. In *Dichtertje*, een ook voor anderen bestemde transpositie van zijn persoonlijke ervaringen, verwoordde hij het onzegbare literair. Hij laat Eduard (zeg maar Ee) in het begin van de twintigste eeuw zijn schoonzusje Dora met de trein wegbrengen naar een vriendin bij Berg en Dal. Dora is '*een echte*' en '*zoo mooi als een renpaardje*'. Zij heeft de pest aan Hollands-deftige burgerheertjes als Bovenkerk junior '*die bij den weg naar nix anders kijkt dan of i ook een kennis tegen komt*'. Hoe anders is Ee: een dichter, '*een man als een zee*'. Althans in haar ogen; in werkelijkheid heeft zijn dichterschap meer van een glas water en zelfs de storm die daarin ooit gewoed heeft, is van lieverlee, zij het gelukkig voor de lezer niet definitief, gaan liggen. Als zij blozend bekent dat zij het liefst zou '*kijken... en denken... en schrijven*', glimlacht hij akelig wijs en houdt haar voor dat 't stomste vee 't beste af is. Wie bewust wil leven tart nu eenmaal het lot. '*Die op den top is geweest, slijt zijn dagen in verdriet*'. Zij schudt zijn pessimisme van zich af: '*Ik leef altijd op den top*'. Dan ziet zij door het open raam van de trein de Waal en verzucht:

Mooi hè?

En ineens stond ze op, nam haar hoed uit 't rek, stak er vlug de pennen door en met

haar beide handen aan haar hoed, de voeten wat van elkaar om stevig te staan, lachte ze ineens overmoedig met al haar tanden, als een kwaaie meid, haar oogen in de zijne: 'Aan mijn lijf geen Bovenkerk.' Toen leunde ze haar bovenlijf uit 't raampje en keek naar Nijmegen, dat daar lag op de heuvels aan de rivier, zoo on-Hollandsch, zwak romantisch, huizen boven huizen en boomen boven boomen, en zong tegen den wind en 't gerammel van den trein over de brug.

Voor wie een eeuw later in Nescio's spoor Nijmegen (her)ontdekt, is er veel veranderd maar ook veel gebleven. Zo verwelkomt Nijmegen de bezoeker nog steeds op haar mooist als hij haar over de spoorbrug, zeg maar de Nesciobrug, benadert. In Nescio's jonge jaren was ook het vervolgwelkom, een paar minuten later op het station, prachtig. Al maakt de schrijver daar geen melding van. In *Dichtertje* laat hij zijn personages zonder overgang koffie drinken in Lent, '*over 't water, in 't gezicht van de stad en de heuvels*'. Zijn lezers, die niet alleen Nijmegen willen zien met zijn ogen maar die ook door te wandelen in zijn Nijmegen dichter willen komen bij het ritme en de betekenis van zijn teksten, moeten ook de stappen zetten die Nescio heeft verzwegen. Zij komen aan op of lopen even binnen in het station en betreuren dat dit, ook na de zoveelste renovatie, het niet haalt bij het vroegere station zoals ze dat kennen van oude foto's en waarvan ze weten dat het tijdens het bombardement van 1944 verwoest werd. Natuurlijk weten zij dat Nescio zijn hele, zowel reële als literaire, leven talloze Hollandse en onhollandse landschappen bewonderde, maar slechts zelden oog had voor gebouwen, eigenlijk alleen als onderdeel van een stadslandschap. Toch blijft de vraag hangen waarom hij in 1951 geen gebenedijd woord schreef over de verwoesting van het station. Het antwoord lijkt simpel: Nescio maakte maar heel weinig woorden vuil aan de oorlog. Schijn bedriegt echter: wie Nescio indringend leest, komt tot het inzicht dat de oorlog, zoals tal van andere facetten van de sociale werkelijkheid, in zijn verhalen ondergedoken is. Een enkel woord, een terzijde, een motto verraadt de verborgen aanwezigheid ervan.

Boven zijn verhaal *Dichtertje* plaatste Nescio het motto: '*In 't derde oorlogsjaar. Bellum transit, amor manet*'. De oorlog gaat voorbij, de liefde blijft. Op het eerste gezicht benadrukt Nescio hiermee dat voor hem de oorlog (in het bijzonder de Eerste Wereldoorlog die aan Nederland voorbij ging) van voorbijgaande aard is, in wezen onbelangrijk. Wat telt is de liefde die Dichtertje voelt voor Dora. Nescio lezen betekent echter traag lezen. Afdalen in zijn schijnbaar eenduidige zinnen. De smaak te pakken krijgen van de ondergrondse rivieren. Aanvoelen waarom zij ondergedoken zijn, waarom zij zich slechts gemaskerd kunnen openbaren. Wat zou het: de oorlog gaat voorbij, de liefde blijft? Een ironische lectuur verraadt dat minstens evenzeer het omgekeerde geldt. De oorlog gaat en komt terug en hoe onverwezenlijkbaar en vergankelijk blijkt de liefde steeds weer te zijn. Een mooi doorkijkje naar het beeld dat Nescio had van de liefde is zijn 'Een woord na' van 5 januari 1918 bij *Dichtertje*.

Voor hen die gaarne weten hoe het met de liefde gesteld is, wil ik nog mededelen, dat Dichtertje's Dora ontstaan is uit de idealisatie van een jong meisje, waarvoor ik uit de verte de genegenheid van een oud man voelde.

Toen zij het manuscript gelezen had, vertelde ik haar dat, en haar antwoord was: 'Ik heb toch nooit diabolo gespeeld.' Zij zei dit niet uit coquetterie of uit verlegenheid, ze had er niets van begrepen.

De God van hemel en aarde (niet de God van *De Gids*, van Potgieter, kortom van het geborneerde Nederland, maar die van de Eeuwigheid, waarin Hij trouwens meer van goede wil is dan almachtig, onder meer omdat Hij blijkbaar een taakverdeling afgesproken heeft met de Duivel) laat zich een ogenblik afleiden *van 'z'n eeuwige contemplatie der eeuwige landen en zeeën*' als hij er niet aan ontkomt het wonder van Dora's ontluikende schoonheid te zien. Daarna kijkt hij '*weer ernstig langs z'n voeten en zag zijn Rijn wenden tusschen zijn bergen en peinsde: 'Hoe was hij er ook weer toe gekomen, 't Duitsche Rijk te laten stichten? Die Pruisen...*'

Profetische woorden denkt de lezer, gezeten op een bank in of voor het station, de oorlog gaat niet voor lang voorbij, straks komen de Pruisen ook naar Nijmegen. Gelijk heeft hij, maar toch niet helemaal: het fraaie station werd weliswaar het slachtoffer van de Duitse bezetting, maar de daders waren Amerikanen die op 22 februari 1944 om 13.28 uur half Nijmegen, naar men hardnekkig blijft hopen per vergissing, plat gooiden (ongeveer 880 doden; ruim 2000 panden totaal verwoest en evenveel zwaar beschadigd; licht beschadigd: 13000 panden; onbeschadigd: een 4000 panden).

In het jaar dat Nescio het vergissingsbombardement in zijn dagboek onvermeld liet, besprak Louis Paul Boon in de *Vooruit* Nescio's werk onder de titel 'Nescio, de schrijver bij wie nooit iets "gebeurt".' Er gebeurt inderdaad weinig in zijn verhalen. Er wordt veel stilgestaan. Boven stille waters. Een wandeling aan de hand van Nescio moet dan ook in het teken staan van de traagheid. Minstens evenzeer lezer als wandelaar, zit de leeswandelaar op een bank, straks op een kademuurtje, op een terrasstoel. Hij leest Nescio, leest de Waal, laat de woorden, laat eindjes rivier en stukjes stad rondgaan in zijn hoofd. Hij herkauwt zinnen.

'*Mooi, hè?*'

Een uitroepteken (bijvoorbeeld in '*Trein Nijmegen, Waal!*) vergroot vaak de afstand tussen personages, tussen schrijver en lezer. (In zijn dagboek maakt Nescio er veelvuldig gebruik van; in zijn verhalen schitteren ze door afwezigheid. Zo ook ter afsluiting van de hiervoor geciteerde meesterlijk geslepen vijfzijdige diamant: '*Aan mijn lijf geen Bovenkerk*'. Hoe overbodig is het uitroepteken in dit uitdagend getuigenis van vrouwelijke, lichamelijke, artistieke, religieuze en economische zelfstandigheid.) Een vraagteken daarentegen roept niet zelden nabijheid, toenadering, verbondenheid op. Dora heeft er weet van dat Ee zich als dichter bewust is van de schoonheid van het Nijmegen dat oprijst uit de Waal. Zij voegt haar bewondering toe aan de zijne. De lezer vermoedt nog meer: een andere onuitsprekelijke en onbeantwoordbare vraag verbergt zich achter haar woorden: 'Hou je van mij?' In de plaats van Ee geeft de lezer het vanzelfsprekende antwoord: natuurlijk houdt hij van je, onuitgesproken, want het Hollandse water tussen een klerk-dichter en zijn schoonzusje is veel dieper dan de Waal en straks, als jullie je er toch instorten, moeten jullie wel verdrinken. Achter dit trefzekere antwoord

gaat echter een nieuwe vraag schuil: hoe komt het toch dat ik als lezer in het begin van de eenentwintigste eeuw zo houd van haar en van Dichtertje, van Nescio en van zijn Nijmegen?

Nescio had iets met Nijmegen. Natuurlijk had hij als schrijver ook iets met Amsterdam en met het Buiten-IJ, met Zeeland en met Rhenen. En uit zijn *Natuurdagboek* blijkt hoezeer hij ook gesteld was op onder meer Elten en Arcen, op de Vecht en Zuid-Limburg, en zelfs - niet onbelangrijk voor Nijmegen als stad die er prat op gaat niet alleen de oudste stad van Nederland te zijn, maar ook nog eens de meest noordelijke stad van



Nescio, pseudoniem voor Jan Hendrik Frederik Grönloh

het zuiden - op het Vlaamse landschap tussen de grens en Brussel (‘*zeer liefelijk*’) en op het licht aldaar *(‘In het Zuiden andere kwaliteit van licht: sterker, drooger... gelukkig niet echt zuidelijk zooals in Provence en Italië, maar nog menschelijk’.)* Zijn bewondering gaat uit naar het water, de heuvels, de bomen, het licht. En naar de huizen en de bewoners voor zover die onderdeel geworden zijn van het landschap. De natuur dus als oneindig groter dan de kleinburgerlijke, Hollandse samenleving. Onmiskenbaar is voor Nescio Nijmegen met de Waal en met de heuvels in de stad (Hessenberg, Ganzenheuvel, Klokkenberg, Lindenberg, Valkhof) en op de stuwwal tot Berg en Dal daar als geen andere stad het symbool van.

Het Nijmegen van Nescio is slechts één Nijmegen. Zijn Nijmegen. Zo zag hij Nijmegen. Zijn ervaringen tussen 30 juli 1896, toen de ‘Pleziertrein’ hem voor het eerst over de rivier naar de stad bracht, en 24 januari 1907, toen hij het verhaal ‘Venloër Grensbode’ voltooide, stolden tot zijn beeld van Nijmegen. Nijmegen als de belichaming bij uitstek van het kosmische, van het eeuwige, van het onhollandse. Gezien door een Hollandse jongen: de natuur is niet woester dan de Waal, de heuvels zijn molshopen, het verzet wordt met de tong en de pen gevoerd. In de decennia die volgden werd dat beeld verfijnd, niet veranderd. Overigens liet Nescio in zijn gedaante van Dichtertje uitschijnen dat hij zelf ook wel doorhad dat zijn voorstelling een - dwingende - verbeelding van de werkelijke stad was.

Toen moest 't dichtertje toch weer even lachen om 't wonder dat in zijn oogen was, die daar een monument van heerlijkheid zagen, terwijl er niets was dan veel hokken vol miezerig, nog niet eens Hollandsch, maar Geldersch kleinsteedsch leven.

Desalniettemin laat deze randstedelijke, niet van arrogantie gespeende, tegenkijk het wonder geenszins in rook opgaan. Integendeel: de ironie, de erkenning van de betrekkelijkheid en dus van de onvervulbaarheid van het verlangen zich anders dan in een droom, dan in een verhaal te verheffen boven het platvloerse bestaan, bevestigt dat het beeld van Nijmegen voor de dichtertjes noodzakelijk is. Daardoor kan de lezer bijna een eeuw later Nescio's fictie ervaren als een zeldzaam authentiek '*monument van heerlijkheid*'. Ook als hij het relatieve ervan onderkent en zelfs als hij zich niet (helemaal) kan vinden in Nescio's ontsnappingspoging uit het reële leven. Dan verkeert hij in het goede gezelschap van bijvoorbeeld Louis Paul Boon, die zich herkende in Nescio's 'teleurstelling, omdat er tenslotte zo weinig terechtkomt, van al wat een mens zich van het leven voorstelde', ook toen Boon zelf nog verbeten op de werkelijkheid bleef inhakken. In 1951 zag hij Nescio zelfs als dé Hollandse schrijver. (Waarbij we niet uit het oog mogen verliezen dat voor Boon dé schrijver onvermijdelijk een kritische, een ontmaskerende schrijver is; Hollands staat dan ook voor anti-Hollands.) Terwijl Vlaanderen ten tijde van de Eerste Wereldoorlog genoegen moest nemen met een boek vol van 'brallende levensvreugde' (ongetwijfeld verwees Boon hiermee naar Timmermans' *Pallieter*), verschenen er in Holland een paar verhaaltjes 'zo ontroerend, zo smartelijk, zo ontstellend, om de ijdelheid van al wat deze wereld slechts te bieden heeft'. Nescio durfde onomwonden te schrijven, was eerlijk als geen ander. Boon plaatst Nescio naast Multatuli.

Walden ontpopt zich als Nijmegen

Eerlijk duurt het langst. Althans in de literatuur en volgens Boon. Die ervan uitging dat wie niet alleen met zijn hoofd, maar vooral met zijn hart, darmen en ballen schrijft, dus eerlijk, recht voor zijn raap, bijna vanzelf de juiste toon, stijl en structuur treft. De ontstaansgeschiedenis van Nescio's verhalen (maar evenzeer die van Boons beste werk, dat ook hem op de eenzame, zij het zoveel woestere, hoogte bracht van Multatuli en Nescio - en vergeet Elsschot niet) leert dat de krachtige, sobere directheid tot stand kwam in een langdurig proces van wikken en wegen, van schrijven en herschrijven. Het onder woorden brengen kan niet buiten literair vakmanschap. Dit neemt niet weg dat Nescio's

meesterlijk schrijverschap gegrondvest was op gedrevenheid, op noodzaak. Schrijven, zó schrijven, was voor hem van (over)levensbelang. Niet materieel: in het zakelijke leven was hij bepaald geen hulpeloos dichtertje. Wel geestelijk, als literaire transpositie en daardoor behoud van de utopieën uit zijn jonge jaren. Om Nescio's visie op Nijmegen goed te begrijpen is enig inzicht vereist in zijn jeugddromen.



Kronenburgerpark aangelegd door de Leuvense tuinarchitect Rosseels met op de achtergrond de 'Nesciobrug' [Foto: Wilhelm Ivens, omstreeks 1885 - Archief Nijmegen]

Nescio werd als Frits Grönloh (1882-1961) geboren in Amsterdam. Zijn vader was er smid met een winkeltje en ambieerde voor zijn zoon een intellectuele positie als kantoorklerk. Meteen na het behalen van zijn eindexamen op de Handelsschool bereikte Frits de springplank naar dat verheven doel. Van 1898 tot 1904 zat hij op kantoor in Hengelo, Amsterdam, Oldenzaal, Rheine in Westfalen. In 1904 stapte hij definitief in de handel als correspondent bij de Holland-Bombay Trading Company te Amsterdam. Een jaar of twintig later werd zijn carrière aldaar bekroond met een directeurschap.

Wie wil weten hoe Grönloh het klerkenbestaan ervaren heeft, komt in Nescio's verhalen aardig aan zijn trekken. Voor de achterliggende feiten kan hij terecht in een aantal biografische bijdragen, in het bijzonder die van Lieneke Frerichs. Daaruit treedt naar voren hoe hoogverheven boven dat geestdodende kantoorwerk zijn inzet stond voor de Amsterdamse debating-club GOHV (Gedachtenwisseling Ontwikkelt Het Verstand). In het anarchistisch-atheïstisch voetspoor van Multatuli discussiëren de '*aardige jongens*', vervuld van '*zaterdagavondgeestdrift*' over de sociale kwestie, het feminisme, Darwin en de kerk... Al in 1900 schrijft een ander Titaantje hem: '*En daarom zeg ik met jou: ik ben blij en ben er trotsch op te weten, dat ik niets weet*'. We treffen hier de kiem aan van zijn latere schrijversnaam: Nescio d.w.z. ik weet het niet of ik weet niets (of zelfs ik heb weet van het Niets?) Nog in hetzelfde jaar wordt het Multatuliaanse hem te individualistisch en te vrijblijvend. Hij raakt in de ban van Van Eeden die het gemeenschappelijk grondbezit aanprees als weg uit de misère van het moderne kapitalisme. Op de zolder van de inpakker Rombout (die model zal staan voor Kees Ploeger in *De Uitvreter*) beraamt hij ('Koekebakker') met de kantoorklerk De Wilde ('Bekker') en de kunstschilder Zwolsman ('Bavink') het opzetten van de eigen commune Tames in Huizen. Na de mislukking van het experiment wordt hij administrateur van *De Pionier*, het orgaan van Van Eedens

communes, in het bijzonder van Walden (in Bussum). Grönloh zal die felle betrokkenheid bij Van Eedens utopisch socialisme tot 1907 volhouden. In dat afscheidsjaar schrijft hij onder het pseudoniem Koekebakker de eerste versie van *De uitvreter*.

Intussen had Frits Grönloh bij een zangvereniging Agaath Tiket ontmoet. Als lid van 'Rein Leven' droeg zij geen korsetten, hetgeen haar niet belette hem op afstand te houden. Hij raakt wanhopig verliefd, vergroot haar uit tot *de 'werkelijke, lichtende, scheppende heerlijke Adinda, de nog niet gevondene*'. Maandenlang wordt hij een 'dichtertje': een onevenwichtige, dweepzieke, overspannen, romantische kunstenaar. '*Toen kreeg i haar Negentien jaar was i*'. Zo staat het in *Dichtertje* (1917). Ook Grönloh zelf was negentien toen hij in 1901 Agaath kreeg. Het duurde nog vijf jaar voor zij trouwden. Naar het schijnt was Frits Grönloh voor zijn vrouw en vier dochters niet makkelijker dan voor zijn personeel. Agaath was voor zover we weten een lot uit de loterij, maar uiteraard geen Adinda. Terugblikkend op hun leven samen zei zij: 'We zijn altijd heel gelukkig geweest, hè pappie'. Hij had alweer aan drie woorden, zonder uitroep- of vraagteken, genoeg: 'Dat zeg jij.' Wat zegt dat? Wellicht dat hij ook dat niet wist. Had hij buiten zijn verhalen weet van wat hem ten diepste beroerde? Vast lijkt te staan dat zijn vrouw *Dichtertje* niet wist te waarderen. In een gesprek met G. Jaspars zei zij: 'Meneer, dat heb ik nooit willen uitlezen. *Die Dora, dat is mijn zusje*. Ik zeg tegen

pappie: Nou, dat vind ik nou niet leuk van je pappie, je hebt ons hele huis er ook in beschreven! Nee ik vind het niets leuk. Ik heb 't nooit willen lezen. En pappie, die zat maar een beetje te lachen.' (In het verhaal gaf de schrijver haar zusje Coba een doorzichtige andere naam: Dora en noemde hij de vrouw van Dichtertje Coba.) Nescio's schaapachtig lachen stak wel erg schraal af tegen de complexe, kostelijke, geladen ironie waarmee hij in *Dichtertje* haar onbegrip (althans dat van haar alter ego Coba) had blootgelegd.

Voor ik verder ga wil ik even vertellen dat ook mijn manuscripten door mijn vrouw worden overgeschreven en dat zij de poëzie in dit verhaal niet begrijpt. Dat Coba coquetteerde vindt ze niet zoo erg, dat kwam doordat 't dichtertje haar verwaarloosde. Die dame in de tram had een klap op haar gezicht moeten hebben en 't dichtertje ook. Gek, in andere verhalen vindt ze zulke dingen niet zoo erg. 'k Denk dat 't komt doordat ik dit geschreven heb. Ze moet toch den auteur weten te onderscheiden van meneer Nescio, maar dat gaat haar te hoog. De situatie is voor mij pijnlijk, mijn huiselijk geluk is ietwat gestoord, toch ga ik door.

Het huiselijk geluk van Dichtertje is heel gewoon, prozaïsch dus. Hij *is 'fatsoenlijk getrouwd met een lief, jong, levendig, natuurlijk vrouwtje*'. Ze hebben een snoes van een dochtertje, een beetje geld en dus zijn ze '*ten naaste bij gelukkig*'. Maar omdat hij een dichtertje is, moet hem wel iets ontbreken. '*En altijd getrouwd is zoo erg lang*'. Dus krijgt hij, al is hij een welopgevoed mannetje, '*rare kronkels in z'n eindelooze gedicht*'. Hij verbeeldt zich dat de dame in de tram hem wil hebben zoals hij haar wil hebben: '*Even wil ik een levend mensch zijn, even vrij, een Godin, geen dame van 't Museumkwartier, geen dochter van die, zuster van die, vrouw van die, moeder van die, vriendin van Mevr. die*.' Even, in haar en in zijn gedachten. '*En een hooge toren verrees uit zijn geest en een hooge toren uit den hare. En ze zagen wijd en zijd over alles heen en alleen elkaar zagen ze'. 'Maar bij elkaar komen konden ze niet en dat was misschien juist 't mooie*'. Datzelfde onmogelijke Verlangen sluimert ook in Coba. Een enkele keer krijgt zij een vreemd heimwee naar een land waar zij nooit is geweest en toch kent. Dan zit aan een ander tafeltje op een terrasje een man die zijn snor opdraait. De duivel dus. Dora daarentegen heeft er nog geen weet van dat de duivel daar achter zit. Op haar kamertje kleedt zij zich uit en ruikt '*den geur van haar eigen warme schoone lichaampje'. 'En een groot verlangen vulde haar opnieuw, zooals 't avondlijke land haar met een groot verlangen had vervuld, en ook de donkere rivier...*'.

Nescio's visie op Nijmegen is een element van zijn visie op de wereld. De rivier, de stad en het landschap zijn verdicht. Nescio heeft ze opgenomen in zijn wereld van woorden. Zij behoren tot de wondere fantasiewereld die een transfiguratie is, een verheerlijkende vervorming, van de twee grote aardse utopieën die Nescio in zijn jonge jaren gekoesterd heeft. Nijmegen is een literair utopia.

De Oude Stad

Op 19 februari 1942 schreef Nescio ‘Pleziertrein’, een oude herinnering, vervuld van weemoed en een vreemd gevoel van onvergankelijkheid, aan een uitstap met zijn vader op donderdag 30 juli 1896. Hij was toen veertien. In 1942 ziet hij nog de uitnodigende blauwe aanplakbiljetten: ‘*Goedkoope trein naar Nijmegen, 2de en 3de klas f 1. - heen en weer*’. In het korte stukje komt Nijmegen slechts heel even voor. Als reisdoel, als poort naar Berg en Dal en de Duivelsberg, naar de natuur dus. En 's avonds is er ‘*de weg naar het station*’. Waar groepjes mensen de natuur uitdrijven.

In zijn *Natuurdagboek* wordt op 10 september 1951 de oude herinnering aangevuld: ‘*Tram naar Nijmegen. Weer Persingen. Het kleine riviertje beneden en later, opstijgend naar het Hunner(?)park, de Waal. Kronenburgertoren, weerspiegeld in vijver en Kronenburgerparkje als in 1896*’. Blijkbaar stond het Kronenburgerpark Nescio na 55 jaar nog helder voor de geest. (Toentertijd liep de tramroute over de Kronenburgersingel). Wie het park kent, zal dat niet alleen toeschrijven aan de scherpe waarneming van de toen veertienjarige Nescio, maar ook aan het indrukwekkende park zelf.

Vele wegen leiden naar het Kronenburgerpark. De kortste begint noordelijk (met de rug naar het station naar links) van het wel erg ruimtelijke stationsplein. Op de Stieltjesstraat zal menige wandelaar zich Nesciaans verpletterd voelen tussen de Belastingdienst rechts en het Politiebureau links. Heel even maar, want even verder wordt zijn gemoed mee opgetild met de Snelbinder, het onweerstaanbare fietspad dat langs het spoor over de Waal naar de Waalsprong, het nieuwe stadsdeel ten noorden van de rivier, voert. De leeswandelaar ontkomt aan de verleiding door zich ervan te overtuigen dat hij dichter bij Nescio blijft als hij pas aan het eind van zijn tocht, aan de voet van de spoorbrug, opstijgt naar de Snelbinder en nu rechtsaf de Vredestraat neemt, die hem naar de Kronenburgersingel brengt. Aan de overzijde van de singel bevindt zich de zuidelijke ingang van het Kronenburgerpark. De hoofdpaden lopen parallel aan de Kronenburgersingel noordwaarts.

Ik kan me geen park voorstellen dat beter bij Nescio past dan het Kronenburgerpark. Maar dan niet zozeer bij de getemde Nescio van het *Natuurdagboek*, als bij de nog maar kort geleden gemuilkorfde Nescio in wiens ogen de veenbrand, die een stel aardige jongens gedacht hadden te kunnen stichten om het oppervlakkige, kleinburgerlijke onkruid te bestrijden, nog nagloeide. Onhollands immers is het park met zijn grote hoogteverschillen, met zijn meer dan honderd vijftig verschillende bomen, zijn tweelobbige vijver met fontein en grot, zijn dertig meter hoge Kruittoren uit 1425-1426 (dat nu ‘Grootmoeders keukenmuseum’en een kunstenaarsatelier herbergt) en nog twee andere overgebleven bastions (de Roomse Voet en de Sint-Jacobstoren) van de in de jaren zeventig van de negentiende eeuw gesloopte verdedigingswerken en wallen van de frontstad Nijmegen. Geen wonder dat het park in 1880 in de Engelse landschapsstijl aangelegd werd door een Leuvense tuinarchitect, Lieven Rosseels. Mede met het oog op de viering in 2005 van zijn tweeduizendjarig bestaan, wil Nijmegen het Kronenburgerpark zijn oorspronkelijke grandeur teruggeven, onder meer door de vestingwal en Rosseels' elegante belijning van het netwerk van wandelpaden in hun oude luister te herstellen.

Voorbij de vijver en de Kruittoren versmalt het park naar de noordelijke uitgang aan de Lange Hezelstraat. Aan de overkant van deze straat strekt zich een plein uit dat

ver beneden het niveau blijft van de Nijmeegse maker van documentaire films naar wie het genoemd is. Een monument in plaatstaal stelt een gestileerde filmcamera voor. Een tekst verwijst naar Joris Ivens: ‘Dikwijls, ver weg, bleef Nijmegen, mijn jeugd, toch dicht bij mij’. Ivens was op een ander gebied en op een volstrekt andere manier een even groot kunstenaar als Nescio. Zijn tegenpool: een avant-garde cineast die overal ter wereld zijn camera in dienst stelde van hen die streden voor een vrij en menswaardig bestaan, die partij koos, ook als die in feite, in Rusland of China, onvrij en onmenselijk was.

De Lange Hezelstraat beroemt zich erop de oudste winkelstraat van Nederland te zijn. De laatste jaren vestigen zich er gaandeweg meer aparte winkeltjes. Rechts van de straat is er op de Hessenberg nog jarenlang werk aan de winkel. Links bevindt zich het gedeelte van de Benedenstad dat in de jaren zeventig van de vorige eeuw grotendeels wist te ontsnappen aan de afbraak en intussen flink opgeknapt is. De Stichting Oude Stad, die zich beijvert het oude karakter van de Lange Hezelstraat en de omliggende intieme straatjes te behouden en te herstellen, weet bij elke renovatie vooral in de kelders middeleeuwse resten terug te vinden, teruggaand tot 1306. De wandelaar kan het tweede straatje links, het Glashuis, inslaan. Dat brengt hem snel naar de Gertrudiskapel, in de volksmond het Glashuis omdat er in de zeventiende eeuw een glasblazerij in gevestigd was. Even naar rechts en daarna opnieuw rechtsaf is er de Papengas die terugleidt naar de Lange Hezelstraat. Linksaf en na weinig meters opnieuw linksaf komt de wandelaar in de Begijnenstraat.

Op 10 september 1949 schreef Nescio in zijn *Natuurdagboek: 'Dat middeleeuwse hospitaal of weeshuis staat daar ook nog*'. Uit de context begrijpen we dat hij bedoelde dat het tijdens de oorlog niet verwoest was. Naar alle waarschijnlijkheid zag Nescio die dag in de Begijnenstraat, op nummer 29, het Protestants-Kinderen Weeshuis, in 1639 opgericht in een gebouw van het middeleeuwse Sint-Jacobsgasthuis, waartoe ook de Gertrudiskapel behoorde. Thans is er het Gezondheidscentrum 't Weeshuis gevestigd. In de tuin, even verrassend als het straatje en het hele kwartier, werd na de Tweede Wereldoorlog de monumentale toegangspoort van het Roomsch-Katholiek Weeshuis heropgebouwd. Het lijkt onwaarschijnlijk dat Nescio dit katholieke jongenshuis op de Hessenberg bedoeld heeft; dit was immers na het bombardement onherstelbaar beschadigd. Een andere aanwijzing dat Nescio in de richting van de Begijnenstraat keek, is te vinden in een opmerkelijk zinnetje dat hij schijnbaar zonder verband toevoegde aan bovenstaande notitie van 10 september 1949. Na vastgesteld te hebben dat het weeshuis behouden was gebleven, verlaat hij Nijmegen: '*Trein 10.45 naar Den Bosch (Maas over). Gezicht op de St. Jan. Overgestapt naar Eindhoven. Voor éénen bij Nelly*' Dan begint hij een nieuwe alinea, waarin hij in gedachten teruggaat naar Nijmegen: '*In Nijmegen woont een drogist Dirk Katje*'. Blijkbaar vond Nescio dat een aardige naam voor een drogist. Helaas is de drogisterij inmiddels vervangen door nieuwbouw. In het Archief blijkt dat D. Katje al in 1915 al de drogisterij De nieuwe Gaper uitbaatte aan de Ganzenheuvel, 33. Na het bombardement van februari 1944 kwam het huis geïsoleerd te staan. Wie toen aan de Westkant van de Stevenskerk naar het behouden huis keek, kon weinig tientallen meters verder het Weeshuis in de Begijnenstraat zien. Overigens is het Archief ook in het bezit van een fraaie foto met op de voorgevel van de verdieping in grote letters 'drogisterij' en boven de winkel 'Dirk Katje'.

De eerste straat rechts, de Lange Brouwerstraat, brengt de wandelaar naar de Kitty de Wijzeplaats waar sinds 1995 Paul de Swaafs 'Treurende vrouw' aangrijpend herinnert aan de lot ook van de Nijmeegse joden tijdens de bezetting. Kitty de Wijze was een van die joodse slachtoffers. Even verder, Nonnenstraat 19/21 bevindt zich het mooi gerestaureerde, sinds 1999 opnieuw gebruikte, 'Joods bedehuis uit 1756'. In deze oude synagoge trouwde in 1814 Henriëtte Presburg met de uit Trier afkomstige

Heinrich Marx en haar vader was er in het begin van de 19de eeuw voorzanger. Teruglopend begint op de Kitty de Wijzeplaats rechts de Priemstraat die afdaalt naar de Lage Markt. Even linksaf naar de Oude Haven en via wat trappen naar de Waalkade. Links de spoorbrug. Rechts de verkeersbrug. Daartussen het brede, drukbevaren water. Wie wil aanvoelen hoe het een eeuw geleden en in alle eeuwen der eeuwen was, gaat zitten op een bank of op de kade, leest en kijkt met Nescio's ogen.

Nu ligt de brug er over

In den beginne was er de Waal, de zuidelijkste arm van de Rijn. Die zette slib af dat vele tienduizenden jaren geleden een terras van circa 40 meter hoogte ging vormen. In de derde ijstijd stuwden gletsjers dit terras tot een meer dan dubbele hoogte op. Zo'n twintig duizend jaar geleden schuurde het smeltwater van de laatste ijstijd diepe dalen in de stuwwal. Op de westelijke punt van de aldus ontstane heuvelrug op de zuidelijke Waaloever vestigden de Bataven of Batavieren zich nog voor onze tijdrekening op en rond een van de westelijkste ‘bergen’, tegenwoordig het Valkhof genoemd. Deze Germaanse stam werd een bondgenoot van de Romeinen die kort daarna ook het gebied ten zuiden van de Waal innamen. Nadat zij in het jaar 70 in opstand waren gekomen tegen de Romeinen werd hun Oppidum met de grond gelijk gemaakt. De Romeinen trokken daarna enkele honderden meters westelijker (thans het reeds in de laagvlakte gelegen Waterkwartier ten westen van de spoorbrug) een nieuwe stad op: Noviomagus, Nieuwmarkt, Nijmegen. Zij wierpen een brug over de Waal als uitvalsbasis tegen noordelijker stammen die hun gebied beneden de rivier konden bedreigen. Economisch en cultureel belangrijker waren hun heerbanen over Xanten naar Keulen en over Cuijk en Maastricht naar Tongeren. In 2005 viert Nijmegen, de ‘oudste stad van Nederland’, dat zij 2000 jaar bestaat. Een tikkeltje ouder dan Maastricht en een beetje jonger dan haar zusterstad Tongeren.

In den beginne was er de Waal, ook voor Nescio.

Het water stroomde maar, de zon scheen er maar in, honderd, duizend, honderdduizend maal. Voor twee duizend jaar scheen de zon er al in en stroomde het water maar. God weet hoe lang al.

In het licht van die eeuwigheid doorzag Japi, de uitvreter, al in zijn jonge jaren de absurditeit van het burgerlijk gezwoeg en getob. Niets stelt hij daar tegenover, hij is noch natuurvriend noch anarchist. Hij is immers niks. Het enige wat hij doet is stil zitten staren in het water. Versterven. Opgaan in het kosmische. Alhoewel. Bij nader inzien nam hij wat graag met woorden al die mensen te grazen die zich zoveel moeite om niets gaven.

Dat kon Japi goed: met 't welwillende beschaafde Hollandsche publiek afrekenen, dat niemand duldt die er niet minstens even dom en smakeloos uitziet als zij, en hoont en hardop over je praat alsof niet zelfs op 't kleinste dorp sedert eeuwen dominees en pastoors bezig zijn 't volk op te voeden.

Maar ach: '*Het leven is geen roman*'. Er is je ouwe heer die je op kantoor doet en '*een Fransche dame, een verdomd lief wijf*. Japi werd een harde werker. In Afrika ging hij

bijna dood van de beesten en van de hitte en in de Borinage werd hij bijna socialist van de misère. '*Voor z'n brood hatti gewerkt, voortgejaagd was i, voortgejaagd en gedrukt door menschen en de noodzakelijkheid zooals al die anderen*'. En halve nachten had hij hele romans geschreven en ze allemaal verbrand.

Wat heeft het alles voor zin? '*De wereld was blijven draaien, draaide precies zooals altijd, zou wel blijven draaien zonder hem*'. Hij ziet nu in dat hij in zijn jonge jaren nog zo dom niet was geweest. Hij houdt zich voortaan weer bezig met in rivieren te staren. In Dordrecht, in Veere. '*September had i in Nijmegen doorgebracht*'.

In *Venloër Grensbode* verbleef Japi veel langer in de stad aan de Waal. '*Drie jaar had hij in Nijmegen gewoond. Op een wonderlijk mooien zomeravond had ik uren lang met 'm bij Lent aan den rivierkant gezeten*'. (In *De uitvreter* verhoogt Nescio de spanning tussen werken en uitvreten door die Nijmeegse jaren te vervangen door tropenjaren). Hij mijmert weer ouderwets over het water dat altijd de zon zoekt, net als de zon het water.

Die rivier stroomt maar altijd. 's Avonds stroomt i altijd naar den zon. Eeuwenlang heeft i dat gedaan. Ik heb vandaag voor de tweeduizend en veertiende maal van 't Valkhof in den Waal gekeken. Ik doe 't iederen dag 's morgens en 's avonds.

Dan begint hij te vertellen over een dokter van 81 die elke dag dezelfde wandeling maakt. In *De uitvreter* werkt Nescio dat verhaal wat uit.

En toen met eenige variatie herhaalde i zijn oude rêverie over 't water. Van 't water dat maar altijd naar 't Westen stroomde, dat iederen avond naar de zon stroomde. In Nijmegen liep een ouwe dokter rond, die drieen-vijftig jaar lang 's morgens op 't zelfde uur dezelfde wandeling had gemaakt. Over 't Valkhof en aan de Noordzijde naar beneden en de Waalkade af tot aan de brug. Dat is meer dan 19300 maal. En altijd stroomde 't water naar het Westen. En dat beteekende nog niets. Het heeft zeker honderd maal drie-en-vijftig jaar naar dien kant gestroomd. En langer. Nu ligt de brug er over. Nog maar kort, nog maar wat jaren. En toch heel lang. Ieder jaar is 365 dagen, tien jaar is 3650 zonnen. Iedere dag is 24 uur, en ieder uur gaat er meer door de hoofden van al die tobbende menschen dan je in duizenden boeken zou kunnen opschrijven. Duizenden tobbers die de brug gezien hebben, zijn nu dood. En toch ligt i er nog maar kort. Veel, veel langer stroomde het water daar. En er was een tijd toen het water er niet stroomde. Die tijd is nog veel langer geweest. Dood zijn de tobbers gegaan bij honderden en honderden millioenen. Wie kent ze nog? En hoeveel zullen er sterven na dezen? Ze tobben maar, tot God ze wegraapt. En je zou denken: God zou ze een lol doen als i ze plotseling te grazen nam. Maar God weet beter dan jij of ik. Tobben willen ze, blijven voorttobben. En onderwijl gaat de zon op en onder, de rivier stroomt daar naar 't Westen en blijft stroomen tot daar ook een eind aan komt.

Nu ligt de brug erover. Nog maar kort. Toch, zo valt te berekenen, al een jaar of vijfentwintig. De spoorbrug over de Waal werd op 12 juni 1879 in gebruik genomen. Van oudsher was Nijmegen 'de meest noordelijke stad van het zuiden'. Met de

treinverbinding met de Gelderse hoofdstad Arnhem zette Nijmegen een eerste stap in een richting die haar ook tot ‘de meest zuidelijke stad van het noorden’ zou maken. De openstelling van de verkeersbrug over de Waal (de Waalbrug) op 16 juni 1936 door (de immers ‘Hollandse’) koningin Wilhelmina en prinses Juliana was de volgende belangrijke stap. De ‘Waalsprong’, de in 1998 begonnen uitbreiding van Nijmegen ten noorden van de Waal, kan, ook met een nog te ontwerpen ‘stadsbrug’, in het komende decennium deze ontwikkeling van ‘grensstad’ naar ‘brugstad’ voltooien.

Nescio moet die ontwikkeling met lede ogen aangezien hebben. Uit zijn dagboek blijkt dat hij één keer in Arnhem de bus naar Nijmegen nam. Geen woord over de Waalbrug. De trein en de tram waren hem liever. Maar ook die hadden voor hem slechts één functie: hem naar het onhollandse Nijmegen en het nog natuurlijker Berg en Dal brengen. Het mooist komt dat tot uiting in ‘Pleziertrein’. Nijmegen is de poort naar de natuur, naar de hemel van Berg en Dal. De vreemde ontroering door het zachte koeren van een houtduif *‘in de eeuwigheid’. ‘Dat steeds weer herleeft als ik een duif hoor koeren en soms alleen al als ik hoogopgaand weelderig geboomte zie. Nijmegen, m'n vader, dat stuk weg, die boomen daar en die duif die koerde*’. Al het andere is kleinburgerlijkheid: ‘*De rest is zakelijkheid*’. De hel dat zijn de anderen, ‘*de menschen van den pleziertrein, die je overal weer tegenkwam*’. Op de Duivelsberg (toen nog Duits, maar dank zij de Tweede Wereldoorlog nu een bijzonder fraai en vreedzaam stukje Nederland), op de weg naar het station, in de trein

Jongens waren ze - maar aardige Nijmeegse jongens

Zelfs de meest uitvretende wandelaar kan niet eeuwig blijven staren in en naar de Waal. Er komt een moment dat hij de Nesciobrug de rug toekeert en zich over de Waalkade in de richting van de verkeersbrug begeeft. Voorbij de zeer futuristische Hendrik Heucksteiger laat hij de rivier links liggen. Met Dichtertje en Dora kijkt hij ‘*recht in een straat, die van de kade steil en recht naar boven*’ loopt. Dat moet de Grotestraat zijn. Op een paar huizen bovenaan na, werden alle huizen van deze en de omliggende straten in de jaren zeventig afgebroken en, met behoud van het oude stratenplan, vervangen door, overigens veel geprezen, nieuwbouw. De smalle straat is inderdaad naar Hollandse normen behoorlijk steil (hetgeen niet wegneemt dat Nescio zich een dichterlijke vrijheid permitteerde; zijn helden kijken immers van de overzijde van de rivier recht in de Grotestraat en vanaf die afstand gezien, loopt de straat slechts voor zeer verliefden recht naar boven). Aan de rechterzijde is aan de (nieuwe) gevel van nummer 33 een gedenkplaat aangebracht: ‘*Hier stond het ouderlijk huis van Henriëtte Presburg. Moeder van Karl Marx. Karl Marx 1818-1883*’. (In hetzelfde huis werd overigens ook haar zuster Sophie geboren. Sophie Presburg zou de moeder worden van de bankier Philips uit Zaltbommel en de grootmoeder van de oprichters van de Eindhovense Gloeilampenfabrieken en derhalve ook de stammoeder van Philips Semiconductors Nijmegen BV, na de Universiteit en het Academisch Ziekenhuis de grootste werkgever van Nijmegen).

Nog voor haar huis in de Benedenstad tegen de vlakte was gegaan en weer opgetrokken, werd in de Bovenstad de Kritische Universiteit opgericht die zich beriep op haar zoon en niettemin de vroeg-Nesciaanse illusie koesterde dat de gevestigde

orde met woorden omver geworpen kon worden en vervangen door een universiteit in dienst van het volk als voorpost van een socialistische samenleving. Een speerpunt werd omstreeks 1970 de Projectgroep Nescio op het Instituut Nederlandse taal- en letterkunde, toentertijd in Stella Maris, een oud pand aan de Van Schaeck Mathonsingel op een boogscheut van het station, pand dat later, nadat de uni-

versiteit zich teruggetrokken had op een landgoed buiten de stad, afbrandde en vervangen werd door een modern gebouw waar een commerciële onderneming zich vestigde. Een jaar of tien eerder had Kees Fens, die later in Nijmegen hoogleraar Moderne Nederlandse Letterkunde zou worden, nog betreurd dat de koekenbakkers het in Nederland gewonnen hadden: 'De Titanen zijn nu toch wel voorgoed verslagen'. Zijn woorden waren nog niet koud of er stonden ook - volgens een handvol, even invloedrijke als hardnekkige, Hollandse katholiekenhaters vooral - in Nijmegen nieuwe Titanen op. Zij lazen het slot van *Titaantjes* (voltooid in 1914).

Gods troon is nog ongeschokt. Zijn wereld gaat haar gang maar. Af en toe glimlacht God even om de gewichtige heeren, die denken dat ze heel wat beteekenen. Nieuwe Titaantjes zijn al weer bezig kleine rotsblokjes op te stapelen om 'm van zijn verhevenheid te storten en dan de wereld eens naar hun zin in te richten. Hij lacht maar en denkt: 'Goed zoo jongens, zoo mal als je bent, ben je toch me liever dan die mooie wijze heeren. 't Spijt me dat je je nek moet breken en dat ik die heeren moet laten gedijen, maar ik ben ook God maar'. En zoo gaat alles z'n gangetje en wee hem die vraagt: Waarom?

De leden van de projectgroep herkenden overal om zich heen Nescio's gewichtige heren en herhaalden met luide stem zijn vraag. Waarom? Why? Maar zij hekelden zijn gelatenheid, het verloren gaan van zijn geloof in '*het einde, dat meteen 't begin zou wezen*', zijn acceptatie van de menselijke machteloosheid. Zij ontmaskerden Nescio's wereldbeeld als ideologie. Een decennium of drie later glimlacht de wandelaar misschien op zijn beurt. Van de moeder van Marx blijft enkel nog een plaquette over en hoeveel nieuwe Titaantjes, hijzelf wellicht inbegrepen, zijn inmiddels Koekenbakkertjes geworden. '*En Koekebakkertje is een wijs en bedaard man geworden. Hij schrijft maar, ontvangt z'n schamel loon en geeft geen ergernis*'. Toch kan niet worden uitgesloten dat de glimlach van de wandelaar complexer is, dat ervan af te lezen valt dat hij zich herinnert dat menige gewichtige heer, in het goede gezelschap van de God van Nederland en wie weet zelfs van de God van hemel en aarde, wel degelijk van zijn verhevenheid is gestort en dat Nijmegen als enige stad in Nederland een links bestuur heeft en niet zonder trots de geuzennaam 'Havana aan de Waal' draagt. Waarop onvermijdelijk een wolk voor zijn glimlach schuift. Waarom? Omdat Havana al te zeer riekt naar sigaren, ook die van Fidel Castro? Daarom misschien grijpt hij naar Nescio's onverminderd herkenbare en geestige ontmaskering van de eeuwige onderdrukking - door hem, door u, door mij - in steeds nieuwe gedaanten. Dora kan niet opgehaald worden in Nijmegen door haar Berg en Dalse vriendin. '*De vriendin kon niet van huis, want haar moeder kon niet lopen en ze zaten zonder meid*.' Deze nauwelijks relevante mededeling biedt Nescio weer eens de kans om zijn neus om de hoek van zijn eigen verhaal te steken met een op het eerste gezicht niet ter zake doend commentaar, dat bij nader toezien de aangesproken lezer ('u') ook bijna een eeuw later deelgenoot maakt van subtiele (zelf)spot. *Een meid is een zuster, niet van u of mij, maar van een letterzetter of een brievenbesteller, die bij u of mij op haar knieën door de kamer kruipt om den grond te vegen en 't vuilnisvat buiten zet en de kopjes breekt*.

Mariken en Moenen; Dora en de Duivel

Bovenaan de Grotestraat begint naar rechts de Grote Markt waar de terneergeslagen blik van Mariken van Nieumeghen probeert te ontkomen aan de wederopbouwarchitectuur van de Hema en V&D. Of treurt zij omdat zo weinigen tot haar komen en zo velen naar de winkels en de terrassen? Onder haar voeten staat geschreven: '*Comt nu tot mi ende helpt mi beclaghen, God of die duvel, tes mi alleleens*'. Vera van Hasselt heeft in 1957 Mariken uitgebeeld als beklagenswaardig, als slachtoffer dat door de duivel Moenen verleid wordt, valt, maar uiteindelijk tot inkeer komt en opstaat. De val komt van buiten. Bij Nescio komt die van binnen. In de eenzaamheid van zijn kamer spreekt Dichtertje hardop tegen zichzelf zijn diepste verlangen uit: '*Een groot dichter worden en dan vallen, Godverdomme*.' Bij Dora is het niet anders: '*Toen steeg zoo een wild verlangen uit haar lijf naar haar hoofdje met haar bloed, dat al haar kleeren haar onverdragelijk waren, één ogenblik*'. Mariken zondigt, zij wil het niet, het boze dringt zich aan haar op: door de schuld van Moenen verliest zij zichzelf. Nescio's Duivel is, zoals ook zijn God, slechts een scherpziende toeschouwer. Zij zijn er, net als de verteller Nescio, getuige van dat Dora haar aangepaste leven ervaart als verraad van haar meest fundamentele zelf. '*Waarom wilde ze niet, wat ze zoo erg wilde? Wat kon haar gebeuren, erger dan deze dood levend om te dragen? Waarom was ze? Waarom moest ze ongezoend dood gaan? Niet zoo maar 's gezoend, maar heel erg*.' Dan valt zij. In Dichtertjes armen. Eén ogenblik verheffen zij zich samen oneindig hoog boven de Hollandse laagvlakte: '*Toen vielen ze samen peilloos diep door 't licht en ze voelden hun lijven als zingende zonnen*'. Vallen is voor hen uitstijgen boven het platvloerse. Dat deze sublieme ervaring, dit opgaan in het eeuwige, maar één ogenblik duurt en dat daarna slechts ofwel krankzinnigheid ofwel de gedachteloze aanpassing resteert, neemt niet weg dat vallen bij Nescio de vervulling is van de diepste menselijke verlangens.

Op 9 september 1949 nam Nescio de tram naar Berg en Dal. '*Uit de tram gezien dat de Waag en het poortje naar de Stevenskerk niet verwoest zijn, verrast en verheugd*'. Dat de toren van de Sint-Stevenskerk wél verwoest was door de Amerikaanse bommenregen, daar hoeft Nescio niet aan te herinneren. De volgende dag trekt hij een uurtje uit voor een bezoek aan de omgeving van de kerk. (Tegen negen uur verlaat hij het hotel in Berg en Dal en om 10.45 zit hij al in de trein naar Den Bosch en Eindhoven). '*Tram naar Nijmegen, op de markt uitgestapt en even gekeken naar Waag en poortje en het poortje ingegaan*.'

De Waag(h) (1612) ontkwam in 1944 inderdaad goeddeels aan het bommentapijt. Ook de Kerkboog (Nescio's 'poortje'?) tussen de Grote Markt en het Sint-Stevenskerkhof bleef gespaard. Deze dubbel gewelfde doorgang behoorde ooit, net als *In de blaauwe hand* - de oudste kroeg van de stad - tot de omstreeks 1600 opgeheven lakenhal (1542-45). Erachter treedt de wandelaar binnen in een oase van stilte tussen de indrukwekkende, hoofdzakelijk vijftiende-eeuwse Nederlands Hervormde kerk en de zestiende-eeuwse Latijnse school.

Voorbij de Latijnse school staat (bovenaan een trap, met zijn kont naar de kerk gekeerd) Moenen. Piet Killaars hakte het beeld in 1963 uit kalksteen. Het zou nog vijf jaar duren vooraleer de stad ertoe kwam het een plek te geven.

In *Mariken van Nieumeghen* heeft Moenen zich heel kunstig als mens vermomd, al mist hij één oog, en hij leert Mariken de zeven vrije kunsten, in het bijzonder de hoogste, de retorica van de (voornamelijk Antwerpse)



De gierpont over de Waat met een prachtig zicht op Nescio's onhollandse stad Nijmegen. Begin twintigste eeuw
[archief Nijmegen]

vijftiende-eeuwse rederijkers. Nescio's duivel is '*een heer met hoogen hoed en gekleede jas, uit een stuk van Verkade*'. Op het eerste gezicht een burgerman, maar bij nader inzien blijkt zijn sensuele snor bij '*lieve, jonge, natuurlijke*' vrouwtjes die een tijdje getrouwd zijn '*een vreemd heimwee*' op te roepen, een '*verlangen naar iets dat ze niet kennen*' en dat hen droevig maakt en Frans doet praten. De duivel lijkt erg op een toneelspeler in een stuk van Eduard Verkade, toentertijd een moderne en internationaal georiënteerde dramaturg. Moenen maakt van Mariken een gevallen maagd door te appelleren aan haar verlangen te genieten van het schone en het lekkere. Nescio's duivel is de tegenstander van de God van Nederland. Zelf is hij '*ook gevallen*'. Hij is de incarnatie van Dichtertjes verlangen lichamelijk en geestelijk echt te leven.

De bestuursleden van het studentencorps die in 1963 Killaars de opdracht gaven Moenen te maken en de volgende lichting studenten rond de Projectgroep Nescio, moeten de uitdagende, bevrijdende keerzijde van de duivel aangevoeld hebben. Een decennium eerder, in 1953, betoogde de nieuwe Nijmeegse hoogleraar letterkunde Van Duinkerken dat de schrijver *Mariken* in Nijmegen gesitueerd had omdat deze stad tot in Antwerpen bekend stond als twistziek, rellerig. Nader onderzoek zou daar wellicht een positiever conclusie aan kunnen verbinden: Marikens tante kiest fanatiek de zijde van Adolf, de jonge graaf van Gelre die zijn vader gevangen heeft gezet. In de historische werkelijkheid kwam de jonge graaf op voor de zelfstandigheid van Gelre tegen de eenmaking onder Bourgondië. Antwerpen en ruimer Brabant, in de *Mariken* ook Den Bosch, maakten al geruime tijd deel uit van de politieke unie. Het Nijmeegse verzet had derhalve behalve een rellerig, ook een vrijheidsgezicht. Vanuit zijn perspectief kon de vermoedelijk Antwerpse schrijver van *Mariken van Nieumeghen* dat al even moeilijk zien als Van Duinkerken; hij maakte er een karikatuur van.

Even voorbij het beeld van Moenen zijn de Massaya en Pskovhuizen eigentijdser, maar daarom nog niet minder Nijmeegs. Als de wandelaar om de kerk heen loopt, ontmoet hij Mari Andriessens uit kalksteen gehakte engel, die sinds 1959 de burgerslachtoffers, in het bijzonder die van het vergissingsbombardement, onder zijn brede vleugels neemt. Aan de andere zijde van de Stevenskerk bereikt de wandelaar langs de (herbouwde) vijftiende-eeuwse kanunnikenhuisjes weer de Kerkboog en de Grote Markt.

Aan de overzijde van de markt begint de Burchtstraat met rechts het Stadhuis, in 1944 verwoest maar in de jaren vijftig geheel herbouwd naar de oude plannen. Een paar passen verder, in het huis dat ooit stond op de hoek met de Korte Nieuwstraat, werden de Gebroeders Paul, Herman en Jan van Limburg geboren in een geslacht van zeer begaafde beeldsnijders en schilders. In het begin van de 15de eeuw schilderden zij in Parijs en Bourgondië schitterende getijdenboeken als de *Très riches heures du duc de Berry* die hen wereldberoemd maken van Chantilly (Musée Condé) tot New York (The Cloisters), maar nauwelijks als afkomstig uit en opgeleid in Nijmegen. Een lokale initiatiefgroep brengt daar sinds kort verandering in. Er is al een prachtige website, een unieke tentoonstelling wordt voorbereid en de lokale bladen ondersteunen het streven naar erkenning van het Nijmeegse kunstenaarsgeslacht met titels als ‘Omarm alsnog verloren zonen’ en ‘De Nederlandse schilderkunst begint in Nijmegen’. Het volgende straatje rechts is de Marikenstraat die, samen met het achterliggende culturele centrum aan de Mariënburg (de middeleeuwse Mariënburgkapel, de prachtige Open-

bare Bibliotheek, het succesrijke film-, theater- en debatcentrum Lux en vanaf het voorjaar van 2005 ook het Vlaams Arsenaal) de Nijmeegse Bovenstad een nieuw en spraakmakend gezicht heeft gegeven. Mérite un détour.

Halfweg tusschen de rivier en God

Leeswandelaar blijf bij uw leest: Nescio. Dan leidt de Stockumstraat, tegenover de Marikenstraat, u naar de Eiermarkt en vervolgens rechtdoor naar de Ridderstraat. Even naar links brengt de Sint-Anthonisplaats rechts van de Ridderstraat u terug in de sfeer van het oude Nijmegen, maar met het vrouwendocumentatiecentrum De Feeks ook naar de jaren zeventig. Waar de Ridderstraat overgaat in de gerenoveerde Muchterstraat, daalt u een paar stappen voorbij de Ottengas rechts via de verrassende Klokkenberg af naar het Groene Balkon. De Nijmeegse tegenstellingen tussen oud en nieuw bereiken hier een nieuw hoogtepunt. Rechts is er het modernistische Casino. Links klimmen en dalen enkele van



Nescio's handschrift: Eerste bladzijde van Boven het dat

de aardigste straatjes van de herbouwde Benedenstad. Vooral aan de Ottengas staan nog mooie oude panden. Beneden contrasteert het Besiendershuis uit circa 1525 met de nieuwe appartementsgebouwen die het uitzicht op de rivier en de Waalkade versnipperen. Alleen het uitzicht op de Waalbrug met de talrijke schepen die er onder

door schuiven is nog onbelemmerd. Het vergt enige verbeeldingskracht om in het (pas na de Tweede Wereldoorlog aangelegde) Groene Balkon Nescio's '*groot plat*' te herkennen, mede omdat hij in de gedaante van Dichtertje omhoog keek en de wandelaar omlaag.

En ergens in de hoogte was een groot plat met een ijzeren hek er om en ergens anders een waschtobbe op een ander plat en iemand zette, meer dan halfweg tusschen de rivier en God, een raam open, dat even de zon fel weerkaatste.

Eens te meer loont de inspanning: misschien sterker nog dan elders kan de wandelaar op deze plek het onhollandse karakter van de stad aanvoelen, kan hij ervaren hoe oud en nieuw, hoog en laag, mooi en lelijk, natuur en cultuur, het eeuwige en het tijdelijke hier een uitdagend huwelijk hebben gesloten. Voor Nescio een onmogelijk huwelijk want van een stralende bruid met een benepen bruidegom. Wie daarentegen de ogen niet sluit voor de betrekkelijkheid van zowel de kwaliteiten als de gebreken van de opponenten, treedt binnen in het boeiende spanningsveld tussen twee polen in wankel evenwicht.

Voorbij de achterzijde van het Casino dalen de Veerponttrappen af naar de Waal. (Meteen links staat in zwarte blokletters: 'Als oorlog het antwoord is, wat is dan de vraag?' Een getekend vliegtuig zal wel naar Irak verwijzen). Een andere trap leidt omhoog naar het Valkhof. De leeswandelaar heeft genoeg fantasie om zich voor te stellen dat Dichtertje en Dora hem voorgaan en halverwege de 81-jarige dokter begroeten. Het Valkhofpark werd aangelegd na de afbraak van de wallen en de vestingen tegen het eind van de 19de eeuw. Dit is niet alleen heilige Bataafse en Romeinse maar ook Germaanse grond. Karel de Grote, in Nederland Keizer Karel genoemd, besloot in 770 om hier een palts te bouwen, een van zijn bestuurlijke residenties. (Vandaar dat Nij-

megen zich, als zij op haar publicitaire tenen loopt, niet alleen Romeinse, Hanze- en Vierdaagsestad, maar ook Karelstad en zelfs Keizerstad noemt). In 1155 bouwde een andere keizer, Frederik Barbarossa, hier de imposante Valkhofburcht. Helaas werd die in 1796 afgebroken. Zoals zoveel dat uit de ‘achterlijke’ Middeleeuwen stamde. (In het museum hangt een mooi ‘Gezicht op de Valkhofburcht’, in 1641 geschilderd door Jan van Goyen). Nog een geluk dat men toen veronderstelde dat de twee kapellen van het kasteel Romeins waren, waardoor ze gespaard bleven. Een ervan, de Karolingische of Sint-Nicolaaskapel uit de 11de eeuw (meteen links) werd in de vorige eeuw gerestaureerd en is



Nescio's beeld van Ronald Tolman in Beek - Ubbergen.
[Foto: Cees van Sliedrecht]

uniek voor Nederland. Van de Barbarossa- of St. Maartenskapel is slechts een bouwvallige apsis bewaard gebleven. Tussen beide kapellen in is er een prachtig uitzicht over de Waal, de bruggen, de uiterwaarden.

Achter de Barbarossa Ruïne voert een aardig bruggetje over de Voerweg naar het boomloze Kelfkensbos. Daar ligt het nieuwe Museum Het Valkhof als een gestrand, eigentijds lichtschip van glas tegen de groene wand van het Hunnerpark (vroeger Hunerpark, vandaar de vraagtekens in Nescio's dagboek). Tijdens de opgravingen voorafgaand aan de bouw van het museum vonden de archeologen in 1980 twee delen van een Romeinse godenpijler, ‘de navel van Nijmegen’, alhier opgericht in of omstreeks 17 na Christus en tot in Maastricht hét bewijs dat Nijmegen zich terecht de oudste stad van het land noemt. Het schitterende museum bevat daarnaast de grootste verzameling in Nederland opgegraven schatten uit de Romeinse tijd, maar ook een kostbare verzameling oude én moderne kunst.

Voorbij het museum voert een pad naar de Belvédère, oorspronkelijk een waltoren die in 1646 verhoogd en verbouwd werd tot uitkijk- en speeltoren (feestzaal). Rechts van de Belvédère werd in 1882 een bres in de stadsmuur geslagen om een verbindingsweg tussen het Kelfkensbos en het Hunnerpark aan te leggen. Het jaar daarop bouwde ir. Weve een voetbrug over die weg als verbinding van de stadsmuur met de Belvédère. Thans leidt een grindpad onder die brug door naar het Hunnerpark. We mogen aannemen dat het hier was, even voor de brug, dat het jagende bloed van Dora kalmer werd bij het zien van een landschap ingelijst door een brug.

‘Kijk eens wat leuk’. Ze stonden in de laagte en keken naar boven onder de brug door, die daar in de hoogte naar de Belvédère voert. En de boog van de brug omlijstte

een schilderijtje. Een brok verlaten buitengrindweg, ietwat stijgend, aan weerszijden de blauwe band der voetpaden en kleine boompjes met schel oranjegele kruintjes, en de takken, door de bladeren heen al goed zichtbaar en een paar lantaarns, ver van elkaar, met melkglas van boven, fel wit, een prentje om '5 October' onder te schrijven.

Al is het nog steeds een mooie plek, er is veel veranderd. De aanleg van de Waalbrug heeft het Hunnerpark gehalveerd. De brug en nieuwe aanplant hebben het uitzicht aangetast. Dat maakt het moeilijk het '*schilderijtje*' te reconstrueren. De huidige grindweg, thans enkel voetpad, lijkt in de omgeving van de brug een voortzetting te zijn van Nescio's buitengrindweg, die buiten de stad voerde en gebruikt werd voor het vervoer met paard en kar, zoals ook blijkt uit *Dichtertje: 'Dit dacht-i terwijl een muschje van een paardevijg op den grindweg in een van de oranje boomen vloog*'. De voetpaden van toen zijn er niet meer, wellicht liepen ze onder de lagere bogen links en rechts van de hoofdboog. Bomen die in de herfst oranjegeel worden (lijsterbessen?) staan er evenmin als de beschreven lantaarns. En zelfs het landschap wordt verborgen door hoge bomen. Het kan bijna niet anders dan dat Nescio Dichtertje en Dora uit liet kijken over de uiterwaarden, de Ooypolder en de stuwwal naar Beek. Een uur of wat eerder, toen zij in Lent aan de overzijde van de Waal koffie dronken, keken zij verrukt naar het onhollandse Nijmegen, maar ook naar de stuwwal.

En links van de stad was 't lage walletje der begroeide heuvels, een rechte lijn tot 'ins grosse Vaterland'.

Een gouden laantje liep langzaam hellend, schuin naar boven. De gouden letters van het Fransche pensionaat 'Notre Dame aux anges' blonken in de verte, hoog, aan het hooge huis, dat aan den voet van de heuvels staat, waar de grasvlakte eindigt. 'Notre Dame aux anges', onschuldig naakte engeltjes en onschuldige, geheel gekleede pensionnaires.

Nu, bij het zien van het door de brug ingelijste schilderijtje, komt Dora's jagende bloed enigszins tot rust.

Er was geen valschheid in haar hoofdje toen ze ineens kalmer werd door de afleiding, die dat prentje aan het gesprek gaf, ofschoon ze 't zelf voelde. Maar ze begreep 't niet, zooals Adam en Eva hun naaktheid niet begrepen en de 'Anges' van Notre Dame hun engelenstaat en de pensionnaires hun geheel gekleedheid niet. Mijn God, wat is een vrouw, die zichzelf begrijpt.

Notre Dame des Anges werd in 1903 door uit Frankrijk gevluchte nonnen gesticht als Franstalig pensionaat, een van de deftigste van Nederland. De welgestelde meisjes werden er volgens zeer strenge regels opgevoed en opgeleid tot degelijke echtgenotes, goede gastvrouwen en liefhebbende moeders. Wie hardnekkig de blijvende betekenis van de jaren zestig meent te moeten ontkennen, zal ter plekke van zijn ongeloof vallen als hij het leven van de meisjes in Dichtertjes tijd vergelijkt met dat van de leerlingen van de huidige school, inmiddels verhuisd en vernederlandst. Het oude gebouw heet nu De Refter en is een alternatief woon- en werkpand.

Voor en na de afleiding door het schitterend gezicht is *Dora 'tegelijk en beurtelings dien dag zuster en vrouw en dichteresje en courtisane en kende haar verdeeldheid niet en begreep er niets van*'. Ook niet waarom zij het zo nodig vindt een zacht-lila, zijden sjaal te kopen voor haar zusje, zijn vrouw Coba. Daarvoor moeten zij door het Hunnerpark naar de winkels aan de Sint-Jorisstraat gelopen zijn. In zijn *Natuurdagboek* verwijst Nescio meermaals naar het Hunnerpark. Op 10 september 1951 is hij met de trein uit Amsterdam naar Nijmegen gekomen.

Wazige Rijn en Waal. Tram naar zoogenaamd Hunner(?)park, daar even op een bank gezeten en gekeken naar de boomen in de vlakte en de Waal. Het huis aan de overkant (wit met rood dak), dat eerst op een onbestaanbare heuvel in de Betuwe lag en daarna op de dijk stond (door de neveligheid).

Het lijkt niet uitgesloten dat Nescio even ging zitten op de indrukwekkende bank waarmee de bekende Nijmeegse architect Estourgie in 1936 hulde bracht 'aan den onvermoeiden strijder voor de Waaloverbrugging', de vader van de onvermoeibare Joris Ivens, die met zijn films bruggen wierp naar andere culturen. Al is het verkeer er een halve eeuw later fors toegenomen, het blijft een driesterrenbank. Om te kijken. Om te lezen.

Boven het dal

Maar wat een dag der dagen.

Luid zong ze op den weg naar Beek, die ook verlaten was en ze liep steigerend, ze kon 't niet laten, ze kon de heuvels vertillen voor een lolletje en de zon met één hand van de lucht halen en over haar hoofd in den Waal gooien, datti siste.

De electrische tram haalde hen in en trok een lange rij dorre en gele bladeren warrelend en schuifelend, ritselend achter zich aan, een lolletje Gods, datti zich wel veroorloven kon op zoo'n dag.

Van Beek stegen ze naar Berg en Dal, slingerend door de heuvels. En de heuvels waren te laag en niet steil genoeg, hoe kon je daar moe worden? En moe moest ze worden of ze sprong uit elkaar van kracht, in scherven van dichteresje en vrouw en zuster en courtisane. Bovenop keken ze in een dalletje met hellende zwarte en gele en groene rechthoekige veldjes en denneboschjes en eiken hakhout er tusschen op de hellingen. En daaroverheen in de vlakte, uren ver met niets markants er in, alleen een recht brok rivier, dat breed van hen wegliep, tot waar i zich in een bocht verloor. Daaraan, heel klein, de roode afdaken van steenbakkerijen en hun schoorstenen, hoog en toch verloren in de wijdte.

Na het lezen komt het wandelen. Nescio-lezers zijn wandelaars. (Die ene uitzondering die de regel bevestigt, kan met de fiets opstijgen naar Ubbergen, afdalen naar Beek en over de Van Randwijckweg de klim naar Berg en Dal wagen. Hij zal verrassend veel plekken en panorama's herkennen.) Toch voert het ritme van het stappen en het stilstaan, van het ademen en het kijken, de wandelaar dieper in de belevingswereld van Nescio. Een plattegrond uit 1912 (‘Naar Nijmegen’) geeft aan dat het weggetje onder de Belvédère brug rechtstreeks naar de Nieuwe Ubbergseweg leidde. Dat was toentertijd de weg voor wie te voet of met de tram naar Ubbergen en Beek ging. Tegenwoordig wordt die weg versperd door het drukke Keizer Trajanusplein. Een troost is het dat ook Dichtertje en Dora, om het sjaaltje te kunnen kopen, de grindweg voorbij de brug naar rechts verlaten moeten hebben om langs het restant van de oude stadsmuur door het Hunnerpark af te dalen naar de (enigszins omgebouwde) kiosk aan de Sint-Jorisstraat (in Nescio' tijd het wachthuisje van de tram naar Beek) om vervolgens na de aankoop naar links de Nieuwe Ubbergseweg te nemen. Omdat die weg tegenwoordig het begin is van de drukke autoweg naar Kleef is een afwijking van Nescio's route aan te raden: de wandelaar steekt de Canisiussingel over en slaat de Graadt van Roggenstraat in. Aan deze straat en de Barbarossastraat in het verlengde ervan, staan nog tal van mooie panden uit Dichtertjes tijd. Rechtdoor is de bebouwing aan de Ubbergse Veldweg veelal van recenter datum, zij het deels in Romeinse stijl. De ‘Wandelkaart Nijmegen en Omstreken’, eveneens uit 1912, geeft aan dat we na een minuut of twaalf gaans linksaf de Beekmansdalse weg kunnen afdalen. Beneden klimt de Parallelweg, en verderop de Ubbergse weg rechtsaf naar Ubbergen. Een stuk rustiger is de parallelle, smalle Pompweg.

Waar de Pompweg opnieuw de Ubbergseweg ontmoet, staat links in een plantsoentje, op de top van de Waalheuvel, boven het dal, tussen de bomen, Ronald Tolmans bijzondere, levensgrote beeld in brons uit 1991 van Nescio die staat te lezen in een boek. Hij is er zo door geboeid dat de wandelaar wel moet denken dat hij in *Dichtertje* leest. Het wonderlijke is dat hij niettemin bij de toeschouwer het verlangen, zelfs de

verwachting weet te wekken dat hij straks het hoofd zal opheffen om eens te meer uit te kijken over de heuvels, de vlakte, het kerkje, de

rivier, die hij zolang geleden met louter letters heeft vereeuwigd. Op zijn sokkel staat cursief gegrift: *een groot dichter zijn en dan vallen*. Dat laat verhopen dat de drie vrij jonge lijsterbessen met in de herfst oranjegele kruintjes in 1991 geplant werden als verwijzing naar *Dichtertje*. Als de wandelaar om de hoek vooraan op de Ubbergse Holleweg een bezoek brengt aan Tandem Felix, ontdekt hij daar een ander bewijs dat Nescio leeft: de uitgeverij heeft als beeldmerk Tolmans beeldje.

Na een minuut of wat gaans ligt links van de weg, die inmiddels de Rijksstraatweg heet, op nummer 37, de Refter. Hoe Nescio Dichtertje zijn Dora naar Berg en Dal heeft geleid is niet duidelijk. Uit zijn dagboeknotities blijkt dat hij meermaals gewandeld heeft op de stuwwal tussen Beek en Berg en Dal. De wandelaar kan wellicht het dichtst bij Nescio's beleving komen door de N70 Natuurwandelroute te volgen. Dan slaat hij ongeveer ter hoogte van De Refter rechtsaf de Jan Dommer van Poldersveldtweg in. Na een paar honderd meter komt de N70 van rechts uit de Bossen van Dommer en stijgt aan de overzijde van de weg op naar de Boterberg, de eerste 'berg' van de Heerlijkheid Beek, een gaaf en bijzonder fraai landgoed ('Mooi-Nederland') met hoogteverschillen van 20 tot 90 meter boven NAP. Bovenop de Boter-, de Raven-, de Stollen-, de Sterren-, de Vossen-, de Wyler- en de Duivelsberg kun je je beste Nesciaanse ogen laten bekoren door de bossen op de hellingen, de akkers in de dalen (de Elyzeese velden) en naar het noorden, achter Het Meertje, de vlakke Ooypolder met het kerkje van Persingen en in de verte de Waal, enkele schoorstenen van steenfabrieken en soms de Veluwezoom. Vaut le voyage.

Dichtertjes reis, Dora's reis, ieders reis, in het echt of in de verbeelding, is een uitstap, een stap uit het alledaagse, het laaglandse. Even bijna negentig meter boven het dal. Om daarna weer snel over te gaan tot de orde van de dag.

'*Daar stonden ze en opeens merkten ze dat ze niets konden dan weer weggaan*'. Zij naar haar vriendin. Hij naar zijn Amsterdam. '*Hij wilde niet denken. Als een net en degelijk heer zat i kalmpjes en gereserveerd in lijn twee en reed naar kantoor. "Môgge, dames en heeren." En grimmig ging i aan z'n lessenaar zitten en schiftte de post*'.

Boven het dal leven kan slechts even in een dagdroom. Niemand ontkomt eraan zich een plaats te verwerven in de gevestigde orde. Die van de maatschappij. Sterker nog: die van de God van hemel en aarde, van het Bestaan. Een enkeling zit te onaangepast in elkaar om zich definitief in het gareel te laten spannen. '*En ze dachten beiden aan de zomerregens, die komen zouden en hun neuzen van niet te rangeeren bohémiens, die zichzelf niet vermoorden konden, roken 't versche hooi*.' Hij neemt het besluit eruit te stappen. Zij weet dat, voorlopig, te voorkomen. Dan gaan ze op in elkaar. Te mooi om waar te zijn. Hij stort neer, als Icarus. Stapt hij er alsnog uit of wordt hij eruit getrapt? Zij gaat rechten studeren. '*Werken wil ze en niet denken. Maar ik geloof niet, dat zij zich zelf zal kunnen vermoorden. Zij die God werkelijk lief heeft boven allen, moeten de last daarvan dragen tot het einde*'.

Na 1907 wilde ook Nescio werken en niet denken. Maar hij kon zichzelf niet vermoorden. Daarom schreef hij. Een halve eeuw lang variaties op hetzelfde thema. Daarom wandelde hij. Een halve eeuw lang op dezelfde plaatsen. De lapidaire dagboeknotities moeten voor hem sprokkelhout geweest zijn dat in zijn herinneringen vuur vatte. Een enkele keer krijgt de lezer daar iets meer van te zien. In het bijzonder in de uitgebreidste beschrijving van zijn hele *Natuurdagboek*, op 10 september 1951 gewijd aan Berg en Dal en in het bijzonder aan de Duivelsberg.

Tram naar Beek en Berg en Dal. Tram vol, weg leeg, slechts een enkel klein gelig blaadje op de weg. Persingen! Van Berg en Dal tot op Duivelsberg gewandeld van ½ 1 tot kwart over éénen. Gewandeld van Berg en Dal eerst den rijweg. Valleitje rechts, kleine inzinking met gras met lange rij groote beuken, paral[l]el aan den weg, daarachter hooger oploopende wei naar de lucht. Valleitje links afgesloten door struikgewas, daarbij 3 koeien in de schaduw. Pad naar den Duivelsberg, zeer stil. De pannebakkerij die je dan vroeger aan je rechterhand had, radicaal weg, zelfs de plek waar i stond onvindbaar. Kopje koffie voor het cafétje 'De Duivelsberg' (Hollandsche vrouw). Kijk tusschen doorschenen blaadjes naar donker akkertje een eindje beneden, half in de zon, half in de schaduw. Een knol opgeloopen die nergens heen voerde, maar mooi gezicht links in de diepte met hoog rondom boomen. Daarna het hoogste punt gevonden, wazig panorama (Elten onzichtbaar), twee complexen nieuwe rooie daken, bij één iets vaags dat schoorsteenen konden zijn (Leuth en Kekerdom?). Geen Waal, maar het liefblauwe Wyler meertje met het nu Hollandsche petiterige dijkje met petiterige paadje dat in het meertje uitsteekt. Klein eilandje en hoog riet ergens aan den overkant met 3 koeien: 1 wit en zwart (zwarte kop en voorstuk), 1 zwart met een witte poot en 1 roodbruine. De zwart met witte poot stapte door een geultje en daarna in het blauwgroene harde riet en als je niet wist datti daarin stond zag je ' niet. Land: groen met koetjes maar ook veel bruine en vale vakken, 1 met schooven, 1 plek leek wel griend, wat nieuwe huisjes met rooie daken in Duitschland en halverwege de horizon liep een heel mooie enkele laan op Holland (naar de Waal toe) af, boomen met kleine tusschenruimtetjes, precies goed.

Gestaan en op den grond gezeten op dat hoogste punt. Er was niemand. Alsof ik zelf dat heele panorama niet had gemaakt maar opgeroepen. Tien over tweeën terug tot bij cafétje en toen links het steile boschpad naar beneden, moest me aan de boomen vasthouden. Kronkelpad met verrassingen en zonnespel in de boomen en een nu droge geul in het midden, een keteldalletje, en de boomen torenhoog op de heuvel. Langs een weitje toen in eens de lavelooze, kale, Duitsche (nu Hollandsche) weg van grauw steenslag! Maar even mooi gezicht op het blauw van het meertje rechts, links aan den overkant van den weg een huisje en daartusschen hoog oprijzende zeer gele bloemen dicht bij elkaar, een bundel. (Ik had even te voren links *moeten afslaan en opstijgen naar Berg en Dal, dan had ik dat beekje weer gevonden uit 1926, waar je op naast elkaar gelegde takken over heen ging). 2 KM laveloos grindslag tot Beek. Kopje thee gedronken in 'De gouden leeuw' bij Ommeren, in het weranda'tje op dezelfde stoel en op hetzelfde tafeltje als toen met Os (zie 9 september '49).*

Als toen in 1949. Als toen in 1929. Als toen in 1896. Op 3 augustus 1943 schreef Nescio (opgenomen in *Mene Tekel):*

Dit jaar kom ik nog al eens weer in Kortenhoef en sta dan op 't kerkhofje, opzij van de kerk en kijk over 't land naar den rand van het Gooi en den toren van Hilversum.

Een laatste klaproosje ging verleden week heen en weer op een zuchtje wind. In 't kromme pereboompje kregen de peertjes al wat kleur. Het is dan weer het begin van de eeuw. Het leven heeft mij, Goddank, bijna niets geleerd. 'Het leven heeft mij veel geleerd', zegt de oue sok.

Dan doet het er niet toe dat 9 septem-

ber 1949 vroeger was dan 10 september 1951.

In Berg en Dal omtrent ½ 12 en kamer genomen (No 26) met prachtig uitzicht naar het Noorden met Persingen en brokjes Waal en steenbakkerijen, maar beperkt door heiigheid. Veluwe maar flauwtjes een keer te zien. Groote kamer met balkon, waar je in de lucht hing (kamer f 11. - voor 2 personen, met ontbijt). Een kopje koffie gedronken op het terras achter het hotel, zelfde uitzicht, maar van wat lager. Kwasi voorname correct onbeschofte kellner. (Overigens was al het personeel behoorlijk aangenaam). Voor de goedkoopte getwaalfuurd in een cafétje schuin over den weg, toch nog nepprijzen. 's Middags op het balkon gezeten, om ½ 6 met de tram naar beneden naar Beek, een knotje breikatoen en een pakje tabak gekocht en in een weranda'tje brood met vleesch en thee, heerlijk gemuisd voor f 2. - samen bij Ommeren. Stil, echt na-zomer, geen pensionmenschen en wat gele blaadjes op den weg. Uitzicht op den weg en op een boom vol groen-gele appeltjes en een groote leege villa in de bocht van den weg, aan de overkant, wat boven den weg. Weer met de tram naar boven en verder tot donker op het balkon gezeten, hier en daar lichten. ½ 9 in bed'.

Kees Fens prijst Nescio's dagboeknotities als 'de hoogst bereikbare vorm van eentonigheid'. Dat hoogste verbindt hij voorzichtig met 'de gedachte aan een religieus of mystiek karakter in de ervaringen'. Ongetwijfeld zal de leeswandelaar die Nescio's kijk op het Rijk van Nijmegen ingepast heeft in diens visie op de mens en de samenleving, op de natuur en de kosmos, dat uitstijgen boven het aardse herkennen. Het water, het licht, het landschap, het lichaam worden tijdloos. In *Dichtertje* roept Nescio persoonlijk de God van hemel en aarde op de God van Nederland af te voeren. Bevrijd van het banale aardse kan zijn geest dan een andere wereld betreden, waar hij een ander wordt: Dora, een vrouw. Het wonder geschiedt. In zijn hoofd. Een ogenblik. De passage wordt nog subliemer voor wie hem leest, zittend op een bank hoog boven de Elyzeese velden.

God van hemel en aarde, van land en zee, neem deze benauwenis van mij weg, schep 'm met uw ééne hand van 't Damrak en leg 'm zoetjes neer op een belt, bij blauwe pannen zonder bodems en vertrapte blikjes en verroeste hoepels van vaten en asch en garnalendoppen, ergens waar ik nooit kom.

Nu kan mijn geest mijn verdomde zelf verlaten en recht naar boven gaan als blauwe rook in een stillen zomeravond, als een verre koe klagelijk loeit.

En nu is alles weg dat geweest is en ik ben Dora en in een nieuwe wereld, die dezelfde is als de oude, maar gezien van de voeten des Vaders, van waar ik ook neerzie op Dora, die ikzelf ben, een vrouw nu, een meisje, zoolang de genade duurt.

Zolang de genade duurt. De lezer begrijpt Nescio's waarschuwing: de eeuwigheid duurt slechts een gebenedijd ogenblik. Zie hoe Dichtertje teruggefloten wordt. Na de opvlucht stort hij onherroepelijk neer. Een seconde was hij een zingende zon. Het volgende ogenblik dringt de ijskoude wereld opnieuw binnen in zijn achterhoofd. De tijd en de ruimte in de gedaante van het horloge van de Duivel die in 'De Kroon' aan een tafeltje achter een pilaar zit en zijn overwinning vaststelt: de consummatie,

de voltrekking door de bijslaap. Maar de God van hemel en aarde heeft het laatste woord: consummatum est, het is volbracht, de lijdensbeker is geledigd.

Toen vielen ze samen peilloos diep door 't licht en ze voelden hun lijven als zingende zonnen.

Maar in z'n achterhoofd was een plek ijskoud en daar dacht hij: 'Dat is de wraak, zij boet voor een wereld'...

De Duivel zat in 'de Kroon', in 't midden, bij een pilaar. Hij legde z'n dunne gouden horloge voor zich op 't tafeltje. De twee knobbels op z'n voorhoofd waren grooter dan ooit.

'*Kwart over achten. Consummatum est*.'

Iemand tikte op z'n schouder. De God van hemel en aarde stond achter hem: 'Consummatum est, ga mee en zie.'

Zie de mens die tachtig meter niet hoog genoeg vond, die er niet in kon berusten dat het hogere slechts als droom te bereiken is. Hij, Dichtertje, verliest zijn verstand. Waant zich God, het eeuwige leven, de Schepper. Gaat dood. Zie je wel, triomferen de '*Nederlandsche mensen*' van Amsterdam tot Oldenzaal, hij was nooit goed bij z'n hoofd. Dichter bij Nescio denkt de lezer dat Dichtertje eindelijk bevrijd is uit het vermaledijde Hollandse bestaan.

De wandelaar die ook Nesciolezer is, kan niet anders dan een flink eind meegaan met de schrijver van *De uitvreter, Titaantjes* en *Dichtertje*. Wie niet een ogenblik gelooft in het wonder van de zingende zonnen, kan die verhalen niet schrijven en evenmin lezen. Na het schrijven echter ging Nescio over tot het wandelen. In zijn dagboek bracht hij verslag uit van het wonderschone gewone. Persingen, het Meertje, drie koeien in de schaduw, een donker akkertje, gezien vanaf het hoogste punt. Tachtig meter. De vergoddelijking voorbij. Dezelfde uitweg is er voor de lezer. Hij hoeft niet in het spoor van de dichtertjes en de uitvreters van de brug te stappen. Hij hoeft evenmin Dichtertjes gekke medegod te worden. Nescio reikt hem een wonderlijk weemoedige glimlach aan. Hij zet die op en wandelt terug van Berg en Dal naar Nijmegen.

En uit 't water stijgt de stad naar de blauwe lucht

'*Weer Persingen*.' Ook op de Rijksstraatweg is er af en toe een doorkijkje naar het mooie kleinste dorp van Nederland. Het kerkje is nu een tentoonstellingszaaltje. Het riviertje aan de voet van de stuwwal heet het Meertje en is, waar het erin slaagt zich van de autoweg naar Kleve te verwijderen, onverminderd idyllisch. Wel is het tramlijntje van Nijmegen naar Beek en Berg en Dal sinds 1955 opgeheven. In 1896 was het een stoomtram die de Pleziertreinreizigers naar Beek bracht. Op 1 januari 1912 werd die vervangen door een elektrische tram, die zelfs als Bergspoor, met een lus om de Sterrenberg heen (hoogteverschil: van 13 naar 87 meter boven NAP), de talrijke toeristen van Beek naar het beroemde hotel Berg en Dal bracht. Op de grens van Ubbergen en Nijmegen gaat de Rijksstraatweg verder als de Ubbergse weg. Na enkele honderden meters steekt die de Nieuwe Ubbergse Weg over en volgt het Meertje naar zijn monding in de Waal. Voorbij een aantal woonboten duikt de weg

onder de Waalbrug door naar de Waalkade. Rechts liggen wat bootjes in de vluchthaven, links twee

nieuwere musea: Velorama en De Stratemakerstoren, een pas in 1987 herontdekte zestiende-eeuwse vestingtoren die indertijd de Veerpoort moest verdedigen. Voorbij het museum herkent de wandelaar de Veerpoorttrappen naar het Valkhof en de Bovenstad. Iets verder is er het Casino en appartementsgebouwen met een lint van cafés en restaurants die van Nijmegen ook nog eens de terrasrijkste stad van Nederland maken. Er tegenover liggen een paar eetboten en leggen rondvaartboten aan. Als de Waalkade weer eens onder water komt te staan, kan worden uitgestapt



De Nijmeegse Belvédère - Brug begin twintigste eeuw.
[Archief Nijmegen]

aan de futuristische hoogwatersteiger. Even verder bevond zich in Nescio's glorietijd een pontonsteiger en een gierpont. Toen hij, dit wil zeggen toen Dichtertje negentien was en verliefd op Coba dacht hij nog dat waar het hart van vol was, de mond van over zou lopen. Maar het gesprek wou niet vlotten, laat staan dat hij kon dichten.

Hij had gedacht, dat i wonder wat zeggen zou, dat de woorden zóó maar zouden komen met geweld, zooals de breede Waal jaagt langs de schuitjes van den pontonsteiger bij Nijmegen.

En nu spraken ze over z'n betrekking in dat stadje en over hun ouders.

Dat stadje moet Oldenzaal zijn. Niet Nijmegen zoals Jos Joosten openbaarde. Nescio had toen hij zo oud was een betrekkinkje in Oldenzaal. Vooral: Oldenzaal is voor Dichtertje, hier aan het woord als de Duivel, een van de stadjes waar de God van Nederland regeert.

De God van je tante, die zei, dat je moest groeten als je langs 't huis van je baas kwam in Delft of Oldenzaal, waar was 't ook weer, ook al zag je niemand, je kon nooit weten wie 't zag. Van je tante, die je zuster altijd liet breien. 'Een vrouw mag niet stilzitten.' De God van al die menschen, die zullen zeggen: 'Dat had ik van jou niet gedacht,' als je nog eens probeert te leven en die zullen zeggen: 'Dat had ik altijd wel gedacht, dat kon niet goed gaan,' als je later in 't werkhuis moet. De God, die niet hebben kan, dat je 's Zaterdagsmiddags vrij bent, de God van meneer Volmer, hoogleeraar in 't boekhouden en de bedrijfsleer, die vindt, dat je te veel naar de lucht kijkt. De God van allen die geen andere keus hebben dan werken of vervelen. De God van Nederland, van heel Nederland, van Surhuisterveen en Spekholzerheide, donateur van den Bond van hoofden van groote gezinnen en van de Vereeniging tot opheffing van gevallen vrouwen. Dat noemen ze vallen. Ik ben ook gevallen.'

Nee, dat stadje kan nooit Nijmegen zijn. Daarvoor is Nijmegen al te zeer verbonden met de Waal. Als Dora jaren later Penning, '*een groote, frissche jongen, aardig op weg om carrière te maken*' aangeboden krijgt, komt van ver een herinnering opzetten. Ongetwijfeld aan die '*dag der dagen*' met Dichtertje in Nijmegen.

Als een lang vergeten ding zag ze in eens een breede rivier voor zich, die naar zee stuwde. Zijn golven stuwden 't zonlicht naar zee, maar het water en het licht waren zonder einde. Op een blauwe en gouden baan trok een klein sleepbootje een langen sleep. Nietig was 't bootje, zijn pijp stak heel klein de lucht in, de rook was gering, z'n schor geroep ging verloren in de ruimte. Uren en uren ging dit door het water, tusschen de velden onder de ontzaggelijke lucht.

En ze zag een langen weg vol stof en zon en verlatenheid. En weer wat anders: een weide, eindeloos, en een laan van hooge boomen, er in de zon, van terzij, al wat lager en alles vol van levend goud en blauwe lucht. En toen: een rivier, wat in de diepte, donker al in 't Oosten, in 't Westen stierf de dag, geel eerst, vol droevig, bleek groen er boven, de dag die niet sterven wilde, de duisternis die machtig steeg, van de landen in het Oosten steeg in de lucht en machtig trok naar 't Westen, daar was de rivier rood en schreide en wilde 't licht houden, 't licht dat blijven wilde. Zoo vloeide de rivier, met 't licht naar de zee, die ze niet zag.

Uiteindelijk brengt de Waalkade de wandelaar naar de spoorbrug. De Nesciobrug. Alhoewel: de brug waarover hij de stad bereikte had drie bogen én een landhoofd. Tegen het eind van de jaren zeventig van de vorige eeuw raakte de ruim honderdjarige oude spoorbrug op. Bovendien bemoeilijkte de middenpijler de scheepvaart. Daarom werd in 1983 die pijler opgeruimd en werden de drie bogen vervangen door één overspanning van 235 meter. Het landhoofd, een soort middel-

eeuwse stadspoort met twee torentjes werd in de Tweede Wereldoorlog door de Duitsers onthoofd en daarna verwaarloosd. Dank zij enkele actiegroepen en de erkenning in 1988 als rijksmonument werd verdere sloop voorkomen. In 2004 blijkt het tij gekeerd: de Gemeente wil het torenmonument in zijn oude glorie herbouwen. Bovendien wil men als symbool van de sprong van de stad over de Waal aan de overzijde een tweede stadspoort oprichten. Intussen voltrok zich op 20 maart 2004 een ander klein wonder: de Snelbinder, een 235 meter lange fiets- en wandelbrug van staal werd vastgemaakt aan de noordzijde van de spoorbrug. En sinds 15 mei 2004 kan wie dat wil in één ruk van Lent over de rode Snelbinder naar het station en naar de universiteit en het Academisch Ziekenhuis fietsen. Voor de voetganger is er aan de Waalkade bij het Torenmonument een trap naar de groene wandelroute over de rivier.

Geen bruggenwachter houdt de leeswandelaar tegen. Hij stapt in het spoor van de Uitvreter, wendt zijn gezicht naar het noordoosten, staat op de plek waar Japi stond en ziet door diens ogen de rivier, de wolken, de stad, de uiterwaarden. Ook voor hem is de brug nu een toegang tot de eeuwige Waal.

Op een zomermorgen om half vijf, toen de zon prachtig opkwam, is hij van de Waalbrug gestapt. De wachter kreeg hem te laat in de gaten. 'Maak je niet druk, ouwe jongen,' had Japi gezegd, en toen was i er afgestapt met zijn gezicht naar het Noord-Oosten. Springen kon je het niet noemen, had de man gezegd, hij was er afgestapt.

Met de blik op de opkomende zon kiest Japi voor de eenwording met de eeuwige rivier. In een eerdere versie, geschreven tussen september en december 1909, stapte Japi met zijn gezicht naar het noordwesten van de brug. Toen koos hij voor de richting waarin de rivier hem mee zou voeren. De definitieve versie maakt de keuze nog iets actiever, verbindt de rivier met de zon, de stuwwal naar Berg en Dal, de Ooypolder. Zelfs de rivier is slechts een tijdelijk deel van de kosmos. De Waal '*stroomt naar 't Westen en blijft stroomen tot daar ook een eind aan komt*'. Japi is tot het volkomen bewustzijn gekomen van de nietigheid van het ogenblik, van het actuele dat het *Nieuws van de Dag* iedere avond zijn oude lui brengt, van het getob. Hij breekt ermee ('*aan de muur zes briefjes met G.v.d. er op*') en neemt afscheid ervan (één briefje met '*Ziezoo*' erop: alles is volbracht). Eeuwig gaat voor ogenblik. Het glorieuze van zijn met enkele schamele jaren vervroegd einde heeft na bijna een eeuw niets van zijn glans verloren. Japi is uitgegroeid tot een religieuze Uitvreter. Na zijn superieure stap in de Waal vond men op zijn kamer een stok die hij van Bavink had 'geleend'. Stelen kun je het immers niet noemen, niet dat eigendom diefstal is, wel is alle bezit tijdelijk, waardeloos zelfs. (Al kan de lezer natuurlijk Japi's vergoddelijking van de natuur terzelfder tijd als tragisch ervaren. Hij kan kijken naar de bloem; hij kan zich ook de mesthoop verbeelden. Dan ziet hij Japi als een mirakels schoon voortbrengsel van het door Nescio als zinloos, onveranderbaar opgevatte aardse bestaan.)

Japi en Dichtertje nodigen de wandelaar uit de ultieme stap te zetten. De verteller en Nescio echter verwijzen hem naar de overkant. Daar, op de Lentse oever, gaat hij

recht tegenover de Grotestraat, zitten '*in 't gezicht van de stad en de heuvels*' en kijkt en leest en overleeft.

't Was een stille, zonnige herfstmiddag geworden. De kastanjes waren al kaal, de gele vijfvingerige bladeren met hun dikke kleverige stelen lagen op de aarde en dorre en gouden bladeren lagen overal. Er was de geur van bladeren, die vergaan, die 't dichtertje altijd zoo week maakte onder zijn vest, alsof i dood zou gaan en onsterfelijk wakker worden in net zoo'n stillen blauwen en gouden herfstdag, die niet zou eindigen. En hij streek een herfstdraad van z'n voorhoofd. De lucht was zoo blauw en wolkenloos en zag zichzelf in 't water en de zon scheen gouden.

En uit 't water steeg de stad naar de blauwe lucht, de kade en de huizen en daarboven weer huizen, half of heel uit boven andere, met vele roode daken en ergens een kerk, groot, als een teeken voor God om z'n stad te herkennen en twee spitse torens, die hoog en onmachtig zich rekten naar nog hooger. Zoo reikt een dichtertje uit de rivier zijner dichterlijkheid machtig en onmachtig naar God, die niet te zien komt achter de blauwe lucht.

Mooi, hè?

Literatuur

Jan Brinkhoff, *Rondom de Stevenstoren. Zwerftochten door de geschiedenis van Nijmegen*, Europese Bibliotheek, Zaltbommel, 1966.
Billy Gunterman. *Historische Atlas van Nijmegen. 2000 jaar ruimtelijke ontwikkeling in kaart gebracht*, Sun, Amsterdam, 2003 (met onder meer de in deze leeswandeling genoemde plattegrondjes en wandelkaarten).
Nescio. *De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel*, Nijgh en Van Ditmar, 's Gravenhage, 1984 (de hier gebruikte drieëntwintigste druk)
Nescio, *Verzameld Werk, Deel 1, De uitvreter, Titaantjes, Dichtertje, Mene Tekel, Boven het dal, Nagelaten werk*, bezorgd door Lieneke Frerichs, Van Ditmar/Van Oorschot, Amsterdam, 1996. Hierin ook *Venloër Grensbode, Japi stond op 't zuiderhoofd* en *De uitvreter* (eerste versie).
Nescio, *Verzameld Werk, Deel 2, Natuurdagboek 1946-1955*, bezorgd door Lieneke Frerichs, Van Ditmar & van Oorschot, Amsterdam, 1996.
Loet van der Sluis, *Lijn 2. Geschiedenis van een bergspoor. Een tocht langs de heuvelrug van Beek en Ubbergen*. Tandem Felix, Ubbergen, 1997.
Over Nescio. *Beschouwingen en interviews*. Bzztôh, 's Gravenhage, 1982.
Bert Vanheste, *De stad is woord geworden. Leeswandelingen door Antwerpen en Brugge*. Meulenhoff, Amsterdam, 2002. (Willem Elsschot en Maurice Gilliams; Guido Gezelle en Georges Rodenbach).
Bert Vanheste, *De Baan op met Boon. Een averechtse leeswandeling in Aalst*. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004.
Website met monumenten en plattegrondjes: www.noviomagus.nl

Avignon



Daniël Robberechts (Etterbeek, 8 mei 1937 - Everbeek, 27 mei 1992) studeerde enige tijd aan de Koninklijke kadettenschool te Laken (Brussel) en daarna aan de Université Libre de Bruxelles, waar hij in 1960 het kandidaatsexamen wiskunde aflegde. Robberechts debuteerde in 1968 met De labiele stilte, *een vrij conventionele roman waarin drie vertwijfelde jonge mensen elkaar vertellen over hun relaties*. Tegen het personage, *dat eveneens in 1968 verscheen, bevat zes 'teksten' die blijk geven van een toenemend wantrouwen tegenover het op inleving gebaseerde verhaal en het door de schrijver gemanipuleerde personage. Vanaf* De grote schaamlippen *(1969) legt de auteur zich toe op zelfbeschrijving, waarin hij afrekent met de schaamte en frustraties uit de jeugd. Ander bekend werk van zijn hand is* Praag schrijven *(1975), waarin hij poogt een eigen Praag te creëren aan de hand van de teksten over deze stad die de auteur ter beschikking staan. Daniël Robberechts overleed in 1992. Postuum verscheen in 1994* TOT (TXT). Aankomen in Avignon *(1970), is het relaas van een geduldige en behoedzame belegering van de stad Avignon door een hij-figuur, wiens hoop op een aankomst het verlangen inhoudt naar een wedergeboorte*.

En dan blijkt dat zijn allereerste aanraking met de stad aan de Rhône (buiten een louter verbale, toen hij als kleuter het dansdeuntje had leren zingen: *Sur le pont / d'Avignon / on y danse, on y danse / sur le pont / d'Avignon / on y danse tous en rond* - en eerst onlangs heeft hij vernomen dat het oorspronkelijk *Sous le pont d'Avignon* luidde, toen de *Pont Saint-Bénézet* nog tot over de stroom reikte, en men in de schaduw van de brugbogen op de *île de la Barthelasse* kwam dansen) dat die allereerste aanraking verscheidene jaren ouder is dan de oudste aantekeningen van het bewaarde dagboek: hij was veertien jaar, en de eerste - en uiteindelijk ook de laatste voltallige - familiereis met de eerste naoorlogse auto door Zuid-west-Frankrijk en het noorden van Spanje, was bij het begin van de terugkeer onderbroken in het dorp Remoulins (bij Pont-du-Gard op de rechter Rhône-oever) door een defect dat de vervanging vergde van motoronderdelen die men in het toenmalige Frankrijk nog maar in Parijs kon verkrijgen; voor hem echter, omdat hij geslaagd was in het toelatingsexamen tot een gesticht waar het schooljaar vroeger begon dan elders, was een spoedige terugkeer naar Brussel noodzakelijk; zo was besloten dat hij met zijn moeder naar huis zou terugkeren, zijn oudere broer zou hen tot in Parijs vergezellen, en vader, zus en jongere broer in Remoulins blijven. Tot daar de anekdote. Maar wat is het voor een jongen die op een nazomerdag voor het eerst - veeleer in een autobus dan in een taxi? of in de auto van de garagist? hij is het vergeten - langs de *Pont Saint-Pierre* over de Rhône naar het station van Avignon rijdt? Wel, hij is veertien jaar. Tot nu toe was hij een volstrekt niet-briljante leerling aan een jezuïetencollege, hij is patrouilleleider in de padvinderstroep; hij draagt nog geen bril; hij is groter dan zijn jaargenoten; in Spanje heeft hij shorts gedragen, zijn oudere broer een gewone lange broek; hij heeft nog maar weinig of geen sigaretten gerookt. Een adolescent?

bijlange nog niet. Een puber? nog zonder crisis, althans zonder meer verbijsterende mijmeringen of onrustwekkende vragen nu dan de laatste twee jaren. In zijn haar draagt hij nog een scheiding rechts, het geeft hem een keurig, fatsoenlijk voorkomen. Ook is hij nog volkomen maagdelijk. Met zijn huisgenoten gaat hij reeds lang ongewoon weinig vertrouwelijk om; men kan hem eigenlijk geen vrienden toeschrijven, en doordat hij tot geen enkele natuurlijke, vrije bende van pubers behoort, kan hij zichzelf niet onomwonden met anderen vergelijken. Is er iets hachelijkers dan woorden te wijden aan zulk een eenzame onbestemde? het is alsof elk woord hardhandig en onbescheiden zijn vorm opdrong aan iets uiteraard vormloos. Misschien moet men het zo uitdrukken: een gestalte en een lichaamskracht die bijna als van een man zijn, maar een huid, een hart, een brein als van een kind - of een meisje misschien?

[Daniël Robberechts, *Aankomen in Avignon*. Relaas, p. 8]

Istanboel



Kris Peeraer (Leuven, 1957) reisde tussen 1976 en 1985 met zijn vriendin, zijn latere vrouw, door Azië. Hij bezocht onder meer Turkije, Iran, Afghanistan, Pakistan, Indië, China, Maleisië en Indonesië. Hij werkte als seizoenarbeider in Zuid-Frankrijk, als verkoper in Turkije en als visser in Maleisië. Zijn reizen inspireerden Peeraer tot volgende romans: De stille liefde van Indochina *(1993)*, Margaretha Sidonja *(1993)*, De koningstuin *(1995)*, Onder de tropen *(1997) en* Reis naar de begeerte *(2003). Vooral zijn laatste roman is erg sterk werk. Peeraer is een auteur in de schaduw. Onterecht. Zijn romans zijn stuk voor stuk rijk aan inhoud en in een meeslepend, zinnelijk proza geschreven. Hij integreert in zijn boeken reisen liefdesverhaal, geschiedenis, introspectie en avonturenverhaal tot een uniek geheel*.

Dat we zonder ongelukken in Istanboel kwamen, was een wonder. Het werd alsmaar drukker op de weg. Bussen, vrachtwagens en auto's op één grote, niet te overziene hoop. Teyfik en ik werden er steeds vrolijker van. Hij riep me uit tot zijn grootste vriend, ondanks Parijs. De drank hield ons bijeen. Hij schreeuwde dat ik de wegwijzers in het oog moest houden en mijn arm uit het raam moest steken als we rechts wilden inschuiven.

‘Centrum, centrum,’ bezwoer hij me.

‘Centrum, centrum,’ wees ik hem aan. Hij zette me af op Taksim, boven op de luxueuze bult van Istanboel, de Verheven Poort. Verheven was het er, een eind boven de zee en bovendien bleef de etherische geest van de alcohol ons uit de oren stomen.

Teyfik kon nauwelijks geloven dat hij zijn auto daarboven had aangemeerd. Allah had hem bij dat karwei geholpen, een andere uitleg was er niet. Hij stopte me een handvol Turkse lira toe en verdween zigzaggend de heuvel af. 't Was het laatste wat ik van hem zag. Ik zocht mijn evenwicht, voelde of mijn buidel goed hing en ging op zoek naar Eva. Heel traag, ik was opeens niet meer gehaast.

Het was wel wat, die Turkenstad. Ik kwam ogen te kort. De taxi's waren oude Amerikaanse sleeën, er zaten zelfs Cadillacs bij. Geregeld vielen ze stil in de kleine straten op de flanken van de bult. Dan barstte het getoeter los en vloekten de andere chauffeurs en hun passagiers.

Die berg liep langs de wijk Beyoloe tot in de zee, erg makkelijk, ik liet me gaan. Onderweg hoorde ik de deuntjes die Teyfik me eerder had voorgezongen, ze kwamen uit de radio's in winkeltjes en op balkons. Ik kwam schooiers tegen, hoeren die naar hun werk vertrokken in de zijstraten, sjouwers, limonadeverkopers en straatventers. Een met een weegschaal. Vierenzestig kilo woog ik, ik kwam het te weten voor twee Turkse lira van Teyfik. Als ik wilde, kon ik zelfs mijn bloeddruk laten meten. Drie lira. Op de straathoeken rook het naar sjisj kebab, aan spiesen gestoken stukjes schapenvlees die voor je ogen boven hete kolen werden geblakerd. 't Verraadde de Centraal-Aziatische oorsprong van de Istanboeli's. Schoenpoetsers hadden hun met filmsterren, kleurtjes en koperen stukken versierde dozen op de stoep staan. De klant mocht er zijn voet bovenop zetten terwijl hij op een krukje zat. Je schoenen hoefden niet eens uit. 't Was smeren, frotteren en wrijven tot de glans in je ogen ging prikken.

Het was zo'n feest op die heuvel dat ik Eva op me liet wachten in het paviljoen van de sultans. Er was dan toch een uitweg, dacht ik tijdens de afdaling. Roemi de soefi had zijn derwisjen in een metaforisch moment gemeld dat de dag dat ze op aarde belandden, er een ladder voor ze klaarstond om langs te ontsnappen. Dat trof me wel, daar in Istanboel. De poort die de uitgang wees, zwaaide wijd voor me open en aan de andere kant scheen een zon vol raki in mijn ogen. Ik wilde de bewoners toefluisteren hoeveel ik van hun stad hield. Beneden stak ik de Gouden Hoorn over via de Galatabrug die deelde in mijn roes en onder mijn voeten zacht bewoog. Met mijn neus in de gemengde stads- en zeelucht balanceerde ik op de stoeprand en bleef bij een van de ijzeren scharnieren in het gevaarte staan wankelen tot ik doorhad dat het een drijvende brug was.

[Kris Peeraer, *Reis naar de begeerte*, p. 74]

Samenstelling Chris Torfs en Stefan van den Bossche
Poëtisch bericht

Gedichten voor deze rubriek kunnen uitsluitend digitaal worden aangeboden via svdbossche@hotmail.com, met vermelding van postadres en bank- of postrekening.

Over de inzendingen wordt niet gecorrespondeerd.

Auteurs van gepubliceerde gedichten ontvangen achteraf een bewijsexemplaar en een honorarium.

De dood is geen dreiging maar een lange dracht

La tombe aime tout de suite le silence.
Stéphane Mallarmé

Wij leggen bloemen op zijn marmeren graftombe,
helm en wat heksenkruid.
Mijn vader (*De datum van zijn dood*
is die van mijn bevrijding zeer nabij)
die zelden naar iemand kon luisteren,
zei luidop: 'Hadden ze maar naar hem geluisterd'.
Ik denk stilletjes: als hij nog verder leefde, had ik
geen reden van bestaan.
Mijn moeder zei: 'Voor de oorlog toen ik jong was
en jij nog niet geboren was, ging ik te voet naar
Blankenberge en hield toen halt, halverwege
bij die Laiterie'.
De kiosk met dat kleine trapgat is ook op zondag
leeg en verlaten, maar ik hoor blijde strijdmuziek
en soldatenliederen van groene soldaten.
Mijn vader werd niet als een farao begraven
en mijn moeder is nu verschrompeld en gekrompen,
maar meer dan boven of onder het zerkwoord
ooit moge beschreven en geschreven staan,
laat zij mij *furthermore* uit haar leven.

[Hendrik Carette]

Preda-Bergün, Rhätische Bahn

Zoals die Zwitsers het landschap te lijf gaan.
Kijk, een spoorbaan neemt een trein op de rug
en tilt hem tunnel na brug, bocht na bocht
boven zichzelf uit.

Duizelend van vooruitzichten, onstuitbaar
in bestemming en bereikbaarheid.
Is er geen oponthoud, geen respijt,
zijn er geen rotsen en wouden die beletten.

Zoals die Zwitsers onvermoeibaar

en zonder omwegen -
zo zou ik voor jou bergen verzetten.

[Patrick Cornillie]

Het ondergrondse leger van keizer Qu Shi Huang

Wij zijn de mannen met de stijve haarwrong,
met het lederen harnas en ja, *de jade stokken*
en de dreunende trom.
Wij zijn de staande soldaten, opgedolven uit
grondlagen en loopgraven van aangestampte aarde.
Hoe schitterden onze bronzen helmen en speren
rondom de drakenkroon.
En hoe vielen onze pijlen in zwermen
en verdonkerden als donderwolken de hemelzon.
Wij zijn de wachtende soldaten, in rijen van vier,
met achter ons de viermaal aangespannen vierspannen.
Wij zijn de zandstuivers van de infanterie
en van de voorste tot de achterste linie
staan wij in slagorde bereid voor de dreigende strijd,
want wij dragen de standaarden en de hoge vaandels.

[Hendrik Carette]

Oever

In zijn dromen ligt ze niet
op zijn bed maar op de oever
van een smalle beek. Rondom haar
is de wereld groen, met gele vlekken
als van boterbloemen. Altijd
zijn haar ogen dicht, altijd
haar lippen dodelijk open. Of ze
slaapt, vraagt hij zich af. En of

ze droomt. Hij wil haar
wekken, haar behoeden voor de regen
in zijn hoofd. Hij steekt een hand
uit, vingertoppen die niets voelen.
Een handschoen van wind
tussen zijn huid en de glooiing
van haar sleutelbeen. Of ze droomt,
vraagt hij zich af. Misschien

droomt ze van een man
met zijn ogen dicht.

[Hilde Pinnoo]

Samenstelling Patrick Lateur
Transit

In deze rubriek publiceren we 'literaire' vertalingen in het Nederlands van goede gedichten uit andere talen. Het is o.m. de bedoeling het vertalen van gedichten te stimuleren en daarom kunnen vertalingen ter selectie ingestuurd worden naar het redactiesecretariaat. leder vertaald gedicht moet vergezeld worden van een fotokopie van het oorspronkelijke gedicht en van de bibliografische gegevens van de bundel of het boek waaruit het genomen werd.

Les degrés de froid et de fièvre

L'OVALE se perd dans la clarté de la lampe
En bas
Le visage blanc fatigué
Dans les jours brumeux
Tout est retourné
Une émotion douce qui s'évapore

C'est une femme qui lit près d'un malade

Alors la chanson dans le coin s'est arrêtée
Un tas de mots accumulés
Je ne pourrai jamais vous dire
Une autre fois pour revenir
Attendez

On ne sait pas s'il va mourir
Il passe un cortège sur le lit
Un rêve lourd s'étend sur la table de nuit
Devant le mur d'en face lumineux
Le temps s'arrête

Un couple vient d'entrer en costume de fête

La tête dépasse le plafond
Un tremblement nerveux ébranle la maison
S'il faisait moins froid
La fenêtre ouverte
Tout s'envolerait

Devant la porte il y a une soeur de
Charité qui bat des ailes

PIERRE REVERDY

Graden van koude en koorts

't OVAAL verdwijnt in de klaarte van de lamp

Beneden
Het bleke vermoeide gelaat
In de mistige dag
Alles staat omgekeerd
Een zacht gevoel dat verdampt

Het is een vrouw die zit te lezen bij een zieke

Toen hield het gezang op in de hoek
Een berg op elkaar gestapelde woorden
Ik zou je nooit kunnen zeggen
Een andere keer om terug te komen
Wacht

Men weet niet of hij zal sterven
Er trekt een stoet over het bed
Een zware droom glijdt over de nachttafel
Voor de muur van de lichtende overkant
Staat de tijd stil

Een paar komt binnen. Feestelijk uitgedost

Het hoofd steekt uit boven het plafond
Een zenuwstoot doet het hele huis schudden
Als het niet zo koud was
Door het open raam
Zou alles wegvliegen

Voor de poort staat een zuster van
liefde met haar vlerken te wapperen

UIT HET FRANS VERTAALD DOOR FERNAND BONNEURE

Trajet

Sautons dans l'autobus nous y verrons plus clair
Il est agréable d'entendre parler une langue que
L'on ne comprend pas
L'esprit se repose et l'oreille s'amuse
Un couple de jeunes duettistes comme des poupées
Tournent sur les planches
La lune est un cadran solaire sans aiguille et
Je voudrais bien savoir l'heure qu'il est
De temps en temps quelques mots de français
Une exquise lenteur paisible
Impossible de tout savoir
Les gens sont nombreux et les hommes rares
C'est une petite bagarre
Un coup de coude dans l'estomac
Un coup de pied sur le tibia
C'est le plus fort qui montera
Casquette galonnée qui montera
Sur un visage campagnard
Ils sont là et mois aussi
Et je voudrais être si loin
Sur un chemin rayé d'ornières
A pied bien loin des autobus
L'odeur de pétrole nous rappelle à la réalité

Nous sommes Place la Bourse

PIERRE REVERDY

Afstand

Laten wij op de bus springen we zullen er beter zien
Het is aangenaam een taal te horen spreken
Die men niet begrijpt
De geest rust uit en het oor is verrukt
Een koppel jonge duo's zoals poppen
Draaien op de planken
De maan is een zonnewijzer zonder naald en
Ik zou wel willen weten hoe laat het is
Af en toe enkele woorden Frans
Een lekkere vredige traagheid
Onmogelijk om alles te weten
De mensen zijn talrijk, de mannen zeldzaam
't Is een opstootje
Een elleboogstoot in de maag
Een stomp op het scheenbeen
De sterkste komt boven
Kepi met strepen neemt het woord
Boven een landelijk gelaat
Ze zijn daar en ik ook
En ik zou ver van hier willen zijn

Op een baan getekend met een karrespoor
Te voet en ver van de bus
De reuk van olie herinnert ons aan de realiteit

Wij arriveren op het Beursplein

Uit het Frans vertaald door Fernand Bonneure

Pierre Reverdy (Narbonne 13.9.1889 - Solesmes 17.6.1960. Frans dichter en prozaschrijver. In Parijs raakte hij bevriend met de kunstenaars van de 'Bateau Lavoir'. Onder invloed van het kubisme wilde hij zijn zinnen en woorden uit elkaar halen om ze opnieuw te groeperen als nieuwe taalelementen. Vanaf 1925 en tot aan zijn dood woonde hij armoedig in de abdij van Solesmes waar hij terugkeerde naar het katholicisme van zijn jeugd. In 1988 verscheen *Pierre Reverdy. Poésie nouvelle et peinture cubiste. Théories et pratiques reverdiennes*, een schitterende analyse met bloemlezing door de Nederlandse Maria Adriana van der Linde, die toen over Reverdy doctoreerde. De twee gedichten komen uit deze bloemlezing.

Te gast
Paul Perneel

Groots kan je het zeker noemen. Indrukkend zelfs, vooral wanneer je onder het spoorwegviaduct Brugge verlaat in de richting van de autoweg Oostende-Brussel. Vooral bij avonddeemstering met een wat spaarzame verlichting doemt het monumentale gewrocht (ongeveer dertien meter hoog) plots voor je op. We hebben het over de creatie van Paul Perneel (Brugge, 1954) die als titel 'Open Poort' meekreeg. In 1990 brak deze Bruggeling letterlijk de oude bakstenen omheiningsmuur van de psychiatrische instelling O.-L.-Vrouw in Sint-Michiels letterlijk door en sloot zich zo - misschien onbewust - aan met de nieuwe genezingtendensen in de psychiatrie. Opsluiten en afsluiten werden taboe. Een opening zoeken naar de wereld werd vanuit de geneeskunde gestimuleerd en Perneel volgt gewillig deze therapie. De daardoor afbrokkelende en kunstmatig ontstane ruïne van de muur werd met verfrissende groene ranken wat verdoezeld. Vanuit het afgetakelde lichaam kan langzaam een nieuwe bloeiperiode ontstaan. Is het toeval dat enkele maanden voordien de Berlijnse Muur werd opengebroken en grotendeels verdween? Ook de 'Open Poort', die ruimte geeft en verwijst naar het volle leven, past in deze symbolische visie. Toch is het niet de bedoeling om door deze opening de hoger geciteerde instelling te bereiken. De opeengestapelde bijna ruwe blokken blauwe hardsteen uit Henegouwen (Soignies) liggen schijnbaar lukraak boven elkaar, schots en scheef. Het geheel ziet eruit alsof het nog in opbouw is. Het lijkt wel of de kans bestaat dat ze eerstdaags zullen vallen. Zo broos zijn ze op elkaar geplaatst in een beperkte waterplas. Maar de fundamenten zijn stevig: twee betonnen pijlers. Er wordt aan gewerkt - ook aan het menselijke lichaam -, want de ijzeren stellingen helpen verder de poort recht te houden en op te bouwen. Een verwijzing naar ziekte en herstel is helemaal niet ver af. Kunst wordt symbolisch en therapeutisch aangewend. Deze psychiatrische instelling gebruikt beeld- en schilderkunst wel meer in hun poging tot genezen. Het geheel sluit aan bij het andere oeuvre van Perneel. Voor de stedelijk begraafplaats van Brugge maakte hij ook een imposante constructie eveneens samengesteld uit blauwe Belgische hardsteen en inox en in Zedelgem staat een werk over solidariteit uitgevoerd in dezelfde materialen.

Jean Luc Meulemeester



In en om de kunst

Literatuur
Kreatief, het werk van Lionel Deflo
Julien Vermeulen

Eind 2004 verscheen het laatste nummer van het literair en kunstkritisch tijdschrift *Kreatief*. Achtendertig jaar (vanaf 1966) was Lionel Deflo de begeesterende hoofdredacteur die erin slaagde om driemaandelijks een gevarieerde mix van creatieve literaire bijdragen, beschouwende teksten en geëngageerde stukken aan te bieden. Alles samen meer dan twintigduizend bladzijden, enkele lopende meters boekenruggen. *Kreatief* was weliswaar een periodiek, maar door de vele dossiernummers heeft het de lezer meer dan eens geconfronteerd met opvallende breuklijnen in het artistieke landschap. Het themanummer over de Nieuwrealistische poëzie ontbreekt in geen enkele poëziebibliotheek. Belangrijker dan dat: toen het dossier in oktober 1970 verscheen, functioneerde het onmiddellijk als een kristallisatiemoment van een nieuwe literaire trend. Het groepeerde gelijkgestemde dichters en sloeg een brug naar de plastische kunst. Het werd een themanummer dat, via een editie in boekvorm, zijn weg vond in het brede kunstcircuit waar het als een blikopener een verfrissend accent aanbracht. We zeggen het maar eenvoudig: het was een *once-in-a-lifetime-event* waar iedere tijdschriftredactie met bewondering en enige afgunst naar opkijkt. Voor het Nieuw-realistisch dossier tekende hoofdredacteur Lionel Deflo zelf die, via uitgebreide enquêtering, de polsslag van de tijd aanvoelde, deze genuanceerd onder woorden bracht en in een dynamische stroomversnelling stuurde. ‘Dat nummer’, zo verduidelijkt Deflo, ‘weerspiegelde niet alleen inhoudelijk de mentaliteit van de literaire democratisering die toen opgeld maakte. Natuurlijk: de nieuw-realisten brachten het straatleven binnen in de poëzie, maar ook omgekeerd trokken we met poëzie de straat op. Het aantal leesavonden en tournees dat we in de jaren 1972, 1973 en 1974 georganiseerd hebben is niet meer te tellen.’.

Lionel Deflo (Menen, 31 januari 1940) manifesteerde zich aanvankelijk met enkele kortverhalen. Ook aan het *Kunsttijdschrift Vlaanderen* werkte hij mee: in de literaire wedstrijd voor verhalend proza die naar



Lionel Deflo
[Foto: Filip Claus]

aanleiding van ons nummer 100 georganiseerd werd, behaalde hij de eerste prijs. Hij was zesentwintig toen hij samen met Thierry Deleu *Kreatief* oprichtte en vanaf 1968

tekende hij alleen voor de leiding van het tijdschrift. In de marge van zijn redacteurschap profileerde hij zich ook als criticus, essayist en uitgever (Manteau, van 1986 tot 1993). Van meet af aan werd het tijdschrift vanuit een kritisch-geëngageerde hoek geconcipieerd. In die zin verschenen in de jaren zeventig en tachtig opmerkelijke dubbelnummers die inhoudelijk grensverleggend waren en anticipeerden op een discours dat pas later algemeen gangbaar werd. Dossiers over literatuursociologie (1971), Latijns-Amerika (1972) en Negro-Afrikaanse literatuur (1973) volgden elkaar in het begin van de jaren zeventig op en schepten ademruimte voor een kunstbenadering die toentertijd nog vaak vanuit een eurocentrisch (en/of neoplatonisch) standpunt opereerde. Dertig jaar later bieden deze bundels nog steeds stof tot nadenken en koppelen het esthetische moeiteloos aan het kritische engagement. De sociale reflex kwam nog sterker tot uiting in thema's als cultuur onder apartheid (1977), arbeidersliteratuur (1979), het oeuvre van Walter van den Broeck (1986) of polemiek in de Vlaamse letteren (1986). Dat *Kreatief* in 1988 een uitgebreide terugblik wijdde aan mei '68 illustreert het achterliggende klimaat van waaruit de jonge hoofdredacteur vertrokken was.

Deflo: ‘We waren een links tijdschrift, ideologisch-links én bijzonder geëngageerd. Voor onze thema's over arbeidersliteratuur bijvoorbeeld brachten we eerst een theoretisch dossier uit, en dan - in een tweede aflevering - een bundeling van verhalen en teksten waarvoor we een oproep gedaan hadden in de arbeidersbladen zoals *De Werker* en *De Volksmacht*. De respons die we daarop gekregen hebben was gewoon overweldigend. En dat zet natuurlijk aan om steeds door te gaan. Ook het feit dat we jaren lang een vrij stabiel abonnementenbestand hadden, betekende veel voor onze redactie. Voor mij persoonlijk ook, natuurlijk. En ook voor mijn vrouw. Je moet weten dat ze de meeste teksten zelf allemaal ingetypt heeft, ja, met een IBM-schrijfmachine, op een soort sjabloon, zodat we dat rechtstreeks naar de offsetpers konden brengen.’

De open houding tegenover actuele buitenlandse literaturen leverde voor het tijdschrift enkele primeurs op: vertalingen van auteurs die pas later algemeen erkend werken. Hier zien we Deflo aan het werk als een gedreven uitgever: op zoek naar literaire stemmen die authentiek zijn en terzelfder tijd het verwachtingspatroon van de lezer overtreffen. Aandacht voor het jongste, het nieuwste en het vernieuwende *tout court* leidde tot boeiende bladzijden over de relatie tussen kunst en psychiatrie (in 1975 reeds), over de genese van het dichterschap

(lang voor de huidige trend om het proceskarakter van de literatuur centraal te stellen), over de misdaadliteratuur (vóór de echte hype van het genre), over creatief schrijven in Vlaamse schrijversscholen en vele andere.

Lionel Deflo en zijn ploeg boden ook kansen aan jonge debutanten en lieten een generatie dichters en prozaïsten aan het woord komen vooraleer deze zich in het bredere circuit kon manifesteren. In die zin nam het tijdschrift risico's en functioneerde het als een laboratorium voor nieuwe stemmen en frisse geluiden. In deze constante zoektocht naar jonge namen en de al even constante gedrevenheid om nieuwe horizonten te verkennen stelde *Kreatief* zich wel eens kwetsbaar op. Hoe kan het ook anders? Niet iedere debutant stoot door tot de eerbiedwaardige niches die bepaalde literatuurcritici uittekenen. Niet ieder themanummer wordt met evenveel enthousiasme onthaald. Vrij recent nog werd het *Kreatief* (en enkele andere periodieken) door een commissielid van het Vlaams Fonds voor de letteren aangerekend dat ze flirtend en *freewheelend* op zoek gingen naar verre-envreemde-kunsten (Slovakije, China, Midden-Oosten, Slovenië). *So what?* In meer dan één opzicht nam *Kreatief* een sterke en duidelijke plaats in binnen het literaire landschap. Meer dan dertig jaar was de periodiek een democratisch kanaal voor jong talent, een forum voor meerstemmige bijdragen, een blad dat niet bang was zich te koppelen aan diverse artistieke actoren en dat in zijn algemene openheid een opvallende publieksgerichtheid had.

'Hemmerechts, Brusselmans... noem maar op, vrijwel iedereen die de laatste decennia in de literatuur naam gemaakt heeft, publiceerde in ons tijdschrift,' stelt Deflo, 'daarom ook dat ik het standpunt van de tijdschriftencommissie van het Vlaams Fonds voor de Letteren zo onrechtvaardig vind. Hun nogal irrationele beslissing om de subsidies op te schorten was voor ons de spreekwoordelijke druppel om de boeken dicht te doen... Als literair blad hadden we de laatste jaren al een grotere concurrentie van o.a. bladen als *De Tijd* en het *NRC Handelsblad* die grote literaire katernen uitbrengen, vaak met voorpublicaties. En natuurlijk is er ook de venieuwende beweging van het internet, de weblogs, waar toch een stuk creatieve literatuur gemaakt wordt. Maar, hoe dan ook, ik betreur heel erg de beslissing van het Fonds. Als literair tijdschrift waren we jaren lang een soort kweekvijver voor nieuw en jong talent.'

Dat Deflo met enigszins gemengde gevoelens afscheid neemt van het tijdschriftenwereldje is best te begrijpen. Toch feliciteren we hem graag (om het met een *understatement* te stellen) omwille van de honderd tweeënvijftig deadlines die hij en zijn medewerkers gehaald hebben. En met het wegvallen van *Kreatief* valt er een nuancerende stem weg en verschraalt het tijdschriftenlandschap. Zoiets is altijd te betreuren. Maar, het is mooi geweest, schrijft Deflo in de inleiding van de laatste uitgave *The End (1966-2004)*. De redactie van het *Kunsttijdschrift Vlaanderen* onderschrijft graag zijn uitspraak en wenst hem nog creatieve jaren toe.

Emile Verhaeren in de Vlaamse letterkunde. Bij de 150ste verjaardag van zijn geboorte

Stefan van den Bossche

De schaduw van de in het Frans schrijvende Vlaamse dichter Emile Verhaeren (1855-1916) is niet alomtegenwoordig in de Lage Landen, hoewel zijn poëzie destijds nationaal en internationaal hoge ogen gooide. Verhaeren wordt tot de brede stroming van het Europese symbolisme gerekend. Dat een van de mooiste Scheldebochten in 1927 bekroond wordt met het praalgraf van de dichter, is op zich al een symbool: overal bekend, zorgt het voor een ware icoon voor de Belgische literatuur. De zwarte tombe aan de buitenbocht in Sint-Amands aan de Schelde draagt het aureool van literair bedevaartsoord. De plek waar Verhaeren geboren wordt en zijn kindertijd doorbrengt, is een idyllische locatie. Zonder twijfel verhoogt dat de aantrekkingskracht van een bij momenten vergeten auteur en zijn werk. Ze zijn, ondanks de taalbarrière, in de Nederlandstalige literatuur gelukkig toch niet onopgemerkt gebleven. Gedichten van Verhaeren worden vertaald door Albert Verwey, Achilles Mussche, Firmin van Hecke, Willem Gijssels, René Verbeeck, Bert Peleman en Bert Decorte, later door onder meer Stefaan van den Bremt.

Een buitenbocht

Verhaeren is de zoon van een uit Brussel ingeweken oliefabrikant en behoort tot de gegoede burgerij van het dorp. Hij volgt middelbaar onderwijs aan het befaamde Sint-Barbaracollege in Gent, *the place to be* voor Franstalige Vlaamse intellectuelen in spe. Charles van Lerberghe, Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck en Grégoire le Roy lopen er school. Verhaeren studeert vervolgens in Leuven en promoveert er in 1881 tot doctor in de rechten. Hij komt tijdens zijn studententijd in contact met de latere medewerkers van het revolutionaire literair tijdschrift *La Jeune Belgique*. Verhaeren is onder de indruk: hij publiceert zijn eerste bijdragen in uiteenlopende studentenbladen en roept zelf in 1879 een eigen tijdschrift in het leven, *La Semaine des étudiants*. Hij loopt stage bij de Brusselse socialistische advocaat, schrijver en denker Edmond Picard en leert in diens salon tal van kunstenaars, schrijvers en bewegingen kennen, waaronder de groep rond het tijdschrift *L'Art Moderne*. Verhaeren wil schrijver worden. Hij publiceert gedichten en kunstkritische bijdragen, werkt mee aan een resem Belgische en buitenlandse tijdschriften, bezoekt tentoonstellingen en musea. Hij legt contacten overal in Europa en werpt zich op als de chroniqueur bij uitstek van de vernieuwing van de kunsten en de grote openheid die het Belgische artistieke forum rond de eeuwwisseling allure geeft. Een aantal jonge, veelbelovende kunstenaars wordt door Verhaeren geïntroduceerd.



In 1883 wordt Verhaerens debuutbundel *Les Flamandes* in Vlaanderen nogal negatief onthaald, op de eerste plaats omwille van de naturalistische inslag en het wat bestiale accent dat de dichter in de Vlaamse mens heeft gelegd. In 1886 volgt *Les Moines*, een intimistische bundel die de morele crisis van de dichter inluidt. In die bundel

bekleedt hij de moderne kunstenaar met een nieuwe, ethische roeping: hij is, in opvolging van de middeleeuwse monnik, de cultuurdrager bij uitstek. Van Verhaerens inzinking getuigt de trilogie *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1888) en *Les Flambeaux Noirs* (1891). Nadien herwint Verhaeren zijn levensvreugde in een nieuwe trilogie: *Les Forces tumultueuses* (1902), *La multiple Splendeur* (1906) en *Les Rythmes souverains* (1910).

Verhaeren etaleert zijn vertrouwen in mens en toekomst. Zijn liefde voor Vlaanderen bezingt hij in de vijf bundels *Toute la Flandre*, die verschijnen tussen 1904 en 1911. Dat alles neemt niet weg dat Verhaeren bij een flink aantal Vlamingen op weinig sympathie kan rekenen. In het toonaangevende tijdschrift *Dietsche Warande & Belfort* bijvoorbeeld, wijdt de jezuïet Hubert Pauli (1881-1948) in 1913 een bijdrage aan 'Fransche schrijvers in Vlaanderen'. Hij beschouwt Eekhoud, Maeterlinck en Verhaeren zonder meer als verraders van hun taal en geloof.[1] De Van Nu en Straksers August Vermeylen en Karel van de Woestijne daarentegen, betreuren Verhaerens keuze voor het Frans, maar erkennen diens waarde voor de internationale culturele uitstraling van Vlaanderen.

Als men op zoek wil gaan naar de invloed van Emile Verhaeren op het Nederlandse taalgebied, komt men onvermijdelijk bij zijn



bundel *Les heures claires* (1896) terecht. Stefaan van den Bremt (1941) vertaalt de zinnelijke liefdesgedichten die Verhaeren voor zijn echtgenote Marthe Massin heeft geschreven. De vertaling van Van den Bremt verschijnt in 1997, als *De heldere uren*. De bundel maakt deel uit van alweer een trilogie, *Les heures*, waartoe voorts *Les heures d'après-midi* (1905) en *Les heures du soir* (1911) behoren. Voor sommigen is het precies door deze poëzie van *Les heures claires*, dat Verhaeren de vergetelheid

van de literatuurliefhebber bespaard blijft. Niet alleen in het Nederlands, maar ook in het Engels, Duits, Italiaans, Pools, Grieks, Russisch en zelfs Japans wordt de bundel vertaald.[2] Al in 1940 verschijnt een bloemlezing met onder meer zeven gedichten uit die bundel, vertaald door de Nederlandse Zeeuws-Vlaamse dichter Martien Beversluis (1894-1966). Die maakt een representatieve selectie uit Verhaerens werk en laat vooral de dichter zien in zijn evolutie van een overweldigend naar een intimistisch idioom. In dat laatste - *Les heures claires* - wil ik het gedicht XVII citeren, al is het maar om aan te tonen hoe Verhaeren, zelfs doorheen zijn Nederlandse vertaling, in staat is om zijn zachte waarneming te laten vibreren en haar met de typografie van zijn gedicht bespeelt. Het resulteert in zestien heerlijke verzen:

Om lief te hebben met de ogen
moet onze blik gereinigd zijn en onbewogen
voor duizend andre blikken die ons kruisen
slaafse en onkuise.

De morgen heft in bloemen en in dauw
uit 't licht zich flauw
en teer.
Het is alsof men dons omlaag ziet zweven
die licht door 't licht de neevlen weerschijn geven
en strelend strijken langs de mossen neer.

En onze vijvers blauw en wondren-wiegelend
trillen en worden levend en goud-spiegelend;
vogels al roeren zich onder der takken wemeling
en de eerste klaarten van de wegen, velden, hagen
vagen
de vochte smoor, stuwen zich door de schemering.

Als de dichter René Verbeeck (1904-1979) in 1966 de integrale keuze en vertaling van Beversluis opnieuw uitgeeft, kadert hij Verhaeren post factum in het humanitair-expressionisme van de jaren '20. Verhaerens optimisme past volgens hem in het negentiende-eeuwse geloof in het élan van wetenschap en vooruitgang, ‘een goddelijke kracht als het ware, die de mensheid voorstuwde naar meer geluk en rechtvaardigheid, een materialistisch pantheïsme’. Het kosmische en grootse in Verhaerens rijk beeldend vermogen maken van hem een voorganger van de expressionisten à la Van Ostaijen, Burssens of Moens. De Schelde is daarbij ook wel een verbindingselement. Ze helpt de dichter een vitale en tegelijk morele en sociale kracht te etaleren en zich als baanbreker voor de Europese gedachte te positioneren. Een en ander is niet weinig zichtbaar in Verhaerens gedichten: ‘In de eerste plaats in zijn ritme dat een uniek en onvervreemdbaar bezit is van zijn poëzie. De golven van de Schelde, haar stormen, winden en sterke stromingen, hebben inderdaad hun ritmen door zijn vers gedreven’, aldus Verbeeck.[3]

Wat ligt er tussen de verloochening van Verhaeren door Vlaamsgezinde publicisten als Hubert Pauli en de recuperatiebeweging zoals die door René Verbeeck wordt uitgevoerd? Het lijkt me niet zinloos om daar even bij stil te staan. Misschien kan een dergelijke oefening aanzetten tot verklaring bieden voor het feit dat het begrip Verhaeren alomtegenwoordig is in de Vlaamse cultuurgeschiedenis, maar er op een veeleer onwezenlijke manier deel van uitmaakt. Of anders gezegd: er is vandaag een discrepantie tussen het aantal bezoekers van de graftombe aan de Schelde en het aantal lezers van Verhaerens poëzie. Nog anders: men vermoedt in de schoonheid

van de Schelde op die plek een vergelijkbare schoonheid in Verhaerens poëzie. Niet ten onrechte overigens.

Marthe Massin

In oktober 1889 ontmoet de 34-jarige Emile Verhaeren in Bornem de bevallige Marthe Massin (1860-1931), een Luikse schilderes die tekenles geeft aan de kinderen van Graaf van Marnix van Sint-Aldegonde. De vijf jaar jongere Marthe is geregeld bij Verhaerens zus, echtgenote van de rentmeester van de graaf, te gast. De dichter is bij het eerste contact meteen het noorden kwijt. Op 24 augustus 1891 treden ze in het huwelijk. Het koppel vestigt zich in Brussel, op een moment dat daar op artistiek vlak van alles in beweging is gezet. In 1898 trekken Emile en Marthe naar Parijs. Verhaeren heeft dan al wereldfaam verworven. Hij is de inspirator van schrijvers als Rilke, reist Europa rond om lezingen te geven en wordt door koning Albert I tot *poète national* benoemd. In 1911 mist hij op een haar na de Nobelprijs, toegekend aan zijn vriend Maurice Maeterlinck.

In Verhaerens omgeving houdt zich de *fine fleur* van de contemporaine kunstenaars op: Theo van Rysselberghe, James Ensor, Fernand Khnopff, Leon Spilliaert, Henri van de Velde, Camille Lemonnier maar ook internationale figuren als Georges Seurat, Paul Signac, Auguste Rodin, Edgar Degas, Stéphane Mallarmé, André Gide of Stefan Zweig, die een paar gedichten van Verhaeren vertaalt. De lijst is even indrukwekkend als onuitputtelijk. Verhaeren is de poort op de wereldliteratuur en een levende afspraak met de kunstgeschiedenis. Als hij op 26 november 1916 in Rouen onder een trein sukkelt en ter plaatse sterft, is de verslagenheid groot. Men wil de onfortuinlijke dichter zelfs een laatste rustplaats in het Parijse pantheon bezorgen. De familie weigert, en via een interventie van Albert I wordt het stoffelijk overschot begraven in Adinkerke, nadien in Wulveringem (vandaag Beauvoorde) bij Veurne. Op 9 oktober 1927 neemt Verhaeren zijn definitieve rustplaats in aan de Scheldeoever, conform een gedicht van hem.

Van Nu en Straks

Verhaeren is geen Van Nu en Strakser, maar het heeft ongetwijfeld niet veel gescheeld. Een dichter als de Amerikaan Walt Whitman (1819-1892), groot voorbeeld van Verhaeren, blijkt in *Van Nu en Straks* een van de weinige anderstalige dichters van wie vertaalde gedichten gepubliceerd worden. Het werk van de profetische en kosmisch geïnspireerde en van een vitalistische oerkracht getuigende Whitman wordt er uitvoerig geïntroduceerd.[4] Ook blijft er het feit dat *Van Nu en Straks* tijdschriften als *L'Art Moderne* of *La Jeune Belgique* tot voorbeeld heeft genomen, periodieken waar Verhaeren sterk in aanwezig is. 'Wij willen Vlaming zijn, om Europeërs te worden', weet August Vermeylen. Verhaeren vormt een van de aangewezen illustraties.

Vermeylen (1872-1945) is goed bevriend met Verhaeren. De voorman van *Van Nu en Straks* onderkent een Vlaamse en een Franse stem in diens gedichten, en vindt daarin de onmisbare solidariteit van beide Belgische landsdelen. De meest 'broederlijke' studie over Verhaerens werk is volgens Vermeylen overigens van de hand van een Vlaming: Karel van de Woestijne, andere Van Nu en Strakser. De 'geweldige tederheid' in Verhaerens poëzie doet Vermeylen denken aan die van Gezelle. In hun beider verzen schuilt de beweging van ruimte en luchten, en sommige bezongen Vlaamse karakters in Verhaerens werk hebben een intens reliëf dat in de Vlaamse poëzie niet te vinden is. Vermeylen verwijst bovendien naar het feit dat sommigen het de dichter kwalijk hebben genomen niet in het Nederlands geschreven te hebben. Verhaeren gebruikt de taal die hem het meest natuurlijk overkomt. En precies daar komt Vermeylen, naar aanleiding van de tiende verjaardag van Verhaerens dood, anno 1926, op het punt de dichter van het toen tanende humanitair-expressionisme los te koppelen en voorgoed in Europese regionen te posteren: Verhaeren behoort tot diegenen die, uiterst persoonlijk, in zich een razend hart voelen kloppen, die steeds in verbinding staan met het omringende leven en daar in zichzelf een transpositie van maken. Hij absorbeert de omringende werkelijkheid en laat haar breed en diep vibreren. Toch is 'leven' de centrale notie in de poëzie van Verhaeren, en daarbij ook het leven in de natuur, het universele in de menselijke gemeenschap, zeker in het volk, dat een reservoir is van elementaire energie, 'la vie enfin des idées qui font les grandes communautés', en de offerbereidheid die ermee gepaard gaat.[5] Vermeylen onderneemt hier duidelijk een poging om Verhaeren ook aan het humanitair-expressionisme te verbinden, maar dan naar Vermeylens normen en niet zoals kort voordien de Antwerpse avant-garde dat zelf heeft geprobeerd. Vermeylen wil allure geven aan het verband van Verhaeren en het expressionisme. Zijn synthese laat uiteraard ruimte voor *Van Nu en Straks*, en precies daardoor wordt Verhaeren, tien jaar na zijn dood, uit een te enge interpretatie weggerukt en tot literair tussenpersoon van twee generaties Vlaamse schrijvers gepromoveerd. Op die manier plaatst Vermeylen de dichter, ietwat arbitrair, boven de aloude discussie tussen een romantisch traditionalisme à la *'t Fonteintje* en het expressionisme van *Ruimte*. Verhaeren als bindmiddel, als scheidsrechter en inspirator. Vermeylen beseft maar al te goed dat de generatie Antwerpse expressionisten, op Van Ostaijen na, niet de fond in huis hebben om Verhaeren de eer en de plaats te geven die hem toekomt.

Maar keren we even terug naar Karel van de Woestijne (1878-1929), vormgever bij uitstek van Fonteiniers als Maurice Roelants of Richard Minne. Van de Woestijne is hét ankerpunt van een generatie schrijvers. Geen andere Vlaming heeft bovendien zo over Emile Verhaeren geschreven als hij. De reden is niet zo ver te zoeken: Van de Woestijne sluit zich niet af van het Franstalige cultuurleven in Vlaanderen. In Van de Woestijnes verzameld oeuvre en in diens journalistiek werk zijn de verwijzingen naar de dichter van Sint-Amands aan de Schelde niet te tellen. De uitvoerigste beschouwing dateert uit 1906, in de nasleep van *Van Nu en Straks* en de redactionele peripetieën in de opvolger ervan, het tijdschrift *Vlaanderen*. Van de Woestijne omschrijft de Vlamingen als 'weifelende dubbel-naturen', op wie echter het 'wezensecht-Vlaamsch op het opgelegd-Fransch' heeft gezegevierd. Hij schrijft het specifieke Vlaming-zijn van Maeterlinck, Van Lerberghe, Eekhoud en Verhaeren toe aan 'een wending van hun intellect', en na verloop van tijd bedienen zij zich zelfs van 'meer traditioneel-eigenaardige, méér nationaal-karakteristieke hoedanigheden dan hunne land- en tijdgenooten die schreven in de taal van hun volk'. Verhaeren heeft een grote troef: de hartstocht en het wezen die hem toelaten 'zijn evenhartstochtelijk volk te benaderen'. Verhaeren is een negentiende-eeuwse Vlaming, zich bewegend op het snijpunt van twee tegenstrijdige gesteltenissen: het achterdochtige en het vooruitstrevende. Toch is hij voor Van de Woestijne een Vlaming, in die zin: 'iemand, helaas buiten onmiddellijke voeling met zijn volk, in een andere taal en onder anderen geest dan van zijn volk gevormd en gekweekt; die echter, door de neiging van zijn hart en 't redeneeren van zijn geest tot dat volk is teruggekeerd; en door zijne natuurlijke gaven, door 't bijzonder wezen van zijn temperament beter dan wie onder zijne lots-genooten geschikt is en voorbereid, dat volk medelijdend te begrijpen'. Ook voor Van de Woestijne is *Les heures claires* de revelatie, samen met *Les heures d'après-midi*: 'ik vind ze 't allerschoonste wat Verhaeren ooit zong'. In hun tedere schoonheid onderstrepen ze de 'verhevene grootheid' van de dichter.[6]

Ten tijde van het eerder aangehaalde essay van Vermeylen, tien jaar na Verhaerens dood, publiceert Karel van de Woestijne in de *Nieuwe Rotterdamsche Courant* het tweedelig opstel over 'De roem van Emile Verhaeren'. Daarin buigt hij zich over enkele vragen, waarvan de belangrijkste de uitstraling van Verhaeren betreft, en in hoeverre het decennium na zijn dood schuld heeft aan een zekere vergetelheid. Hij staat voor 'de poëzie van gansch een tijdperk, op grootmachtige en imponeerende wijze uitgedrukt'. Dat neemt niet weg dat Verhaeren intussen door de jongeren wordt vergeten. Die hebben hem niet persoonlijk gekend, hoewel hij hen wel degelijk heeft beïnvloed. De nieuwe, onrustige generatie heeft weinig anders dan wanorde gekend, tijdens en na de oorlog: 'het onsamenhangende trekt haar nog steeds meer aan dan het afgebakende; en dat sommigen hunkeren naar meer menschelijkheid, naar meer liefde, en zelfs, buiten alle pose, naar God, is wel het beste bewijs van hare wezenlijke ontreddering. Zeker, in Verhaeren zouden zij kunnen vinden een voorbeeld van het vertrouwen dat hen ontbreekt en dat enkelen zoeken'. Dat Verhaeren voor een modern dichter bij uitstek doorgaat, heeft misschien zijn roem vergankelijk gemaakt. Zijn poëzie bezit volgens Van de Woestijne te veel tijdselementen en te weinig eeuwige.[7] Met zijn eigen tijd heeft ook Van de Woestijne zelf een problematische verhouding: hij behoort tot 'de generatie van de twijfel', 'een jeugd van onrustig-ziedende breinen' in een tijd die elk evenwicht verloren heeft. De jeugd is op zoek naar een nieuwe synthese van individu en samenleving, en daarin valt Van de Woestijnes poëzie te plaatsen: een dichtkunst van hyperindividualisme, sensibiliteit, zelfanalyse, vitalisme,

drift en walging, mystieke onthechting, moeheid en doodsverlangen.[8] Het symbolisme ontlokt als het ware de poëzie van Van de Woestijne en een aantal epigonen van hem, zoals de vroege Jan van Nijlen en August van Cauwelaert, naast mindere goden als Constant Eeckels. In de literaire kritiek worden toentertijd meer dan eens de soms verregaande affiniteiten en analogieën aangeduid van hun werk met dat van Baudelaire, Verlaine, Rimbaud en Vlamingen als Grégoire le Roy, Charles van Lerberghe, Maurice Maeterlinck en, inderdaad, Emile Verhaeren.

Pol de Mont

Van Sint-Amands naar Antwerpen, over de

Schelde, is niet echt een verre reis. Op een of andere manier moet Antwerpen de telg van de Scheldeboorden in de armen sluiten. Brussel en Parijs zijn Verhaerens uitvalsbases, maar Antwerpen heeft een veeleer organische verbinding met de beroemde dichter. Voor de inhoudelijke vormgeving van die verbinding zorgt Pol de Mont (1857-1931). In 1911 publiceert de 'Brabantsche leeuwerik', zoals hij naar een van zijn gedichten wordt genoemd, zijn bloemlezing *Modernités*, waarin hij een generatie Vlaamse jongeren met enkele in het Frans schrijvende Vlamingen confronteert. De Mont, nochtans uitgesproken Vlaamsgezind, beseft de waarde van Verhaeren en anderen voor de ontbolstering van de eigen letterkunde. Op die manier komt een dichter als Wies Moens (1898-1982) in bekoring voor het werk van Verhaeren en Van Lerberghe, 'den geweldenaar en den zanger der teederheid, in wier verzen ik het onmisduidbaar-"eigene" hoor kloppen en ruischen onder 't geleende hulsel'.[9] In zijn bloemlezing grijpt De Mont terug naar zijn *Poètes belges d'expression française* (1898), waarin hij ten behoeve van een hele generatie jonge schrijvers enkele belangrijke Franstalige Vlaamse auteurs voorstelt. Het enthousiasme van de uit het Pajottenlandse dorp Wambeek naar de Scheldestad uitgeweken literator en kunstcriticus is opvallend. Al in 1903 constateert hij als eerste Vlaming: 'Boven alle andere Fransch-Belgische dichters steekt een enkele ten minste een geheele koplengte uit, Emile Verhaeren (...). Deze is (...) de interessantste van alle, diegene, in welken zich, als 't ware, de onderscheiden ontwikkelings-stadiën van de geheele beweging sedert twintig jaar als in een levenden typus belichamen'. Men moet zich maar eens voorstellen wat dat betekent voor die Antwerpse jongeren, waarvan de belangrijksten bij De Mont op de schoolbanken zitten en door hem voor letteren en kunst worden geënthousiasmeerd. De Mont noemt Verhaeren onomwonden 'een werkelijk groot dichter, groot door de ongewone buigzaamheid waarmede hij elken vorm en elk onderwerp aandurft; groot door zijn machtige fantazie en ongewone vruchtbaarheid; groot ook door zijn mannelijk, bijna barbaarsch *élan* en door zijn medeslependen hartstocht'. De Mont beschouwt vooral Verhaerens bundels *Les Débâcles* (1888) en *Les Flambeaux noirs* (1889) als van grote betekenis voor Verhaerens ontwikkeling: 'Niet alleen, omdat in beide werken, die zeer bizondere vizie meer en meer op de voorgrond treedt in beelden soms van onvergelijkbare stoutheid, maar tevens omdat stijl en versbouw er zich in bevrijden niet alleen van alle invloeden van andere dichters, maar tevens van allen overgeërfden ballast van klassieke of pseudo-klassieke dichterlijke taal en rhetorika'. Verhaerens vrijheden druisen volgens De Mont in tegen traditie en geest van de Franse taal, niet in het minst in een eigen verslibrisme.[10]

Onder meer ook de Antwerpse jonge criticus en redacteur van het kortstondige tijdschrift *De Boomgaard*, André de Ridder (1888-1961), wordt door De Monts actie begeesterd, en breekt in 1911 een lans voor het werk van Verhaeren én dat van Walt Whitman.[11] Hij plaatst zich daarmee in de schaduw van Karel van de Woestijne. Verhaeren is ook regelmatig te gast op kunstzinnige avonden en lezingen in Antwerpen, onder meer rond de eeuwwisseling ingericht door de kunstkring van De Kapel, waarin schrijvers en kunstcritici in wording als Ary Delen, Lode Baekelmans en Emmanuel de Bom circuleren, en in het culturele Antwerpen de internationale artistieke scène willen projecteren tot op Brusselse hoogten.

Expressionisme

Als Emile Verhaeren in november 1916 om het leven komt, is in onze contreien een bepaalde instroom - door de bezetting ingegeven en versoepeld - van het Duitse expressionisme aan de gang. Er is maar weinig contact met Frankrijk of Engeland. Het expressionisme uit het oosten is principieel pacifistisch-humanitair en internationaal georiënteerd, maar van beïnvloeding op de groep rond het tijdschrift *Ruimte* (1920-1921), met Paul van Ostaijen, Wies Moens, Marnix Gijsen, Gaston Burssens en Victor J. Brunclair, kan nauwelijks sprake zijn. Wél helpen Duitse periodieken in Vlaanderen het belang inzien van auteurs als Walt Whitman en Emile Verhaeren die voor de oorlog uitvoerig Duitsland heeft bereisd en op en van zijn reizen overigens de Nederlandse schrijver en journalist Jan Greshoff (1888-1971) leert kennen en, via hem, nog voor een andere generatie Vlaamse dichters van belang wordt, onder wie Jan van Nijlen en zijn Scheldegedichten.

Een van de vroege expressionistische tijdschriften in Vlaanderen, is het 'Maandschrift voor Vlaamse studenten' *De Goedendag* (1915-1918). Dat blad, met activistische sympathieën, fulmineert tegen de verfransing en de veelsoortige taalmisbruiken. Het tijdschrift is van groot belang, alleen al omdat een zekere P. van Ostaijen er zijn artikel 'Nasionalisme en het nieuwe geslacht' in publiceert en pleit voor een internationalisme dat uiteenlopende nationale culturen kan harmoniseren'. Het 'sentimenteel geklets' van de vorige generatie heeft afgedaan. Een en ander impliceert dat de huiscriticus van *De Goedendag*, Oscar de Smedt (1896-onbekend), ondanks de nationalistische strekking van het blad, zijn lezers hoogstzelden op Vlaamse of Nederlandse schrijvers attendeert, maar eerder de buitenlandse literatuur voor het voetlicht brengt. Daarbij kan slechts één Franstalig Belgisch auteur op de onvoorwaardelijke sympathie en bewondering van De Smedt rekenen: Emile Verhaeren, niet het minst omdat die vooral buiten de eigen landsgrenzen wordt verafgood. Niet weinig in Duitsland trouwens, want vertalingen van Verhaerens poëzie verschijnen in tal van Duitse tijdschriften. Dat zette hem in een blad als *De Goedendag* toch ietwat apart: hij is enerzijds de zanger van de Vlaamse grond en anderzijds de dichter van de 'tentaculaire steden' en van de toekomst. Verhaeren wordt er ten enen male de voorloper van het organisch-expressionisme,[12] een term van Paul van Ostaijen (1896-1928) waarmee die een zuivere, autonome lyriek beoogt, los van de maker ervan. Het woord wekt in het onderbewustzijn een soort herinnering aan het ideële. Van Ostaijen bedrijft met andere woorden een 'in het metafysiese verankerd' spel van woorden.

Bepaalde van Van Ostaijens vroege gedichten bevatten verwijzingen naar Verhaeren.[13] In zijn bundel *Het Sienjaal* (1918) bezingt Van Ostaijen vooralsnog de werkelijke, voelbare mensengemeenschap, de anonieme massa. Het verlangen naar communie met die gemeenschap ligt compleet in het verlengde van de tijdsgeest in de aanloop tot het expressionisme, met socialisme, anarchisme, revolutie, mystiek, kortom: Whitman en Verhaeren. Een epigoon van Van Ostaijen, de dichter en criticus Victor J. Brunclair (1899-1944), zal zijn liefde voor Verhaeren en Whitman onomwonden uitschrijven. In Brunclairs poëzie neemt dat haast groteske vormen aan, zeker als hij spreekt over een 'tentaculaire grootstraat', met Verhaerens bundel *Villes Tentaculaires* in het achterhoofd. Ook andere beelden en een geprononceerde stadsthematiek refereren aan Verhaeren.

Een van de voormalige humanitair-expressionisten, de hier al eerder geciteerde Wies Moens, publiceert in 1939 zijn veelzeggende essay *Nederlandsche letterkunde*

van volksch standpunt gezien. Daarin propageert Moens een volksverbonden literatuurbenadering waarvan de volksaard de determinerende factor is, en niet het behoren van een schrijver tot een bepaalde letterkunde. Het is een poging om, een kwarteeuw na zijn dood, Emile Verhaeren te recupereren voor de Vlaamse literatuur.

Tot slot

Op die manier gaat het in Vlaanderen met een schrijver van wereldformaat alle kanten uit, op de schaal tussen adoratie en verraad. Het minste wat men kan zeggen, is dat de dichter van *Les heures claires* in de Vlaamse letterkunde enkele lijnen zichtbaar helpt

maken. Eén loopt over Karel van de Woestijne, een andere over Van Ostaijen. Vreemd genoeg ligt daarmee meteen het basisdebat van de twintigste-eeuwse Vlaamse letterkunde in handbereik. De protagonisten zijn alvast duidelijk: zowel Van de Woestijne als Van Ostaijen waarderen Verhaeren en zijn werk. Als naakte vaststelling kan dat al even tellen.

Emile Verhaeren is vóór de oorlog een gevierd en veelgevraagd schrijver en redenaar. Maar zijn statuut van nationaal dichter, hem door de koning tijdens de Eerste Wereldoorlog verleend, speelt nadien stoorzender en maakt hem ongeliefd bij een aantal jonge dichters. Verhaeren conformeert zich aan het koninklijk regime dat na 1918, twee jaar na Verhaerens dood, vervalt tot voorwerp van pure idolatrie - de koningridder die het land van de ondergang heeft gered. Het beeld krijgt ook cultureel gestalte, door toedoen van toonaangevende figuren als Marie-Elisabeth Belpaire of August van Cauwelaert.

Maar de poëzie, dat is in Verhaerens geval de grootste gemene deler. En die poëzie houdt een zeker toekomstprogramma in, ook vandaag. Ze leert los te komen van luidruchtigheid, leert vitale en natuurlijke krachten te exploreren, ze geeft een les in dichtkunst als resonantieruimte van de natuur. Emile Verhaeren is eigenlijk, ook door de pluriforme beschouwing die hem te beurt valt, van alle tijden.

Beeldende kunst
Eerste overzichtstentoonstelling Egon Schiele in het Van Gogh Museum

Mark Delrue

Van 26 maart tot en met 19 juni 2005 is in het van Gogh Museum een tentoonstelling te zien over het ‘enfant terrible’ van de Weense avant-garde: Egon Schiele (1890-1918). Meer dan 100 werken, voornamelijk gouaches, aquarellen en tekeningen, worden bijeengebracht. Het is de eerste overzichtstentoonstelling over Schiele in Nederland. Aanvankelijk werd Schiele sterk beïnvloed door het werk van de meer symbolistisch georiënteerde Gustav Klimt. Snel echter ging Schiele zijn eigen weg. Toen hij in 1918 op 28-jarige leeftijd aan de gevolgen van de Spaanse griep bezweek, liet hij een indrukwekkend oeuvre na.

Zijn kunst weerstond in het deftige Wenen aan de felste kritiek. De vroegrijpe Schiele was nauwelijks twintig jaar oud toen hij in 1910 zijn eerste baanbrekende expressionistische werken maakte. Zijn emotionele ontwikkeling verliep echter stormachtig. In zijn kunst hield hij zich bezig met de psychologische problemen en de seksuele obsessies van de vroege volwassenheid. Zijn thema's erotiek, seksualiteit en dood veroorzaakten een groot schandaal in het Wenen van het begin van de 20ste eeuw. Ze leidden in 1912 onder meer tot een gevangenisstraf van vierentwintig dagen omdat Schiele pornografische tekeningen van minderjarigen zou vervaardigd hebben. Deze ingrijpende gebeurtenis heeft hem nog maanden na zijn vrijlating vervolgd en artistiek tijdelijk ontredderd.

Schiele maakte ook veel ontluisterende portretten. Hij gaf niet zozeer het uiterlijke van de geportretteerde weer, maar legde vooral zijn of haar innerlijk bloot, vaak zonder erbarmen. Terwijl Klimt realistisch uitgebeelde gezichten en handen contrasteerde met decoratieve kleding, zette Schiele de expressionistische gelaatstrekken van zijn onderwerp af tegen de lege zwartheid van de kleren. In de tentoonstelling zijn hiervan enkele voorbeelden te zien.

Vandaag is Schiele het bekendst om zijn vrouwelijke naakten. Bijzonder indrukwekkend zijn ook de naakte zelfportretten. Weinig kunstenaars onderzochten zo genadeloos als Egon Schiele zichzelf. In een opmerkelijke serie zelfportretten mat hij zich een veelheid van identiteiten aan: de verwijfde, de elegante, de dandy, de bange, de gekwelde, de onzekere, de stoïcijn, de



kwade, de mooie en de lelijke. Zijn beslissing om in 1915 te trouwen was tevens een keuze om een felle strijd tegen de burgerlijke maatschappij te staken. De kenmerkende grilligheid van zijn werk ging verloren. Hoewel naakten, portretten, landschappen en allegorieën nog steeds de belangrijkste plaats innamen, deed een toegenomen realisme de angst verminderen die Schiele's erotische onderwerpen ooit hadden opgeroepen. De toeschouwer werd niet langer deelnemer aan een seksueel verkenningsproces, maar slechts een voyeur.

In een aantal werken uit de tentoonstelling is de invloed van Vincent van Gogh herkenbaar. Zo is Schiele's *Kamer in Neulengbach* geïnspireerd door Van Goghs *De Slaapkamer* (1888). Dit werk was geëxposeerd op de Weense Kunstschau in 1909. Daar kon Schiele het doek uitgebreid bestuderen. Ook Van Goghs *Zonnebloemen* fascineerden Schiele in het bijzonder.

Egon Schiele wordt georganiseerd in samenwerking met de Albertina in Wenen, die de belangrijkste collectie werken op papier van de kunstenaar beheert, en is samengesteld door tentoonstellingsconservator Edwin Becker van het Van Gogh Museum. Naast Schieles expressieve kunst staan performances en dansvoorstellingen van Marina Abramovic en dansgroep Krisztina de Châtel op het programma. Zij worden uitgevoerd tussen de werken in de tentoonstellingszalen. Hun gedeelde fascinatie voor het menselijk lichaam verbindt hun werk met dat van Schiele. De Châtel en Abramovic worden ook nauw betrokken bij de inrichting van de tentoonstelling waarvoor Peter de

Kimpe de *art director* is. Nooit eerder was podiumkunst onderdeel van een expositie in het Van Gogh Museum.

Literatuur

Jane Kallir, *Egon Schiele. Liefde en dood*, Van Gogh Museum/Hatje Cantz, 160 pp., 100 kleuren- en 40 z/w-afbeeldingen, € 29,50.

Geniale genealogische vervalsingen Over Koen Broucke
Patrick Auwelaert

Koen Broucke (°1971, Eeklo) werd geboren als derde kind van de taxidermist Louis-Léopold Broucke en de paradontologe Marie-Jeanne Clerickx. Hoewel voor het overige een voorbeeldige leerling die al zijn studiejaren met gemak doorliep, legde hij van jongs af een afkeer voor geschiedenis aan de dag. Die afkeer noopte hem er als jongvolwassene zelfs toe om een zelfgeschreven pamflet te verspreiden, waarin hij enkele historisch vaststaande feiten kritisch becommentarieerde. Tijdens de langdurige psychiatrische internering die daarop volgde, kwamen zijn grote plastische en beeldende talenten aan het licht. Aangemoedigd door een schare hulpverleners, die meenden met een nieuw geval van 'outsiderkunst' vandoen te hebben, schreef hij zich in aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Antwerpen, waar hij zich bekwaamde in het kopiëren van de Oude Meesters. Vandaag is Koen Broucke een gevierd historieschilder en een verdienstelijk amateur-historicus, van wie de genealogische publicaties vooral aftrek vinden in zijn geboortestreek. Zomer en najaar 2005 wachten hem twee tentoonstellingen in Britse musea en één in een Berlijnse galerie.

'Het is allemaal gelogen en daarom des te echter'[1]



Liszt-Broucke, performance, Feel Estate festival, Gent, oktober 2004



Ma vie, 1998

Stel, beste lezer: u weet niets over het leven en werk van beeldend kunstenaar, schrijver en historicus Koen Broucke (°1965, Sint-Amandsberg) en leest bovenstaande biografische schets. Wat gaat er door u heen? Denkt u één ogenblik na over de vraag of wat er staat waar is of niet? Waarschijnlijk trekt u bij sommige details even bedenkelijk een wenkbrauw op, maar daarom twijfelt u nog niet meteen aan het waarheidsgehalte van de gehele schets. En toch is bovenstaande schets volledig verzonnen. Uit de duim gezogen. Gelogen. Met deze bedenking erbij: verander de naam 'Koen Broucke' door die van een bedachte kunstenaar en de tekst had door Broucke zelf geschreven kunnen zijn, en als dusdanig opgenomen in de *Encyclopedie van fictieve kunstenaars*[2], waarin nu een andere kunstenaarsbiografie van hem staat.[3]

Het verzinnen van kunstenaarslevens en die verzinsels vervolgens uitwerken in geschriften, schilderijen, aquarellen, installaties, maquettes, objecten, performances, video's, dat is wat Koen Broucke nu al sinds ongeveer 1997 doet - in een fase van zijn oeuvre die hij als *Onvoltooide levensbeschrijvingen* aanduidt - en die hij goed doet. Dit is: met overtuiging, alsof het om echt bestaande kunstenaars gaat. Broucke wil ermee aantonen dat het biografische genre net zo goed vatbaar is voor halve waarheden en hele leugens dan eender welk ander tekstgenre, dat alles met andere woorden te manipuleren is en dat het resultaat ervan niet noodzakelijk leidt tot een minder waarheidsgetrouw beeld dan de waarheid zelf, waaruit deze ook mag bestaan. Hij vat het genre voorts op als een unieke mogelijkheid om kritische kanttekeningen te plaatsen bij thema's als identiteit en (historische) waarheid, waar hij in deze fase van zijn werk eveneens erg mee begaan is. Dat zijn 'leugens', of liever zijn 'concepten van leugens', ook geslikt worden door de nochtans van cynisme en scepsis bol staande kunstenaarswereld, bewijst wel het feit dat hij regelmatig tentoonstelt in binnen- en buitenland, dat werk van hem opgenomen is in belangrijke openbare en privé verzamelingen, en dat hij zo nu en dan als gastcurator optrad.

'De beste kunstenaar is een bedachte kunstenaar'[4]

Broucke giet zijn fictieve kunstenaarslevens bij voorkeur in de vorm van geïllustreerde verhalen, die hij vervolgens in tijdschriften of in boekvorm laat verschijnen en waarrond hij meestal ook nog eens tentoonstellingen samenstelt. Belangrijke voorbeelden hiervan zijn *Het oeuvre van Hugues Bijvoet*[5]*, Henrietje Tuf-tuf of de naftemaker*[6] en *De gevonden geschiedenis*[7]. Met Hugues Bijvoet heeft hij een kunstenaar in het leven geroepen van wie het oeuvre na zijn ongelukkige dood onvindbaar blijkt. Er rest van hem nog slechts 'een stukje uit een puzzel van één van zijn werken.'[8] Aan de hand hiervan probeert Olga Panmans, een eveneens door

Broucke verzonnen kunsthistorica, het leven en werk van de kunstenaar te reconstrueren. Op de tentoonstelling rond deze merkwaardige figuur stalt Broucke dit ‘authentieke’ puzzelstukje samen met andere spullen die Bijvoet zogezegd hebben toebehoord uit in een vitrine, waardoor het de glans van iets unieks en kostbaars krijgt. Daarmee staat het model voor de belachelijk grote waarde die in het kunstcircuit

soms wordt toegekend aan op zich waardeloze kunstenaarsattributen. Tegelijk houdt het een impliciete kritiek op en een ironisering van de geplogenheden in dat circuit in. Henrietje Tuf-tuf is een Zeebrugse eenzaat die in een zelfgebouwde barak woont, omringd door zijn artistiekerige uitvindingen, waaronder een enorme zaagmachine die een *tuf-tuf*-geluid maakt als ze middels een vliegwiel wordt aangezet. Met zijn levensverhaal, uitgegeven in de vorm van een ruim honderd pagina's tellende boekje, geïllustreerd met tientallen gewassen inkttekeningen, is Broucke in tegenstelling met Hugues Bijvoet uitgegaan van de bestaande figuur Henricus De Clerck (1872-1954), over wie hij talloze getuigenissen heeft verzameld. Vaak blijkt daaruit niet duidelijk of het om verzinsels, inbeelding of door de tijd verkleurde herinneringen gaat. Broucke is zich als historicus van dat gevaar bewust en tekent er het volgende over op: 'Ik laat de tegenstrijdigheden bestaan. Dikwijls zullen ze na elkaar geciteerd worden. Ik poog niet om de waarheid van de verdichting te scheiden.'[9]

Waar het hem in dit en ook in zijn andere kunstenaarslevens om gaat, is het verhaal, de kunst van het vertellen, 'een orale traditie, die ver teruggaat, tot ver voor het christendom.'[10] Die fascinatie voor het verhaal is trouwens een leidmotief in *Henrietje Tuf-tuf*. Over Victor Gijsbrecht, een van zijn getuigen en auteur van enkele boeken over Zeebrugge, noteert hij tussen de getuigenissen door bijvoorbeeld dit: 'Victor Gijsbrecht doet de traditie eer aan. Hij is een meesterlijk verteller, de bard van Zeebrugge. Graag breng ik hem hier hulde.'[11] Dat Gijsbrechts herinneringen door andere getuigen in twijfel worden getrokken ('... van oudere personen had hij dat allemaal doorgekregen en genoteerd, maar hij liet dat overkomen alsof hij dat zelf allemaal meegemaakt had.'[12]) kan Broucke daarbij niet deren, want 'zijn boeken zijn pareltjes van vertelkunst.'[13] Het gaat de kunstenaar met andere woorden niet om twijfelachtige begrippen als waarheid of leugen bij het (re)construeren van zijn kunstenaarslevens, maar om het waarachtige van de verhalen die eruit voortvloeien en om de gevoelens die ze oproepen - tegengif voor al het geestdodende dat hem en ons bedreigt en waartegen het elke dag opnieuw weer opboksen is.

'Of iets waar of vals is, hangt af van de context'[14]

Met *De gevonden geschiedenis* heeft Broucke aan zijn kunstenaarsbiografieën ook een gedeeltelijk bedachte genealogie van zijn eigen voorgeslacht toegevoegd: het verslag van 'tweeëndertig generaties Brouckes' - een 'samengaan van onderzoek en verbeelden'[15]. Op de gelijknamige tentoonstelling in de Brugse stadsschouwburg toonde hij, naast een selectie van origineel werk op papier, in vitrinekasten boedelbeschrijvingen, parochieregisters, doodsprentjes, kieslijsten en meer van dergelijke stukken uit de ambtelijke en kerkelijke administratie, die het officiële bestaan van zijn mogelijke voorouders moesten bewijzen. Daarmee verleende hij het project niet alleen een documentair, maar ook een wetenschappelijk karakter, dat de echtheid van het geheel nog moest



Our Travelling Circus Life. Ode to Megalomania, 2004

benadrukken. Had Broucke de lezer er in zijn inleiding van de boekuitgave niet op gewezen dat de feiten in zwarte en de erbij verzonnen elementen in grijze inkt zijn weergegeven, dan had de tekst zo voor een 'geniale genealogische vervalsing' kunnen doorgaan waar niemand zich vragen bij had gesteld. Nu liet hij er ter verduidelijking een essay bij afdrukken van historicus Marc Jacobs, waarin deze stelt dat stambomen in het verleden niet zelden werden vervalst om aan te tonen dat men afstamde van adellijk volk, of werden ingezet als 'een vorm van spitstechnologie om discontinuïteit aan te pakken.'[16] Broucke appelleert dan ook 'aan een impliciete kritische vaardigheid en zin voor relativering bij de toeschouwer (...), die een glimlach ontlokt, de glimlach van een plots inzicht.'[17] De opname van bijlagen, fotoreeksen, een notenapparaat, een lijst van afkortingen en een bibliografie zetten het zogenaamde wetenschappelijke karakter van de tekst nog eens extra in de verf. Ironisch is dat ze samen meer bladzijden in beslag nemen dan de eigenlijke familiegeschiedenis.

Een extra reden om Brouckes voorgeschiedenis niet helemaal ernstig op te vatten, zijn de vele vormen van humor waarmee hij zijn tekst op gezette tijden doorspekt. Hilarische zinnen als 'Omdat we in de zestiende eeuw geen Brouckes vinden, sleuren we er maar een Vanden Broucke bij om de eeuw door te raken'[18], spreken wat dat betreft boekdelen. Ook in zijn andere kunstenaarslevens maakt hij trouwens geregeld gebruik van de ironie, de pastiche en de slapstick, om de schijnbare ernst waaronder ze gebukt gaan te ondergraven.

Met het zelf invullen van de hiaten in zijn eigen genealogie heeft Broucke daarnaast willen verbeelden wat in de hoofden van talloze mensen leeft met betrekking tot leemten in de levens van anderen, vooral als deze zich door natuurlijke aanleg en talent boven de grijze middelmaat weten te verheffen en zo een status bereiken die hen kwetsbaar maakt voor mythevorming. De verbeelding blijkt trouwens een ideaal middel om de vele vragen die door de aanraking met de realiteit worden opgeroepen, enigszins in te dammen en aldus hanteerbaar te maken. In een andere kunstenaarsbiografie, *Ondergrondsch Antwerpen, een verloren boek van Jérôme Huilerie*[19], verwoordt Broucke de oplossing van die problematiek zo: 'Er is maar één middel om de vragenstroom tot stilstand te brengen: verzin vooral geen antwoorden, leef met de vragen.'[20] Met die filosofisch getinte quote reikt de kunstenaar de beschouwer-lezer van zijn werk niets minder aan dan een

pleidooi voor eeuwige twijfel en het aannemen van een kritische levenshouding.

‘Door te focussen op het gedrag en de uitspraken van één soort personage, krijg je toegang tot de werkkamer van de auteur’[21]

Een aparte vermelding in Brouckes kunstenaarslevens verdient deze van zijn naamloze Liszt-imitator, ‘een bizarre tweede persoonlijkheid in mijzelf (...), die mij van Weimar naar Praag, via Brussel en Breda, terug naar Antwerpen doet reizen, en wilde plannen maakt voor deze zomer.’[22] *Our Travelling Circus Life. Ode To Megalomania*, zoals Broucke de activiteiten van deze imitator heeft getiteld, is een per locatie van aard en karakter wisselende eenmansperformance die de kunstenaar al enkele jaren geregeld op diverse plaatsen[23] voor het voetlicht brengt en waarin hijzelf in de huid van de Liszt-imitator kruipt. Hij imiteert er op visuele wijze de sublieme karikaturen mee die de negentiende-eeuwse tekenaars maakten van de gevierde, verafgode en tegelijk bespotte Liszt. Een van de voorstellingen, die amper vijf minuten in beslag nam en tegelijk een vermakelijk-verontrustende aanblik bood, ging als volgt: Broucke, gekleed in een bizar uniform waarop buttons en andere versierselen vastgespeld zitten, neemt plaats aan een buffetpiano. Aan een van de poten van zijn stoel is een microfoon vastgemaakt. Alvorens hij begint te spelen, verschuift hij langdurig dwangmatig zijn stoel. Elk verschuiven, geregistreerd door de microfoon en krachtig weergegeven door luidsprekers, gaat als het ware met een kleine geluidsexplosie gepaard. Dan is de Liszt-imitator eindelijk klaar om te spelen. Hij heft zijn armen hoog in de lucht, kromt zijn handen tot klauwen en laat ze vervolgens met volle kracht op het klavier neerkomen. Wat de toeschouwer daarop te horen krijgt, is een onsamenhangende en dissonante aanslag op het gehoor van iemand die in zijn grootheidswaanzin meent net zo hoogbegaafd te zijn als zijn negentiende-eeuwse voorbeeld. Dit gaat zo enkele minuten door, tot de voorstelling even abrupt stopt als ze begonnen is, de Liszt-imitator rechtstaat, diep buigt voor zijn publiek en ten slotte in de coulissen verdwijnt, een denkbeeldige staande ovatie in zijn overspannen geest met zich meedragend.[24]

Wil de toeschouwer van deze performance de geest en de bedoeling ervan doorgronden, dan is het aangewezen dat hij zich eerst in het leven en werk van Liszt verdiept. Franz Liszt (1811-1886), de in Hongarije geboren pianist-componist, werd als de grootste pianovirtuoos van zijn tijd beschouwd. Door zijn aparte fysieke verschijning, de manier waarop hij opging in zijn pianospel en zijn briljante techniek, verwierf hij al spoedig de reputatie van de eerste performer - op Paganini (1782-1840) na misschien dan - onder de klassieke componisten. Zijn bohémienachtige levensstijl, zijn beruchte liefdesleven en het feit dat hij op latere leeftijd tot de lagere geestelijke stand toetrad - hij liet zich in die periode ‘l'abbé Liszt’ noemen en hulde zich in een soort van priestertoog - droegen nog meer bij tot zijn status van excentriekeling.

Broucke, die zelf ook piano speelt en muziek componeert, is zowel een groot bewonderaar van Liszts persoonlijkheid en inspirerende levenshouding als van zijn muziek. Tegelijk beseft hij evenwel dat bewondering voor iemands mythische status al snel kan omslaan in idolatrie en dus in blinde verafgoding, zodat men op den duur zichzelf en zijn realiteitszin erbij verliest. Net dat stelt hij in zijn werk aan de kaak

door er diverse vormen van humor op los te laten, die als enige bedoeling hebben afstand te creëren tussen de ‘aanbidder’ en de ‘aanbedene’. Daarmee pleit hij voor relativeringszin



De ontstaansgeschiedenis, het verval en de wedersamenstelling van de monumentale riddergroep van Fanny Engelbeen (1921-2002), maquette, 2002

in het algemeen en voor een realistische kijk van minderbegaafden op het immense talent van anderen in het bijzonder. Brouckes Liszt-imitaties houden dan ook tegelijk een bespotting van en een hommage aan de virtuositeit in. Daarmee sluiten ze perfect aan bij zijn overige kunstenaarslevens, waarin diezelfde problematiek veelal tot stand komt in een samengaan van tekst en beeld.

‘I don't need to be by the sea to paint the sea. I have the image in my head.’[25]

Waar Broucke in de eerste fase van zijn kunstenaarschap - door hem *Menskunde* (1995-2000)[26] genoemd en bestaande uit honderden portretten met onderschriften - tekst en beeld binnen hetzelfde kader vatte om daarmee uitspraken te doen over of vragen te stellen bij dubieuze begrippen als fictie, realiteit en identiteit, daar houdt hij ze in zijn huidige fase van elkaar gescheiden. Blijven de teksten uit zijn beginperiode beperkt tot sloganachtige of aforistische opschriften die op het eerste gezicht geen uitstaans met de onderliggende portretten lijken te hebben, daarna nemen ze steeds vaker de vorm aan van kant-en-klare verhalen. Tekst en beeld vallen niet langer met elkaar samen, tenzij dan binnen de begrenzingen van de bladspiegel als ze in boekvorm voorkomen, maar inhoudelijk sluiten ze wel naadloos bij elkaar aan. De beelden bestaan ook niet langer uit strak ingelijste portretten, een soort van getekende of geschilderde pasfoto's, maar verbeelden op autonome wijze wat de tekst verhaalt. De link met sommige stripromans is daarom gauw gelegd.

Die loskoppeling van tekst en beeld biedt Broucke heel wat voordelen. Zo kunnen in ‘een strip met onderteksten, een niet-ballonstrip, (...) de figuren zich uitgebreid verbaal manifesteren.’[27] De kunstenaar maakt hiervan gebruik om zijn al dan niet verzonnen kunstenaars aan het woord te laten, om persoonlijke commentaren bij zijn geschiedenissen



The Composer's Path, 2002

te leveren of om reële sporen naast fictieve sporen te laten lopen, zoals in *Tussen het grootste en het kleinste accordeon van de wereld*, een andere kunstenaarsbiografie van hem. Zijn levensbeschrijvingen krijgen hierdoor een gelaagder karakter, wat ze nog aannemelijker maakt.

Brouckes beelden bij zijn kunstenaarslevens, meestal uitgedrukt in de vorm van aquarellen en acrylschilderijen op papier, beperken zich overigens niet alleen tot verwijzingen naar de strip, ook de invloed van de film is er duidelijk merkbaar in aanwezig. De kunstenaar ontleent er onder meer de aan het medium inherente techniek van de beeldmontage aan, ofwel de aaneenschakeling van beelden vanuit wisselende gezichtshoeken tot een samenhangende verhaalstructuur. Dat hij het met dat laatste althans in het tekstgedeelte van zijn biografieën niet altijd zo nauw neemt, toont volgend citaat uit *Tussen het grootste en het*

kleinste accordeon van de wereld aan: ‘Het boek is opgebouwd als een montage. Fragmenten van links en rechts worden aan elkaar gesmeed, zonder rechtstreeks causaal verband (...). Maar de montagetechniek volgt vooral het ritme van het onderzoek zelf: nu eens een feitje hier, dan weer een tegensprekend feitje daar. De waarheid ligt vermoedelijk ergens tussenin.’[28] Met betrekking tot een van zijn andere fictieve kunstenaars, de beeldhouwster Fanny Engelbeen, schrijft hij dit: ‘Mijn beelden zijn dus uit het geheugen geschilderd en moeten met de grootste omzichtigheid geïnterpreteerd. In hoeverre speelt mijn fantasie mij parten?’[29] Zijn beelden, die vanuit compositorisch oogpunt vaak het aanschijn van stilstaande filmbeelden hebben, kunnen dan ook eerst en vooral worden beschouwd als elementen van een onderzoek naar de ware aard van de dingen en de mensen, en minder als representatieve picturale (re)constructies.

‘Ma peinture montre le monde qui me repasse’[30]

Koen Broucke beschouwt zichzelf in de eerste plaats als tekenaar, waarmee vooral gezegd wil zijn dat hij een voorkeur heeft voor werken op papier. Schilderen op doek ligt hem minder, omdat hij niet zo houdt van het reliëfmatige karakter van verf uit tubes en van het grofkorrelige schilderslinnen. Een effen plat vlak, net als dat van gedrukte teksten, dat is waar zijn hart naar uitgaat. Vooral de aquarel en de inkttekening acht hij als transparant medium bij uitstek geschikt om zijn stilstaande filmbeelden in te vatten. Aquarellen hebben immers net als ‘stills’ iets onstoffelijks en vluchtigs dat mooi aansluit bij het hybride karakter - welke passages zijn verzonnen en welke niet? - van zijn levensbeschrijvingen. Zijn aquarellen dragen daarom steevast een schijn van mysterie met zich mee, die ze behoedt voor classificatie als louter illustratieve tekeningen bij een quasi biografische tekst. Hoezeer hij de geplogenheden binnen het kunstcircuit in zijn werk ook op de korrel neemt, Broucke is en blijft in de eerste plaats zelf een kunstenaar.

Wie Brouckes tekeningen aandachtig bekijkt, stelt vast dat ze vaak iets aandoenlijks en ontwapenends hebben waarvan een gevoel van warmte en melancholie uitgaat. Dat is soms het geval bij eenzame figuren die als stipjes figureren in een landschap dat hen omringt en schijnbaar bedroeft. Wanneer ze dan in een volgende still in close-up worden weergegeven, ontwaar je tal van details die paradoxaal genoeg het eerder opgeroepen gevoel van melancholie nog versterken. Zo bijvoorbeeld het gebogen hoofd en de gevouwen handen op de rug van een als Beethoven omschreven en schijnbaar in gedachten verzonken figuur. Broucke is als tekenaar technisch dermate onderlegd dat hij wat dat betreft met enkele losse veegjes een wereld van verschil kan maken. Uiteraard speelt bij dat alles ook de lectuur van de bijbehorende tekst een rol. Het gevoelsmatige effect van zijn tekeningen wordt mee opgeroepen door de spanning tussen de wat naïeve, aan ouderwetse verhalen ontleende toonzetting van de tekst en het zogenaamde documentaire karakter ervan, nog in de hand gewerkt door de stilistische onhandigheden die kenmerkend zijn voor het gros van zijn levensbeschrijvingen.

Ouderwetse verhalen spelen zich doorgaans in het verleden af, net als biografieën, die meestal pas geschreven worden nadat de persoon waarop ze betrekking hebben

is overleden. Wat voorbij is en nooit meer terugkeert, speelt dan ook een voorname rol in Brouckes werk. Betekenisvol zijn wat dat betreft de opdrachten aan zijn grootvaders die hij aan *De gevonden geschiedenis* laat voorafgaan. Ze verlenen aan het boek een waarheidsgehalte dat verder reikt dan de gedeeltelijk verzonnen stamboom. Het motto van Edouard Herriot kon dan ook niet toepasselijker zijn: '*Le vrai tombeau des morts, c'est le qoeur des vivants*.'[31] In wezen wil Broucke met elke tekening en elke levensbeschrijving van zijn hand een soort van monument oprichten voor alle bestaande en verzonnen personen die hij in zijn hoofd met zich meedraagt. Dat hij daarbij gelukkig realistisch genoeg is om dat grootschalige project niet in goedkope nostalgie te laten verzanden, toont volgende passage aan: 'Ik stel mijzelf de vraag: wat is de juiste, de gezonde verhouding tussen het verwijlen in de herinneringen, waar we noodzakelijkerwijze uit moeten leren, en de actie in het heden, de intense beleving van het nu?'[32] Het feit alleen al dat hij zich die vraag stelt - laten we trouwens ook niet vergeten dat hij historicus van opleiding is - geeft aan dat hij zich bewust is van het hachelijke van zijn onderneming en dat hij kan 'weerstaan aan de verleiding om kunstgrepen uit te halen'.[33]

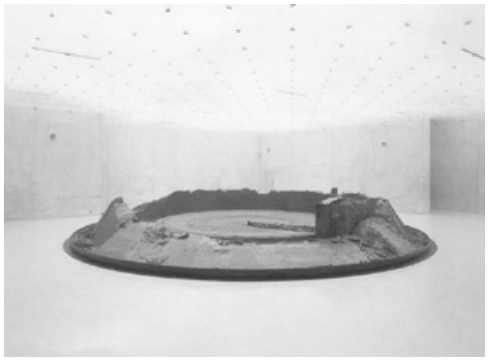
'Zijn verre nakomeling is klaar om zelf fictief te worden'[34]

Een samengaan van onderzoek en verbeelden, en dus van objectiviteit en subjectiviteit, die paradox tracht Broucke in zijn werk op te heffen om te komen tot een verhaalvorm die geschikt is om zijn persoonlijke mythes gestalte te geven. De vele kunstenaarslevens die hij tot nog toe heeft ge(re)construeerd, kunnen dan ook worden gezien als een artistieke formule of als stijlmiddel om al de facetten van zijn persoonlijkheid en kunstenaarschap in onder te brengen. In de inleiding van *De gevonden geschiedenis* formuleert hij het zo: 'Elke genealogie, zoals trouwens elke geschiedschrijving, dient een doel. (...) De kunstenaar (...), op zoek naar zijn eigen mythe en zijn eigen *roots*, verwijst maar al te graag naar een illustere, al dan niet fictieve voorvader. (...) In ieder geval zal de vermaardheid van de fictief of reëel verwante persoonlijkheden afstralen op de onderzoeker zelf, een beetje zoals met een overtuigend gespeelde rol die kleeft aan de naam van een acteur: Claudius aan Derek Jacobi, Mozart aan Tom Hulce. Isabelle Adjani is tegelijkertijd en blijvend La Reine Margot en Camille Claudel.'[35]

Hugues Bijvoet, Henrietje Tuf-tuf, Fanny Engelbeen, ja zelfs de verzonnen kunstcritica Olga Panmans en nog zovele anderen, het zijn even zovele afsplitsingen van de kunstenaar zelf. Geniale genealogische vervalsingen waarvoor volgende waarheid gelden kan: 'Dankzij dit soort detailstudies zal het algemene beeld dat hier werd opgehangen noodzakelijkerwijze verfijnd en verbeterd kunnen worden.'[36] En laat de contouren van dat 'algemene beeld' nu toevallig volmaakt samenvallen met die van Koen Broucke, derde kind van de taxidermist Louis-Léopold Broucke en de paradontologe Marie-Jeanne Clerickx.

Buitenlands signalement
‘Melancholia’ van Anish Kapoor
Joannes Késenne

In Le Grand Hornu (ten westen van Mons) staat het *MAC's*, de tempel voor actuele kunst van Wallonië. Zeg maar de Waalse tegenhanger van het Gentse *S.M.A.K.* Het moet gezegd worden dat museumdirecteur Laurent Busine er wonderwel in slaagt, binnen het gegeven van de actuele kunst, telkens opnieuw een poëtisch genietbaar programma neer te zetten. We zijn getuige geweest van geslaagde tentoonstellingen zoals ‘Le Beau Corps de la Mémoire’ en ‘L'Herbier & le Nuage’. En vandaag loopt de tentoonstelling ‘Melancholia’ van de Londense kunstenaar Anish Kapoor. Een



Anish Kapoor: My Red Home

bepaald kosmopolitische persoonlijkheid. Iemand die zijn jeugdjaren doorbrengt in Bombay, want geboren uit een Indische vader en een Iraaks-joodse moeder, om daarna in Israël te belanden, kunststudies af te werken in de U.K. en daarop te huwen met een Duitse partner. We hadden een gesprek met deze polyglot. Maar voor een goed begrip van zijn tentoonstellingsconcept, voelen we ons toch verplicht de thematiek van zijn opzet eerst historisch te situeren.

De kinderen van Saturnus

De vergelijking van Horatius uit zijn *Ars Poetica* indachtig, zouden woorden zijn als de bladeren van een boom: ze ontstaan, groeien en sterven weer af. Met het woord *melancholie* is dat echter niet het geval. Het woord stamt uit de Griekse antieke geneeskunde, toen was melancholie één van de vier humoren, en zo overspant het 2500 jaar westerse cultuurgeschiedenis. De betekenis daarentegen is doorheen de diverse historische periodes niet dezelfde gebleven, maar is bestendig veranderd. De Griekse artsen hielden de *melancholia* (letterlijk: zwarte gal) voor een ziekelijke degeneratie van de gal. Aristoteles dacht daar anders over. Hij (of: meer waarschijnlijk Theophrastus) liet een geschrift na waarin hij zich uitliet over de vele mogelijkheden van de melancholie en zich afvroeg hoe het komt dat ‘*uitzonderlijke mensen inzake filosofie, politiek en kunsten melancholici zijn*’? Een natuurlijke melancholie was te onderscheiden van een pathologische. Kortom: melancholie als voorwaarde tot geniale scheppingen. Eeuwen later zal de arts Rufus van Ephese (de bron van de Arabische geneeskunde) dan weer omgekeerd stellen dat genieën een risicogroep vormen om in melancholie te vervallen. De christelijke kerk zou zich daar altijd heftig tegen

verzetten, want dit zou wel eens kunnen betekenen dat men het monnikengemoed (dat *acedia* heet) evengoed voor melancholie zou kunnen aanzien! In de late Middeleeuwen ziet dan weer een eerder *poëtische* melancholie het licht in de werken van Boccaccio en Petrarca: een melancholie van de erotica. Vanuit de Arabische astrologie brengt men echter melancholie met het saturnale in verband. In het werk van de renaissancist Ficino vinden deze diverse tradities een synthese. Melancholie werd, als het aan Ficino zou liggen, voortaan het waarmerk van intellectuele superioriteit. Vooral de Elizabethaanse schrijvers en de zestiende-eeuwse denker Robert Burton, in zijn monumentale studie *The Anatomy of Melancholy*, komen onder invloed hiervan. Melancholie wordt een beschavingskwaal: een fundamentalistisch onbehagen in de cultuur van de intellectueel *an sich*. Maar even later kan melancholie evengoed tot zelfmoord leiden (*Die Leiden des jungen Werthers*) als tot '*zeldzame vreugde*' (Addison, Steele). Filosofen als Kant zullen er het '*Gefühl vor das Erhabene*' in herkennen en Kierkegaard de pijnlijke afstand tussen de mensen en God. In de negentiende-eeuwse dichtkunst (Baudelaire, Verlaine, Leopardi) komt vooral het tragische levensgevoel bovendrijven. We zijn hier ver verwijderd



Anish Kapoor

van de opvatting van melancholie als de principiële onmogelijkheid tot het bereiken van absolute kennis, want die is in handen van God, zoals er van de Grieken tot de renaissance al sprake van was geweest. Het lijkt erop alsof deze poëtische melancholie in het twintigste-eeuwse modernisme is blijven verder woekeren.

Of toch niet? De directeur van het Picasso-museum, Jean Clair, bereidt thans een tentoonstelling voor die in het najaar van 2005 in het Grand Palais te Parijs zal plaatsvinden onder de titel: '*Génie et Folie en Occident. Une Histoire de la Mélancolie*'. Deze kunsthistoricus van de moderniteit zoekt de problematiek van de melancholie vooral in de spanning tussen de reactionairen en progressieven uit het *entre-deux-guerres*, tussen de classici en de 'techneuten' zeg maar, een spanning waaraan de opkomst van het nazisme niet onverschillig moet zijn geweest. Ver van deze politieke context echter, las ik recentelijk in een bijlage van *De Standaard* schrijfster Annelies Verbeke zeggen: '*Melancholie heeft voor mij te maken met vergankelijkheid*', muzikant Gabriel Ros spreekt over een '*mysterieus en subtiel gevoel*', acteur Koen De Bouw heeft het over een '*poging om te ontsnappen aan de materie waarin we gevangen zitten*' en actrice Hilde Van Mieghem over '*een soort weemoed*'. Gewoon, om maar te zeggen, het is toch wel vreemd hoe mensen van vandaag die betekenaar 'melancholie' allemaal aan verlangen linken!

Laten we dan toch maar eerst eens kijken hoe een kunstenaar als Anish Kapoor zich situeert binnen deze rijke iconografische traditie van de melancholie, vooraleer te vertrouwen op de emotionele ontboezemingen van onze al te postmoderne jongens en meisjes uit de media.

Kunst & melancholie

De artistieke interesse voor de thematiek van de melancholie is maar pas in de late renaissance ontstaan. In navolging namelijk van de herleving die Ficino's neoplatonisme in Florence wist los te weken. Een intellectueel begaafd kunstenaar als Albrecht Dürer bleek daar bijzonder gevoelig voor. Hij realiseert een paradigmatisch beeld: de inmiddels beroemde gravure 'Melencolia I' (1514), waarop een vrouwelijke engel als personificatie van de melancholie verschijnt middenin een chaos van geometrische en architecturale objecten. Ze figureert tussen tal van iconografische en magische attributen. Het is hier niet de plek om deze toch wel bijzonder belangwekkende kopergravure te analyseren.

Het is niettemin des te opmerkelijker dat een kunstenaar als Lucas Cranach de Oude, onmiskenbaar onder invloed van Luther en Melanchton, het liefst drie kunstwerken lang de moeite vindt om hierop te repliceren met het neerzetten van een type 'satanische melancholica' (o.a. in 'Mélancolie, 1532' in het Musée d'Unterlinden te Colmar) We worden bij Cranach geconfronteerd met het tegendeel van een doordachte intellectuele die treurt over het feit dat ze een rationele kwestie niet kan oplossen. Neen, onze edele melancholische engel is inmiddels verworden tot een type heks, een ordinaire prostituee die jongleert met de waardevolle dingen des levens. Deze demon is een restant van de middeleeuwse *acedia*-opvatting. De angst voor de verzoekingen van de duivel tijdens momenten van geestelijke zwakte. De thematiek van de melancholie kent sinds het einde van de Middeleeuwen een indrukwekkende geschiedenis waarbij diverse registers werden opengetrokken in de beeldende kunsten, literatuur, muziek, filosofie en geneeskunde.

De geometrie van de leegte

Het monumentale werk 'Melancholia', dat Kapoor in een voormalige hooischuur van Le Grand Hornu heeft opgetrokken (een collectieaankoop van de Waalse Gemeenschap), schrijft zich duidelijk in binnen de humanistische traditie van Dürer. Hij licht twee elementen op uit Dürers concept: de geometrie en de leegte. Bij Dürer slingeren geometrische objecten in het rond: passer, sferische bol, afgeknotte romboëder,... Herinneren wij ons dat Dürer zelf de plastische kunsten opvatte als toegepaste meetkunde: '*Ik stel mij tot doel: de maat, het getal en het gewicht*.' De boodschap luidde destijds: al de kennis die de wereldse genieën ter beschikking staan om zich te verdiepen in de ratio-

nele en verbeeldingrijke werelden van wetenschap en kunst, deze volstaan gewoon niet om het mysterie van het universum te beheersen! Kapoor formuleert het vandaag zo: '*De melancholie is nooit af. We moeten haar geschiedenis verder schrijven. De geometrie is een melancholisch concept par excellence, omdat het de poging incarneert ooit de metafysische perfectie te bereiken. Zo leert ze ons iets te begrijpen van het donkere, van de schaduwzijden in onze geest*.' Kapoor toont de omkeerbaarheid van cirkel in vierkant, van het hemelse én het aardse. Hoe ze via een leegte een overslagbeweging kunnen maken, zonder dat we ooit in de leegte van de tunnel het kantelpunt zouden kunnen zien. Tevens bevinden cirkel en vierkant zich in een bepaald gespannen verhouding, zoals ze door een meer dan 50 meter lang wit pvc-zeil uit mekaar schijnen te spatten. De *kwadratuur van de cirkel* vindt hier een eigentijdse uitdrukking. Hoewel... met deze kritische bedenking: de muren van de hooischuur beperken toch al te zeer elk totaalzicht op deze creatie.

Maar met de metafoor van de leegte bijt Kapoors werk zich al te publiekelijk vast aan een modernistisch voorbeeld. Zijn bijna honderd schitterende gouaches ogen klaarblijkelijk als repetitieve iconen van Rothko's oeuvre. Wanneer bij Rothko het zweven van het kleurvlak tegen een achtergrond centraal stond, keert Kapoor kennelijk gewoonweg de handschoen om: het handelt thans over het verdwijnen van iets raadselachtigs onbepaalds uit een kleurvlak. Het is wel opmerkelijk dat Rothko ooit bekende als aquarelschilder te hebben willen excelleren. En dat wij vandaag meemaken dat Kapoor deze gemiste droom van Rothko in alle stilte in zijn atelier heeft zitten realiseren. Met alle succes overigens, want deze gouaches zijn voor de meditatieve kunstbeschouwer telkens opnieuw een type amusegueule. Ook bij Rothko ging het overigens over het creëren van een leegte. Waarbij Kapoor fijntjes opmerkt: '*In wiskunde of filosofie gaat het ook om het non-object. Mijn gouaches zijn non-materiële objecten die de volheid in de leegte en de leegte in de volheid suggereren. Het zijn perspectieven vanuit de grot van Plato. Niet de schittering van de zon met open ogen willen bekijken, maar als de gevangenen van ons bestaan de weerschijn ervan trachten op te vangen tegen de wanden van de grot. Meer is ons toch niet weggelegd? Ik creëer ongevormde vormen*.' Wanneer hij zich laat ontsnappen dat Rothko's kleuren toch ook slechts de nacht wilden uitdrukken, vraag ik hem waarom hij dan zoveel waterogige blauwen en roden toont? '*Dat is pure metaforiek! Jullie wetenschappers scheppen altijd betekenis langs de achterdeur*!' Ik vraag me toch wel eerlijk af of Dürer zich zou laten verleiden tot dit soort mediatieke gemeenplaatsen?

Ik denk inmiddels terug aan een sleutelpassage uit die monumentale roman van Robert Musil, '*Der Mann ohne Eigenschaften*', een moment dat ik me altijd zal blijven herinneren, namelijk waarop Ulrich het heeft over dat '*barokke van de leegte*', een ongelooflijk accurate omschrijving toch van ons omgaan met de absurditeit van het bestaan? En hoe de leegte die '*resonantie van innerlijk geluid*' kent. Wellicht moet het dit soort ervaring zijn wat Kapoor beoogt aan ons te laten zien? Misschien zoek ik het gewoon te ver? Want op een bepaald moment laat de meester zich ontvallen: '*De vraag is hoe ik nog werk moet maken dat niet zal worden verkocht*?' Voor deze even minzame, als grote meneer telt dus alleen nog het debiteren van een oudbakken verhaal voor hordes journalisten die toch alleen maar hetzelfde zullen

willen herhalen in de media. Hoe verder het gesprek vordert, hoe meer ik - als geïnformeerd en voorbereid kunstkenner - er alert voor ben hoe deze kunstenaar van dienst terugvalt op zijn versleten antwoorden: hoe de toeschouwer over Caspar David Friedrichs schouder moet willen meekijken naar Kapoors landschappen zonder figuren, hoe materie zich verhoudt tot non-materie, hoe zwarte gaten ook randen hebben, hoe het '*Unheimliche*' van Freud wel iets zou kunnen uitdrukken van zijn werk, enz....

Toch ben ik nog geneigd mee te kijken naar het sluitstuk van de tentoonstelling, maar niet om langer te luisteren naar de goedbedoelde verklaringen van de kunstenaar. Dit sluitstuk is evenwel het orgelpunt. Het kunstwerk 'My Red Homeland'. Een roodgekleurde en naar machineolie geurende rotonde oogt als een film in slow-motion. Een slinger uitlopend op een hamer zoekt zich tergend traag een weg doorheen de smurrie. Dit symboliseert op accurate wijze zijn herinneringen aan het Indische thuisland. Ook wie nooit in Indië was, beleeft hier zijn Indian Adventure. Dit is onmiskenbaar een topwerk. Maar... dit is voor alles genietbare 'nostalgie', toch? Dit lijkt wel iets gans anders dan het concept 'melancholie' de toeschouwer beloofd.

Anish Kapoor probeert nog met: '*Dit werk gaat over het lichaam, het bloed, het landschap, de seksualiteit van mijn geboorteland...*'

Ik daal terug af naar mijn eigen innerlijke wereld. Het is er bepaald niet stiller op geworden. Ik zie in gedachten hoe Rothko zich destijds moet hebben voorbereid op zijn installatie in Houston Chapel. Hoe hij moet hebben gevochten met de gedachte dat de diverse wereldreligies zich toch nooit zouden kunnen vinden rond zijn esthetische idee van religiositeit, van zwijgzaamheid tegenover het leven. Hoe hij niettemin koppig doorwerkte om schildertechnisch dat ene licht te mogen toveren uit zoveel zwart. Hoe hij weloverwogen daarop zijn eigen voortbestaan weigerde, als een asceet die de zelfgekozen dood uitverkoos bij wijze van ultieme extase. Rothko's werk is een meditatie over wat één verlies kan betekenen aan totaal verlies.

Is elk bestaan dan misschien niet meer dan plagiaat?

Cultuur
Visser-Neerlandiaprijs voor Opbouwwerk IJzerstreek
Jooris van Hulle

Indrukwekkend: dat is het woord dat spontaan bij je opkomt als je even gaat nakijken wat Opbouwwerk IJzerstreek tot hiertoe heeft gepresteerd. Dat de organisatie vorig jaar de Visser-Neerlandiaprijs kreeg, is dan ook volkomen terecht. Een bekroning die meteen ook de uitdaging inhoudt niet alleen de ingeslagen weg verder te bewandelen, maar ook aansluiting te zoeken bij de



steeds sneller wijzigende omstandigheden waarin culturele activiteiten aan een steeds veeleisender publiek worden aangeboden. Een van de manieren waarop dit tegenwoordig binnen Opbouwwerk IJzerstreek nu al wordt gerealiseerd, is het oprichten van een aantal werkgroepen. De organisatie heeft een evolutie doorgemaakt die bij zovele gelijkaardige stichtingen in Vlaanderen op te merken valt: van kleinschalige activiteiten die vooral op de schouders rustten van een klein en beperkt groepje enthousiastelingen - ik vermeld hier, zonder afbreuk te willen doen aan de verdiensten van de andere werkers van het eerste uur, Carol Vandoorne, duivel-doet-alles, organisator, verantwoordelijke uitgever van de strooibriefjes die toen nog werden verspreid

- tot heuse projecten die alleen wanneer ze op een (semi-)professionele manier worden aangepakt, ook echt kans op slagen maken. Wie in de voorbije jaren halt heeft gehouden in Beauvoorde, wie er de exposities in het kerkje van Vinkem heeft bezocht of er kwam proeven en genieten van de poëzie, weet dat het aanbieden van kwaliteit de drijfveer altijd is geweest.

Cultuuropbouw

Mogen wij achter de naam ‘Opbouwwerk IJzerstreek’ een symbolische betekenis vermoeden (de IJzerstreek was na de Eerste Wereldoorlog letterlijk aan heropbouw toe), voor de vzw Opbouwwerk IJzerstreek was het in de eerste jaren na de feitelijke stichting in 1968 soms letterlijk ‘opbouwen’ geblazen. In juli van dat magische jaar '68 werd officieel van start gegaan met een tentoonstelling ‘Mooie Westhoek’ (de titel alleen al was een uitgesproken stellingname) in het onthaalcentrum van het Wulveringemse gemeentehuis (het dorp zal in 1971 fusioneren met Vinkem en voortaan ‘Beauvoorde’ heten), met werk van o.m. Willem Vermandere, Gaston Theunynck en Godfried Vervisch en met een speciale link naar Frans-Vlaanderen. Enkele maanden nadien volgde al een tweede expositie, dit keer rond ‘hedendaagse religieuze kunst’. Van meet af aan werd ook nadrukkelijk aandacht besteed aan de betrokkenheid van zoveel mogelijk plaatselijke inwoners. Die staken letterlijk de handen uit de mouwen: voor de eerste toneelopvoeringen, waarvoor men o.m. een beroep deed op het Volkstoneel van Frans-Vlaanderen van Flor Babry, werd in het onthaalcentrum een scène gebouwd op bierbakken en werd een identieke verhoging voorzien voor de achterste rijen toeschouwers. Het zijn altijd wel ergens evenwichtskunstenaars geweest, daar in Beauvoorde....

Heel snel zouden zich in de komende jaren de krachtlijnen aftekenen waarop Opbouwwerk IJzerstreek blijvend ging focussen: de kunsttentoonstellingen, de poëziemanifestaties en de wandeldagen, die aanvankelijk werden gepromoot onder de noemer ‘Beauvoordse gezondheidsmarsen’. De wandeldagen, nu jaarlijks geconcentreerd in het paasweekend, willen de natuurbeleving combineren met aandacht voor en kennismaking met het geschiedkundige aspect van de streek en wilden van bij de aanvang het zogenaamde elitaire karakter van de andere evenementen (zo werden en worden kunst en poëzie vaak nog aangevoeld) doorbreken.

De Sint-Audomaruskerk van Vinkem: expositieruimte bij uitstek

In 1972 vond onder de vleugels van Opbouwwerk IJzerstreek voor het eerst een zomertentoonstelling plaats in de kerk van Vinkem. Onder de titel ‘Raakpunt’ focuste de tentoonstelling op moderne religieuze kunst. Curator Jan D'Haese bracht werk bijeen van o.a. James Ensor, George Minne, Albert Servaes, Gustave van de Woestijne... Negentien jaar lang zou D'Haese samensteller en bezieler blijven van de thematische zomerexposities in de kerk, met als uitschieters ‘Vrouwen in de kunst’

(1988), ‘De zee’ (1974), later nog eens uitgediept in ‘Schilders van de zee’ (1989), ‘Het dorp’ (1978), ‘Het kind in de kunst’ (1979) en de retrospectieve Emile Claus (1982).

Met ‘Genese van het beeld’, de zomertentoonstelling van 1994, meteen de twintigste in de indrukwekkende rij, werd een andere weg ingeslagen. Curator Rik de Keyzer schrijft in de catalogus: ‘Ook nu gaat het om kunst-met-normen en een thematische tentoonstelling. Bij “De genese van het beeld” wil ik het accent leggen op het kunstwerk in wording, het kunstwerk waarvan de sporen van de kunstenaar in het eindresultaat nog aanwezig zijn.’

Vanaf 1996 neemt Joost de Geest de leiding over bij het opzetten van de exposities. Een van de meest opgemerkte realisaties van zijn hand was ‘Kunst en liefde desondanks’ (2001), die werk van Godfried Vervisch confronteerde met schilderijen van Marcel Notebaert en beelden van de Franse artiesten Marie-Christine Remmery en Jean Roulland. Het jaar daarop ging De Geest overigens letterlijk over de grens: ‘Beelden uit het Paradijs’ toonde werk in het kasteelpark van Beauvoorde en in het stadhuis van Hondschoote. Algemene noemer onder nu al ruim drie decennia tentoonstellingen die door Opbouwwerk IJzerstreek worden opgezet, is, zoals Joost de Geest in de Vervisch-catalogus schrijft: ‘een tentoonstelling met een universele boodschap’.

Het woord

Opbouwwerk IJzerstreek heeft van in het begin de woordkunst centraal gesteld. Flor Barbry was er jarenlang te gast met zijn Volkstoneel Frans-Vlaanderen. Maar er is meer: op het lentefeest van 1978, ook al een initiatief van Opbouwwerk, speelden een zestal vrijwilligers van ter plekke, bijeengebracht door (wie anders dan) Carol Vandoorne, ‘Het proces van de Winterkwene’. Alles werd het jaar daarop in officiële banen geleid met de oprichting van het amateursgezelschap ‘Sint-Omaarsgilde’. Uitdagingen werden niet uit de weg gegaan: in 1980 al werd ‘En waar de sterre bleef stille staan’ opgevoerd me 16 acteurs. Succes verzekerd, zodat 7 opvoeringen plaatsvonden in het unieke decor van de Driekoningenschuur. Een kwarteeuw ‘jonger’ mag de gilde fier terugblikken: ze bouwde een unieke traditie uit in het brengen van volkstoneel, dat duizenden mensen aantrok en blijft aantrekken.

Parel aan de kroon van het zo rijk geschakeerde werkveld van Opbouwwerk IJzerstreek is het Beauvoordse poëziefestival. Het begon in 1975 met ‘Poëzie uit de hoge hoed’, een programma met Tine Ruysschaert en Jan D'Haese. Meteen was de basis gelegd voor wat Beauvoorde definitief op de culturele kaart van Vlaanderen zou zetten en waarover Gwy Mandelinck, die samen met Fernand Florizoone al vaak present is geweest op de artiestenmissen van pastoor Frans Terrie, in zijn boek ‘De Westhoek’ noteert: ‘Honderden kusttoeristen komen er kijken hoe een lamp zuiver wit kan staan op een restauranttafeltje, hoe cultuur in een poëzieschuur de wereld “op een dambord van rust” kan zetten. Dorpen zoals Beauvoorde worden een tweede adem voor de astmatische toerist.’ Een van de meest gewaardeerde poëtische gasten zal in de loop van de jaren Anton van Wilderode zijn met zijn voordrachten in de schuur, zijn gedichten aan vensters en woningen. Ieder jaar weer leeft het dorp in de zomer- en herfstmaanden op het ritme van de dichters. En vanuit de ruimere visie,

die overigens alle activiteiten van Opbouwwerk IJzerstreek schraagt: het ritme van de cultuur.

Eindnoten:

1 *Dietsche Warande & Belfort*, 13 (1913) 1, p. 1-26.
2 Paul Servaes, *Honderd jaar Les heures claires*, Sint-Amands aan de Schelde, 1997, p. 8-12.
3 R. Verbeeck, 'Ten geleide. Emile Verhaeren, zoon van de Schelde', in Emile Verhaeren, *Gedichten. Een keuze uit zijn werken door Martien Beversluis*, Lier, 1966, p. 12-13.
4 Dr. Karl Federn, 'Walt Whitman. Een bijdrage tot de Literatuur- en Zedengeschiedenis der XIXe Eeuw', in *Van Nu en Straks. Nieuwe Reeks*, 2 (1897) 3-6 (december), p. 191-219.
5 August Vermeylen, 'Emile Verhaeren', in *Verzameld werk IV*, Brussel, 1955, p. 807-809.
6 Karel van de Woestijne, 'Emile Verhaeren', in *Verzameld werk. Vierde deel*, Brussel, 1949, p. 157-171 en 192-193.
7 *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 13 en 20.11.1926.
8 Raymond Vervliet, 'Van Nu en Straks 1893-1901', in M. Rutten en J. Weisgerber (red.), *Van 'Arm Vlaanderen' tot 'De voorstad groeit'. De opbloei van de Vlaamse literatuur van Teirlinck-Stijns tot L.P. Boon 1888-1946*, Antwerpen, 1988^2, p. 157.
9 Wies Moens, *Memoires*, red. Olaf Moens en Yves T'Sjoen, Amsterdam/Antwerpen, 1996, p. 172.
10 Pol de Mont, 'Fransch-Belgische lyriek', *Letterkundige opstellen*, Brussel, s.d., p. 90-95.
11 A. de Ridder, 'Beschouwingen over literatuur: Over wat men heeft genoemd 'neo-romantiek', in *De Boomgaard*, 2 (1911), p. 657-678.
12 P. Hadermann, 'De modernistische doorbraak', in Rutten en Weisgerber (red.), *Van 'Arm Vlaanderen' tot 'De voorstad groeit'*, p. 275 en 278-279.
13 Geert Buelens, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Nijmegen/Gent, 2001, p. 148.
1 Koen Brams (samenst.), *Encyclopedie van fictieve kunstenaars. Van 1605 tot heden*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam/Antwerpen, 2000, 454 p. Citaat achterflap.
2 Koen Brams (samenst.), *Encyclopedie van fictieve kunstenaars. Van 1605 tot heden*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam/Antwerpen, 2000, 454 p.
3 Koen Broucke, 'De Greef, Jef (^{o}Nederland, omstreeks 1924)', in: idem als 2, p. 75.
4 Idem als 1.
5 Koen Broucke, 'Het oeuvre van Hugues Bijvoet', in: *Sampel*, achtste jrg., nr. 4, december 1999, deel 3, p. 17.
6 Koen Broucke, 'Henrietje Tuf-tuf of de naftemaker Henricus De Clerck (1872-1954). Een merkwaardige levensgeschiedenis in Zeebrugge', in: *Images/Images 14* (nummer buiten reeks van *tekst/Tekst*), 2002, 112 p. (met tekeningen van Koen Broucke)
7 Koen Broucke, *De gevonden geschiedenis*, Erfgoedcel Brugge, 2004, 128 p. (met tekeningen van Koen Broucke)
8 Idem als 5.
9 Idem als 6, p. 23.
10 Idem als 6, p. 30.
11 Idem als 6, p. 31.
12 Idem als 6, p. 32.
13 Idem als 6, p. 33.
14 Marc Jacobs, 'Van Noa tot Noach? Uitgevonden genealogieën en andere kunstwerken: een bijsluiter', in: idem als 7, p. 89.
15 Idem als 7, p. 10.
16 Idem als 14, p. 87.
17 Idem als 14, p. 97.
18 Idem als 7, p. 24.

19 Koen Broucke, ‘Ondergrondsch Antwerpen, een verloren boek van Jérôme Huilerie’, in: *Utopia, verzonnen steden*, Dedalus, Antwerpen/Amsterdam, 2000, p. 29-53.
20 Idem als 19, p. 35.
21 Idem als 2, p. 7.
22 Koen Broucke, *Tussen het grootste en het kleinste accordeon van de wereld. Een reconstructie van het leven van Joseph Fiers en andere wetenswaardigheden over de Brugse accordeonwereld*, Erfgoedcel Brugge, 2004, z.p.
23 Naast de in het bovenstaande citaat genoemde plaatsen bracht Broucke zijn Liszt-imitaties ook nog in Bonn, Nonnenwerth, Budapest, Gent en Houthalen.
24 De beschreven eenmansperformance vond plaats tijdens het *Feel Estate* performance festival in Gent op vrijdag 15 oktober 2004.
25 Geciteerd naar René Magritte, interview met *Life*, februari 1966, p. 610, in: ‘Acht manieren om naar Magritte te kijken (doorheen de ogen van mijn grootvader)’, opgenomen als bijlage I in: idem als 7, p. 65.
26 Voor een uitstekende analyse van deze fase, zie: Greta Van Broeckhoven, tentoonstellingscatalogus, ICC-Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1997, p. 31-43.
27 Rudolf Geel & R.H. Fuchs, ‘De slimme heelmeester en het avontuur van stand’, in: idem, *Schijnhelden en nepschurken. Beschouwingen over het beeldverhaal*, Meulenhoff, Amsterdam, 1973, p. 28.
28 Idem als 22.
29 Koen Broucke, ‘De ontstaansgeschiedenis, het verval en de wedersamenstelling van de monumentale riddergroep van Fanny Engelbeen (1921-2002)’, in: *Revolver*, jrg. 29/4, maart 2003, p. 82.
30 Idem als 25.
31 Opdracht ontleend aan: Koen Broucke, *De gevonden geschiedenis*, Erfgoedcel Brugge, 2004, 128 p. (met tekeningen van Koen Broucke) Broucke nam het in deze publicatie zelf als opdracht op, met als toelichting in een noot: ‘Soyer Georges, *Le drame révolutionnaire et Napoléonien à Ostende*, Oostende, 1928. Ook mijn opdracht is geïnspireerd op de ontroerende opdracht bij Soyer.’
32 Idem als 6, p. 30.
33 Idem als 14, p 80.
34 Idem als 7, p. 70.
35 Idem als 7, p. 9-10.
36 Slotzin van Brouckes licentiaatsverhandeling geschiedenis: *Politieke aspekten van de Belgische romantische schilderkunst ten tijde van Leopold I (1830-1865)*, Vrije Universiteit Brussel, 1987, p. 123.

Samenstelling Geert Swaenepoel
Bibliotheek

Beeldende kunst

A. Jacobs

Boetseren met potlood. Tekeningen van beeldhouwers van de 17de eeuw tot heden. Koninklijke Bibliotheek van België, Brussel, 2004, 222 p.

In de Nassaukapel stelt de Koninklijke Bibliotheek van België geregeld handschriften, medailles, munten, prenten, boeken, oude drukken, grafiek, kaarten... uit eigen bezit tentoon. Tijdens de overgang van 2004 naar 2005 werd een uitgebreide collectie van zowat 130 nooit of zelden getoonde tekeningen van de zeventiende eeuw tot heden uit de verzameling gehaald. Het ging hoofdzakelijk om tekeningen die door beeldhouwers waren gemaakt dikwijls als voorstudie, als ontwerp, als model voor eventueel uit te voeren sculpturen. In die verzameling steken wel bekende namen van kunstenaars, zoals Pieter Verbrugghen de Oudere en de Jongere, Jan-Claudius de Cock, Fernand Schirren, George Minne, Oscar Jespers, Jef Lambeaux, August Rodin, Constantin Meunier, Aristide Maillol, Charles Leplae, Rik Poot... In de bij de tentoonstelling horende catalogus wordt iedere tekening uitvoerig beschreven en afgebeeld, soms aangevuld met een foto van het werkelijk uitgevoerde ontwerp. Dergelijke initiatieven zouden eigenlijk meer mogen worden genomen.

[Jean Luc Meulemeester]

Georges Rouault

Le 'Miserere' de Georges Rouault. Met inleidingen van Dominique Ponneau, Frédéric Cherchève-Rouault en Jacques Maritain. Voorwoord van Georges Rouault. Les éditions du Cerf, Paris, 2004, 136 p. € 29.

De 58 etsen van Miserere behoren tot het erfgoed van de religieuze kunst uit de 20e eeuw. Passiescènes en menselijke figuren, getekend door oorlog en miserie, wisselen elkaar af in een expressionistische vormgeving waarin hoopvol licht speelt tussen de donkere contouren. Georges Rouault werkte aan de reeks vanaf 1913, de meeste gravures werden evenwel pas gerealiseerd na 1927. De kunstenaar droomde van een verspreiding op grote schaal voor een breed publiek. Maar toen zijn uitgever Ambroise Vollard in 1939 plots stierf, moest hij het project laten varen en slechts na vele juridische betwistingen met Vollard's erfgenamen kreeg Rouault de reeks terug in handen en kon hij het etsenboek publiceren in 1948. Hij droeg het op aan o.m. zijn leermeester Gustave Moreau. Met deze uitgave komt Le Cerf, in het spoor van vroegere edities, tegemoet aan de wens van de kunstenaar een zo groot mogelijk publiek te confronteren met zijn Miserere. De platen worden vergezeld van bijbelpassages en van fragmenten uit brieven en gedichten van Rouault, maar vooral met uittreksels uit zijn boeiende Soliloques uit 1944. De 'lectuur' van de verzorgd weergegeven en paginagrote reproducties wordt geïntensifieerd door de korte

tekstfragmenten en garandeert de schouwende en beschouwende kijker en lezer een diepe ervaring.

[Patrick Lateur]

Mary Ann Caws (ed.)

Surrealism, Phaidon Press, London, 2004, 304 p., € 75.



In de reeks ‘Themes and Movements’ van Phaidon kwam recent een achtste deel uit over het Surrealisme, ‘the twentieth century's longest lasting revolution in the arts’, waarvan de invloed op de kunsten tot vandaag merkbaar is. De Amerikaanse samenstelster is er niet mee aan haar proefstuk toe: van haar hand verschenen al eerder studies, biografieën en vertalingen rond het onderwerp. In Survey schetst ze een intelligent en erudiet overzicht van het ontstaan, de groei en het belang van een stroming die bij monde van haar grondlegger en theoreticus André Breton het surreële als een dialoog met het ‘andere’ beschouwde - een wederzijdse uitwisseling die het bewuste en het onbewuste verenigde. Works toont tal van sleutelwerken in kleur en zwart-wit, voorzien van duidende commentaren door uiteenlopende auteurs. Het lijvige, met geribbelde kartonnen platten ingebonden boek wordt afgesloten met een

uitgebreide afdeling documenten, korte biografieën van de kunstenaars en auteurs, een bibliografie en een index. Typografisch oogt het buitengewoon aantrekkelijk: Engelse regelval, een prettige schreefloze letter, een ruime interlinie en een doordacht gebruik van steunkleuren zorgen ervoor dat de leesbaarheid nergens in het gedrang komt. Een overzichtstentoonstelling in boekvorm, niet elke uitgeverij speelt het klaar. Phaidon wel.

[Patrick Auwelaert]

Klassieke literatuur

Plinius

De wereld. Naturalis historia. Vertaald door Joost van Gelder, Mark Nieuwenhuis en Ton Peters. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2004, 899 p. € 49,95.

Wat Ovidius' Metamorfosenboek betekende voor de Europese schilderkunst vanaf de 15e eeuw, kan eveneens worden gezegd van Plinius' Naturalis historia voor wetenschappers en kunstenaars. De verschillende uitgaven en Italiaanse vertalingen hebben o.m. Leon Battista Alberti en Leonardo de Vinci geïnspireerd. De Winkler Prins van de Oudheid biedt in 37 boeken een summa van de kennis van Grieken en Romeinen. Plinius Maior, die in 79 n.C. op 55-jarige leeftijd stierf bij de uitbarsting van de Vesuvius, heeft met een zeldzame lees- en werkdrift het onoverzichtelijke materiaal volgens een vooropgezet plan een eenheid weten mee te geven. Vanuit de merkwaardige overtuiging dat de natuur een goddelijke macht is, die eerbied oproept en van de mens een grote verantwoordelijkheid vraagt, behandelt Plinius achtereenvolgens het universum, de aarde, de mens, dieren, bomen en planten en de geneeskundige kracht die zij bevatten, metalen, mineralen en stenen en wat kunstenaars daarmee hebben gecreëerd. Realia en curiosa wisselen elkaar af en resulteren in een van de merkwaardigste boeken die de Oudheid ons naliet. Hopelijk vinden vertalers en uitgever de energie en de mogelijkheid om deze ruime selectie te vervolledigen met de andere (kleinere) helft van het corpus.

[Patrick Lateur]

George Eliot

Middlemarch. Vert.door Annelies Roeleveld en Margret Stevens, Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2004, 916 p. € 24,95

De Engelse romanschrijfster George Eliot (pseudoniem van Mary Ann Evans, 1819-1880) is in ons taalgebied vooral bekend door haar nog altijd populaire roman The Mill on the Floss, het ontroerende verhaal over een sterke liefde tussen een broer en zus. De onlangs voor het eerst in het Nederlands vertaalde roman Middlemarch is het hoogtepunt uit haar werk. De omvangrijke roman, zeer geschikt voor lange winteravonden, is het typische product van het negentiende-eeuwse Victoriaanse Engeland, waarvan Eliot en haar mannelijke collega's William Makepeace Thackeray (1811-1863) en Charles Dickens (1812-1870) de belangrijkste vertegenwoordigers zijn. Middlemarch beschrijft het leven van de Engelse middle class in een niet-bestaande provinciestad van rond 1830. De opvallend genoeg niet in het Nederlands vertaalde ondertitel van de roman luidt: A Study of Provincial Life. Tegen de achtergrond van politieke en maatschappelijke veranderingen ontwikkelen zich drie verhaallijnen die liefde en huwelijk als gemeenschappelijk thema hebben. In de uitvoerige ontleding van deze drie liefdesrelaties heeft Eliot op indringende wijze beschreven hoe jonge mensen met geheel verschillende verwachtingen het huwelijk aangaan en hoe vervolgens hooggestemde idealen, onbaatzuchtigheid en ambitie het moeten afleggen tegen onbegrip, onverschilligheid, jaloezie en egoïsme. De talrijke bijfiguren met hun beperkte provinciale gezichtskring complementeren het levendige tijdsbeeld. Vooral de invloed van het geld en het standsbewustzijn op hun dagelijkse leven wordt door Eliot op rake wijze beschreven. Met zijn gedetailleerde beschrijvingen en uitgewerkte typeringen doet Middlemarch in het begin ouderwets aan. Ook zijn er de bekende, typisch negentiende-eeuwse verhaalmotieven, zoals een brief die bij toeval in verkeerde handen komt, testamenten die het leven van verschillende personages een verrassende wending geven, zorgvuldig bewaarde geheimen uit het verleden die toch bekend worden, enzovoort. De roman verscheen in 1871-1872, dat wil zeggen bijna vijftien jaar na Madame Bovary van Flaubert. Maar de Engelse roman heeft niets van de ‘impartialité’ en ‘impersonnalité’ die Flaubert van de romanschrijver eiste. Integendeel, Eliot bedient zich van een alwetende verteller die niets aan het toeval overlaat en een strakke regie voert. Met grote nauwkeurigheid worden de gedachten, beweegreden en de zielenroerselen van de hoofdpersonen ontrafeld en toegelicht. En daarmee worden de reactie en het oordeel van de lezer duidelijk in een bepaalde richting gestuurd. Bovendien heeft elk hoofdstuk een passend citaat meegekregen, waarin de betekenis al vooraf duidelijk wordt aangegeven. Desondanks is Middlemarch een boeiende en op verschillende plaatsen ontroerende roman. Dit is vooral te danken aan het grote psychologisch inzicht en de mensenkennis waarover Eliot beschikte. Het duidelijkste bewijs daarvan in Middlemarch is de indringende beschrijving van het mislukte huwelijk van Dorothea en de geleerde Casaubon waarin de botsing tussen idealisme en bekrompen zelfzucht is verbeeld. In tegenstelling tot vele van haar tijdgenoten verviel Eliot niet voortdurend in gemoraliseer. En de vele uitweidingen worden ook ruimschoots goedgemaakt door de fijnzinnige humor, de levendige dialogen en de scherpe analyses.

Dankzij de uitstekende vertaling van Annelies Roeleveld en Margret Stevens kan nu ook een groot publiek daarvan genieten.

[Dick van Vliet]

Michel de Montaigne

De essays. Vertaald door Hans van Pinxteren. Athenaeum-Polak & Van Gennep, Amsterdam, 2004, 1557 p. € 54,95.

'Ik portretteer mezelf - ik vorm zelf de stof van mijn boek', schrijft Montaigne (1533-1592) in het korte voorwoord op de eerste uitgave van zijn Essays in 1580. Dat betekent niet dat we in deze beroemde reeks van onderhoudende verhandelingen een navelstaarder aan het woord krijgen. Montaigne beschrijft veeleer hoe hij zich verhoudt tot mensen en dingen, die volgens hem voortdurend in beweging zijn. Zijn houding is tweeërlei. De humanist profileert zich enerzijds als een scepticus die beseft dat er tal van waarheden bestaan die telkens bepaald zijn door een culturele context. Vandaar dat hij zich - opmerkelijk voor zijn tijd van godsdiensttwisten - bijzonder verdraagzaam opstelt. Anderzijds is hij de zoeker die in elk van de 107 essays ('pogingen') zijn positie probeert te verduidelijken, een steeds hernieuwde poging, die ook in deze vertaling merkbaar is door het markeren van de drie tekstlagen. Zijn reflecties toetst de humanist Montaigne aan honderden citaten uit de Latijnse literatuur. Maar uiteenlopende thema's als erotiek en wijsheid, vriendschap en dood, enz. weerspiegelen geen academische kennis, zij illustreren vooral de doorleefde ervaring van de zoeker Michel Eyquem. Zijn stem is humaan, tijdloos en vooral: herkenbaar. De bundeling van de vroegere (en bijgeschaafde) vertalingen van Hans van Pinxteren is een verademing voor de zoekers van vandaag.

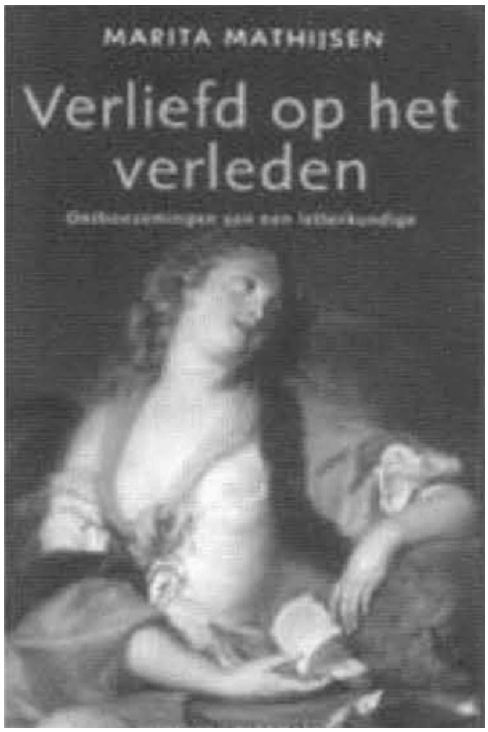
[Patrick Lateur]

Literair essay

Marita Mathijsen

Verliefd op het verleden. Ontboezemingen van een letterkundige. Bert Bakker, Amsterdam, 2004, 301 p. € 18,95

'Verliefd op het verleden' brengt een selectie uit de maandelijkse columns die Marita Mathijsen de voorbije vier jaar in de wetenschapsbijlage van het NRC Handelsblad bracht. Mathijsen is als



hoogleraar moderne letterkunde verbonden aan de universiteit van Amsterdam. Zij legt zich voornamelijk toe op de letterkunde van de negentiende eeuw.

Deze specialisatie klinkt ook door in de keuze van de onderwerpen van haar columns: auteurs Piet Paaltjens, Tollens, Bilderdijk en Van Lennep komen dikwijls, ook al is het soms slechts zijdelings ter sprake. Daarnaast heeft zij het over haar eigen jeugd, over haar opgroeiende dochter, haar vakuitoefening. De columns zijn gegroepeerd rond vier thema's: de lust van het lezen; de moeder de vrouw; in de krochten van het verleden; bij de les. Wat opvalt is het enthousiasme waarmee Marita Mathijsen al deze onderwerpen behandelt en haar liefde voor haar vak, haar studenten en de literatuur. De afsluitende column handelt over de Nederlandse taal: ‘Nederlands is de mooiste taal die ik ken, want ze is de enige die ik ken zoals ik haar ken. Dat is nu eenmaal eigen aan de moedertaal. Mijn moeder heeft me haar principes leren kennen, mijn leraren Nederlands haar schoonheid, de straat de rest. Dagelijks ben ik daarvoor dankbaar.’ Een passende afsluiting van een mooie bundel.

[Geert Swaenepoel]

Lex van de Haterd

Om hart en vurigheid. Over schrijvers en kunstenaars van tijdschrift en uitgeverij De Gemeenschap 1925-1941. In de Knipscheer, Haarlem, 2004, 352 p. € 29,50

In zijn studie belicht Van de Haterd niet alleen de activiteiten van de uitgeverij en de inhoud van het gelijknamige progressief-katholieke maandblad dat zijn wortels had in Utrecht. Hij wil ook uitdrukkelijk het artistieke aspect van het blad systematisch onderzoeken en het blad aldus een plaats in de kunstgeschiedenis geven. Omslagontwerpen, typografie en illustraties kaderen in het figuratieve expressionisme en het abstracte constructivisme van De Stijl en De Nieuwe Zakelijkheid. Van de Haterd schetst eerst uitgebreid het literair- en kunsthistorisch kader en besteed aandacht aan het culturele klimaat van die dagen. De Gemeenschap, het door Jan

Engelman, Willem Maas en de broers Henk en Louis Kuitenbrouwer (ps. Albert Kuyle) opgerichte blad trachtte artistieke vrijheid en literaire esthetiek te combineren met een radicaal sociaal engagement vanuit een katholieke levensvisie. Het tweede deel bevat 21 portretten van de belangrijkste medewerkers. Niet alleen de toonaangevende redacteuren en auteurs als Jan Engelman, Albert Kuyle en Anton van Duinkerken komen daarbij aan bod. Ook van de belangrijkste vormgevers en illustrators is er een compleet overzicht van leven

en werk, met als zwaartepunt hun belang voor De Gemeenschap. Zo zijn er interessante portretten van graficus en beeldhouwer Jozef Cantré en de typografen Andries Oosterbaan en Charles Nypels. De studie sluit af met de complete fondslijst en een 'encyclopedie' met korte beschrijvingen van de overige medewerkers van het tijdschrift. Een erg interessante studie van een gedreven onderzoeker.

[Geert Swaenepoel]

Literair proza

Dimitri Bontenakel

Een zwerver met pleinvrees. Davidsfonds, Leuven, 2004, 233 p. € 22,95



Vertellende ikfiguur in de roman 'Een zwerver met pleinvrees' van Dimitri Bontenakel is Jasper H. Magnus, die na de zelfmoord van zijn moeder als gauwdief aan de kost komt in het door de tijd vergeten kuststadje Breedglans. Gaandeweg heeft hij een eigenzinnige en zelfrelativerende kijk op de wereld ontwikkeld. Zijn leven neemt een plotse en drastische wending wanneer hij aangesproken wordt door Gabriël, een blinde bewoner van het rijkere gedeelte van het stadje. Gabriël wordt, nadat zijn ouders in een verkeersongeval omgekomen zijn, geterroriseerd door zijn zus Mara. Met de hulp van Jasper wil hij haar uit de weg ruimen. Zo krijgt de roman, die door Bontenakel naar een verrassende ontknoping wordt toe geschreven, de allures van een regelrechte thriller. Maar evengoed kan de roman worden gelezen als een schelmenroman, dit door de ironische manier waarop Jasper met de problemen omgaat. En verder verweeft Bontenakel in zijn tekst het motief van de Vatersuche (Jaspers vader heeft ooit zijn gezin in de steek gelaten, maar blijkt toch nog contact

te willen zoeken), hij bespeelt het (oeroude en klassieke) liefdesthema door een soort driehoeksrelatie op te roepen als Gabriël zich mengt in de verhouding die Jasper heeft met Hermine. Bovendien, en helemaal niet onbelangrijk, plaatst hij, door Jasper een bijzondere interesse toe te schrijven voor de IJslandse cultuur, het geheel in het kader van de Noordse Edda-literatuur. Zonder opdringerigheid laat hij alle motieven in elkaar haken. En hoe afstandelijk-relativerend hij bij dit alles blijft, blijkt o.m. uit de talrijke, maar steeds goed gedoseerd blijvende tussenkomsten waarin de ikverteller zich richt tot de lezer. Verwijzend naar de Griekse mythologie luidt het bijv.: 'Sinds ik dat boek van Robert Graves over de Griekse mythen heb gelezen, klink ik steeds geleerder, vind je niet?' (p.100). Bontenakels debuut weet alleszins te overtuigen.

[Jooris van Hulle]

Arjan Visser

De laatste dagen. Augustus, Amsterdam, 2003, 220 p. € 16,95

Er is niets nieuws onder de zon. Dit cliché haalt men regelmatig boven. Mocht men hem la af en toe dreigen te vergeten dan zijn er grote auteurs als Claus, Tournier of Faulkner die eeuwenoude mythes op hun eigen artistieke manier en met de scherpe (eigentijdse) blik van de kunstenaar hertalen naar de nieuwe tijd waarin ze leven. Dat levert vaak boeiende literatuur op, niet alleen omdat het talent van die grote hertalers het verhaal een nieuwe dimensie kan geven maar ook omdat de behandelde materie 'an sich' voldoende sterk en diep is om een nieuwe lezing te verdragen. In de Bijbel vinden we zo'n aantal verhalen die schrijvers op ideeën kunnen brengen. Neem nu het verhaal van Abraham en Isaac. Abraham krijgt op hoge leeftijd eindelijk een zoon bij zijn vrouw Sara nadat hij reeds vroeger bij zijn dienares Hagar een zoon Ismael heeft verwekt. De jaloerse Sara zendt Hagar nadien weg. Tot overmaat van ramp beveelt God Abraham zijn enige na lang wachten verkregen zoon te offeren. Abraham gehoorzaamt. Uiteindelijk wordt het onheil niet voltrokken. Ondertussen is het verhaal echter aangrijpend genoeg geworden om onverwoestbaar de tijden te trotseren. Vooral in Nederland, waar de impact van de Bijbel op het (maatschappelijk) leven vrij groot is, blijkt voldoende basis aanwezig om zo'n verhaal om te smeden in een Nederlandse en moderne setting zonder onherkenbaar te worden. Die taak heeft Arjan Visser in zijn boek De laatste dagen met brio volbracht. Hij situeert zijn verhaal tijdens de eeuwwisseling van 1900 op het Nederlandse platteland in het sterk godsdienstige gezin van Simon Kapteyn. Deze boer huwt niet uit volle overtuiging Louise bij wie hij twee kinderen - Zeger en Rebecca - krijgt. Nadien wordt een knecht aangeworven - de wees - die in een pleeggezin werd opgevoed. Hoe hij in dat pleeggezin is terechtgekomen, zou ons te ver leiden en de plot is te mooi in elkaar gestoken om hem zomaar in een recensie te ontbloten. Natuurlijk wordt de link met het bijbelverhaal niet meteen duidelijk; dat zou het boek te opzichtig didactisch maken. Visser ontwikkelt veel verhaallijnen en introduceert zeer regelmatig nieuwe personages. Ook de structuur van het boek is ingenieus opgebouwd met gepaste flash backs die voor een element van bijkomende spanning zorgen. Toch wordt de lezer niet aan zijn lot overgelaten in deze adaptatie. Door de figuur van de dominee Peregrino en de dagboekfragmenten van de boerenknecht wordt de lezer heel geleidelijk inzicht verschaft in de diepere lagen van het verhaal. Zij doen bij de lezer het besef van het prefiguratieve karakter van het bijbelverhaal voor deze roman ontwaken en vergemakkelijken de identificatie van de personages. Een klein minpuntje

bij dit mooie boek met een schitterend verhaal is het soms wat overdreven karakter van de beschrijvingen van de godsdienstwaanzin. Maar dit is eerder een persoonlijke kanttekening die ons enthousiasme over deze roman amper kunnen temperen.

[Frank Tubex]

Mark Insingel

Hoe hij rolt. Meulenhoff, Amsterdam, 2004, 96 p. € 16,5

Acht jaar heeft Mark Insingel gewacht met de publicatie van zijn nieuwe roman. Het boek sluit aan bij zijn vorige, Eenzaam lichaam (1996), in die zin dat ook in Hoe hij rolt sprake is van een nieuwe liefde van een man en een getrouwde vrouw en van zijn relatie met zijn stilaan ouder wordende ouders. Aanvankelijk staat de hartstochtelijke relatie tussen Erik en Astrid centraal. Maar de aandacht verschuift snel naar de relatie van Erik met zijn ouders, die allebei in het ziekenhuis zijn opgenomen. Opvallend is dat elk mededogen daarbij ontbreekt: de afstand die Erik neemt van zijn ouders draagt in alle opzichten het karakter van een afrekening, waarin een gezinsrelatie tot de grond wordt afgebroken. In spaarzaam proza reconstrueert Mark Insingel de omgang van Erik met zijn ouders. Kan de vader, die zelf voortdurend afgewezen werd door de ziekelijke moeder nog op enig respijt bij de zoon rekenen, voor de bezitterige moederliefde is Eriks afwijzen en misprijzen totaal. Het hoofdpersonage heeft zichzelf bevrijd door te opteren voor een radicaal andere levenswijze, vol ongeremde seksualiteit. In die zin is zijn leven dan tóch bepaald door zijn ouders, zij het dan in de negatie van hun levensopvattingen, en is vrijheid een illusie. In Hoe hij rolt dissecteert de auteur de emoties van zijn hoofdpersonage. Het resultaat is indringend.

[Geert Swaenepoel]

Erwin Mortier

Alle dagen samen. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004, 95p. € 14,50



‘Alle dagen samen’ is, zoals we van Erwin Mortier gewoon zijn, sensitief sterk geladen en aangrijpend proza. Mortier schrijft geen woord te veel, des te meer suggereert hij wat omgaat in het hoofd van de vijfjarige Markus, de hoofdpersoon van de novelle. In zijn tekst wisselt Mortier zonder opdringerigheid van standpunt: in enkele hoofdstukken laat hij het

jongetje zelf aan het woord, maar voor het overgrote deel wordt over Markus verteld. Zo creëert Mortier een totaal eigen sfeer. Markus herinnert zich hoe hij een jaar voordien ziek is geworden (‘een tropisch feest, broeiend in zijn binnenste’ - meteen suggereert Mortier dat war met het lichaam gebeurt, evenzeer van toepassing is op de gevoelswereld) en hoe de volwassenen uit zijn omgeving daarop reageerden. Die volwassenen: dat zijn ouders en grootouders, een inwonende Tante, de buurvrouw Zie (zo genoemd naar het stopwoord dat ze te pas en te onpas gebruikt). Mortier portretteert op meesterlijke wijze deze figuren. De dorpsvrouw Swegens bijv. (ook al zo'n stopwoord) die een meesterlijk taaltje hanteert: ze is ‘omnibus’ verzekerd, lust een ‘portatiefje’ i.p.v. een aperitiefje, ze staat ‘perplets’ van wat ze om zich heen ziet gebeuren.... Nog een voorbeeld van Mortiers indringende vertelkracht is, in een woordenvloed die herinnert aan Leo Pleysier, de monoloog van de grootmoeder. Tussen al dit verbaal geweld gaat het jongetje zelf op zoek naar de woorden, die zich niet zomaar aan zijn wil en verlangen willen onderwerpen: ‘Hem houden de woorden nog voor zich. Mondjesmaat mag hij van hun kruiken drinken.’ Ingrijpende gebeurtenis in het hele verhaal is de dood van zijn overgrootvader: hoe onbegrijpend hij ertegen aankijkt en met als spiegelmotief het feit dat zijn moeder in verwachting is, ‘uw broerke slaapt daar in zijn nestje’. Leven en dood trekken een blijvend spoor in het leven en de wereld van het jongetje. ‘Alle dagen samen’ dringt verder door in de thematiek die Mortier blijvend bezighoudt. Tot hier weet dit proza ook te overtuigen, alleen blijft de vraag of Mortier zich op die manier niet vast schrijft.

[Jooris van Hulle]

Walter van den Broeck

De beiaard en de dove man, De Bezige Bij, Amsterdam, 2004, 206 blz. € 17,50

Origineel is het wel, een hoorapparaat als kerstcadeau. Dat is nu net wat Walter van den Broeck wil kopen voor zijn vader. We schrijven Turnhout, 24 december 1980. De 40-jarige schrijver ergert zich blauw aan zijn vader, die zijn doofheid te pas en te onpas inroept als excuus om niet te hoeven luisteren naar anderen. Naar zijn vrouw, maar vooral naar zijn zoon.

En die zoon vindt dat zijn vader misbruik maakt van zijn ‘handicap’, net nu hij hem eens ferm zijn vet wil geven. Het boek speelt zich grotendeels af in het café De Beiaard in Turnhout. Walter heeft zijn vrouw de stad ingestuurd met zijn moeder om cadeaus te kopen. Zo wacht hij samen met zijn vader op Chico, een populaire dj die eigenlijk oren controleert. En laat Chico nu niet komen opdagen.

Walter zit in stilte zijn groeiende ergernis te verbijten en dat zal je als lezer gemerkt hebben. De auteur laat een stuk levensgeschiedenis passeren. Kleurrijke caféhangers worden soms tot het hilarische toe beschreven, waarbij de auteur ook zichzelf niet spaart. Geleidelijk aan neemt het grimmige karakter de bovenhand en wordt het duidelijker dat de zoon zo veel moeite heeft met zijn vader omdat hij er meer en meer op begint te lijken. Zo wordt de lezer stilaan door het verhaal en door de tijd meegenomen. Walter van den Broeck schreef een vlot leesbaar én herkenbaar verhaal: Misschien ligt juist hierin het overtuigende van het gebeuren. Het hoeven niet altijd

grote en meesterlijke dingen te zijn. Kleine verhalen, dagdagelijkse ergernissen. Het wachten in het café wordt als uitgangspunt gebruikt en vandaar uit weeft Van den Broeck de tijd aaneen. De drie delen van het boek vloeien naadloos over in elkaar. De personages worden zo neergezet dat je je even in De Beiaard waant. Aanvankelijk optimistisch over de naderende aankoop en een beetje zelfvoldaan over het prachtige idee, reikt de verteller de lezer geleidelijk aan het idee aan dat er wel iets fout moet lopen.

Walter van den Broeck bewees hij al in zijn voorgaande boeken dat hij weet hoe hij zijn familie geloofwaardig neer moet zetten. Vooral in zijn vorige boek, Een lichtgevoelige jongen (2001) kregen we al een serieus voorsmaakje van de ontspoorde vader-zoonrelatie. Toch kan ik me niet van de indruk ontdoen, dat de auteur ondanks zijn moorddadige gevoelens, een zekere sympathie bij de lezer oproept voor zijn vader. Hij kan er eigenlijk niet tegenop. Hij kan (wil) er niet mee afrekenen?

[Joke Depuydt]

Liesbeth Mende

Afhaalmeisje, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004, 153 p. € 13,95

In een doodgewoon gezin sterft vader. Moeder begint een nieuwe relatie maar die loopt op niets uit. De oudste zus gaat op kamers in Utrecht en Merel, de jongste dochter en vertelster van het verhaal, blijft alleen achter met een treurende en overspannen moeder. Ook in haar eigen relaties is het meisje ongelukkig en stilaan groeit het besef dat ze alleen op de wereld is.

Dit is niet meteen wat men in het Frans ‘un grand sujet’ noemt, een groot onderwerp. Dit vrij banaal gegeven komt integendeel gevaarlijk dicht in de buurt van de tot in den treure behandelde adolescentenproblematiek.

Om dan nog boeiend te zijn moet er op andere terreinen flink wat gas bijgegeven worden, bijv door het verhaal aan een hoogst originele structuur op te hangen of door er een bijzonder geslaagde stijloefening van te maken.

Daar is Liesbeth Mende in haar debuut echter niet in geslaagd. Het is een zuiver lineair verhaal geworden, verteld in veel kleine paragrafen. Het zijn telkens mooi afgeronde naast elkaar gezette scènes. Die techniek van juxtapositie bezorgt de roman een egaal, bijna monotoon ritme. Bovendien verloopt de evolutie van verhaal en personages te traag om die monotonie te verdoezelen. Ook stilistisch neemt de auteur geen risico. Ze schrijft in een eenvoudige taal zonder franjes.

Hier en daar krijgt de lezer een beschrijvend adjectief of een beeld maar doorgaans heerst een objectieve, kale, registrerende toon. Daar is op zich niets mis mee maar tegen het licht van een dun verhaal met een voor de hand liggende structuur had het iets meer mogen zijn. Afhaalmeisje is een debuut dat weliswaar beloften in zich houdt maar die er bij deze eerste geut niet zijn uitgekomen.

[Frank Tubex]

Guido van Heulendonk

Terug naar Killary Harbour. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004, 238 p. € 17,95

In *Terug naar Killary Harbour* vervlecht Guido van Heulendonk twee verhaallijnen. De verteller blikt terug op de zomer van 1972. Zijn vader was pas gestorven en hij werkte twee maanden lang in een ijssalon aan de Belgische kust. Het was de zomer van zijn liefde voor Adinda. En in die periode leerde hij ook twee jongeren uit Noord-Ierland kennen. Omwille van zijn vriendschap met de Ierse Maureen, heeft Adinda hem laten zitten. Daarnaast maakt het verhaal een sprong in de tijd, naar vandaag. De verteller leeft van zijn erfenis teruggetrokken in zijn geboortedorp Wintervelde. Hij heeft zijn baan als journalist opgegeven en is een soort 'toeschouwer' geworden. Zijn relatie met Joke loopt stilaan ten einde. Intussen is ook Adinda, en met haar zijn verleden, weer opgedoken: Adinda is inmiddels burgemeester geworden van Wintervelde geworden. De gevoelens van de verteller flakkeren weer op maar worden andermaal niet beantwoord, wat uiteindelijk zorgt voor een verrassende ontknoping. Van Heulendonk verwerkt in zijn roman grote actuele thema's als de ongeloofwaardigheid van de politiek, nationalisme en extreem rechts, de Belgische ziekte(n).... De intellectuele afstandelijkheid waarmee de verteller wat er rondom hem gebeurt analyseert en becommentarieert laat Van Heulendonk toe zijn talent voor rake, spitse formuleringen te etaleren. Ook de constructie van het verhaal zit erg knap in elkaar. Nadeel van de afstandelijkheid is dan weer dat personages en verhaal weinig empathie opwekken.

[Geert Swaenepoel]

[nummer 306]

Woord vooraf
Jean Luc Meulemeester

De Vlaamse schilderkunst heeft in drie verschillende periodes een belangrijke wereldfaam verworven: het expressionisme met de zgn. scholen van Sint-Martens-Latem, de barok met o.a. Rubens, Van Dyck en Jordaens en in de vijftiende eeuw met de Vlaamse Primitieven. Merkwaardig is evenwel dat het *Kunsttijdschrift Vlaanderen* tot nu toe geen enkel themanummer, in tegenstelling tot de twee andere stijlstromingen, aan dit laatste onderwerp wijdde. Met deze uitgave wordt dit euvel verholpen.

Heel wat buitenlandse musea pronken graag met werk van de Vlaamse Primitieven. Ook in eigen land kunnen zowel de Kon. Musea voor Schone Kunsten van Antwerpen en Brussel als de Stedelijke Musea van Gent en Brugge gemakkelijk uitpakken met een uitzonderlijk aantal topwerken van die meesters. Een aantal kleinere musea, enkele kerkelijke instellingen en privé-verzamelingen vullen aan. Tentoonstellingen met deze pronkstukken lokken nog steeds ellenlange rijen bezoekers. Vooral de Reiestad vormt een voortdurende aantrekkingskracht voor hen die meer willen weten over deze schilders. Toeristen komen van heinde en ver om er nog de sfeer van de Bourgondische tijd op te snuiven, om een glimp op te vangen van een steegje waar deze meesters doorliepen en willen oog in oog staan met deze werken in het plaatselijke Groeningemuseum dat op dit gebied qua faam en naam concurreert met het Prado, het Uffizi of het Louvre. In dit Brugse museum heeft de intieme sfeer van weleer, in 1929 - 1930 gecreëerd door toenmalig schepen en architect Jozef Viérin (Kortrijk 17 mei 1872 - Brugge 23 febr. 1949), recent plaats moeten maken voor een tot het uiterste gedreven cleane maar stemmingsloze ruimte. Hedendaags zeggen enkelen, een verkrachting menen anderen. Binnen enkele jaren - daar ben ik van overtuigd -



Detail uit het paneel 'Doopsel van Christus' geschilderd door Gerard David, begin zestiende eeuw. De meeste van de bloemen en planten konden worden geïdentificeerd. Brugge, Groeningenmuseum

[Foto: Brugge, Hugo Maertens]

keert een nieuwe museumarchitect terug naar de roots, naar het authentieke basisconcept en zal dan met veel egard de ontdekking van zijn leven verkondigen: Viérin had het destijds begrepen en bedoelde een reeks van straalkapellen, palend aan een kooromgang. De geïnteresseerde bezoekers konden zo met veel schroom, met ontzag bijna chronologisch van de ene kamer naar de andere schrijden, bijna sacraal. Vergeten we niet dat het overgrote deel van de bezoekers naar dit Groeningemuseum enkel en alleen voor de Vlaamse Primitieven komt. We betreuren

ook dat nog steeds een inleiding, wat educatieve uitleg en een situering voor hen die het eventueel willen, ontbreekt. Iets wat ook in andere musea opvalt.

Met dit themanummer willen we niet opnieuw een overzicht van de kunst van de Vlaamse Primitieven geven. Velen deden dit goed voor ons. Enkele factoren zorgden er echter voor dat we het onderwerp op een vernieuwende en verrassende wijze konden benaderen. Eén van deze elementen is de fascinerende ontdekking door Albert Janssens van de echte naam achter een anoniem meester. Verder vermelden we het bijna beëindigen van een onderzoeksproject dat de Vlaamse Primitieven van de vaste collectie van de Kon. Musea voor Schone Kunsten in Brussel één voor één en vanuit verschillende invalshoeken bestudeert, een project dat door het Federale Wetenschapsbeleid gefinancierd werd. Ook is er het vijftigjarig bestaan van het Studiecentrum voor de vijftiende-eeuwse Schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik. Al deze elementen samen zorgden ervoor dat het thema vanuit nieuwe standpunten kon worden benaderd.

Het vermelde Studiecentrum, oorspronkelijk bekend als 'Centrum Vlaamse Primitieven', is gehuisvest in het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium in Brussel. Het geniet niet enkel een internationale bekendheid om zijn wetenschappelijke publicaties in de reeksen *Corpus, Repertorium* en *Bijdragen*. Het is bovendien een waardevol documentatiecentrum met een uitgebreide fototheek en bibliotheek over de Vlaamse Primitieven. De uitgave in 2003 van het indrukwekkende *Corpus Mayer van den Bergh* gaf de toon aan van een vernieuwde, moderne aanpak van dit Studiecentrum. In diezelfde lijn verscheen recent het *Repertorium van de Vlaamse en Noord-Franse schilderkunst (15de- en begin 16de-eeuw) uit de streek Nord-Pas-de-Calais* (2005). En ongetwijfeld zijn nog tal van publicaties op til. De rijke documentatie van het Studiecentrum, die door elke bezoeker kan worden geraadpleegd, wordt geleidelijk aan geïnformatiseerd. Met zijn unieke documentatie, zijn multidisciplinair onderzoek en zijn degelijke publicaties levert het Studiecentrum waardevolle bijdragen tot de kennis van de vijftiende-eeuwse schilderkunst uit de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik.

Enkele resultaten van dit recent iconografisch, historisch, materialistisch en stilistisch onderzoek werden zorgvuldig in dit themanummer door een aantal erudiete auteurs - die we hier graag naast de sponsors bedanken - samengebracht. Dit betekent dat de gesprokkelde artikels een uitgebreide en gediversifieerde waaier vormen en meteen de bestaande en uitgebreide literatuur aanvullen.

De pre-Eyckiaanse paneelschilderkunst in de Nederlanden
Een prelude op de Vlaamse primitieven?

Cyriel Stroo
Met medewerking van Dominique Deneffe, Famke Peters en Dominique Vanwijnsberghe

In het jaar 1400 was Robert Campin waarschijnlijk een jongeman van omstreeks 20 à 25 jaar. Hij was vermoedelijk iets jonger dan, maar toch tijdgenoot van Hubert van Eyck, de oudere broer van Jan die toen zelf hoogstens een tiener kan geweest zijn. In 1400 of het jaar voordien werd Rogier van der Weyden geboren. Deze vier uitzonderlijk getalenteerde kunstenaars en hun begaafde volgelingen veroorzaakten een picturale revolutie in de Zuidelijke Nederlanden en vervolgens in geheel Europa.

Nauwelijks bekend is de schilderkunst die hen direct voorafgaat, op het einde van de 14de en het begin van de 15de eeuw. De restanten van deze productie, die doorgaans de 'pre-Eyckiaanse paneelschilderkunst' wordt genoemd, zijn erg schaars. Wat bewaard bleef, is niet of onvoldoende bestudeerd, en de oppervlakkige studies leiden vaak tot uiteenlopende interpretaties. Aan het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium (KIK) in Brussel loopt sinds 2003 een onderzoeksproject*, waarin dit domein systematisch wordt geëxploreerd, mede met behulp van de modernste technische hulpmiddelen.

Een grondige kennis van de paneelschilderkunst omstreeks 1400 is cruciaal om de oorsprong van de kunst der Vlaamse primitieven te begrijpen. Zonder hun scheppende kracht te willen ontkennen, mag niet worden vergeten dat ook deze kunstenaars verankerd zijn in een traditie. De studie van deze traditie laat toe inzicht te verwerven in de oorsprong, de wortels van hun zo geroemde naturalistische beeldtaal.

Schilderen op paneel omstreeks 1400

Op de drempel van de vijftiende eeuw worden de mogelijkheden verkend van een jong, relatief nieuw medium. Het schilderij op paneel, voorheen niet ongebruikelijk, maar eerder een randverschijnsel, groeit uit tot een zelfstandig medium. Vorm en formaat variëren naargelang de bestemming en de functie van het werk, van handig kleinood tot indrukwekkend monument. Het aantal bewaarde objecten is gering, de verscheidenheid groot. Het gaat om reliekschrijnen, retabels, devotionele schilderijen in de vorm van een zelfstandig paneel, een tondo, een diptiek, triptiek of quadriptiek. Het ene was een prestigieuze opdracht van het hof, het andere had een meer bescheiden bestemming binnen een religieuze gemeenschap of voor een devote particulier.



Melchior Broederlam en Jacob de Baerze, Passieretabel *(beschilderde buitenluiken met Annunciatie, Visitatie, Opdracht in de Tempel, Vlucht naar Egypte), tempera op eik, 166,5 × 152,5 cm (elk luik), ca. 1392-1399 - Dijon, Musée des Beaux-Arts*

Nog decennialang wordt vastgehouden aan de materiaalesthetiek van de edelsmeedkunst, met figuraties tegen gouden achtergronden die opgesmukt zijn met decoraties in de ponstechniek van de edelsmid. Realiteit en kunstmatigheid blijven nauw met elkaar verweven. Er wordt volop geëxperimenteerd met de uitbeelding van ruimte en volume, gevoelsgeladen houdingen en uitdrukkingen van figuren die op elkaar lijken te reageren, maar de oude decoratieve en vaak abstraherende vormenschema's zijn nooit helemaal verdwenen. Van werk tot werk kan de balans zelfs overgaan van het ene uiterste in het andere. In de meest vooruitstrevende werken is er een nieuwe aandacht voor de alledaagse werkelijkheid, en dit betekent een waar keerpunt. Het duidt op een veranderend menselijk bewustzijn, de mens die scherper dan ooit tevoren zijn plaats definieert in de

wereld; de mens ook die zichzelf vindt, die zijn eigen innerlijk exploreert. Bij de Vlaamse meesters van de volgende generaties worden deze naturalistische expressievormen maximaal verfijnd.

Een monument: het *Passieretabel* van Dijon

Aan vrijwel geen enkel pre-Eyckiaans paneel kan de naam van een kunstenaar worden verbonden. Melchior Broederlam is de enige uitzondering. Geboren in Ieper omstreeks 1350, was hij eerst hofschilder bij Lodewijk van Male, graaf van Vlaanderen, van april 1381 tot januari 1384. Vervolgens kwam hij in dienst van de Bourgondische hertog Filips de Stoute, tot diens overlijden in 1404.

Broederlam beschilderde de buitenluiken van het monumentale *Passieretabel* (Dijon, Musée des Beaux-Arts) dat Jacob de Baerze in 1391 vervaardigde voor Filips de Stoute. Het Bourgondische wapen, evenals de initialen P (Philippe) en M (Margareta van Male, zijn echtgenote), figureren op de lijsten. Hij verzorgde ook de polychromie van de sculptuur op de binnenzijden. De taferelen op de luiken, nl. de Annunciatie, de Visitatie, de Opdracht in de Tempel en de Vlucht naar Egypte, zijn het enige bewaarde figuratieve schilderwerk van de kunstenaar.

Technisch en esthetisch staan ze voor de hoogste kwaliteit. De schildering getuigt van een vakkundige en creatieve omgang met een waaier aan materialen en technieken. De eikenhouten panelen zijn bedekt met een linnen doek als tussenliggende drager waarop de eigenlijke grondlaag werd aangebracht. Uit de studie van de onderliggende tekening blijkt dat Broederlam passer en liniaal hanteerde bij het ontwerp van de gebouwen. Bepaalde motieven en zones werden in de grondlaag gegrift om ze duidelijk af te lijnen. De achtergronden, evenals diverse uitbeeldingen van metalen objecten werden vervolgens bekleed met goud- of zilverblad. Deze zones werden deels beschilderd, deels bewerkt met het ponsoen, een metalen stift van uiteenlopende puntdiktes, waarmee een gevarieerde, erg verfijnde decoratie van rankwerk, bloemen, sterren en soortgelijke motieven werd aangebracht op het bladgoud, en waarbij soms rekening werd gehouden met bepaalde lichteffecten. De buitengewone interesse voor de werking van het licht is opvallend voor de gehele schildering. Even nieuw en toekomstgericht zijn de ruimtelijke integratie van de personages en een bijzondere aandacht voor werkelijkheidsgetrouwe details van planten, stoffen en materialen. De figuren zijn erg realistisch opgevat, als mensen van vlees en bloed, ondanks de elegante poses en de gracieuze draperingen van de gewaden.

Sieraden voor het hof

De *Quadriptiek Antwerpen-Baltimore* (Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh en Baltimore, Walters Art Museum) was een opvouwbaar, draagbaar object. De vier scharnierende panelen konden als een kamerscherm worden opgesteld. In geopende toestand ziet men achtereenvolgens de Annunciatie, de Geboorte, de Kruisiging en

de Opstanding. Enkel de buitenste panelen zijn ook aan de keerzijde beschilderd. Ze dragen de voorstelling van Sint-Christoffel en het Doopsel van Christus. De vorm herneemt deze van voorwerpen in ivoor en edelmetaal, zoals opgetekend in de inventarissen van de hertogen van Anjou, Berry en Bourgondië, sommige bestaande uit zes scharnierende panelen die uitgevouwen de breedte halen van een altaar. Italiaanse voorbeelden, zoals de *Orsinipolyptiek* van Simone Martini (verspreid over musea in Antwerpen, Berlijn en Parijs), stonden waarschijnlijk model voor het vierluik. Het was snel en eenvoudig op te bergen, te vervoeren en weer uit te pakken, bijvoorbeeld voor individuele gebeden op reis. Waarschijnlijk komt het eveneens uit het bezit van Filips de Stoute, hoewel de karakteristieke 'eigendomsmerken' (wapenschilden, initialen of andere tekens) ontbreken.

De kwaliteit, technische verfijning en veelzijdigheid van de schildering zijn verbluffend. Soepele decoraties op de met bladgoud belegde achtergronden zijn uitgevoerd in de verfijnde ponstechniek. De schilder demonstreert zijn bekwaamheid in de realistische weergave van kostbaar textiel, waaronder goudbrokaat en Italiaanse zijdeweefsels met kleurrijke bloemmotieven. Zoals bij vele pre-Eyckiaanse panelen gaat het ook hier om een unieke stijl, nauwelijks met andere contemporaine werken in verband te brengen.

Broederlams *Passieretabel* en de Antwerpse *Quadriptiek* zijn producten van de Bourgondische hofkunst. De materiële rijkdom, de uitzonderlijke kwaliteit en de esthetische verfijning beantwoorden aan het prestige van de opdrachtgever, die zich met het 'op maat gemaakte' voorwerp identificeert.

De *Triptiek van de Triniteit* (Berlijn, Staatliche Museen, Gemäldegalerie) wordt eveneens in verband gebracht met een opdracht van Filips de Stoute. De vakkundige uitvoering, rijke materialen, een scala van virtuoze technieken en het uitgebeelde thema van de Triniteit zelf lijken helemaal aan te sluiten bij de Bourgondische hofkunst van omstreeks 1400.

Het beeldvlak is uitzonderlijk strak ingedeeld. Het is geometrisch georganiseerd volgens een geponste decoratie van ingeschreven ruit, rechthoek en halve cirkels die de lijsten van de vierpasvorm getrouw volgen of doortrekken. Deze vormen werden uitgevoerd met behulp van passer en liniaal. De figuren schikken zich volledig naar het geometrische basispatroon. Nergens worden de grenzen overschreden. Op de radiografie zijn hier en daar sporen van fijne, ingegrifte contouren waarneembaar. Het schilderwerk getuigt van een buitengewone zin voor het realistische detail. In de voorwand van de lessenaars waarachter de vier evangelisten hebben plaatsgenomen op de zijluiken, zijn de nerven van het hout geschilderd. De kleurtonaliteit van de gezichten is zeer genuanceerd met een subtiel *dégradé* dat ook de volumes bepaalt van de lichamen onder de gewaden. De suggestie van brokaat kwam tot stand met behulp van parallelle lijnen, gegrift in de grondlaag, vervolgens bedekt met bladgoud en tenslotte beschilderd met motieven. Het roostermotief in de holte van de troon werd met het penseel in de nog natte verf uitgelijnd.

De vierpasvorm lijkt vandaag bijzonder, maar was toen niet zo ongewoon. Als decoratieve omlijsting van reliëfs en miniaturen wordt ze frequent gebruikt, eerst in Italië, later in de Nederlanden. Ook zeer kostbare objecten kregen deze vorm, zoals blijkt uit de inventaris van Filips de Stoute van 1405 met de vermelding van een *tableau d'or à quatre demis compas*. Het sieraad was voorzien van parels, saffieren en diamanten en droeg een voorstelling van de Triniteit tussen vier engelen zoals op het middenpaneel van de Berlijnse triptiek. Voor een beschilderd paneel lijkt deze

vorm toch ook niet alledaags. De kleine devotionele triptiek behoudt iets van een verfijnd, exclusief object.

Beschilderde reliekschrijnen voor de cultus en de devotie

Het *Reliekschrijn van Sint-Ursula* uit het Sint-Janshospitaal in Brugge is waarschijnlijk het schrijn van waaruit in 1489 de relieken werden overgebracht in het nieuwe en veel grotere *Ursulaschrijn* van Hans Memling. Centraal staat een in halfreliëf uitgewerkte voorstelling van de H. Ursula die haar mantel open spreidt voor de 11.000 maagden. Zij wordt links geflankeerd door de H.



Anoniem, Quadriptiek Antwerpen-Baltimore *(detail van het paneel met de Geboorte: Jozef) tempera en olie op elk, 37,9 × 26,5 cm (elk paneel), ca. 1400 Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh*.

Maagd met het Kind en Sint-Jan de Doper, rechts door Sint-Cecilia en Sint-Barbara. Johannes de Doper draagt een lantaarntje, een uitzonderlijk, op het evangelie geïnspireerd



Anoniem, Ursulaschrijn, *tempera op eik, 19,2 × 27,9 × 14,5 cm, ca. 1400-1415, - Brugge, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal*.

motief dat hem karakteriseert als *lucerna* of lichtdrager. Vermoedelijk is het motief van oorsprong Brugs, want nadrukkelijk aanwezig in de Brugse miniatuurkunst vanaf circa 1400.

De radiografie brengt talrijke overschilderingen aan het licht. Spectaculair is de ontdekking van de decoratie met rankwerk die schuilgaat onder de rode achtergrond. Wellicht gaat het om de oorspronkelijke versiering. Het kleed van de heilige Cecilia werd eveneens overschilderd met een totaal verschillende decoratie. Het is in dit geval dus bijzonder moeilijk om de oorspronkelijke schildering te beoordelen, laat staan uit te maken of dit werk representatief zou kunnen zijn voor de schilderkunst op paneel in Brugge omstreeks 1400.

Het gaat hier om een veel bescheidener opdracht dan de vorige, waarbij het prestige in veel mindere mate een rol speelde. Soberder middelen en het gebruik van minder kostbare materialen hadden uiteraard ook gevolgen voor de technische uitvoering en de esthetiek van het werk. Dit geldt bijvoorbeeld ook voor de vrij rudimentaire beschildering van het *Mauritiusschrijn* in Namen (Musée des Arts anciens du Namurois) en het *Reliekschrijn met een fragment van de sluier van de H. Maagd* in Tongeren (Onze-Lieve-Vrouwbasiliek). In tegenstelling tot de reliekschrijnen van Brugge en Namen die opgevat zijn als een huisje of kapel, heeft de reliekhouder van

Tongeren een bijzondere vorm. In het midden van het paneel werd een ruimte uitgediept om de sluierreliek te presenteren. De holte wordt afgesloten door twee luiken die aan de binnenkant versierd zijn met de Annunciatie. Deze vormgeving komt precies overeen met die van de vroeg-13de-eeuwse, zilveren reliekhouder van het H. Kruis uit de kerkschat te Tongeren, wellicht de inspiratiebron voor het houten schrijn. Oorspronkelijk was de reliekhouder met de sluier van Maria voorzien van bladgoud.

De *Triptiek van de Calvarie met heiligen* uit het bezit van het OCMW in Mechelen was eveneens een bescheiden opdracht. Het blijkt, op enkele figuren na, erg afgesleten en bewerkt. Het drieluik, bekroond met puntgevel, is voorzien van in het hout uitgespaarde compartimenten voor de figuraties, afgesloten met rondbogen, en onderaan elk compartiment cilindervormige openingen voor het opbergen en tegelijkertijd exposeren van relieken. Het ‘klassieke’ reliekschrijn wordt hier een soort monstrans. Deze accumulatie van



Anoniem, Calvarie met de HH. Katharina en Barbara *of* Huidenvetterspaneel, *tempera op eik, 150 × 149,5 cm (ensemble geopend), ca. 1420 - Brugge, Sint-Salvatorskathedraal*

relieken van diverse heiligen met hun beeltenis toont een grote rijkdom aan bemiddelaars, als een soort symbolisch kapitaal. De heiligen worden opgesteld in rijen zoals ze in de litanieën, de een na de ander werden gedeclameerd en hun tussenkomst werd afgesmeekt.

Conservatie- en interpretatieproblemen

De *Calvarie met Sint-Barbara en Sint-Katharina of het Huidenvetterspaneel* (Brugge, Sint Salvatorskathedraal) wordt traditioneel in verband gebracht met het Brugse ambacht van de huidenvetters, maar hierover is geen enkel documentair gegeven bekend. De vorm is ongewoon. Het gaat om een platte kist die met een op de bovenste lijst scharnierend deksel kon worden afgesloten. Een echt mobiel object was het echter niet, omwille van het formaat en het gewicht.

Het werk is grondig gerestaureerd, op sommige plaatsen herschilderd met nabootsing van craquelures. Typerend en in vrij goede staat is de decoratie op de achtergrond. De versiering is niet geponst, maar bestaat uit een met het penseel opgelegd reliëf van fijn rankwerk met zeer karakteristieke gestileerde bloemmotieven. Er werd bladgoud gebruikt om de achtergrond te bedekken, maar ook zilverblad bijvoorbeeld voor het harnas van de soldaat bij de Gekruisigde.

Van oudsher wordt het *Huidenvetterspaneel* beschouwd als een Brugs werk. Deze toeschrijving kan nog niet worden bevestigd. Intrigerende gelijkenissen zijn er met de pre-Eyckiaanse *Calvarietriptiek* in Chicago (The Art Institute). De overeenkomsten met de beschilderde



Anoniem, Torenretabel, *tempera op eik, 137 × 47,5 cm (ensemble geopend), ca. 1395-1400*
Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh

luiken van het monumentale *Passieretabel* in de St. Reinoldikirche in Dortmund zijn evenzeer frappant. Sommige gelijkenissen zijn conventioneel, maar andere kunnen wijzen op een gemeenschappelijk model, of een uitvoering binnen hetzelfde atelier, misschien zelfs door dezelfde kunstenaar. Specialisten op het gebied van de beeldhouwkunst menen dat het gesculpteerde middengedeelte van het *Passieretabel* in Brussel tot stand kwam, en denken bijgevolg aan een Brusselse origine voor de beschilderde zijluiken én dus ook voor het *Huidenvetterspaneel*.

De *Sint-Anna te drieën* in de Maria-Magdalenakerk in Neerlanden was zwaar overschilderd. Na restauratie kwam de originele uitvoering opnieuw aan de oppervlakte, maar in sterk gehavende vorm. Een doorgedreven stilistische vergelijking met contemporaine werken is erg moeilijk geworden. Het moet oorspronkelijk nochtans een kwaliteitsvol werk geweest zijn, van een verfijnde en gevarieerde technische uitvoering met opgelegde reliëfs, edelstenen of glaspasta's op de



Anoniem, Norfolktriptiek, *tempera op eik, 33 × 58 cm (ensemble geopend), ca. 1415-1420 - Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen*

achtergrond en eventueel op de aureolen, decoraties overigens die gemeengoed waren voor de beeldhouwkunst van deze periode. De cirkels van de aureolen werden getrokken met behulp van een passer. Volgens het dendrochronologisch onderzoek zou het paneel ten vroegste omstreeks 1429 klaar zijn geweest voor beschildering, maar de vormentaal sluit nog helemaal aan bij deze van de kunst omstreeks 1400. Bijzondere karakteristieken van het iconografisch type, zoals de manier waarop het Kind in de plooi van Maria's mantel wordt vastgehouden, verwijzen naar Zuidnederlandse prototypes. In 1722 liet de toenmalige eigenaar, Johannes Fredericus van Brackel, pastoor van Neerlanden, zijn beeltenis toevoegen.

Het *Paneel van Kortessem* (Brussel, KMSKB) is onvolledig. De plank werd op verschillende plaatsen afgeschaafd om ze als bovenblad te kunnen verwerken in een kast, waardoor de beschildering erg werd beschadigd. Aan de rechterzijde ontbreekt een volledig tafereel. Oorspronkelijk waren er vijf scènes uit het leven van Maria gegroepeerd rond het centrale Kroningstafereel. Men is het niet eens of het ging om een altaarstuk, een predella of een antependium. Door het technisch onderzoek kwam de rijkdom aan materialen en technieken aan het licht, met ondermeer reliëfapplicaties en het gebruik van goud- en tinblad. Het moet een belangrijke opdracht zijn geweest, het werk ook van een zeer begaafd artiest, zoals tevens blijkt uit de beredeneerde en trefzekere lijnvoering van de ondertekening waarmee de volumes en de drapering worden voorbereid.

De twee panelen van Walcourt (Namen, Musée des Arts anciens du Namurois) zijn nog erger beschadigd. Men trof ze aan als deuren van een kast voor liturgische gewaden. Waarschijnlijk gaat het om luiken van



Melchior Broederlam en Jacob de Baerze, Passieretabel *(detail Viucht naar Egypte-Jozef), tempera op eik, 166,5 × 152,5 cm (elk luik), ca. 1392-1399 Dijon, Musée des Beaux-Arts*

een retabel, met voorstellingen van de Annunciatie en de Visitatie, maar ze werden voor meer dan een derde van de breedte afgezaagd en er zijn ook zeer grote lacunes, vooral op het luik met de Visitatie. Volgens de traditionele opvattingen zouden de panelen vrijwel gelijktijdig met Broederlams *Passieretabel* zijn vervaardigd. De artistieke kloof die de beide werken scheidt, lijkt echter onwaarschijnlijk diep.

Enkele miskende topwerken

Het *Torenretabel* (Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh) is in uitzonderlijk goede staat. Het retabel bestaat uit een voetstuk met vaste rug en een baldakijn bekroond door een spitse, opengewerkte toren. Aan het rugvlak scharnieren twee paar zijluiken die de centrale nis als een schrijn afsluiten. Ze zijn voorzien van vijf taferelen uit het leven van Christus. Het is niet uitgesloten dat de hoge, opengewerkte toren een kristallen reliekhouder bevatte. In de nis stond oorspronkelijk een sculptuur van de H. Maagd met Kind. Een originele sculptuur is nog aanwezig bij het naar vorm en uitvoering nauw aanverwante *Cardonretabel* (Parijs, Louvre).

De bewerkte goudgrond, de vergulde toren en de schildering creëren de illusie van een gouden schrijn met geëmailleerde figuren, als ware het een product van de edel-

smeedkunst. Het retabel vormde zo goed als zeker de bekroning van een altaarstuk in een kerk of een kapel. Dit is ondermeer te zien op het *Sacramentenretabel* (Antwerpen) en de *Exhumatie van Sint-Hubert* (Londen), beide van Rogier van der Weyden, maar ook op diverse 15de-eeuwse Vlaamse miniaturen. Blijkbaar betrof het een retabeltype dat niet uitzonderlijk was voor de Zuidelijke Nederlanden. Een analoge vormgeving en compartimentering werden reeds toegepast op 14de-eeuwse ivoren veelluikjes, vele vervaardigd te Parijs. Een reliekenretabel uit het Cisterciënzerklooster in Stams (Tirol) van ca. 1386-1388, maar enkel gekend op grond van een vroeg-17de-eeuwse tekening, heeft dezelfde vorm met een vrijstaande sculptuur in het midden op een sokkel waarrond het schrijn met de relieken zich ontvouwt.

De *Norfolktriptiek* (Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen) zou eveneens kunnen verband houden met de verering van relieken. Technisch onderzoek wees uit dat in de eiken plank van het middenpaneel een blokje naaldhout werd gemonteerd, door sommigen geïnterpreteerd als een reliek van het Heilig Kruis. Het drieluik was waarschijnlijk bestemd voor de particuliere gebedspraktijk. Het ziet eruit als een voorwerp van steen en edelmetaal. De houten drager werd gesublimeerd door de uiterst gesofistikeerde schildering. Figuren en taferelen zijn voorgesteld tegenover een rijk bewerkte gouden achtergrond en binnen een geschilderde architecturale omlijsting in *trompe-l'oeil*, die de illusie wekt van een kerkgebouw. Het iconografisch programma is opgebouwd rond de centrale voorstelling van de Man van Smarten met de passiewerktuigen en de Kroning van de H. Maagd. Op grond van de voorstelling van diverse Maaslandse heiligen wordt het drieluik traditioneel toegeschreven aan een Maaslands atelier.

En dan is er nog de *Carranddiptiek* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), een meesterwerk dat wordt toegeschreven aan de meest uiteenlopende Europese kunstcentra, maar dat nauw aansluit bij de Vlaamse kunstproductie omstreeks 1400. De composities op het tweeluik met een *Sacra conversatione* en een Kruisiging zijn revolutionair in de organisatie van het beeldvlak. De enscenering van het gebeuren op Golgotha, met een uitgekiende en overtuigende ruimtelijke opstelling van een vrij groot aantal personages op het smalle paneel, is baanbrekend. Enkel de gekruisigde Christus staat frontaal op het beeldvlak. Niet in een traditionele, friesvormige opstelling, maar rondom het centrale kruis kregen de compacte groepen hun plaats. Geheel nieuw is de haaks op het beeldvlak geplaatste goede moordenaar aan het kruis, bijna buiten het beeld en gedeeltelijk onzichtbaar achter de lijst en het maaswerk. Dit motief vergroot de ruimte van het voorplan en opzij tot een imaginaire plaats die doorloopt achter de lijst. Er wordt de toeschouwer zelfs een blik gegund onder de bodem van de heuvel, aangeduid door de schuin oplopende talud van de onderste lijst. Daar ligt het lichaam van Adam, voorgesteld als een lijk in staat van ontbinding. De beenderen van de arm komen gedeeltelijk te voorschijn boven de grond in het beeldvlak van de levenden. De opvallende aandacht voor het macabere en het menselijke verval hoort ook bij deze naturalistische tendens. De emotionele intensiteit, de zin voor drama en de ruimtelijke experimenten lijken direct te anticiperen op het naturalisme van de Vlaamse primitieven.

Het panorama van de pre-Eyckiaanse paneelschilderkunst uit onze gebieden krijgt langzamerhand reliëf, kleur en perspectief. In het kader van het onderzoeksproject in het KIK worden massaal nieuwe en soms erg verrassende gegevens aan het licht

gebracht. Het blijkt te gaan om een kunst met vele gezichten. Het hele spectrum van het artistieke kunnen komt erin tot uiting, van het rudimentaire tot het sublieme. Enkele meesterwerken getuigen van een zeer geraffineerde verbeelding en een weergaloos esthetisch gevoel, die het genie van de volgende generaties lijkt aan te kondigen. De vraag of hier echt de voedingsbodem ligt voor de kunst der Vlaamse primitieven, kan in dit stadium van het onderzoek nog niet worden beantwoord. Het komt er in de eerste plaats op aan deze rijke picturale verscheidenheid zo genuanceerd mogelijk te registreren en deze kunstproductie de plaats op de kaart van de kunstgeschiedenis toe te kennen waar ze recht op heeft.

Bibliografie

E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.), 1953; G. Troescher, *Burgundische Malerei. Maler und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit Auvergne und Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlijn, 1966; M. Comblen-Sonkes (met de medewerking van N. Veronee-Verhaegen), *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon* (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 14), Brussel, 1986; A. Hagopian Van Buren, 'Thoughts, Old and New, on the Sources of Early Netherlandish Painting', Simiolus, 16, 1986, pp. 93-112; H. Verougstraete-Marcq, 'Une Oeuvre pré-eyckienne peu connue du Musée royal des beaux-arts d'Anvers: un panneau biface avec Le Couronnement de la Vierge et L'Annonciation. L'examen en laboratoire', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, Antwerpen, 1988, pp. 9-21; F.O. Büttner, 'Zu Bildform, Stilmitteln und Ikonographie der Tafelmalerei um 1400', *Internationale Gotik im Mitteleuropa, Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 24, uitg. door Götz Pochat en Brigitte Wagner, Graz, 1990, pp. 62-87; M. Smeyers, 'De "Taferelen uit het Leven van Maria" uit de Koninklijke Musea te Brussel en het zgn. Pre-Eyckiaanse realisme', in: *Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Musées royaux der Beaux-Arts de Belgique. Bulletin (Miscellanea Henri Pauwels)*, 38-10, 1-3, 1989-1991 (1992), pp. 65-90; *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad*, Proceedings of the International Colloquium, Leuven 7-10 september 1993, uitg. door Maurits Smeyers en Bert Cardon, Leuven, 1995; C. Klamt, 'The Trinity Tryptich in Berlin: a Product of the International Style', in: *Italy and the Low Countries-Artistic relations. The Fifteenth Century*, Firenze, Instituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1999, pp. 9-20; H. Mund, C. Stroo en N. Goetghebeur (met de medewerking van Hans Nieuwdorp), The Mayer van den Bergh Museum Antwerp (Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège, 20), Brussel, 2003 en C. Stroo, 'The Antwerp Infancy Cycle: a Disregarded Masterpiece of Early Netherlandisch Painting', in: *'Als Ich Can'. Liber Amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, uitg. door Bert Cardon, Jan Van Der Stockt, Dominique Vanwijnsberghe met de medewerking van Katrien Smeyers, Karin Decoene, M. Sterckx and Bart Stroobants (*Corpus of Illuminated Manuscripts*, 11-12, *Low Countries series* 8, edited by Bert Cardon), Leuven, 2002, pp. 1273-1294.

Tentoonstellingen

Dijon, Musée des beaux-Arts de Dijon, *L'art à la cour de Bourgogne, Le mécénat de Philippe le Hardi et de Jean sans Peur et l'art en Bourgogne (1360-1420)*, Dijon, 2004 en Parijs, Musée du Louvre, *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, Parijs, 2004

Eindnoten:

* Het onderzoek dat aan de basis ligt van dit artikel werd uitgevoerd met financiële steun van de Belgische Programmatorische Federale Overheidsdienst Wetenschapsbeleid.

Schilderen op doek: een miskende activiteit van de Vlaamse primitieven

Hélène Mund

Een zeer klein aantal schilderijen - wereldwijd zijn er vandaag minder dan een dertigtal bekend - getuigt van een courante activiteit in de Zuidelijke Nederlanden tijdens de 15de eeuw: de doekschilderkunst. De broosheid van het doek, evenals het vochtige klimaat ten noorden van de Alpen hebben de conservering ervan erg bemoeilijkt. Beschilderde doeken waren ei zo na totaal verdwenen. Afgezien van de werken zelf zijn er nog schriftelijke getuigenissen die ons inlichten over het type, de functie en de techniek van deze werken.

Het gebruik van doek als drager voor de schildering gaat terug tot de Oudheid. In Egypte werd reeds sedert 3600 voor Christus courant geschilderd op linnen en hennep. Het vond navolging in Italië onder de Romeinen en vervolgens in West-Europa tijdens de Middeleeuwen. In het centrum van de linnenproductie nam Vlaanderen logischerwijze dit historisch gebruik over.

Naast Brugge als centrum van de doekschilderkunst is deze bedrijvigheid ook gedocumenteerd voor Brussel, Gent, Leuven, Bergen, Doornik en Valenciennes. Later, in de 16de eeuw kan ook Mechelen aan het rijtje worden toegevoegd als een der meest dynamische centra op dit domein.

Het is bekend dat doorheen de gehele 15de eeuw de strenge reglementen van de schildersgilden de arbeidsvoorwaarden van de kunstenaars bepalen. De confrérie van de schilders te Brugge maakt het onderscheid tussen twee categorieën: de *schilders* en de *cleederscrivers*. Bij de eerste categorie gaat het om de paneelschilders, bij de tweede om schilders die werken op doek, te weten de kunstenaars die de decoratie verzorgen van vaandels, banieren, en *draps peints*. Uit de archivalische documenten blijkt dat beide groepen gedurende deze periode drie maal ernstig met elkaar in conflict waren gekomen. Een eerste rechtszaak in 1458 liep uit op een veroordeling van twee ‘cleederscrivers’ omdat ze hun werk hadden tentoongesteld, een gebruik dat enkel voorbehouden was voor de ‘schilders’. Vier jaar later, in 1462, lieten de cleederscrivers de schilders vervolgen die zij ervan beschuldigden het ambt van deken van de confrérie te monopoliseren. Bij een derde rechtszaak, in 1463, werd de ordonnantie van 1458 herzien, waarbij de doekschilders de toelating kregen hun werken te exposeren. Het was hen echter verboden met olieverf te schilderen, een techniek die voorbehouden bleef voor de paneelschilders. Het werkterrein dat aanvankelijk onvoldoende afgebakend of gecontroleerd werd, gaf dus aanleiding tot twisten tussen de vakgenoten...

De grote meerderheid van de nog bewaarde 15de-eeuwse beschilderde doeken uit de Zuidelijke Nederlanden, zijn uitgevoerd met tempera. Voor deze techniek worden de pigmenten vermengd met een bindmiddel op basis van ei en een dierlijke lijm. In zijn *Tagebuch der Reise in die Niederlände* heeft Albrecht Dürer (1471-1528) deze werken omschreven als *Tüchlein*, een naam die vandaag nog steeds in gebruik is.

Enkele zeldzame uitzonderingen tonen nochtans aan dat doeken soms ook werden beschilderd met olieverf. Archieven die teruggaan tot de 14de eeuw maken melding van de vervaardiging van vlaggen beschilderd met olieverf vanaf 1344-1347. Dit

geldt ook voor de meer dan een eeuw later uitgevoerde *Kruisafneming* (New York, Frick Collection) van Gerard David (1450/60-1523) van eind jaren 1490.

Het merendeel van de onderzochte schilderijen werd geschilderd op een fijn linnen doek. De goedkope drager en de snelheid van uitvoering die deze techniek toelaat, zullen het gebruik en de ontwikkeling ervan stimuleren.

Schilderen op paneel tijdens de 15de eeuw is een langzaam en minutieus proces. Een preparatielaag op basis van krijt en dierlijke lijm wordt in twee of meerdere lagen aangebracht op de houten drager. Deze grondlaag werd zorgvuldig gepolijst tot een volledig glad oppervlak om als drager te dienen voor de onderliggende tekening waarmee de grote lijnen van de compositie in beeld werden gebracht. Op de afgewerkte tekening werd een ondoordringbare laag aangebracht om te verhinderen dat de grondlaag het bindmiddel van de verflagen zou absorberen. Uiteindelijk werd de verf aangebracht in opeenvolgende doorzichtige kleurlagen die in het laatste stadium werden bedekt met een laagje vernis. De Vlaamse Primitieven hebben deze techniek geëxploiteerd en geperfectioneerd. Ze werd erg bewonderd door tijdgenoten in Vlaanderen en tot ver over de grenzen heen. Begrijpelijkerwijze lag de productiekost vrij hoog omwille van lange werktijden en de kwaliteit van de aangewende materialen. Het bezit van dergelijke kunstwerken was dus niet voor iedereen voorbehouden, maar enkel voor de hogere en financieel begunstigde maatschappelijke klassen: de aristocratie, de hogere clerus, welgestelde handelaars en de stedelijke overheid.

De doekschilderkunst daarentegen is technisch veel eenvoudiger. Oude tractaten zoals de transcriptie door Jehan le Begue in 1431 van de *De Coloribus et Artibus Romanorum* en *II Libro dell'Arte* van Cennino Cennini (ca. 1370-1440) in 1437, verstrekken ons inlichtingen over instructies ten behoeve van de kunstenaars hieromtrent.

Het doek of *lynwaed*, een stuk fijngeweven linnen schijnt het meest gebruikt te zijn. Soms werd ook *bouqueran* gebezigd, een



Dirk Bouts, De Kruisiging, *Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van Belgie, 181.5 × 153.5 cm [© KIK]*

grover geweven doek. Er bestaan zeldzame getuigenissen op het einde van de 14de eeuw over het gebruik van zijde, zoals voor het *Parament van Narbonne* (Parijs, Musée du Louvre). Dit grote stuk doek dat in grisaille werd beschilderd met inkt op witte zijde, maakte deel uit van een 'chapelle' of assortiment van liturgische ornamenten. Het gebruik van kostbaar en luxueus textiel lijkt voorbehouden te zijn geweest voor prinsen van hoge rang, waaronder de Bourgondische hertogen die geregeld vlaggen en banieren in zijde lieten uitvoeren.

De *draps peints* of *drap de peinture* worden geregeld vermeld in archieven en verwijzen naar geschilderde doeken van groot formaat die een goedkoop alternatief vormden voor de dure tapijten. Vanaf de 14de eeuw versierden dergelijke decoratieve doeken de kerken en woningen in Vlaamse steden, ondermeer in Doornik, Dowaai, Kamerijk, Bergen en Brugge. Gestandaardiseerde formaten lijken niet courant geweest te zijn in Vlaanderen tijdens de 15de eeuw, en naargelang het geval, bestond de drager uit een assemblage van twee of meer aaneen genaaide stukken. De *Kruisiging* (Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België) van Dirk Bouts (1410/20-1475) behoort tot dit type.

Vooraleer de verf werd aangebracht, werd het doek opgespannen op een raam en vastgehecht met spijkers op de rand. Geen enkel oorspronkelijk raamwerk bleef bewaard, maar de spanningsbogen op de rand van sommige doeken getuigen nog van deze praktijk. Vervolgens werd een dunne grondlaag - Cennini beveelt het gebruik aan van de *gesso sotile* - op het doek aangebracht. Voor een belangrijke compositie werd hierop een onderliggende tekening geschetst, zoals aan het licht kwam bij de *Kruisiging* (Brussel, KMSKB) en de *Graflegging* (Londen, National Gallery), beide van Dirk Bouts. Bij de meer bescheiden werken, bestemd voor de vrije markt, werd de verf rechtstreeks aangebracht zonder voorbereidende tekening. Doorheen de snel aangebrachte, dunne verflaag blijft de weving van de stof zichtbaar. Soms laat de kunstenaar opzettelijk de kleur van het doek meespelen. Een laagje vernis werd ter afwerking op het ensemble aangebracht.

Het merendeel van de beschilderde doeken is uitgevoerd met een waterachtig bindmiddel op basis van dierlijke lijm. Het kleureffect is doffer dan dat van geschilderde panelen waarvan de doorschijnende lichteffecten onmogelijk te imiteren zijn. Vele doeken zijn niet voorzien van een lijst. De banieren en ‘draps peints’ van groot formaat werden eenvoudig opgehangen. Ze werden zonodig gemakkelijk opgeborgen, opgeplooid of opgerold.

Hoewel minder prestigieus dan de paneelschilderkunst, zijn de beschilderde doeken van een niet te veronachtzamen kwaliteit. In de loop der jaren werd er een belangrijke markt voor ontwikkeld. Veel sneller vervaardigd dan de panelen en met goedkopere materialen, lag hun kostprijs veel lager, waardoor ze bereikbaar werden voor een veel groter cliënteel. De lichte en manipuleerbare drager bevorderde het transport en was een bijkomend voordeel voor de export. Ze lieten ook toe het probleem op te lossen van het gewicht van de zware eiken planken die gemakkelijk te vervangen waren door de lichte stukken stof.

Schilderen op doek werd niet enkel uitgeoefend door decoratieve schilders maar tevens door de grote meesters of ‘schilders’. Hoewel slechts weinig bewaard bleef en dus voorzichtigheid geboden blijft voor het geheel van de productie, wordt dit bevestigd door archivalische



Hugo van der Goes, De wenende vrouwen. *Rechter helft van een diptiek, Berlijn, Staatliche Museen Preusisscher Kulturbesitz, Gemaldegalerie, 53.5 × 38.5 cm [© KIK]*

inlichtingen. Er bestaat niet de minste twijfel dat halverwege de 15de eeuw, op een ogenblik dat beide groepen vaklieden elkaar confronteren voor het gerecht, de *tüchlein* het statuut van volwaardige drager verworven heeft.

Meesters als Dirk Bouts en Hugo van der Goes (ca. 1440-1482) tonen dit aan. Van Bouts wordt een groep belangrijke werken bewaard, bestaande uit de *Annunciatie* (Los Angeles, J. Paul Getty Museum), de *Kruisiging* (Brussel, KMSKB), de *Graflegging* (London, National Gallery) en de *Opstanding* (Pasadena, the Norton Simon Museum of Art). Rekening houdend met hun staat van bewaring, vertonen deze werken meestal dezelfde stilistische kenmerken en een identieke vormentaal als de werken op paneel. Sommige van deze doeken behoorden ongetwijfeld tot hetzelfde ensemble. Ze bevestigen het gebruik van deze drager voor de realisatie van grote altaarstukken. Het fragment met de *Graflegging* (Oxford, Christ Church) van Hugo van der Goes vertaalt het sculpturale karakter van de figuren en de psychologisch-emotionele kwaliteiten die men terugvindt op het beroemde *Portinariretabel* (Florence, Gallerie degli Uffizzi) van de Gentse meester. Het kleine diptiek met de *Kruisafneming* (New York, privé coll.) en de *Bewening* (Berlijn, Staatliche Museen), was waarschijnlijk bestemd voor de particuliere devotie. Dit type van compositie met sterk op het voorplan geplaatste figuren beoogt het gebed van de devote beschouwer te ondersteunen. Het stimuleert de contemplatie van het goddelijke lijden, een devotioneel ideaal dat speciaal gepromoot werd door de mystieke beweging van de *Devotio Moderna*. Verschillende kleine doeken uit de Van der Goes groep getuigen van deze intenties, ondermeer de *H. Maagd met Kind* (Pavia, Museo Civico), *Christus met de Moeder van Smarten* (Toledo, Museo Arqueologico) en de *Madonna van de Passie* (München Alte Pinakothek).

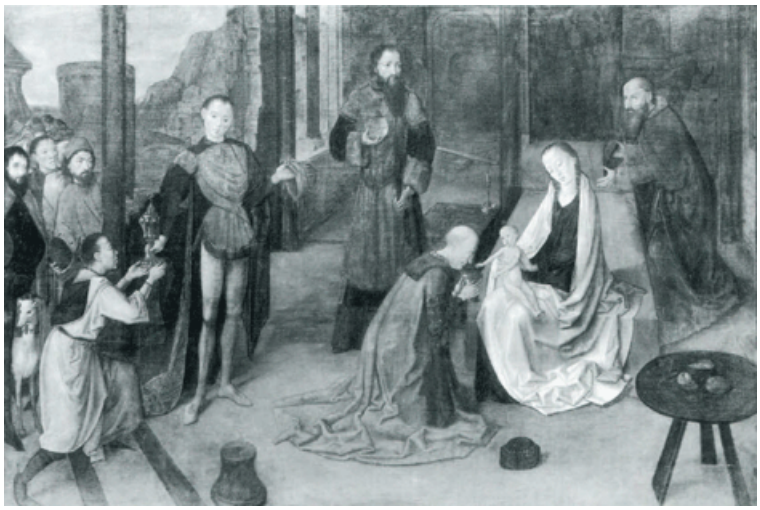
Een van deze briljante artiesten bekend onder de naam ‘Joos van Gent’, vandaag geïdentificeerd als Joos van Wassenhove (actief tussen 1460 en 1480), schilderde

een groot doek met de *Aanbidding van de Koningen* (New York, Metropolitan Museum of Art). Het werk werd uitgevoerd in Gent, nog vooraleer de kunstenaar naar Italië vertrok. Het onderscheidt zich door de grote elegantie van de figuren en hun nobele houdingen. Het grote formaat wijst erop dat het bestemd was om een altaar te versieren. Er is geen enkel doek bewaard van Jan van Eyck (1390/1400-1441), maar waarschijnlijk heeft ook hij er meerdere vervaardigd. In de inventaris van Margareta van Oostenrijk van 1516 wordt het volgende werk vermeld: *Ung moien tableau de la face d'une Portugaloise que Madame a eu de Don Diego. Fait de la main de Johannes et est fait sans huelle et sur toile [...]*. De kunsthistorici nemen aan dat het gaat om het portret van Isabella van Portugal dat Filips de Goede liet vervaardigen door zijn hofschilder tijdens een speciale zending naar Portugal in 1428-1430. Vooraleer de huwelijksonderhandelingen af te ronden wilde de hertog zien hoe de Infante eruit zag. Geen beter middel daartoe dan gebruik te maken van de vaardigheid van de kunstenaar en de eigenschappen van het doek, soepel en licht als het is, om hem middels een snelle koerier een beeldvoorstelling te bezorgen die even nauwkeurig als belangrijk voor hem was.

Schilderen met tempera op doek werd te Doornik beoefend sedert het begin van de

15de eeuw. Robert Campin (1375/78-1444) en Jacques Daret (1400-na 1468) vervaardigden *patrons de toille de couleurs à destempre*, zo blijkt uit de archieven. Aan de Meester van Flémalle of zijn omgeving wordt zelfs een *Annunciatie* (Rijsel, Musée des Beaux-Arts) toegeschreven, uitgevoerd in een gemengde techniek van tempera en borduurwerk. Van Rogier van der Weyden (1399/1400-1464) zijn vandaag geen werken op doek bekend, maar de schrijver Bartholomeo Fazio vermeldde er enkele in het bezit van Alfonso V van Napels.

De *Kruisafneming* (New York, Frick Collection) en de *Aanbidding van de Koningen* (Florence, Galleria degli Uffizzi) herinneren aan de picturale expressie van Gerard David.



Joos van Wassenhoven, De Aanbidding der Koningen, *New York, Metropolitan Museum of Art, 109.2 × 160 cm [© KIK]*

Van Hieronymus Bosch (?-1516) is slechts een verwijzing bekend naar een ontwerp voor een glasraam: *Voor een paer alder slaeplakene daer Joen, de maelder, op soude maken een patroen van een glas [...]*. Met hem kan de lijst van beroemde meesters die ook werkten op doek, worden afgesloten. Andere namen van minder bekende kunstenaars zouden nochtans kunnen worden toegevoegd, waaronder Saladin de Scoenere in Gent of Loys de Famourcy in Doornik.

In tegenstelling tot de bewaarde werken zijn de getuigenissen over het gebruik van doek niet zo zeldzaam. Hierbij rijst de vraag naar het cliënteel van deze producten. De goedkope drager met de vereenvoudigde techniek, die beide de kostprijs drukken, maakten er een gegeerd consumptieartikel van. Het zal bijgevolg niemand verwonderen dat het hof in Vlaanderen er niet door aangesproken werd. Enkel praktische omstandigheden konden aan Filips de Goede en zijn opvolgers de keuze voor dit materiaal opleggen, hetzij om gemakkelijk een beeldvoorstelling te verzenden zoals het geval was voor het portret van Isabella van Portugal, hetzij om snel te kunnen beschikken over funeraire doeken of grote aantallen vaandels en banieren.

Het is meer dan waarschijnlijk dat het grootste deel van de productie van *Tüchlein* tegemoet kwam aan de vraag van de vrije markt, zonder dat er ooit sprake was van voorafgaandelijke bestellingen. Ze werden bewaard in stock en als zodanig aangeboden aan de eerste de beste liefhebber. Zonder lijst - meestal is er een geschilderde lijst aan de boorden van het doek - werden ze direct tegen de wand

opgehangen. Velen kregen hiermee de kans om voor een kleine kost het werk van een groot meester te verwerven.

Buiten de vrije markt, toonden de ge-

meentelijke overheden belangstelling voor beschilderde doeken als het de productie betrof van vaandels, zoals het *Vaandel van de stad Gent* vervaardigd door Agneete van den Bossche in 1482, of in het kader van de versiering van de steden tijdens de 'Blijde Intredes'. Zoals blijkt uit de Brugse rekeningen werd Hugo van der Goes door de stad aangetrokken in 1468 ter gelegenheid van het huwelijk van Karel de Stoute met Margareta van York: *Item, ghegheven Huughen van der Goes, schildere, vander scilderien bi hem zinen hulperen ghemaect, dienende ter blijder Incomst (van ons harde gheduchts heeren ende princhen), de figueren gheghecht up de lakenen ter zijden vanden straten ende anderssins*.

In Vlaanderen lijkt de kern van het cliënteel te hebben bestaan uit kerken, geestelijken, gilden, hospitalen, handelaars en vooral individuen met weinig middelen die onbekend gebleven zijn. Deze laatsten waren de afnemers van de meeste composities bestemd voor de private devotie. Bij de eeuwwisseling nam de productie van deze werken toe, in die mate dat van hetzelfde model honderden exemplaren werden vervaardigd. Dit is het moment om te spreken van een echte serieproductie.

De uitvoer profiteerde van de lage kostprijs van het doek en de faciliteiten die het bood bij het transport. Zoals blijkt uit recent onderzoek was er vooral in Italië vraag naar *panni di fiandra*. Ze werden door de Italiaanse handelaars residerend in Brugge verzonden naar het schiereiland. Terwijl de doeken van Rogier van der Weyden in het bezit van koning Alfonso van Aragon in Napels, en deze van Dirk Bouts eerder beantwoorden aan een bestelling, werden de meeste *panni dipinti* verhandeld op de vrije markt. De snelheid waarmee de markt kon antwoorden op de vraag lijkt vooral doorslaggevend geweest



Agneete van den Bossche, Stadsbanier van Gent, *Gent, Oudheidkundig Museum van de Bijloke, 277 × 104 cm [© KIK]*



Anoniem, Maria met Kind en sint Anna, *Antwerpen, Museum Mayer van den Bergh, 32 × 23 cm [© KIK]*

te zijn bij het Florentijnse cliënteel, begerig als het was naar dit alom geprezen product. Verzonden per schip vanuit Sluis bereikte de vracht Toscane via de haven van Livorno. In tegenstelling tot de Vlaamse aristocratie was de elite van de machthebbers ten zuiden van de Alpen erg aangetrokken door de schilderijen op

doek, zoals de Medici van wie de inventaris van de villa de Careggi in 1482 melding maakt van een twintigtal *panni fiandresschi*.

Globaal genomen, maar met uitzondering van de hoger vermelde specifieke domeinen van de profane kunst, lijkt de thematiek van de doekschilderkunst tijdens de 15de eeuw dezelfde te zijn als die van de panelen. In de context van de eredienst in de kerk of in het kader van de private devotie zijn de meest uitgebeelde onderwerpen deze van de H. Maagd met Kind, voorstellingen uit het leven van Christus, en taferelen uit de Passie. Soms, zoals in het geval van Hugo van der Goes, lijkt het gebruik van doek ook verbonden te zijn met het ideaal van armoede zoals dit werd voorgestaan door de *Devotio Moderna* en uitgedrukt in geschriften als de *Imitatio Christi* van Thomas a Kempis (ca. 1379-1471).

Het belang en de functie van de doekschilderkunst in de maatschappij bleef toenemen tijdens de 15de eeuw. Dit wordt voortgezet tijdens de volgende eeuw en het resulteert in sommige gevallen in een ware industriële productie. Tijdens de tweede helft van de 16de eeuw neemt het veralgemeend gebruik nog toe om, nog later, de veel te zware, dure, en moeilijk hanteerbare houten panelen volledig te vervangen. Er is geen groter contrast denkbaar dan deze tussen de bescheidenheid aan middelen waarmee ze eertijds werden vervaardigd en de grote waarde die men ze vandaag toekent omwille van hun zeldzaamheid.

Bibliografie

P. Nuttall, ‘Panni Dipinti di Fiandra’: Netherlandish Painted Cloth in Fifteenth Century Florence’, in: *The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. by C. Villers, Londen, 2000, p. 109-117; C. Reynolds, *The Function and Display of Netherlandish Cloth Painting, in The Fabric of Images. European Paintings on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*, ed. by C. Villers, Londen, 2000, p. 89-98; L. Van Biervliet, ‘Enkele gegevens over doekschilderkunst ten tijde van de Vlaamse Primitieven’, in: *Biekorf*, 85, 1985, p. 75-82; P. Vandenbroeck, ‘Laatmiddeleeuwse doekschilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden. Repertorium der nog bewaarde werken’, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1988, p. 29-59; H. Verougstraete-Marcq en R. Van Schoutte, ‘Toiles et supports auxiliaires des toiles’, in: *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15e et 16e siècles*, Heure-le-Romain, 1989, p. 55-59 en D. Wolfthald, *The Beginnings of Netherlandish Canvas Paintings: 1400-1530*, Cambridge, 1989.

Analyse van de ondertekening
Onderzoek naar de 'Vlaamse Primitieven' van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België

Pascale d'Olne

De rijke verzameling Vlaamse Primitieven van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België reikt van het begin van de 15de eeuw tot aan de eerste helft van de 16de eeuw. Met het oog op de uitgave van een wetenschappelijke catalogus ging in 1993 een uitgebreid onderzoeksproject van start. Van de vijf voorziene volumes zijn er reeds drie verschenen[*]. Daarin wordt elk schilderij onderworpen aan een uitgebreid historisch, iconografisch en technisch onderzoek. Van de verschillende aangewende technische analyses, maakt de infraroodreflectografie het mogelijk de tekening te zien die de schilder op het paneel aanbracht vooraleer hij met kleur begon te werken. Gezien die tekening niet bedoeld was om gezien te worden, heeft de kunstenaar ze spontaan geschetst, zonder het creatief proces te willen verdoezelen. De studie van die onderliggende tekening biedt ons dan ook meer inzicht in de totstandkoming van het werk.

Vier concrete voorbeelden geven een goed beeld van de diverse functies van de ondertekening en van haar ontwikkeling. De *Nood Gods*, geschilderd door Rogier van der Weyden omstreeks 1441, toont een overvloedige tekening aangebracht met het penseel. De personages zijn getekend alsook hun kleding,



Rogier van der Weyden, Nood Gods, ca. 1441, 32.5 × 47.2 cm - Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 3515 [copyright IRPA/KIK-Brussel]

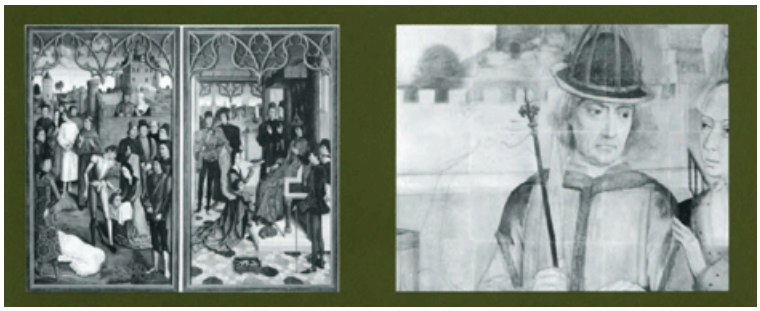
waarvan de plooival in detail is uitgewerkt. De tekening is voornamelijk lineair en bevat nauwelijks arceringen. De vormen werden aangebracht door middel van omtreklijnen die de kunstenaar zonder aarzelen hernam en verbeterde. De meeste arceringen komen voor in het gewaad van Maria Magdalena, in het kleed van de Maagd vlak naast de romp van Christus. Ze zijn aangebracht om de zones aan te duiden waar schaduw valt. De tekening is tegelijk spontaan en beheerst. Bij het aanbrengen van de verf heeft de kunstenaar nog verschillende delen gewijzigd: het hoofd van de H. Johannes was aanvankelijk naar links gebogen, zijn schouder was lager geplaatst; zijn linkerhand rustte iets lager op het hoofd van de Maagd en zijn rechterhand greep het lichaam steviger vast. Het gelaat van de Maagd was kleiner en haar kleding was verschillend: de mantel dekte de linker schouder niet, de mouw was korter; ook de meeste plooien werden gewijzigd. Van Christus waren het linkerbeen en de rechterarm oorspronkelijk korter. Uit de redelijk complexe tekening blijkt het creatieve werk van een meester die op zoek is naar een verbetering van de compositie en naar evenwichtige vormen. Ze vertoont gelijkenissen met de ondertekening in andere werken van Rogier van der



Infraroodreflectografie van vorige afbeelding, detail [copyright KMSKB/MRBAB, F. Maes]



Infraroodreflectografie van vorige afbeelding, detail [copyright KMSKB/MRBAB, F. Maes]



Dirk Bouts, De gerechtigheid van keizer Otto III, ca. 1471-1475, 324.5 × 182 en 323.5 × 181.5 cm - Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 1447-1448 [copyright IRPA/KIK-Brussel]
Intraroodreflectografie van een detail van het paneel hiernaast [copyright KMSKB/MRBAB, F. Maes]

Weyden, en kan de toeschrijving van de *Nood Gods* aan deze Brusselse meester dan ook bevestigen.

Een andere tekening kon worden opgemerkt in de *Gerechtigheid van keizer Otto III*, gemaakt door Dirk Bouts tussen 1471 en 1475. Dit werk, waarvan de documenten betreffende de opdracht bewaard worden in de Leuvense stadsarchieven, bestaat uit twee panelen: de *Marteldood van de onschuldige* en de *Vuurproef*. Het is voornamelijk in de *Marteldood van de onschuldige* dat de onderliggende tekening zich laat opmerken, onder



Naar Rogier van der Weyden, Triptiek met de Kruisafneming, eerste kwart 16de eeuw, 84.5 × 65 (middenpaneel), 85.5 × 28 cm (luiken). - Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 6119 [copyright IRPA/KIK-Brussel]
Intraroodreflectografie van vorige afbeelding, detail [copyright KMSKB/MRBAB, F. Maes]

meer in de scène rechts in de achtergrond, waar de keizerin, leunend over de omwallingmuur in gesprek is met keizer Otto. Nadat de keizer aanvankelijk meer naar links was geschetst, heeft de kunstenaar beslist hem meer naar rechts te tekenen. Deze wijziging in de compositie laat ons toe twee duidelijk onderscheiden fasen te zien: de personages zijn eerst zeer eenvoudig geschetst met enkele omtreklijnen, twee cirkeltjes voor de ogen, een streepje onder de neus en twee evenwijdige lijntjes voor de mond. Het is pas nadat de schilder zeker is van de precieze plaatsing van de personages, dat hij de tekening verder afwerkt met meer detaillering in het gezicht en met arceringen voor de schaduwpartijen. Ook hier stellen we vast dat de compositie geleidelijk tot stand is gekomen.

In tegenstelling tot de twee vorige voorbeelden bemerken we in de *Triptiek met de Kruisafneming* van een anonieme meester, een gekopieerde ondertekening. Dit drieluik uit het eerste kwart van de 16de eeuw kopieert in het centrale paneel een compositie die enkele decennia voordien door Rogier van der Werden werd ontworpen. Het schema kende zodanig veel succes dat het vanaf het

einde van de 15de eeuw herhaaldelijk gekopieerd werd. Tegenwoordig zijn er nog zo een honderd vijftig exemplaren van bewaard, evenwel met enige varianten. Het fenomeen van de kopie ontwikkelde zich in de loop van de 15de eeuw als antwoord op de toenemende vraag van de burgerij naar dit soort schilderijen. Verbonden aan de privé-devotie deden deze werken veelal dienst in een huiselijk interieur. In de ondertekening van het gezicht van Christus en van dat van Jozef van Arimathea bemerken we een reeks puntjes die wijzen op het gebruik van een doorgeprikte calque om de compositie van Rogier van der Weyden getrouw over te nemen. Dit proces, ook wel ponstechniek genaamd, bestaat eruit een papieren blad met een naald te doorprikken, daarbij de lijnen volgend van de compositie die men wilde dupliceren. Het papier werd vervolgens op het te beschilderen paneel gelegd. Op de gaten werd met een zakje gebet, met poeder van zwarte pigmenten (houtskool of beenzwart), zodat deze door de gaatjes op het paneel raakten. Het volstond tenslotte de puntjes met elkaar te verbinden om een nieuw exemplaar van de compositie te verkrijgen. De techniek met de geprikte tekening maakte het mogelijk om sneller te werken en de productiekosten te verminderen. In deze periode was het bovendien gebruikelijk om verschillende exemplaren van een compositie te vervaardigen, in het bijzonder waar het oude en wel bekende schema's betrof, die men net zoals oude teksten erg waardeerde.

De anonieme *Triniteit* tenslotte, ook uit het eerste kwart van de 16de eeuw, is eveneens een kopie, maar van een geheel ander type. De compositie die model stond is goed gekend; het betreft de *Triniteit* toegeschreven aan Rogier van der Weyden en bewaard in Leuven (Stedelijk Museum Vander Kelen-Mertens). De onderliggende tekening, zeer losjes en spontaan geschetst, is niet het resultaat van één of andere mechanische kopieertechniek, maar is met de vrije hand aangebracht. De kunstenaar heeft de compositie in haar geheel uitgewerkt zonder zich in het detail te verdiepen. Dit laatste werd immers voorbehouden voor het stadium van het schilderen. In de tekening beperkte hij zich tot de eenvoudige



Naar Rogier van der Weyden, Triniteit, eerste kwart 16de eeuw, 93.3 × 77.3 cm Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, inv. 360 [copyright IRPA/KIK-Brussel]



Infraroodreflectografie van vorige afbeelding, detail [copyright KMSKB/MRBAB, F. Maes]

weergave van de omtreklijnen en tot de globale plaatsing van arceringen voor de schaduwpartijen. Tijdens het schilderen heeft de kunstenaar nog een aantal wijzigingen aangebracht zoals het weglaten van de doornenkroon van Christus en de vervanging, in de rechterhand van de engel, van de lans door een stok waaraan de in azijn gedrenkte spons is bevestigd. De tekening is aangebracht met een droog materiaal, houtskool of zwart krijt. Dit laatste materiaal, bestaande uit leemachtige leisteen dat koolstof bevat, werd door schilders pas gebruikt vanaf het laatste kwart van de 15de eeuw. Het levert meer soepelheid aan de lijnen en bepaalt in grote mate de vlotte stijl die eigen is aan de ondertekening van deze periode, zoals uit dit voorbeeld mag blijken. Dit sluit aan bij de algemene ontwikkeling van de tekentechnieken, waarbij het zwart krijt in de renaissance het meest geliefde materiaal van de kunstenaar wordt en daarmee een kentering inluidt in de geschiedenis van de tekenkunst.

Deze voorbeelden tonen aan dat de onderliggende tekening niet los geïnterpreteerd kan worden van de overige aspecten van het schilderij. Wanneer de tekening in zijn context geanalyseerd en geïnterpreteerd wordt, kan deze het kunstwerk belichten vanuit een andere invalshoek en kan ze reeds gekende aspecten van het schilderij bevestigen of juist tot nu toe onbekende gegevens onthullen.

Eindnoten:

* Dit project wordt gefinancierd door de ‘Programmatorische Federale Overheidsdienst. Wetenschapsbeleid’. Reeds verschenen volumes: C. Stroo en P. Syfer-d'Olne, *The Flemish Primitives I. The Master of Flémalle and Rogier van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting: Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussel, 1996; C. Stroo, P. Syfer-d'Olne, A. Dubois en R. Slachmuylders, *The Flemish Primitives II. Dirk Bouts, Petrus Christus, Hans Memling and Hugo van der Goes Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting: Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussel, 1999 en C. Stroo, P. Syfer-d'Olne, A. Dubois, R. Slachmuylders en N. Toussaint, *The Flemish Primitives III. Hieronymus Bosch, Albrecht Bouts, Gerard David, Colijn de Coter and Goossen van der Weyden Groups. Catalogue of Early Netherlandish Painting: Royal Museums of Fine Arts of Belgium*, Brussel, 2001. De infraroodreflectografie-opnamen werden gerealiseerd door Freya Maes, fotografe van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Ik dank ook Bart Fransen voor de vertaling van deze bijdrage.

Een paneel met ‘Sint-Anna te drieën en heiligen’, bestemd voor de Brugse karmelieten?

Bart Fransen

In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel* bevindt zich een paneel met *Sint-Anna te drieën en heiligen* (81,8 bij 126 cm, inv. nr. 6719) dat traditioneel wordt toegeschreven aan de Brugse Meester van de Legende van de H. Ursula, een meester die zijn noodnaam dankt aan de twee luiken bewaard in het Groeningemuseum te Brugge. In een



Brugs anoniem, Sint-Anna-te-Drieën en heiligen, ca. 1490 - Brussel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België [© KIK]

andere bijdrage in dit tijdschrift wordt de identiteit van deze meester behandeld. De toeschrijving van het Brusselse paneel aan deze Vlaamse Primitief kan zeker in vraag worden gesteld, want de twee luiken met de Ursulalegende, die de kern vormen van het oeuvre toegekend aan deze meester, zijn zowel stilistisch als technisch erg verwijderd van het paneel bewaard te Brussel. De toeschrijvingproblematiek wordt uitvoerig behandeld in *The Flemish Primitives* IV (voorzien in 2006) en vormt niet het onderwerp van dit artikel. Het voorwerp van deze studie is de bijzondere iconografie van het paneel, en de daarmee verband houdende oorspronkelijke bestemming.

De gekende pedigree van het schilderij reikt niet verder dan 1823, het jaar waarin kunsthandelaar L.J. Nieuwenhuys het schilderij kocht in een Leuvense verzameling (?) en het doorverkocht aan Prins Willem van Oranje, de latere koning Willem II van de Nederlanden. In 1929 plaatste hij het in het *Palais de la Nouvelle Cour*, het huidige Paleis der Academiën, te Brussel. Na de Belgische onafhankelijkheid nam hij het mee naar Nederland waar hij het paneel in 1842 installeerde in de speciaal voor zijn collectie ontworpen *Gotische Hal* van het Koninklijk Paleis in Den Haag. Daar pronkte het temidden van andere topwerken van Vlaamse Primitieven zoals Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, Hans Memling, Dirk Bouts en Gerard David. In 1850 werd de hele collectie openbaar geveild, maar het paneel met *Sint-Anna te drieën en heiligen* raakte niet verkocht. Ook in de tweede veiling, een jaar later, vond het paneel geen koper. Uiteindelijk, in 1853, verwierf kunsthandelaar L.J. Nieuwenhuys het schilderij terug. In de daaropvolgende jaren zijn we elk spoor bijster tot het paneel in 1898 werd tentoongesteld in Berlijn. Het werk behoorde inmiddels tot de verzameling van Richard von Kaufmann in Berlijn. In de verkoop van zijn kunstcollectie in 1917 werd het aangeschaft door A. Lederer uit Wenen. Het bleef in diens familiebezit tot de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België het in 1955 aankochten van Erich Lederer.

In zijn catalogus van de koninklijke collectie schreef Nieuwenhuys (1843) het werk reeds toe aan de Brugse school, evenwel zonder verdere precisering. Andere toeschrijvingen zoals die aan de Gentse schilder Gerard Horenbout of die aan de Franse schilder Jean Perréal, kenden nauwelijks bijval. Ook Friedländer (1903) bevestigde de Brugse kenmerken en nam als eerste het paneel op in het oeuvre van de Meester van de Ursulalegende, een toeschrijving die in de latere literatuur argeloos werd overgenomen. In zijn lijvige overzichtswerk van de Vroeg-Nederlandse Schilderkunst behandelde Friedländer (1927) het paneel uitvoeriger en vestigde hij de aandacht op de opmerkelijke schatplichtigheid van de compositie aan het *Johannesretabel* van Hans Memling, gedateerd 1479 (Brugge, Sint-Janshospitaal, Memlingmuseum). Latere auteurs bogen zich voornamelijk over de stilistische schatplichtigheid aan verschillende Vlaamse Primitieven (Hugo van der Goes, Rogier van der Weyden, Jan van Eyck) en stelden nauwelijks vragen bij de bijzondere iconografie.

Sint-Anna te drieën en heiligen versus Memlings *Johannesretabel*

De iconografische gelijkenissen en vooral de verschillen tussen het paneel met *Sint-Anna te drieën en heiligen* en het waarschijnlijk als voorbeeld gediende *Johannesretabel* vragen nochtans om een verklaring. De gelijkenissen tussen beide werken hebben voornamelijk betrekking op het aangewende schema: in een open betegelde binnenruimte bevinden zich vier heiligen rond een centrale getroonde groep; aan beide zijden telkens een staande mannelijke heilige achteraan en een geknielde vrouwelijke heilige vooraan; in beide werken bevindt de vrouw links zich opvallend dichter bij de centrale groep dan de rechtse, waardoor de absolute symmetrie van de compositie verbroken wordt; de openingen tussen de zuiltjes op de achtergrond bieden in beide voorstellingen zicht op een landschap waarin kleine taferelen zijn afgebeeld.

In dit paneel zetelt echter niet Maria op de troon, maar de H. Anna. De sobere stenen troon is voorzien van een baldakijn en een eredoek met brokaatdecoratie. De H. Anna is gehuld in een rood kleed met daarover een ruime blauwe mantel; zij draagt, zoals gebruikelijk, een witte sluier en een bef, en houdt in de linkerhand een geopend boek vast, mogelijk een verwijzing naar de opvoeding van Maria. Haar rechterhand rust op de schouder van Maria, die, met het Christuskind in de handen, neergeknield zit op de trede voor de troon. Terwijl Maria in Memlings retabel een blauw kleed met een wijde rode mantel draagt, is ze in dit paneel gehuld in het wit, met daarover een blauwe mantel die met een touwtje losjes om haar schouders is gebonden. Opnieuw zoals in Memlings triptiek houdt Christus in de linkerhand een appel vast, een symbolische verwijzing naar de zondeval zoals verhaald in het boek Genesis. Met de rechter biedt hij Catharina, aan zijn rechterzijde, een ring aan.

De prominente plaats van de H. Catharina accentueert in beide schilderijen haar dialoog met Christus. De ring die ze van Hem ontvangt staat symbool voor het Mystieke Huwelijk tussen beiden. De attributen van de heilige, de marteltuigen het zwaard en het rad, liggen in beide schilderijen naast haar op de vloer. In het paneel in Brussel houdt de H. Catharina bovendien nog een boek in de hand en biedt ze, in ruil voor de bruidsring, Christus een rode anjer aan. Als goddelijke bloem staat de anjer symbool van het lijden van Christus, maar ze kan ook de liefde of het huwelijk symboliseren, zoals in profane portretten erg gebruikelijk was. Ze draagt nagenoeg dezelfde rijkelijke kledij als in Memlings altaarstuk. Hier draagt ze echter bovendien nog een lange, met hermelijn gevoerde mantel, die om haar schouders met een touwtje aan twee broches is vastgebonden, zoals bij Maria. Anders uitgewerkt is ook het hoofdsieraad, dat hier lobvormig is en het hele achterhoofd bedekt. Het is rijkelijk verguld en voorzien van parels, edelstenen en een *frontel*, een zwart fluwelen lusje op het voorhoofd.

De H. Barbara, uiterst rechts op het schilderij, is herkenbaar aan haar attribuut, de toren, achter haar. De architecturale decoratie van dit gebouwtje heeft gelijkenissen met dat in Memlings altaarstuk. Ook zeer gelijkend is de houding van de heilige, geconcentreerd in de lectuur van het boek dat ze met beide handen vasthoudt. Haar kleding is evenwel verschillend. Hier draagt ze een rood bovenkleed met een strak aansluitend lijfje en een wijde rok. De korte mouwen van het bovenkleed gaan ter hoogte van de bovenarm over in een loshangende stof met een split, waardoor de goudbrokaten mouw van het onderkleed zichtbaar wordt. Het hoofdsieraad is hetzelfde als dat van de H. Catharina, maar is achteraan voorzien van een doorschijnende sluier.

Daar waar in het *Johannesretabel* van Memling, achter de H. Barbara, de H. Johannes de Evangelist plaatsneemt, is dat in het paneel in Brussel de H. Lodewijk, koning van Frankrijk (1215-1270). Hij is herkenbaar aan de kroon voorzien van Franse lelies, en aan de blauwe mantel met hetzelfde motief, symbool van het Franse koningshuis Bourbon. In zijn linkerhand houdt hij een scepter vast, in de rechter een geopend boek. Het kleed dat hij onder de blauwe mantel draagt, valt in strakke parallelle plooien, en is voorzien van brokaatdecoratie.

Zoals in Memlings meesterwerk, bevindt ook hier de H. Johannes de Doper zich staande achteraan links op het paneel. Het lammetje achter de heilige is echter in een



Hans Memling, middenpaneel van het Johannesretabel, 1479 - Brugge, Memlingmuseum, Sint-Janshospitaal [© KIK]

andere richting geplaatst. Opnieuw zoals bij Memling is de wijsvinger van Johannes' rechterhand op Christus gericht. Het is het traditionele gebaar dat verwijst naar Johannes' woorden: 'Ecce Agnus Dei' (Johannes 1:29, 36). In de linkerhand echter houdt de heilige niet een kruis vast, zoals bij Memling, maar een geopend boek.

Het is bovendien opmerkelijk dat alle heiligen, Maria uitgezonderd, een boek in de hand hebben, terwijl dit niet tot ieders traditionele attributen behoort. Dat Maria in plaats van een boek het Christuskind vasthoudt alludeert op Johannes' woorden: het woord is vlees geworden (Johannes 1:14).

Op de achtergrond zijn drie tafereeltjes afgebeeld. Uiterst links wordt het doopsel van Christus voorgesteld, als narratieve illustratie bij de figuur van Johannes de Doper, een scène die ook in Memlings meesterwerk voorkomt, achteraan op het linkerluik. Aan weerszijden van de troon bevinden zich op de achtergrond twee ontmoetingsscènes: links de samenkomst van de H. Anna en Joachim voor de gouden poort van Jeruzalem, een gebruikelijk symbool voor de Onbevlekte Ontvangenis van Maria; rechts het bezoek van Maria aan haar nicht Elisabeth.

De landschapstaferelen op de achtergrond worden van de loggia gescheiden door een ommuurde tuin met in de linker hoek een klein poortgebouw en in de rechter een groter gebouw voorzien van een ronde toren. Deze *hortus conclusus* verzinnebeeldt eveneens de Onbevlekte Ontvangenis van Maria. Hoewel niet alle vegetatie in detail is uitgewerkt, herkennen we links van Johannes de Doper een aantal planten waarvan de symboliek verband houdt met traditionele mariale iconografie: witte en rode rozen, een blauwe lis, bosaardbeien en mogelijk ook een witte dovenetel en madeliefjes.

Een karmelitaanse iconografie

Het iconografisch verband tussen *Sint-Anna te drieën met heiligen* en het *Johannesretabel* van Memling is er één van gelijkenissen, maar ook van grote verschillen. Terecht werd reeds gesteld dat het schilderij in Brussel zeker ná dat van Memling werd geschilderd, dus ná 1479. Wellicht heeft de opdrachtgever de schilder

gevraagd sommige iconografische elementen uit Memlings meesterwerk te behouden en andere te vervangen.

Het schema op de voorgrond, de Madonna met Kind, de H. Catharina links en de H. Barbara rechts, werd behouden. De combinatie van de H. Catharina met de H. Barbara komt in de Brugse iconografie van die tijd zeer frequent voor. Ten tijde van Memling waren ze het conventionele gezelschap geworden bij voorstellingen van Maria met Kind. Mogelijk symboliseren ze respectievelijk het contemplatieve en het actieve leven. Terwijl de twee vrouwelijke heiligen op de voorgrond een vast onderdeel vormen van een gestandaardiseerd iconografisch schema, is dat niet het geval voor de drie heiligen op de achtergrond. Deze werden wellicht uitgekozen op uitdrukkelijke vraag van de opdrachtgever. Uit soortgelijke voorstellingen is immers bekend dat de keuze van de afgebeelde figuren verband kan houden met de uiteindelijke bestemming van het schilderij. In het *Johannesretabel* van Memling, bijvoorbeeld, worden beide Johannessen, de Doper en de Evangelist, voorgesteld omwille van hun betekenis als patroonheiligen van het Sint-Janshospitaal. In andere *sacra conversazione* worden de achtergrond-heiligen weggelaten of vervangen door andere heiligen, engelen of door een voorstelling van de opdrachtgever. Het komt ook voor dat beide mannelijke heiligen naar de zijluiken verhuizen. En ook daar konden zij vervangen worden door andere heiligen.

Het ongebruikelijke trio van de H. Anna met de H. Johannes de Doper en de H. Lodewijk in het paneel in Brussel, houdt zeer waarschijnlijk verband met de opdrachtgever of met de plaats waarvoor het werk bestemd was.

Van de drie personages krijgt de H. Lodewijk in de geraadpleegde literatuur de meeste aandacht. Aangezien hij door de Vlaamse Primitieven zelden wordt afgebeeld, menen verschillende auteurs dat hij wellicht de patroonheilige moet geweest zijn van de schenker of de kapel waarvoor het werk bestemd was. Hoewel in principe mogelijk, lijkt dit ons om verschillende redenen toch niet zeer waarschijnlijk. Vooreerst is het vreemd dat de schenker dan niet zelf is afgebeeld, zoals gebruikelijk, vóór zijn patroonheilige. Bovendien staat de H. Lodewijk aan de linkerhand van de H. Anna, terwijl de eervollere plaats, aan Anna's rechterhand, wordt ingenomen door de H. Johannes de Doper. Over de aanwezigheid van deze laatste heeft niemand

zich vragen gesteld. Uiteindelijk is het zo dat de meest prominente plaats op het schilderij wordt ingenomen door de H. Anna, centraal gezeten op de troon. Het lijkt ons dan ook vanzelfsprekend dat zij de meeste aandacht verdient.

In de Zuidelijke Nederlanden kende de devotie voor de H. Anna een enorme bloei aan het einde van de 15de eeuw. De Annacultus werd verbonden aan de leer van de Onbevlekte Ontvangenis, die door karmelieten, franciscanen en kartuizers vurig werd verdedigd. Dat vooral in deze kloosterkringen een enorme belangstelling voor het leven en de mirakelen van de H. Anna ontstond mag blijken zowel uit de devotionele literatuur als uit de beeldende kunsten. In de Zuid-Nederlandse literatuur over de H. Anna neemt de Gentse karmeliet Arnoldus Bostius (1445-1499) een bijzondere plaats in. Onder invloed van zijn geschriften, was de Gentse schilderkunst dan ook bijzonder ontvankelijk voor de nieuwe Anna-iconografie. In de Brugse paneelschilderkunst daarentegen, komt de H. Anna heel wat minder voor. Eén van de zeldzame Brugse schilderijen die volledig aan haar gewijd zijn, is het paneel met de *Geschiedenis*



Marcus Gerards, Kaart van Brugge, 1562 (detail met het karmelietenklooster) [foto auteur]

van de H. Anna, bewaard in de Sint-Salvatorskathedraal in Brugge. Het dateert uit het eerste kwart van de 16de eeuw en illustreert het leven van de H. Anna en haar moeder Emerentiana. De uitzonderlijke iconografie bevat een expliciete verwijzing naar de karmelietenorde. Bovenaan op het paneel, onder de inscriptie ‘Mo[n]s Carmel[us]’, wordt immers de scène geïllustreerd waarin de profeet Elias, de geestelijke vader van de orde, en enkele van zijn volgelingen op de berg Karmel een voorteken ontvingen van de onbevlektheid van Maria en haar maagdelijk moederschap.

In het Brusselse paneel is geen expliciete verwijzing naar de karmelieten, zoals in het paneel in de Brugse Sint-Salvatorskathedraal. Toch zijn we van oordeel dat de voorstelling binnen de karmelitaanse iconografie gesitueerd mag worden. In Vlaanderen stichtte de karmelietenorde kloosters in Brugge (1264-1265), Ieper (1265) en Gent (voor of in 1280). Het Brugse klooster was met zijn gotische driebeukige kruiskerk veruit het grootste. Het is nauwkeurig weergegeven op het stadsplan van Marcus Gerards uit 1562. Een inventaris van zijn collectie schilderijen is ons niet bekend, maar vast staat dat zich in de kerk en het klooster heel wat kunstwerken bevonden. Ons inziens, lijkt de karmelitaanse context de meest plausibele om de

combinatie van verschillende iconografische elementen in het Brusselse schilderij te verklaren.

Het is vooreerst opmerkelijk dat alle heiligen, met uitzondering van Maria, een boek in de hand hebben, terwijl dit niet tot ieders traditionele attributen behoort. We weten dat het Brugse karmelietenklooster een belangrijk *studium generale* herbergde, met een rijke bibliotheek, waardoor het studenten uit alle provincies van de orde aantrok. In dat verband zijn de boeken mogelijk een subtiele verwijzing naar de studiegeest in het Brugse karmelietenklooster.

Ook valt op dat Maria's kleed wit is, terwijl dit in Memlings *Johannesretabel*, zoals in talrijke Brugse Madonnavoorstellingen, blauw is. Volgens de Gentse karmeliet Bostius verwijst het witte kleed van Maria naar haar zuiverheid en haar onschuld. In zijn *De patronatu et patrocinio Beatissimae Virginis Mariae in dictatum sibi Carmeli ordinem* van 1479 wijst hij erop dat zowel Elias als de Maagd Maria in het wit gekleed waren, en dat daarom ook de karmelieten witte kleding droegen.

De belangrijkste iconografische gegevens die de schilder toevoegde ten opzichte



Brugs anoniem, Geschiedenis van de H. Anna, *eerste kwart 16de eeuw Brugge, Sint-Salvatorskathedraal*
[© KIK]

van het *Johannesretabel* van Memling, zijn de expliciete verwijzingen naar de Onbevlekte Ontvangenis van Maria: het protagonisme van de H. Anna, met op de achtergrond de ontmoeting aan de Gouden Poort, en de toevoeging van een *hortus conclusus* op het middenplan. Het is bekend dat de karmelieten sterke verdedigers waren van de leer van de Onbevlekte Ontvangenis. Het hoeft dan ook niet te verbazen dat reeds vóór 1438 in het Brugse karmelietenklooster een broederschap van de Onbevlekte Ontvangenis werd opgericht en dat zij in de kerk over een altaar beschikten. Dat de Brugse karmelieten ook erg gesteld waren op de figuur van de H. Anna blijkt bovendien uit het feit dat ze bij de bisschop van Doornik ijverden om hun parochie onder haar bescherming te mogen plaatsen, waarover in 1497 tot een akkoord werd gekomen.

De twee mannelijke heiligen zijn niet meteen in verband te brengen met de geschiedenis van de H. Anna of met het leerstuk van de Onbevlekte Ontvangenis. Wel hebben ze beiden hun plaats in de geschiedenis van de karmelietenorde zélf. In de 14de en 15de eeuw bestond er binnen de orde een grote belangstelling voor de eigen ontstaansgeschiedenis. Aan het einde van de vijftiende eeuw was de Gentse karmeliet Arnoldus Bostius veruit de belangrijkste Zuid-Nederlandse geschiedschrijver van de orde. In zijn reeds genoemde *De patronatu et patrocinio Beatissimae Virginis Mariae in dictatum sibi Carmeli ordinem* van 1479 behandelt hij de belangrijkste episoden van de geschiedenis van de orde.

In het tweede hoofdstuk van dat werk beschrijft hij hoe de profeet Elias zich terugtrok op de Karmelberg, in het noorden van Palestina, om er samen met zijn eerste medebroeder Eliseüs, een broedergemeenschap te stichten en in meditatie en gebed de komst van Maria te verwachten. Het vierde en laatste deel van dat hoofdstuk is volledig gewijd aan het leven van de H. Johannes de Doper, dat zo gelijkend is aan dat van Elias dat Bostius hem als zijn navolger beschouwt. Ook Johannes leefde immers alleen, boetvaardig, in armoede, teruggetrokken in de woestijn en werd om zijn geloof vervolgd. In zijn vergelijking verwijst Bostius naar de evangeliën, waar de heilige meer dan eens met Elias geïdentificeerd wordt: ‘Hijzelf is de Elias die

komen moet' (Mattheus 11:14). De karmelieten zagen hem als de gelijke van hun geestelijke vader, Elias, en in die hoedanigheid treffen we hem dan ook aan in de karmelitaanse iconografie. Vermelden we bijvoorbeeld een gravure met de stamboom van de karmelietenorde (Theodoor Galle, 1571-1633, Brussel, KBR, prentenkabinet), waarop Johannes de Doper opmerkelijk dicht bij Elias staat en de op Sint Lucas (1:17) geïnspireerde inscriptie is toegevoegd: 'in spiritu et virtute Eliae'. In dit paneel mag de aanwezigheid van de H. Johannes de Doper waarschijnlijk op dezelfde manier begrepen worden. Waarom de H. Johannes de Doper en niet Elias zélf is afgebeeld, lijkt ons verklaarbaar door het feit dat het thema van een *sacra conversatione* rond Sint-Anna te drieën bij voorkeur met nieuwtestamentische heiligen gecombineerd werd, in plaats van met profeten of figuren uit het Oude Testament.

Ook de H. Lodewijk, koning van Frankrijk, speelde volgens de laatmiddeleeuwse geschiedschrijvers een uiterst belang-

rijke rol in de geschiedenis van de karmelietenorde. Volgens Bostius (hoofdstuk zeven van het vermelde werk), zou de H. Lodewijk bij zijn bezoek aan het Heilig Land een zestal karmelbroeders van de christenvervolging gered hebben. Hij nam ze mee naar Parijs, waar hij hen grond gaf voor de stichting van een klooster. Van daaruit zou de orde zich over Europa verspreid hebben. De H. Lodewijk werd in zeker opzicht beschouwd als de stichter van de orde in het westen. In de karmelitaanse iconografie wordt Lodewijks terugreis met de karmelbroeders regelmatig uitgebeeld. In het Frankfurter karmelietenklooster bijvoorbeeld brengen een reeks muurschilderingen van Jörg Ratgeb (ca. 1480-1526) het verhaal zeer gedetailleerd in beeld. Ook in een anoniem vroeg 16de-eeuws paneel uit het voormalige karmelietenklooster van Soignies (nu spoorloos) wordt, rechts van de centraal afgebeelde stamboom van de karmelietenorde, het verhaal van de H. Lodewijk uitgebeeld.

Met de combinatie van de drie heiligen, Johannes de Doper, Anna en Lodewijk, samen met een aantal kleinere iconografische motieven, zoals de boeken en het witte kleed van Maria, schrijft het schilderij zich uitstekend in in de karmelitaanse iconografie. We vermoeden dat het paneel bestemd was voor één van de altaren in de kerk of in het klooster van de Brugse karmelieten (gesticht in 1264-1265), mogelijk voor de kapel van de broederschap van de Onbevlekte Ontvangenis. Archiefonderzoek heeft geen documentaire bewijzen opgeleverd die met absolute zekerheid deze hypothese kunnen bevestigen. Van het Brugse karmelietessenklooster, dat veel later werd gesticht, nl. in 1488, bestaat wel een inventaris van de collectie kunstvoorwerpen, gedateerd 1537, maar deze bevat geen enkele verwijzing naar het paneel bewaard te Brussel. Dit doet vermoeden dat het paneel niet voor het vrouwenklooster was bestemd, maar voor het mannenklooster van de karmelietenorde, destijds gelegen op het terrein aan de Carmersbrug dat momenteel wordt ingenomen door het Sint-Leocollege. Het klooster van de (geschoeide) karmelieten of de Onze-Lieve-Vrouwebroeders is niet te verwarren met dat van de latere hervormde (ongeschoeide) karmelieten, die pas sinds 1634 hun klooster hebben in de Ezelstraat.

We weten dat de kloosterkerk aan de Carmersbrug in de 15de-eeuw grondig werd verbouwd. Echter, in 1578, tijdens de godsdienstoorlogen, werden alle schilderijen, beelden en andere waardevolle voorwerpen uit de kerk weggenomen, en werden de kloosterlingen verbannen. De kerk en grote delen van het klooster werden gesloopt. In de loop van de 17de eeuw werd aan een nieuw karmelietenklooster gebouwd. Maar tijdens de Franse omwenteling werd het klooster echter opnieuw volledig vernield. Bij al die plunderingen en vernielingen zijn ongetwijfeld ook belangrijke archiefstukken verdwenen. Ondanks het gebrek aan archiefdocumenten, lijkt de uitzonderlijke iconografie van het paneel ons toch een ernstig argument om te vermoeden dat het oorspronkelijk voor het Brugse karmelietenklooster werd geschilderd. Of de opdrachtgever zelf karmeliet was of lid van één van de talrijke families, broederschappen of handelsnaties die er een altaar hadden, blijft nog onduidelijk. Alleszins moet het iemand geweest zijn die onder de indruk was van het in 1479 geplaatste *Johannesretabel* in het Sint-Janshospitaal en vervolgens, waarschijnlijk pas rond 1490, bij een Brugse schilder de bestelling plaatste om

Memlings compositieschema te volgen maar de voorstelling te doen beantwoorden aan de specifieke iconografie van de Karmelietenorde.

Bibliografie

K. Ashley en P. Scheingorn, *Interpreting Cultural Symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, Athene-Londen, 1990; P. Bautier, 'Le maître brugeois de la Légende de sainte Ursule', in: *Bulletin. Musées des Beaux-Arts de Belgique. Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België* 5 (1956), pp. 2-12; A. Bostio, *Patronato y Patrocinio de la Santísima Virgen María sobre la Orden del Carmen que le esta consagrada*, vertaald naar het Spaans door A.M. López Sendín, Madrid, 1981; T. Brandenbarg, *Heilig Familieleven. Verspreiding en waardering van de historie van Sint-Anna in de stedelijke cultuur in de Nederlanden en het Rijnland aan het begin van de moderne tijd (15de/16de eeuw)*, Nijmegen, 1990; D. De Vos, *Hans Memling. Het volledige oeuvre*, Antwerpen, 1994; C. Edmond, *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas méridionaux (Mémoires. Académie royale de Belgique. Classe des Beaux Arts / Verhandelingen. Koninklijke Belgische Academie. Afdeling Schone Kunsten*, 12), Brussel, 1961; M.J. Friedländer, 'Die Brügger Leihausstellung von 1902', in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 26 (1903), pp. 66-91; M.J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, VI: *Memling und Gerard David*, Berlijn, 1928; E. Hinterding en F. Horsch, 'A small but choice collection:' the art gallery of King Willem II of the Netherlands (1792-1849)', in: *Simiolus, Netherlandish quarterly for the history of art* 19/1-2 (1989), pp. 55-122; C. Jackson-Holzberg, *Zwei Literaturgeschichten des Karmelitenordens. Untersuchungen und kritische Edition*, Erlangen, 1981; D.M. Levine, *The Bruges Master of the St. Ursula Legend re-considered*, Ann Arbor, 1991; G. Marlier,, 'Le Maître de la Légende de sainte Ursule', in: *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen* (1964), pp. 5-42; D. Martens, 'Échos de la "Madone au chanoine Van der Paele", en particulier dans l'oeuvre du Maître brugeois de la Légende de sainte Ursule', in: *Mélanges offerts à Claire Dickstein-Bernard*, uitgegeven door P. Bonenfant en P. Cockshaw, 195-224. Brussel, 1999; M.P.J. Martens, *Artistic patronage in Bruges institutions, ca. 1440-1482*, Ann Arbor, 1995; C.J. Nieuwenhuys, *Description de la Galerie des tableaux de S.M. le Roi des Pays-Bas, avec quelques remarques sur l'histoire des peintres et sur les progrès de l'art*. Brussel, 1843; L. Ninan in: *Anonieme Vlaamse Primitieven. Zuidnederlandse meesters met noodnamen van de 15de en het begin van de 16de eeuw* (tent. cat.), Brugge, 1969, pp. 37-39, 196-197; V. Schmidt-Linsenhof., 'Ordenspropaganda und subjectiver Faktor', in: *Städel-Jahrbuch* 10 (1985), pp. 155-178; W. Simons, *Stad en apostolaat. De vestiging van de bedelorden in het graafschap Vlaanderen (ca. 1225-ca. 1350)*, Brussel, 1987; M. Termont,. 'Het Carmersklooster van de Carmersstraat' in *Sint-Leocollege Brugge 1890-1990*, Brugge, 1990, pp. 197-207; A. Vanhulle, 'Het oud klooster van de Carmers op Sint-Anna', in: *'t Schrijverke. Maandblad van de kulturele kring Sinte Anna*, 1991/8, pp. 4-12; W.H.J. Weale, 'Obituaire du Couvent des Carmes à Bruges', in: *Annales de la Société d'Emulation pour l'étude de l'histoire et des antiquités de la Flandre* 50 (1900), pp. 153-288 en W.H.J. Weale, 'Le Couvent des Soeurs de Notre Dame dit de Sion à Bruges', in: *Le Beffroi* 3 (1866-1870), pp. 76-93.

Eindnoten:

* In de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België in Brussel loopt een onderzoeksproject, gefinancierd door het Federale Wetenschapsbeleid, dat de Vlaamse Primitieven van de vaste collectie één voor één en vanuit verschillende invalshoeken onder de loupe neemt. Recentelijk zijn de schilderijen onderzocht die traditioneel worden toegeschreven aan meesters met noodnaam. De studies zullen binnenkort verschijnen in het vierde volume van de reeks *The Flemish Primitives: Early Netherlandish Painting at the Royal Museum of Arts of Belgium*.

De anonieme Meesters van de Lucia- en Ursulalegende geïdentificeerd

Albert Janssens

In 1902 werd er in Brugge een grote tentoonstelling georganiseerd met schilderijen uit de laatbourgondische periode. De befaamde Duitse kunsthistoricus J. Friedländer meende dat er een verband bestond tussen twee getoonde werken namelijk het schilderij *De Legende van de Heilige Lucia* (Sint-Jakobskerk in Brugge) en een ander werk bekend als *Madonna en Kind omringd door Vrouwelijke Heiligen* (Kon. Museum voor Schone Kunsten in Brussel). Van beide werken was de schilder anoniem.

Op grond van overeenkomstige stijlkenmerken, meende hij dat beide anonieme



Dit paneel (79 × 183 cm) met de voorstelling van De legende van de H. Lucia *vormt het basispaneel waarrond stilistisch een aantal schilderijen werd gegroepeerd van één zelfde meester - Brugge, Sint - Jacobskerk*
[Foto: Brugge, Hugo Maertens]

werken, door een en dezelfde persoon geschilderd waren. Hij heeft het onderwerp niet meer los gelaten en een goeie 25 jaar later een lijst gepubliceerd met werken waarin hij de hand van dezelfde meester dacht te herkennen. De anonieme schilder werd vanaf dan bekend onder de noodnaam ‘Meester van de Lucialegende’. In 1959, nu toch ook al bijna een halve eeuw terug, werden die eerste bevindingen van J. Friedländer wat bijgeschaafd door N. Verhaeghen die tezelfdertijd een interessante theorie ontwikkelde om die werken in een chronologisch kader te vatten.

Voor een goed begrip van wat volgt dient hier vermeld te worden dat J. Friedländer in diezelfde periode ook het werk gebundeld heeft van nog een andere anonieme meester onder de noodnaam ‘Meester van de Ursulalegende’.

Situering van het oeuvre

Van meet af aan was het duidelijk dat de beide anonymi in het Brugse schildersmilieu dienden gezocht te worden. De voornaamste aanwijzing daarvoor bevond zich op hun schilderijen zelf waar ze regelmatig een panorama van Brugge als achtergrond gebruikten. Dit stadszicht was soms zo gedetailleerd uitgewerkt dat niet alleen de traditionele blikvangers als belfort en Onze-Lieve-Vrouwekerk opvielen maar dat men ook gemakkelijk het Minnewater, de Poortersloge, de Sint-Donaaskerk, de Sint-Walburgakerk en de wallen en stadspoorten kon herkennen. Vooral het Brugse belfort speelt in die context een belangrijke rol omdat het gebouw in het laatste kwart

van de 15de eeuw een aantal spectaculaire veranderingen heeft ondergaan door verbouwingen aan de toren. Dat zich voortdurend wijzigende uitzicht van de hallentoren,



Dit retabel (paneel, 108 × 171 cm) stond destijds op het altaar van De Drie Sanctinnen in de Brugse O.-L.-Vrouwekerk. Het werd in de laatste kwart van de 15de eeuw uitgevoerd door Fransoys vanden Pitte, Brussel, Kon, Musea voor Schone Kunsten
[Foto: Brussel, Kon, Museum voor Schone Kunsten]

waarvan sommige fazen nochtans nauwelijks enkele jaren te zien waren, werd door de anonieme meesters trouw gevolgd en met erg veel zin voor realiteit op hun doeken afgebeeld. Zo werd de bouwgeschiedenis van de hallentoren in het laatste kwart van de 15de eeuw een belangrijk hulpmiddel om het oeuvre van de anonieme schilders te dateren. Als men daarnaast ook nog rekening houdt met de schilderijen van beide anonieme meesters waar geen Brugs panorama op voorkomt, dan is het oeuvre van de Meester van de Lucialegende ontstaan vanaf de tweede helft van de jaren zeventig van de 15de eeuw tot ongeveer 1502 terwijl de werken van de Meester van de Ursulalegende beginnen in de eerste helft van de jaren zeventig van de 15de eeuw en eveneens de tijdspanne beslaan tot 1502.

Die chronologische afbakening laat toe enkele simpele conclusies te trekken. Vooreerst dat de beide schilders reeds meester waren in hun ambacht toen hun schilderijenproductie begon, dat wil dus zeggen minstens vanaf de eerste helft van de jaren zeventig. Het was immers bij wet verboden in Brugge als schilder te werken zonder lid van het ambacht te zijn. Een nog banalere conclusie leidt tot de vaststelling dat zo lang de anonieme meesters schilderijen produceren, zij nog in leven zijn. Dus de beide schilders zijn pas na het jaar 1502 overleden.

Het is relatief eenvoudig de meesterschilders op te sporen die aan beide voorwaarden voldoen. Het ambacht van de beeldenmakers-zadelaars waartoe ook de schilders behoorden, zijn immers in 1456 begonnen in een register jaar per jaar de namen van de nieuwe meesters in het ambacht in te schrijven. Daarnaast bestaat er ook een memorielijst van de gestorven leden van het ambacht. Weliswaar wordt de sterfdatum van de overledene niet vermeld, maar de lijst is strikt chronologisch opgesteld, wat dus betekent dat als men van enkele ambachtsleden via andere bronnen, de sterfdatum kan vastleggen, heel de lijst in een relatieve chronologie samenhangt. Belangrijk om weten in dit verband is dat in het boekjaar 1501-1502 van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee, de dood gemeld wordt van de meesterschilder Michiel de Coninc. Hijzelf is niet een van de anonieme meesters omdat hij pas in 1483 meester in het ambacht geworden is, maar hij is wel gestorven op het ogenblik dat de bekende productie van beide anonieme meesters stilvalt. Dit betekent dat alleen die meesters

die op de memorielijst na Michiel komen aan de gestelde voorwaarde voldoen. Een combinatie van beide elementen namelijk het moment waarop het meesterschap in het ambacht werd verworven en het tijdstip van overlijden van diezelfde persoon leverde een onverwacht resultaat op. Er zijn maar vier schilders die op de memorielijst na 1502 gestorven zijn die reeds meester waren vóór 1475. Zonder enige marge of ruimte tot interpretatie moeten de twee anonieme meesters gezocht worden onder de schilders Pieter Casenbroot, Jan Dhervy, Jan Fabiaen en Fransoys vanden Pitte.

Van meet af aan viel het merkwaardig parallellisme tussen beide anonieme Brugse meesters op. Een auteur spreekt zelfs over 'Twee meesters met gelijklopende levens'. De beide anonymi hebben inderdaad gedurende bijna dertig jaar naast elkaar in dezelfde stad geleefd. Ze waren lid van hetzelfde ambacht en hebben dezelfde turbulente gebeurtenissen in Brugge in het laatste kwart van de 15de eeuw meegemaakt. Ze waren niet alleen tijdgenoten en concurrenten, maar ze moeten elkaar bij heel wat gelegenheden ontmoet en gesproken hebben.

In de loop van de tijd werd in detailstudies de kennis over de anonieme meesters voortdurend verfijnd met nieuwe elementen. Naarmate het beeld volledi ger werd, kwamen de gelijklopende invloeden die op beide schilders hebben ingewerkt steeds sterker naar boven. Oorspronkelijk was dit nog enigszins gecamoufleerd omdat de studies zich ofwel op de ene ofwel op de andere schilder toespitsten. Maar als er wat afstand werd gecreëerd en men confronteerde de studies over beide kunstenaars met elkaar, dan kon de sterke overeenkomst in beïnvloeding die ze beiden ondergaan hadden, nog moeilijk genegeerd worden.

Een eerste parallellisme, objectief waar te nemen, is natuurlijk het bij herhaling afbeelden van Brugse gebouwen en monumenten als achtergrond op hun schilderijen. Maar er is meer. De stijl van beide meesters is

eveneens onmiskenbaar beïnvloed door de schilder Hugo vander Goes. G. Marlier schrijft in zijn studie over de Meester van de Ursulalegende: ‘Il est surprenant qu'on n'ait jamais mis en lumière tout ce qui relie notre peintre à Hugo van der Goes. Le Maître de sainte Ursule n'a pas seulement mis à profit certains motifs de ce peintre, mais, ce qui est plus important, il existe entre eux une indéniable parenté de style.’ A.M. Roberts van haar kant heeft met een overvloed aan voorbeelden de eveneens sterke beïnvloeding van de Meester van de Lucialegende door Hugo vander Goes aangetoond. Maar daarnaast zijn de beide anonieme meesters evenzeer schatplichtig aan Rogier vander Weyden. Zij nemen zowel motieven als composities van hem over.

Om het oeuvre van een anonieme schilder samen te stellen, baseert men zich op een stijlkritische analyse. Zekere gelijkenissen in diverse werken duiden op een gemeenschappelijke herkomst van de schilderijen en dus op een enkele schilder. Als op dezelfde wijze een stijlkritisch onderzoek als onderwerp niet langer losse schilderijen bestudeert, maar het hele oeuvre van respectievelijk de Meesters van de Ursula- en Lucialegende, en als ook hierbij verregaande gelijkenissen vastgesteld worden, dan leidt dit noodzakelijkerwijze tot de conclusie dat ook hiervoor een gemeenschappelijke herkomst moet bestaan. Een zelfde leermeester is een mogelijkheid maar in het huidig stadium van het onderzoek misschien een te extreme conclusie. Maar er kan zeker gesteld worden dat de beide schilders beïnvloed werden door een soort collectieve visie, die op dat ogenblik gangbaar was binnen het Brugse schildersmilieu. De beide meesters kunnen dit alleen maar door hun Brugse opleiding hebben meegekregen want enkele van die gelijkenissen verschijnen meteen reeds in hun vroegst gekende werken. Vooral het voortdurend gebruik maken van Brugse stadsgezichten als achtergrond is een sterke aanwijzing in die richting. Opvallend is ook dat enkele van die gelijkenissen totaal ontbreken bij andere schilders die in Brugge werkzaam waren in die periode, en waarvan vaststaat dat ze niet in de stad tot meesterschilder opgeleid zijn. Hierbij kan verwezen worden naar Hans Memling, het grote en vooral bekende voorbeeld. Memling heeft om zo te zeggen dertig jaar naast de meesters in dezelfde stad gewerkt, hij was lid van hetzelfde ambacht, en van dezelfde broederschap. Hij heeft evenzeer de diverse bouwfasen van het belfort meegemaakt (toch tot 1494, het jaar van zijn dood). Die verbouwingen hebben de modale Bruggeling behoorlijk beroerd al was het alleen maar omwille van de symboolwaarde van het gebouw. Als in februari 1487 de spits voltooid is, wordt met muziek van de stadsmenestrelen feest gevierd. Hans Memling heeft in diezelfde periode ook een Ursulalegende geschilderd. Zijn er Brugse gebouwen en monumenten op dit werk geschilderd? Neen, maar wel de kerken en gebouwen van de stad Keulen die hij had leren kennen, observeren en schilderen tijdens zijn eigen opleiding.

De beide anonieme meesters hebben een aantal gelijklopende invloeden ondergaan. De diversiteit van die invloeden verraadt een gemeenschappelijke herkomst. Het komt er dus op aan de vier mogelijke kandidaten op dit parallellisme te toetsen.

De biografische gegevens over de vier kandidaten

Pieter Casenbroot werd geboren in 1436. Hij leerde de stiel in Brugge bij de schilder Arnoud de Mol. In 1459/60 werd hijzelf als meesterschilder in het ambacht aanvaard. Pieter overleed in 1504/05. Hij heeft een succesvolle en lange carrière als meesterschilder neergezet. In totaal werden door hem 7 leerjongens opgeleid zodat men mag vooropstellen dat hij een schildersatelier leidde. Hij lijkt het ook financieel helemaal gemaakt te hebben. Zijn naam is immers terug te vinden op een lijst van gegoede inwoners die de stad financieel moesten bijspringen in de oorlogsjaren 1490-91 met een gedwongen lening. Ook andere sporen van financiële transacties ondersteunen het vermoeden van rijkdom. Zo had Pieter een deel van zijn geld belegd in de aankoop van het stadsofficie van wijnscrooder. Men mag hem zelfs het predikaat belangrijke burger meegeven want hij maakte deel uit van de eenentwintig koppige delegatie die op 16 november 1490 door de stad Brugge werd afgevaardigd naar graaf Engelbert van Nassau om over een vredesakkoord te onderhandelen. De getuigenissen van zijn maatschappelijke activiteiten zijn bijzonder talrijk. Pieter is ongeveer recordhouder van het aantal bestuursmandaten in zijn ambacht. Daarnaast was hij lid, en tevens gedurende vele jaren bestuurslid, van de kruisboogschuttersgilde van Sint Joris en gildenbroeder in de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee. Die zeer talrijke sporen van zijn maatschappelijk leven staan in schril contrast met de beschikbare kennis over zijn schildersactiviteiten. Alleen een eerder vage opdracht van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee om een kader rond hun Mariabeeld te maken (schilderen?), kan terug gevonden worden.

Jan Dhervy was afkomstig uit het Franse Valenciennes. Hij was ‘cnape’ d.w.z. in loondienst van meester Pieter Coustain, de hofschilder van de hertog van Bourgondië, toen er een juridisch geschil ontstond tussen enerzijds het ambacht van de beeldenmakers-zadelaars in Brugge, en anderzijds de vermelde Pieter Coustain en zijn ‘cnape’. Het ambacht beschuldigde hen ervan de privileges te overtreden. In Brugge mocht niemand het beroep van schilder uitoefenen zonder ook daadwerkelijk lid van het ambacht te zijn. Noch Pieter Coustain noch zijn hulp Jan Dhervy waren dat. De zaak was in zoverre delicaat omdat Pieter Coustain weliswaar langere tijd in Brugge verbleef, maar hoofdzakelijk in opdracht van de hertog of de hofadel werkte. Pieter Coustain werd dan ook vrijgesteld van de verplichting, maar zijn ‘hulp’, Jan Dhervy werd veroordeeld zich in regel te stellen met het privilege. Ook het ambacht moest toegevingen doen. Het vonnis stipuleerde ‘..et que ce lesdits doyen et jurez seront tenuz de le revcevoir en leurdit mestier, nonobstant qu'il n'ait esté de leur apprentissaige..’

Op 27 april 1472 werd Jan Dhervy ingeschreven eerst als Brugs poorter en nog op dezelfde dag, als meesterschilder in het ambacht. Men mag geredelijk aannemen dat hij na het afhandelen van deze administratieve formaliteiten en niet te vergeten, de bijdrage van 6£ gr. aan het ambacht, tot zijn vroegere dienst bij Pieter Coustain teruggekeerd is. Dit is zeker in 1478 nog altijd het geval. In dat jaar doet de kerkfabriek van de Sint-Donaaskerk in Brugge een betaling aan de helpers van Pieter Coustain, waaronder Jan Dhervy. In 1482/83 verblijft hij nog altijd in Brugge, en is ook de relatie met Pieter Coustain nog altijd intact, want dan zijn ze samen betrokken bij een financiële transactie. Tijdens het verdere leven van Pieter Coustain kan over Jan Dhervy geen enkele bron gevonden worden waaruit zou kunnen opgemaakt worden, dat hij een zelfstandig schilder is. Dit kan misschien een toevalligheid zijn. Feit is dat na de dood van Pieter in 1488, Jan Dhervy wel op de voorgrond treedt in de geschreven bronnen, niet alleen als bestuurder in het ambacht maar ook als

onafhankelijk schilder. Tot aan zijn dood in 1508-1509 vervult hij er bijna jaarlijks een of andere bestuursfunctie. Als

schilder werd hij gevraagd om de versiering op de uniformen van de kruisboogschutters van Sint-Joris te ontwerpen (1492/93). Ook van het stadsbestuur krijgt hij nu opdrachten. Hij werd door hen belast de gezichten van de beelden van Karel de Stoute en Maximiliaan van Oostenrijk, die toen in nissen in de gevel van het stadhuis stonden, 'te versniden' (1494/95). Een ander beeld, meer bepaald van Maria Boodschap, eveneens in de gevel van het stadhuis, heeft hij vernist. Bij de blijde intrede van Philips de Schone en Johanna van Castillië in Brugge schilderde hij, opnieuw in opdracht van de stad vaandels en ook schilden met de wapens van Spanje en Granada. (1497/98). Op initiatief van Philips de Schone was in Brussel een begin gemaakt met de werkzaamheden aan het mausoleum van Maria van Bourgondië. Jan Dhervy werd aangeworven om het schilderwerk uit te voeren. Hij is hiervoor in totaal 90 dagen in Brussel geweest, gespreid over de periode 17 augustus 1497 tot 5 juli 1498. Na iedere werksessie van enkele weken, kwam hij van Brussel terug naar Brugge.

Op 16 november 1501 ondertekende hij een kwitantie voor ontvangst van loon. Hij had, na de overbrenging van het mausoleum van Maria van Bourgondië van Brussel naar Brugge, bij de plaatsing en afwerking ervan in de Onze-Lieve-Vrouwekerk het canvas dat de 'custode' van de graftombe bedekte, zwart geverfd en daar vervolgens acht grote blazoenen met de wapenschilden van de overleden hertogin op geschilderd. De betaling omvatte ook de vergoeding voor meerdere getekende ontwerpen op papier van het ijzeren hekken en andere benodigdheden voor het afsluiten van de custode. Hij bracht zelfs het reinigen van het graf in rekening.

In opdracht van het stadsbestuur schilderde hij op canvas met olieverf, een kaart van het Zwin (september 1501/ september 1502). En in het rekenjaar 1503/1504 voerde hij niet nader omschreven schilderwerk uit in de thesauriekamer van de stad Brugge. Jan Dhervy, werd door het stadsbestuur gevraagd om de toestand van de Westerschelde in de buurt van Biervliet en Terneuzen te gaan bekijken en om vervolgens de schorren en het land aldaar in kaart te brengen (1508/1509). Dit is zijn laatst bekende opdracht want Jan Dhervy is overleden na 1 september 1508 en vóór 9 november 1509.

Jan Fabiaen was afkomstig uit Bethune in Frankrijk. Hij is poorter van Brugge geworden op 25 september 1469. In datzelfde jaar en vanuit beroepsoogpunt, waarschijnlijk zelfs nog op dezelfde dag, werd hij opgenomen als meesterschilder in het ambacht van de beeldenmakers-zadelaars. Jan heeft zich bijzonder goed ingewerkt en ingeschakeld in het Brugs sociaal leven. Zo werd hij meerdere malen gouverneurpenningmeester van zijn ambacht. Hij en zijn vrouw waren lid van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee. Hij was ook nog lid van de kruisboogschuttersgilde van Sint-Joris en er zijn aanwijzingen dat hij deel zou hebben uitgemaakt van de rederijkersgilde van de H. Geest te Brugge.

Veel belangrijker voor de huidige studie is de vraag wat gekend is over Jan Fabiaen als schilder. Via het ambachtsboek van de beeldenmakers-zadelaars kan men vaststellen dat Jan een schildersatelier leidde waar tussen 1474 en 1487 vijf leerjongens in opleiding zijn geweest. Ook Jan was in goede financiële doen, getuige zijn bijdragen in de geforceerde leningen die de stad aan de begoede burgers heeft opgelegd in 1480, 1487 en 1488.

Hij heeft tekeningen gemaakt die gebruikt werden als basis bij het weven van tapijten bestemd voor de kamer van de vierschaar van het Brugse Vrije (1478/79 en 1480/81).

Jan Fabiaen heeft in opdracht van de stad Brugge in de periode begrepen tussen september 1480 en september 1483 in totaal 5 kaarten over de waterhuishouding rondom de stad Brugge geschilderd. De stad kampte in de tweede helft van de jaren zeventig van de vijftiende eeuw, met constante wateroverlast. Op een bepaald moment vond men dit welletjes en gaf de burgemeester opdracht de oorzaak van dit euvel te onderzoeken. Meer dan waarschijnlijk mag men het schilderwerk van Jan Fabiaen daarmee in verband brengen.

In 1480/81 kreeg hij een bestelling van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee om vaandels te schilderen die zouden gebruikt worden tijdens de viering van het zogenoemde Krepelfeest, een populaire bedevaart vanuit Brugge naar Aardenburg op de donderdag vóór Sinksen.

In 1489/90 is het opnieuw de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee die als opdrachtgever fungeert. Dan schilderde Jan voor hen zes afbeeldingen van Maria op rood doek. Jan Fabiaen blijft zeer frequent aanwezig in de bronnen als bestuurder van het ambacht, maar verwijzingen naar zijn schildersactiviteiten worden schaarser. In 1504/05 wordt hij door de schuttersgilde van Sint-Joris betaald om twee dekpannen die ze nieuw hebben laten vervaardigen, zwart te schilderen. In 1515 is Jan Fabiaen nog altijd werkzaam in Brugge, want dan helpt hij mee om de straatversieringen te schilderen waarmee de blijde inkomst van Karel V wordt opgeluisterd. Jan Fabiaen is gestorven in maart 1520 n.s.

Fransoys vanden Pitte wordt tussen 1453 en 1456 door het ambacht van de beeldenmakers-zadelaars aangenomen als meesterschilder. Omdat Fransoys niet terug te vinden is op de lijst van personen die het Brugs poorterschap gekocht hebben, moet hij dit via zijn ouders verkregen hebben. Dit betekent concreet dat hij zijn schildersopleiding in Brugge gekregen heeft.

Fransoys vanden Pitte was lid van een schuttersgilde, en ook gildenbroeder van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee. Vanaf de jaren tachtig van de 15de eeuw vinden we hem terug bij de financieel beter gesitueerden van de stad. Dan heeft hij immers bijgedragen in de buitengewone oorlogsheffing die de stad in 1490 oplegde aan de rijkere burgers. In die tijd woonde hij in de Steenstraat. De bronnen leveren werkelijk een overvloed aan inlichtingen over de professionele activiteiten van Fransoys. Niet minder dan 77 documenten zijn daaromtrent boven water gekomen, waardoor een gevarieerd beeld van de schilder is ontstaan.

Het oeuvre van Fransoys vanden Pitte is overvloedig en ongemeen veelzijdig.

Het is een periode waarin de stad Brugge heel wat verbouwingswerken uitvoert. Dit brengt met zich mee dat er ook schilderwerken nodig zijn voor de verfraaiing. Zo krijgen de toren en de galerijen van de Vlamingdam een opknapbeurt. Fransoys vanden Pitte schildert met olieverf de deuren en de ramen en hij verguldt ook de versieringen aan het gebouw. De stad huurt hem in om schilderwerk te verrichten na herstellingswerkzaamheden aan enkele stadspoorten en torens van

de stadswallen. Ook aan het stadhuis en de hallentoren voert hij schilderwerk uit.

Na de troonsbestijging van Maria van Bourgondië herbegint de oorlog met Frankrijk. De Bruggelingen bereiden zich voor op die strijd door onder meer zoveel mogelijk kanonnen vanuit de 'smalle' steden in de stad te concentreren voor nazicht en onderhoud. Fransoys vanden Pitte krijgt opdracht de ijzeren kanonnen rood en die in koper zwart te verven. Nieuwe lederen brandemmers van de stad markeert hij met de Brugse gekroonde B.

Maximiliaan van Oostenrijk werd tijdens zijn gevangenschap in Brugge (februari - mei 1488) vanuit huize *Cranenburg* op de



Deze luiken met het legendarische verhaal van de H. Ursula dateren uit het laatste kwart van de 15de eeuw en kunnen nu geplaatst worden op naam van Pieter Casenbroot. Brugge, Groeningenmuseum [Foto: Brugge, Hugo Maertens]

Grote Markt overgebracht naar huis *Le Gros* in de Sint-Jakobsstraat. Dit laatste huis moest eerst als gevangenis ingericht worden. Fransoys vanden Pitte heeft de tralies beschilderd die voor de vensters waren aangebracht.

Fransoys vanden Pitte moet niet alleen gezien worden als een 'gevelschilder', hij heeft ook meer creatief werk geleverd. Iets verfijnder was het schilderen voor de meest uiteenlopende doeleinden, van wapenschilden en vlaggen. Zo schilderde hij in 1477 de oorlogsstandaard voor Maria van Bourgondië en de vaandels van het graafschap en de stad. Maar hij heeft ook vaantjes beschilderd waar de instrumenten van de stadsmenestrelen mee versierd werden, of schildjes met het stadswapen die aan toortsen werden bevestigd voor de periodiek gehouden processies enz., te veel om hier allemaal op te sommen.

Vanaf halfweg de jaren zeventig van de 15de eeuw tot wanneer aan het jaarlijkse steekspel en avondfeest van het gezelschap van de Witte Beer een einde kwam in 1487, is Fransoys verantwoordelijk voor de schilderingen en versieringen die daarbij nodig waren. Voor dit zelfde gezelschap heeft hij trouwens in september 1480 ook een schilderij gemaakt met de wapenschilden van alle achtentachtig forestiers die tot op dat ogenblik bestonden. Op dit tableau stonden ook de schilden van de prijswinnaars van buiten Brugge in het steekspel van de Witte Beer. Fransoys lijkt toch wel een speciale band te hebben gehad met dit gezelschap van de Witte Beer en zijn maatschappelijk beter gesitueerde leden. De enige bekende tekst die uitvoerig verslag doet van de jaarlijkse Brugse deelname aan het steekspel 'Epinette' te Rijsel,

vermeldt onder het Brugse gezelschap de aanwezigheid van schilder Fransoys vanden Pitte.

Samen met de overvloedige eetfestijnen van de Bourgondische vorsten zijn de zogenoemde ‘entremets’ beroemd geworden. Tussen de gerechten werden allerlei taferelen en attracties opgevoerd om de deelnemers aan het banket te verrassen en te amuseren. Ook bij minder prestigieuze banketten bijvoorbeeld van het Brugse stadsbestuur, werden de opgediende gerechten vergezeld en afgewisseld door allerlei spektakels. Het is aan dit soort ‘entremets’ dat Fransoys vanden Pitte heeft meegewerkt. Hij heeft de kledij versierd van vier jongeren die een soort steekspel hebben opgevoerd in de bovenzaal van het stadhuis tijdens de maaltijd door burgemeesters en schepenen aangeboden aan de ambassadeurs van de Duitse keizer. Bij een andere gelegenheid beschilderde hij de kledij van de acteurs die zouden optreden in ‘abattementen’.

Ter gelegenheid van de doopplechtigheid van Philips de Schone in de Sint-Donaaskerk in Brugge schonk de stad onder andere een vergulde zilveren beker die door Fransoys vanden Pitte met het wapen van Vlaanderen was beschilderd. Op 30 april 1484 deed diezelfde Philips die toen zes jaar was, zijn blijde intrede in Brugge. Ter gelegenheid van die intocht had Fransoys de figuur van de jonge hertog op een tafereel geschilderd. De jonge vorst kreeg als afscheidsgeschenk nog twee paarden, getraind voor het steekspel, mee. De volledige uitrusting van die paarden, hun harnas incluis, werd eveneens door Fransoys beschilderd. Hij heeft in de periode 1481-1485 niet alleen een aantal beelden in de gevel van het stadhuis beschilderd en verguld maar in enkele gevallen ook zelf het ontwerp getekend. Tussen oktober 1481 en 5 februari 1487, heeft het belfort een grondige gedaantewisseling ondergaan. De achthoekige lantaarn met er bovenop een bijzonder slanke torenspits werd bijgebouwd. Boven op de spits kwam een beeld van de engel Michiel die de duivel onder zijn voeten doorstak. Fransoys vanden Pitte werd betaald voor de levering, de plaatsing en het vergulden van dat beeld. Voor de uitwerking in metaal werd een beroep gedaan op de trompetmaker Eeuwoud vanden Kelnare. Michiel en de duivel werden versterkt met metalen ban-

den die aan de binnenzijde werden gelast. Er was ook een metalen versteviging die van de borst van Michiel vertrok en helemaal onder de duivel doorliep om de twee figuren samen te houden. Dit zijn het soort zaken waar de ondervinding en stielkennis van de trompetmaker van node zijn. Voor de creatieve vormgeving van het beeld tekent natuurlijk de schilder. De engel Michiel was ongeveer drie meter hoog, met vleugels, een brede Montaubanhoed op het hoofd en een banier met kruis in de hand, waarmee hij de duivel onder zijn voeten doorstak. De duivel zelf lag dwars onder de engel en mat ongeveer 5 meter. Het belfort werd helemaal opgesmukt en versierd met onder meer zestien vergulde spillen met metalen vlaggen. Allemaal het werk van Fransoys vanden Pitte. In de nieuwe torenspits van het belfort werd een aantal vensters aangebracht. Helemaal boven werden acht kleine standvensters ingewerkt in de ribben van het dak en beneden nog vier grote vensters in de dakvlakken. Op ieder vlak tussen die vier vensters werden door Fransoys reusachtige blazoenen geschilderd. Die schilden waren ongeveer vijf meter hoog. Het wapen van Bourgondië keek uit over de Grote Markt, het wapen van Brugge was gericht naar de Steenstraat. Aan de achterkant van de toren stond het wapen van Vlaanderen en de zijde die naar de Wollestraat en de Burg gekeerd was, werd versierd met het wapen van de Duitse keizer.

Dank zij de geschreven bronnen krijgt men een mooi overzicht van de vele beroepsactiviteiten van Fransoys vanden Pitte, waarvan hier slechts een selectie weergegeven werd. Vooral de diversiteit valt hierbij op. Het mag dan ook niemand verwonderen als hij daarnaast ook nog gewoon schilderijen heeft gemaakt.

Het feit dat Fransoys vanden Pitte gebouwen heeft geschilderd, durft de moderne onderzoeker wel eens kopschuw maken om zo iemand ook als kunstschilder te catalogeren. Fransoys stond aan het hoofd van een schildersatelier met meerdere ‘knechten’. Dit wordt in de bronnen expliciet vermeld. Het is dan ook zeer waarschijnlijk dat voornamelijk die ‘knechten’ het beschilderen van gebouwen voor hun rekening namen. Er zijn ook meer dan voldoende teksten die het creatief vermogen van Fransoys vanden Pitte onderstrepen. Zo heeft hij zowel de figuur van Maria van Bourgondië als van de jonge hertog Philips de Schone geschilderd. Op een vlag van 4 ellen lang (= ongeveer 3 meter) schilderde hij de heilige Sebastiaan en de heilige Barbara. En op een andere vlag heeft hij de heilige Christoffel afgebeeld. Voor de nieuwe Kathelijnepoort maakte hij een schilderij die in de poort werd opgehangen, met de afbeelding van de patroonheilige. Zoals hierboven reeds gesignaleerd, ontwierp hij ook nieuwe beelden o.m. een Onze-Lieve-Vrouwebeeld met tabernakel en beelden van Karel de Stoute, Maria van Bourgondië en Maximiliaan van Oostenrijk. Hierbij mag men ook het beeld van de engel Michiel die de duivel verslaat boven op de nieuwe torenspits van het belfort, niet vergeten. Er kan dus nauwelijks getwijfeld worden aan zijn scheppend talent.

Fransoys vanden Pitte verricht nog schilderwerk voor de inkomst in Brugge van Margareta van Oostenrijk op 2 juni 1507 maar hij wordt wel reeds op 9 september 1508 vervangen als voogd van het kind van Fransoys vander Houve. Er bestaan meerdere omstandigheden waarom iemand van de voogdij ontheven wordt, maar in het licht van de gekende feiten (hij staat op de memorielijst 6 plaatsen voor Jan Dhervy die gestorven is tussen 2 september 1508 en 9 november 1509), mag men aannemen dat Fransoys overleden is of stervende was. Even herinneren dat hij op

dat ogenblik zeker een eind in de zeventig was. Dit brengt dus het overlijden van Fransoys vanden Pitte naar de tweede helft van het jaar 1508.

De identificatie

De beide anonieme meesters hebben een aantal gelijkaardige invloeden ondergaan. De diversiteit van die invloeden verraadt een gemeenschappelijke herkomst. Wat reveleren de boven geschetste curricula van de vier mogelijke kandidaten over dit parallellisme?

Van meet af aan vallen er al twee van de vier kandidaten die door de chronologische afbakening in aanmerking kwamen, af. Jan Dhervy en Jan Fabiaen hebben hun opleiding niet in Brugge gekregen maar zijn als vreemdelingen naar Brugge gekomen en hebben hun poorterschap moeten kopen. Nadien zijn ze onmiddellijk als meesterschilder lid geworden van het ambacht van de beeldenmakers-zadelaars. Zij hebben, ieder afzonderlijk, tijdens hun opleiding zeker niet die invloeden ondergaan die parallel bij een van de andere drie kunnen teruggevonden worden. Zij hebben daarentegen een eigen, afwijkende beïnvloeding ondergaan die in hun oeuvre zichtbaar moet zijn. Maar er zijn nog meer argumenten die hun identificatie met een van beide meesters tegenspreken.

Zowel de beroepsloopbaan van Jan Dhervy als zijn sociaal leven in Brugge zijn totaal afwijkend van de drie andere kandidaten. Zo heeft hij zeker een deel van zijn opleiding gekregen bij Pieter Coustain, de hofschilder. Het is slechts onder druk van een juridische uitspraak dat hij lid werd van het Brugs schildersambacht toen hij al meester was. Alles wijst erop dat hij verder in het atelier van Pieter Coustain is blijven werken tot de dood van zijn mentor in de tweede helft van 1488. Tot dan kreeg hij geen enkele opdracht in eigen naam van de instanties die in de Brugse geschreven bronnen traditioneel optraden als opdrachtgevers, zoals bijvoorbeeld het stadsbestuur van Brugge, de schuttersgilden of een of andere broederschap. Pieter Coustain kreeg wel opdrachten, ook van de stad Brugge. Dit zegt op zichzelf misschien niet veel, maar krijgt pas zijn volle betekenis wanneer vanaf de dood van Pieter Coustain die bestellingen nu wel met een zekere regelmaat bij Jan Dhervy terechtkomen. Ook dan pas verschijnt zijn naam in de lijsten van de gezagsdragers van het schildersambacht.

Pieter Coustain was hofschilder van de hertogen. Hij heeft her en der in de Bourgondische erflanden opdrachten uitgevoerd en Jan Dhervy heeft hem daarbij blijkbaar geholpen. Na de tweede Brugse opstand van 1488/92 komen de aartshertogen nog eerder sporadisch in Brugge. Ze verblijven liever in Mechelen en Brussel. Maar als zij dan toch eens schilderwerk willen laten uitvoeren in Brugge, richten zij zich, men zou kunnen zeggen, als vanzelfsprekend tot Jan Dhervy. Dit gebeurt nog in 1497/98 en in 1501, wanneer Jan meewerkt aan het mausoleum van Maria van Bourgondië. Dit illustreert dat in de geesten van de tijdgenoten de band tussen Jan Dhervy en de reeds (lang) overleden Pieter Coustain was blijven bestaan.

Ook maatschappelijk is het profiel van Jan Dhervy totaal anders dan bij de drie andere kandidaten. Zij staan alle drie aan het

hoofd van een atelier en hebben meerdere leerlingen opgeleid. In ieder geval is dit laatste niet het geval bij Jan. Dit schildersatelier heeft de drie anderen tot een zekere graad van financiële welstand gebracht waardoor ze bijdragen in de gedwongen leningen van de stad hebben betaald. Er bestaat een sterk vermoeden dat die leningen werden gebaseerd op het bezit van huizen binnen de stad. Dit zou betekenen dat de drie anderen huiseigenaars waren en Jan Dhervy niet. Iets wat overeenstemt met de lossere binding van Jan met de stad Brugge. De drie zijn ook lid van de zeer populaire broederschap van Onze-Lieve-Vrouw-ter-Snee die in de Onze-Lieve-Vrouwekerk werd gehouden. Onder de ongeveer 1200 broeders en zusters waren er nog heel wat andere schilders lid zoals o.a. Petrus Christus en Jan Memling om er maar enkele te noemen, en ook nog andere leden van het schilderambacht maar niet Jan Dhervy.

We mogen rustig concluderen dat Jan Dhervy geen van beide anonieme meesters is. Hij was vreemdeling en heeft daardoor niet die opleiding en beïnvloeding gekregen die de andere anonieme meester wel heeft ondergaan. Tijdens een groot deel van de periode waarin de meesters productief waren, was hij als medewerker van de hofschilder Pieter Coustain, waarschijnlijk samen met deze laatste geregeld op weg naar opdrachten in andere delen van het Bourgondische rijk. Laten we voorzichtig stellen dat hij zeker in die periode niet echt op Brugge georiënteerd was, wat beide anonieme meesters overduidelijk wel waren. Het specifieke van de carrière van Jan Dhervy maakt het nagenoeg onmogelijk bij de drie andere kandidaten iemand te vinden die parallelle invloeden heeft ondergaan.

Vanuit bovenstaande vaststelling is het dus meer dan onwaarschijnlijk dat Jan Dhervy in de periode vóór het overlijden van Pieter Coustain in 1488, de schilderijen toegeschreven aan een van de anonieme meesters, zelfstandig zou hebben geschilderd.

Ook Jan Fabiaen valt af als mogelijke kandidaat. Hier speelt hetzelfde argument als bij Jan Dhervy. Toen hij in Brugge aankwam was hij reeds een volleerd meesterschilder. Waar hij in de leer is geweest, is niet bekend. Zeker is nochtans dat zijn opleiding niet parallel liep met die van een van de andere kandidaten. Waardoor eigenlijk al de uitsluiting volgt. Maar er zijn nog andere feiten om die conclusie te ondersteunen. Het oeuvre van zowel de Meester van de Ursulalegende als van de Meester van de Lucialegende wordt gedateerd tot om en bij 1502. Indien Jan Fabiaen een van die beide meesters zou zijn, dan moet een verklaring gevonden worden voor het feit dat hij pas overlijdt in 1520, de hele tijd in Brugge leeft en er ook werkt, maar dat de beide anonieme meesters, ruwweg, de laatste vijftien jaar van zijn leven geen enkel schilderij meer hebben geproduceerd.

In de werken van beide anonieme meesters is een grootste gemene deler aanwezig die verwijst naar beïnvloeding die niet alleen tijdens hun zelfstandige loopbaan gebeurd is, maar reeds moet dateren van in hun opleidingstijd. Bij het in aanmerking nemen van de vier mogelijke kandidaten zijn er slechts twee schilders bij wie in hun curriculum dergelijke gemeenschappelijke elementen terug te vinden zijn, namelijk Fransoys vanden Pitte en Pieter Casenbroot.

De moeilijkste vraag om te beantwoorden is misschien wel, wie is wie? Wie van de twee schilders is de Meester van de Lucialegende en wie de Meester van de Ursulalegende? Dat om zo te zeggen geen enkele geschreven bron bijkomende

informatie verschaft over de schilderactiviteiten van Pieter Casenbroot, maakt het natuurlijk allemaal niet gemakkelijker. Het komt er dus op aan in het beschreven werk van Fransoys vanden Pitte aanwijzingen te vinden die op een of andere manier een correlatie mogelijk maken.

Meerdere auteurs hebben erop gewezen dat bepaalde werken van de meester van de Ursulalegende binding hebben met de miniatuurkunst. Dit fenomeen werd reeds onderkend door M. Friedländer. Na een grondige analyse schrijft G. Marlier: 'Certaines scènes de la Légende de sainte Ursule... dérivent en droite ligne des miniatures de présentation des livres enluminés.' En dezelfde auteur doet opmerken: 'Presque tous les tableaux du Maître de sainte Ursule sont de très petit format. On ne connait de lui aucun grand retable. Deux oeuvres seulement sont de dimensions moyennes.'

De beschrijving van het werk dat Fransoys vanden Pitte in opdracht van de stad heeft uitgevoerd, maakt dat een dergelijke kleinschaligheid in zijn werk nagenoeg uitgesloten is. Hij beschildert vlaggen die drie meter hoog zijn, hij maakt ontwerpen voor levensgrote beelden in de gevel van het stadhuis, en ook het ontwerp voor het beeld van de engel Michiel met de duivel op de spits van de hallentoren van ongeveer drie bij vijf meter is van zijn hand. Hij schildert op het dak van het belfort monumentale wapenschilden van ongeveer vijf meter hoog enz.. Het is zo goed als ondenkbaar dat zijn schilderkunst die in zijn beschreven oeuvre vooral tot uiting komt via eerder monumentale werken, in zijn schilderijen dan schatplichtig zou zijn aan de miniatuurkunst.

Men is het er ook over eens dat de schilder van de Lucialegende met een grotere accuratesse de Brugse gebouwen en monumenten heeft geschilderd dan de Meester van de Ursulalegende. Over de activiteiten van Pieter Casenbroot is er in dit verband niets bekend. Fransoys vanden Pitte daarentegen heeft werk verricht aan de toren en galerijen aan de Vlamingdam en aan andere Brugse versterkingen en stadspoorten. Hij stond ook midden in de verbouwingen aan het belfort. Het lijkt dan ook aannemelijk dat hij vanuit die betrokkenheid extra attent zal geweest zijn wanneer hij die gebouwen op zijn schilderijen afbeeldde.

Als men alle argumenten die hierboven ontwikkeld werden in acht neemt, dan is er voldoende zekerheid om te concluderen dat het schildersprofiel van Fransoys vanden Pitte over de hele lijn overeenstemt met de gekende gegevens van de Meester van de Lucialegende. Als Fransoys vanden Pitte de Meester van de Lucialegende is, volgt door uitsluiting dat Pieter Casenbroot de Meester van de Ursulalegende moet zijn. Die laatste identificatie was reeds vroeger voorgesteld, door auteurs die via andere wegen tot die zelfde bevinding gekomen waren.

Bibliografie

A. Janssens, 'De Meesters van de Lucia- en Ursulalegende. Een poging tot identificatie', in: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis*, (141), 2004, deel 3-4, p.278-331; G. Marlier, 'Le Maître de la légende de sainte Ursule', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1964, pp.

5-42; A. Roberts, ‘The Lucy Master and Hugo Van der Goes’, in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1987, pp.9-24; N. Verhaegen, ‘Le Maître de la Légende de Sainte Lucie. Précisions sur son oeuvre’, in: *Bulletin van het Koninklijk Instituut vo het Kunstpatrimonium*, II, 1959, pp.73-82 en N. Toussaint, ‘De kleine meesters van het einde van de 15de eeuw. De meester van de Lucialegende en de meester van de Ursulalegende’, in: *De Vlaamse Primitieven*, Leuven, 1994, pp. 505-508.

Chronologische preciseringen bij het oeuvre van Pieter Casenbroot en Fransoys van den Pitte

Albert Janssens

Recentelijk is aangetoond dat het oeuvre van de anonieme schilders bekend onder de noodnaam Meester van de Ursulalegende en Meester van de Lucialegende in feite het werk is van de Bruggelingen Pieter Casenbroot en Fransoys vanden Pitte (zie vorige bijdrage). Bij de opbouw van de redenering die geleid heeft tot die identificatie, speelde het feit dat het Brugse belfort in het laatste kwart van de 15de eeuw meerdere malen spectaculair van uitzicht veranderde door verbouwing, brand en herstelwerkzaamheden een zeer voorname rol. Dit zich wijzigende silhouet van de hallentoren was niet alleen belangrijk bij het identificeren van de schilders, maar bleek eveneens het middel bij uitstek om hun werken chronologisch te ordenen. Zij hebben immers op hun doeken die verbouwingen op de voet gevolgd en, zoals na grondig onderzoek blijkt, er soms zelfs op geanticipeerd.

Het jongste artikel over de chronologische opbouw van het oeuvre van Fransoys vanden Pitte dateert reeds van 1959 en is van de hand van Nicole Verhaegen. Iets gelijkaardigs werd ook voor Pieter Casenbroot ondernomen, zij het minder expliciet, door G. Marlier maar ook daarvoor moet men reeds veertig jaar in de tijd teruggaan.

N. Verhaegen heeft het idee uitgewerkt om de schilderijen waarop het Brugse belfort stond afgebeeld, te toetsen aan de bouwgeschiedenis van dit monument en ze op die manier chronologisch te verankeren. Dit basisidee was zeker valabel maar de uitwerking zorgde voor problemen. De reden hiervoor lag voornamelijk bij de beperkte kennis van de bouwgeschiedenis van de hallentoren op dat moment. Zij steunde namelijk op het enige toen bestaande werk over die materie van de hand van A. Duclos *Bruges. Histoire et souvenirs* uit 1910. Dit zeer summiere verhaal van nauwelijks meer dan een pagina was onvoldoende gedetailleerd en heeft uiteindelijk gezorgd voor een aantal ongerijmdheden. Het was dan ook van meet af aan duidelijk dat een meer gedetailleerde studie van de bouwgeschiedenis van het Brugs belfort nodig was om de obstakels in de chronologische benadering van N. Verhaegen op te lossen.

Kort overzicht van de bouwevolutie van het Brugse belfort in het laatste kwart van de 15de eeuw

Eerste fase: het belfort heeft alleen maar een vierkante toren met schilddak.

Het schilderij 'De Legende van de Heilige Lucia' (op het paneel zelf gedateerd 1480) van Fransoys vanden Pitte, alias de Meester van de Lucialegende, toont het Brugse belfort met een vierkante toren alleen maar bedekt door een schilddak. Ditzelfde silhouet kan men onder meer ook zien op een miniatuur met panorama van de stad Brugge uit 1469 van de hand van Philippe Mazerolles en verder op nog andere werken van Fransoys vanden Pitte en van Pieter Casenbroot.

Als men een sprong in de tijd van een kleine eeuw maakt dan komt men uit bij het beroemde stadsplan van Brugge (1562) van Marcus Gheeraerts waarop een heel

ander belfort getekend is. Het gebouw heeft dan een octogonale lantaarn met daarop een torenspits bekroond met een klimmende leeuw. Niettegenstaande het grote tijdsverschil is het toch nog mogelijk om op dit plan de grote evolutie te zien die het gebouw tijdens zijn geschiedenis heeft doorlopen. De hallen aan de voorkant vormden, samen met het belfort, het vroegste gebouw. Het zadeldak op die hallen stond oorspronkelijk los van en was trouwens ook hoger dan, de daken op de hallen aan de zij- en achterkant. In het dak van de hallen aan de marktkant waren twee dakkapellen gebouwd die op meerdere pictografische bronnen uit de 15de eeuw terug te vinden zijn. Die dakkapellen zijn nu verdwenen maar waren nog tot in de 19de eeuw aanwezig en op meerdere schilderijen te zien.

Dat op de vier hoeken van de oorspronkelijke hallen volwaardige torentjes stonden, is vreemd genoeg ontsnapt aan de aandacht van de meeste auteurs die over de geschiedenis van het belfort geschreven hebben. Aan de voorkant is hun plaats nu ingenomen door twee borstweringen. De twee achterste torentjes zijn verdwenen en hebben plaats gemaakt voor de aansluiting van het dak van de zijhallen met de hallen aan de voorkant. Het beeldmateriaal uit de 15de eeuw, vooral omdat het meestal panorama's betreft, is misschien niet altijd even duidelijk en overtuigend. Maar toch. De vier torentjes zijn ondermeer op de miniatuur uit 1469 duidelijk te onderscheiden. Zij staan aan de marktkant aan weerszijden van de dakkapellen. Ook achteraan, zij het in een wat vreemd perspectief, zijn ze te zien. Die torentjes staan



Miniatuur van Phillippe de Mazerolles in de Brestauerkroniek *van Jean Froissart uit 1469. De halfetoren met schildak, dakkapelien en zijtorentjes. Verder zijn ook herkenbaar de Onze-Lieve-Vrouwekerk, de Waterhalle, Sint-Donaaskerk, huis De Zeven torentjes en de Sint-Walburgakerk.*
[anonieme foto]

op meerdere werken van de hier besproken schilders. Het bestaan van die torentjes wordt trouwens ook bevestigd door geschreven bronnen.

Tweede fase: het belfort met octogonale lantaarn en torenspits

Na een grondige opknapbeurt van het bestaande gebouw begon in juli 1481 de eigenlijke bouw van de achtkantige lantaarn. De stadsmeestermetser Pauwels Roelins bouwde 'stellijngen rontsomme tbeellefroot vande oude halle', brak het schilddak af en maakte acht ankergaten om de bovenbouw te bevestigen.

Boven op de octogonale lantaarn kwam dan nog een bijzonder ranke spits, een achtzijdige piramide van ongeveer 33 meter hoog, bekroond met een metalen pin waarop een beeld van de engel Michiel stond die de duivel doorstak. Pin en beeld samen, volledig uit metaal vervaardigd en verguld, staken nog eens 9 meter boven de spits uit. Het belfort werd hierdoor het hoogste gebouw van de stad.

Op de zolderverdieping (d.w.z. de onderste ruimte in de nieuwe torenspits, ongeveer 6 meter hoog) werden vier vensters in de vlakken van de spits aangebracht. Binnenin de spits waren ter versteviging van de constructie, vijf houten vloeren aangebracht waardoor de ruimte in zes verdiepingen was opgedeeld. Op de vierde verdieping, namelijk op ongeveer 20 meter hoogte in de spits, werden acht kleine standvensters gemaakt op de ribben. Het betrof relatief kleine venstertjes van 82 centimeter breed en ongeveer 2,2 meter hoog. Die ingrijpende verbouwing was voltooid in februari 1487.

Derde fase: het belfort met octogonale lantaarn maar zonder torenspits

Op 16 januari 1493 brak rond het middaguur een zwaar onweer boven Brugge los. De bliksem sloeg in op het belfort, wat niet verwonderlijk was aangezien het metalen beeld van Sint-Michiel zowat het hoogste punt van de stad was. De kroniekschrijver-ooggetuige verhaalt dat het dak van de torenspits helemaal bovenaan door de bliksem geraakt werd. Het beeld van de engel Michiel samen met de volledige pin viel vrijwel onmiddellijk naar beneden op het dak van de hallen. Toen de spits uit het dak afkraakte, is het niet denkbeeldig dat de vergulde loden kegel die helemaal bovenaan de spits bevestigd was en ongeveer 250 kg woog, mee naar beneden gevallen is. De torenspits, volledig in hout opgetrokken, brandde als een fakkel. De hitte was zo intens dat de twee klokken en de bel, die in de toren waren opgehangen, half gesmolten ook naar beneden vielen. Er werd met man en macht geblust. De stad

heeft daarvoor in de stadsrekening 47£ gr. als uitgavenpost ingeschreven, een bijzonder groot bedrag voor een blusoperatie. Maar toch slaagde men er niet in de brand onder controle te krijgen. Het bleef de rest van de dag branden tot diep in de nacht. De schade aan het gebouw was enorm en beperkte zich niet alleen maar tot de houten torenspits. De kroniekschrijver weet te vertellen dat de brand zich uitbreidde tot op de 'vaulte waer men tlof savonds speelde'. De stadsmenestrelen speelden in de maand mei tijdens de Brugse jaarmarkt dagelijks het lof en zij stonden daarvoor traditioneel op hun balkon ongeveer halfweg de vierkante toren van het belfort. De tijdgenoten vergeleken de hitte van de brand met



Fransoys vanden Pitte: Retabel van de Heilige Nikolaas (detail) Brugge - Groeningenmuseum [Foto: Brugge, Hugo Maertens]

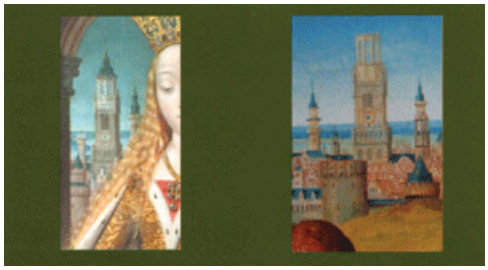
het vuur van de hel. Met alle nefaste gevolgen voor lood, soldeersel en eventueel lager gelegen houtconstructies. Zo staat het bijvoorbeeld vast dat hét 1377 kg lood waarmee de 12 vensters in de torenspits waterdicht gemaakt waren, smolt en gloeiend naar beneden gevloeid is.

Een inschatting van de schade die het gebouw had opgelopen door de brand, is niet eenvoudig. Zeker is dat de houten torenspits volledig vernietigd was. De klokken die in de

lantaarn hingen, waren gesmolten. Vermoedelijk is de bevestiging waar ze aan ophingen doorgebrand waarop de 'body' naar beneden viel. De brand had zich verspreid tot op de 'vaulte' waar de menestrelen speelden d.w.z. ongeveer tot waar de vierkante toren van het belfort begon. Dit impliceert dus dat het innerlijke van de octogonale lantaarn totaal moet zijn uitgebrand. Dit lijkt bevestigd te worden want na de brand moet ook het uurwerk dat zich toch heel wat lager in de vierkante toren bevond, vervangen worden. De Bruggelingen die gewoon waren de toren in volle pracht te zien, hadden ongetwijfeld de indruk dat er slechts een ruïne overbleef. De ranke, beschilderde spits, het vergulde beeld van de heilige Michiel en de vergulde vaantjes op de twaalf dakvensters waren immers volledig verdwenen.

Vierde fase: het belfort met een tweede torenspits

Onmiddellijk na de brand, nog in hetzelfde boekjaar 1492-93, is er in Brugge een lichte verhoging van de uitgaven voor openbare werken. Men kan geredelijk aannemen dat de noodzakelijke herstellingen om het gebouw wind- en waterdicht te maken toen gebeurd zijn. Maar daar stopt het bij, want de stad Brugge verkeert in een van de zwaarste crisismomenten uit haar geschiedenis zodat de financiële middelen om aan de heropbouw te beginnen volledig ontbreken. De opeenvolgende stadsrekeningen van 1493 tot en met 1498-99 vertonen dan ook geen enkel spoor van bouwactiviteit aan de hallentoren. Het is pas in de rekening van september 1499 dat er uitgaven voor werken aan de hallentoren worden gedaan. De tekst leert dat er weliswaar



Fransoys vanden Pitte: Retabel van de Heilige Nikolaas (detail) Pisa - Museo San Matteon
Fransoys vanden Pitte: Detail van het Retabel De kruisafname *(Minneapolis, The Institute of Arts).*

voorbereidingen getroffen werden voor de heropbouw, maar laat tezelfdertijd ook verstaan dat met het werk zelf nog niet echt werd begonnen. Dit is overduidelijk wel het geval in het boekjaar 1500-1501. Alle specialisaties uit het bouwvak ontvangen in die rekening substantiële sommen voor arbeid en materiaal. In 1501-02 worden de werken voltooid. Enkele uitgaven zijn daaromtrent ondubbelzinnig. Zo wordt de schilder Michiel de Coninck betaald voor het 'upwynden vanden leeu', die als ultieme versiering boven op de nieuwe torenspits wordt geplaatst. Voor diverse aannemers worden de lopende bezoldigingen afgerond. Ze krijgen een geldelijke bonus uitbetaald boven de overeengekomen som, omdat ze meer werk hebben verricht. Over het uitzicht van de nieuwe constructie bestaat er weinig discussie. Het is de toren op het beroemde plan van Brugge van Marcus Gheeraerts.

Chronologische preciseringen bij enkele schilderijen van de meesters

Uit het werk van Pieter Casenbroot Middeleeuwse kunstschilders mogen dan al bij de moderne mens door hun schitterende werken allerlei gevoelens losweken, door hun tijdgenoten werden ze toch in de eerste plaats gezien als bekwame vaklui. Dit heeft onder meer als resultaat dat over hun persoon of werk zelden expliciet in de eigentijdse geschreven bronnen wordt gehandeld. Over Hans Memling bijvoorbeeld, dit monument van de Vlaamse primitieven, wordt door de tijdgenoten minder bericht dan over de kruidenier Jan du Chelier, een van zijn opdrachtgevers. Wat volledig in de middeleeuwse informatie ontbreekt, en niet alleen voor de schilders, is de registratie van de geboortedatum. Door omstandigheden werd soms een enkele maal naar aanleiding van een concrete gebeurtenis meegedeeld hoe oud iemand op een bepaald ogenblik was. Dit soort informatie kan men nogal eens aantreffen op grafzerken. Maar vermits schilders niet invloedrijk en/of kapitaalkrachtig genoeg waren om zich een grafzerk te kunnen permitteren is ook uit deze hoek weinig heil te verwachten. Als dan toch, door een toeval, een enkele keer de leeftijd van een schilder op een bepaald ogenblik opduikt mag dit zeker niet in het duister blijven. De schilder in kwestie is de Bruggeling Pieter Casenbroot, alias de Meester van de Ursulalegende. Samen met de deken en zijn medeleden-bestuurders van het ambacht van de schilders besliste Pieter dat een partij azuur, uit Polen afkomstig, ongeschikt was voor gebruik als kleurstof door de Brugse schilders. Die bekendmaking werd geacteerd op 12 augustus 1485. In de akte wordt gespecificeerd dat Pieter op dat ogenblik 49 jaar is. Afhankelijk van het feit of hij nog 50 wordt in hetzelfde jaar, is hij dus geboren in 1435 of 1436. De werken van Pieter Casenbroot hebben meer dan een eeuw door de studies over Vlaamse primitieven gezworven als afkomstig van de anonieme Meester van de Ursulalegende. Nu dat aangetoond werd dat beiden een en dezelfde persoon zijn en dat daar bovenop ook nog eens zijn geboortejaar bekend is, kan een begin gemaakt worden met een volgende stap bij de studie van de schilder en zijn werk. Resultaat bij dit soort oefeningen hangt in grote mate af van de nauwkeurigheid waarmee de diverse schilderijen kunnen gedateerd worden. Enkele voorbeelden mogen dit verduidelijken. Laten we beginnen met het bekendste werk van de schilder namelijk ‘De Legende van de Heilige Ursula’ dat bewaard is in het Groeningemuseum te Brugge. In dit specifieke geval is het silhouet van de hallentoren dat op een van de paneeltjes is afgebeeld, het item bij uitstek om het werk chronologisch te plaatsen. Het belfort dat Pieter op de Legende van de Heilige Ursula geschilderd heeft, bestaat uit de vierkante toren bedekt met een schilddak. De bouwgeschiedenis van de Brugse hallentoren leert dat in juli 1481 begonnen werd met de afbraak van het schilddak om plaats te maken voor de opbouw van de achtkantige lantaarn. De redenering lijkt simpel. Vermits het schilddak in juli 1481 afgebroken werd en dit dak nog op het schilderij voor-

komt, lijkt de conclusie dat het werk dus voor die datum moet gemaakt zijn. De werkelijkheid is echter iets complexer. In januari 1482 werd de Brugse schilder Fransoys vanden Pitte door het Brugs stadsbestuur betaald omdat hij de steen rond het horloge van de hallentoren rood geschilderd had. In de betaling zat ook een onkostenpost verwerkt voor het gebruik van azuurblauw bij het opfrissen van het horloge zelf. Uit pictografisch bronnenmateriaal blijkt dat tot dan het horloge inderdaad altijd blauw gekleurd was maar ook dat de steen er rond voordien niet geschilderd was. Dit kan ondermeer vastgesteld worden op het schilderij 'De Legende van de Heilige Lucia' van Fransoys vanden Pitte, bewaard in de Sint-Jakobskerk in Brugge en gedateerd op het werk zelf 1480. Hier is de steen niet gekleurd en ook op het miniatuur van de hand van Philippes de Mazerolles, gedateerd in 1469 heeft het belfort een blauw horloge en een niet-bewerkte steen. Op 'De Legende van de Heilige Ursula' is de steen rond het horloge wel rood gekleurd. Zodoende moet het zeker nà januari 1482 ontstaan zijn. Als eenmaal het schilddak afgebroken is, kan de schilder zolang de nieuwe constructie niet klaar is alleen maar ofwel de situatie die hij uit het verleden kende afbeelden ofwel de voortgang van de bouwwerken schilderen. Dit laatste mag dan al theoretisch mogelijk zijn, in de middeleeuwen is dit door de zware stellingen rond het gebouw nauwelijks uitvoerbaar. De achtkantige lantaarn die in de plaats van het schilddak kwam was volledig afgewerkt in oktober 1483. De Legende van de Heilige Ursula, althans het paneeltje waar het belfort op staat, werd dus geschilderd tussen januari 1482 en oktober 1483. Men kan een gelijkaardige redenering voeren betreffende een ander schilderij van Pieter Casenbroot getiteld 'De Heilige Maagd met Kind en Sint Anna' bewaard in de Robert Lehman Collection in het Metropolitan Museum of Art in New York. Zoals de titel reeds uitwijst wordt hier een madonna afgebeeld met het kind Jezus. De heilige Anna fungeert als patroonheilige van de figuur voor wie het schilderijtje werd uitgevoerd namelijk Anna de Blasere, vrouw van Jan van Nieuwenhove filius Michiels. Op de achtergrond is een panorama te zien van de stad Brugge waarop gemakkelijk de hallentoren en de Onze-Lieve-Vrouwetoren kunnen herkend worden. Rond de identificatie van een andere toren is een welles-nietes discussie ontstaan of het al dan niet de Sint-Salvatorskerk betreft. In feite betreft het een afbeelding van de Sint-Walburgakerk: zeer gemakkelijk herkenbaar op de kaart van Marcus Gheeraerts, maar thans weliswaar verdwenen. Het panorama is in ieder geval erg gelijkend met nog andere herkenningspunten zoals het sashuis de Zeven Deuren, de brug over het Minnewater en de poertoren. Een verkeerde interpretatie van het epitaaf op het schilderij voor de overleden Anna leidde oorspronkelijk tot de datering van het werk in het jaar 1488. Sindsdien heeft M. Martens de cryptische zinsnede op het schilderij 'M C quater X octo sed excipe jotam' correct omgezet naar de sterfdatum van Anna de Blasere namelijk 5 oktober 1479. Die datum wordt bevestigd in de Brugse stadsrekeningen waar een lijfrente op Anna nog wordt uitbetaald in september 1479 maar bij de volgende uitkering in maart 1480 staat zij genoteerd als overleden. Nochtans dateert het schilderij van nà de dood van Anna. Ook hier is het belfort namelijk afgebeeld met schilddak, maar ook met een rode steen rond het horloge. Zoals hierboven aangetoond moet ook dit schilderijtje (49,9 × 34,3 cm) tot stand gekomen zijn tussen januari 1482 en oktober 1483. Pieter Casenbroot was dus 46/47 jaar toen hij beide schilderijen heeft vervaardigd. Hij was als mens en als schilder tot volle maturiteit geëvolueerd. Die gegevens dienen zeker verder onderzocht te

worden maar ook andere vragen duiken op. Als het schilderij met Anna de Blasere pas enkele jaren na haar dood gemaakt werd, hoe komt de schilder dan aan haar afbeelding? Dit soort problematiek stelde zich ook reeds voor de bekende Moreeltriptiek van Hans Memling waar bewezen werd dat de familie Moreel voor meerdere jaren uit de stad Brugge verbannen was, toen Memling hun portret schilderde. Dit zijn maar enkele voorbeelden die illustreren dat een nauwkeurige datering van een schilderij tot nieuwe inzichten kan leiden. Pas na een precieze chronologische situering wordt de confrontatie met een gedetailleerde historische achtergrond mogelijk.

De chronologie in het werk van Fransoys vanden Pitte

De bouwgeschiedenis van het belfort in het laatste kwart van de 15de eeuw, is zo mogelijk een nog groter hulpmiddel om in het oeuvre van Fransoys vanden Pitte enkele anomalieën in de bestaande chronologie te corrigeren en tot nieuwe preciseringen te komen.

Bij een vergelijking van het geschilderde belfort door Fransoys met het werkelijke uitzicht van het gebouw moeten enkele eenvoudige basisregels gehanteerd worden. Als een schilder een gebouw natuurgetrouw wil weergeven, dan kan hij alleen maar schilderen wat op dat moment te zien is of wat hij vroeger gezien heeft. Vandaar de vraag: wat heeft Fransoys vanden Pitte kunnen zien en wanneer?

De diverse etappes in de bouwgeschiedenis van het belfort waren gekoppeld aan de volgende tijdstippen.

- Tot juli 1481 bestaat alleen het belfort met schilddak.
- In januari 1482 schildert Fransoys vanden Pitte in opdracht van het stadsbestuur, de steen rond het horloge van het belfort rood. We hebben er de aandacht op gevestigd dat die steen op het miniatuur van Philippe de Mazerolles uit 1469 niet gekleurd was, en ook op het werk ‘De legende van de heilige Lucia’ van diezelfde Fransoys (een paneel gedateerd 1480), is die steen niet gekleurd. Het horloge is telkens blauw. Dit betekent dat een hallentoren met een rode steen rond het horloge zeker geschilderd is na januari 1482, zelfs als daar bijvoorbeeld nog een schilddak op staat.
- In oktober 1483 is de achtkantige lantaarn voltooid.
- De torenspits wordt gebouwd tussen maart 1484 en februari 1487.
- Op 16 januari 1493 wordt de spits door brand vernield.
- De nieuwe torenspits wordt in de loop van 1501-02 afgewerkt en is zeker klaar vóór september 1502.

Fransoys vanden Pitte heeft iedere grote etappe in de bouwgeschiedenis van het belfort op een uiterst nauwkeurige manier geschilderd. Die accuratesse gebruikt hij trouwens niet alleen voor het belfort maar evenzeer voor de toren van de Onze-Lieve-Vrouwekerk, voor de toren van de Poortersloge, de Sint-Donaaskerk en de stadsversterkingen. Er blijven dan ook slechts enkele werken van hem over waar er rond de afbeelding van de hallentoren discussie is ontstaan.

Er zijn twee werken, respectievelijk het



Het silhouet van de Hallentoren 1487-93 Op grond van gegevens uit geschreven bronnen.

schilderij met de Heilige Catharina van Alexandrië (bewaard in het Museo San Matteo in Pisa) en het retabel van de Heilige Nikolaas in het Groeningemuseum in Brugge die zich moeilijk in het algemeen stramien laten inpassen.

Het zijn die twee schilderijen die N. Verhaegen in haar poging tot opbouw van een chronologisch kader op het verkeerde been hebben gezet. Vanuit de tegenstelling tussen beide schilderijen meende zij dat de spits die voltooid werd in 1487 rechtstreeks op de lantaarn geconstrueerd was zonder balustrade. Op dat moment waren er in de literatuur immers geen nadere details over die erg slanke vorm bekend. Volgens haar zou die balustrade er slechts na de heropbouw in 1501-02 gekomen zijn. Hierdoor diende men het retabel van de Heilige Nikolaas (waar de balustrade overduidelijk wel aanwezig is) na 1502 te dateren. Dit zou dus onder meer inhouden dat de spits op de hallentoren op het retabel van de Heilige Nikolaas er had moeten uitzien zoals op het stadsplan van Marcus Gheeraerts, wat niet het geval is. Heel het verhaal over de balustrade is er trouwens met de haren bij gesleurd en is onjuist. De geschreven bronnen geven geen enkele informatie waaruit zou kunnen afgeleid worden wanneer de balustrade werd gebouwd. Alleen de pictografische bronnen kunnen hieromtrent eventueel uitsluitsel geven en doen dat ook. Tot nog toe werden reeds vier schilderijen aan Fransoys vanden Pitte toegewezen waarop het belfort met de ranke spits van 1487 te zien is. Laten we niet uit het oog verliezen dat het gebouw in die gedaante slechts gedurende de zeer korte tijdspanne van nauwelijks zes jaar heeft bestaan. In een publicatie van M.J. Friedländer zijn zwart-witreproducties van die werken afgedrukt. Ofschoon de kwaliteit van de afbeeldingen volgens moderne maatstaven erg pover is, kan men toch zonder moeite zowel de ranke spits als de balustrade zien. Het vervelende van de situatie is dat de werken zelf meestal in privé-bezit zijn en dat de eigenaar graag anoniem blijft. Behalve als ze eens toevallig opduiken in een openbare veiling, zijn die werken zeer moeilijk te traceren. Zo bevond één van de bewuste schilderijen zich in de privé-collectie Marina di Stefano te Genua. Speurwerk naar de huidige verblijfplaats van het schilderij heeft alleen geleerd dat het na de dood van de vorige eigenaar in de loop van de jaren tachtig van de vorige eeuw, in anoniem privé-bezit is gekomen. Ofschoon de zwart-wit reproducties van de schilderijen een mager surrogaat betekenen zijn ze toch ruim voldoende om te bewijzen dat de balustrade reeds bij de eerste opbouw in 1487 bestond en ook opnieuw in 1502 aanwezig was. Dit betekent dat die balustrade geen enkel bijkomend element oplevert dat een rol zou kunnen spelen in de tijdsbepaling van de schilderijen. Hierdoor blijft de oorspronkelijke vraag bestaan: hoe kan men op een aanvaardbare

en logische manier die twee schilderijen inpassen in het algemeen chronologisch overzicht?

Zij tonen beiden een belfort waarvan de bovenbouw op de vierkante toren niet met de werkelijkheid overeenstemt en zelfs ronduit gefantaseerd is. Dat beide werken wel degelijk van de hand van Fransoys vanden Pitte zijn, staat buiten kijf. Daarvoor zijn er te veel elementen van overeenkomst met zijn ander oeuvre. Op het schilderij van de Heilige Catharina, bewaard in Pisa, staat de octogonaal onder meer foutief gedraaid op de vierkante toren eronder, er is geen balustrade en ook de vensteropeningen zijn in de lantaarn niet conform met de werkelijkheid. De korte spits zoals die op het schilderij te zien is, heeft in die vorm nooit bestaan. Merkwaardig is dan weer dat de dakvensters in die gefantaseerde spits wel bestonden en zelfs min of meer op de juiste plaats geschilderd zijn. Op het retabel van de Heilige Nikolaas is de achtkantige lantaarn met balustrade in alle opzichten wel correct en gedetailleerd geschilderd, maar de torenspits vertoont dezelfde fantastische vorm als op het schilderij van de Heilige Catharina. Sterker nog: op enkele details na is het dezelfde foutieve voorstelling. Waarom zou een schilder, die bekend staat voor zijn correcte weergave van gebouwen en die overigens op diezelfde schilderijen de rest van het panorama wel waarheidsgetrouw én erg gedetailleerd schildert, voor de bovenbouw van de hallentoren plots die realiteit loslaten en een beroep doen op zijn fantasie? Het lijkt niet gewaagd te veronderstellen dat dit simpelweg komt omdat die bovenbouw op het ogenblik dat hij die werken vervaardigde niet te zien was. Waar haalde hij dan de inspiratie voor die fantasie, die trouwens voor bepaalde facetten niet zo heel ver naast de waarheid zat? Er zijn meer dan zeventig teksten die beschrijven hoe en waar Fransoys vanden Pitte in die periode schilderwerk uitvoerde in opdracht van het stadsbestuur. Zo heeft hij onder meer geschilderd aan de stadspoorten, de stadswallen, het stadhuis, de toren aan de Vlamingdam en er zijn ook tientallen getuigenissen in die bronnen van zijn werkzaamheden aan de hallentoren zelf, zowel voor, tijdens als na de grote verbouwing van 1481-1487. Hij heeft o.a. de steen rond het horloge rood geschilderd, het Sint-Michielbeeld dat boven op de spits werd geplaatst, ontworpen en verguld, maar ook de opdracht gekregen en uitgevoerd om de vaantjes op de 12 dakvensters van de nieuwe torenspits te vergulden en de dakvlakken in de torenspits tussen de onderste dakvensters met reusachtige wapenschilden te versieren. Meer dan waarschijnlijk had hij dus vooraf (hoogstwaarschijnlijk via mondelinge informatie) een zekere kennis verkregen over hoe de werken uitgevoerd zouden worden. Op basis daarvan heeft hij dan de bovenbouw van de hallentoren, toen die nog niet zichtbaar was, gefantaseerd. Dit zou betekenen dat het schilderij van de Heilige Catharina in Pisa ontstaan is na de afbraak van het schilddak in juli 1481 en voor de lantaarn was afgewerkt in oktober 1483. Maar vermits de steen rond het horloge niet rood is gekleurd moet Fransoys vanden Pitte het schilderij hebben beëindigd vóór januari 1482. Men kan niet aannemen dat hij de steen, die hij nota bene zelf rood heeft geschilderd en die als een absolute blikvanger fungeerde, getuige de zeer vele schilderijen die de rode vlek rond het horloge opgenomen hebben, zelf zou hebben vergeten te kleuren op zijn schilderij. De ‘Heilige Catharina’



Marcus Gerards, Kaart van Brugge, 1562 (detail).

is dus geschilderd tussen juli 1481 en januari 1482.

De gelijkenis tussen de stadspanorama's respectievelijk op het schilderij van de heilige Catharina en op het retabel van de heilige Nikolaas zijn opmerkelijk. De Onze-Lieve-Vrouwetoren, de toren van de Poortersloge, de spitse toren met twee rijen dakvensters, de stadsmuren, alles is gedetailleerd en correct geschilderd. Alleen het belfort wijkt af. Op het retabel van de heilige Nikolaas is de octogonale lantaarn met balustrade wel zeer realistisch afgebeeld alleen de spits is nog even fantasievol als op het schilderij van de heilige Catharina, sterker nog ze is nagenoeg identiek. Het retabel moet dus geschilderd zijn nadat de lantaarn was afgewerkt en dit was het geval vanaf oktober 1483, maar anderzijds was de voltooiing van de torenspits in februari 1487, nog niet te zien. In tegenstelling met het schilderij van de heilige Catharina en ter ondersteuning van de in dit verband aangehaalde stelling, is de steen rond het horloge hier wel rood geschilderd.

Op enkele andere schilderijen van Fransoys vanden Pitte ziet men een hallentoren met lantaarn maar zonder spits. Hierbij wordt wel eens gesuggereerd dat dit het belfort in opbouw is in de periode 1483-1487. Zo lang het nieuwe silhouet niet zichtbaar is, kan de schilder niet anders dan de vorige gedaante weergeven ofwel een toren in opbouw in de stellingen. Die laatste veronderstelling mag dan misschien een academische mogelijkheid zijn, in de praktijk is dit nauwelijks haalbaar. De middeleeuwse bouwvakker moest alles wat nodig was bij de bouw met spierkracht naar boven krijgen. Ook zichzelf! Daartoe waren stevige stellingen een absolute noodzaak. Het bouwen en trouwens ook het afbreken van stellingen was een dure zaak want het veronderstelde meerdere dagen arbeid. De uitgaven daarvoor werden afzonderlijk in de bouwrekeningen ingeschreven. Om de zware stenen zo'n kleine tachtig meter hoog te krijgen, in het voorbeeld van de hallentoren, werd boven een ‘engien’ gebouwd als hulpmiddel. Alles doet een zware constructie van stellingen vermoeden. Men zal dus niet even vlug die stellingen afgebroken en weer opgebouwd hebben.

De vorige voorbeelden hebben aangetoond dat Fransoys vanden Pitte er blijkbaar niet voor terugschrok de nog niet zichtbare constructie vanuit zijn fantasie te vervolledigen. Dit is bij die schilderijen niet gebeurd zodat alles erop wijst dat hij opnieuw de correcte werkelijkheid heeft geschilderd en dit kan alleen maar het belfort zijn zoals het te zien was na de brand van 1493. De fragiele balustrade die in 1487 gebouwd was, werd door de zeer zware brand vernield. Het gebouw was trouwens in die gedaante gedurende minimum zeven jaar, onbelemmerd te zien, terwijl in het

andere geval de spitsloze toren theoretisch hooguit van oktober 1483 tot maart 1484 als met de bouw van de spits werd begonnen, zonder stellingen kan geweest zijn.

Het chronologisch kader rond de werken van Fransoys vanden Pitte.

De diverse etappes in de verbouwingen aan de hallentoren zijn terug te vinden in de schilderwerken van Fransoys vanden Pitte, alias de Meester van de Lucialegende.

Eerste fase: vóór januari 1482

Het belfort met schilddak maar de steen rond het uurwerk is niet rood.
De Legende van de Heilige Lucia. Gedateerd 1480. (Sint-Jakobskerk, Brugge)
Retabel van de Heilige Catharina van Alexandrië (Museum San Matteo, Pisa)
Tussen juli 1481 en januari 1482.

Tweede fase: jan. 1482 tot okt. 1483

Het belfort met schilddak en met rode kleur rond het uurwerk.
Heilige Catharina van Alexandrië. (John G. Johnson Collection, Philadelphia)

Derde fase: okt. 1483 tot febr. 1487

Het belfort met octogonale lantaarn en fantasievolle spits
Retabel van de Heilige Nikolaas (Groeningemuseum te Brugge)

Vierde fase: febr. 1487 tot 16 jan. 1493

Het belfort in volle glorie met octogonaal, slanke spits en balustrade.
Madonna met Kind (eertijds in de Marina di Stefanocollectie in Genua, momenteel in privé-bezit)
De Heilige Jeronimus (Bearsted Collection, Banbury)
De Heilige Jeronimus (H. Lund Collectie, Oslo)
Tronende Madonna met twee Engelen (Pietro Monastero collectie, Rome)

Vijfde fase: 16 januari 1493 - 1502

Het belfort heeft alleen maar de octogonale lantaarn over. De spits en de balustrade zijn door brand vernield.
Het Drieluik van de Bewening (Institute of Arts, Minneapolis)

Zesde fase: 1502-1741

Het belfort met een nieuwe spits en balustrade zoals geëtst op de kaart van Marcus Gheeraerts. Er is geen enkel werk gekend, toegeschreven aan Fransoys vanden Pitte met de hallentoren in die vorm.

De chronologische invulling zoals hier voorgesteld is exemplarisch en zeker niet uitputtend.

Bibliografie

M. Friedländer, *Die altniederländische Malerei*, Berlijn, 1928, deel 6, *Memling und Gerard David*, pp. 66-70 en pp. 140-142. Zie ook deel 14: *Pieter Bruegel und Nachträge zu den früheren Bänden*, Leiden, 1937, pp. 104-105. Een latere versie werd gepubliceerd in het Engels met reproducties, commentaar en een notenapparaat door N. Verhaegen, Brussel/Leiden, 1971; A. Janssens, 'De Meesters van de Lucia- en Ursulalegende. Een poging tot identificatie', in: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis van Brugge*, (141), 2004, deel 3-4, pp.278-331; A. Janssens, 'Het Brugse Belfort. Wisselend uitzicht tussen omstreeks 1480 en 1503', in: *Brugs Ommeland*, (44), 2004, pp. 67-84; A. Janssens, 'Willem Moreel en Hans Memling. Bijdrage tot het onderzoek naar de schilderijen van Memling in opdracht van de familie Moreel', in: *Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis van Brugge*, (140), 2003, pp. 66-110; G. Marlier, 'Le Maître de la légende de sainte Ursule', in: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen*, Antwerpen, 1964; M. Martens, 'The Epitaph of Anna van Nieuwenhove', in: *Metropolitan Museum Journal 27, The Metropolitan Museum of Art*, 1992, pp. 37-42 en Nicole Verhaegen: 'Le maître de la légende de Sainte Lucie précisions sur son oeuvre', in: *Bulletin van het Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium II*, Brussel, 1959, pp.73-82

Het ‘Portret van Jezus Christus’ als tabernakeldeur
Jean Luc Meulemeester

De iconografie van de Vlaamse Primitieven beperkt zich, op enkele uitzonderingen na, tot religieuze voorstellingen en portretten. Terecht wijzen sommigen op het feit dat ze ook de aanzet hebben gegeven tot landschapsschilderkunst, stadsgezichten en stillevens door in hun werken deze als achtergrond weer te geven. Het zgn. ‘aanschijn’ van Jezus Christus, waarover het vervolg van deze bijdrage handelt, kan als een combinatie van portretten en christelijke thematiek doorgaan.

Tot voor kort hing onmiddellijk in de eerste ruimte van het Brugse Groeningemuseum zo'n eiken paneel (33,4 × 26,8 cm) dat als een zeventiende-eeuwse kopie naar een



‘Portret van Jezus Christus’ (paneel, 33,4 × 26,8 cm) uit de eerste helft van de zeventiende eeuw naar een verloren gegaan werk van Jan van Eyck, Brugge, Groeningemuseum [foto: Brugge, H. Martens]

werk van Jan van Eyck werd aangeduid. In 1981 kon wijlen Aquilin Janssens de Bisthoven (1915 - 1999), hoofdconservator van de Brugse stedelijke musea, in zijn werk over een collectiegedeelte van de Vlaamse Primitieven van diezelfde instelling, verschenen als het eerste boekdeel van het *Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden*, naast het aangehaalde specimen nog zes gelijkaardige ‘portretten’ in evenveel verzamelingen aanwijzen. Zijn conclusie was echter duidelijk: de zeven exemplaren gaan terug op een verloren origineel van deze grootmeester. Het staat inderdaad met zekerheid vast dat Jan van Eyck zo'n ongenaakbare *vera effigies* concipieerde die herhaaldelijk door navolgers werd verveelvoudigd en die ook een aantal Italiaanse kunstenaars uit het quattrocento en enkele Spanjaarden charmeerde. Het vermoeden dat op één of andere manier zo'n paneel in die zuiderse landen terecht kwam, wordt hierdoor bevestigd. Er bestaan van die werken variaties te

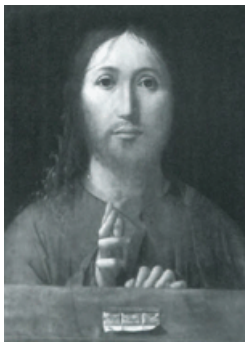


Dit tweeluik (h: 31 cm) dateert uit de late vijftiende eeuw en werd in de zuidelijke Nederlanden geschilderd. Het stelt het portret van Christus voor met de tekst van de zgn. Lentelusbrief. [foto: Utrecht, Ruben de Heer]

over. Een pretentieloze vergelijking tussen de *Salvator Mundi* van Antonello da Messina uit 1465 of 1475 (Londen, National Gallery, paneel, 38,7 × 29,8 cm) en van Hans Memling uit 1478 (Pasadena, Norton Simon Museum, eikenhout, 36 × 26 cm) laat veronderstellen dat de Bruggeling op één of andere manier het werk van de Siciliaan kende of dat beiden teruggaan op eenzelfde compositie. Bijna alle bekende Vlaamse Primitieven voerden nadien soortgelijke voorstellingen uit. Dit geldt onder andere voor Petrus Christus, Rogier van der Weyden, Dirk Bouts, Gerard David, Albrecht Bouts en voor vele anonymi die vaak in hun omgeving dienen te worden gesitueerd. Er was in die tijd ongetwijfeld een behoefte aan dergelijke voorstellingen. De veronderstelling van destijds dat het Christusportret in de Staatliche Museen van Berlijn (paneel, 44 × 32 cm) als een origineel van Jan van Eyck en mogelijk als hét archetype kon doorgaan, wordt tegenwoordig door alle kunsthistorici op basis van stilistische gronden verworpen. Het

door Van Eyck ontworpen prototype ging dus blijkbaar verloren.

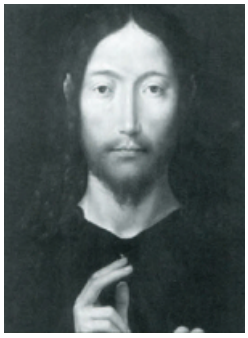
Niemand twijfelt eraan dat deze zgn. Christuskoppen nauwgezet in verf de beschrijving volgen van de in de Middeleeuwen bekende brief van de fictieve Publius Lentulus, de zogezegde voorganger van Pontius Pilatus, die hij zou gericht hebben aan de Romeinse senatoren om hen op de hoogte te brengen van het optreden van Jezus. Daarin wordt op een vrij accurate manier o.a. het gelaat van Jezus Christus beschreven. Deze apocriefe tekst wordt pas voor het eerst aangehaald door de theoloog, benedictijn en aartsbisschop Anselmus van Canterbury (ca. 1033/1034-1099), waardoor meer dan het vermoeden bestaat dat het hier om een vervalsing gaat en niet om een authentieke beschrijving uit het begin van onze tijdrekening. Hoogstwaarschijnlijk kwam die onechte brief pas in de elfde eeuw tot stand. Hij beantwoordde in elk geval aan een behoefte om Jezus zo realistisch mogelijk weer te geven. In de context van deze bijdrage mag die gedetailleerde woordschildering niet ontbreken. We putten ze uit de *Vita Christi* van de kartuizer Ludolf van Saksen (ca. 1295-1377), een van de meest populaire biografieën van Jezus uit de late Middeleeuwen en ontelbare keren overgeschreven, gedrukt en heruitgegeven zowel in het Latijn als in andere talen, hoewel niet steeds met dezelfde redactie. Ook in de *Meditationes vitae Christi* van de Pseudo-Bonaventura (dertiende eeuw), geschreven voor



Deze zegenende Christus (paneel, 38,7 × 29,8 cm) werd in 1465 of 1475 geschilderd door Antonella da Messina, Londen, National Gallery
[foto: Londen, National Gallery]

een claris, vinden we die tekst terug. Deze Lentulusbrief zegt over Christus' uiterlijk het volgende: ‘Hij heeft zo'n eerbiedwaardig gelaat dat zij die ernaar kijken het kunnen liefhebben en vrezen. Zijn haar heeft de kleur van een onrijpe hazelnoot, glad tot bijna aan de oren, vanaf zijn oren krullend, vrij donker en glanzend en hangend over zijn schouders. Hij heeft een scheiding midden op zijn voorhoofd, conform de mode bij de Nazareeërs, een glad en kalm voorhoofd, een gezicht zonder rimpel of een vlek, dat door een matig rode kleur bevallig is. Hij heeft een onberispelijke neus en mond, hemelsblauwe ogen. Hij heeft een volle baard in de kleur van zijn haar, niet lang maar enigszins gevorkt op de kin’. Zowel in het Bonnefantenmuseum (Maastricht) als in het Catharijneconvent (Utrecht) wordt zelfs een anonieme vijftiende-eeuwse diptiek (paneel, h.: 31 cm) bewaard met aan de ene kant de geciteerde Latijnse tekst en aan de andere zijde een buste van de zegenende Jezus in zijaanzicht. Met uitzondering van de kleur van zijn ogen, probeerden alle Vlaamse Primitieven Christus' fysionomie op die manier op te roepen. Ze schilderden

hem vanaf zijn schouder en creëerden zo een driehoekige compositie. Hierbij valt op dat Jezus meestal frontaal werd opgesteld, recht voor



Deze zegenende Christus (paneel, 38,1 × 28,2 cm) werd in 1478 geschilderd door Hans Mernling. Pasaena, Norton Simon Museum.
[foto: anoniem]

zich uit kijkend en vrij streng. Dit hiëratische beeld zonder aanvullende attributen wordt soms doorbroken door een lichte glimlach. De boord van de V-vormige of ronde halsuitsnijding van zijn roodgetint kleed werd dikwijls opgesmukt met een waaier aan goudborduursel, parels en edelstenen. De Vlaamse Primitieven plaatsten hem tegen een donkere (of zeldzaam een goudgele) achtergrond eventueel met een kruisvormige nimbus samen met de letters A(Alfa) en ω(Omega) of de Latijnse equivalenten I(nitium) en F(inis). Soms prijken er geen onbelangrijke verzen op het kader. Door de lichtinval - nu eens van boven links, dan weer van rechts - en een opstelling tegen die neutrale en abstracte achtergrond krijgt het zgn. portret een bijna onwezenlijk karakter, waardoor het goddelijke en het menselijke tot een harmonisch geheel worden samengebracht. Een dergelijke voorstelling paste volkomen in de toenmalige vroomheid, beantwoordde volledig aan de theologische visie van de late Middeleeuwen en zette ongetwijfeld aan tot een intense (privé-)meditatie.

Dergelijke panelen (uitzonderlijk eens een andere drager, zoals perkament) vertoonden ook een bepaalde variatie in de manier waarop Christus werd afgebeeld. Aanvangend met Rogier van der Weyden hebben de familieleden van het geslacht Bouts verder en soms op een meesterlijke manier geprobeerd meer het innerlijke van Jezus te evoceren waardoor hij een natuurlijker en menselijker voorkomen kreeg. Ook een combinatie in een diptiek met een biddende maar geïsoleerde halflijfse Maria in nadrukkelijke relatie met haar zoon komt geregeld voor. Dit onderwerp blijft eeuwen lang populair. Tevens vinden we een reeks voorstellingen die Christus als Man van Smarten weergeven: de *Salvator coronatus*. De basis van dit type gaat vermoedelijk op Byzantijnse iconen terug, waarvan er een uit circa 1300 werd vereerd in de Santa Croce in Gerusalemme (Rome). Een gruwelijke doornenkroon, het druppelende bloed en de uit zijn ogen wellende tranen speelden ontgetwijfeld in op het erbarmen en de devotie van de middeleeuwer. Het thema kaderde ook in een groeiende (volks)devotie voor de passie, kende met de nodige variaties een ongemeen succes en zorgde ervoor dat het extreme lij-

den voortdurend in overweging werd genomen. Dirk Bouts speelde hier ongetwijfeld een vernieuwende rol. In dit kader mogen we niet vergeten te wijzen op de aandacht voor de eucharistische vroomheid. Dergelijke schilderijen belichaamden meteen de transsubstantiatie. Mogelijk oefenden sommige kloosterorden een inhoudelijke invloed uit en legden meteen het uitzicht van dit Heilig Aanschijn bijna tot in de eeuwigheid mee vast. Volledigheidshalve wijzen we natuurlijk nog even op het bekende maar apocriefe verhaal van de H. Veronica die tijdens de kruisdraging Christus' gelaat afbette met haar sluier en als wonderlijk geschenk daarop een *vera icon* - de basis voor haar naamgeving - afgedrukt kreeg. Dit zgn. mirakel behoorde in de vijftiende eeuw ongetwijfeld, ook dankzij de mysteriespelen, tot de meest verspreide legenden en de uitbeelding ervan kende een grote populariteit. Ook op het mandylion dat Christus zogezegd door de apostel Taddeus naar Edessa liet brengen om de zieke koning Abgar V (van Orshoëne) te genezen, stond een miraculeus gemaakte afdruk van zijn gezicht. Beide doeken werden in de Middeleeuwen als belangrijke relikwieën vereerd. De lijkwade in Turijn past eveneens in die opsomming. Dat ze vermoedelijk allemaal later werden aangemaakt, zal tegenwoordig niemand betwijfelen.



Deze tekening door Pieter Ledoulx (1730 - 1807) (?) stelt een koperen reliëf voor dat ooit een tabernakel sierde.
Brussel, Kon, Bibliotheek (prentenkabinet, hs. 21 683) [foto: Brussel, Kon, Bibliotheek]

In het verleden deden een paar (kunst)historici suggesties in verband met het doel van deze schilderijen. Ontkennen dat die panelen voor privé-contemplatie dienden in een kloostercel of de huiskamer, dat ze niet werden uitgevoerd naar aanleiding van bepaalde godsdienstige bijeenkomsten of dat ze nooit werden meegedragen in processies lijkt zinloos. Toch valt het op dat ze voor dit laatste gebruik wat al te klein zijn uitgevallen. Het formaat van deze rechthoekige panelen (meestal eik) schommelt namelijk amper tussen circa 11/47 × 8/34 cm. Als altaarretabel schijnen ze helemaal pietluttig. Op metalen of geëmailleerde paxborden komen dergelijke Christuskoppen eveneens voor, zoals op een exemplaar uit de tweede helft van de vijftiende eeuw in het bisschoppelijk museum van Paderborn. Maar voor die functie lijken deze schilderijen dan weer wat te groot en de materiaalkeuze correspondeert niet met de doelstelling ervan. Sommige auteurs zochten naar een relatie met de miniatuurkunst en nog anderen stelden dat het formaat tot stand kwam door het gebruik van holle spiegels die altijd een projectie gaven van maximum circa 30 × 30 cm. Voegen we eraan toe dat op een schilderij van Petrus Christus met de voorstelling van een jongeman in een interieur (Londen, National Gallery) aan de muur een perkamenten bidprentje hangt met een soortgelijke *vera effigies*. Van individuele devotie gesproken. Bij Vlamingen thuis moeten wel meer zulke ‘iconen’ de muren hebben gesierd. Op enkele andere schilderijen van Vlaamse Primitieven



Dit tabernakel met beschilderd deurtje staat in het Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon. Het Portugese paneeltje (44,5 × 26,2 cm), uit het midden van de zestiende eeuw, is afkomstig uit de verzameling van Josë de Bragança en werd in 1951 aan het museum geschonken.
[foto: Brugge, Jean Luc Meulemeester]

en aanverwanten (Meester van Flémalle, Joos van Cleve...) vinden we daarvoor gemakkelijk bewijzen.

In 1994 suggereerde Maryan Ainsworth in de catalogus van de tentoonstelling over Petrus Christus in het Metropolitan Museum of Art in New York onnadrukkelijk dat dergelijke panelen mogelijk als tabernakeldeuren dienst hadden gedaan. Voor zover we weten bezit in Vlaanderen geen enkele bewaarde sacramentstoren nog zo'n poortje. Dikwijls werden ze in brons gegoten, geajoureerd en vaak opgesmukt met de voorstelling van een kelk en een hostie. De symboliek is duidelijk. Engelen knielen aan weerszijden biddend neer. ‘Panem vivet in / Ecce panis angelorum’ is de tekst die op dit van de Brugse Sint-Jacobskerk prijkt. De hostie is het lichaam van Christus geofferd bij zijn kruisdood. Ook de sacramentspanelen, die de plaats van het H. Sacrament in de bidplaats moeten aanduiden, buiten aan de (oostzijde van de) kerken hebben meestal een identieke voorstelling. De bewaarde portretten van Christus vertonen evenmin sporen van hengsels of sloten. Dit bewijst niet het tegendeel. Soortgelijke werken konden gemakkelijk in een houten frame worden gestoken waarop eveneens een sluitsysteem werd aangebracht.



Beschilderd middeleeuws tabernakeldeurtje in de Sint-Salvatorskerk van Vilar de Donas, gelegen op de bedevaartsroute naar Santiago.
[foto: Brugge. Jean Luc Meulemeester]

Het valt ten andere op dat de meeste kaders van die schilderijen later werden vernieuwd. Daardoor komen de afmetingen min of meer overeen met de deuropening van het tabernakel. Theologisch past de voorgestelde iconografie perfect. Tijdens de eucharistie wordt het offer van de Heer herdacht en de mensheid verlost, al waren middeleeuwse theologen het daar niet altijd over eens. In het tabernakel kan een pyxis of ciborie met de geconsacreerde hosties staan. De uiterlijke beschildering ervan met het gelaat van Christus symboliseerde zijn lichaam dat in de nis werd bewaard. Misschien hief iemand tijdens de consecratie wel zo'n paneel op waardoor het visueel voor de ongeletterde gelovige duidelijker werd? Het afbeelden van religieuze voorstellingen was tijdens de Middeleeuwen in. Door het tabernakeldeurtje te beschilderen werd de aanbidding concreet visueel. Net zoals tijdens de vroeg-christelijke en de Romaanse tijd de gelovigen Christus als een Majestas Domini in het kalotgewelf van de absis aanschouwden, konden ze hem nu op de tabernakeldeur zien.

Onze suggestie wordt verder ondersteund door wat concrete voorbeelden. Tussen de fraaie verzameling van het Museu Nacional de Arte Antiga in Lissabon prijkt een gotisch houten tabernakel uit de vijftiende eeuw, dat in 1917 werd aangekocht. Daarin werd in 1951 een zestiende-eeuws paneeltje (44,5 × 26,2 cm) met het hoofd van Christus



Beschilderd middeleeuws tabernakeldeurtje in de Santa Maria del Carmino van Carrion de los Condes, gelegen op de bedevaartsroute naar Santiago.
[foto: Brugge. Jean Luc Meulemeester]

geplaatst. De combinatie past perfect. Op het altaar van de kapel van de opperstalmeesters in de kathedraal van Burgos bestaat het tabernakeldeurtje uit een

(Mechels) albast met de voorstelling van de verrijzenis van Christus. Dit thema komt wel meer voor, zoals op een zestiende-eeuws tabernakel in de kathedraal van Leon, waar ten andere op een andere tabernakeldeur het hoofd van Christus afgebeeld is. In het museum van dezelfde bisschoppelijke bidplaats staat nog een ander tabernakel met een gesculpteerd deurtje door Juan de Juni (1507-1577). Het stelt de kruisiging voor. Ook bij ons was die iconografie op tabernakeldeurtjes aanwezig. In de afdeling prenten en tekeningen van de Kon. Bibliotheek in Brussel wordt een uitgebreide verzameling aquarellen bewaard die in albums werden ingebonden. In het jargon van de kenners kregen ze als naam: de 'Albums Pieter Ledoulx' omdat het overgrote deel in de late achttiende - begin negentiende eeuw door deze Bruggeling werd uitgevoerd grotendeels in opdracht van de Brugse verzamelaar en mecenas Joseph van Heurne (1752-1844). In één van die boeken (hs. 21683, pl. X) vonden we een afbeelding van een kruisiging waarbij het meestal betrouwbare onderschrift vermeldt dat dit verguld koperen beeldhouwwerk ooit een tabernakel van de koninklijke kapel sierde en toen in het bezit was van Van Zuylen Wykerslooth. Het thema van de kruisdood komt op vele tabernakeldeurtjes in kerken van het Duitse Westfalen voor. Christus als de man van Smarten of als de Majesties Domini vinden we eveneens terug. Soms ook andere voorstellingen. Maar ook in heel wat bidplaatsen op de beroemde bedevaartsroute naar Santiago de Compostella vinden de *vera effigies* op het deurtje van het tabernakel, zoals in Santa Maria del Camino in Carrión de los Condes. Ook een kelk met een hostie komt voor, zoals in de laatromaanse San Salvatorskerk in Vilar de Donas, eigenlijk de laatste pleisterplaats voor Santiago. Niet allaan op het Iberisch schiereiland duiken beschilderde tabernakeldeurtjes op. Zowel op diverse plaatsen in Duitsland als in Zweden (o.a. op het in de Oostzee gelegen Gotland) kunnen voorbeelden worden aangehaald.

Interessant is zeker even te wijzen op het schilderij van Petrus Christus in Birmingham Museums and Art Gallery waarop de Christusfiguur als de Man van Smarten wordt weergegeven. Dit thema is niet ongewoon in de Vlaamse kunst uit de vijftiende eeuw. Ostentatief toont de Heer hier zijn wonden. Op dit paneel (11,2 × 8,5 cm) duwen treurende engelen - enerzijds met een lelie, anderzijds met een zwaard, beide verwijzend naar het



Petrus Christus schilderde circa 1450 deze 'Man van Smarten' (paneel, 11,2 × 8,5 cm). Let op de symmetrische opstelling van de engelen die elk een gordijn wegduwen. Birmingham, Museums and Art Gallery.
[anonieme dia]

Laatste Oordeel - een gordijn open en tonen ons Christus zoals ook de hostie kon worden aanschouwd. Het lichaam van de Heer is inderdaad daardoor meer dan nadrukkelijk zichtbaar en geaccentueerd. Het lijkt wel of de tabernakeldeur openstaat en het altijd aanwezige gordijntje wordt weggetrokken waardoor het *Corpus Christi* zichtbaar wordt en onmiddellijk kan worden aanbeden. Iconografisch is de voorstelling een allegorie van de eucharistie waar op een rituele manier het lichaam en het bloed van de Heer wordt aangeboden. Zowel in de Vlaamse als de Italiaanse schilderkunst bestaan nog gelijkaardige voorstellingen, zoals een paneel (39 × 30 cm) toegeschreven aan Jean Hey (?) behorend tot de collectie van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brussel.

Met deze bijdrage ondersteunden we de suggestie van Maryan Ainsworth dat de aangehaalde portretten van Jezus Christus mogelijk als tabernakeldeur dienst hebben gedaan. Het staat in elk geval met zekerheid vast dat dergelijke poortjes soms met dit of een aanverwant tafereel waren beschilderd.

Beknopte bibliografie

Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts. Gemäldegalerie Staatliche Museen Berlin, Berlijn-Dahlem, 1975; D. De Vos, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus schilderijen 15de en 16de eeuw*, Brugge, 1979; E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen, 1980; A. Janssens de Bisthoven (e.a.), 'De Vlaamse Primitieven. Stedelijk Museum voor Schone Kunsten (Groeningemuseum). Brugge', in: *Corpus van de vijftiende-eeuwse schilderkunst in de Zuidelijke Nederlanden I*, Brussel, 1981; E. Dhanens, 'Academia analecta', in: *Mededelingen van de Kon.*

Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten. L, 2, Brussel, 1990, pp. 43-64; [H. van Os, red.], cat. v.d. tent. *Gebed in schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300-1500*, Amsterdam, 1994; C.M.A. Caspers, 'Het laatmiddeleeuwse passiebeeld. Een interpretatie vanuit de theologie- en vroomheidsgeschiedenis', in: *Nederlands kunsthistorisch jaarboek*, 45, 1994, pp. 161-175; M.W. Ainsworth en M.P.J. Martens, *Petrus Christus*, Gent-New York, 1995 (Nederlandse vertaling van de Engelse uitgave uit 1994); L. Castelfranchi Vegas, *Italie et Flandres. Primitifs flamands et renaissance italienne*, Parijs, 1995; [M. Smeyers, red.], cat. v.d. tent. *Dirk Bouts (ca. 1410-1475). Een Vlaams Primitief te Leuven*, Leuven, 1998; [T.-H. Borchert, red.], cat. v.d. tent. *De eeuw van Van Eyck. De Vlaamse Primitieven en het Zuiden 1430-1530*, Gent-Amsterdam-Brugge, 2002; P. Nuttall, *From Flanders tot Florence. The Impact of Netherlandish Painting, 1400-1500*, New Haven-Londen, 2004 en J. Kroesen en R. Steensma, The interior of medieval village church, Leuven-Parijs-Dudley, 2004, pp.105-138.

Samenstelling Chris Torfs en Stefan van den Bossche
Poëtisch bericht

Gedichten voor deze rubriek kunnen uitsluitend digitaal worden aangeboden via svdbossche@hotmail.com, met vermelding van postadres en bank- of postrekening.

Over de inzendingen wordt niet gecorrespondeerd.

Auteurs van gepubliceerde gedichten ontvangen achteraf een bewijsexemplaar en een honorarium.

Zomer in oktober

Met open armen geeft ze toe.
Tijd is een pirouette. Ze steelt
het moment en de tuin daarin.

Haar dromen staan in bloei.
Het is zomer in oktober. Ze
bloost als de wind haar jurk
bol blaast als een kinderwang,
een appel in oogst, wankelend
uit het evenwicht dat het leven is.

Even lijkt ze nog te kunnen grijpen
naar iets definitiefs, de gedachte
aan iets liefs om in te verdwijnen.

Maar voor goed en wel bladert ze
al op de grond. De aarde rimpelt
en herneemt. Het ergste lijkt voorbij.
Het herinneren kan beginnen.

[Jan Geerts]

Engel des doods 1

Naar wit dat van de narcis
drupt in handen wit
van marmer. Naar stilte die

de lippen drukt op lippen
stil van was. Naar het laken
dat van de hemel scheurt. Naar

gras, de geur van gras
En licht dat in de morgen
zacht over het woord

morgen waaien mag
zo hevig, zo verlangend

als naar jou vannacht

[Jan Clement]

Engel des doods 2

Nevel. Zo stil staan
bomen verzwegen in de
dunne papieren
lucht alsof nog heel even
en voorgoed houdt het leven

zijn adem in. Het woord wind
kan geen tak meer bewegen
Alles is niets dan
droom. Verdwijnen. Zoals
de doden in hun mist

Allerwegen is
de laatste klank van vogels
uitgewist

[Jan Clement]

Wilsverslag

De stad die zo trommelt
verbreekt mijn paniek
baart zichzelf vraagt niets
als ik wacht op de zinnen

halfslachtig pervers wrijf ik
langs memoires vol zoete hoeren
en manke spuiters kwijlend duidend
op verloren jongensbloed

mijn geslacht geslagen
in tumulten donders van spijt
over te jonge trouw
en avonden vol gelul
over stijl en de liefde
en de godvergeten Tiran
die niet luisteren wilde
toen de vurige haat mijn
tong spleet en monddood
mijn tranen spraken
over onmacht
en verslagen wil

[Roelof J. Broekman]

Distonant

Wie de toon bepaalt duivelt
met slaghamers sleutelloze klappen
dreunend de gehoorgang
langs zoute schilfers en gebladerde
huid

Buigt en fronst medelijdend hard
drinkt de traan uit geknepen oog
reikt de hand de stilte mond
gedifferentieerd gelaat verdoemd

Verkracht gehemelte raakt gezwollen
tong
teert de wang in riekend bloed
geluid geweld slagaderlijk trilt
dodelijk fenomenaal haar distonant

[Roelof J. Broekman]

Nacht

Bedwelm mij maar, jij schaarse licht
gesteld vertrouwen naakt als dans
intiem gebed vingers gespreid
nacht baart hemel open al
zo sterren draaien ik als as
marvelous reflections in steen en
oog

Bedwelm mij maar, jij schaarse licht
verhang mijn durf daag mij maar uit
ik vaar wel de dagen zonder
loop niet vooruit in kringen rond
nacht is staan waarachtig kalm
luisterend niets verlies mijn waan
is dit zelf tot waar ik kom?

Bedwelm mij maar, jij schaarse licht
stemmen weg verdwenen woord
alles volkomen ieder volmaakt
verleden liegt zijn symboliek
nacht bedrijft zijn liefde
ontvankelijk ik en alles bestaan

[Roelof J. Broekman]

Te gast
Greta Buysse

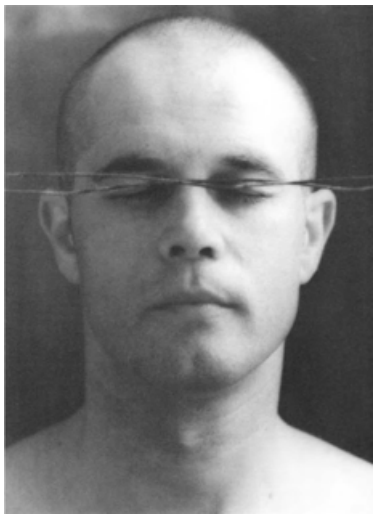
Op de gerenoveerde zolders van het Memlingmuseum, dat thans een andere naam heeft aangenomen namelijk Sint-Janshospitaal, Hospitaalmuseum, exposeert de Brugse fotografe Greta Buysse een zestigtal grote formaten die zij de naam 'Eternity' gaf en die men kan aanzien als een vervolg op haar tentoonstelling 'Eros en Thanatos' die in 2000 plaats had in de Bogardenkapel en gepaard ging met het verschijnen van een boek. Ook nu verschijnt gelijktijdig een boek omtrent 'Eternity', geen catalogus, maar een rijk overzicht van haar werk van de laatste jaren. De tentoonstelling wordt gespreid over zes grote kamers in de eerste ruimte en drie ietwat kleinere in een andere ruimte. Zij mondt uit in een hommage aan haar onlangs overleden zeven jaar jongere broer, in de visuele evocatie van wat tijdens de gehele tocht doorheen haar wereld van pijn en schoonheid, van zinspelingen en duidelijke sporen etherisch aanwezig was.

Het oeuvre van Greta Buysse dat zich hier als het ware ontvouwt in een veelheid van toetsen en houdingen, van sierlijkheid en ingehouden hartstocht, van onthullen en evenzeer verborgen houden, van dubbele gelaagdheid en diepte die zich traag ontplooit, die opeenvolging van beweging en ontroering heeft meer dan een enkele lezing of vorm van aandacht nodig, zowel wat de structuur van het tafereel als de geestelijke achtergrond betreft, naar vorm en naar inhoud.

In iedere kamer hangen telkens werken die naar elkaar verwijzen, elkaar aanvullen, met elkaar contrasteren en het begrip eeuwigheid of het evoceren van die gedachte subtiel illustreren. Op de affiche voor de tentoonstelling 'Eternity' wordt het gegrepen worden door de dood in de kenmerkende etherische en aangrijpende stijl van de kunstenares gesuggereerd. 'Elkerlyc verschijnt en je weet niet wanneer'. Kenmerkend voor haar gehele oeuvre zijn enerzijds het samenspel van het centrale beeld en de talrijke discrete aanwezigheden, die ook teksten kunnen zijn, en anderzijds de vele grijswaarden van warmte en kilte, van suggestie en vluchtige nevels en vooral ook de gedachte die het beeld begeleidt, het verdriet dat overal aanwezig is, ook al is het gesublimeerd door schoonheid en sensualiteit.

Sint-Janshospitaal, Hospitaalmuseum, Mariastraat 38, Brugge, tot 17 juli.
www.gretabuysse.be

Hugo Brutin



In en om de kunst

Cultuur
Art de coene, de Kunstwerkstede te Kortrijk. Meubeldesign in het tweede kwart van de twintigste eeuw
Noël Hostens

Deze bijdrage sluit aan op het artikel *De 'American dream' van Jozef De Coene in Kortrijk. Meubeldesign uit het eerste kwart van de twintigste eeuw* dat we in nummer 296 van dit tijdschrift publiceerden. In de inleiding tot dat artikel werden de drie grote De Coeneperioden beknopt voorgesteld. Het artikel zelf handelde evenwel hoofdzakelijk over de eerste De Coeneperiode (1900-1925).

In deze bijdrage willen we, op basis van de steeds aangroeiende De Coene-informatie, de tweede periode nader belichten. Omdat De Coene tijdens deze kwarteeuw, van 1925 tot 1950, overwegend meubelen in art-decostijl produceerde, staat deze periode dan ook bekend als de 'art-decoperiode' van De Coene. Tijdens deze interbellumjaren groeide het bedrijf ook uit tot een wereldfirma met circa 3.000 werknemers. Om de omvang en kwaliteit van de meubelproductie uit de tweede periode zo nauwkeurig mogelijk te kunnen omschrijven en situeren, hebben we dit tijdperk, op basis van sub-art-decostijlen, nogmaals in drie 'subperioden' onderverdeeld. We onderscheiden achtereenvolgens: de vroeg-art-decoperiode: circa 1925-1930; de hoog-art-decoperiode: circa 1930-1937 en de laat-art-decoperiode: circa 1937-1950.

Het begin van die drie subperioden coïncideert, toevallig of niet, telkens met de invoering binnen het bedrijf van nieuwe briefhoofden (respectievelijk in 1925, 1929 en 1937). Was dit het signaal om aan te geven dat men een nieuwe richting insloeg? Het einde van het art-decotijdperk in de meubelafdeling van De Coene valt samen met het overlijden in 1950 van haar stichter en voornaamste bezieler, Jozef De Coene. Op het einde van de jaren veertig wordt de art-decostijl langzaam maar zeker verlaten voor het modernisme, de neo-stijlen en vanaf 1954 de Knollmeubelen.

De kunsthistorici die tussen 1950 en 2000 het art-decomeubilair van de Kunstwerkstede bestudeerd hebben, zijn op één hand te tellen. Er bestond nauwelijks belangstelling voor. Nadat de firma De Coene in 1975 opgehouden had te bestaan, was Frans Defour de eerste die in zijn standaardwerk *Belgische meubelkunst in de XXe eeuw. Van Horta tot heden* (Lannoo, 1979) aan *Het fenomeen De Coene* aandacht besteedde. Zijn boeiende verhandeling over De Coene wordt met enkele belangwekkende kleuren- en zwartwitfoto's, schematische tekeningen en aquarellen (bureau en stoel van het model Maeterlinck) uit de art-decoperiode geïllustreerd.

In de jaren tachtig bestond aan de Universiteit van Gent, onder de leiding van professor Adelbert Van de Walle, het 'Centrum voor wetenschappelijke studie van het meubel'. Het was ook Van de Walle die als promotor van de licentieverhandeling van Ingrid De Somer over *De Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene* (1985) fungeerde. Voor haar studie kon De Somer in belangrijke mate steunen op

de kennis, ervaring en documentatie van Leonce Dekeij ser, professor aan het Gentse Architectuurinstituut Sint-Lucas en van 1948 tot 1951 medewerker van de firma De Coene. Haar verhandeling bevat o.a. een aantal kopieën van ontwerptekeningen en aquarellen uit de hier behandelde periode, waarvan de originelen evenwel voorlopig nog zoek zijn.

In 1988 organiseerde het Museum van Elsene een tentoonstelling *Art Déco Belgique 1920-1940*. In de catalogus bij deze tentoonstelling (onder de coördinatie van Pierre Loze en Dominique Vautier) zijn korte bijdragen over *Les Ateliers d'Art de Courtrai De Coene Frères, 1900-1974*, over *Albert Saverys, 1886-1964* en over *Géo Verbanck, 1881-1961* opgenomen. In 1989 verscheen in de catalogus van de Kortrijkse meubelbeurs 'Classic' een tweetalig artikel van professor Daniël Ellegiers onder de titel: *Uit de eikel wordt de eik Jozef De Coene 1875-1950* (sic). Hierin werden twee kleurenfoto's van het hoog-art-decostudiomodel 'Oxford/Cambridge' uit de Kunstwerkstede afgedrukt.

Belangrijk voor de studie van het De Coenemeubel (zowel m.b.t. de productie als het design) was de 'Retrospectieve De Coene', die in 1995 in het Bouwcentrum Pottelberg te Kortrijk gehouden werd. Deze tentoonstelling heeft het De Coenemeubel opnieuw en volop in de belangstelling geplaatst en hierdoor de inventarisatie van dit erfgoed in een stroomversnelling gebracht. Sindsdien werden allerlei initiatieven genomen om dit patrimonium op te waarderen, te inventariseren, te bewaren en het aan het publiek bekend te maken. Ondertussen werden met dat doel jaarboeken, catalogi en artikels in vaktijdschriften en andere bladen gepubliceerd, waardoor we een beter inzicht in de meubelproductie van De Coene verwierven.

Steunend op deze publicaties en op ons eigen onderzoek kunnen we, zoals al aangegeven, de meubelproductie van de Kunstwerkstede De Coene tijdens de tweede periode (1925-1950) in drie subperioden nuanceren. Eén van de voornaamste doeleinden van ons onderzoek beoogt het zo volledig mogelijk in kaart brengen van de meubelproductie van de Kunstwerkstede De Coene. Onze bevindingen zijn gebaseerd op de reeds geïnventariseerde De Coenedocumenten uit de tweede artdecoperiode. Wij vermoeden dat deze documenten ons globaal een zicht geven op circa 50% van de De Coeneproductie uit deze periode. Maar binnen de drie sub-art-decoperioden zijn de reeds gekende De Coenebronnen op respectievelijk 25% (vroeg), 50% (hoog) en 75% (laat) te schatten. Naarmate nog meer De Coene-archieven en -realisaties naar boven komen, zullen de bevindingen moeten bijgesteld worden.



Van links naar rechts en van boven naar onder
Cover van de eerste aflevering van 'De Eikelaar/Le Glandifer', een publicatie die door de firma De Coene in november 1926 werd gedrukt.
Een dressoir die naar 'De Amsterdamse School/De Stijl' door de firma De Coene circa 1925 werd ontworpen.
Cover van een De Coenecatalogus die door de Brusselse uitgeverij Havas (J. Binet) circa 1935 werd gedrukt.
De Coenetoilettafel ('coiffeuse avec éclairage 1m60 en acajou drapé et loupe d'amboine') die circa 1935 van het slaapkamermodel 'Marianne' deel uitmaakte.
De Coenekleerkast, uit de Muziekkapel van Koningin Elisabeth, die naar het slaapkamermodel 'Anna' circa 1939 werd ontworpen.
Cover van één van de ongeveer vijf De Coenecatalogi die door de Brusselse uitgeverij M. Weissenbruch op het einde van de jaren dertig en in de jaren veertig gedrukt werden.

De vroeg-art-decoperiode van circa 1925 tot 1930.

Het beste overzicht van de evolutie van de De Coenemeubelen tijdens deze periode bieden de boekjes van De Coenes eigen bedrijfsdrukkerij 'De Eikelaar/Le Glandifer'. Deze publicaties houden het midden tussen een wetenschappelijk tijdschrift en een publicitaire bedrijfscatalogus. Aangenomen wordt dat deze uitgaven onder de redactie van Stijn Streuvels tot stand kwamen (de productie van deze De Coenedrukkerij (circa 1925-1940) werd door Paul Thiers bestudeerd). De afbeeldingen van de opeenvolgende meubelproducties tijdens de jaren twintig laten ons een langzame stijlevolutie vaststellen. De omvangrijke De Coeneproducties op basis van neo-Franse stijlen werden vanaf ongeveer 1923 met producties die we al als art-decomodellen kunnen beschouwen, aangevuld. De echte doorbraak naar de (vroeg-)art-decostijl kwam er voor De Coene met de Expo van Parijs in 1925. De deelname van de firma aan deze tentoonstelling werd door Werner Adriaenssens uitvoerig bestudeerd. In 1999 hebben we in samenwerking met het 'Musée de Folklore' van Moeskroen deze stijlomslag in de grensstreek kunnen inventariseren. Het bleek dat het Kortrijkse bedrijf in de jaren twintig, dankzij haar dynamisme, haar ligging en haar uitstekende contacten in het interregionale gebied België- Noord-Frankrijk, een leiderspositie in de verkoop van kwaliteitsmeubelen had verworven.

Een aantal modellen uit deze vroeg-art-decoperiode wordt gekenmerkt door plaketten die, naar een ontwerp van de Gentse beeldhouwer Geo Verbanck, op de meubelen werden aangebracht. Het Designmuseum Gent en het Koninklijk Museum voor Kunst en Geschiedenis te Brussel hebben De Coenemeubelen uit dit vroeg-art-decotijdperk in hun bezit. In deze periode zijn deze meubelen echter nog niet tot één artdecostijl gestroomlijnd.

'De Eikelaar/Le Glandifer' toont modellen die nog sterk op het werk van de Franse artdecodesigners van die tijd en op de Nederlandse kunststroming 'De Amsterdamse School/De Stijl' zijn geïnspireerd. Een voorbeeld van de Nederlandse invloed is een buffetkast die in het Kortrijkse Broelmuseum is opgesteld. Deze kast maakte deel uit van een volledige eetkamer. In Rotterdam konden we onlangs een De Coene-eetkamer inventariseren die eveneens aan de vormgeving van 'De Amsterdamse School/De Stijl' verwant is.

In deze jaren bracht De Coene ook twee catalogi voor de Engelse markt uit. Het aangeboden meubilair is een geslaagde mix van art-deco en arts-and-craftselementen. Een andere kleine catalogus uit 1932 toont 32 afbeeldingen van belangrijke restaurants, hotels en cafés waarvan De Coene in deze vroeg-art-decoperiode het interieur realiseerde. De ligging van deze horecazaken in Knokke, Rijsel, Gent, Oostende, Brussel, Antwerpen, Amiens, Gent... geeft een beeld van het interregionaal gebied waarbinnen de firma opereerde. Vijf van de 32 afbeeldingen hebben betrekking op het De Coene-interieur van het Brusselse Atlantahotel, naar een ontwerp van architect Michel Polak. Foto's van de meubelen en van het De Coene-interieur in het Atlantahotel werden in de studies van Frans Defour en Benoît Schoonbroodt opgenomen. De Gentse architect Jan-Albert Debondt ontwierp in die jaren de villa's voor de gebroeders Verbreyt te Sint-Niklaas en zijn eigen villa in Gent. Deze villa's werden door de firma De Coene ingericht. Moniek Bucquoye, Anthony Demey en

Norbert Poulain hebben in verschillende tijdschriftartikels deze realisaties beschreven. Op oude foto's van de villa's Verbreyt kan men de vroeg-art-decomeubelen van De Coene bewonderen en bemerken dat gelijkenissen met 'De Amsterdamse School/De Stijl' niet ver te zoeken zijn. Met de verwezenlijking van het interieur van de villa Debondt te Gent zette De Coene een stap verder, namelijk naar de hoog-art-deco.

Volledigheidshalve willen we er wel aan toe voegen dat we uit deze vroeg-art-decojaren bijna geen ontwerptekeningen teruggevonden hebben. Naar schatting hebben we enkel zicht op een kwart van de ontwerpen uit deze periode.

De hoog-art-decoperdiode van circa 1930 tot 1937

De meubelmodellen van de firma De Coene werden in de grote(re) steden Brussel, Antwerpen, Luik, Gent, Namen en Kortrijk in prachtige toonzalen aan het brede publiek gepresenteerd. Het bedrijf nam ook deel aan de wereldtentoonstellingen van Antwerpen (1930), Brussel (1935; met een eigen paviljoen) en Parijs (1937). De deelname aan deze internationale exposities stelden de designers van De Coene voor bijzondere uitdagingen. Naar de toonzalen en wereldtentoonstellingen kwam immers een 'Europees publiek'. In de tekenzaal dienden de modellen dan ook zodanig ontworpen te worden dat ze niet alleen de Belgen, maar evenzeer buitenlanders waaronder Fransen, Duitsers en Nederlanders konden bekoren. Vanaf het begin van de jaren dertig slaagde de firma er als eerste in om op grote schaal een nieuw type meubel, dat men het 'Europees meubel' kan noemen, te realiseren.

Deze nieuwe visie en strategie van De Coene wordt voor het eerst zichtbaar op de wereldtentoonstelling van Antwerpen in 1930. We schatten dat vanaf dan maandelijks een nieuw 'Europees model' (eetkamer, slaapkamer, bureau...) door de tekenzaal van het bedrijf werd ontworpen. Van deze modellen werden dan telkens zes exemplaren gerealiseerd om ze in de verschillende toonzalen te exposeren.

Van sommige modellen (en daarom niet de minst geslaagde) werden nooit meer dan zes exemplaren gemaakt. Waarom sommige modellen slechts zesmaal en andere meer dan 100 keer werden uitgevoerd, hebben we nergens kunnen achterhalen. Naar het meerdere of mindere succes van de verschillende modellen werd tot nu toe geen onderzoek gedaan. Toch menen we, op basis van eigen onderzoek op het terrein (d.i. bij bezitters van De Coenemeubilair) en na studie van betreffende websites, op deze vraag al een voorlopig en partieel antwoord te kunnen formuleren. Ook de selectie van de art-decomeubelen die in 1939 voor het interieur van de 'Muziekkapel van Koningin Elisabeth' bij De Coene werd aangekocht geeft ons een idee welke toen de topmodellen van De Coene waren. Vóór 1939 stonden in de toonzaal van De Coene te Kortrijk circa 100 modellen opgesteld. Uit dit aanbod werden voor de muziekkapel de modellen Oxford/Cambridge, Anna, Paris, Jan/Jean en Erasmus gekozen. De catalogus van De Coenemeubelen die in de jaren dertig door de Brusselse uitgeverij Havas (J. Binet) gedrukt werd, toont een dertigtal hoog-art-decomodellen

Een goed inzicht in de manier van ontwerpen van de tekenzaal van De Coene (onder leiding van Arthur Deleu) krijgen we dankzij een volledig ontwerpalbum van het De Coenepaviljoen op de Wereldtentoonstelling van Brussel (1935). Een pakket De Coenedocumenten met 'blueprints' van de modellen Oxford/Cambridge en Anna,

dat door een antiquariaat in San Francisco (USA) op het internet aangeboden werd, verfijnt dit inzicht nog. Deze blauwdrukken behoren tot de weinige schematische tekeningen van de modellen die uit de hoog-art-decoperdiode bekend zijn.

De hoog-art-decoperiode binnen de firma De Coene werd afgesloten met de deelname aan de Expo van Parijs in 1937. Het Belgisch paviljoen op die tentoonstelling was een ontwerp van de gerenommeerde Belgische architect en hoogleraar Henry van de Velde. In het paviljoen waren verschillende De Coenemodellen, waaronder zwart gelakte luxemeubelen en meubelen van het model Oxford/Cambridge, te bewonderen. Men



Van links naar rechts en van boven naar onder
Toonzaalfoto van een De Coeneslaapkamer die in een publicatie van 'De Eikelaar/Le Glandifer' circa 1930 is afgedrukt.
Een model (kind) van een plaket die de Gentse beeldhouwer Geo Verbanck voor de firma De Coene ontwierp om als versiering, in de vroeg-artdecoperiode, op de meubelen aan te brengen.
Toonzaalfoto van het slaapkamermodel 'Colette' ('en acajou ondoyant') waarvan een andere toonzaalfoto in de De Coenecatalogus van Havas werd afgedrukt.
Collage van foto's van de vier gevels van de maquette van het De Coenepaviljoen op de Expo van 1935 te Brussel.
De Coene-embleem dat vanaf het einde van de jaren veertig door de firma aan de binnenkant van de linkerdeur van de meubelen werd aangebracht.
Brief uit 1947 van P. Tytgat, De Coenedirecteur op het einde van de jaren veertig, aan een klant uit het Groot-Hertogdom Luxemburg

had ook radio's van de Nederlandse firma Philips uit Eindhoven in de stand geïntegreerd. In de jaren dertig produceerde het bedrijf dagelijks circa 1000 radiokasten voor Philips. De techniek om op grote schaal radiokasten te maken heeft men ook in andere meubelproducties kunnen toepassen. Ook al was het aantal exemplaren van een bepaald model beperkt, dan nog was het model zodanig opgevat dat er, indien nodig, grote hoeveelheden van konden geproduceerd worden. Deze industriële visie en marketingbenadering (via de ligging van de toonzalen) maakten dat de ontwerpen van de De Coenemeubelen op Europees vlak toonaangevend waren.

Ook kunnen we hier opmerken dat van bepaalde modellen, zoals bijvoorbeeld de eetkamers 'Teniers' en 'Rubens', geen ontwerptekeningen, noch toonzaalfoto's gevonden werden. Wij vragen ons af of er tussen de publicaties van 'De Eikelaar/Le Glandifer' enerzijds en de catalogus van 'Havas (J. Binet)' anderzijds geen publicatie ontbreekt die ons over de modellen van het begin van de jaren dertig zou kunnen informeren. Het lijkt erop dat er voor de periode tussen de Expo van Antwerpen in 1930 en de Expo van Brussel in 1935 essentiële documenten m.b.t. de firma De Coene ontbreken. De achtste en laatste aflevering van de Eikelaar *Bouw en Meubelkunst* dateert van april 1932. Het vaktijdschrift *Bâtir* verscheen maandelijks vanaf december 1932 (nr. 1) tot februari 1940 (nr. 87). In een vijftiental nummers zijn circa veertig foto's van De Coenerealisaties opgenomen.

De laat-art-decoperiode van 1937 tot 1950

Na de Wereldtentoonstelling van 1937 te Parijs nam de bewapeningswedloop in Europa hand over hand toe. Tijdens de bezetting zette De Coene de productie van meubelen verder. Door de fabricatie van barakken en schijnvliegtuigen voor de Duitsers kwam het bedrijf echter in de collaboratie terecht waardoor het na de oorlog onder sequester geplaatst werd.

Tijdens deze laatste periode kwamen de De Coene-ontwerpers opnieuw sterk onder de invloed van de Franse topdesigners van die tijd. Het is dan ook niet verwonderlijk dat hun ontwerpen in deze jaren steeds meer naar de Franse modellen terugkeren. Het resultaat daarvan werd opgenomen in een vijftal De Coenecatalogi van de Brusselse uitgeverij M. Weissenbruch. Recente kunstboeken over meubeldesign hebben de schoonheid van deze Franse glamourperiode (*Le style 40. Un moment de grâce pour l'art français*) op het vlak van meubeldesign uitvoerig belicht.

Het is de nieuwe generatie, namelijk de kinderen van Jozef en Adolf De Coene, van Arthur Deleu en Marcel Brunein, die de visie van de firma De Coene op het meubeldesign heeft verjongd. Zo stonden Cécile De Coene, een dochter van Jozef, en Albert Saverys, beiden kunstschilders, in contact met de toenmalige Franse avant-garde. Het levensverhaal van de De Coene-topdesigner Pol Vandenbulcke (1916-1974) illustreert de nauwe banden tussen de Franse en Belgische kunstkringen van kort vóór de Tweede Wereldoorlog.

Ten tijde van het sequester, met Pierre Tytgat als directeur, heeft de firma De Coene zich verzakelijkt. We hebben de indruk dat de sequesterdirectie de passie voor het meubeldesign slechts gedeeltelijk begreep. In deze periode werd ook een aantal nieuwe ontwerpers uit het Gentse, zoals Wilfried Pauwels en Leonce Dekeijser, aangetrokken. Het is aan de veeleisendheid van een klant uit het Groot-Hertogdom Luxemburg (F. Veillet) die zich in 1947 grondig over de aangeboden De Coenemodellen wenste te informeren, te danken dat we catalogi, schematische tekeningen en vier prijslijsten van modellen uit de laat-art-decoperiode konden verwerven. De catalogi van de uitgeverij M. Weissenbruch vermelden naast de modellen voor het eerst ook verkoopprijzen. Deze prijzen slaan telkens op een volledig ensemble. Maar de vier prijslijsten bestemd voor F. Veillet laten ons toe de prijs per meubelstuk te kennen. De prijslijsten werden opgemaakt voor modellen die reeds in het midden van de jaren dertig en het begin van de jaren veertig werden ontworpen. Deze prijslijsten zijn zeer uitzonderlijk omdat pas in de laatste periode (1950-1975) systematisch catalogi met gedetailleerde prijzen gedrukt werden. De vier prijslijsten zijn slechts op circa 5% van de door De Coene geproduceerde modellen van toepassing. Toch laten deze lijsten ons toe, via extrapolatie, de prijzen van de overige modellen uit de jaren dertig en veertig te schatten.

In de laat-art-decocatalogi van De Coene staan een zestal foto's afgedrukt die ook in het septembernummer van 1943 van het vaktijdschrift *l'Art de Bâtir* voorkomen. In een aantal bladzijden wordt de grote villa ‘le manoir de Roumont’ te Loverval van architect Maurice Hosdain besproken, een villa die volledig door De Coene werd ingericht.

Het is opmerkelijk hoe in deze derde subperiode de designers Deleu, Vandenbulcke, Pauwels, Delbeke, Dekeijser, Windels, Sillis... in navolging van hun Franse collega's,

> Al tien jaar lang (1995-2005) inventariseren we De Coenemeubelen en verzamelen en beheren we De Coene-archieven. De kennis vervat in deze documenten wordt via tentoonstellingen, lezingen, publicaties en een website aan het publiek kenbaar gemaakt. In 1999, in volle dotcom-hype, ontstond de idee om een groot gedeelte van de archieven van de ‘Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene’ digitaal te beheren. Om de omvang en de kwaliteit van de meubelproductie tussen circa 1900 en 1975 te omvatten hebben we de metafoor van de virtuele stad De Coene (75.000 inwoners) gelanceerd. In 2000 werd de domeinnaam www.decoeneartvillage.be aangevraagd om zo onze informatie met een breed publiek te delen. Via ons e-mailadres hostens.noel@skynet.be konden we interactief met ‘Vrienden en Documentalisten van het De Coenemeubeldesign uit Kortrijk 1900-1975’ communiceren. Op 17 juli 2003 werd de website operationeel. Deze inspanningen hebben ertoe geleid dat de De Coenewebsite een begrip is geworden. In artikels en op onze website hebben we het meubeldesign en de productie van het bedrijf De Coene in drie stijlperioden (eerste periode: art-nouveau, arts-and-crafts en neo-Fransestijlen; tweede periode: art-deco; derde periode: modernisme en Knollmeubelen) van telkens een kwart eeuw ingedeeld die met drie cirkels van een concentrische stad uit de twintigste eeuw overeenstemmen. Door deze inhoudelijke en structurele benadering van het erfgoed De

Coene is de website www.decoeneartvillage.be bij de internationale zoekmachines niet onopgemerkt gebleken. Deze breedbandtechnologie is bij het lopend onderzoek dan ook een ideale hulp gebleken.
Wij danken iedereen die aan het onderzoek van het 'De Coenemeubeldesign uit Kortrijk 1900-1975' heeft bijgedragen. Tevens worden we graag verder op de hoogte gebracht van eventuele bijkomende archiefstukken, ontwerpen en realisaties die in binnen- of buitenland gelokaliseerd kunnen worden.

de Grieks-Romeinse stijlen opnieuw als basis voor sommige modellen namen. In dit verband is het tekenend hoe een album van de firma uit de jaren veertig met knipsels (uit vaktijdschriften) over de Franse meubelontwerpers René Drouet, André Arbus, Domin en Genevrière Dominique, Jean Royère, Jacques Adnet... gevuld is. Door de firma De Coene werden in de jaren dertig en veertig een vijftiental albums met foto's en prachtige aquarellen (o.a. 'Projets Spé-

ciaux') van meubelen en interieurs bijgehouden om aan de beste klanten te kunnen tonen.

Naar schatting hebben we nog maar op 75% van de De Coenemeubelproductie uit deze laat-art-decoperiode een zicht.

In deze bijdrage konden we de omvangrijke en kwalitatieve De Coeneproductie uit de tweede of de art-decoperiode (1925-1950) nauwelijks vatten. Zo zouden bijvoorbeeld belangrijke De Coene-inrichtingen uit de jaren dertig zoals het casino van Blankenberge en Namen in een afzonderlijk artikel kunnen belicht worden. Ook zijn op de De Coenelijnvoering, zoals we telkens in de drie sub-art-decoperioden hebben toegelicht, verschillende uitzonderingen aan te stippen. We hopen dat we met deze bijdrage een eerste inzicht in deze tweede De Coeneperiode hebben kunnen uittekenen. In die zin is dit een bescheiden bijdrage tot het prachtige hoofdstuk van de 'Kortrijkse Kunstwerkstede Gebroeders De Coene' binnen de Belgische meubeldesigngeschiedenis.

Bibliografie

A. Demey, *Geo Verbanck beeldhouwer,* Gent, 1995
N. Hostens, *De 'American dream' van Jozef De Coene in Kortrijk. Meubeldesign uit het eerste kwart van de twintigste eeuw'*, in: *Kunsttijdschrift Vlaanderen,* 296 (jg 52, juni 2003), p.197-201
P. Huys, *Albert Saverys,* Tielt: Lannoo, 1983
B. Schoonbroodt, *Michel Polak, de L'Art Nouveau à l'Art Deco,* Brussel: De Beys, 2003.
K. Speelman, *De Kortrijkse Kunstwerkstede in de economische collaboratie,* in: *De Leiegouw,* 1997, pp. 227-333.

Plastische kunsten
Kunst voor suiker of omgekeerd?
Jean Luc Meulemeester

Als dit tijdschriftnummer in de bus valt, heeft de tentoonstelling *El fruto de la fe. Zestiende-eeuwse Vlaamse kunst van het eiland La Palma* in de Gentse Kunsthal Sint-Pietersabdij al enkele weken zijn deuren gesloten*. Jammer, want voor de liefhebbers van 'oude' kunst was een bezoek daaraan wel een must. In twee grote zalen van dit voormalige benedictijnerklooster stonden namelijk een paar maanden lang op een meer dan esthetische manier een uitzonderlijk aanbod van vooral sculpturen opgesteld. Die opstelling zorgde ervoor dat de meest kritische bezoeker werd gecharmeerd en bijna in een religieus geïnspireerde trance werd geconfronteerd met een waaier aan minder bekende beelden en schilderijen van Vlaamse origine die her en der op kleine en verrassende locaties van vooral het eiland La Palma worden

bewaard. Vaak zijn het echte meesterwerken die in de godsdienstbeleving van de plaatselijke bevolking een uitzonderlijke rol speelden, daarom dikwijls werden getransformeerd en uitgroeiden tot sterk vereerde cultusobjecten. Ze zijn dus meer dan louter kunst. Dat ze meteen ook een stempel drukten op de evolutie van de lokale beeldproductie mogen we hier niet vergeten aan te halen. Ongetwijfeld werd iedere kunstliefhebber stil bij het zien van al dat moois, misschien werd de grootste atheïst niet volledig tot vrome godsvrucht bewogen, maar de combinatie van de sacrale ruimten, de dikwijls uitmuntende werken en de boeiende opstelling zorgden er in elk geval voor dat alle bezoekers met schroom een bedevaartstocht langs deze hoogtepunten van de Vlaamse kunst konden maken. Dat het lezen van de bijhorende onderschriften of van het gratis aangeboden gidsboekje door de specifiek gerichte belichting, die maakte dat de innemende sfeer niet verloren ging, soms moeilijk lukte, nemen we er graag bij.

Tussen Vlaanderen en dit exotisch eiland - nog steeds een toeristische voltreffer voor hen die van zon, zee en zand dromen - bestond al vroeg een innige relatie. Niet alleen professionele renners, basketspelers of voetballers trekken er in de winter heen om hun trainingsschema in orde te houden, ook natuurliefhebbers zoeken deze Canarische - zo genoemd omdat Spanjaarden daar in



Dit beeld stelt Sint-Anna-te-Drieën voor (gepolychromeerd hout), uitgevoerd in het begin van de zestiende eeuw in Antwerpen. Zoutleeuw, Sint-Leonarduskerk
[persfoto]

1402 grote bloedhonden zouden hebben aangetroffen - eilandengroep op om uitgedoofde vulkanen te bestuderen of de plantengroei te bewonderen. Romeinse ‘Marokkanen’ genoten tijdens de Oudheid al van de weelde van de bloemensoorten en omschreef Homerus deze archipel soms niet als ‘de eilanden van de gelukzaligen’. Maar de relatie tussen de lage landen aan de zee en La Palma is diepgaander. Tussen beide werd onophoudelijk gereisd. Schepen transporteerden vanuit het zuidelijk gelegen eiland rietsuiker - toen een duur luxeproduct - naar het noordelijke Vlaanderen en keerden terug met karrenvrachten kunstwerken, naast schilderijen vooral beelden. De autochtone Guanchen smaakten blijkbaar gretig de Vlaamse kunst uit de tweede helft van de vijftiende en uit het begin van de zestiende eeuw. Nadien floreerde die bloeiende handel niet meer. Dat ook Vlaamse geslachten zich op dit katholieke eiland vestigden, er als kooplui werkten of zich ontfermden over plantages, lijkt een logische evolutie. Een reeks straat- en familienamen aldaar herinnert nog aan deze aanwezigheid. Deze immigranten vermengden zich met de lokale bevolking, maar stimuleerden ongetwijfeld meteen de invoer van religieuze kunst bedoeld voor kerken, kapellen en privé-devotie als vruchten voor het geloof. Juist die devotie, maar ook de vaststelling dat op die eilanden noch een beeldenstorm met godsdienstoorlogen,

noch een Franse revolutie heeft plaatsgevonden, verklaart de aanwezigheid van zoveel authenticiteit. Wel valt het op dat het



Dit beeld stelt Sint-Anna-te-Drieën voor (hout met sporen van polychromie; h. 80 cm), uitgevoerd omstreeks 1510-1520 in Antwerpen. Santa Cruz de la Palma, privé-verzameling [persfoto]



Knielende engel (eikenhout, h.: 46,5 cm) uit de late vijftiende eeuw Brugge, Gruuthusemuseum [persfoto]

dikwijls niet om unica gingen, maar dat de Vlaamse beeldhouwers graag herhaaldelijk dezelfde thema's in gelijkaardige compositieschema's componeerden. Er was blijkbaar geld te verdienen en in een wereld waar communicatietechnieken, reizen en beeldcultuur grotendeels ontbraken, lukte dergelijke commercialisering voortreffelijk. Kunstenaars zijn ook maar mensen. Ondanks de controle, werd niet steeds de meest hoogstaande kwaliteit bereikt. Toch bewonderden we op die tentoonstelling de gaafheid van de meeste sculpturen en dikwijls de nog bewaarde polychromie. Beide zijn zeldzaam. Als thema's komen vooral Mariabeelden met het Jezuskind, passietaferelen en heiligen voor, zoals de heiligen Michael, Johannes-de-Evangelist of Blasius. De traditionele afbeeldingen met attributen laten geen twijfel over de iconografische interpretatie. Eventueel kan twijfel bestaan over de precieze identificatie van de volgens de catalogus knielende aartsengel Gabriël (eikenhout, 46,5 × 26,3 cm) uit het Brugse Gruuthusemuseum, die zogezegd de boodschap aan Maria verkondigt. Bezat dit beeld soms geen spiegelende pendant die samen bijvoorbeeld een schijf vasthielden? De houding van de armen en handen spreekt dit niet tegen. En voorbeelden daarvan zijn bekend.

In de tentoongestelde selectie valt ook het groot aantal Annatrits op. In de beeldhouwkunst van circa 1500 was dit een populair onderwerp dat samenhing met een vernieuwde devotie tot Sint-Anna en met een resem publicaties, waaronder *De laudibus sanctissimae Matris Annae* uit 1494 van de Duitse humanist en onkritische benedictijnerabt Joannes Trithemius (1462-1516), die een grote verspreiding kenden. Het gaat frequent om een gekunstelde en gecombineerde voorstelling van de als matrone weergegeven H. Anna, haar dochter Maria en de kleine Jezus. Dergelijke groepen waren ook bij ons in trek en komen ontelbare keren staand maar doorgaans zittend voor. De oudere Anna, waarover we enkel in apocriefe teksten iets vernemen, is telkens iets groter voorgesteld en kijkt uiteraard naar haar dochter en kleinzoon. Iets meer naar voren zit O.-L.-Vrouw met op haar schoot Jezus wiens handje vaak door één van de vrouwen wordt vastgehouden. Heel dikwijls bladert Anna intussen in een boek (Oude Testament) - vergeet niet dat ze haar dochter leerde lezen - en houdt intussen gewoontegetrouw een druiventros vast die ze soms Jezus aanreikt. Het onrealistische uitzicht van deze druiventros op de in Gent tentoongestelde kunstwerken is eigenaardig te noemen. Het is wel haar meest bekende attribuut met

een duidelijke symbolische verwijzing. Het is een beeld van de Verlosser. Christus is de mystieke druiventros. En heeft hij soms niet gezegd: 'Ik ben de ware wijnstok' (joh. 15,1)? Ook Isisvereerders droegen in het oude Egypte een druiventros. De typische kledij (een lange en ruim geplooide (groene) mantel op een wijd kleed, een (wit) gedrapeerd wat hoekige doek rond haar hals en een brede kap) van de H. Anna ontbreekt evenmin en verwijst naar ouderdom, naar weduwschap. De troon waarop de bijbelse figuren hebben plaatsgenomen, refereert aan een overgang van laatgotiek naar vroege Renaissance. Tussen de in de Sint-Pietersabdij opgestelde beelden met Sint-Anna-te-Drieën stond een exemplaar uit een Spaanse privé-verzameling, waarvan de pedigree behoorlijk bekend is, dat een merkwaardige stilistische verwantschap vertoont met een sculptuur in de Sint-Leonarduskerk van Zoutleeuw. Zowel de grootte als de iconografie en de algehele structuur laten gelijkaardige kenmerken zien. Soortgelijke verwante beelden vinden we ten andere nog in het Museum voor Decoratieve Kunst van Parijs of in de Sint-Antoniuskerk van Oosthoven terug. Ze dateren uit jaren 1510-1520 en worden alle toegeschreven aan de anonieme Brabantse Meester van de Sint-Annatrits. Dit is dus inderdaad een voorbeeld van de hier boven aangehaalde stelling dat kunstenaars sommige onderwerpen in gelijkaardige compositieschema's, in dezelfde stijl en dus als een serie herhaalden. Bepaalde ateliers specialiseerden zich er zelfs in. Mogen we dan nog van een uniek en uiterst zeldzaam kunstpatrimonium spreken? Financiële aspecten en handel speelden hier ongetwijfeld een rol, naast de blijvende en mogelijk aandringende vraag om dergelijke devotiebeelden te bezitten. In het geheel van de kunstproductie is dit uiteraard geen alleenstaand feit. Dit bedenkelijk fenomeen doet echter niets af van het kwalitatieve opzet van deze culturele manifestatie die de artistieke betrekkingen tussen twee ver uit elkaar gelegen gebieden uiterst goed toelichtte.

Literatuur
Lode Zielens: een dubbel discours
Julien Vermeulen

In 1934 ging de Staatsprijs Proza naar de 33-jarige Lode Zielens voor *Moeder, waarom leven wij?,* een roman die in 1932 verschenen was. Vanuit artistiek-literaire hoek werd het werk scherp bekritiseerd, maar in een bredere sociale context waardeerde men het volksepos dat de arbeidersklasse een eigen stem gaf. Literatuurcritici wezen op de onsamenhangende structuur, de stilistische tekorten en de slordige taal met allerlei grammaticale fouten. Men vond dat de langdradige intrige zichzelf verloor in vele ongecontroleerde vertakkingen. Het miserabilistisch tableau dat de auteur in de meest troosteloze tonen schilderde, was voor sommigen overdreven pessimistisch en onwaarschijnlijk somber. Maar vooral de sterke sentimentaliteit werkte contraproductief en ontnam de roman een stuk van zijn sociale slagkracht en maatschappelijk engagement. Overdreven bombast leidde ook tot een titel die door een recensent als 'drakerig' werd afgedaan. Dat men vanuit katholieke hoek moeite had o.a. met de losse gezinsmoraal en de onverbloemde seksualiteit lag voor de hand. Vanuit linkse rangen klonk dan soms het verwijt dat zijn werk te weinig militant en combattief was.

Tien jaar na de bekroning - Zielens was ondertussen in 1944 als burgerslachtoffer gestorven - haalde M. Gilliams nog steeds pijnlijk-scherp uit naar de roman én naar de mens achter het werk. Gilliams vond dat Zielens werkte volgens een 'akelige

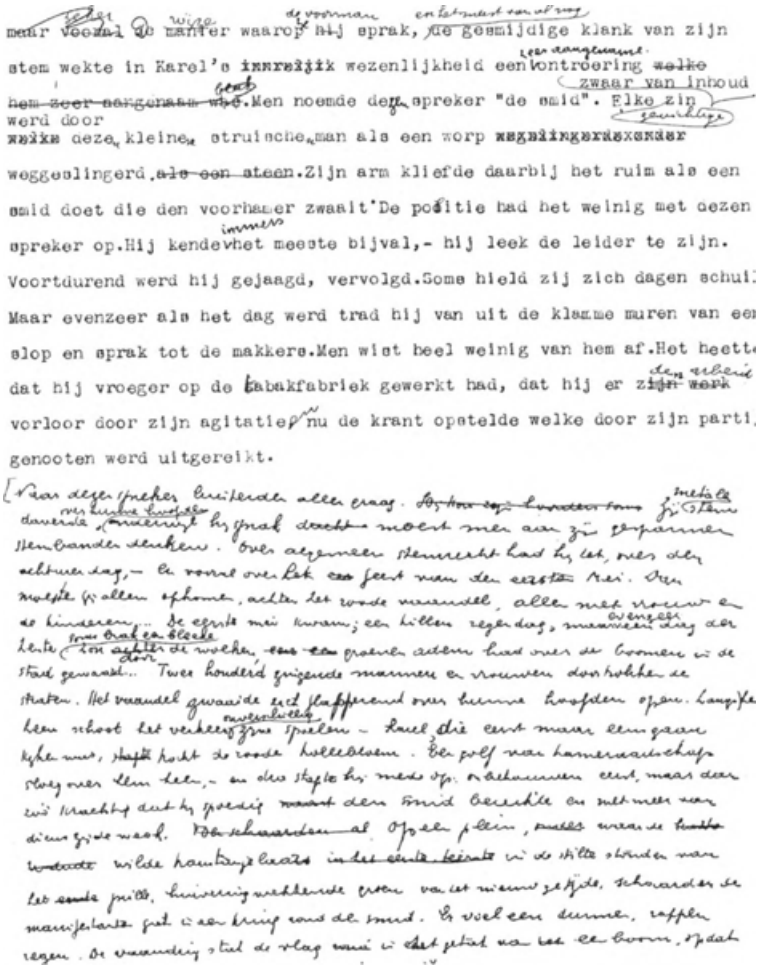
feuilleton-manier', hij noemde zijn stadsgenoot een 'arbeider-parvenu' met een 'geestelijk niveau' dat hem 'misselijk maakte' en concludeerde dat ook een 'gezond, krachtig proletariaat (...) zijn boeken van de hand [zal] wijzen.'

In meer positieve zin loofden anderen de epische stem van de verteller, de eerlijke liefde waarmee hij ‘zijn’ jeugdmilieu uitgebeeld had en de authenticiteit waarmee hij het stedelijk proletariaat een eigen plaats in de literatuur gegeven had. Omwille van de sociale dimensie van dit menselijk document werden sommige literaire onvolkomenheden met de mantel der liefde toegedekt. Wat theoretisch, en zeker té positief geformuleerd, sprak een commentator lovend over de ‘epische onderstroom van een toekomstgericht gedachtegoed dat uitmondt in socialistisch heilsdenken’. De literaire kritiek van de vroege jaren dertig stelde op een overtrokken wijze dat de roman een naakte belijdenis was waarin gevoelens van mededogen, deernis, erbarmen en ontferming centraal stonden. Allemaal woorden die in het taalgebruik van de 21ste eeuw nog moeilijk een plaats vinden. Maar ondertussen gingen Zielens' heel herkenbare personages een eigen leven leiden, de tragische volksheldin Netje op kop. En dit doorheen veertien verschillende drukken, via een staatsprijs en een standbeeld tot en met een verfilming.

Deze dubbelzinnige kritiek ligt gedeeltelijk in het verlengde van het ambivalente discours dat Zielens zelf in zijn tekst hanteert en dat ook in de loop van de romanontwikkeling meegespeeld heeft. In wezen gaat het hier om de spanning tussen de verhalende stijl waarin de romancier op een meeslepende wijze een stuk volksleven wil evoceren en het persuasieve discours dat eigen is aan een links-georiënteerd journalist.

De hoofdtendens van dit boek is zeker geen oproep tot militante actie of een hulde aan de zegevierende overwinning van de klassenstrijd. Het hele actieverloop én de vele zijlijnen van de intrige evoceren integendeel een uitzichtloos bestaan waarbij de ene arbeidersgeneratie na de andere gebukt gaat onder al het leed dat de romancier weet te verzamelen. Huwelijksspanningen en echtscheiding, generatieconflicten en vervreemding, werkloosheid en bedelarij, ontbering en hongersnood, maar ook gevoelsarmoede en algemene onderontwikkeling: alle deelhandelingen en het hele emotionele substraat staan in het teken van een troosteloze levensvisie. Hoe brengen we dan de gelatenheid van deze opvatting in overeenstemming met de militante ideologie die vaak met het werk geassocieerd wordt?

Velen noemden *Moeder, waarom leven wij?* de eerste belangrijke Vlaamse proletariërsroman en niet zelden werd het hele boek geaccapareerd als een specimen van socialistisch proza.



De militant-geëngageerde episodes werden door Lode Zielens pas in een latere fase in het typoscript van Moeder, waarom leven wij? *opgenomen*



Kort na de publicatie van Zielens' roman creëerde zijn collega en vriend Frans Dille het album Moeder. [5 lino's; oktober 1933 - augustus 1934; Stedelijk Prentenkabinet Antwerpen, nr. 661]

Toch is het zo dat slechts enkele passages van deze lange roman de socialistische opstand tegen de fnuikende wantoestanden centraal plaatsen. Dit combattieve engagement is het duidelijkst in twee specifieke fragmenten. In het tweede hoofdstuk van het tweede boek (pp. 126-129) last de auteur een scène in waarin hij evoceert hoe het gerucht de ronde doet dat een fabriek zal sluiten en dat alle werksters op straat gezet zullen worden. Enkele avonden na elkaar worden de arbeidsters toegesproken door een socialistisch militant die de wantoestanden aan de kaak stelt, opruiende lectuur uitdeelt en oproept om te staken. Een kleine groep propagandisten stapt zingend op achter een rode vlag en ijvert voor meer rechtvaardigheid, terwijl het grootste deel van de werksters angstig afwacht. Ondertussen chargeert de politie en schiet enkele actievoerders neer. De overige agitatoren worden ontslagen en slechts voor enkele oude mensen is er nog wat werk in de fabriek. Het tweede militant-geëngageerde fragment vinden we in het eerste hoofdstuk van het derde boek (pp. 213-215) waar Zielens een gelijkaardige scène opneemt. Eén van de militante sprekers wordt door Netjes vriend Karel erg bewonderd. Tijdens een 1 mei-optocht zet deze socialistische voorman zich af tegen de Belgische koning, waarop de politie tussenbeide komt. De redenaar wordt wegens majesteitsschennis weggevoerd en zo probeert men een jonge revolutionaire beweging in de knop te breken.

De gebeurtenissen rond deze socialistische voorman gaan gedeeltelijk terug op een authentieke situatie die zich tijdens de stakingen van de jaren 1890 in Antwerpen voorgedaan heeft. Een arbeider werd tijdens een stakingsactie veroordeeld voor majesteitsschennis na het zingen van een spotlied. Hierop vluchtte hij naar Engeland waar zijn kind van ontbering omkwam. Later keerde hij naar Antwerpen terug, werd er gemeenteraadslid en weigerde tijdens een raadszitting in 1925 bepaalde fondsen goed te keuren voor het gerechtshof. Sinds zijn traumatische ervaring wilde hij immers niets meer met het gerecht te maken hebben. Lode Zielens was tijdens deze zitting aanwezig en werd sterk aangegrepen door dit relaas dat hij gedeeltelijk in zijn roman verwerkte. Precies uit deze beide fragmenten wordt vaak geciteerd, zodat de roman - eigenlijk ten onrechte -, geconsolideerd wordt als exemplarisch voor de strijdende ontvoogdingsliteratuur.

Nemen we het originele typoscript van *Moeder, waarom leven wij?* erbij, dan blijkt dat beide expliciet-militante episodes pas in de loop van het ontstaansproces aan de roman toegevoegd werden. Hoewel het typoscript uit 6 mei 1932 vrijwel onveranderd in de definitieve romantekst opgenomen is, blijkt dat precies de twee bovengenoemde fragmenten later in handschrift ingelast werden. Afgezien van enkele stilistische bijsturingen in de dialogen en bepaalde veranderingen aan het uiterlijk van de personages werd de tekst slechts met drie episodes uitgebreid: een stuk over het zeemansleven van het Karel-personage en beide hierboven aangestipte passages. Hieruit blijkt duidelijk dat het tendentieuze karakter van de roman pas in een vrij late fase van de tekstredactie expliciet geprofileerd werd. Slechts bij het definitief klaarmaken voor de proefdruk kreeg de roman dus een geëngageerde bijsturing in de richting van een socialistische tendenstekst.

Iets meer over de stijlbreuk tussen de twee onderscheiden registers. Hoewel het journalistieke jargon dat Zielens in *De Volksgazet* hanteerde volledig in de lijn lag van de partij-ideologie en van de socialistische strijdmetaforiek, stond hij als romancier toch eerder sceptisch tegenover een propagandistische dimensie van zijn literair proza. Zijn roman zag hij niet als een politiek manifest of als een pamflettaire tekst met een rebellerend programma. In het boek wordt de opkomst van het socialisme dan ook slechts af en toe aangeraakt waardoor de ontvoogdingsstrijd aan de romanintrige geen echte thematische draagkracht geeft. De narratieve registers steunen immers emotioneel op het dominerende gevoel van gelatenheid dat het fatalistische milieu rond Netje typeert. In een eerder vage omschrijving karakteriseerde de auteur zijn werk ook zelf als 'het levensverhaal van menschen die lijden in hun menschelijkheid'.

Precies in de twee ingelaste taferelen wordt het socialistische idioom expliciet ontwikkeld. In de beschrijving van de eerste oproer hanteert hij een semantisch veld met begrippen als rechtvaardigheid, partij, staken, algemeen stemrecht, internationale solidariteit, revolutie en anarchie. Dit fragment - dat inhoudelijk niet hecht verweven is met het handelingsverloop of met de evolutie van de personages - loopt uit op een persuasief stijlregister: 'er is nu iets groots gebeurd (...) let eens op (....) En zie:...' (p. 129). Hetzelfde jargon vinden we in de tweede sequentie terug: naast abstracte begrippen als achturendag, algemeen stemrecht en rechtvaardigheid wordt nu ook een expliciete socialistische metaforiek uitgewerkt. De 1 mei-viering steunt op een samenspel van beelden als het rode vaandel, de rode kollebloem, de lentedag, het zwiepende woord, het krachtige gebaar, de golf van kameraadschap...

Wat de vaak bekritiseerde romantitel betreft: ook op dit punt biedt het typoscript een verduidelijking. De getypte versie van de roman reveleert dat Zielens aanvankelijk twijfelde tussen verscheidene mogelijkheden. Het titelblad van het typoscript vermeldt de geschrapte titel *Van Morgen tot Avond* en de bovengeschreven variant *Zoo vergaat ons leven*. Een ander blad geeft *Wij leven en wij sterven* en *Het eenvoudige leven* als mogelijke opties. Deze varianten hebben dit gemeen dat ze perfect aansluiten bij het pessimisme van Zielens' romanwereld en vooral het vergankelijke karakter van het leven beklemtonen. Het hoofdpersonage Netje, haar familie en milieu staan symbool voor het uitzichtloze leven van het proletariaat in de marge van een sombere havenstad rond de eeuwwisseling. De definitieve titelkeuze is gebeurd op suggestie van Zielens' literaire mentor Herman Robbers die opteerde voor de versie waarin op een vrij pathetische wijze de vraag naar de zin van het leven gesteld werd. Dit neemt niet weg dat Zielens met enthousiasme op het voorstel van Robbers reageerde en het ook direct aangenomen heeft.

Samenvattend kunnen we stellen dat Zielens als journalist van *De Volksgazet* steeds expliciet getuigenis afgelegd heeft van zijn socialistische overtuiging. Als romancier echter hanteerde hij in *Moeder, waarom leven wij?* een dubbel discours. De overkoepelende stijlregisters bepalen de essentie van zijn getuigenisproza waarin hij op een bijzonder emotionele manier zijn medeleven met het arbeidersmilieu uitdrukt. Een militant en combattief engagement vinden we slechts in een tweetal passages terug, episodes die klaarblijkelijk later ingelaste fragmenten zijn.

Bibliografie

Dank aan Herman Zielens (Hove) en aan het AMVC-Letterenhuis (Antwerpen)

E. Segers, *Lode Zielens. Van proletariër tot burger,* Gent: Cultureel Documentatiecentrum RUG, 1989.
Gedenkboek Lode Zielens 1901-1944, Amsterdam-Brussel: Elsevier, [1945], p. 34
L. Stynen, *Lode Zielens. Volksschrijver,* Tielt: Lannoo, 2001, p. 79, pp.156 e.v., pp. 389-390
L. Stynen, 'Tussen Pallieter en Houtekiet. Lode Zielens en het seksuele taboe in de literatuur van het interbellum', in: *Vlaanderen,* maart-april 2000, nr. 280, pp. 86-89
J. Vanhecke, *Moeder waarom leven wij? De wereld van Lode Zielens,* Antwerpen: AMVC, 1994, tentoonstellingscatalogus, p. 24
E. Willekens, *Het dossier Lode Zielens,* Antwerpen: Brito, 1971
L. Zielens, *Moeder, waarom leven wij?,* Antwerpen: Brito, 1973 (11de druk)
L. Zielens, *Moeder, waarom leven wij?,* Antwerpen: AMVC-Letterenhuis, ongepubliceerd typoscript, Z317/H(7) nr. 2562, 6 mei 1932, 369 pp., pp. 131-137, pp. 232-233

Een gedroomd kasteel? Over het decor van Gilliams' *Elias*

Hans Kleiss

De roman *Elias* van Maurice Gilliams speelt zich af op een kasteel in een statig park. Daar groeit de twaalfjarige Elias op bij zijn ouders, ooms en tantes, neven en nichten. Vragen over de precieze ligging en het juiste karakter van dit domein heeft de auteur altijd enigszins mystifiërend beantwoord. Toch beklemtoonde de romancier meer dan eens dat zijn werk sterk autobiografisch was.

In een brief gedateerd 26 november 1936, schrijft Gilliams zelf: '"Elias" is een autobiographisch boek, op enkele kleine verdroomdheden na van minder belang. De tantes Henriëtte en Theodora, waren niet jong meer toen ik als jongen van 13, voor lange of minder lange perioden onder hun hoede werd gesteld. Henriëtte, de fantastisch-verbitterde was 47 jaar; Theodora, de hardvochtig-gestrenge, 52. Voorts waren er in huis, grootmoeder en een oude dienstmeid. Zoo werd het winter, zoo kwam de lente, enz. Er gebeurde nooit iets, dat voor de buitenwereld van belang kon worden geacht. Doch wat een deftige (nette) hel. Sommige bladzijden uit Elias zijn een revanche; het geheel is geboren uit eenzaamheid, een diep minderwaardigheidsbewustzijn, een verdriet.'[1]

'Bijna niets in *Elias* is gefantaseerd', zegt Gilliams in een interview op 4 juli 1961 met José De Ceulaer, 'ik schrijf enkel vanuit mijn wellicht zonderlinge, pijnlijke authenticiteit'.

In de televisie-uitzending *Ten huize van...* op 6 mei 1968 wijst Florquin bij het binnentreden van de hal van de flat aan de Lange Gasthuisstraat 13, waar Gilliams toentertijd woonde, op het schilderij dat het landhuis van Elias voorstelt (een schilderij dat Gilliams als geschenk gekregen had van Firmijn vander Loo, 1913-1997). Joos Florquin stelt in dit verband de vraag of het landhuis waarover zoveel te doen is in het boek *Elias of het Gevecht met de Nachtegalen* een familiebezit was. 'Neen', antwoordt Gilliams, 'mijn vader heeft het met zijn eigen, naarstig verdiende, harde geld gekocht. Op sommige tijdstippen leefde daar een wel eigenaardig gezelschap vakantiegangers. Sommigen vielen buiten de gewone maat. Een van hen, een oude vrijster, knalde met een jachtgeweer onze stervende hond neer; een andere kon een duif hypnotiseren. Zulke gebeurtenissen laten een teruggetrokken jongen niet onberoerd'.

De journalist Han Jonkers van het *Eindhovens Dagblad,* die een bezoek brengt aan Gilliams ter gelegenheid van de aan hem uitgereikte Constantijn Huygensprijs, noteert afsluitend in zijn artikel van 18 juli 1970: 'Als de gastheer, die als ik hem gestoord mocht hebben in de aristocratische stilte van zijn levenssfeer wat hij dan aimabel verborgen hield, mij uitlaat, knipt hij in de vestibule een lichtje aan boven een romantisch schilderij, 'n statig landhuis voorstellend temidden van een park. "Daar ligt de oorsprong van *Elias of het Gevecht met de Nachtegalen*", zegt Gilliams "het is nu allemaal weg, er liggen nu wegen en het is er een verschrikking".'

Natuurlijk hangt de literaire waarde van Gilliams' *Elias* niet af van het autobiografisch karakter van de beschreven gebeurtenissen of van de referentialiteit van de geëvoceerde plaatsen. Als lezer stel ik mezelf toch de vraag: hoe zit dat nu met dat

kasteel uit zijn jeugd waar hij geborgenheid vond en dat zo een belangrijke rol speelt in zijn totale oeuvre? Er is immers zoveel bewaard gebleven in het persoonlijk archief van Gilliams dat zich in het AMVC bevindt, maar geen enkele fotografische afbeelding van dit domein. Waarom niet? Voor mij een reden om in de werkelijkheid achter het boek op zoek te gaan naar een mogelijk antwoord.



De huidige bebouwing op de plaats waar zich het eigendom van vader Gilliams bevond (Laureysstraat, Edegem). [Foto: Hans Kleiss]



Schilderij van Firmijn vander Loo, volgens Gilliams een afbeelding van het landhuis uit Elias [AMVC-Letterenhuis, Antwerpen]

Ook in de roman *Gregoria of een huwelijk op Elseneur* (p. 64-65) vervult een laat achttiende-eeuws landhuis eveneens een opmerkelijke rol. Het wordt er omschreven als een voornaam ruraal verblijf aan vier zijden witgeverfd met bruine luiken bij de vensterramen en het krijgt er een naam: het Vedelaarshof. Deze naam kennen we al uit het *Portretalbum*[2] waar Gilliams het vergezeld laat gaan van dit fragment uit *Gregoria* en er nog aan toevoegt: ‘een manoir, een jachthuis, - voor de dorpelingen van Wegekom een “kasteel”, - in de polis van de brandverzekering als een “chalet” door mijn papa vermeld’. Bij de foto voegt hij tekst en data toe: Het Vedelaarshof, 1906-1923.

Gilliams laat in interviews weinig tot niets los over de plek waar het kasteel heeft gestaan. Daardoor ontstaan foutieve interpretaties zoals de vermelding van Erik Verstraete in de *Gazet van Antwerpen* (29-10-1991) die het over het in 1923 afgebroken Vedelaarshof in Schilde heeft als hij een recensie geeft van de postuum uitgegeven roman *Gregoria*. Hier is de verwarring vermoedelijk ontstaan doordat Gilliams in die roman de beklemmende belevenissen van zijn eerste huwelijk met Gregoria Balthazar (Gabriëlle Baelemans 1909-2000) beschrijft. Hij gebruikt het verzonnen toponiem Silversande dat voor het werkelijke Schilde staat. In de gemeente-archieven van Schilde zijn geen gegevens terug te vinden, niet van de familie Gilliams, of zijn moedersnaam Lambrechts, noch van het landhuis Vedelaarshof. Evenmin is er iets over dit landhuis bekend bij medewerkers van de plaatselijke Heemkundige Vereniging Scilla.

Voor mijn zoektocht laat ik me even leiden door de roman *Gregoria:* ‘Op een zomerse, snikhete namiddag met recht boven ons hoofd de solferkleurige wolken waarin een onweer broeide, - vergezeld van tante Zénobie, van oom Augustin en hun dochtertje Hermine, - reden we met de landauer van oom Ferdinand naar de campagne van mijn ouders. Op de Mechelsesteenweg, toenmaals met hoge oude bomen afgezoomd, reden we langsheen een lange rij deftige herenhuizen, ieder met een

standing gevende inrijpoort. De rechterzijde van de steenweg achter de bomen, was toentertijd nog Mosselmanlei genaamd. ....De Warande, Berchem uitgereden ...We naderen Luythagen ...Tussen Oude-God en Edegem scheen de zon. Contich voorbij, in het veld stond een schuur in de brand. Zodra we de rode-beukendreef bereikten, de campagne kwamen opgereden, zag ik ginder het wit kasteeltje liggen ...' (p. 325-328).

Thans zijn deze plaatsjes aan elkaar gebouwd en behoren veelal tot dezelfde ge

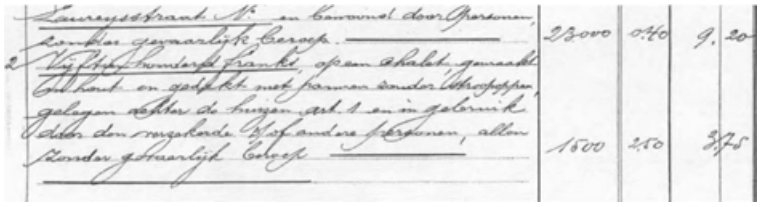


Het Seringenhof in Wechelderzande: voor restauratie.
[foto: Hans Kleiss]

meente. Ik kom in contact met de gemeentearchivaris van Kontich en tevens voorzitter van de Koninklijke Kring voor Heemkunde van Kontich, Prof. em. Dr. Robert Van Passen. In de periode dat hij nog op het archief in Antwerpen werkte heeft hij Gilliams vaak ontmoet, waar hij werkte aan een familiegeschiedenis. Het kasteel en de juiste plaats kwamen niet ter sprake.

Van Passen heeft diverse werken gepubliceerd over de toponymie van Kontich en van Waarloos alsook twee uitgaven over de geschiedenis van Kontich en Edegem. Nergens is hij daarin een schim van Gilliams tegengekomen. Er is nooit een landgoed geweest dat onder de naam Vedelaarshof bekend stond. Op het grondgebied van Kontich en omstreken ligt en lag geen fictief, half gesloopt kasteel.

Ik neem contact op met Paula Baudouin-Smolders. Gilliams is veel bij haar en haar man thuis geweest en met name de laatste maanden van zijn leven was hij er veel te gast[3] 'Naar het schijnt', schrijft zij, 'zou het in de omgeving van Edegem gelegen zijn, maar er was ook zo veel fantasie bij!' Het



Polis uit 1913 voor een verzekering 'op een chalet, gemaakt in hout en gedekt met pannen zonder stroopoppen...' voor een totale waarde van 1500 frank. [AMVC-Letterenhuis, Antwerpen]

Registratiekantoor Kontich brengt me dichter bij de waarheid als ze de volgende gekende gegevens sturen: 'Gilliams François, imprimeur, woonachtig te Antwerpen, Rue Pruinen 3, bezat op 10.02.1911: 2a07ca terrein te Edegem, inmiddels verkocht als huis dd. 27.10.1924 en op 4.08.1912: 12a32ca bouwgrond te Edegem, inmiddels verkocht dd. 25.07.1919 openbaar als huis met serre.'

Via het Kadaster van Mortsel, waar de naam Vedelaarshof nergens in de kadastrale bescheiden voorkomt, leiden de bouwsectienummers naar de Florent Gevers-, Hove-, Mortsel- en Henri Dunantstraat te Edegem. Ik zoek er contact met de plaatselijke Kring voor Heemkunde, maar de namen Gilliams en het Vedelaarshof zijn hen totaal onbekend. Als ik zelf ter plaatse ben, zie ik in café Oud-Edegem ansichtfoto's hangen uit de tijd van *Elias,* maar daartussen niets wat ook maar enigszins gaat lijken op het Vedelaarshof. Maar de kadastrale plekken aan de Florent Gevers-, Hove-, Mortsel-

en Henri Dunantstraat laten niets zien van het romantische verleden uit de *Elias*. Oude burgermanshuizen afgewisseld met nieuwbouw en een maïsveld is wat er overblijft. De boeken in de bibliotheek over de geschiedenis en herinneringen van en aan Edegem laten niets los over het huis van de ouders van Maurice Gilliams. Brieven aan Pastoor Cockaerts van de plaatselijke Onze-Lieve-Vrouwekerk van Lourdes brengen me evenmin verder, niet op de familienaam Gilliams en ook niet op die van moederszijde Lambrechts of op de echte familienaam van zijn neef Aloysius, Verfaille. Ook zijn confrater Heuten, pastoor van de H. Familie-Elsdonk en St. Jozef-Molenveld kan, zelfs met navraag bij oudere bewoners, niet helpen.

Medewerkers op het gemeentehuis van Edegem zijn zeer behulpzaam. De namen komen niet voor in de bevolkingsregisters. De technische dienst gaat op zoek naar de bebouwing. Zij komen tot de ontdekking dat het oudste restant in het bouwblok Laureysstraat / H. Dunantstraat / Mortselstraat / Onafhankelijkheidsstraat uit de *Elias*-periode een 'zomerpaviljoen' is achteraan het perceel Laureysstraat 15-17 en eigendom van ene Karel Guldentops die er in 1954 een serre aan heeft laten bouwen en die het zelf heeft overgenomen van ene J. Van Den Bergh uit Antwerpen. Mijn onderzoek op de aangemerkte plaats toont me inderdaad een zomerhuis dat zo te zien permanent wordt bewoond. De huidige bewoner die ik in juli 2001 spreek kent Gilliams niet. Hij heeft het pand jaren geleden van Guldentops gekocht. De bebouwing beslaat ongeveer 100 m?, de tuin is vele malen groter. Als dit het kasteel van Gilliams is, of de plek waar het heeft gestaan, dan heeft zijn fantasie wel erg grote vormen aangenomen toen hij *Elias* schreef.

De zoektocht naar de biografische gegevens over het 'kasteel' neemt een onverwachte wending als ik toch in de persoonlijke archieven van Gilliams duik. Ik wilde bij mijn zoektocht niet daar beginnen om te vermijden dat ik in een door Gilliams opgezet dwaalspoor zou raken. Marc Somers van het AMVC is me uiterst behulpzaam. Zo kom ik bij een handschrift van Gilliams zelf: op een kattebelletje vermeldt de auteur het bezit van zijn vader. Hierop noteert hij bij het huizenbezit in de St. Laurysstraat te Edegem ook Het Vedelaarshof.

Maar er is meer. Het fragment uit *Gregoria* en uit het *Portretalbum* (p. 44), waarin wordt gesproken over de polis van de brandverzekering waarin de vader van Gilliams het landhuis laat noteren als een 'chalet' heeft werkelijkheidsgehalte. Ik heb de kopie van de polis in mijn handen waarop het huizenbezit aan de Laureysstraat te Edegem is verzekerd. Het gaat in het eerste artikel om 'vier nevens elkander staande huizen met afhankelijkheden, gebouwd in steen gedekt met pannen zonder stroopoppen en bewoond door personen zonder gevaarlijk beroep'. De verzekerde som bedraagt op 17 juni 1913

voor deze vier huizen 23.000 Franks. Ten tweede is verzekerd ‘een chalet, gemaakt van hout en gedekt met pannen zonder stroopoppen, gelegen achter de huizen art.1 en in gebruik door den verzekerde of andere personen, allen zonder gevaarlijk beroep’ een bedrag van 1500 Franks! Dat bedrag is zelfs vele malen minder dan de vier bewoonde huizen. Hiermee wordt de mythe van het kasteel wat mij betreft doorgeprikt. Het schilderij van Firmijn vander Loo is dus een gedroomde afbeelding. Dat kan ook niet anders want de schilder is geboren in 1913 en volgens Gilliams zou het kasteel al in de tweede helft van de jaren twintig verdwenen zijn. De mist rond het Vedelaarshof lijkt hiermee te zijn opgetrokken.

Stefan Hertmans heeft het er over dat ‘de herinnering (aan) het kasteel zijn legendarische proporties gaat verliezen en steeds meer een gewoon, maar daarom niet minder van nostalgie naar de kindertijd vervuld landhuis in de Kempen gaat worden’[4]. En de streekgenoot van Maurice Giliams, Ivo Michiels schrijft mij: ‘Maurice Gilliamszelf is in verband met het “kasteel” uit de Elias-periode steeds ontwijkend gebleven. Het bestond, maar het werd bijna zeker vermengd met het vele dat hij (wij) kende(n) uit de Antwerpse omgeving. In Mortsel waar ik woonde kenden wij het “kasteel” waar de Vlaamse dichteres Alice Nahon had verbleven en geschreven, en, reeds op het grondgebied van Edegem, in een prachtige laan met eeuwenoude beukenbomen, het landgoed van de Franstalige schrijfster Marie Gevers. Tijdens de vele gespreken die ik met Maurice Gilliams heb gevoerd, kwam dit kasteel nooit ter sprake’[5].

Misschien heeft Gilliams de inspiratie van een ruraal kasteelachtig landgoed wel elders opgedaan. ‘Hij kwam met zijn ouders een vakantie doorbrengen op het Seringenhof, want van het moment dat de oudste kinderen op eigen benen stonden, werd het huis toch wel erg groot, zodat er in de zomermaanden enkele kamers ter beschikking stonden van vakantiegangers.. Na de vakantie bleef hij het Seringenhof regelmatig bezoeken’[6]. Dit landhuis in neoclassicistische stijl uit 1898 kan in de verbeelding van Gilliams model hebben gestaan voor het Vedelaarshof. Hij vindt het bijzonder genoeg om er een foto van op te nemen in zijn *Portretalbum*. Er staat slechts bij vermeld ‘Seringenhof te W.’ In zijn eigen fotoalbum, dat in het bezit is van het AMVC, is het jaartal 1927 toegevoegd en staat W. voluit geschreven als Wechelderzande. Daar is ook een foto geplakt van een bekoorlijke vrouw, vermoedelijk Urbanie Van Roey (1908-1976). Na jarenlange leegstand wordt dit historische pand momenteel gerestaureerd. Het dak, de daklijsten en de regenpijpen zijn al vervangen en voorkomen in ieder geval verdergaand verval. Zo kan er tot in lengte van jaren een kasteelherinnering voor Gilliams blijven bestaan.

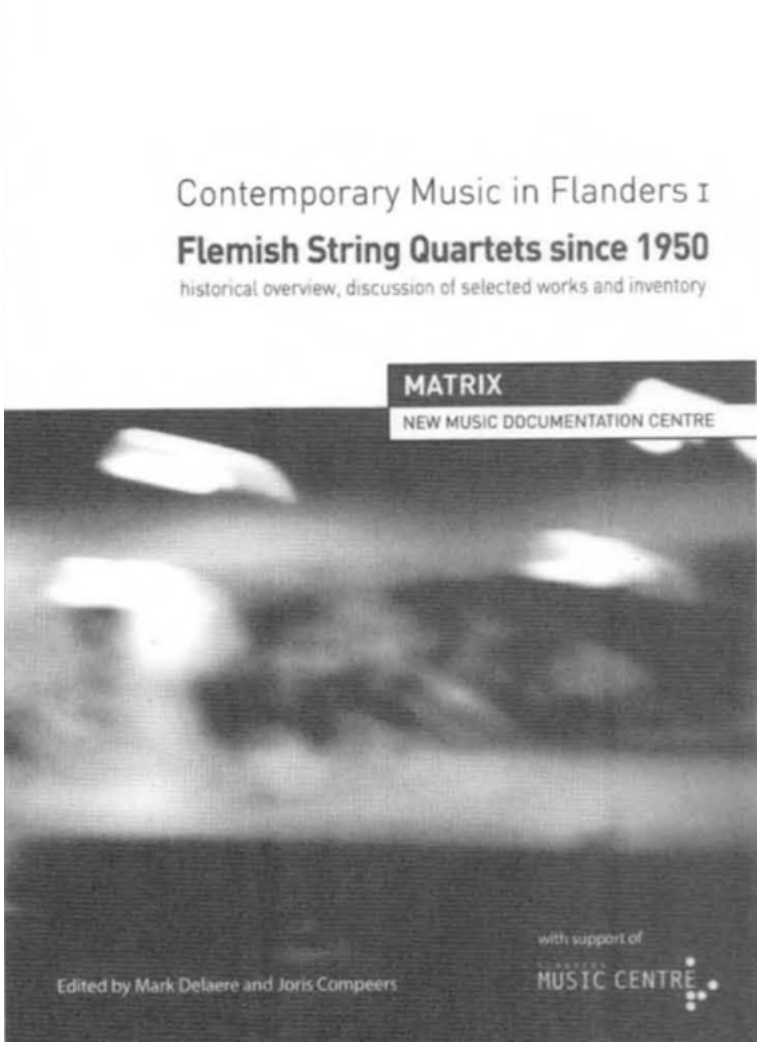
‘Geboren te Antwerpen, had hij het geluk zijn jeugd in het hartje van de Kempen, op een ouderwetsch landgoed door te brengen’, luidt de tweede zin van de eerste druk van *Elias of het gevecht met de nachtegalen* en de inleiding eindigt met: ‘Hij was graag over zichzelf, eerder dan over een ander, verwonderd’. Of heeft Maurice Gilliams ons al eerder de ontluistering van de mythe meegedeeld als hij hoofdstuk zes van *Winter te Antwerpen* begint met: ‘Daarna is het kasteel van Elias als rook verzwonden’?

Muziek
Matrix en de nieuwe muziek na 1950
Simonne Claeys

Matrix is een studie- en documentatiecentrum waar informatie over nieuwe muziek wordt verzameld en opgeslagen. De oprichting van dit centrum in 2000 is een initiatief van het departement muziekwetenschappen van de KULeuven en werd mogelijk gemaakt door de financiële steun van de Vlaamse Gemeenschap, de provincie Vlaams-Brabant, de stad Leuven en door het mecenaat van de Cera Foundation. *Matrix, New Music Documentation Centre*, wil een netwerk uitbouwen waar binnen-en buitenlandse vorsers terecht kunnen voor informatie over Vlaamse en internationale muziek vanaf 1950. Het centrum is ook een ontmoetingsplaats voor componisten, uitvoerders, dirigenten, studenten, concertorganisatoren, uitgeverijen, kortom voor iedereen die geïnteresseerd is in nieuwe muziek.

Sinds 2002 is *Matrix* gehuisvest in een aantrekkelijk 15de eeuws gerenoveerd pand dat de stad Leuven ter beschikking stelde in de Minderbroedersstraat 48. Het is dicht bij de Kruidtuin of Hortus Botanicus, de oudste plantentuin van België, een prachtig wandelpark in de Kapucijnenvoer: een mogelijke aangename afwisseling van research (tusen papieren) en natuurgenoegens (een verfrissing tussen een prachtige verzameling planten).

Het pand beschikt over een leeszaal, een discotheek met luisterruimte, een bibliotheek en een computerlabo en is 24 uur per


Contemporary Music in Flanders I
Flemish String Quartets since 1950
historical overview, discussion of selected works and inventory
MATRIX
NEW MUSIC DOCUMENTATION CENTRE
Edited by Mark Delaere and Joris Compeers
with support of
MUSIC CENTRE

week toegankelijk. Het belangrijkste doel van *Matrix* is om samen met muziekuitgeverijen van binnen-en buitenland een omvattende basisbibliotheek uit te bouwen van nieuwe muziek. De collectie kan men enkel ter plaatse inkijken. Er zijn goede contacten met CeBeDem, *Centre Belge de Documentation Musicale*, dat in Brussel is gevestigd. Sinds 1951 geeft CeBeDem regelmatig partituren uit van aangesloten Vlaamse en Waalse leden en in ruil voor componistenfiches kreeg *Matrix* een exemplaar van deze uitgaven.

De uitgeverij *Lantro Music* uit Grimbergen schonk meer dan 250 nieuwe partituren aan de bibliotheek. Verder kocht *Matrix* een groot aantal partituren van buitenlandse uitgeverijen: van Schott (Mainz, Duitsland) 1700 werken van onder meer Ligeti, Penderecki, Takemitsu, Zimmermann; van Ricordi (Milaan, Italië) meer dan 300 waaronder partituren van Bussotti, Nono, Varèse en van Zerboni (Milaan, Italië) onder meer werk van Dallapiccola, Pousseur en Petrassi. In totaal vezamelde *Matrix* al meer dan 10.000 partituren en een 500-tal boeken en tijdschriften. Ook is er een discotheek van meer dan 3.000 cd-opnamen. *Matrix* werkt mee aan het ontwikkelen van een gestandaardiseerde databank met uitgebreide zoekmogelijkheden op verschillende parameters zoals auteur, titel van de compositie, bezetting, creatie, uitgave, opname enz.

Matrix heeft speciale aandacht voor de nieuwe muziek uit Vlaanderen en werkt hiervoor samen met Resonant, Muziekcentrum Vlaanderen en ComAV.

Resonant is een opennetwerkorganisatie die in opdracht van de Vlaamse Gemeenschap het Vlaams erfgoed beheert. Dit houdt lokaliseren, conserveren en inventariseren in. *Resonant* doet hiervoor beroep op gespecialiseerde instellingen (*Alamire Foundation*: oude muziek tot 1800; *Studiecentrum voor Vlaamse Muziek*: 19de en 20ste eeuw; *Matrix*: muziek na 1950; en nog vele andere instituten) en treedt ook op als coördinator tussen de overheid, de diverse instituten, concertverenigingen, musici enzomeer. *Resonant* schrijft opdrachten uit, verstrekt advies waar nodig en legt prioriteiten. Zo worden financiële middelen in de eerste jaren aangewend voor lokalisatie van de fondsen in functie van het ontwikkelen van een masterplan teneinde het meest bedreigde erfgoed te beschermen en een beleid te ontwikkelen inzake duurzame inventarisatie. Belangrijk is het streven naar eenzelfde (internationaal) systeem van inventariseren. Er werden twee concrete langlopende projecten ontwikkeld om het muzikaal erfgoed in kaart te brengen: het lokalisatieprogramma *Muziekbank Vlaanderen* dat een overzicht geeft van alle muziekcollecties die het Vlaams muzikaal erfgoed bevat (waar vind ik bv de muziekcollectie van Karel Goeyvaerts) en een *Inventarisatieprogramma* (waar vind ik bv *De stemmen van de Waterman* van dezelfde componist) dat het Vlaams muzikaal erfgoed op gebruiksvriendelijke wijze voor geïnteresseerden aanbiedt. Beide kunnen via website en on-line geraadpleegd worden.

ComAV, Componisten Archipel Vlaanderen, Gent, is een vereniging die tot doel heeft de belangen van haar leden te verdedigen. Ze werkt samen met *Matrix* door informatie over haar leden door te geven en door haar leden te stimuleren om partituren bij *Matrix* te laten inventariseren.

Het *Muziekcentrum Vlaanderen* is het steunpunt voor de professionele muzieksector in Vlaanderen. Het centrum, gevestigd in Brussel, informeert over alle aspecten van muziek uit Vlaanderen en promoot Vlaamse muziek in binnen-en buitenland.

Een goede samenwerking tussen *Matrix, Resonant* en *Muziekcentrum Vlaanderen* resulteerde in een mooie uitgave van *Flemish Music in Flanders I* met de *Flemish String Quartets since 1950. Historical overview, discussion of selected works and inventory*. Het boek werd uitgegeven door Mark Delaere en Joris Compeers en is het eerste in een reeks documenten van Vlaamse hedendaagse muziek.

Na een inleiding door Mark Delaere volgt een historische schets van de Vlaamse strijkkwartetten door Yves Knockaert met aansluitend een bespreking van 13 geselecteerde kwartetten van Brewaeys, Buckinx, Cabus, Coppens, De Smet, De Jonghe, Geysen, Goethals, Goeyvaerts, Hus, Swerts, Van Hove en Westerlinck, waarvan sommige met partituuruittreksels. Een alfabetische en chronologische inventaris van alle strijkkwartetten geschreven na 1950 geeft een duidelijk beeld van het creatieve werk van onze Vlaamse componisten. Het boek sluit af met informatie over de uitgevers en platenlabels. De studie is muziekwetenschappelijk degelijk uitgewerkt.

Op initiatief van het *Muziekcentrum Vlaanderen* werd het boek verrijkt met de uitgave van een cd-compilatie van enkele strijkkwartetten. Men kan het boek met bijbehorende cd gratis afhalen bij Matrix of tegen portbetaling met de post laten bezorgen. Momenteel werkt *Matrix* in samenwerking met het *Muziekcentrum Vlaanderen* en *Resonant* aan het tweede volume in de reeks *Contemporary Music in Flanders II* met deze keer een overzicht van de pianowerken gecomponeerd na 1950. Een zware opdracht is het samenstellen van zo een inventaris. Een inventaris waaraan de Vlaamse componisten zelf inhoud kunnen geven en waarvoor *Matrix* componisten oproept om informatie door te geven.

Sinds 2003 organiseert *Matrix* educatieve activiteiten waarbij de aandacht vooral uitgaat naar het organiseren van initiatielessen, lezingen en seminaries over nieuwe muziek. Componisten krijgen de mogelijkheid om in het computerlabo kennis te maken met de ontwikkelingen op het gebied van computermuziek en software. Vlaamse muziekacademies kunnen actief samenwerken met het centrum door het inlassen van lessenreeksen over hedendaagse muziek. *Matrix* kan culturele centra begeleiden door vakkundig advies te geven en inleidingen op concerten aan te bieden. Ook aan de muziekbeoefening voor amateurs wordt gedacht door het organiseren van ateliers voor dirigenten. Het sensibiliseren en de waardering voor de muziek van nu staat in alle opzichten centraal in de werking van het centrum.

Er is een nieuwsbrief beschikbaar via internet waarin alle activiteiten en recente aanwinsten worden aangekondigd. Men kan zich voor deze nieuwsbrief inschrijven via hun website.

Voor meer informatie over *Matrix*: www.matrix.mu; tel. 016 - 33 20 43

Robert Pernet (1940-2001): een leven toegewijd aan jazz
Patrick Auwelaert

In het Brusselse Muziekinstrumentenmuseum (MIM), sinds vijf jaar gevestigd in het voormalige art-nouveauwarenhuis Old England op de Hofberg, liep zopas de tentoonstelling *Jazz in Little Belgium* af. Wie een belangrijke historische keuze uit

ons nationale jazzpatrimonium van dichtbij wilde bekijken, mocht zeker niet nalaten haar met een bezoek te vereren, temeer omdat ze grotendeels was samengesteld uit de verzameling van de Brusselse jazzhistoricus en - drummer Robert Pernet (1940-2001). Pernet, die zowel in binnen- als buitenlandse jazzkringen een legendarische status genoot, verzamelde sinds zijn tienerjaren letterlijk alles wat met de Belgische jazz te maken had: grammofoonplaten, bandopnames, affiches, foto's, boeken, tijdschriften, partituren,



handschriften, contracten, concertprogramma's, strooifolders, krantenknipsels en nog zoveel meer, samen goed voor duizenden stuks. Na zijn voortijdige dood kwam de reusachtige verzameling in 2002 bij de Koning Boudewijnstichting terecht, die ze in 2003 onder de benaming *Fonds Robert Pernet* aan het MIM schonk, op voorwaarde dat deze federale instelling ze zou bewaren en gaandeweg ontsluiten in de vorm van onderzoek, tentoonstellingen en publicaties. Als eerbetoon aan de verzamelaar bracht de Koning Boudewijnstichting eind 2003 zelf alvast een dubbele verzamel-cd uit, die 49 representatieve hoogtepunten uit het oertijdperk van onze vaderlandse jazzgeschiedenis bevat, in overleg door enkele van Pernets vrienden uit diens verzameling gekozen. De oudste opname dagtekent van 1927 (Mr. Clement Doucet), de jongste van 1968 (Philip Catherine en Robert Pernet). Vooral liefhebbers van muziek uit het swingtijdperk, toen jazz nog louter als amusement en niet als een volwaardige kunstvorm werd beschouwd, kunnen hier hun hart ophalen: zowat driekwart van de verzamelde opnamen is eraan gewijd, met nostalgisch in het oor klinkende namen als Chas Remue, Gus Deloof, Peter Packay, Fud Candrix en Jean Omer. Liefhebbers van de meer existentialistische, naoorlogse jazz zullen zich dan weer kunnen verlekkeren aan nummers van al even tot de verbeelding sprekende musici als Jack Sels, Toots Thielemans, Bobby Jaspar, Django Reinhardt en Jacques Pelzer. Vermeldenswaard is ook het begeleidende boekje, dat onder meer uitvoerige discografische gegevens, een overzicht van Pernets leven en werk, en het verhaal van de ‘Gouden Eeuwen’ van de Belgische jazz bevat. De talrijke documenten, foto's en illustraties waarmee het is verlucht, evenals de voortreffelijke wijze waarop het grafisch is vormgegeven, maken het tot een al even onmisbaar kleinood als de cd's zelf.

Jazzmicrobe

Robert Pernet werd door de jazzmicrobe gebeten toen hij als dertienjarige naar plaatjes van Freddy Sunder en naar jazzprogramma's op de radio begon te luisteren. In die vroege jaren vijftig was de aanvankelijke populariteit van de jazz in ons land enigszins weggedeemsterd ten gunste van de opkomende rock-'n-roll. Invloedrijke radiopresentatoren en -recensenten als Albert Bettonville en Carlos de Radzitsky bleven het genre hier evenwel gloedvol uitdragen in programma's als *Quart d'heure du Jazz Club de Belgique, Regards sur le jazz* en *Jazz vivant*. Zelf zou Pernet dagelijks naar *Pour ceux qui aiment le jazz* op Europe N°1 luisteren, het programma van Frank Ténot en Daniel Filipacchi. Bettonville, met wie hij contact zocht, wijdde hem in de jazzgeschiedenis in en wees hem op belangrijke opnamen. Die zocht en vond de jonge Pernet in de vorm van 78-toerenplaten vooral op rommelmarkten. Toen hij na een poosje ontdekte dat achter sommige Engelstalige muzikantennamen op die platen nogal wat Belgen schuilgingen, besloot hij zijn verzameling verder op Belgische leest te schoeien. Om zijn toenemende honger naar informatie over jazz te stillen, verdiepte hij zich daarnaast steeds meer in schriftelijke bronnen. In *Aux frontières du jazz* (Parijs, 1932) van de Belg Robert Goffin (1898-1984) bijvoorbeeld, de eerste gedocumenteerde studie in boekvorm die wereldwijd over het toen nog relatief jonge muziekgenre verscheen. Maar ook in de publicaties van de belangrijke Franse jazzcritici Hugues Panassié, André Hodeir en Charles Delaunay. En natuurlijk bezocht

hij, samen met zijn ouders, ook jazzconcerten: Sydney Bechet, Lionel Hampton, Count Basie, Louis Armstrong, Duke Ellington.



Omstreeks hetzelfde tijdstip besliste Pernet tijdens een vakantie aan zee in een opwelling met enkele vrienden een groepje op te richten. Zelf ging zijn voorkeur eerst uit naar de trompet, maar koos hij uiteindelijk voor de drums. Hij schreef zich in aan de academie van Schaarbeek om notenleer en percussie te studeren en nam privé-drumlessen, onder meer bij Johnny Peret, in die tijd een van de meest gewaardeerde Belgische jazzdrummers. Al enkele jaren later, in 1958, maakte hij zijn eerste publieke optredens in de Brusselse club *Rose Noire* met de toen amper zestienjarige gitarist Philip Catherine. In die club, maar ook in de nabijgelegen *Blue Note*, trad hij in de daaropvolgende jaren op met musici als Toots Thielemans, Jacques Pelzer, Lou Bennett, Rita Reys, René Thomas, Bobby Jaspar, Jack Sels, Sadi en anderen. In 1960 vervoegde hij zich bij het kwartet van saxofonist Marcel ‘Babs’ Robert, waar hij tien jaar lang deel van zou blijven uitmaken en waarmee hij de avant-gardistische toer opging. Met deze groep beklom hij in 1967 het podium van het allereerste *Montreux Jazz Festival* in Zwitserland en won er prompt de onderscheiding van de beste drummer van het festival. Plaatopnamen met uiteenlopende artiesten volgden. De eerste opname in de rij was een 45-toerenplaatje, uitgebracht na het winnen van de jazzwedstrijd *Tournoi du Brabant*, en opgenomen in 1968, samen met Philip Catherine. Met hem en met Freddy Deronde op bas stond hij later dat jaar onder de groepsnaam *Threelogy* opnieuw op de affiche van het *Montreux Jazz Festival*.

Jazzfun

Vanaf de jaren zeventig trad Pernet minder als muzikant op de voorgrond en legde hij zich meer toe op het uitbouwen van zijn verzameling, op de *European Jazz Federation*, een vereniging ter promotie van de jazz die hij mee hielp oprichten, en op het vervolledigen van zijn in 1967 verschenen standaardwerk *Jazz in Little Belgium, historique et discographie de 1881 à 1966*. Het ruim vijfhonderd pagina's tellende boek, dat hij in eigen beheer uitbracht en waarvan hij slechts 250 exemplaren liet drukken, ‘schetste een historiek van de Belgische jazz die niet alleen berustte op geschreven documenten, geluidsbronnen en visueel materiaal maar ook op interviews. Het omvatte daarnaast een discografie met een systematisch overzicht van alle opnamen waaraan Belgische artiesten en bands hadden meegewerkt, met vermelding van de naam van het orkest en de titels van de werken, plaats en datum van opname, het matrijsnummer van de plaat, het merk en het catalogusnummer, en natuurlijk ook de namen van de muzikanten en de instrumenten die ze bespeelden.’ In al die jaren publiceerde hij tussendoor talrijke artikels in jazzpublicaties, verstrekte hij adviezen aan de makers van radio- en tv-programma's over jazz, en schreef hij hoesnota's voor Belgische jazzplaten. Voor de prestigieuze *New Grove Dictionary of Jazz*, een uitgave in drie delen uit 1988, pende hij daarenboven niet minder dan 37 korte biografieën van Belgische jazz-persoonlijkheden bij elkaar.

De laatste groep waar Pernet in speelde, in de periode 1996-1997, was *Jazzfun*, met trompettist Herman Sandy, saxofonist-fluitist Alex Scorier en saxofonist-klarinettist Roger Asselberghs. Twee jaar later, in 1999, zou de uitgebreide editie van zijn discografische standaardwerk verschijnen: *Belgian Jazz Discography - 1897-1999*, een uitgave die bijna 9000 jazzopnamen bevatte waarbij Belgische jazzmuzikanten waren betrokken. Het tweede deel van die lijvige studie waarin de geschiedenis van de Belgische jazz zou worden behandeld, heeft hij helaas niet meer kunnen afwerken. In 2001, het jaar waarin hij overleed, ontving Pernet ter gelegenheid van de uitreiking van de jaarlijkse *Django d'Or* via zijn weduwe postuum nog een bijzondere bekroning van een carrière in dienst van de jazzmuziek. Zonder

die bijdrage zou er van de tentoonstelling *Jazz in Little Belgium* zelfs geen sprake zijn geweest. Het is nu uitkijken naar een volgende, ruimer opgevatte tentoonstelling rond hetzelfde thema die het MIM ter gelegenheid van zijn tiende verjaardag plant.

Buitenlands signalement
Greenblatt
Jozef De Vos

Het genre van de biografie is alweer enige tijd terug van weggeweest in de studie van de literatuur. Ook al is in de Shakespeare-industrie de belangstelling voor het leven van de Bard en de historische context nooit verdwenen, toch valt de laatste jaren ook hier de toename van biografische studies op. Het is ook niet verwonderlijk dat precies Stephen Greenblatt een fascinerende nieuwe levensbeschrijving van Shakespeare publiceert, die ook meteen in Nederlandse vertaling verschijnt. Greenblatt, professor aan Harvard University, is immers zowat de vader van het 'new historicism', een recente ontwikkeling in de literatuurwetenschap die de teksten heel sterk in hun historische context plaatst. De 'new historicist' beschouwt het kunstwerk niet zozeer als een individuele schepping maar veeleer als een product van een negotiatie tussen de auteur en de instituties en praktijken van de samenleving. Deze opvatting blijkt ook uit Greenblatts biografie van Shakespeare. De bekende feiten en documenten zijn hier ingebed in een verhaal dat de ondertitel meekrijgt 'hoe Shakespeare Shakespeare werd' maar dat tevens een beeld geeft van de godsdienstconflicten, het onderwijs, het leven in Londen, het theater, het geloof in hekserij, enz. Greenblatt beschikt niet alleen over een enorme eruditie, maar ook over een erg vaardige pen zodat dit een ontzettend instructieve, leesbare en prikkelende biografie oplevert.

Indien er een aspect is van de historische context dat Greenblatt grondiger dan wie ook kent is het dat van de godsdienstige tegenstellingen. De lezer krijgt hier een scherp beeld van de positie van het katholicisme in de Elizabethaanse staat en samenleving. Onder meer door het aanhalen van tal van concrete feiten laat Greenblatt zien dat katholieken aan gevaren en vervolging blootgesteld waren en dat de situatie veel conflictueuzer was dan ze vaak traditioneel wordt voorgesteld. In het kader van de tegenstelling katholiek-protestants behandelt Greenblatt dan ook de vraag naar de godsdienstige opvattingen van Shakespeare en van zijn vader John. Deze laatste liet als ambtenaar van de stad de muurschilderingen van het Laatste Avondmaal in de Guild Hall van Stratford verwijderen, maar bleef als privépersoon wellicht katholiek. Een belangrijk document in dat verband is het zgn. 'spiritual testament' een tekst opgesteld door de Italiaanse kardinaal Carolus Borromeus die John Shakespeare blijkbaar ondertekende. Greenblatt vermoedt dat hij gewoon zijn opties wou open houden. Greenblatt volgt E.A.J. Honigmann in zijn verklaring voor de zogenaamde 'lost years', de periode vooraleer Shakespeare in het begin van de jaren 1590 in Londen opduikt. Wellicht via de katholieke leraar John Cottam zou Shakespeare als huisleraar aangeworven zijn door Alexander Hoghton in Lancashire. Typisch voor de stimulerende, gedurfde aanpak van Greenblatt is dat hij zich inbeeldt

dat Shakespeare hier een katholiek hardliner als Edmund Campion kan ontmoet hebben. Deze naar het continent uitgeweken jezuïet was immers als clandestien zendeling teruggekeerd. Zijn fanatisme, of zo men wil, heiligheid, was niet aan Will Shakespeare besteed. Vele vormen van heldendom duiken op in zijn werk, maar ideologisch heroïsme was hem kennelijk vreemd.

Het beeld van Shakespeare dat uit Greenblatts biografie naar voren komt, is overigens dat van een praktisch ingesteld man die graag maatschappelijke erkenning kreeg en gevaarlijke religieuze controverses wellicht bewust uit de weg ging. Het laatste hoofdstuk van het boek draagt typisch genoeg de titel 'The Triumph of the Everyday'. Heel vaak heeft men in de figuur van Prospero in *The Tempest* -het laatste stuk dat Shakespeare alleen schreef- een beeld gezien van de Bard zelf. De wijze magiër verzaakt aan het einde van dat stuk immers aan zijn magie en verlaat het wondere eiland om terug te keren naar Milaan. Zo ook zet Shakespeare een punt achter zijn poëtisch werk en trekt zich terug in Stratford-upon-Avon. Ook Greenblatt ziet *The Tempest* als een vaarwel, een afscheid van de magie van het theater. Met zijn terugkeer naar Stratford verzaakt ook Shakespeare volgens Greenblatt aan zijn visionaire kracht en omarmt hij het dagdagelijkse. Dat was zijn laatste theatraal experiment: het gewone leven van een 'country gentleman'. Shakespeares immense verbeeldingskracht is trouwens in gans zijn oeuvre geworteld in het vertrouwde en het intieme.

In dit levendig geschreven levensverhaal zoekt Greenblatt steeds naar verbanden met het dramatisch en poëtisch werk. Overal speurt hij naar levenservaring. Dat is af en toe zeer speculatief, maar steeds fascinerend. Zo voelt hij in de relatie tussen Hal en Falstaff iets van wat zich tussen Shakespeare en zijn vader kan hebben afgespeeld. De aanstellerige, puriteinse Malvolio uit *Twelfth Night* dient als de schaduwzijde van Shakespeares eigen ambitie om de status van gentleman te bereiken. Falstaff is een poëtische verwerking van de figuur van Robert Greene, de auteur van de beroemde sneer naar Shakespeare als 'an upstart crow' en die naar verluidt stierf aan een overdosis pekelharing in rijnwijn. In verband met de scène van Ophelia's begrafenis in *Hamlet* speculeert Greenblatt over Shakespeares ideeën en gevoelens over de begrafenis van zijn eigen zoon Hamnet.

Het ligt voor de hand dat Greenblatt een hoofdstuk wijdt aan de sonnetten, waarvan de meeste lezers en critici het gevoel hebben dat zij zo'n sterke intimiteit uitstralen dat ze toegang bieden tot het persoonlijk en innerlijk leven van de auteur. Maar Greenblatt gaat verder. Iemand uit de omgeving van de graaf van Southampton kan best Shakespeare de opdracht gegeven heben de jonge graaf met poëtische middelen tot een huwelijk te bewegen. Men weet dat in de eerste 17 sonnetten de mooie jonge man direct wordt aangesproken en wordt aangemoedigd voor een nakomeling te zorgen. In de jaren waarin de pest woedde en de theateractiviteiten dus in het gedrang kwamen zal Shakespeare maar al te graag de opdracht aanvaard hebben. De eerste 126 sonnetten hangen volgens Greenblatt een beeld op van de zich verder ontwikkelende relatie tussen de jonge graaf en Shakespeare. Het genre van de sonnettencyclus was gebaseerd op een code van discretie en verhulling. Greenblatt suggereert dat precies de dubbelheid die het genre meebracht Shakespeare beviel: enerzijds was hij de publieke persoon, de gevierde dichter; anderzijds was hij een teruggetrokken man die de intieme en meer persoonlijke aspecten graag voor zich hield en alle verwijzingen naar anderen subtiel versleutelde.

Ook al lijken sommige van Greenblatts verbanden enigszins vergezocht zoals dat van de ongelukkige verstoten zoon Edgar in *King Lear* in wiens situatie hij een reflectie ziet van de vervolgde katholieken, toch is precies dit pendelen tussen leven en werk wat Greenblatts verhaal zo boeiend maakt. Op die manier bevestigt hij dat de authenticiteit, het gevoel van levensechtheid een van de aspecten is die de blijvende aantrekkingskracht van het werk van William Shakespeare verklaart.

Stephen Greenblatt, *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, New York: W.W. Norton & Co, 430 pp. (ISBN 0-393-05057-2)

Stephen Greenblatt, *De wereld van Shakespeare. Hoe Shakespeare Shakespeare werd*. Vertaald door Marijke Koch en Albert Witteveen, Amsterdam: De Bezige Bij, 412 pp., 29,90 euro (ISBN 90-234-1307-5)

Varia
Waar is de tijd?
Fernand Bonneure

Niets onwaars zeggen en niets waars verzwijgen. Deze eerste les van de geschiedenis kende Cicero al. Zijn adagium heeft eeuwenlang schrijvers bewogen, beheerst, losgelaten, opgezweept. Met kunst en cultuur verbonden zijn historische kennis en inzicht altijd een bron van rijkdom voor generaties geweest en ze wordt de jongste jaren nog geregeld aangeboord.

Waar is de tijd? Met deze nostalgische titel werd eind van de jaren negentig een reeks culturele verzamelwerken gepubliceerd door de uitgeverij Waanders B.V. uit Zwolle. De maandelijkse afleveringen werden na verloop van tijd ondergebracht in een daartoe aangeleverde stevige map. Zo ontstonden forse boeken over de geschiedenis van een stad of een landstreek. In Nederland luidde de titel van de reeks *Ach lieve tijd*. Intussen zijn daar tientallen streken en steden beschreven en vereeuwigd, van de Achterhoek tot Zeeland, en naar verluidt, met groot succes verhandeld. Daarna kwam Vlaanderen aan de beurt. *Waar is de tijd?* 1996 de Kempen (18 afleveringen) en Antwerpen (21), in 1997 Brugge (20) en Gent (20), in 1998 Limburg (19) en Brussel (21), in 1999 Leuven en Oost-Brabant (20)

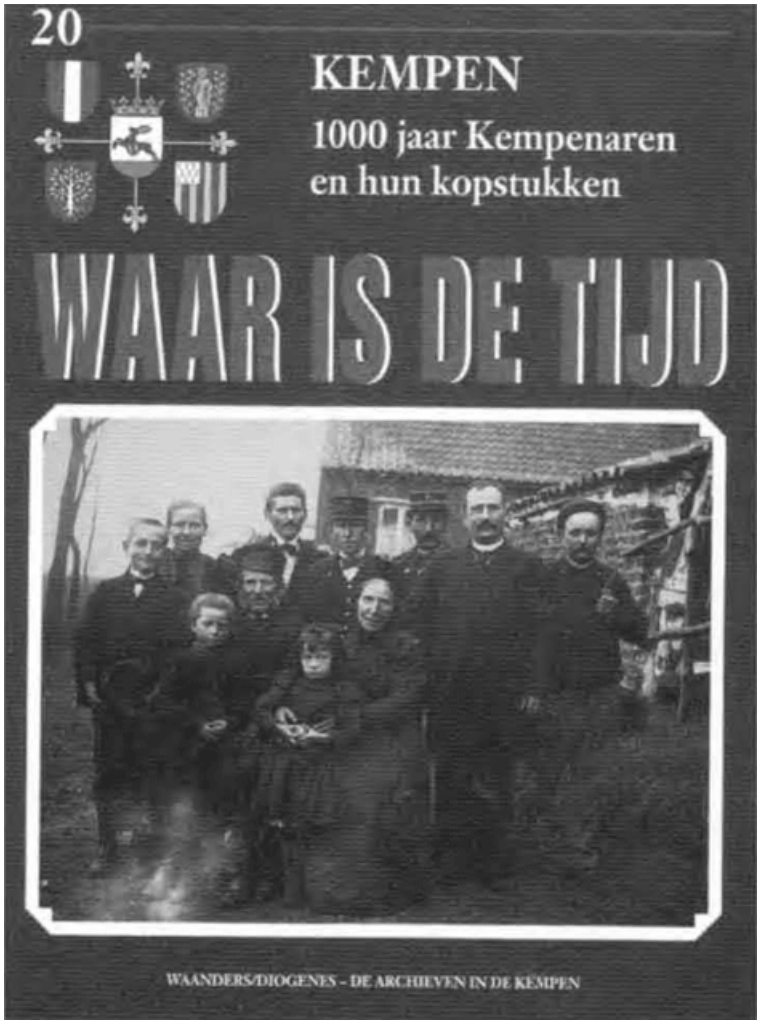


Aalst in 2004. Andere titels worden voorbereid, zoals Kortrijk, de Westhoek en Oostende en ommeland. Met de acht tot dusver verschenen Vlaamse titels, samen zo'n 150 deeltjes, werd Vlaanderen beschreven en nu is een poging tot enig globaal

overzicht mogelijk. Naar het eind van elke serie werd meestal een nummer gebracht met bibliografie en werd een index toegevoegd.

Er zijn een aantal opvallende eigenheden aan te merken. De maandelijkse publicaties werden verkocht tegen een kleine prijs en voor een groot publiek. Elke aflevering bevat 32 pagina's formaat 31,5 × 24 cm. Vanzelfsprekend werden dan ook de illustratie en de lay-out bijzonder goed verzorgd. De uitgeverij met voortreffelijke drukkerij heeft terzake grote ervaring; zij bezit een fonds met een aantal belangrijke kunstboeken en is dus met zulke uitgaven goed vertrouwd. Musea, archieven, universiteiten, particuliere verzamelingen, heemkundige kringen, tijdschriften, diensten en bedrijven stonden afbeeldingen af uit elke historische periode. De foto's en archivalia werden deskundig uitgekozen en afgewogen. Telkens was trouwens iemand speciaal aangesteld voor de beeldredactie.

Uit alle tijden, maar telkens gevarieerd, verschijnen mensen die arbeiden, handel drijven, feestvieren, bidden en rouwen, vervolgd worden of oorlog voeren. Zo brengen de illustraties leven en ritmes in het geheel van de voorstellingen. De aantrekkingskracht van deze prestigieuze boekenserie werd hiermee goed gevestigd. Door deze bewogen variëteit is het dan ook mogelijk deze uitgaven in lagen te lezen. Men kan zich bijvoorbeeld beperken tot alleen de uitvoerige onderschriften bij de illustraties,



tientallen per aflevering. Woord en beeld verwijzen hier naar pregnante, meestal minder bekende, somtijds ook anekdotische onderwerpen en momenten uit de plaatselijke geschiedenis.

De corpusteksten van alle afleveringen werden ingeleid door specialisten: Harry de Kok (Kempen)-, Inge Schoups (Antwerpen), Ludo Vandamme (Brugge), Johan Decavele (Gent), Koenraad Nijssen (Limburg), F. Daelemans e.a. (Brussel), Eduard van Ermen e.a. (Leuven) De ene auteur gaat meer of minder dan de andere in op details of vergelijkingen. In het algemeen brengen ze een degelijke en vlot leesbare benadering van stad of streek. Dit is eigenlijk de bedoeling van dit soort publicaties: de geschiedenis voor een groot publiek toegankelijk, leesbaar, zichtbaar en aantrekkelijk maken.

In elke aflevering - weer een andere leeslaag - worden kaderteksten voorzien: Kempen (3), Antwerpen (5), Brugge (3), Gent (3), Limburg (5), Brussel (5), Leuven (6) kortere teksten waarin veelal een enkel feit, figuur, veldslag, kunstwerk, monument, gebouw of legende centraal staan. Meestal worden hier anekdotes naar voren geroepen.

Ten slotte groeit voor de lezer een zeer veelzijdig en goed gedocumenteerd geheel van geschiedenis, cultuur, religie, folklore, lust en leed uit alle tijden. En intussen worden voor elke stad, dorp of landstreek een aantal specifieke figuren, gebeurtenissen, of situaties geciteerd en uitgelegd: de Holle Griet van Diest, het Dertienmaal van Hakendover, de Bokkenrijders, de Teuten, de pot van Olen, turf als brandstof, Tram 41 uit Turnhout naar Antwerpen, Karl Marx in Brussel, de beer en de leeuw in het stadswapen van Brugge, pastoor Van Haecke en het Heilig Bloed, de Maagd van Gent, de katoenbaronnen, de Maandagse Raad van Antwerpen, de wankele Rubens, vijgen en patriotten enz. De lectuur wordt hierdoor aardig verlicht, verlucht, leerzaam en boeiend.

Uitgeverij Waanders begon intussen met de uitgave van *De 25 dagen van Vlaanderen*, beslissende momenten uit onze geschiedenis, in een nieuwe serie. En voor de serie *Het Erfgoed van Toen en Nu*, waarin Antwerpen en Gent al aan bod kwamen, wordt momenteel Brugge voorbereid, waar deze twintigdelige reeks maandelijks verschijnt van oktober 2005 tot mei 2007.

Eindnoten:

* Anne Meurant e.a., *Jazz in Little Belgium. De verzameling Robert Pernet*, tentoonstellingscatalogus, Muziekinstrumentenmuseum, Brussel, 2004, 144 blz., 10. Het citaat is te vinden op blz. 5.

1 Brief van Maurice Gilliams aan de heer D.A.M. Binnendijk ter voorbereiding van een lezing op 10 december 1936 te Haarlem; brief in bezit van het Letterkundig Museum te Den Haag.

2 Maurice Gilliams, *Vita Brevis, Een Portret-album*, bezorgd door J.L. de Belder, Orion - Colibrant, Beveren, 1981.

3 *Vlaanderen*, 1997, nr. 4, pp. 262 e.v.

4 Stefan Hertmans *over Maurice Gilliams*, Het Kasteel bestaat niet meer, Stichting Vita Brevis, Poëziecentrum, 1992.

5 Brief Ivo Michiels, Le Barroux, Frankrijk, 24 februari 2004.

6 Rosette Dillen in Een vleugje romantiek bij de restauratie van ‘De Kruisoprichting’ van C. De Vos, anno 1626 (mondelinge getuigenis van Gabriëlle Van Roey, † 1996)

Samenstelling Geert Swaenepoel
Bibliotheek

Algemeen

Katja Vranken (ed.)

Helmut Salden. Letterontwerper en boekverzorger, Uitgeverij 010, Rotterdam, 2003, 192 p., € 37,50.

'Mijn behoefte aan ordening en subtiliteit in mijn werk komt voort uit de chaos van mijn leven.' Levenslang getekend door zijn kampervaringen, ontwikkelde Helmut Salden (1910-1996) - een Duitser die vluchtte voor het nazi-regime en naar Nederland verkaste - zich desondanks tot een internationaal vermaard letterontwerper en boekverzorger. Volgens Menno ter Braak bracht hij 'het boek op een niveau van voornaamheid, waardoor het automatisch buiten de sfeer valt van het platte realisme en toch in iedere etalage de aandacht trekt.' Bekend van hem zijn vooral zijn typografische omslagen voor uitgeverij Van Oorschot en zijn monogrammen. In die lettercombinaties probeert hij telkens iets vast te leggen van het wezen van de auteurs. Helmut Salden. Letterontwerper en boekverzorger bevat een biografische schets van Saldens levensgezellin Katja Vranken, teksten van Menno ter Braak en Gerrit Noordzij, 'Oorlogsberichten' van Salden zelf, afbeeldingen van omslagen, typografie en monogrammen, een ruim duizend items tellende oeuvrecatalogus en een bibliografie en register. Vormgever van dienst is Harry Sierman, en die doet het onderwerp van zijn werk alle eer aan. Jammer dan ook van de enkele zet- en splitsingsfouten. Laat dat echter geen bezwaar vormen om van dit 'werkelijk onwerkelijk fraaie' boek te genieten.

[Patrick Auwelaert]

Katrien Beeusaert & Evelien Kayaert

Van Vereeniging ter Bevordering van het Vlaamsche Boekwezen tot boek.be. Een verhaal van 75 jaar, Standaard Uitgeverij, Antwerpen, 2004, 223 p., € 17,95.

Ter gelegenheid van haar 75-jarig bestaan in 2004 liet boek.be, de overkoepelende organisatie van de beroepsverenigingen van boekenuitgevers, -importeurs en -handelaars in Vlaanderen, dit overzichtswerk verschijnen. Beide auteurs leverden er een geactualiseerde versie van hun onderscheiden licentiaatverhandelingen mee af. In negen dichtbedrukte hoofdstukken schetsen zij de 'interne geschiedenis' van een organisatie die talloze moeilijkheden moest overwinnen alvorens uit te groeien tot wat zij nu is: een professioneel werkende vakvereniging die onder meer optreedt als organisator van de jaarlijkse boekenbeurs in Antwerpen. Zo waren er de vaak tegenstrijdige belangen van uitgevers, importeurs en verkopers: 'De belangrijkste knelpunten waren: de vaste boekenprijs, het zwakke distributienetwerk, het hernieuwen van de auteurswet, de vakopleiding, de opkomst van de nieuwe media, de spellingkwestie en het gebrek aan marktonderzoek.' (p. 78) De gemiddelde

boekenbeursbezoeker zal dit boek nochtans niet bekoren, daarvoor is het te specialistisch en bevat het te veel noten (978!). Lezers met een hart voor het boekenvak zullen het dan weer weghappen, net als het ten geleide van Ludo Simons, het nawoord van André Van Halewyck en Dorian van der Brempt, het fotokatern, de bibliografie en de bijlagen.

[Patrick Auwelaert]

Filosofie en religie

Jacques De Visscher en Jean-Pierre Wils (red.)

Mythische figuren van de moderniteit. Damon, Budel, 2004, 220 p. € 16,90

De bundel essays Mythische figuren van de moderniteit is het resultaat van een gezamenlijk onderzoeksproject van het Centrum voor Ethiek en de Gentse cultuurvereniging. De titel van het boek roept meerdere vragen op. Wat verstaan we onder een mythe? Waarom noemen we deze of gene figuur mythisch? Waarom geven ze een beeld van de moderniteit? Zijn er nog wel mythen in deze onttoverde wereld waar alles geontmythologiseerd wordt? Zoals ieder tijdperk kent de moderniteit verhalen die de ronde doen. Moderne mythen zijn verhalen die uitzonderlijk ruim bekend zijn binnen de cultuur, waaraan een historisch of quasi-historisch geloof gehecht wordt en die bepaalde waarden binnen de samenleving belichamen of symboliseren. Faust, Hamlet, Don Quichotte, Don Juan, Robinson Crusoe, Frankenstein, Anna Karenina, Josef K. en Meursault tonen de problemen waar het moderne individu mee worstelt: de tragische eenzaamheid, de zoektocht naar authenticiteit en een eigen identiteit, de positie van de vrouw, de rol van de samenleving en het omgaan met gezag en uiteraard de verhouding tot de dood, want wie het mysterie van het leven wil begrijpen, moet bij de dood beginnen. De moderne roman sluit hiermee aan bij de Griekse tragedie. Maar het kafkajaanse en tragische van het leven sluiten geenszins het geluk uit. Il faut imaginer Sisyphe heureux.

[Emmanuel Van Lierde]

Gabriël Spileers

Niet te geloven, wel te begrijpen. Een rationele en alternatieve visie op menselijke zingeving. Mens & Cultuur, Gent, 2003, 440 p. € 29,75

Als 23 miljoen mensen met een bijna-doodervaring bij hun terugkeer vertellen dat ze door een tunnel geschreden zijn die voerde ‘naar een prachtig land aan gene zijde’, lijden al die mensen dan aan hallucinaties? Als er 500.000 mensen in hypnotische regressie vertellen over hun vorige levens en over de ‘wereld’ tussen twee levens in, is dat dan allemaal fantasie? Wat te denken van fenomenen als telepathie, helderziendheid, reïncarnatie, contact met overledenen, bilocatie, stigmata, telekinese, levitatie? Gabriël Spileers besteedde zijn hele leven aan het wetenschappelijk bestuderen van deze paranormale verschijnselen. Het resultaat lezen we in zijn lijvige studie Niet te geloven, wel te begrijpen. In de Middeleeuwen verbood de Kerk het onderzoek van deze fenomenen, vandaag is het de wetenschap die parapsychologie

bestrijdt en belachelijk maakt. Dit boek verlaat het christendom, neigt naar de wetenschap, maar komt gevaarlijk in de buurt van het pseudo-wetenschappelijke, eigen aan New Age en esoterie. Hoe een onderscheid maken tussen bedrog en waarachtigheid want in de wereld van het paranormale lopen ook veel charlatans? Het boek bestrijdt vooral het materialistische en eng-rationalistische wereldbeeld waarin geen plaats is voor God en voor het buiten- en bovennatuurlijke. Een ding is zeker. 'There are more things between heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy' (Shakespeare).

[Emmanuel Van Lierde]

Albert Guigui

Oude bron, levend water. Spiritualiteit van de joodse geloofstraditie. Lannoo, Tielt, 2004, 239 p. € 19,95

Het jodendom is de moeder van het christendom en de islam, en zou om die reden de meest bekende monotheïstische godsdienst moeten zijn. Toch is de situatie helemaal anders, mede door



het diep geworteld antisemitisme. De grootste verdienste van de Brusselse opperrabbijn Albert Guigui is dat hij een ander beeld geeft over het judaïsme. Dit is niet een zoveelste boek over de joden, maar wel een getuigenis van binnenuit beleefd en beschreven. Het boek Oude bron, levend water is ontstaan uit eerder verschenen artikelen in La Libre Belgique. Dat heeft tot gevolg dat er geregeld herhaling optreedt. Die herhaling is echter de moeder van de joodse wijsheid. Hetzelfde, altijd (op-)nieuw. De spiritualiteit van de joodse geloofstraditie is geobsedeerd door de herinnering en de tijd. De joodse feesten roepen Gods grote daden in herinnering om uitzicht te krijgen op een nieuwe toekomst. Zo ontdekt de mens zijn bestemming en zijn verantwoordelijkheid om solidair, verdraagzaam en rechtvaardig in het leven te staan. Jeruzalem blijft een problematisch hoofdstuk. Ondanks het feit dat heilige tijden

eeuwig blijven en daardoor zoveel belangrijker zijn dan heilige plaatsen die tijdelijk zijn, is de staat Israël het dierbaarste van elke jood. Elke zoon van Israël lijdt omwille van de verscheurde stad van vrede, maar tegelijkertijd wacht hij tot 'volgend jaar in Jeruzalem'.

[Emmanuel Van Lierde]

Andreas de Block, Paul Moyaert (red.)

Oneigenlijk gebruik, De psychoanalyse voorbij haar grenzen, Pelckmans, Kapellen, 2004, 160 p. € 15,95

'Er is een grote norse neger in mij neergedaald / die van binnen dingen doet die niemand ziet / ook ik niet want donker is het daar en zwart' (Lucebert). Het is de verdienste van de psychoanalyse dat ze wijst op de duistere kant van de menselijke psyche. Het irrationele behoort tot de kern van de menselijke tragiek. Mensen hebben onbewuste motivaties die de rede niet kan vatten. De psychoanalyse moet een plaats blijven opeisen voor de pool van het subject met zijn verhaal, ervaring en betekenis tegen de stroom van instrumentalisering en beheersing in. Deels door externe oorzaken, deels door eigen overmoed kwam de psychoanalyse in een gemarginaliseerde positie. Freuds erfenis kan de 21e eeuw alleen overleven wanneer men de moeite neemt deze dieptepsychologie te verrijken met de inzichten uit aanverwante disciplines. Over die kruisbestuiving met psychiatrie, neurowetenschappen, biologie, literatuur en seksuologie handelt het vlot leesbare boek Oneigenlijk gebruik, De psychoanalyse voorbij haar grenzen. Elke auteur zoekt uit hoe Freuds denken vandaag nog relevant kan zijn of vruchtbare denksporen aanreikt in enkele belangrijke debatten in de mens- en geesteswetenschappen. De bemeesterende blik maakt plaats voor het onbevooroordeeld luisteren naar elkaar.

[Emmanuel Van Lierde]

Beeldende kunst

Frank Nievergelt, Noel Montrucchio & Frans Boenders

Carmen Dionyse: my Art, my Universe 2. Lannoo, Tielt, 2004, 256 p., € 89,95.

Twaalf jaar na my Art, my Universe verscheen van deze grote dame van de keramiekkunst bij dezelfde uitgever een nieuwe monografie in een meertalige editie. De kunst van Dionyse (°1921, Gent) is die van klei en vuur, haar universum dat van geschiedenis en mythologie, met thema's als eenzaamheid, natuur, dood, metamorfose en opstanding. Doorheen de jaren bereikte zij met haar 'fundamenteel raadselachtige beelden' (Boenders) een zeldzaam hoog niveau. De uitgever

heeft getracht hieraan recht te doen door de vormgeving van het boek toe te vertrouwen aan Antoon De Vylder, een naam die borg staat voor kwaliteit. Blad- en zetspiegel zijn dan ook perfect op elkaar afgestemd, het lettertype zorgvuldig uitgekozen en net zo monumentaal en klassiek als Dionyses beelden, met beginkapitalen die eruitzien als Romeinse inscripties. Minpunt zijn de enkele zet- en splitsingsfouten - een gesel in deze tijden van digitaal zetwerk. Naast de inleidende essays bevat het boek verder een beknopte biografie, een lijst van tentoonstellingen en een bibliografie. Het omvangrijke catalogusgedeelte behelst paginagrote kleurenafbeeldingen, detailfoto's en twee uitklappagina's. Amerikaans stofomslag en foedraal beschermen de okerkleurige linnen band en ronden het geheel af als de sluitsteen van een weergaloos oeuvre.

[Patrick Auwelaert]

Klassieke literatuur

Desiderius Erasmus

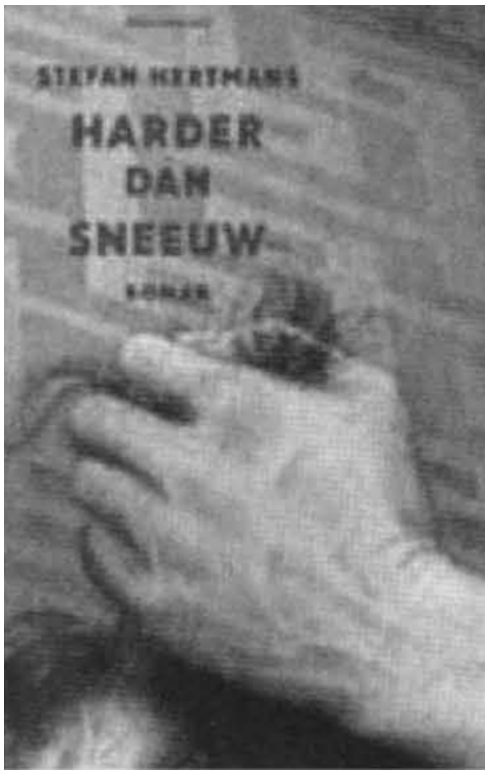
Een goddelijk festijn. Samenspraak. In een vertaling van Jeanine De Landtsheer. Met een inleiding van Lucy L.E. Schlüter, Ad. Donker, Rotterdam, 2004, 96 p. € 13,50.

Met de Colloquia, waarmee Erasmus zich in de lijn van Plato en Lucianus van Samosate plaatste, leverde de humanist een van zijn meest beroemde boeken af, die tijdens zijn leven tientallen herdrukken kende met telkens nieuwe aanvullingen. De thematiek van de gesprekken, die in 1522 een grondig herwerkte editie kenden, is bijzonder gevarieerd. Vele colloquia zijn wel gewijd aan de positie van de vrouw en aan religieuze en kerkelijke kwesties. Erasmus' kritische opstelling leidde ertoe dat het boek in 1559, 23 jaar na zijn dood, op de index kwam te staan. Jeanine de Landtsheer vertaalde in 2001 reeds 46 Gesprekken voor de Erasmusreeks van Athenaeum, waarvan De hemelvaart van Capnio en Een sober festijn thematische verwantschap vertonen met het hier vertaalde Convivium religiosum. Gastheer Eusebius ontvangt acht vrienden in een niet nader te definiëren Renaissance-villa. De aangelegde tuinen en de beschilderde muren geven aanleiding tot levendige dialogen waarin natuur, mens en God de grote thema's zijn, niet zonder satirische toetsen. Dit colloquium is een van dé referentieteksten voor Erasmianen. Erasmus op zijn best in een tuin- en tafelliteratuur van de beste soort en in een erg genietbare vertaling.

[Patrick Lateur]

Literair proza

Stefan Hertmans

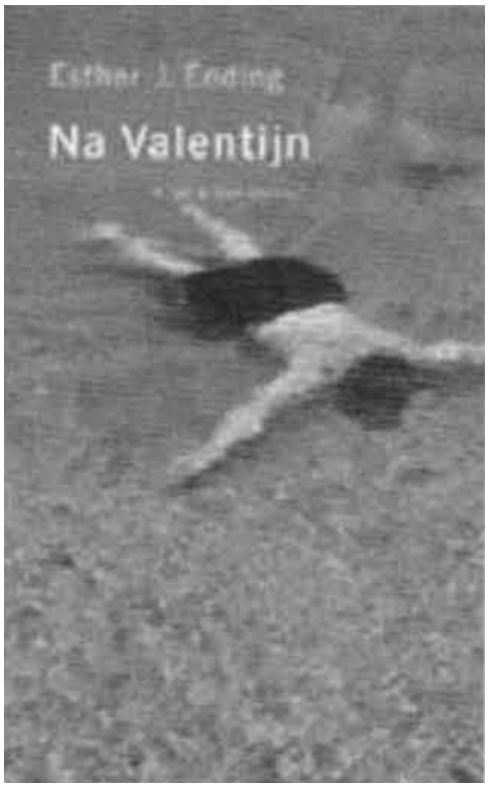


Harder dan sneeuw. Meulenhoff, Amsterdam, 2004, 282 p. € 17,50

In zijn nieuwe roman Harder dan sneeuw schetst Stefan Hertmans een nieuwe wrede wereld vol anoniem en onbegrijpelijk geweld. Het is een wereld die na 11 september en na de bomaanslagen in Madrid plots schrikwekkend dichtbij is gekomen. Dat is ook het geval voor het hoofdpersonage in Hertmans' boek, Johny de Vuyst. Dat geldt ook voor het hoofdpersonage, John de Vuyst. Hij zit midden in een midlife crisis: zijn huwelijk zit op een doodlopend spoor, hij heeft serieuze gezondheidsproblemen, zijn moeder wordt zwaar ziek. Aan zijn al bij al gezapig leventje op een uitgeverij komt een einde als hij op een dag geheimzinnige brieven ontvangt in een taal die hem aan Arabisch of Cyrillisch schrift doet denken. Wanneer wat later een krachtige bom op de tweede etage van het Institut du Monde Arabe in Parijs ontploft, en ook de reusachtige Sint-Pieterskerk in Rome door een bomaanslag tot een ruïne herschapen wordt groeit bij de tot dan toe eerder nuchtere, sceptische De Vuyst het besef dat er een direct verband bestaat tussen de vreemde brieven en de terroristische aanslagen van tot dan toe onbekende fundamentalisten. Hij ontdekt dat de Khazaren met de brieven te maken hebben. De Khazaren woonden in het gebied tussen de Kaspische en de Zwarte Zee en beleden ruim duizend jaar geleden twee religies tegelijkertijd. De Vuyst herinnert zich ooit een manuscript over de Khazaren gelezen te hebben en gaat op zoek naar de vreemde auteur van dat manuscript. Is die auteur dezelfde persoon als de roodharige man die John bedreigt, hem zelfs in elkaar slaat? Die roodharige duikt steeds meer op, en telkens wordt de sfeer grimmiger, vijandiger. De Vuyst, wiens naam verwijst naar Faust, belandt tegen wil en dank in spiraal van onverklaarbare gebeurtenissen en zinloos geweld, waarin hij zelf, zonder te begrijpen meedogenloos ten onder gaat. Harder dan sneeuw is geen hapklaar leesvoer; wel een schokkende parabel over botsende wereldbeelden, over fundamentalisme en terrorisme, over de menselijke eenzaamheid ook.

[Geert Swaenepoel]

Esther J. Ending



Na Valentijn, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam, 2004, 307 p. € 16,95

Zal ik deze recensie beginnen met wat normaal als slot dient gebruikt te worden? Dit is een absoluut meeslepend boek van een schrijfster die in haar debuut meteen een niveau bereikt waarop vele gevestigde schrijvers in hun hele carrière niet komen.

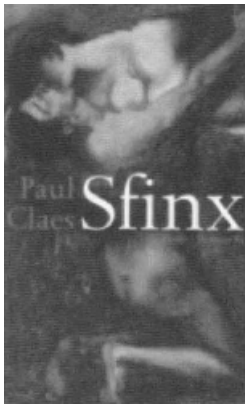
Na Valentijn is in feite niet meer dan een kleurrijke familiekroniek die ruim 30 jaar overspant. Het is allerminst de bedoeling om het ganse verhaal uit de doeken te doen: daarvoor gebeurt er te veel en is deze context te beperkt. Beter is het enkele opvallende aspecten van het boek aan te stippen waardoor duidelijk wordt waarom dit debuut uitstijgt boven de immense stroom van probeersels die de markt overspoelen. Van bij de ouverture van het boek weet Ending door een bijzonder geslaagde mix van vreemde scènes, bizarre reacties en hoogst vreemde eigennamen de nieuwsgierigheid van de lezer op te wekken. De nieuwsgierigheid houdt ze moeiteloos gaande. Een complexe maar overzichtelijke structuur rond data - de titel duidt op de jaarlijkse feestdag der verliefden - de onthechte en ironische toon waarmee ze het hilarische hippie-leven van haar moeder beschrijft, de onderhuidse maar soms ook flagrante erotiek van het boek zorgen daarvoor. Wat echter het boek het best samenbindt, is het verhaal van Ocean, de tweelingbroer van de vertelster en wellicht de meest tragische figuur van deze zeer ongewone familie. Bijna alles wat in het boek gebeurt, draait rond dit personage. De schrijfster geeft echter slechts met mondjesmaat relevante informatie over Ocean door zodat de benieuwde lezer verplicht wordt door te lezen. Het zal hem geenszins berouwen.

Een andere merkwaardigheid van dit boek is het intelligente gebruik van het motief van de droom. Er gebeuren in het verhaal zoveel vreemde dingen dat de scheidslijn tussen nare droom en nare werkelijkheid heel vaag wordt voor de lezer waardoor een supplementaire vorm van nieuwsgierigheid kan ontstaan.

Zijn er dan geen zwakke(re) elementen aan dit boek? Toch wel. Het opwindende ritme van de aanvangsfase zakt in het tweede gedeelte van het boek wat weg en de auteur heeft af en toe duidelijk moeite om de verhaallijnen van al die personages niet te laten verkluwen tot een onontwarbare knoop. Deze kritiek brengt echter geenszins de onvermijdelijke conclusie waarmee we gedurfd deze recensie aanvingen in gevaar.

[Frank Tubex]

Paul Claes



Sfinx. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004, 222 p. € 18,90

Met Sfinx is Paul Claes aan het tweede deel van zijn romancyclus Lilith toe, waarin hij de vrouwelijke identiteit centraal wil stellen. Deze keer speelt het verhaal zich af in het Wenen van 1899, waar de lezer kennis maakt met de aristocratische familie Van Löwen. Al vanaf het begin merkt de lezer er spanningen zijn ten huize van generaal Egon Von Löwen. Dochter Elisabeth zal nu huwbaar is, haar entreè maken op het lentebal. Haar zus Sophie is jaloers omdat ze te jong is en niet mee mag. Zoon Horst zit op de militaire school: hij wordt verondersteld later in de voetsporen van zijn vader te treden, maar. Egon leidt het huishouden met militaire hand. Alle kinderen Von Löwen hebben problemen in hun relatie met hun ouders. En ook tussen Egon en zijn vrouw Carlotta is de spanning te snijden. Op een avond gijzelen Slavische partizanen Sophie in het ouderlijke huis: ze willen zich op Egon wreken, omdat hij ongemeen wreed optrad tijdens een recente militaire actie onder zijn bevel in de Balkan. Wie Wenen zegt, aan het einde van de 19de eeuw, denkt aan deftige burgerij, kitcherige paleizen, hofbals en wervelende walsmuziek. Claes schetst in Sfinx een levendig beeld van stad en mentaliteit. Maar datzelfde Wenen is ook de stad waar Sigmund Freud op dat moment aan zijn psychoanalytische theorieën sleutelt. Paul Claes gebruikt die psychoanalytische thema's erg nadrukkelijk in zijn nieuwe boek. Dochter Elisabeth koestert onuitgesproken gevoelens voor haar vader (en generaal) Egon. Zoon Horst verzet zich steeds feller tegen de vader, en koestert zich in de liefde van zijn moeder. Kinderlijke sexualiteit, seksuele jaloezie, de betekenis van dromen, het Oedipuscomplex, het spiegelmotief dat later bij Lacan zo doorslaggevend wordt, zelfs de symbolische geladenheid van namen... het zit er allemaal in. Helaas doet juist die nadrukkelijkheid afbreuk aan de geloofwaardigheid van het boek: het is allemaal wat van het goede teveel. Ook de manier waarop Claes een vrijpartij tussen Carlotta en haar minnaar beschrijft heeft meer met doorwrochte symboliek

dan met erotiek te maken. Sfinx is niet echt geslaagd als poging om het wezen van de vrouw te vatten.

[Geert Swaenepoel]

Erik Vlaminck

Het schismatieke schrijven, Wereldbibliotheek, Amsterdam, 2005, 158 p. € 15,85

Bij een bezoek aan het graf van zijn ouders botst Erik toevallig net niet op een kruisbeeld. Het graf van zijn vroegere buurjongen, Constant Van Stokken, wordt ontruimd. Stanny stierf op 24-jarige leeftijd. Zijn dood roept herinneringen op, is confronterend. Dat verhaal moet nu maar eindelijk eens worden geschreven.

Zomer 1976. Stany is 22 jaar en stiekem verliefd op Nicole. Zijn overleden moeder, zijn vader, zijn vergeefse pogingen om werk ('Uw tanden, meneer Van Stokken, en uw adem') te vinden achtervolgen hem. Bij de jongeren van het dorp vindt Stanny geen aansluiting. Een van die jongeren is Erik. Erik, die schrijver wil worden. Erik, de rebel, de non-conformist die een poëzieprijs

wint. Erik die zijn studie aan de normaalschool inruilt voor het zothuis ‘om er een boek over te schrijven, hoe ze daar mensen platspuiten en elektroshocks geven en hersenspoelen’. Erik die iets heeft met Nicole. En dan krijgt de vader van Stanny een hersenbloeding. Stanny ziet zich geconfronteerd met dokters, onverstaanbare diagnoses, een roerloze vader en Nicole, die zijn vader verpleegt. Alleen wanneer het over motoren en zware voertuigen gaat, is Stanny op zijn best. De rest van de buitenwereld is bedreigend, ook Leon Van Riel, die naast zijn vader op de kamer ligt te wachten op een nieuwe heup, wat hij eigenlijk niet kan betalen. Stanny kent hem wel, zijn moeder liep er niet erg hoog mee op.

Leon vertelt in het volgende deel (zomer 1977) aan zijn zus Fien, de grootmoeder van Erik, hoe Stanny hem na een onverwachte erfenis langs moederskant geholpen heeft. Hij fulmineert tegen Erik, die geen soldaat wil worden. Stanny daarentegen, dat is tenminste een goeie jongen! Geeft geld aan zij die het nodig hebben, tot in de Congo toe.

Een jaar later (zomer 1978) is Stanny ‘compleet ontspoord’ en wordt opgenomen. Hij zit er tussen de patiënten Coenegrachts, Joske en Leroy, en de verzorgers, William en... Erik.

Af en toe duikt Nicole weer op en waarom kent Erik hem nu eens wel, dan weer niet? Dezelfde Erik die in het laatste deel (najaar 1978) ‘ontwijkend’ reageert op het overlijden van Stanny en van zijn ‘nonkel’ Leon flink de wind van voren krijgt.

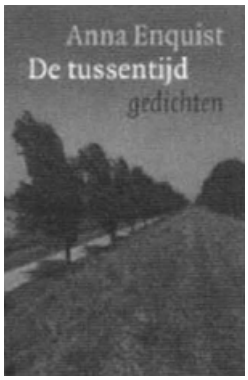
Net zoals in zijn vorige vijf delen van zijn roman fleuve, kan dit boek los gelezen worden van de rest. Behalve hier en daar personages die terugkeren, sluit dit verhaal toch weer aan bij de typische stijl van Erik Vlaminck: sober, specifieke humor en onderliggende spanning. Het mag er zijn. De ‘expliciete’ verscheurdheid van Stanny versus de innerlijke en tussen de regels door te lezen verscheurdheid die zich langzaam meester maakt van Erik. Het schismatieke schrijven heeft alvast zijn titel niet gestolen.

Behalve een algemeen tijdbeeld van de jaren zeventig, schetst de auteur op een rake manier hoe het er in psychiatrische centra aan toeging. Roger vande Velde is nooit ver weg. De kracht van dit boek ligt in het samenspel van verschillende personages die elkaar, willen of niet, raken. Korte dialogen vertellen meer dan ellenlange beschrijvingen. Treffende woordkeuze roept de verschillende sferen op. En de auteur spaart ‘zichzelf’ niet. Je voelt wat er gedacht en gevoeld wordt. Met een minimum aan woorden. Als dat niet groots is...

[Joke Depuydt]

Poezïe

Anna Enquist



De tussentijd. Gedichten. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004, 65 p. € 15,95

De tussentijd is opgedragen aan Enquists dochter Margit die omgekomen is in een verkeersongeval. Dat maakt dat men als lezer enige schroom ondervindt. Net zoals bij Schaduwkind van P.F. Thomése, voelt men vooral diep respect voor de ouder die na het onnatuurlijke verlies van zijn kind toch nog woorden vindt. Wanneer literatuur en werkelijkheid elkaar zo dicht raken, is het moeilijk een objectief oordeel te vellen. Toch zijn deze gedichten meer dan een verwerkingsproces in verzen. De tussentijd is geen therapeutische bundel, daarvoor is Enquist - zelf therapeute - een veel te goede dichteres. Ze laat in haar parlandoverzen, aan de hand van haar persoonlijke ervaringen, zien en voelen wat verlies is en wat het doet met wie achterblijft. Het openingsgedicht zet de toon: de moeder wordt een menigte van vrouwen; het verlies van het kind leidt tot een totale disintegratie en zelfs tot schizofrene toestanden. De moeder gaat als een dol dier overal op zoek naar haar dochter, praat met haar en ziet haar overal, maar telkens wordt de ontmoeting gefrustreerd door de werkelijkheid: de afwezigheid van de gestorvene. Met de taal probeert Enquist vat te krijgen op dit verlies, ze tracht het te overwinnen en ‘Muziek, muziek’, zoals een van de afdelingen heet, lijkt daartoe de enige manier te zijn. Maar ook de (poëtische) taal is ontoereikend en de dichter kan dan wel muziek maken, de onmacht blijft. Wie dood ging, kan immers onmogelijk terug aanwezig gesteld worden. Dit is een sterke bundel elegieën waarin Enquist een verschrikkelijk, maar moedig werk heeft aangevat: ‘het losmaken / van de dochter uit ons’.

[Carl De Strycker]

Bernlef

Kiezel en traan. Gedichten. Querido, Amsterdam, 2004, 80 p. € 17,95

Bernlef en de werkelijkheid. In het zestigers tijdschrift Barbarber wilde hij haar aanwezig stellen in zijn gedichten. Nu, zoveel jaren later, merkt hij dat het tevergeefs is om greep proberen te krijgen op de wereld en de dingen. In Kiezel en traan, de nieuwe dichtbundel van Bernlef gaat het nog altijd over de werkelijkheid, maar subtieler. Het openingsgedicht zet meteen de toon. Deze dichter heeft geen troost nodig, klampt zich niet vast aan een geloof en een hiernamaals. Hij neemt genoegen met de eindigheid en hij aanvaardt de onvatbaarheid. Met heel alledaagse woorden en spaarzame verzen spreekt Bernlef over het zijn en het verdwijnen. Dat is de enige werkelijkheid, dat alles voorbij gaat. En van dat alles de mens nog het snelst, terwijl de materie (even) voortbestaat. Die gedachte te aanvaarden en daarover te schrijven, dat is poëzie voor Bernlef. Zijn gedichten zijn geen zware jammerklachten van iemand

die bang is van het verdwijnen, maar ingetogen observaties: de spulletjes die achterblijven van het verdwenen meisje, de ghostnote, de vogels die betekenisloos door de lucht vliegen in plaats van de toekomst voorspellen. Die afwezigheden beschrijft Bernlef. Wat hij zou moeten doen, in gedichten bewaren wat hem lief is, mislukt. Het meeste ontsnapt, verdwijnt en wat toch blijft is daar slechts een fractie van. Dit is een bundel die in alle stilte hevig en echt ontroert omdat deze gedichten een algemene existentiële ervaring zo zuiver en krachtig beschrijven.

[Carl De Strycker]

Jos De Haes

Gedichten. Lannoo, Tielt, 2004, 236 p. € 22,50

Hoe onterecht het is dat Jos De Haes zo weinig gelezen wordt en zelfs vaak helemaal vergeten - in Nederlandse literatuur, een geschiedenis wordt met geen woord over hem gerept - daarover is al veel gejammerd. Deze Gedichten toont aan waarom dat onterecht is. Met een prachtig vormgegeven en wetenschappelijk verantwoorde editie van alle ooit gepubliceerde gedichten van De Haes en in samenwerking met een sterke Nederlandse uitgever, wordt geprobeerd deze verzen eindelijk de erkenning te geven die ze verdienen, ook buiten Vlaanderen. Dat hij vaak onbesproken en ongelezen blijft, komt door de stempel die De Haes gekregen heeft. Hij zou een ‘klassiek’ en katholiek dichter zijn. Bovendien had hij de pech om te publiceren in een periode waarin de driftige Vijftigerpoëzie opgang maakte. Dat zijn gedichten niet klassiek zijn in de zin van saai en verouderd, wordt uit deze editie duidelijk. De stof is vaak aan de klassieken ontleend, de versvormen zijn vaak strak en rijmend, maar de inhoud van deze poëzie is ontregelend. Het conflict tussen geest en lichaam, tussen het apollinische en het dyonisische weerspiegelt zich in de verhouding vorm-inhoud. De lezer maakt De Haes' evolutie mee van een religieus geïnspireerd dichter, via een man die worstelt met de rigide moraal tot iemand die zich losrukt van zijn wortels. De dichter is veel te vroeg gestorven om deze ontwikkeling te voltooien, maar zijn laatste verzen tonen in welke richting hij ging. Het intelligente nawoord is van Erik Spinoy, die via een pagliaanse interpretatie van ‘Stervende Koronis’ aantoont dat dit hele grote poëzie is, die heel anders gelezen moet worden dan tot nog toe.

[Carl De Strycker]

Guido de Bruyn



Het achterwerk van het geluk. Leuven, P, 2004, 64 p.

In dit geval mag best gesproken worden van het ‘langverwachte’ poëziedebuut van documentairemaker, dichter en vertaler Guido de Bruyn (1955). Hij maakte eerder literaire documentaires over onder meer Louis Paul Boon, Ivo Michiels en Hugo Claus. Van zijn hand verschenen verrassende en beklijvende gedichten in tijdschriften als Yang, De Brakke Hond en Deus ex Machina. In 2004 werd De Bruyn bekroon met de Klarapoëzieprijs voor zijn gedicht ‘Een tegenepos’. Ik zal maar meteen zeggen dat ik Het achterwerk van het geluk een van de belangrijkste debuten van de laatste jaren vind, hoewel de motieven en emoties die erin vervat liggen erg herkenbaar zijn, geconcentreerd rond liefde, verdriet en de ermee verbonden connotaties. De Bruyn presenteert een andere werkelijkheid, releveert intrigerende metaforen met behulp van een vereenvoudigd taalgebruik. De dichter speelt op verrassing en de wendingen in zijn gedichten zijn soms speels, soms aanstootgevend. Poëzie mag en kan alles, zoveel is duidelijk. Als de dichter zich dat realiseert, worden zijn verzen vreemdsoortige aanknopingspunten met ‘de nacht der stervelingen’. Hij stemt zijn bariton - in een gedicht kán hij dat - en ‘declameert een greep / uit het allerzielen van zijn jeugd, / de gymzaal van de liefde, / die toen nog lenig was’. En toch gaat dit werk verder dan de amoureuze Spielerei van een Herman de Coninck. De werkelijkheid van De Bruyn is van een andere orde: ze wordt niet beschreven maar aangeraakt, en het is verboden haar schaduwkant te ontbloten. Poëzie bewaart en bewaakt die achterkant. De gedichten slaan op het achterwerk om zich plots te bedenken en maar liever in zichzelf besloten te blijven liggen. In de regen wordt dat goed zichtbaar: ‘Elke dag vult hij een plat vlak / met kleuren. / Vandaag zal hij zoveel meer dan dat.// Op zoek naar het nat in een wolk, / zoveel natter dan de regen.// [...] Rijk is de aarzeling, dieper het brouillon. Het aanstonds: tijdelozer dan het nu’.

Zoveel aarzeling, schaduwzijde, zwijgplicht en zeggingskracht in één gedicht. Dat is het wat we te zoeken hebben in poëzie, ook al vinden we het niet. Dan raakt ze een kant aan van de werkelijkheid, een deeltje, of misschien zelfs niets. Dat mag in een gedicht. Guido de Bruyn bespeelt dat register meesterlijk. Dit is heerlijk werk.

[Stefan van den Bossche]

A. Roland Holst

Gedichten 1911-1976, samengesteld, bezorgd en van een verantwoording voorzien door Jan van der Vegt. Meulenhoff/Manteau, Amsterdam, 2004, 984 p. € 59,90

De ‘Prins der Dichters’ werd hij genoemd. Adriaan Roland Holst (1888-1976) ontving alle belangrijke literaire prijzen en verschillende koninklijke onderscheidingen. Hij was tijdens zijn leven al een legende. Zijn generatiegenoten J.C. Bloem en Martinus Nijhoff dichtten hem eeuwige roem toe, maar het liep anders. Vijf jaar na zijn dood verscheen een fraaie uitgave van zijn verzameld werk in vier delen bij uitgeverij G.A. van Oorschot. En daarna werd het stil. Voorgoed leek hij uit de belangstelling verdwenen. Onlangs verscheen een nieuwe uitgave van zijn poëzie. Hon-

derden bladzijden gedichten die op verheven toon zingen van eenzaamheid en vergankelijkheid, maar ook gewagen van het verlangen naar een andere wereld die vroeger in een 'voorbestaan' ons deel was. De meeste gedichten zijn gesitueerd aan of vlakbij de zee. 'Aan den zoom van wind en wereld' heet een bekend gedicht uit Voorbij de wegen, een van de mooiste bundels van Roland Holst. De taal en de thematiek doen onmiskenbaar gedateerd aan. En toch kost het weinig moeite (weer) onder de bekoring te komen van deze haast profetische poëzie met haar vloeiende ritme. Waar de uitgave van Van Oorschot was gebaseerd op de eerste druk van de bundels, heeft Jan van der Vegt gekozen voor de laatste: 'Voor het eerst wordt nu de volledige tekst van alle bundels die Roland Holst heeft gepubliceerd afgedrukt in de laatste door de dichter gecorrigeerde en geautoriseerde versie.' Van der Vegt stelt ook dat de vorige uitgaven 'de zorg die de dichter besteedde aan het vinden van een definitieve vorm voor een regel of strofe' niet zichtbaar hebben gemaakt. Deze min of meer impliciete kritiek, met name op de Van Oorschoteditie, is niet terecht. Het is niet meer dan een zwakke, vrij doorzichtige poging aan de eigen editie een bijzondere status te verlenen die zij niet bezit. Roland Holst was geen variantendichter. De verschillen tussen de nieuwe editie en die van Van Oorschot zijn dan ook bijzonder klein. Veel bundels van Roland Holst zijn tijdens zijn leven helemaal niet, of geheel ongewijzigd herdrukt. En als de dichter eens bij een herdruk gedichten liet vervallen of naar een andere bundel verplaatste, liet hij de tekst van de andere meestal ongemoeid. In de eerder genoemde bundel Voorbij de wegen werden bijvoorbeeld in de tweede druk slechts één komma geschrapt en twee regels herschreven. Enige bescheidenheid zou de editeur van de nieuwe editie daarom meer gepast hebben, vooral omdat om onduidelijke redenen de ongebundelde en door Roland Holst vertaalde gedichten niet zijn opgenomen. Daarvoor moet men de Van Oorschot-uitgave raadplegen. Het is verheugend dat de poëzie van Roland Holst weer beschikbaar is in een bijzonder smaakvol vormgegeven boek. Hopelijk vindt het zijn weg naar nieuwe generaties lezers die de 'Prins der Dichters' alleen nog als een van de vele namen uit hun literatuurgeschiedenis kennen.

[Dick van Vliet]

Hans Sleutelaar.

Vermiste stad. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004, 64p. € 16,50

De naam van Hans Sleutelaar is voorgoed verbonden aan het zestigerstijdschrift Gard Sivik waarin hij samen met Armando, Vaandrager en Verhagen streed voor een poëzie die samenviel met de werkelijkheid. Als dichter is hij vooral bekend om zijn strijdkreet 'Wollt ihr die totale Poesie?', maar een dichtbundel noemen van Sleutelaar is voor velen moeilijk. Pas in 1979 publiceerde hij zijn debuut Schaars licht. Nu, vijfentwintig jaar later verschijnt zijn tweede bundel Vermiste stad met als ondertitel 'Rotterdamse kwatrijnen'.

In de eerste afdeling vermengt Sleutelaar jeugdherinneringen met indrukken van Rotterdam. Dat dit niet meteen de mooiste Nederlandse stad is om over te schrijven, is duidelijk en de dichter hangt er dan ook geen al te fraai beeld van op. Net als

Dresden is de stad helemaal platgebombardeerd tijdens de Tweede Wereldoorlog, maar wat daarna verrees, is een zielloos economisch centrum vol betonnen bunkers. De stad van zijn jeugd mag dan al vermist zijn, toch schrijft Sleutelaar met liefde over dat Rotterdam en zijn inwoners, want hij is ‘onbetwistbaar een van hen’. De tweede afdeling verzamelt nog vijf gedichten die de schrijver in de loop van de jaren in tijdschriften en kranten liet verschijnen. Zoals hij karig is met gedichten, zo is Sleutelaar ook zuinig met zijn woorden. Less is more moet zijn devies zijn. Telkens wordt een kwatrijn gevolgd door een witte pagina. Dat geeft het mooie boekje veel cachet, maar maakt ook dat je de vierregelige versjes niet zomaar wegleest, maar er tijd voor neemt. Opvallend is hoe Sleutelaar tot een minder roeperig dichter is geëvolueerd en toch zijn poëtica trouw gebleven is. Met een alledaags vocabularium en vaak overvloedig rijmend brengt hij verslag uit van wat hij ziet en daarbij voelt. Vermiste stad is een minimalistische bundel van de beste soort!

[Carl De Strycker]

Bernd G. Bevers



Tegenberichten. Gedichten. Prometheus, Amsterdam, 2004,. 52p. € 15

Bernd G. Bevers is een voormalig kunstschilder die zich vanaf 1994 volledig toelegt op poëzie. Na een aantal tijdschriftpublicaties is Tegenberichten zijn debuut. De bundel opent met een gevoel van ontheemdheid, ontleend aan de eigen biografie (hij werd in Duitsland geboren en kwam op zijn twaalfde naar Nederland). En dat autobiografische uitgangspunt geldt voor de hele bundel. Bevers keert in deze gedichten terug naar zijn kindertijd. In de beste gedichten toont zich het schildersoog wat sterke observaties en beeldrijke verzen oplevert. Een beeld als ‘Een rij

brandladders als paperclips / aan de dakrand geklemd, om hemel / en aarde te verzoenen met elkaar', is een prachtige talige ontdekking. Maar jammer genoeg blijft het vaak bij biografische verhaaltjes en wordt de anekdotiek slechts zelden overstegen. Natuurlijk treedt er een tirannieke vader op, vanzelfsprekend wordt de symbiose van het kind met de natuur beschreven en zijn er de onbekommerde spelmomenten die verheerlijkt worden en afgezet tegen de volwassenheid.

Heel deze bundel bestaat uit kinderlijk verwonderde observaties van de werkelijkheid, al komt een enkele keer een meer contemplatief gedicht voor. Het zijn de gedichten waarin de schilder met de scherpe blik het haalt op de clichématige pen van de schrijver, die van deze bundel een mooi debuut maken. Het is een zeldzaam anachronistische en stille bundel te midden van de schreeuwerige postmoderniteit.

[Carl De Strycker]

Luc Huybrechts

Linkeroever. Gedichten. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004, 72p. € 14,95

Luc Huybrechts is zeer actief binnen het literaire wereldje. Behalve het feit dat hij de motor is achter Zuiderzinnen en het schrijverscafé De Nieuwe Linde op Antwerpen-zuid openhoudt, is hij geen onverdienstelijk romancier. Nu komt hij ook voor de dag met de mooie bundel poëzie Linkeroever. Huybrechts' verzen behandelen alle grote thema's (de dood, de vader, de moeder, de jeugd, de vergankelijkheid, de liefde), maar doen dat in kleine verhalen en een eenvoudige taal. Met zijn kundige techniek weet hij de lezer te boeien en soms grijpt een gedicht zelfs naar de keel zoals het prachtige 'Kikkervisjes' over de gespannen verwachtingen die jong leven opwekt. Een ander hoogtepunt is het gedicht 'Weg' waarin na de dood van de moeder de bescherming wegvalt en de overzichtelijkheid van de wereld plots verdwijnt, een gevoel dat Huybrechts in schitterende beelden weet te vatten. Deze dichter schrijft opzettelijk begrijpelijke gedichten en dat is een verdienste in een tijd waarin het bon ton is om postmoderne filosofen te sampelen. In de eerste cyclus wordt ook duidelijk in welke traditie hij zich wil plaatsen. In die afdeling schrijft hij een in memoriam voor Herman de Coninck en een afscheidsvers voor Eddy van Vliet en dat zijn meteen de namen die poëticaal model hebben gestaan voor Linkeroever. In meer dan een opzicht doet deze bundel immers denken aan de poëzie van deze twee dichters: een zelfde thematiek, hetzelfde vlotte parlando, een gelijkaardige ironie en een vergelijkbaar gevoel voor humor en melancholie. Nieuw en schokkend is het allemaal niet, maar deze voortzetting van een bijzonder rijke traditie in de Vlaamse poëzie levert meer dan eens aardige gedichten op.

[Carl De Strycker]

Jeugdliteratuur

Marita de Sterck



Met huid en haar. Querido, Amsterdam, 2004, 232 p. € 13,50

Wanneer zijn ouders en zus voor een weekend naar Barcelona vertrekken, wil Joppe met zijn vrienden een vredesbetoging voorbereiden. Hij wil ook tijd nemen om Alya, een medestudente verpleegkunde, in te palmen. Maar dan wordt Tist - zijn bijna honderdjarige overgrootvader - ziek en Joppe voelt zich genoodzaakt om voor hem te zorgen. Tist is een lastpak en een keikop. Joppe leert hem in zijn laatste levensmaanden stilaan beter kennen. Voor Tist vloeien heden en verleden door elkaar. De Eerste Wereldoorlog met zijn honger, kou en gruwel komt weer naar boven. Tist vertelt verhalen over blije maar vooral over dramatische gebeurtenissen in zijn leven. Vaak verzwijgt hij dingen die te maken hebben met eigen angsten, fouten of koppigheid. Joppe ervaart op enkele maanden dat noch de dood noch de liefde zich laat dirigeren. Het verhaal is strak opgebouwd, met afwisselend hoofdstukken uit het heden en het verleden, die via motieven aan elkaar worden gekoppeld. Daarin nemen vooral de vroege jeugdherinneringen van Tist en de Eerste Wereldoorlog een belangrijke plaats in. Alle aandacht gaat naar het familieverhaal en het stervensproces van Tist. De liefdesgeschiedenis raakt daardoor sterk op de achtergrond. Door de gelijklopende thema's, zoals familiebanden, afscheid nemen, het samengaan van liefde en dood en de kracht van verhalen die generaties bindt, is dit boek sterk verwant met ‘Wild vlees’, een andere adolescentenroman van deze auteur. Een aangrijpende, diepgravende roman met scherp getypeerde, authentieke personages. Het boek werd in april terecht bekroond met de Nederlandse Zilveren Zoen.

[Ria de Schepper]

Imme Dros

Griekse mythen. Querido, Amsterdam, 2004, 539 p. € 19,95

Imme Dros' fascinatie voor de Griekse goden- en heldenverhalen resulteerde het jongste decennium in verscheidene boeken. Haar hervertellingen van Griekse mythen - de voorbije jaren in afzonderlijke bundels uitgegeven - werden in dit boek verzameld en aangevuld met enkele nieuwe hertalingen. De wereld van goden, halfgoden en mensen blijft boeien door het ruime scala aan universele gevoelens dat erin aan bod komt. Liefde, trouw en ontrouw, haat, trots en wraakgevoelens vervullen mensen en goden maar het Lot bepaalt hun leven en dood. Imme Dros geeft met dit boek voor jongeren een overzicht van bekende en minder bekende Griekse mythen in een hedendaagse taal. De tekst is geschreven in ritmi-

sche, klankrijke verzen zonder metrum of rijm. Klankkleur en ritme van de woorden bepalen mee de vaart in de verhalen, soms traag of nadenkend, soms plechtig of flitsend. Af en toe slaat de auteur een spottende of ironiserende toon aan en doorweeft ze de verhalen met wijsheden over mensen en hoe ze handelen. Stilistisch leunt ze aan bij de orale vertelcultuur, gebruikt soms aanschouwelijke beeldspraak en homerische vergelijkingen en beschrijft treffend decors en situaties. Het boek is verlucht met tientallen schilderijtjes van Harrie Geelen. Met een gevarieerd kleurenpalet geeft hij in grove borstelstreken de geheimzinnige, magische wereld van sterfelijke en onsterfelijke wezens weer.

[Ria de Schepper]

David Almond



De vuurvreter. Querido, Amsterdam, 2004, 173 p. € 13,75

Tijdens de herfst van 1962 verandert het rustige, gelukkige leventje van Bobby Burns voorgoed. Alles begint bij zijn ontmoeting met de enigmatische boeienkoning en vuurvreter McNully. Thuis komen er problemen als zijn vader ziek wordt en op school vlot het niet. Bobby gaat naar de middelbare school en wordt er geconfronteerd met de hardvochtige meneer Todd. Samen met een nieuwe buurjongen gaat hij in het verweer. Niet alleen het persoonlijke leven van Bobby in een klein kustplaatsje nabij Newcastle kleurt het verhaal, maar ook de wereldpolitiek uit die tijd. De Cubacrisis brengt de wereld aan de rand van de afgrond en iedereen vreest dat er een atoombom zal vallen. De auteur gaat voor dit verhaal in de ik-persoon terug naar zijn jeugdjaren. Hij beschrijft in een kleurrijke mix heel beeldend allerlei facetten

uit het leven van Bobby: het rustige kustdorpje in de schaduw van de kolenmijnen, het sterke klassenbewustzijn, de strenge discipline op school, de fascinatie van Bobby voor McNully, een ‘verloren ziel’ met een traumatisch oorlogsverleden. Bobby groeit op in een liefdevol gezin en heeft daarbovenop echte vrienden maar als opgroeiende tiener wordt hij geconfronteerd met onrecht en dreiging. Het gevoel dat vrijheid belangrijk is en dat je moet vechten en doorzetten om iets te veranderen, duikt geregeld op. De snel wisselende scènes geven dynamiek aan het verhaal. Almond is een meester in het creëren van sfeer en in het veelzijdig typeren van zijn personages via kernachtige beschrijvingen. Dit boek voor jongeren vanaf twaalf jaar werd in Amerika en Engeland bekroond.

[Ria de Schepper]

Henri van Daele

De Omgekeerde Dendermonde. Lannoo, Tielt, 2004, 136p. € 14,95

De veertienjarige ikfiguur werkt voor wat zakgeld elke week bij een kippenboer. Daar ontmoet hij een mooie vrouw die haar koopwaar aan huis besteld wil. Henri komt in het afgelegen huisje van de jonge vrouw in een ‘exclusieve bonbonnière’ terecht. Christiane - zeg maar Cri-Cri - wil van hem niet alleen kippen maar ook opstellen kopen. Henri beseft niet wat voor een vrouw Cri-Cri is maar zijn vriend Carl Degroote heeft vlug door dat het om een vrouw van lichte zeden gaat. Alles blijft evenwel onschuldig: Henri drinkt wat whisky, leest zijn teksten voor en krijgt enkele postzegels. Daarbij zit een zeldzame postzegel, de Omgekeerde Dendermonde, die blijkbaar meer dan twee miljoen frank waard is. Wat moet de jonge Henri met zo'n waardevolle postzegel? Hoe komt Cri-Cri aan die postzegel en kan hij die verkopen zonder haar erbij te betrekken? Van Daele haalt jeugdherinneringen op uit 1961 en schildert het rustige dorpsleven van toen, met onder meer de steeds opduikende rivaliteit tussen de katholieken en de socialisten. Hij weidt minder uit dan in veel van zijn vroeger werk. De plot is goed gecomponeerd met een beperkt aantal personages en een spannende climax. Vooral de vriendschap tussen de naïeve Henri en de meer wereldse Degroote is knap getypeerd. Zoals steeds toont Van Daele zich een echte verteller die met zijn van streektaalwoorden doorspekte taal, de sfeer en mentaliteit van de vroege jaren zestig gevat weergeeft. Wellicht zal het boek volwassenen die deze periode meemaakten meer intrigeren dan de adolescenten waarvoor het boek bedoeld is.

[Ria de Schepper]

Marcus Sedgwick



Het boek van de dode dagen. Van Goor, Amsterdam, 2004, 254 p. € 16,95

Het verhaal speelt zich af in de laatste vijf dagen van het jaar, de dode dagen waarin de zichtbare en onzichtbare wereld met elkaar verbonden worden. Valeriaan, een uitvinder en magiër, weet dat hij bij het aanbreken van het nieuwe jaar zal sterven. Er zijn nog vijf dagen te gaan en hij zoekt verbeten een uitweg om zijn noodlot te ontlopen. Zijn hulpje Boy en het havenloze meisje Wilg moeten hem daarbij helpen. Ze zoeken een oud boek waarin Valeriaan hoopt te vinden hoe hij zijn leven kan redden. De zoektocht brengt hen in duistere, lugubere en desolate locaties waar hun leven meer dan eens bedreigd wordt. Als ze na het overwinnen van veel obstakels het boek vinden, is de oplossing allesbehalve voor de hand liggend. Het verhaal speelt zich af in een fictieve stad in het verleden, met ondergrondse kanalen en catacomben. Duistere, onverklaarbare krachten en mysterieuze gebeurtenissen zijn geïntegreerd in een stevige plot. Intrigerende, actievolle scènes en sfeervolle, rustiger passages wisselen elkaar af. De typering van Valeriaan, Boy en Wilg is geslaagd. De auteur refereert vrijelijk naar bestaande locaties en personages zonder zich te bekommeren om hun echte historische context. Zo is de belangrijke nevenfiguur Kepler een fictief personage dat in verband wordt gebracht met experimenten met elektriciteit en magnetisme en met de camera obscura. Voor jongeren vanaf 13 jaar is dit een geheimzinnig verhaal dat slechts langzaam zijn geheimen prijsgeeft.

[Ria de Schepper]

Julie Bertagna

Exodus. Van Holkema & Warendorf, Houten, 2004, 352 p. € 14,99

In het jaar 2001 zijn de ijskappen van de polen gesmolten en is de aarde overstroomd. De vijftienjarige Mara Bell leeft met een kleine dorpsgemeenschap op Wing, een eiland dat nog een stukje boven water steekt maar door aanhoudende stormen bedreigd wordt. Door te surfen op een oude laptop is Mara overtuigd van het bestaan van een nieuwe wereld met luchtsteden. De eilandbewoners wagen de tocht overzee en stranden voor de muren van de luchtstad New Mungo. Talloze vluchtelingen leven er in onmenselijke omstandigheden. Als Mara haar familie verliest, wil ze kost wat kost de stad binnen om een toekomst voor de vluchtelingen te vinden. Ze belandt in de Nederwereld onder de luchtstad tussen zwerfkinderen en boomnestelaars. Daar vindt ze vriendschap maar als ze in de stad zelf raakt wordt het pas menens. Dit epische verhaal bespeelt vele thema's, waaronder vrijheid, egoïsme en medemenselijkheid, vluchtelingen en maatschappelijke structuren. De high-tech wereld van New Mungo is op zijn manier even corrupt en elitair als de oude wereld. Het verhaal drijft op de kracht van enkele sterke vrouwen, vooral dan de vastberaden Mara. Personages, emoties en situaties worden in deze lijvige roman voor adolescenten breedvoerig beschreven. Een lyrische of een beschouwende passage is nooit ver weg maar het verhaal boeit wel door de originele plot.

[Ria de Schepper]

Joyce Carol Oates

Freaky groene ogen. Van Goor, Amsterdam, 2004, 218 p. € 15,75

De vijftienjarige Franky merkt stilaan dat er wat mis is met het huwelijk van haar ouders. Haar vader is een populaire sportverslaggever die vaak uithuizig is. Haar moeder speelde altijd de onopvallende rol aan zijn zijde maar nu gaat ze steeds vaker haar eigen weg. Als ze geregeld naar een huisje aan de kust trekt, mogen de kinderen niet mee. Op een gehaaide manier zet vader de kinderen tegen hun moeder op. Als ze vermist wordt, zorgt vader ervoor dat de kinderen zich van hun moeder afkeren en haar beginnen te haten. Pas als Franky brieven van haar moeder vindt, wordt de waarheid duidelijk. Dit verhaal geeft op een bijzonder knappe manier de ontwrichte gezinssituatie en de groeiende mentale weerbaarheid van Franky weer. De zorgeloze tiener Franky wordt steeds vaker Freaky Groene Ogen, haar koppige, tegendraadse en zelfverzekerde alter ego. Franky's behoefte aan genegenheid, haar twijfels en analyses van de situaties worden direct en treffend beschreven. Bepaalde details suggereren de dominantie en de manipulatie van vader maar wat er precies gaande is wordt slechts langzaam onthuld. In deze meeslepende adolescentenroman grijpen de onderhuidse spanning en de scherpe karaktertekening onweerstaanbaar aan.

[Ria de Schepper]

Michael Morpurgo

Soldaat Peaceful. Facet, Antwerpen, 2004, 216 p. € 15,95

Soldaat Tommo Peaceful houdt een nachtwake, ergens aan het front nabij Ieper tijdens de Eerste Wereldoorlog. Tussen tien uur 's avonds en zes uur 's morgens tikt

een horloge onstuitbaar de tijd en Tommo haalt herinneringen op. Hij vertelt over het landelijke leven in Engeland, over zijn familie, over zijn vriendinnetje Molly die zijn broer Charlie verkoos, over de inlijving in het leger toen hij net geen zestien jaar was en over de verschrikkingen aan het front. De jonge Tommo keek al heel zijn leven op naar zijn drie jaar oudere broer Charlie. Leidraad doorheen het verhaal is de bijzondere band met Charlie, de sterke broer waarop hij altijd kon rekenen, ook tijdens de oorlog. Maar ook macht en willekeur bepaalden het leven van de twee broers: de pesterige onderwijzer op school, de kolonel-landheer die het leven van de dorpsbewoners in zijn greep hield en de hardvochtige sergeant Hanley in het leger. Hun machtswellust en onverschilligheid staat in schril contrast met de liefde en oprechtheid van de twee broers en hun familie. Het boek eindigt met een verrassend slot dat tegelijk een minder bekend aspect van de Eerste Wereldoorlog weergeeft. Morpurgo is een goed verteller die situaties en personages gevoelig maar zonder sentimentaliteit tekent. Het boek werd in Groot-Brittannië onderscheiden met de Red House Book Award 2004, een belangrijke jongerenpubliekprijs.

[Ria de Schepper]

Muziek

Huub Oosterhuis

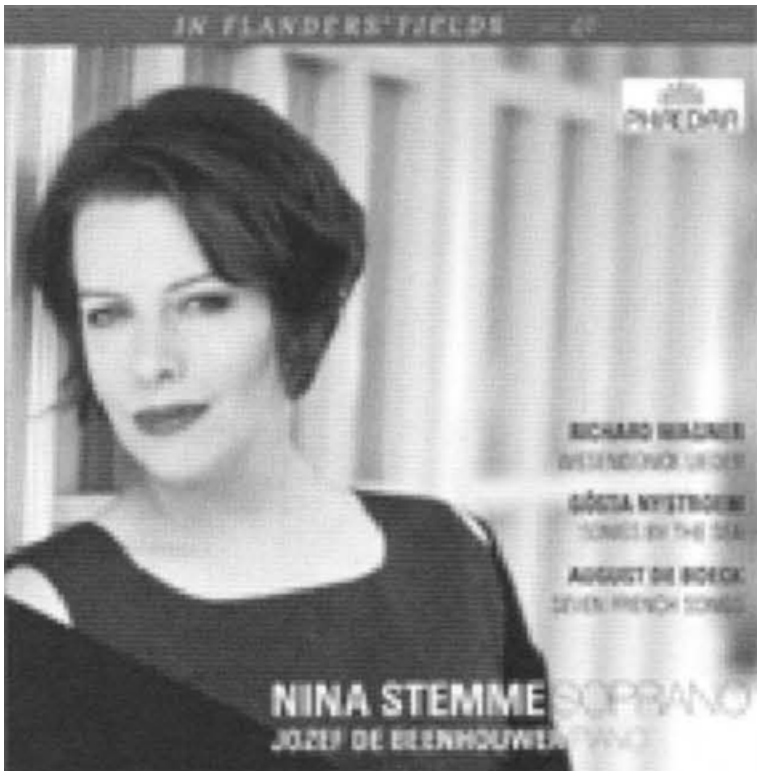
Verzameld liedboek. Liturgische gezangen op teksten van Huub Oosterhuis. Kok, Kampen, 2004, 980 p. € 37,50.

Al meer dan veertig jaar heeft Oosterhuis vanuit de Amsterdamse Studentenekklesia onze religieuze taal een nieuw aanzien gegeven en de liturgie tekstueel afgestemd op het hedendaags levensgevoel en de religieuze ervaring binnen de

moderniteit. De tekstdichter bracht reeds in Gezongen Liedboek. Verzamelde teksten uit 1993 een indrukwekkende schat aan teksten samen. In onderhavig boek worden vijfhonderd liederen verzameld van diverse genres (er zijn ook psalmen, voorgebeden, canons, beurtzangen, enz.), ditmaal met notenmateriaal voor de volkszang en de koorpartijen. Een echt liedboek dus, met composities van Bernard Huijbers, Tom Löwenthal, Antoine Oomen en vele anderen. Uit de vroegere losbladige bundels Liturgische Gezangen werden zowat driehonderd liederen opgenomen en aangevuld met tweehonderd niet eerder gepubliceerde gezangen. Een aantal teksten vertonen in vergelijking met het Gezongen Liedboek wijzigingen, weglatingen of aanvullingen. Zowel liturgisch als voor privégebruik of binnen kleine groepen kan de uitgave ongemeen veel diensten bewijzen. Voor dit liedboek zelf geldt ook wat de dichter verwoordde: Woord dat ruimte schept, toekomst, wijd licht land (p.537). Een heel eigen Zingt Jubilate en dus een aanrader voor kerkkoren. Maar ook voor wie zingen wil in kleine kring. En ook en zelfs voor wie aan toonladders geen boodschap heeft, maar gewoon verhelderende liedteksten wil lezen.

[Patrick Lateur]

Discotheek



Wagner, Nystroem, de Boeck

Liederen, Nina Stemme, sopraan en Jozef de Beenhouwer, piano, In Flander's Fields, vol. 40, Phaedra 92040.

Nummer 40 in de reeks In Flander's Fields van platenlabel Phaedra is zonder meer een uitzonderlijke cd! Wagners enige (en sublieme) liedcyclus, de Wesendonck Lieder, hoeft wellicht niet voorgesteld te worden. De combinatie ervan met minder tot quasi volkomen onbekend werk is, hoewel hoogst ongebruikelijk en gedurfd, absoluut een schot in de roos! De Songs by the Sea van de Deense Gösta Nystroem (1890-1966) en de Sept Mélodies van August de Boeck zijn ontdekkingen van formaat. Melodische elegantie, impressionistische sfeer en harmonische kleurenrijkdom typeren het werk van Nystroem. De liederen van August de Boeck, op teksten (over een hopeloze liefde) van Jeanne Cuisinier, munten uit door een sterke gevoelsgeladenheid in een uitgesproken romantische toonzetting. De vertolking door Nina Stemme - eindelijk zingt een wereldster werk van een Vlaams componist - is vlekkeloos, indringend en meeslepend. Bijzonder subtiel begeleid door Jozef de Beenhouwer, zingt ze met kracht en diepe warmte, met gepasioneerde overgave èn intense verstilling. Uitstekende dictie ook. Dit is één van de betere cd's van het jaar, zeer terecht ook bejubeld door de buitenlandse muziekpers.

[Jaak Van Holen]

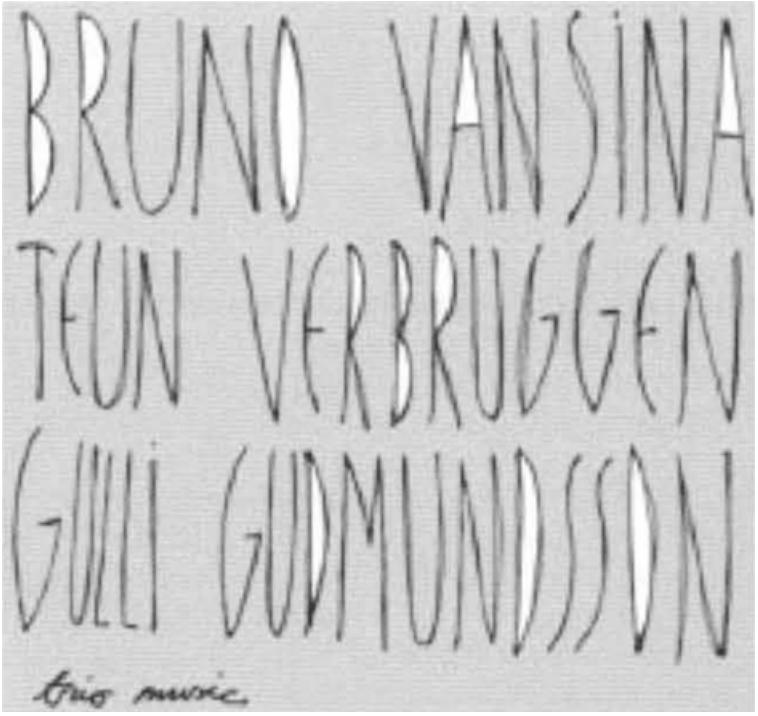


Ananke

Ananke. cd audio, 63 min., 2004 uitgave in eigen beheer, contact: anankebass@hotmail.com, gsm + 32 477 80 63 39

Ananke is het titelloze debuut van de gelijknamige groep, bestaande uit drie amper twintig jaar jonge, Brusselse muzikanten: Victor Abel (keyboards), Roméo Iannucci (elektr. bas) en Alexandre Rodembourg (drums). Voorjaar 2004 wonnen zij de Wedstrijd Jonge Jazzmuzikanten van de Brussels Jazz Marathon. Hun kort voordien opgenomen cd bevat acht vrij lang uitgesponnen composities van Victor Abel, die in hun titels naar het heelal, de zon en de planeten verwijzen. Geen wonder dan ook dat het trio als voornaamste inspiratiebronnen Aka Moon en Greetings from Mercury aanwijst. Net als deze invloedrijke crossover bands bedienen de jongens zich in hoofdzaak van het jazzrockidioom om hun meeslepende en funky grooves een solide basis mee te geven. Al kunnen ze wat muzikale rijpheid betreft nog lang niet aan hun voorbeelden tippen, niettemin musiceren ze voor hun leeftijd opvallend trefzeker en geschakeerd, zowel in de trage en zachte als in de snelle en hardere nummers. Dit laat alleszins het beste verhopen voor de toekomst. Toch kunnen we niet nalaten ons af te vragen hoeveel spannender en veelzijdiger nog dit driemanschap zou klinken als het een gitarist of saxofonist aan de bezetting toevoegde. Als de stand van de planeten het toelaat, biedt volgend werk wellicht uitkomst.

[Patrick Auwelaert]



Vansina - Verbruggen - Gudmundsson

Trio Music. cd audio, 60 min., geproduceerd door Bruno Vansina, 2004, Rat Records RAT001

Medio jaren negentig in de schoot van het Brusselse Koninklijk Conservatorium opgericht door Bruno Vansina en Teun Verbruggen, debuteert dit jazztrio pas nu met een live-cd die zeven voor het merendeel lang uitgewerkte composities bevat: twee van het trio, twee van John Coltrane (waaronder een bevlogen versie van ‘Syeeda's Song Flute’ uit Giant Steps), één van Hoagy Carmichael (‘The Nearness of You’), één van Vansina, en een traditional (‘Dear Old Stockholm’). Drums (Verbruggen) en contrabas (de IJslander Gudmundsson) vormen in de meeste nummers een opzwepende basis waarop Vansina's sopraan- en altsax lange lyrische lijnen trekt die opvallen door een aantrekkelijk vibrato. Deze aanpak charmeert vooral door de subtiele manier waarop het driemanschap uiteenlopende stilistische invloeden als bop en free naadloos weet te verenigen in een idioom dat zowel vertrouwd in de oren klinkt als beelden van nieuwe muzikale werelden oproept. En dat alles zonder het traditionele maar onverwoestbare swinggevoel te verwaarlozen waar een mens spontaan van gaat vingerknippen of ritmisch met de voeten bewegen. Als er één ding is dat van deze jongens gezegd kan worden, dan is het wel dat ze de jazz onder de leden hebben. Hopelijk brengen ze hun tweede cd uit nog voor wij oud en stokdoof zijn.

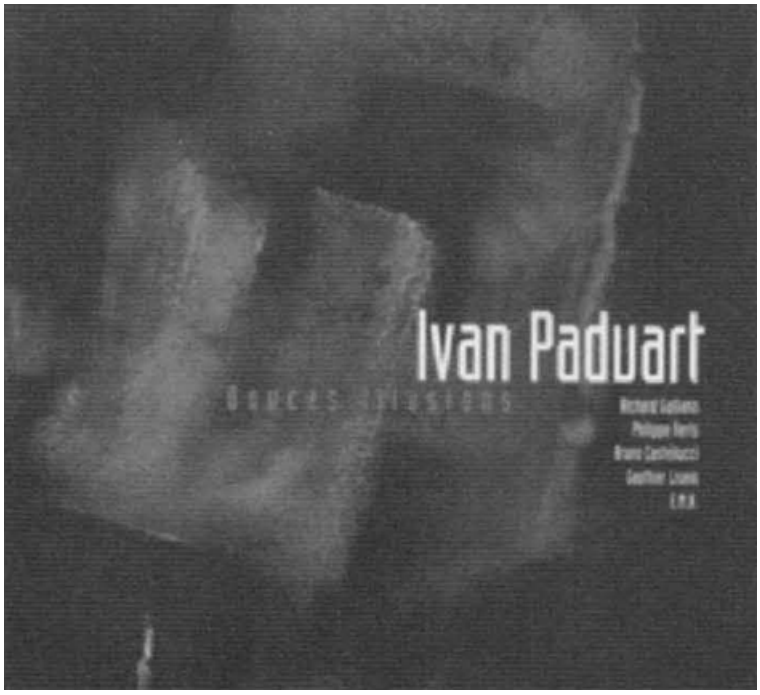
[Patrick Auwelaert]

Rêve d'Eléphant Orchestra

Lobster Caravan. cd audio, 59 min., opname en mix Christine Verschorren, 2004, W.E.R.F. 042

Net als Racines du ciel (2001) is de tweede cd van dit zevenkoppige gezelschap opnieuw een poging om muzikale anarchie te paren aan beklijvende composities. Lobster Caravan bevat veertien overwegend korte stukken waarin koperen blaasinstrumenten als trompet, tuba en trombone, geruggensteund door gitaren en drums, een intercontinentaal huwelijk aangaan met tablas, bodhran, tupan, derbouka en andere exotische instrumenten. In de beste gevallen levert die combinatie een sterk ritmisch ingekleurd en met absurde muzikale humor doorweven klankentapijt op, waarin het tegen elkaar laten opbotsen van harmonieuze en dissonante partijen vaak voor bijzonder fraaie momenten zorgt. De stijlregisters waaruit hier schaamteloos maar trefzeker wordt geput: free jazz, cool jazz, bebop, blues, jazzrock, fusion en minimal music. De mogelijke invloeden: van Sonic Youth tot Miles Davis, van Captain Beefheart tot Michael Nyman, van King Crimson tot Sun Ra. Wat eruit voortkomt is hoogst eigengereide en verrassend contrastrijke muziek die ieder ogenblik op losse schroeven lijkt te staan en tegelijk zo solide klinkt als een riff van Black Sabbath. Als we er dan toch een eensluidend etiket op moeten plakken, laten we ze dan ‘pop stoemp’ noemen, naar een van de composities. Hoe dan ook een feest voor het oor, deze ‘kreeftenkaravaan’.

[Patrick Auwelaert]



Ivan Paduart

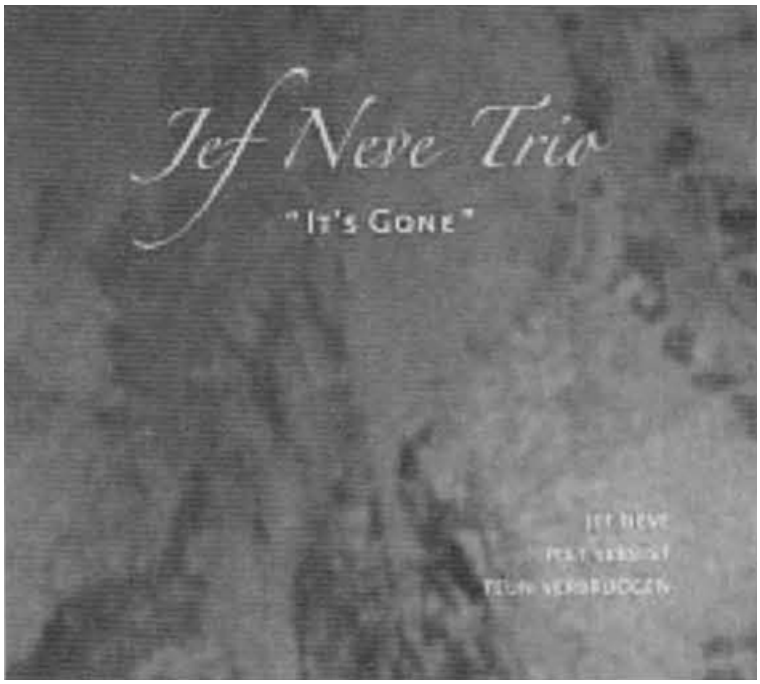
Douces Illusions. cd audio, 55 min., opname en mix Daniel Léon, 2004, Igloo IGL176

Het minste wat je van pianist-componist Ivan Paduart kunt zeggen, is dat hij een productief baasje is. Bracht hij voorjaar 2004 al Blue Landscapes uit, in het najaar lag er met Douces Illusions opnieuw een cd van hem op het schap. Het is na Illusions

Sensorielles ('93) en Folies Douces ('95) het derde album waarop hij samenwerkt met de Franse accordeonist-componist en ‘Pia-

zolla protégé' Richard Galliano. Hij wordt er verder op bijgestaan door Philippe Aerts (b), Bruno Castellucci (dr), Gauthier Lisein (perc) en de achtkoppige strijkersgroep Ensemble Musique Nouvelle, gedirigeerd door Michel Herr, die tevens een deel van de strijkersarrangementen voor zijn rekening neemt. Zeven titels zijn van Paduarts hand, één is van Galliano. Net als het ook in 2004 bij Igloo verschenen Song of You van pianist-componist Diederik Wissels, is Douces Illusions een opname die het vooral van sfeerscheppende, impressionistische stukken met een Latijnse toets en dus een aura van melancholie moet hebben. Omdat de songs wat klankkleur betreft in elkaars verlengde liggen, ontstaat de indruk van één lange, dromerige compositie. De ogen sluiten bij het beluisteren is dan ook de boodschap. Grote klasse van een veelzijdig vakman die er telkens weer in slaagt muzikale grenzen te overschrijden en tegelijk toch zichzelf te blijven.

[Patrick Auwelaert]



Jef Neve Trio

It's Gone. cd audio; 59 min.; opname en mix Jan Verschoren; productie vzw Contour & De Warande, Turnhout; Contour 003; 2004

'Sofar and Stillaway', de openingstrack van Jef Neve's tweede cd, sleept je van bij de eerste maten genadeloos mee in de rijke muzikale wereld die de pianist sinds zijn debuut-cd Blue Saga (2003) heeft geschapen. Dat de man over een sterke artistieke persoonlijkheid beschikt, bewijst hij ook in de zes andere composities van zijn hand. Bijgestaan door bassist Piet Verbist, drummer Teun Verbruggen, en in enkele stukken door een blazerssectie waarin we onder andere trompettist Bert Joris terugvinden, baant hij zich met schijnbaar gemak een weg door ingenieus gecomponeerde en gearrangeerde songs die veelal naar een zinderende finale toewerken. Neve's

pianospel, waarin zowel elementen uit de klassieke muziek als uit de jazz voor een weldadige symbiose zorgen, getuigt steeds van een grote emotionele en intellectuele betrokkenheid. Door een subtiel evenwicht tussen beide te bewaren, én tegelijk het voor de jazz onontbeerlijke swinggevoel niet uit het oog te verliezen, weet hij een aangrijpende spanning op te roepen die de muziek ver boven de notie van superieur vakmanschap uit doet stijgen. Ons leverde het beluisteren van het titelnummer alvast twee armen vol kippenvel op en een ruggengraat waar de rillingen in onredelijke aantallen overheen liepen. De indrukwekkende opvolger van een indrukwekkend debuut.

[Patrick Auwelaert]

High Voltage

Hoppin' Around. cd audio; 56 min.; opname Walter De Niel; mix High Voltage, Bert Joris en Walter De Niel; De Werf, Brugge; W.E.R.F. 044; 2004

Men neme drie blazers van het Brussels Jazz Orchestra (Nico Schepers, Dieter Limbourg, Lode Mertens), een ritmesectie die bekendstaat als het Bart Van Caenegem Trio (BVC, Peter Verhaegen, Lieven Venken), en men bekome High Voltage, een sextet dat zich sinds zijn ontstaan in 1998 herhaaldelijk deed opmerken. Hoppin' Around, hun debuut-cd, trapt gedreven af met 'Diem Ha' van tenorsaxofonist Dieter Limbourg, die in totaal vijf van de negen oorspronkelijke composities voor zijn rekening nam. (De overige vier werden telkens door een ander groepslid neergepend.) Wat we hier en in wat erop volgt te horen krijgen, zijn puntgaaf uitgevoerde stukken in de inmiddels klassieke hardboptraditie: harmonische blazerspartijen, hartverheffende solo's van de trompet, de tenorsax en de trombone, en een ritmesectie die daar in vakmanschap en bezieling niet voor moet onderdoen. Echt verrassend kun je de muziek van deze formatie niet noemen, daarvoor sluit ze te naadloos aan bij de verworvenheden van het jazzverleden. Daartegenover staat het enthousiasme en de liefdevolle warmte waarmee de heren musiceren alsof ze de laatste vertegenwoordigers van een met uitsterven bedreigde muzieksoort zijn. Luister maar eens naar 'Bells "n" Brass' van trombonist Lode Mertens. Hoogspanning verzekerd.

[Patrick Auwelaert]



Vijf Belgische jazzgrootheden

From Belgium with love. 5 cd-box, Universal/Emarcy/Gitanes Jazz Productions 981 802-0, 2004

In de onvolprezen cd-reeks Jazz in Paris verscheen onlangs een box met vijf cd's van Belgische jazzgrootheden: Place de Brouckère van Django Reinhardt, The real cat van René Thomas, Blues pour flirter van Toots Thielemans, Modern jazz au club St.-Germain van Bobby Jaspar en De Clichy à Broadway van Gus Viseur. De opnamen, die oorspronkelijk op verschillende vinylformaten uitkwamen, dateren respectievelijk van 1942, 1954 en 1956, 1961, 1955, 1955 en 1962. Daarmee overspannen ze zowat de hele geschiedenis van de (be)bop. Met Reinhardt, Thomas en Thielemans is vooral de gitaar goed vertegenwoordigd. Reinhardt steelt de show, zij het in een kleine bezetting, zij het begeleid door de orkesten van Fud Candrix en Stan Brenders. Thielemans, wiens mondharmonica hier aan de kant blijft, speelt erg aanstekelijke tunes die zich gemakkelijk laten meefluiten. Maar ook met ‘musician's musician’ Thomas' warme en zangerige gitaarklank is het genieten geblazen. Saxofonist-fluitist Bobby Jaspar van zijn kant ‘bopt’ er stevig tegenaan. Schitterend samenspel is het resultaat. Buitenbeentje in de box (en in de jazz) is accordeonspeler Viseur. Hij verschaft een soort van muzikale autobiografie: wals, ballade, musette, chanson, swing jazz. Een mix om duimen en vingers bij af te likken, en dat gaat op voor de hele box.

[Patrick Auwelaert]

Geschiedenis

H.P. Willmott

Eerste Wereldoorlog. Lannoo, Tielt, 2004, 322 p. € 29,95

Dat er over de Eerste Wereldoorlog al honderden boeken zijn geschreven, is een vaststaand feit. Met deze nieuwe uitgave brengt H.P. Willmott een uitvoerig geïllustreerd en boeiend geschreven



relaas over ‘De Grote Oorlog’. In feite gaat het om een vertaling van een Engels werk dat in 2003 in Londen werd gepubliceerd. Aan de hand van een uitgebreide reeks (hoofdzakelijk) zwartwit foto's en kaarten zorgt de auteur ervoor ons een omvattend beeld van het militaire verloop van de Eerste Wereldoorlog op alle fronten te tonen. Waar het enigszins mogelijk is, worden kleurenafbeeldingen afgedrukt. Dit is vooral het geval met overgebleven wapens, vliegtuigen en ingekleurde prenten. Al deze illustraties vormen de basis, het scharnier waarop de tekst is opgebouwd. Eigenlijk nodigen de afbeeldingen onmiddellijk uit om de bijhorende onderschriften en verder om het eigenlijke tekstgedeelte te lezen. Ook de kaderteksten, die als een rode draad doorheen de publicatie lopen en over allerlei onderwerpen in de rand handelen, boeien en zorgen voor een blijvende interesse. Het boek brengt misschien geen nieuwe feiten, wel een uiterst interessante samenvatting en overzicht. De verzorgde realisatie mag eveneens worden aangehaald.

[Jean Luc Meulemeester]

E. Engels

Battle of the Bulge. De slag om de Ardennen 44-45. Lannoo, Tielt, 2004, 168 p. € 29,95 D. Musschoot

België bevrijd. Verteld door wie er toen bij was. Lannoo, Tielt, 2004, 158 p. € 24,95

Dat we eind 2004 een oeverloos aanbod van televisie-uitzendingen, van allerlei publicaties en van radio-interviews over het einde van de Tweede Wereldoorlog gingen krijgen, was natuurlijk al lang te verwachten. In 2004 herdacht de wereld namelijk de geallieerde landing in Normandië op 6 juni 1944. Zowel kranten-, tijdschriften- en vooral boekenuitgevers zorgden er wel voor dat we deze zestigste

verjaardag niet konden vergeten. Ook de uitgeverij Lannoo gooide in dit verband twee rijk geïllustreerde publicaties op de markt.

Het eerste over de slag van de Ardennen werd geschreven door een specialist ter zake: luitenant-kolonel Emile Engels, die de veldslag zelf meemaakte en die al enkele publicaties in dit verband op zijn naam mag plaatsen. Zijn studiewerk is niet alleen gebaseerd op verschenen artikels en boeken, maar evenzeer samengesteld uit gegevens die hij kreeg door gesprekken met officieren en soldaten die in die strijd meevochten. Dit maakt de tekst zo boeiend. Een uitgebreid gamma foto's en kaarten ondersteunt het verhaal nadrukkelijk.

Journalist Dirk Musschoot dan interviewde zo'n twintig zeventigers en bracht telkens van die gesprekken aangrijpende verhalen mee. Soms zijn ze nogal sterk persoonlijk en laten de ‘gewone man’ vertellen wat er toen allemaal is gebeurd. Dit zorgt voor een andere kijk, geen onbelangrijke standpunten want het werd tijd dat ze hun verhaal vertelden. Samen met de onuitgegeven documenten en foto's zijn deze verhalen symbolen voor wat mensen in dit land op dat ogenblik hebben meegemaakt. Voegt daar nog de boeiende verteltrant aan toe en dit stukje vaderlandse geschiedenis herleeft onmiddellijk.

[Jean Luc Meulemeester]

[nummer 307]

Intro
Patrick Auwelaert

De Nederlandse schrijver-performer Jules Deelder schreef het al: ‘Jazz was. Jazz is. Jazz blijft.’ (*Jazz*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1992) Historische woorden als je ze toepast op België, waar jazz vandaag levendiger is dan ooit. Nemen we alleen nog maar de jazzfestivals onder de loep, dan valt op dat bijvoorbeeld *Jazz Middelheim* - afgelopen augustus aan zijn 25e editie toe - met onverminderd elan doorgaat op de ingeslagen weg, terwijl andere zoals *Jazz Brugge, Blue Note Festival* (Gent) of *Parkjazz* (Kortrijk) nog maar aan hun tweede of vierde editie toe zijn. Kortom, het aantal jazzfestivals in ons land stijgt, terwijl de gevestigde waarden nauwelijks aan kracht inboeten. Enerzijds valt het toenemende succes van jazz in België te verklaren door de verbeterde opleidingsmogelijkheden voor jazzmuzikanten in spe, anderzijds door de kruisbestuiving of crossover die jazz onder invloed van internationale tendensen aanging met andere muziekstijlen, in een poging zich te hernieuwen en aldus een nieuw of groter publiek aan te boren. Want hoe dan ook: jazz in zijn ‘pure’ vorm blijft nog altijd voorbehouden aan een relatief kleine groep luisteraars.

Die kruisbestuiving of crossover blijkt bij nader inzien een proces dat zich niet alleen in de jazzmuziek zelf lijkt te hebben voltrokken, maar ook interdisciplinair. Concreet wil dit zeggen dat jazz tegenwoordig steeds meer samenwerkingsverbanden aangaat met andere artistieke disciplines. Jazz zoekt met andere woorden steeds meer andere oorden op. Dat dit nieuwe muzikale concepten met zich meebrengt, die op hun beurt weer nieuwe generaties luisteraars aanspreken, is dan ook bijna vanzelfsprekend. Omgekeerd geldt trouwens hetzelfde: nogal wat beoefenaars van niet-muzikale artistieke disciplines betrekken jazz bij hun creaties, in een poging deze te verruimen of ze een meerwaarde te geven. Enkele voorbeelden van de laatste jaren: de theaterproductie *Jack Sels Project* (2003), een coproductie van Theater Zuidpool uit Antwerpen met theater Antigone uit Kortrijk en De Werf in Brugge, met live jazz. Ander voorbeeld: op 20 en 21 februari 2004 liet de Brusselse literaire vereniging Het Beschrijf de Litouwse hoofdstad Vilnius kennismaken met enkele Vlaamse auteurs, die in hun optreden werden bijgestaan door het jazztrio van gitarist Peter Hertmans. Of nog: de cd *Stones* (2001) van saxofonist Ben Sluijs en pianist Erik Vermeulen is ontstaan uit een opdracht voor muziek bij een rondleiding langs de sculpturen van het Antwerpse Middelheimpark. Sporen van jazz zijn anders gezegd tegenwoordig in zowat alle uitingen van kunst en cultuur terug te vinden. Nochtans lieten tal van Belgische dichters, schrijvers, schilders, beeldhouwers, componisten en andere scheppende kunstenaars zich soms decennia geleden al inspireren door jazz. Alleen gebruikte men daar toen nog niet het nu modieuze begrip ‘crossover’ voor.

Kortom, een stand van zaken drong zich op. Deze is na een lange voorbereidingstijd nu eindelijk beschikbaar in de vorm van dit themanummer en bestaat grosso modo uit twee delen: een overzicht van het huidige Belgische jazzlandschap, gevolgd door een reeks bijdragen waarin vooral de klemtoon ligt op het interdisciplinaire. Komen

aldus aan bod: jazz en klassieke muziek, jazz en fotografie, jazz en beeldende kunsten, jazz en literatuur. Met als toetje en naar aanleiding van het zilveren jubileum de geschiedenis van *Jazz Middelheim*, met de klemtoon op de Belgische deelnemers eraan. Volledigheid hebben wij met dit themanummer - om praktische redenen alleen al - overigens niet betracht. Zo komen bijvoorbeeld de interdisciplinaire tandems jazz en film, jazz en theater of jazz en dans niet aan bod. De opgenomen teksten pretenderen ook inhoudelijk niet volledig te zijn. Ze wensen slechts een beeld te geven van alles wat er zoal bewoog en beweegt in en rond jazz in België dat zo'n belangrijke rol speelde in de ontwikkeling van de Europese jazz. Aan de andere kant hopen wij dat deze bijdragen de eerste aanzet mogen vormen tot meer uitgebreide studies op dit vlak.

Tot slot willen we onze dank betuigen aan enkele mensen en instanties voor hun onmisbare hulp bij het totstandkomen van dit nummer. In de eerste plaats dank aan de auteurs en fotografen, die op ons verzoek een bijdrage leverden. Dank ook aan Nancy Auwelaert voor de redactionele ondersteuning bij het samenstellen van dit nummer, en aan Mark Coppey van de dienst Pers & Communicatie VRT-Radio, die ons bereidwillig foto's bezorgde uit het rijke archief van de VRT. Verder ook dank aan iedereen die ons informatie bezorgde die nuttig bleek voor de invulling van dit themanummer. Een extra woord van dank willen we ten slotte richten aan Rik Bevernage, Filip Delmotte en alle medewerkers van kunstencentrum De Werf in Brugge, niet alleen voor hun logistieke hulp, maar ook voor het enthousiasme waarmee zij hulp boden toen wij tijdens de samenstelling van *Jazz in België. Een interdisciplinaire benadering* een beroep op hen deden.

Jazz in België:
een perpetuum mobile
Het Belgische jazzlandschap in kaart gebracht

Jempi Samyn

In 1917 dook het begrip 'jazz' voor het eerst op in België. Tien jaar later was de eerste Belgische jazzplaat een feit. In de decennia die daarop volgden, legde de jazz in ons land een kronkelige weg af, scheerde hij hoge toppen, maar zonk hij ook weg in diepe dalen. In de jaren 20, 30 en 40 waren vooral de swingorkesten hier ongemeen populair, in de jaren 50 daarentegen moest de jazz het langzamerhand afleggen tegen de opkomende rock 'n roll. Toch genoten ook in die periode enkele van onze beste muzikanten - René Thomas, Toots Thielemans, Bobby Jaspar - een grote bekendheid, vooral dan in het buitenland, waar ze hun muzikale heil zochten. Vandaag staat de Belgische jazz, onder meer dankzij de verbeterde opleidingsmogelijkheden, opnieuw op een zeldzaam hoog peil. De tijd voor een stand van zaken is dan ook aangebroken. Onderstaande bijdrage schetst de evolutie van de jazz in Europa en de huidige evolutie van de jazz in België, toont aan in welke media de jazz hier zoal aan bod komt en behandelt ten slotte het promotionele en competitieve aspect van de Belgische jazz. Een boeiende tocht doorheen het Belgische jazzlandschap: van de prehistorie tot nu, van het bultige golfterrein Wallonië tot het gladde biljartlaken Vlaanderen. Met een tussenstop in Brussel.

Geen sant in eigen land

België mag dan al nauwelijks vindbaar zijn op de wereldkaart, zijn centrale ligging in Europa en zijn uitzonderlijke gastvrijheid hebben er altijd al voor gezorgd dat muzikanten van overal ter wereld er zich thuis voelen. Grote namen als Mal Waldron en Steve Lacy hebben hier zelfs een deel van hun leven doorgebracht. En toch hoeven heel wat jazzartiesten van Belgische origine op muzikaal vlak niet onder te doen voor hun buitenlandse collega's, al zijn ze vaak te bescheiden om dat zelf toe te geven. Aan technische vaardigheden ontbreekt het hen niet: ze hebben doorgaans een degelijke opleiding achter de rug en weten deze ruimschoots in de praktijk om te zetten. Om te overleven zien de meesten onder hen zich echter genoodzaakt hun artistieke activiteiten te combineren met een vaste baan, zoals professor aan het conservatorium. De Belgische jazzartiesten die op deze regel een uitzondering vormen en ruimschoots kunnen leven van hun platenverkoop en optredens, zijn evenwel op één hand te tellen.

De rol van ons land in de evolutie van de jazz in Europa

De beginjaren

Toch heeft België altijd al een belangrijke rol vervuld in de evolutie van de jazz in Europa. Samen met Frankrijk en Groot-Brittannië behoorde ons land tot de eerste

drie Europese landen waar sinds het begin van vorige eeuw jazz werd gespeeld. In 1920, drie jaar na de ontscheping van Amerikaanse soldaten in België en één jaar nadat de term ‘jazz’ hier opdook, stampte een groep muzikanten het *Bistrouille Amateur Dance Orchestra* uit de grond. Het was de eerste Belgische big band van betekenis en een kweekvijver voor heel wat grote namen. In hun kielzog volgden groepen als *The Waikiki's, The White Diamonds, Doctor Mysterious Six, The Mohawk's Jazz Band* en *The Five Merry Kids*. Negentig procent van de jazzactiviteiten in België speelde zich toen af in drie steden: Antwerpen, Brussel en Luik. Eveneens in 1920 ontstond hier ook het allereerste jazztijdschrift ter wereld: *Music*.

In 1924 richtte Félix-Robert Faeck het blad *Musique Magazine* op, dat een belangrijk deel van zijn pagina's wijdde aan jazz. Hiermee was hét grote Europese misverstand echter nog altijd niet uit de wereld geholpen. Het zou namelijk nog enige tijd duren vooraleer de referentieplaten bij uitstek - onder andere deze van King Oliver, Louis Armstrong, Jelly-Roll Morton en Duke Ellington - bij ons verkrijgbaar waren. Heel wat mensen gingen er dan ook van uit dat de Britse - of in het beste geval al eens een paar blanke Amerikaanse - artiesten die ze hier te horen kregen, aan de wieg stonden van de jazz.

Op 15 januari 1926 vond het eerste Belgische jazzconcert plaats en het jaar daarop werd in Londen de allereerste Belgische jazzplaat opgenomen van *Chas Remue And His New Orleans Stompers*, met Stan Brenders aan de piano.

Door een brand in zijn woonwagen in 1928 raakte de 18-jarige Django Reinhardt ernstig verwond aan zijn linkerhand, waarvan hij nog enkel duim, wijs- en middelvinger kon gebruiken. Als bij wonder ontwikkelde hij hierdoor op bijzonder korte tijd een revolutionaire gitaarstijl, die tot een aantal typische jazzakkoorden zou leiden. Zijn unieke, zeer herkenbare gitaartechniek bezorgde hem een plaats naast de allergrootste jazzgitaristen in de geschiedenis. Sterker nog: Reinhardt wordt vernoemd als de allereerste gitaarvirtuoos in de evolutie van de jazz, vóór grote namen als Eddie Durham, Charlie Christian, Barney Kessel en Charlie Byrd. Hij mag dan al ontdekt zijn door een jonge Fransman in Toulon en in zijn beginjaren voornamelijk rond Montmartre hebben opgetreden, dat de woonwagen van

de Reinhardts toevallig op Belgisch grondgebied (Liberchies) stond toen de kleine Django geboren werd, zullen onze zuiderburen nooit kunnen ontkennen. Een en ander heeft ervoor gezorgd dat in België de saxofoon - een Belgische uitvinding uit 1846 - als clichésymbool bij uitstek in de jazz voorbijgestoken werd door de gitaar.

Het interbellum, de big-bandboom en de geboorte van de bebop

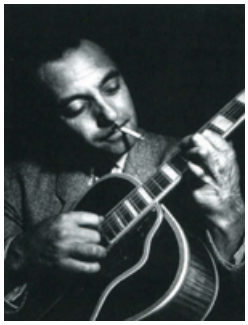
In 1932 opende Félix-Robert Faeck *Le Jazz-Club de Belgique*, een van de eerste jazzclubs van betekenis in ons land. Heel wat grote Belgische solisten van toen, waaronder Robert De Kers, Gus Deloof, Fud Candrix, Vic Ingeveldt, John Ouwerx, Jean Robert, Gus Viseur en Jeff De Boeck, traden er op. Datzelfde jaar werd hier ook *Aux Frontières du Jazz* uitgebracht, het eerste boek ter wereld gewijd aan de studie van de jazz, en werd pianist Stan Brenders de leider van het Symfonisch Orkest van de Nationale Omroep, ook bekend als het Jazzorkest van de N.I.R. Louis Armstrong himself concerteerde dat jaar in Brussel en Luik. De reacties waren verdeeld.

Het zou nog tot 19 januari 1936 duren vooraleer de jazz zijn officiële intrede deed op de Belgische radio. Nog voor het jaar voorbij was, had de Tongerse saxofonist Fud Candrix zijn big band opgericht, met in zijn rangen onder meer stertrompettist Gus Deloof. De Nijvelse saxofonist Jean Omer richtte twee jaar later zijn eigen big band op, met onder zijn leden een aantal grote improvisatoren, zoals saxofonist Jean Robert.

Ondertussen had in 1939 de 17-jarige Brusselaar Jean ‘Toots’ Thielemans zijn eerste ‘echte’ mondharmonica gekocht, na tien jaar dagelijks oefenen op het speelgoed dat hij van zijn ouders gekregen had.

Het succes van de jazz tijdens de bezetting

Door de zware taksen die tijdens de bezetting op concertzalen geheven werden, vielen de meeste grote orkesten uit elkaar en verdwenen de dansconcerten van de affiches. Tussen 1942 en 1944 verscheen er geen enkele jazzplaat. Toch slaagde de bezetter er niet in de jazz uit te roeien, wel integendeel: heel wat jongeren ervoeren het spelen van en



Portrait of Django Reinhardt, Aquarium, New York, N.Y., ca. November 1946
[Foto: William Gottlieb]

het luisteren naar jazz als een daad van verzet en rebellie. Er werd in onze contreien dan ook behoorlijk wat geïmproviseerd tijdens de Tweede Wereldoorlog, veelal in de vorm van ondergrondse experimenten voor een select publiek van 'after hours'-adepten, al waren concerten, gala's en zelfs opnamen ook tijdens de bezetting lang geen uitzondering in ons land. Jazz floreerde anders gezegd meer dan ooit en heel wat jazzclubs openden hun deuren, waaronder de Brusselse *L'Heure Bleue, Gaity Bar, Broadway* en *Le Tacot*. Toots Thielemans signaleerde men toen vooral in de *Duc de Buckingham*.

Creativiteit speelde in die tijd een heel grote rol. Beperkte bezettingen van hooguit vier of vijf man probeerden een geluid te ontwikkelen dat dit van de big bands zoveel mogelijk benaderde, wat hen ertoe verplichtte veel intensiever te spelen. Tegelijk maakten heel wat voormalige big-bandmuzikanten gebruik van deze situatie om andere paden te bewandelen: entertainment was één zaak, maar muziek was tenslotte toch nog meer dan dat. Er mocht gerust al eens bij nagedacht worden. Uit de swingjazz werd op die manier een broeierige muziekvorm geboren die 'bebop' als doopnaam kreeg. Kenmerkend voor deze jazzvorm zijn de wervelende solo's, de razendsnelle ritmes en de explosieve uithalen op snaardrum en toms, die als 'dropping bombs' werden bestempeld.

In 1941 begon de Luikse saxofonist Raoul Faisant plots furore te maken, terwijl Toots Thielemans in Brussel druk was beginnen oefenen op zijn gitaar, luisterend naar de muziek van Django Reinhardt, al zou zijn voorkeur altijd naar de mondharmonica blijven uitgaan.

Er ontstond in die tijd een ware 'Luikse jazzscène' met mensen als de eigenzinnige gitarist René Thomas, eveneens een grote fan van Django. In 1943 maakte de toen 19-jarige Luikse sopraan- en altsaxofonist en fluitist Jacques Pelzer zijn eerste opnamen. Datzelfde jaar trad de 17-jarige Luikse klarinettist-tenorsaxofonist Bobby Jaspar voor de eerste keer officieel op met zijn *Swingtet Pont d'Avroy*, dat een jaar later werd omgedoopt tot *Bop-Shots*.

Ook in die periode liet 'Fats' Sadi Lallemand (Andenne, 1927) alsmaar meer van zich horen. Deze eerste Belgische vibrafonist werd in 1945 wereldwijd vernoemd als 'de Belgische Lionel Hampton'.

Jazz in België sinds de bevrijding

Django's techniek werd meteen overgenomen door talloze jonge gitaristen, waaronder René Thomas, die later uitweek naar Montréal en in New York platen opnam met onder meer Sonny Rollins. In de jaren 60 werkte Thomas samen met Kenny Clarke en maakte hij deel uit van het Stan Getz Quartet. Andere grote artiesten die met Thomas samenwerkten, waren onder meer Chet Baker, Lou Bennett, Lee Konitz en Lucky Thompson.

Wie al eerder met Lou Bennett had opgetreden, was die andere gitaarbelofte, Philip Catherine, door Charles Mingus 'Young Django' genoemd. Vandaag behoort hij tot de wereldtop in de jazz. Zijn recentste cd's *Live, Guitar Groove, Blue Prince* en *Summer Night*, halen bijzonder hoge verkoopcijfers. Catherine voert in België een hele horde gitaristen aan, waaronder Jacques Pirotton, Paolo Radoni, Pierre Van Dormael, Mimi Verderame, Peter Hertmans, Quentin Dujardin, Hendrik Braeckman, Hans Van Oost en Maxime Blésin.

Eén grote naam ontbreekt in dit lijstje: Toots Thielemans, die in 1947 met zijn oom vertrokken was naar de VS, waar hij zich vier jaar later definitief zou vestigen en in 1956 zijn Belgische nationaliteit zou inruilen voor de Amerikaanse. Van 1953 tot 1959 maakte Toots deel uit van het George Shearing Quintet. Dat de Amerikaanse topgitarist John Scofield zich momenteel verdiept in Toots' talrijke gitaarsolo's



Jef Neve
[Foto: Jos L. Knaepen]

van weleer, bewijst voldoende Toots' belang als gitarist in de geschiedenis van de jazz. Doordat hij zich van jongs af passioneel toelegde op de mondharmonica, verloor het grote publiek Toots' uitzonderlijke talent op de gitaar uit het oog. Zijn baanbrekende werk leverde dit straatinstrument de status van volwaardig jazzinstrument op. Tot op vandaag evenaarde dan ook nog niemand Toots' techniek op de mondharmonica.

De huidige evolutie van de Belgische jazz

Jazzopleiding

Dat onze jazzmuzikanten er de voorbije decennia op technisch vlak behoorlijk op vooruitgegaan zijn, heeft grotendeels te maken met ons alsmaar beter wordende muziekonderricht, waar voortaan ook jazz in thuishoort.

Pas in 1979 werd in België voor de allereerste keer jazz geïntroduceerd in een conservatorium, toen Henri Pousseur - op dat moment directeur van het Conservatoire de Liège - op aandringen van Steve Houben het ‘Séminaire de Jazz’ oprichtte. Wie in België jazz wilde studeren, hoefde voortaan niet meer naar verre, buitenlandse steden als Boston om er de dure jazzstudies aan het Berklee College te volgen, al was het Luikse verhaal van korte duur: zes maanden later waren de centen op en gingen de deuren opnieuw dicht.

In Vlaanderen bestonden er al sinds 1972 jazzstages, door de Halewijn Stichting georganiseerd onder impuls van bassist Maarten Weyler. Vanaf 1975 namen deze

stages een vaste vorm aan in Dworp en kort daarop opende Weyler in Antwerpen de Jazzstudio, de eerste school voor jazzopleiding in Vlaanderen. Toen de vlam een aantal jaren later begon over te slaan naar de conservatoria, verloor de Jazzstudio zijn monopolie.

Inmiddels bestaat sinds 1994 het vijfjarenprogramma (binnen het HOBU) in vier erkende conservatoria: Gent, Brussel, Antwerpen en het Leuvense Lemmensinstituut. Vanaf dit jaar werd in navolging van de universiteiten de 'Bachelors-Masters-structuur ingevoerd.

Als voorbereiding op het conservatorium bezitten heel wat academies een jazzafdeling, zodat iedereen vanaf zijn of haar twaalfde een vooropleiding jazz en lichte muziek kan krijgen. Voor iedere jongere die vastberaden is om later aan het conservatorium te gaan studeren, bestaat ook de mogelijkheid om zich vanaf het derde jaar middelbaar onderwijs in te schrijven in de kunsthumaniora. Het voordeel hiervan is dat je na afloop in het bezit bent van een volwaardig humanioradiploma, terwijl je je al die tijd intensief met (jazz)muziek hebt beziggehouden, met de bijkomende garantie dat je moeiteloos zal slagen in het toelatingsexamen voor het conservatorium. Bovendien worden op geregelde tijdstippen - vooral in de rand van muziekfestivals tijdens de zomervakanties - her en der workshops en specialisatie- of initiatiecursussen gegeven. (Voor een overzicht: zie de website www.jazzinbelgium.org.)

Vraag en aanbod

Het concertpubliek onder de jazzliefhebbers vormt een relatief klein wereldje. Niet iedereen kan zich immers meer dan één of twee concerten per week of zelfs per maand veroorloven. Tussen de clubs onderling bestaan er bovendien weinig of geen afspraken.

In de periode van het *Audi Jazz Festival* is er een overaanbod aan concerten binnen twee maanden, tot soms drie interessante op één avond. Heel wat mensen gaan er dan ook van uit dat ze tijdens dat festival hun jaarlijkse portie jazz ruimschoots hebben gehad.

De jazzliefhebber blijkt zeer mobiel en onberekenbaar te zijn. Daarbij komt dat het succes van een jazzconcert vaak niet voorspeld kan worden aan de hand van de voorverkoopcijfers alleen. Niet alleen jazzmuzikanten houden namelijk van improvisatie: ook hun publiek neemt meestal ‘last minute’-beslissingen, maar wil wel waar voor zijn geld. Hier speelt de musicus zelf een grote rol: zijn toehoorders willen iets bijzonders meemaken, ze willen zich ontspannen en een concert van op z'n minst twee tot drie sets meemaken. Zoniet kunnen ze net zo goed thuis een cd beluisteren of een dvd bekijken.

De toehoorders verwachten daarnaast dat de musici voor hen spelen en niet voor zichzelf, dat de dynamiek en de energie die zich in het vuur van de muziek ontwikkelen, overslaan naar het publiek, dat de warmte voelbaar is.



Het Brussels Jazz Orchestra, met aan de plano links achteraan Nathalle Loriers

De muzikanten

De gitaristen kwamen elders in dit artikel al aan bod. Ook wat de overige instrumenten betreft, hoeven heel wat van onze muzikanten zich niet te schamen voor hun buitenlandse collega's. Musici als Jean Omer, Fud Candrix, Raoul Faisant, Jacques Pelzer, Bobby Jaspar, Jack Sels, Etienne Verschueren en Robert Jeanne, op de voet gevolgd door onder meer Steve Houben en Pierre Vaiana, hebben België een stevige saxofoonreputatie bezorgd, waarop een nieuwe generatie heeft kunnen voortbouwen. Noemenswaard in dit verband is de geboorte van de aulochroom, een dubbele sopraansaxofoon met een dubbel mondstuk, ontworpen door François Louis en momenteel bespeeld door Fabrizio Cassol. Het betreft het allereerste polyfonische blaasinstrument in de geschiedenis waarop chromatisch kan worden gespeeld. Kortom, in het land van Adolphe Sax vond men een paar jaar geleden opnieuw de saxofoon

uit. François Louis, zelf fluitist en rietblazer, is nota bene wereldwijd gekend en gewaardeerd door de grootste saxofonisten omwille van zijn mondstukken en zijn legendarische ‘Ultimate Ligature’.

Een Belg die de laatste jaren steeds meer internationale faam oogst, is trompettist Bert Joris, die aan de zijde speelt van Philip Catherine op diens twee recentste cd's, en die in 2002 een dubbelcd uitbracht met het *Brussels Jazz Orchestra* en een cd met pianist Dado Moroni.

Aan pianisten is er in België nooit een tekort geweest, te beginnen bij Stan Brenders, die met zijn orkest in 1927 in Londen de allereerste Belgische jazzplaat opnam. Vandaag maakt de jonge, uiterst dynamische Jef Neve brokken op zowat alle podia in binnen- en buitenland. Tussen deze twee namen vinden we een lange lijst internationaal bekende pianisten terug, waaronder die van Fred Van Hove, Michel Herr en Nathalie Loriers zeker niet de minste zijn.

Aan violist Jean-Pierre Catoul verloren we op 21 januari 2001 een van onze meest beloftevolle muzikanten in jaren. Precies op dezelfde datum overleed drie jaar later de zwaar miskende bassist Daniel Zanello. Zijn dochter Vera zong op haar veertiende al in de opera en is aardig op weg om een grote jazzvocaliste te worden.

Sinds jaar en dag wordt onder de vocalisten hier en in het buitenland de kroon gespannen door David Linx, zoon van de eerder dit jaar overleden Elias Gistelinck. Linx ontwikkelde doorheen de jaren een totaal eigen stijl en heeft een uitzonderlijk gevoel voor vocale improvisatie. In zijn fraseringen zijn talloze invloeden hoorbaar, van Miles Davis tot Ella Fitzgerald, van Charlie Parker tot Cassandra Wilson, van Michael Brecker tot Me'Shell Ndegéocello. David Linx bracht tot nog toe dertien albums uit.

Bij de jongste generatie worden evenwel een aantal beloftevolle, vrouwelijke vocalisten gesignaleerd, zoals Chantal Willie, Tutu Puoane, Barbara Wiernik, Vivica Turrentine, Mélanie De Biasio, Mariana Tootsie, Chrystel Wauthier en Lynn Cassiers.

Orkesten en combo's

Een Belgische big band die al een aantal jaren wereldwijd furore maakt, is het *Brussels Jazz Orchestra (BJO)*, dat op elke IAJE-conventie staande ovaties uitlokt (IAJE staat voor International Association of Jazz Educators). Mensen als Kenny Werner, Maria Schneider, Bob Mintzer, Phil Woods en Toots Thielemans, die met het *BJO* samenwerkten, spreken zich unaniem met lof uit over deze big band die bestaat uit stuk voor stuk voortreffelijke muzikanten met uitzonderlijke solistische capaciteiten. Onlangs werd het *BJO* in de 52ste jaarlijkse 'Critics Poll' van het prestigieuze Amerikaanse jazztijdschrift *Down Beat* tot achtste beste big band wereldwijd verkozen. Het *BJO* stond als eerste Europese big band in dit lijstje. Een unicum in de Belgische jazzgeschiedenis. In april van dit jaar bracht Philip Catherine samen met trompettist Bert Joris en het *BJO* de cd *Meeting Colours* uit.

Jazzpuristen zullen ongetwijfeld drukbevolkte ensembles als *Flat Earth Society, El Tatoo del Tigre* en *Millenniums* niet als jazzbig bands beschouwen, ook al bestaan zij uit voortreffelijke (jazz)muzikanten. Deze groepen vermengen jazz respectievelijk met hedendaags klassiek, mambo en rock, doch op een zodanig vakkundige manier dat zij een vermelding in dit artikel meer dan waard zijn. Jazz ontstond tenslotte als een amalgaam van diverse culturen en stijlen en blijft bijgevolg op die manier verder evolueren.

Aan kleinere, degelijke formaties is er in België geen gebrek. Sommige houden het slechts kort uit, andere blijven jarenlang overeind. Zo heeft Jeroen Van Herzeele met *Ode for Joe* en *Greetings from Mercury* twee sterke, langdurige projecten, net zoals Laurent Blondiau met *Máàk's Spirit* en Erwin Vann met *Worlds, Mother* en *They Won't Lie Down*. Momenteel houdt Vann zich eveneens bezig met het componeren van filmmuziek, hedendaagse dansmuziek, jingles en tv-generieken. *Aka Moon*, het power jazzrock-trio met Fabrizio Cassol, Michel Hatzigeorgiou en Stéphane Galland, bestaat sinds 1992 en heeft inmiddels 13 cd's uitgebracht. Precies even oud, doch van een totaal ander slag is *l'Âme des Poètes*, een trio waarin we vandaag Pierre Vaiana, Fabien Degryse en Jean-Louis Rassinfosse aantreffen. Zij spelen doorgaans akoestische jazzversies van bestaande, Franse chansons. In het zog van *Aka Moon* vinden we gezelschappen terug als *Octurn, Odds On, Alchimie* en *Quetzal*. Het bijzonder percussieve *Rêve d'Éléphant Orchestra* bracht onlangs zijn tweede cd uit op het W.E.R.F.-label. *The Demagogue Reacts* is een eigenzinnig jazztrio dat traditionele jazzvormen verwerkt tot een hedendaags geluid waarin elektronica niet geschuwd wordt. Saxofonist Toine Thys heeft met zijn kwintet *Take The Duck* de laatste jaren de handen meer dan vol. Toch vindt hij nog de tijd om zich bezig te houden met zijn jazzrock-project *Rackham*. Percussionist Chris Joris blijft met zijn diverse projecten een totaal eigen geluid produceren, waarin jazz als een soort van bindmiddel geldt tussen diverse culturen. *Slang* past een gelijkaardige formule toe, doch veel meer op rock en elektrisch versterkte instrumenten gebaseerd. *Melangtronic* begeeft zich in een soort van *Bitches Brew*-universum van waaruit het trio allerhande nieuwe richtingen inslaat. *Moker* klinkt als een elektrische free-jazzgroep met rockallures.

In het 'Hot Club de France'-genre - een soort van zigeunerjazz - is *WASO* de representatieve groep, onder leiding van multiinstrumentalist Koen De Cauter. Samen met zijn zonen Waso en Dajo en een aantal bevriende sterartiesten uit het traditionele

jazzmilieu gaf hij vorig jaar in de AB een tribute-concert voor Django Rheinhardt, dat bij W.E.R.F. op cd verscheen onder de naam *DjanGo!*

Jazzclubs

Echte jazzclubs die op frequente basis concerten organiseren zijn er in Vlaanderen niet, op café *Hopper* in Antwerpen en *De Werf* - in wezen een breder kunstencentrum - in Brugge na. De Antwerpse *Muze* bestaat inmiddels meer dan 40 jaar en programmeert behoorlijk wat jazz. *Opatuur* in Gent programmeert om de twee zondagen een jazzconcert. In dezelfde stad kunt u minstens twee keer per week een jazzoptreden beleven in eet- en muziekcafé *Afkikker*. In Brussel gebeurt er net wat meer, al moeten de uitbaters ook daar noodgedwongen geregeld blues en Latijns-Amerikaanse muziek programmeren om hun club de hele week draaiende te houden. Jazzclubs als *Sounds* en *Music Village* vormen op deze regel geen uitzondering, al zijn dit de enige clubs in Brussel waar meer dan drie dagen per week live jazz wordt gespeeld. De *Arts-ô-Base*, sinds zijn oprichting in 2000 aardig op weg om een kweekvijver van jong talent en een laboratorium voor nieuwe projecten te worden, heeft een aantal maanden stilgelegen wegens grote verbouwingswerken. De programmering verloopt er helaas vrij onregelmatig. Op een boogscheut daarvandaan ging in maart 2005 in het gerestaureerde gebouwencomplex van Thurn & Taxis de gloednieuwe *Noah's Ark* open, uitgebaat door de Amerikaanse saxofonist Noah Howard. Het nodige budget om grote namen te programmeren ontbreekt evenwel nog. De club *Marcus Mingus* werd rond de eeuwwende herdoopt tot *Studio Athanor*, doch sinds juni 2004 zijn de jams op donderdag en de wekelijkse jazzconcerten er nagenoeg volledig verdwenen. Sinds de lente van 2005 vindt er nu en dan opnieuw een jazzconcert annex jamsessie plaats. De *Archiduc* programmeert nog altijd elke zaterdag en zondag om 17 uur jazzconcerten (‘Jazz after shopping’), waarmee deze club volledig uit het vaarwater blijft van de ‘concurrentie’. Nieuwkomers in de Brusselse jazzscène zijn clubs als *Un Lombard, The Raid Note, Tyrone* en *Belga Queen*, waar eveneens op vrij regelmatige basis jazz wordt geprogrammeerd. Ook in Brussel vormen *Tavernier* met hun wekelijkse gratis ‘Jazzbreak’ op woensdag en het *PP Café* met een sterke en bovendien uitermate betaalbare jazzprogrammering een buitenbeentje. Een dergelijke ‘drempelverlagende’ aanpak zorgt echter doorgaans voor een bijzonder luidruchtig publiek, wat de genietbaarheid van de concerten zeker niet ten goede komt.

De *Hnita Hoeve* van Juul Anthonissen in Heist-op-den-Berg bestaat al meer dan een halve eeuw en organiseert nog steeds geregeld jazzconcerten van bijzonder hoog niveau. In april en mei van dit jaar vierde de club zijn vijftigste verjaardag met concerten van onder meer Tom Harrell, Kenny Baron en David Haney. De *Lokerse Jazzclub* werd in 1965 gesticht en organiseert minstens twee keer per maand een jazzconcert. Voorts worden op vrij geregelde basis jazzconcerten georganiseerd in *CC De Kimpel* (Bilzen), *Kunstencentrum Limelight* (Kortrijk), *deSingel* en *CC Luchtbal* (Antwerpen), *Rataplan* en *Roma* (Borgerhout), *Flagey, Bozar, Beursschouwburg* en *VUB Kultuurkaffee* (Brussel), *CC De Meent* (Alsemberg), *Vooruit* (Gent), *Foyer De Spiegel* (St.-Niklaas) en *De Warande* (Turnhout). In *Kasteel Vilain XIIII* in Leut (Maasmechelen) worden het hele jaar door geregeld solo pianoconcerten georganiseerd met internationale bekendheden op de affiche.

Jazzfestivals

De Waalse meerdaagse jazzfestivals worden aangevoerd door *Jazz à Liège*, dat sinds 1991 jaarlijks plaatsvindt in het Luikse Congressenpaleis tijdens het laatste weekend van april. In augustus gaan de jazzfestivals *Gaume, Gouvy* en *Jazzamor* (Falais bij Huy) door. Nieuw sinds 2004 is *Dinant Jazz Nights*, jaarlijks tijdens het eerste weekend van okto-

ber. Dit festival vervangt het vroegere *Ciney Jazz Night*.

Het langstlopende Belgische jazzfestival is het *Golden River City Jazzfestival* in Kortrijk. In de zomer van 1998 werd in deze stad eveneens een eerste 'inter-Middelheimfestival' georganiseerd onder de naam *Parkjazz*. Bijzonder belangrijk is *Jazz Hoeilaart* (sinds 1979), dat voorheen *Europ' Jazz Contest* heette. Het is een meerdaags gebeuren in *CC De Bosuil* in Jezus-Eik, waarbij de twee slotdagen een jazzconcours vormen. Tot op heden schreven zich ruim 1500 groepen in, waaronder ook niet-Europese. *Jazz Middelheim* startte in het Wilrijkse openluchtmuseum met dezelfde naam, aanvankelijk als eendagsfestival in 1969, vanaf 1972 als een meerdaags gebeuren. In 1973 verhuisde het festival naar het Park Den Brandt, eveneens in Wilrijk. Van toen af heette het officieel *Jazz Middelheim* en vonden de optredens plaats tijdens vijf dagen rond 15 augustus, de Antwerpse 'feestweek'. Vanaf 1981 vindt het festival om financiële redenen pas om de twee jaar plaats. Ter gelegenheid van de 25e editie in augustus 2005 verscheen een driedubbele compilatie-cd die 25 opnamen bevat van musici, combo's en big bands die in de loop der jaren op het festival aantraden. Het *Free Music Festival* - een festival waar hoofdzakelijk vrije, geïmproviseerde muziek gespeeld wordt - ontstond in 1973 en vond al die jaren plaats in het Antwerpse stadscentrum. Afgelopen jaar gaven de oorspronkelijke bezielers van het festival - Fred Van Hove en andere leden van de Werkgroep Improviserende Musici (WIM) - de organisatie over aan *deSingel*, in dezelfde stad.

In 1971 startten, net zoals voorheen in Kortrijk, de aanvankelijk 'oude stijl'gerichte festivals van Dendermonde (*Honky Tonk Jazz Festival*) en Gentbrugge (*Lazy River Jazz Meeting*). Dat van Gentbrugge maakte begin juni 1995 een kwarteeuw rond, dat van Dendermonde stopte na twintig jaar, maar trachtte met *Jazz in de stad* in september 1998 de eerste basis te leggen voor een nieuw festival.

Na een try-out in 1982 werd een jaar later in Kalmthout begonnen met *Jazz op de Hei*. Sinds 1985 staat er jaarlijks één Amerikaan op de affiche en verder Belgische en Nederlandse groepen. Ondanks de gratis toegang en het gebrek aan subsidiëring, is dit festival nooit verlieslatend geweest. Nu kiest men er voor een modernere en sponsorgerichte aanpak. Mechelen beleeft jaarlijks op een zaterdag begin juni *Jazz Dag, Dag Jazz*, een rond-de-klokfestival in *CC A. Spinoy*. Eveneens jaarlijks worden sinds 1997 de *Jazz'Halo Music Days* georganiseerd, hoofdzakelijk in *De Werf* in Brugge, maar met vertakkingen naar Wallonië (Luik, Gouvy) en Brussel. In juli loopt in Brussel ook het jaarlijkse *Brosella*-festival, vlakbij het Atomium. De toegang is hier nog steeds gratis, net als bij *Saint-Jazz ten Noode* in september, dat vanaf 2006 door het *Jazzstation* zal worden georganiseerd.

In oktober-november organiseert Jazztronaut Entertainment het jaarlijkse *Audi-Jazz Festival*, dat van 1986 tot 1994 *Belga Jazz Festival* heette. Eigenlijk is het geen festival in de klassieke zin, maar een aaneenschakeling van concerten, waarvan Jazztronaut er een aantal zelf organiseert - onder meer in Bozar, het Koninklijk Circus en de Botanique - en de meeste doorverkoopt aan lokale organisatoren in het hele land. In het voorjaar organiseert Jazztronaut Entertainment de *VW Spring Sessions*, ook al een aaneenschakeling van concerten, zowat overal te lande, waarbij de klemtoon echter niet alleen op jazz ligt.

Sinds 2002 is ons land twee grote festivals rijker. Enerzijds is er het op een groot publiek gerichte *Blue Note Festival*, het eerste ter wereld waar het prestigieuze Amerikaanse *Blue Note*-label zijn naam aan verleende. Het evenement slaat jaarlijks zijn tenten op in de Gentse Bijloke in de tweede helft van juli. Het eerste luik heet *All That Jazz!*, met mainstream en avant-gardejazz, het tweede brengt onder de noemer *All That Jazz?* dansbare en hippe fusion. De binnenlandse artiesten staan telkens tussen twee headliners geprogrammeerd. In de marge van het festival wordt gedurende tien middagen in het centrum van Gent een open jazzwedstrijd georganiseerd onder de naam *Jong Jazz Talent in Gent*. Sinds 2005 werd aan het *Blue Note*-festival nog een derde luik toegevoegd: *Uitblazen - Blue Note Festival aan Zee*, een big-band-weekend in De Haan-aan-Zee.

Anderzijds is er het uitsluitend op Europese jazz toegespitste *Jazz Brugge*, dat het eerste jaar plaatsvond in het kader van *Brugge 2002, Culturele Hoofdstad van Europa*. Een gewaagde, doch sterke affiche, een degelijke akoestiek en een vlotte organisatie typeren dit stijlvolle evenement. Plaats van gebeuren is het prestigieuze Concertgebouw. In november 2004 ging in het Genkse Casino Modern het *Motives Festival* van start. Een gedurfde affiche, nieuwe jazzvormen en een dynamische interactie tussen live gespeelde muziek en visuele kunst zijn de drie hoofdingrediënten van dit zesdaagse evenement.

Productie en distributie

Het zwaartepunt van de productie van Belgische jazzcd's ligt in Brussel, met *Igloo* als belangrijkste label. Weinig of niet meer actief zijn *B. Sharp* (door het overlijden van de zaakvoerder), *Carbon 7* (vooral *Aka Moon*), *GAM (Music Inn), RGP* (René Gailly Productions), *Jazz Club* en *Live-music. Lyrae* kende een kort en stormachtig bestaan. *Label Travers* produceerde eind 2004, begin 2005 opnieuw drie cd's na een stilte van meer dan een jaar.

Maar ook Vlaanderen telt een relatief groot aantal labels: *W.E.R.F.* (*De Werf*, Brugge), *Tonesetters-Vkh* (Torhout), *Honky Tonk Records* (*Honky Tonk Club*, Dendermonde), *Ispahan* (Herman Van Hove, Kalmthout), *WIMpro* (*WIM*/Fred Van Hove, Antwerpen), *September* (Jack van Poll, Antwerpen) en *J.A.S.* (Bertrand Flamang, Gent). *Quetzal* (zaakvoerder Patrick Bauwens) produceert ook nog altijd nu en dan een cd.

Opvallend is dat er, in tegenstelling met de politieke wereld, in de Belgische jazz geen communautaire problemen bestaan: Vlaamse musici zijn ook welkom bij de Brusselse of Waalse producenten en omgekeerd.

Enkele bands maken cd's in eigen beheer en brengen ze uit op een eigen label (zoals Piet Verbist op *Contour* of Pierre Vaiana op *AZ Records*), op voor de gelegenheid gecreëerde labels (*A Drum Is A Woman/C&G Records*, Jan Muës en *La Nuit est une Sorcière/Waste*, Ben Sluijs/*onpurposerecords*, enz.) of met een sponsor (Roger Vanhaverbeke). Anderen nemen hun muziek hier op, maar brengen ze uit in het buitenland. Dat deden in het verleden onder meer *Jazzcircle* en Peter Hertmans bij *Timeless* in Wageningen (NL), *del Ferro-Vaganée Group*, Myriam Alter en Mimi Verderame bij *Challenge* (NL) en de Rudi Balliu Society Serenaders bij *Jazzologie GHB-Records* in New Orleans (USA). De ‘grote namen’ zitten dan weer bij buitenlandse labels, zoals Philip Catherine (*Dreyfus*-F), David Linx (*Universal* en *Label Bleu*-F) en Toots Thielemans (zowat overal).

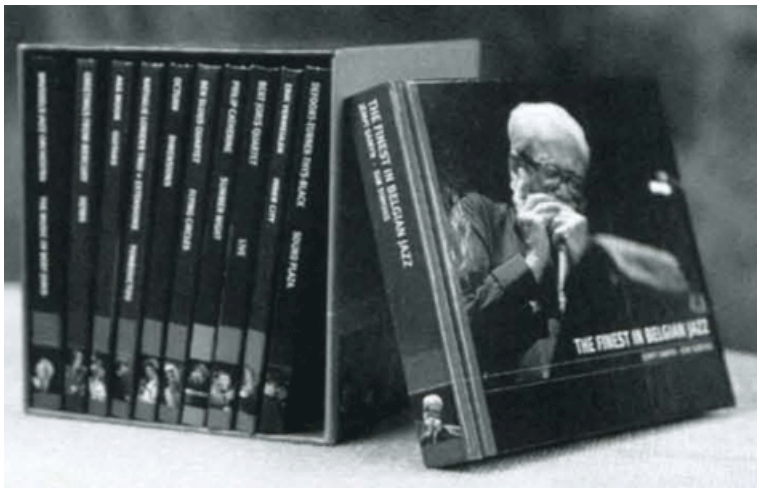
De meeste Belgische jazzcd's worden verdeeld door importfirma's - meestal Belgi-

sche filialen van multinationals als *Universal Music* (dat destijds *Polygram* opkocht), *Sony* (sinds kort samen met *BMG*), *EMI* (sinds kort samen met *Virgin*) en *Warner Music. Challenge Records, Pink Records* en *Choice Music* (in Nederland) en *AMG* (Nivelles) zijn belangrijke importfirma's. Een aantal winkels (ook grotere) importeren zelf. Probleem voor de inlandse labels en de eigen producties is de distributie. De betere verkoop gebeurt bij eigen optredens, al zetten lang niet alle musici zich daarvoor in. Een ander probleem is dat de VAR (Vlaamse Audiovisuele Regie) niet erg jazz-minded is, zoniet zou de VRT schitterende concerten en studio-opnamen van Belgische en buitenlandse musici kunnen uitbrengen. Deze toestand is vooral schrijnend voor toonaangevende Vlaamse musici als Etienne Verschueren en Jack Sels, van wie zo niet alleen vanuit muzikaal-historisch oogpunt interessant materiaal op de plank blijft liggen.

Jazz in de Belgische media

Radio en televisie

Radio en televisie bieden in België een beperkt jazzaanbod. Bij Radio 1 wordt *In de club* (elke dinsdag van 21 tot 23 u.) samengesteld door Miel Vanattenhoven en gepresenteerd door Rob Leurentop en Wilfried Haesen. Bij Klara (voorheen Radio 3) is er elke weekdag (van 23 tot 24 u.) *Jazz*, samengesteld en gepresenteerd door Marc Van den Hoof, en op zondag van 20 tot 22.30 u. *Come Sunday*, samengesteld door Marc Van den Hoof en gepresenteerd door beurtelings Marc Van den Hoof en Brecht Ranschaert. De RTBF programmeert elke weekdag tweemaal één uur jazz: van 19 tot 20 u. op RTBF-Musique 3 en van 23 tot 24 u. op La Première (*Le Grand Jazz*). Productie, samenstelling en presentatie zijn in handen van Philippe Baron. In het zaterdagmiddagprogramma op La Première wordt door Marc Danval ook geregeld jazz gepresenteerd. Bij



The Finest in Belgian Jazz, 10-delige cd-box + boek, uitgave De Werf, Brugge, 2002
[Foto: De Werf, Brugge]

de BRF (Belgischer Rundfunk) in het Duitstalige landsgedeelte is er ook behoorlijk wat aandacht voor jazz (Walter Eicher).

Op de lokale ('vrije') omroepen is de jazzprogrammatie miniem en qua presentatie bedenkelijk, op een paar uitzonderingen na, waaronder *Jazz met Peren* door Jef Peremans op FM Brussel (fm 98.8 - zondag vanaf 22 u.), *Jazz à Tous les Etages* door Patrick Bivort op Radio Vibrations (fm 89.9 - maandag van 21 tot 24 u.) en het jazzprogramma van Ilan Oz op Radio Judaïca (fm 90.20 - donderdagavond).

Fotografen

Wanneer de Vlaamse pers de recensie van een jazzoptreden wil illustreren, dan wordt in de regel een archieffoto gebruikt, een plaat- of cd-hoes gekopieerd of zendt men de fotograaf van dienst uit om tijdens het optreden foto's te maken. De opkomst van de langspeelplaat en van gespecialiseerde tijdschriften lanceerde de jazzfotograaf, die zijn liefde voor en kennis van de muziekvorm op de gevoelige plaat - alhoewel het gros van de fotografen tegenwoordig een digitaal toestel gebruikt - vastlegt en verbeeldt. Guy Roels (1921-1981) was met zijn zwart-witimpressies een voorloper, een schilder met kunstlicht. Rob Miseur (°1942), leraar fotografie aan het Koninklijk Technisch Atheneum in Jette, stelt sinds 1975 gemiddeld tweemaal per jaar zijn jazzfoto's tentoon. Met tekst van Marc Van den Hoof publiceerde hij in 1991 het fotoboek *Jazz Middelheim*. Jean Alleyn (°1949) reisde met onder meer Juul Anthonissen ettelijke jazzfestivals af. In 1987 won hij de *Diamond Photo Award* voor een foto van Art Blakey. In 1993 liep zijn expositie *All That Jazz* in enkele Vlaamse culturele centra. Jacky Lepage fotografeert al decennia lang jazzmuzikanten. Door de vriendschappelijke band die hij met hen aangaat, slaagt hij er vaak in de muzikanten te fotograferen in niet-alledaagse situaties. Zijn foto's zijn terug te vinden op heel wat cd-hoezen en in tal van tijdschriften en boeken, waaronder *Dictionnaire du Jazz à Bruxelles et en Wallonie* (Mardaga, 1991) en *The Finest in Belgian Jazz* (W.E.R.F., 2002). Guy Van de Poel (°1944) beperkt zich met een eigenzinnige aanpak tot jazzfotografie en stelt af en toe tentoon. Hij maakt ook geregeld reportages voor jazzmusici. Jos L. Knaepen heeft zich op korte tijd opgewerkt tot een wereldwijd alomtegenwoordige jazzfotograaf. Zijn haarscherpe portretten komen voor op cd-covers en in bladen zoals *Jazzmozaïek* (B), *Down Beat* (USA), *Jazz Hot* (F), *Bass Magazine* (NL), *Stage Magazine* (B), *Jazz Times* (USA) en *J@zz@round* (B). Knaepen leverde heel wat prachtige prenten voor het boek *The Finest in Belgian Jazz* en gaf een klein jaar geleden zelf een fotoboek uit onder de titel *Jazz in Belgium*. Bezoekers van de reizende Jazz-Lab-tentoonstellingen *Jazz Impressions* hebben aan de hand van de tot posters uitvergrote foto's van Knaepen kunnen ondervinden met hoeveel zorg voor detail hij de jazzmuzikanten op de gevoelige plaat vastlegt. Knaepen is bovendien de vaste huisfotograaf van het Gentse *Blue Note*-festival, al sinds de eerste editie. Jacques Joris, sinds mensenheugenis de huisfotograaf van het festival *Jazz à Liège*, was ook de exclusieve illustrator van het in 2000 verschenen boek *Visages du Jazz* (Maison du Jazz à Liège). Christian Deblanc publiceert zijn jazzfoto's in een aantal bladen en op een paar websites in Wallonië en Frankrijk. Samen met Bernard Legros bracht hij het boek *Musiciens de Jazz* (Versant Sud, 2002) uit. Pascal Ducourant is, vooral in Franstalige jazzkringen, allang geen onbekende meer en stelt ook geregeld zijn foto's tentoon.

Literatuur

De eerste ernstige studie die wereldwijd over jazz verscheen - *Aux Frontières du Jazz* (1932) - is van de Franstalige Belg Robert Goffin. De betere Nederlandstalige Belgische auteur in het genre blijft Willy Roggeman met *Jazzologie* (1965) en *Free en andere jazz-essays* (1969). Boordevol informatie is *Jazztrologie* (1985) van Geert Verbeke. *Dictionnaire du Jazz à Bruxelles et en Wallonie* bevat biografieën van een 300-tal Belgische jazzartiesten van vroeger en nu. De auteurs zijn Jean-Pol Schroeder, Robert Pernet, Robert Sacré, Bernard Legros, Marc Danval en Michel De Rudder. Fernand Tanghe schreef *All that Jazz. Van Worksong tot Post-Bop* (Hadewijch, 1994), een enthousiaste poging om eerst een aantal basisbegrippen (improvisatie, klank, swing en blues) te verklaren, gevolgd door een jazzhistoriek. Voor haar 75-jarige bestaan publiceerde de auteursrechtenvereniging SABAM in 1997 een lijvig standaardwerk, met bijdragen over de Belgische jazzgeschiedenis van Robert Pernet en Sim Simons. Van Patrick Spriet verscheen in 1999 als speciale aflevering van het Brugse literaire tijdschrift *Kruispunt* een enthousiaste getuigenis over de Brugse free-jazzclub *De spiegel*: *Coltrane, Trappist en Dikke Maurice*. Op dis-

cografisch gebied scoort Mechelaar Walter Bruyninckx hoog. In 35 delen van om en bij de 400 pagina's vat hij vooral het platenbestel van de hele jazzgeschiedenis samen. Verder dan de jaren 80 komt hij niet. Het cd-tijdperk ontbreekt. Ook de indeling is soms controversieel.

Wie ook bijzonder hoog scoort, is wijlen Robert Pernet met zijn in eigen beheer uitgegeven en 830 pagina's tellende *Belgian Jazz Discography* (1999), waarin iedere Belgische jazzartiest en -groep en elke Belgische jazzplaat sinds het ontstaan van de jazzgeschiedenis tot 1999 vermeld staat, met een handig alfabetisch register achteraan.

Een standaardwerk is ook *Histoire du Jazz à Liège* (1985) van Jean-Pol Schroeder. Schroeder schreef eveneens de biografie *Bobby Jaspar. Itinéraires d'un jazzman Européen 1926-1963* (Mandaga, 1997).

Musiciens de Jazz (2002) van Christian Deblanc (foto's) en Bernard Legros (tekst) bevat 122 zwart-witfoto's van jazzmusici uit binnen- en buitenland, aangevuld met een aantal korte teksten. *Visages du Jazz* (2000) toont een fotografisch overzicht (foto's van Jacques Joris) van 10 jaar *Jazz à Liège* met een voorwoord van stichter en hoofdorganisator Jean-Marie Peterken en teksten van Jean-Pol Schroeder.

Ook vermeldenswaard is de *Jazzdiscografie Nederland-Vlaanderen* van Lex Heuts, waarin alle tot op heden verschenen Vlaamse en Nederlandse oude stijlopnamen zijn gecompileerd. Het is een losbladig systeem waarvan geregeld aanvullingspakketten verschijnen.

The Finest in Belgian Jazz bevat een kort historisch overzicht van de Belgische jazz (Sim Simons), korte bio's en levensverhalen van 75 Belgische jazzartiesten (Jempi Samyn) en zwart-witfoto's van Jos L. Knaepen, Jacky Lepage en Jan Vernieuwe. Het boek in cd-formaat met harde kaft maakt deel uit van de 10-delige cd-box die in 2002 door *De Werf* werd uitgegeven, maar is ook afzonderlijk verkrijgbaar.

Periodieken

Na de gloriedagen van *Swingtime* (ruim 60 nummers tussen 1975 en 1989) was - naast een handvol clubbladen - *Jazz in Time* (eveneens ruim 60 nummers tussen 1989 en 1995) het belangrijkste naoorlogse Belgische jazztijdschrift. Het werd in 1996 opgevolgd door *J@zz@round - Le magazine du jazz & des musiques actuelles*, dat gratis verkrijgbaar



Jazzmozaïek, een brede kijk op jazz in Vlaanderen en de wereld

is, zij het niet altijd op regelmatige basis. Naast vaste rubrieken bevat het tijdschrift ook een omvangrijk gedeelte cd-recensies. Vanaf 1997 werd Promedia de exclusieve sponsor van *J@zz@round* en van het toen opgerichte *Jazz'Halo*, een Nederlandstalig equivalent van het blad. In tegenstelling tot zijn Franstalige broertje bevatte *Jazz'Halo* geen kalender en ook geen recensies, maar bracht het wel interessante themanummers uit, vergelijkbaar met *Les Cahiers du Jazz*. Toen Promedia zich begin 2002 terugtrok, werd in ABX vrij snel een nieuwe geldschieter gevonden, al bleek dat feest van korte duur. Sinds begin 2003 is er bijgevolg geen enkel nummer van *Jazz'Halo* meer verschenen.

Eind 2001 werd in Vlaanderen echter een nieuw jazztijdschrift boven de doopvont gehouden. *Jazzmozaïek* verschijnt driemaandelijks, is eveneens gratis en vormt sinds vorig jaar samen met *Goe Vollek* een onderdeel van *Muziekmozaïek vzw*, een 'impulscentrum voor Folk en Jazz'. De net zoals bij *Jazz'Halo* bewust sobere 'no nonsense'-aanpak, de goed uitgekozen interviews en artikels in een directe taal, het ruime aanbod aan cd-recensies en de kwalitatief hoogstaande zwart-witfoto's maken van *Jazzmozaïek* een vlot leesbaar en bijzonder informatief jazztijdschrift, waar zelfs onze noorderburen jaloers op zijn.

Het maandblad *Stage* heeft gedurende een aantal jaren noemenswaardige inspanningen geleverd door het aantal jazzpagina's van 1 om de twee maanden op

te drijven naar gemiddeld 4 per maand. Financiële problemen hebben echter het totale aantal pagina's van het blad drastisch doen inkrimpen. Toch blijft de redactie erop toezien dat jazz niet helemaal uit het blad verdwijnt.

In de meeste kranten neemt de redactionele interesse voor jazz doorgaans af: ruimte in een krant is duur en een blokje publiciteit rendeert beter dan een blokje cultuur. Eigenzinnigheid vult de jazzrubrieken van *De Tijd. De Morgen* wil jazz introduceren bij een zo groot mogelijk publiek en biedt op deze manier de laatste jaren weer wat meer ruimte aan het muziekgenre. Ook *De Standaard* voorziet plaats voor jazz. *Het Nieuwsblad* en *Het Volk* hebben er minder ruimte voor, *De Gazet van Antwerpen* en *Het Belang van Limburg* nog minder en *Het Laatste Nieuws* amper. Aan Franstalige zijde zijn het vooral *Le Soir* en *La Libre Belgique* die aandacht besteden aan jazz.

Bij de Vlaamse tijdschriften is *Knack Focus* het enige met een behoorlijke ruimte voor jazz. In het Franse *Jazz Hot* wordt sinds begin 2005 opnieuw meer aandacht besteed aan Belgische (en zelfs Vlaamse) jazz. Binnen het blad werd een vijfkoppige Belgische redactie samengesteld, net als in de jaren 50, toen het blad zelfs teksten in het Nederlands opnam. Ook het Franse *Jazzman* besteedt geregeld aandacht aan Belgische producties.

Archief - Jazzmuseum - Internet

In Luik bevindt zich *La Maison du Jazz*, voorlopig nog het enige jazzmuseum in België. Er is een doorlopende tentoonstelling (gratis toegang), er zijn zeldzame jazzopnamen te beluisteren en te bekijken en er is een bibliotheek en een foto-archief. Archivarisconservator is Jean-Pol Schroeder, Jean-Marie Peterken - tevens de organisator van *Jazz à Liège* - neemt de functie waar van directeur-zaakvoerder. De nadruk van het museum ligt op het Waalse erfgoed, maar hier is voorlopig het enige nationale jazzarchief ondergebracht, evenals trouwens de overkoepelende *Fondation Jaspar-Thomas*.

Toen in Vlaanderen ruime collecties vrijkwamen, bijvoorbeeld bij het overlijden van de invloedrijke jazzcritici Mon Devoghelaere en Walter De Block, werd de kans op een gelijkaardig initiatief als dat van *La maison du Jazz* nooit aangewend. De hoop dat daar

spoedig verandering in komt, groeit naarmate de openingsdatum van het tweede Belgische jazzmuseum nadert. Dit nieuwe archief-, documentatie- en infocentrum zal worden ondergebracht in het oude treinstation van de Brusselse gemeente Sint-Joost-ten-Node en krijgt de toepasselijke naam *Jazzstation*. Het initiatief komt van burgemeester Jean Demanez, zelf drummer in een jazzcombo. De opening is voorzien eind 2005. Er zal een infobalie zijn, naast repetitieruimtes voor musici. Jean-Pol Schroeder zal er les geven en verenigingen als *Les Lundis d'Hortense* en *Sweet and Hot* zullen er een onderkomen vinden.

Inmiddels werd de indrukwekkende collectie van de in februari 2001 overleden jazzhistoricus en -drummer Robert Pernet door diens weduwe verkocht aan de Koning Boudewijnstichting, die ze heeft ondergebracht in het Brusselse Muziekinstrumenten-museum. Dit resulteerde alvast in een tentoonstelling en een keurig verzorgde dubbel-cd, *Jazz in Little Belgium*.

Volgen hieronder nog enkele belangrijke Belgische jazz-websites waarop de jazzliefhebber zeker zijn gading zal vinden:

www.jazzinbelgium.org. De meest complete jazzwebsite.
www.muziekcentrum.be. De website van *Muziekcentrum Vlaanderen*.
www.jazzinbelgium.arc.be. De website van *Les Lundis d'Hortense*.
www.wbm.be. De website van *Wallonie-Bruxelles Musiques*.

Jazzpromotie en -wedstrijden in België

Les Lundis d'Hortense

Sinds haar oprichting in 1976 trekt de Franstalige vereniging *Les Lundis d'Hortense* zich het lot aan van de Belgische jazzartiesten door te ijveren voor een beter statuut, door ze te promoten, aan concerten te helpen en door workshops te organiseren. Zo organiseert ze bijvoorbeeld de zogenaamde *Jazz Tour des Lundis d'Hortense*, waarin ieder jaar vijftien jazzgezelschappen de kans krijgen om elk vijf concerten te geven, en neemt ze deel aan de organisatie van de jaarlijkse *Brussels Jazz*



Jazz in Little Belgium. De collectie Robert Pernet, dubbele verzamelcd met hoogtepunten uit de Belgische jazz van 1927 tot 1968

Marathon. Om de drie maanden geeft de vereniging bovendien een eigen blad uit waarin ze exclusieve interviews en concertdata van de meeste Belgische jazzartiesten publiceert. Jaarlijks organiseert *Les Lundis d'Hortense* daarnaast in het voorjaar haar eigen jazzfestival in de Brusselse Botanique.

JazzLab Series

Het Nederlandstalige equivalent van *Les Lundis d'Hortense* heet *JazzLab Series* en ontstond begin jaren 90 in het Brugse kunstencentrum *De Werf*. *JazzLab Series* ondersteunt en promoot jazz van eigen bodem via het organiseren en begeleiden van een 75-tal concerten per jaar, verdeeld over een tiental concertreeksen. De voorbije jaren bleek duidelijk dat *JazzLab Series* een belangrijke leemte in het culturele landschap invult. Jazzmuziek kan rekenen op een veelzijdig en energiek imago en het overvloedige talent in België draagt het potentieel in zich om een ruim publiek te bekoren. Organisatoren blijven echter voorzichtig als het gaat om het betreden van een voor hen vaak onbekend terrein. De stimulans van een actief coördinerende en organiserende instantie als *Jazzlab Series* werkt dan ook als een hefboom die de driehoek artiest-organisator-publiek op een hoger niveau tilt.

Vandaag staat de naam *Jazzlab Series* dan ook garant voor het betere jazzconcert.

Motives for Jazz

Motives for Jazz is een partnership tussen de Provincie Limburg (PCM Casino Beringen), de cultuurcentra van Bilzen, Hasselt, Sint-Truiden, Maasmechelen en Peer, *Muziekodroom* (Hasselt) en *Kunstencentrum België* (Hasselt). *Motives for Jazz* wil kwalitatieve jazz en de talrijke nieuwe gezichten van jazz promoten door concertorganisatie, muziekeducatie, productie en omkadering. Onder impuls van de

Provincie Limburg is het organisatielabel *Motives for Jazz* in enkele seizoenen uitgegroeid tot een vaste waarde in Vlaanderen en de Euregio. Op diverse locaties in Limburg staan vandaag naast Belgisch talent ook de allergrootsten van de jazz op het podium, vaak exclusief voor België.

Jazz Hoeilaart Internationaal

Dat het door Albert Michiels in 1979 in het leven geroepen Internationale Jazzconcours van Hoeilaart elk jaar opnieuw een aantal jonge jazzgezelschappen en -artiesten van hoog internationaal niveau oplevert, staat buiten kijf, getuige het lijstje laureaten van de voorbije jaren: *U-Street All Stars*, de kwartetten van Jan De Haas, Rosario Giuliani, Magnus Lindgren en Alexi Tuomarila, het *Nic Thys Trio*, het *Trio Midnight*, stuk voor stuk ensembles die inmiddels deel uitmaken van de gevestigde internationale jazzscène. Aan de reeks prijzen ('beste ensemble', 'beste solist(e)', 'BAP-PABprijs') werd twee jaar geleden een nieuwe discipline toegevoegd: deze van 'beste jonge componist'.

Django d'Or

Dit project om musici te stimuleren en te waarderen kwam uit Frankrijk: de *Django d'Or/Gouden Django*, een initiatief van Frank Hagège met een (duur) beeldje van Raymond Moretti. De eerste Belgische musici (één Nederlandstalige, één Franstalige) werden in 1995 bekroond. De Belgen die inmiddels een Europese *Gouden Django* in de wacht sleepten, zijn Toots Thielemans, Philip Catherine, David Linx, Diederik Wissels en Nathalie Loriers. Het immense multimedia-spektakel naar aanleiding van de tiende verjaardag van de Belgische *Django d'Or*, dat in december 2004 in Luik had moeten plaatsvinden, werd in extremis afgeblazen door geldproblemen. Twintig muzikanten werden bedankt voor hun moeite. Bovendien zou de ziekte van bezieler en hoofdorganisator Frank Hagège wel eens de zwanenzang kunnen betekenen van deze prestigieuze Belgische jazzwedstrijd.

Met dank aan Sim Simons.

Gistelincks droom
Vijfentwintig edities *Jazz Middelheim*
Marc Van den Hoof

In de gestencilde brochure van de jazzsectie van de Belgische Radio en Televisie (BRT) voor de maand mei 1969 staan, behalve het schema van de jazzuitzendingen en wat inleidende beschouwingen en programmadetails, ook twee concertaankondigingen. Op 9 mei zal in Studio 4 van het Flageygebouw de finale plaatsvinden van de jaarlijkse E(uropese) R(adio) U(nie)-Jazzquiz, gevolgd door het ERU-Jazzconcert. De internationale gelegenheidsbezetting is indrukwekkend: uit Zweden trombonist Eje Thelin, uit de States tenorist Nathan Davis, bassist Red Mitchell en drummer Stu Martin, uit Frankrijk pianist Martial Solal, uit Duitsland trombonist Albert Mangelsdorff en uit België altist Etienne Verschueren. En op zaterdag 17 mei organiseert de BRT, in samenwerking met Middelheimpromotors en Jeugd en Muziek Antwerpen, een 'Jazzpromenadeconcert' in het Wilrijkse Middelheimpark. Het concert zal beginnen om 15.00 u. en er staan drie groepen op het programma: '*Kwartet Charles* (USA), *Kwartet Eje Thelin* (Zweden), *Kwintet Nathan Davis* (USA)'. De Charles in kwestie zal trompettist Charles Tolliver blijken te zijn. Eje Thelin zal in plaats van met een kwartet met een kwintet komen en Nathan Davis in plaats van met een kwintet met een sextet, waarin Davis zelf overigens de enige Amerikaan is: Etienne Verschueren, gitarist Freddy Sunder, bassist Nick Kletchkowsky en drummer Freddy Rottier zijn Belgen en tenorist Jan Wroblewski komt uit Polen.

Voor elk wat wils

Het was een onprettig koude dag, het publiek was schaars en de prominenten op de eerste rij dienden te worden warm gehouden met koffie en jenever - een operatie die op den duur enigszins uit de hand dreigde te lopen. Niemand die toen besefte dat met dit concert de jaartelling van *Jazz Middelheim* een aanvang zou nemen.

Een gelijkaardig evenement zou een jaar later op dezelfde plek, maar dan in een tent, en in dezelfde meimaand, maar dan op een warme dag, op het getouw worden gezet. Vier groepen maakten hun opwachting: twee die behoren tot de 'free'-obediëntie en twee die aansluiten bij de in die dagen met de 'avant-garde' concurrerende jazzrock. Van tenorist Peter Brötzmanns octet maakte onder meer de Antwerpse, toen al Europees gereputeerde pianist Fred Van Hove deel uit. In de grote jazzrockformatie rond organist Scott Bradford speelden de Belgen Marc Moulin elektrische piano en Freddie Deronde elektrische bas.

Tijdens een derde Jazzpromenadeconcert in mei 1971 speelde Fred Van Hove solo, leidde de Gentse bassist en beeldende kunstenaar Paul Van Gysegem een sextet met onder meer de Nederlandse musici Pierre Courbois en Jasper van 't Hof, respectievelijk drummer en pianist, en kwam de Deense saxofonist John Tchicai, die in de jaren zestig in New York onder meer met John Coltrane had gewerkt, met een Europees kwartet. Er stonden ook twee optredens op het programma die jazz combineerden met ballet. De muziek was in het ene geval van de Nederlandse

saxofonist-componist Theo Loevendie en in het andere van Etienne Verschueren en het BRT-Jazzorkest.

In 1972 werd het Jazzpromenadeconcert gespreid over twee dagen. Het nummer voor mei 1972 van de BRT-jazzbrochure kondigde voor 13 mei het Deense *Palle Mikkelborg Ensemble*, het Engelse *Nucleus* en het Noorse *Jan Garbarek Trio* aan. Op 14 mei zou trompettist Mikkelborg gastsolist zijn bij het harmonie-orkest van het Antwerpse conservatorium en stond de Belgische groep *Placebo* op het programma. Het radioprogramma *Jazz Is* van jazzjournalist Edmond Devoghelaere besteedde op 11 mei uitvoerig aandacht aan de tweedaagse, waar behalve de aangekondigde groepen ook nog de *Cotton City Jazzband* zou optreden, zodat - zoals het hoort op een festival - elke liefhebber aan zijn trekken kwam.

Het schisma

Het moet rond die tijd geweest zijn dat wijlen Elias Gistelinck (1935-2005), die toen de jazzsectie van de BRT onder zijn hoede had, aan een heus festival begon te denken. Nadat hij een editie had meegemaakt van het jaarlijkse jazzfestival van de Franse radio in Antibes (Juan-les-Pins), was hij naar toenmalig BRT 3-directeur Corneel Mertens gestapt met het idee om ook iets dergelijks te organiseren. Het plan viel in goede aarde en er werd een budget voor uitgetrokken. In 1973 zou het evenement vijf dagen duren in plaats van twee, van het riskante voorjaar ging het naar de week van 15 augustus, van het kwetsbare openluchtmuseum verhuisde het naar een tent op het uitgestrekte grasveld van Park Den Brandt - eveneens in Wilrijk - en paradoxaal genoeg zou het vanaf dan *Jazz Middelheim* heten in plaats van *Jazzpromenadeconcert*. Bovendien zou het festival worden georganiseerd in samenwerking met de Nederlandse radio: de grote namen werden door de twee omroepen samen geëngageerd en zouden behalve in Antwerpen voor de BRT ook in Laren voor de NOS optreden. De BRT-jazzsectiebrochure voor juli, augustus en september gaf het officieuze programma van *Jazz Middelheim* zowel op pagina 2 als op de pagina's 68 en 98. Meer dan met redactionele slordigheid had dat waarschijnlijk te maken met de controverse die rond deze eerste officiële editie van het festival was ontstaan.

Elias Gistelinck was behalve eerste producer bij BRT 3 ook componist van eigentijdse Europese concertmuziek, die affiniteiten had met de ‘third stream’-beweging. Met de Amerikaanse componist Gunther Schuller als

gangmaker streefde deze ‘derde stroming’ naar een synthese van twintigste-eeuwse concertmuziek en jazz. Net als Schuller en geestesgenoten als onder meer John Lewis had Elias Gistelinck dan ook veel belangstelling voor de avant-gardejazz en de mogelijkheden van de vrije improvisatie. Dankzij Gistelinck had een aantal free musici ook de kans gekregen in de BRT-studio's te werken. Hun ‘work in progress’ kreeg dan een plaats in een van de inmiddels dagelijkse jazzprogramma's van BRT 3. Eén van de plannen voor de eerste vijfdaagse *Jazz Middelheim* was de muziek van de toenmalige exponenten van de vaderlandse free jazz nadrukkelijk een plaats te geven in het festivalprogramma. Maar sedert mei '68 hadden ook deze ‘free jazzers’ een aantal ‘revolutionaire’ maatschappelijke ideeën tot de hunne gemaakt. Zo waren ze van oordeel dat met de artistieke waardering voor hun muziek ook een financiële waardering gepaard moest gaan. Ze vonden anders gezegd dat hun honorarium voor een optreden op *Jazz Middelheim* ondermaats was. Auteur, jazzcriticus en -musicus én programmamaker voor de BRT-jazzsectie Willy Roggeman was met z'n groep *Jazz Lab 4-Unit* een van de genodigden op het festival. Via zijn jazzkroniek in het weekblad *De Bond* werd hij de woordvoerder van de zich gedupeerd voelende free musici. In een van zijn bijdragen berekende hij nauwgezet hoeveel *Jazz Middelheim* per minuut zou besteden aan de Amerikaanse ‘vedetten’ enerzijds en aan de Belgische avant-gardemusici anderzijds. Roggemans programma op BRT 3, *The Jazz Cats' Tuesday Night*, werd onmiddellijk geschrapt. Meteen werd ook de vaderlandse avant-garde uit het festivalprogramma verwijderd, afgezien dan - vreemd genoeg - van het *André Goudbeek Trio* en het *Paul Van Gysegem Sextet*.

Met Fred Van Hove als boegbeeld richtten de free musici een W(erkgroep) I(mproviserende) M(usici) op. Ze besloten een eigen parallel ‘Free Music’-festival te organiseren in de Antwerpse binnenstad, wellicht naar het voorbeeld van het festival dat zo'n tien jaar eerder door rebellerende, maatschappelijk geëngageerde musici op het getouw was gezet ‘tegen’ het Amerikaanse *Newport Jazz Festival*. In 1980 stond Fred Van Hove met z'n groep *Musica Libera Antverpiae* weer op de affiche van *Jazz Middelheim*. Het WIM-festival bleef bestaan, maar vond niet langer tegelijk met *Jazz Middelheim* plaats.

De leemten in het programma werden opgevuld en de Amerikaanse ‘vedetten’ deden het schisma vergeten: zangeres Carmen McRae, tenorist Sonny Rollins, trompettist Dizzy Gillespie, drummer Max Roach, de *Thad Jones-Mel Lewis Big Band* en het kwartet van free-jazzdrummer Milford Graves. Behalve de al genoemde ensembles van altist André Goudbeek en van Paul Van Gysegem waren de Belgische namen op de affiche die van het BRT-Jazzorkest en een aantal daaruit gerekruteerde kleinere groepen onder leiding van vibrafonist Sadi, bassist Roger Van Haverbeke, Etienne Verschueren en Freddy Sunder, en voorts middle-jazzpionier Fud Candrix en het eigentijdse *Solis Lacus*. Uit Nederland waren er de postbopformaties van Rein de Graaff-Dick Vennik, de *Diamond Five* en de experimentele *Boy Edgar Sound*. Uit Duitsland kwam de *Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass* met onder meer trompettist Art Farmer, gitarist Philip Catherine en bassist Niels-Henning Ørsted-Pedersen. Hét moment van *Jazz Middelheim* 1973 dat de (vaderlandse) jazzgeschiedenis inging, was de jam van Sonny Rollins met de door hem bewonderde Belgische gitarist René Thomas op Miles Davis' thema *Four*.

De wind in de zeilen

Het festival van 1974 verliep volgens een vergelijkbaar patroon. De grote Amerikaanse namen waren - voor wat de 'traditionele' jazz betreft - pianist Bill Evans en tenorist Stan Getz, het *New York Jazz Quartet* en het *Roy Haynes Hip Ensemble*. Het *Art Ensemble Of Chicago* en het kwartet van multi-instrumentalist Ornette Coleman namen de avant-garde voor hun rekening. De Europese avant-garde was vertegenwoordigd door de trombonisten Albert Mangelsdorff en Eje Thelin en door fluitist Ronald Snijders, de Europese postbop door tenorist-fluitist Ferdinand Povel en de meer modieuze mainstream door Palle Mikkelborg en *Pork Pie* (allebei met Philip Catherine). Uit eigen land kwamen het BRT-Jazzorkest met trombonist Slide Hampton, het *Francy Boland Quintet*, een septet van pioniers rond trompettist Fernand Debray, Roger Van Haverbeke met tenorist Johnny Griffin, Sadi in kwartet en een bijzondere reünie van de Luikenaars Jacques Pelzer (op sax) en René Thomas, met in de Nederlandse ritmesectie de spectaculaire drummer Han Bennink, even bedreven in een traditionele als in een free context.

Nadat in 1975 onder meer zangeres Sarah Vaughan, trompettist-zanger Chet Baker en altist Phil Woods voor hoogtepunten hadden gezorgd, leek het festival de wind echt volop in de zeilen te krijgen: de vierde editie in 1976 werd een zesdaagse. Bassist Charles Mingus, het *George Coleman Octet*, pianist Randy Weston en, voor het eerst, Toots Thielemans.

Sonny Rollins keerde terug in 1977, het jaar ook dat tenorist Von Freeman en zangeres Betty Carter voor het eerst naar Europa kwamen. Van de zeventien ensembles waren er hooguit drie Belgische, het BRT-Jazzorkest met pianist Francy Boland meegerekend.

1978 was een ERU-festival: de landen die lid waren van de Europese Radio Unie stuurden een groep naar Antwerpen. Het werd een festival met in totaal achtentwintig concerten, waarvan ook weer drie of vier door Belgische ensembles. Deze editie zou in de herinnering van de liefhebbers voortleven als het trombonistenfestival. Maar er waren ook de *Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band*, het trio Philip Catherine-Niels-Henning Ørsted-Pedersen-Billy Hart en het *Harold Land-Blue Mitchell Quintet*, met daaraan toegevoegd de saxofonisten Teddy Edwards en Richie Cole en zanger Eddie Jefferson - een optreden dat vanwege Jefferson het favoriete Middelheimconcert van Elias Gistelinck zou blijven. Voor avant-garde én controverse zorgde pianist Muhal Richard Abrams.

Slechts één avant-gardegezelschap ook in 1979: het kwintet van klarinettist John Carter met de legendarische trompettist Bobby Bradford en de jonge fluitvirtuoos James Newton. Altist Lee Konitz deed Antwerpen en Laren aan met z'n nonet, met onder meer trombonist Jimmy Knepper en baritonsaxofonist Ronnie Cuber. Het mooiste concert van de week was echter het duorecital van de pianisten Hank Jones en John Lewis. Uit eigen land was er natuurlijk het BRT-Jazzorkest en Roger Van Haverbeke verzamelde vijf trompettisten rond zijn trio. Zangeres Mary Kay en de groepen *Mauve Traffic* en *Jazz Circle* vertegenwoordigden de jongste lichting Belgische jazzspelers in beide landsgedeelten.

In 1980 was Fred Van Hove terug, en er was meer: van de achttien concerten waren er, *Musica Libera Antverpiae* meegerekend, tien met muziek van eigen bodem. 1980 was ook het jaar van de viering van honderdvijftig jaar België. Vandaar misschien. Baritonsaxofonist Gerry Mulligan maakte zijn droom nog maar eens waar: twintig jaar na z'n *Concert Jazz Band* had hij nog eens een big band, zonder grote

solisten wellicht, maar met arrangementen die de onmiskenbare Mulliganstempel droegen. In de herinnering zou ook dit jaar weer het intiemste van het intiemste voortleven: het trio *Azimuth*, bestaande uit

pianist John Taylor, trompettist-bugelspeler Kenny Wheeler en zangeres Norma Winstone.

Tweejaarlijks

Opnieuw vijf in plaats van zes festivaldagen vanaf 1981. Een jaar na Fred Van Hove was nu ook André Goudbeek terug, dit keer met een Belgisch-Frans-Deens saxofoonkwartet. Tenorist Frank Foster, mede-uitvinder van Count Basie's ‘new testament’-orkest - de grote naoorlogse Basie - leidde het BRT-Jazzorkest. De op en top Belgische *Act Big Band* van drummer Félix Simtaine verzamelde zowat alle beschikbare jonge vaderlandse jazztalenten, waarvan een gedeelte ook de bezetting uitmaakte van de gelegenheidsgroep *Middelheim 81 Band*. Een andere big band was die van Martial Solal. Maar paradoxaal genoeg was het de unieke, kleinschaligst mogelijke verstandhouding tussen Toots Thielemans en pianist Sir Roland Hanna die de diepgaandste muzikale belevenis werd.

Het waren dure tijden en *Jazz Middelheim* werd een tweejaarlijks festival. De eerstvolgende editie had plaats in 1983. Eenendertig concerten op twee podia. Van die eenendertig zeventien door groepen met



Elias Gistelinck, 1981. [Foto: Archief VRT]
Fred Van Hove, Jazz Middelheim 2001. [Foto: Jan Landau - Archief VRT]
Etienne Verschueren, Jazz Middelheim 1978. [Foto: Archief VRT]

jonge Belgische musici. Ze hadden van de lage dollarkoers gebruik gemaakt om in de Verenigde Staten te gaan studeren of ze kwamen uit de zomercursussen van onder meer de Halewynstichting. Behalve het BRT-Jazzorkest was ook de *Eurojazz Big Band* te gast, waarin de beste jonge Europese jazzmusici waren verzameld. De Nederlandse *The New Skymasters* en *Ernie Wilkins' Almost Big Band* (voor het merendeel bestaande uit Deense musici) vervolledigden de affiche. Het hoogtepunt van de editie 1983 was het optreden van pianist-arrangeur Gil Evans' *British Orchestra*. Er stonden ook twee bluesartiesten op het programma: zanger-pianist Little Willie Littlefield en zanger-gitarist Louisiana Red.

1985: een Belgisch pianokwartet bestaande uit Fred Van Hove, Walter Hus, Christian Leroy en Eddy Loozen, multi-instrumentalist Anthony Braxton in trio met trombonist George Lewis en bassist Mark Dresser, trompettist Don Cherry met onder meer drummer Ed Blackwell, bassist Dave Holland met z'n nieuwe kwintet en achttien

van de vijfentwintig groepen helemaal of gedeeltelijk Belgisch. Nieuwe namen die naast de al vertrouwde van bijvoorbeeld de broers Vandendriessche bleven opduiken, waren onder meer die van drummer Dré Pallemaerts, pianist Kris Defoort, saxofonist Pierre Vaiana, trompettist Gino Latucca, altist Frank Vaganée, gitarist Peter Hertmans, drummer Jan de Haas, percussionist Frank Michiels, bassist Michel Hatzigeorgiou, drummer Mimi Verderame en pianist Diederik Wissels. En zonder verdere commentaar: Philip Catherine speelde in duo met Niels-Henning Ørsted-Pedersen. Het Middelheimmirakel.

Twee podia, het ene in de grote, het andere in een kleine tent. De editie 1987 was er één zonder pauzes, want het gebeuren in de kleine tent was op z'n minst even aantrekkelijk als de concerten op het grote podium. De toehoorders verdrongen er zich voor de pianisten Ran Blake (Monk en alle muzieksoorten van de wereld op het spoor), Roland Hanna (heel de geschiedenis van de jazz briljant naverteld) en, in duo met bassist Red Mitchell, een revelatie van formaat: pianist Roger Kellaway. Big bands van dienst waren die van de BRT, Félix Simtaines *Act Big Band*, pianist Chris McGregors *Brotherhood Of Breath*, Phil Woods' *Little Big Band*, het *Willem Breuker Kollektief* en bassist Charlie Hadens *Liberation Music Orchestra*. Uit dezelfde (Zuid-Afrikaans-Britse) ‘wereldjazz’-hoek waren behalve McGregor ook de groepen *Zila* (met saxofonist Dudu Pukwana) en *Viva la Black* (met drummer Louis Moholo) present.

De avant-garde werd dat jaar aangevoerd door tenorist David Murray. Voor ‘moderne mainstream’ - moderne jazz anno '87 die de extremen zorgvuldig meed - zorgden behalve drummer Art Blakey's *Jazz Messengers* ook de leden van het *29th Street Saxophone Quartet*, het *North Sea Jazz Tentet* met jonge musici uit de Lage Landen verzameld rond de Nederlands-Vlaamse pianist Jack van Poll, Roger Van Haverbeke met een *International Bop Quintet*, tenorist Joe Lovano met vier Belgische sidemen, vibrafonist Dave Pike met een binnenlands ritmetrio en Jan de Haas met z'n kwintet. Drummer David Gistelinck, zoon van Elias Gistelinck en nu vooral bekend als jazz-zanger David Linx, had altist Steve Coleman (een jaar eerder ook op *Middelheim* gehoord met Dave Holland) en tubaspeler Bob Stewart geïnviteerd. Pianist Charles Loos en saxofonist Steve Houben speelden in duo, Kris Defoort kwam met een trio. Voor de geschiedenis: de solo van tenorist Dewey Redman op de lange ‘shuffle’-bluesversie van *We Shall Overcome* door Charlie Hadens *Liberation Music Orchestra*.

Pianiste in Hadens band was de jonge Geri Allen. In '89 kwam ze terug. Ze was één van de vier dames die in de kleine tent hun variant ten gehore brachten van wat jazzpiano zoal allemaal kan zijn. De andere drie waren Joanne Brackeen, Connie Crothers en Michele Rosewoman. Voor haar recital haalde Geri Allen er trompettist Graham Haynes bij, die ook deel uitmaakte van haar tienkoppige, speciaal voor de gelegenheid samengestelde *Celebration Ensemble*, waarmee ze onder meer een hommage bracht aan de in 1964 overleden multi-instrumentalist Eric Dolphy. In 1973 was Dizzy Gillespie al met een kwintet te gast op de eerste festivaleditie in Park Den Brandt, nu was hij er met z'n *United Nation Orchestra*. Het sextet van sopraansaxofonist Steve Lacy, het *George Russell Orchestra* - ‘British’ eigenlijk, zoals Gil Evans' band enkele jaren eerder - en het duo Red Mitchell-Horace Parlan waren de andere grote namen. Maar 1989 was opnieuw een ERU-editie met een overaanbod aan jonge en minder jonge groepen uit heel Europa en met uit eigen land Pierre Vaiana, net terug van een verblijf in de States, Diederik Wissels in trio, Roger Van Haverbeke's *New Look Trio*, en vooral: *De Frisse Wind*, een octet met vijf jonge saxofonisten die vandaag de dag nog altijd en meer dan ooit op de een of andere manier de dienst uitmaken op de Belgische jazzscène: Frank Vaganée, Jeroen Van Herzeele, Kurt Van Herck, Erwin Vann en Ronny Verbist.

Het laatste decennium

Het laatste *Jazz Middelheim*-decennium van de twintigste eeuw begint in 1991 met een festival zonder echt opvallende Amerikaanse ‘vedetten’. Van de vijf virtuoze saxofonisten van *Supersax* zijn de namen hier nauwelijks bekend. De *Lighthouse All Stars* rond trompettist Shorty Rogers zijn een historische reünie. Het trio *Vocal Summit* is al wat over z'n hoogtepunt heen, lijkt het. Mooie momenten zijn er te beleven met het trio Red Mitchell-Roger Kellaway-Jokim Milder en met het kwartet dat saxofonist-fluitist Lew Tabackin voor de gelegenheid heeft samengesteld: Randy Brecker op trompet en Kenny en Peter Washington op bas en drums. Uit eigen land horen we Sadi in kwartet, Philip Catherine in trio, pianist Eric Legnini en het *Belgian Jazz Orchestra*, dat onder leiding van Sadi en trompettist Bert Joris de draad van het

inmiddels opgedoekte BRT-Jazzorkest weer opneemt. Percussionist Chris Joris is met zijn 'wereldmuziek'-variant volop bij de tijd. Kris Defoort leidt een postmoderne *Pretty Big Basement Party* en het internationale nonet van Fred Van Hove, onverzettelijk trouw gebleven aan z'n oorspronkelijke idealen, vertolkt diens suite voor z'n stad Antwerpen, die eindigt met een eresaluut voor Peter Benoit.

In 1993 loopt een rode draad van Europese boppioniers door het festival. Het trio van de Franse pianist René Urtreger - met trompettist Miles Davis in het kwintet dat de soundtrack inspeelde van Louis Malle's *Ascenseur pour l'échafaud*; met tenorist Lester Young tijdens z'n laatste, Parijse sessie; de pianist ook naar wie in het Parijs van de jaren vijftig de voorkeur van Bobby Jaspar uitging - met zowel z'n eigen blazers Jean-Louis Chautemps en Eric Lelann als met de Engelsen Pete King en Gerard Presencer en met Sadi en Jacques Pelzer. Uit eigen land: Frank Vaganée, pianiste Nathalie Loriers, bassist Jean Warland, de trombonisten Marc Godfroid en Phil Abraham, Toots met het Franse trio van Martial Solal en, eindelijk, jaren na de eerste repetities, Sadi met z'n nonet: de arrangeur Sadi op z'n verfijndst. En dit jaar opnieuw klinkende namen: het *Chick Corea Quartet, Paul Motian Broadway Music* (met Lee Konitz, Dewey Redman, gitarist Bill Frisell en bassist Gary Peacock), Albert Mangelsdorff, *Bob Brookmeyers New Quartet* (met de Italiaanse bassist Ricardo del Fra en de Vlamingen Kris Goessens en Dré Pallemaerts) en voor de tweede keer op *Middelheim* ook zangeres Betty Carter met Geri Allen aan de piano. De jonge en verbluffend virtuoze trompettist Roy Hargrove speelt één van de langste sets uit de geschiedenis van het festival met onder meer tenorist David Sanchez en altist Jesse Davis. En als klap op de vuurpijl de tweeëntachtigjarige, onstuitbare bandleadervibrafonist Lionel Hampton met een all stars ensemble van andere Golden Men of Jazz.

Een wel heel controversieel optreden van avant-gardepianist Cecil Taylor opent de twintigste editie van *Jazz Middelheim*. Maar het festival van 1995 zal toch vooral bijblijven dankzij het overrompelende concert van het trio Paul Bley-Steve Swallow-Paul Motian. Gitarist John Scofield nodigt Toots en Philip Catherine uit. Bijna tien jaar nadat ze voor het eerst in Antwerpen was, is bandleader-pianiste Toshiko Akiyoshi met haar big band en Lew Tabackin er weer bij. Een kwartet met de twee pianisten Hank Jones en Kenny Barron, *Summit Conference* (een gespierd 'postfree' gezelschap met onder meer multi-instrumentalist Sam Rivers, bassist Reggie Workman en pianist Andrew Hill) en het *Max Roach Quartet* vervolledigen het Amerikaanse luik. Het *Brussels Jazz Orchestra (BJO)* debuteert tijdens deze editie. Kris Defoort en saxofonist Fabrizio Cassol variëren met een uitgebreid ensemble op de thematiek van Coltrane's *A Love Supreme. Octurn* is een ander nieuw geluid van eigen bodem, met als centrale figuur baritonsaxofonist Bo van der Werf. *World* is een ambitieus werk voor jazzgroep, stemmen en strijkers van saxofonist Erwin Vann. Bluesman Roland is er ook bij, Peter Hertmans heeft een jaar eerder z'n eerste eigen album uitgebracht met saxofonistklarinettist John Ruocco, bassist Hein van de Geyn en drummer Billy Hart als begeleiders en kan niet afwezig blijven op het festival. Trompettist Jan Muës leidt een septet met onder meer het inmiddels vertrouwde geluid op bariton- en altsax van de broers Johan en Peter Vandendriessche.

In 1997 introduceert Toots Thielemans pianist Brad Mehldau. De Senegalese familie van percussionist Doudou N'diaye Rose is een en al vitaliteit, zowel in het gezelschap van de Belgische formatie *Aka Moon* als met de enthousiaste deelnemers aan de percussieworkshop. Tenorist Bennie Wallace vervangt Joe Lovano in een kwintet met de uitbundige pianist Kenny Werner en de raadselachtige trompettist

Tom Harrell. Roy Hargrove blijft verbluffend, net als de vier trombonisten van *Slideride* en het *Tiny Bell Trio* van trompettist Dave Douglas. Zangeres Abbey Lincoln treedt behalve in een eigen set met haar kwartet ook op tijdens een ‘special’

voor de jarige, inmiddels al sedert vele jaren in Brussel verblijvende Amerikaanse pianist Mal Waldron, die ook het gezelschap krijgt van tenorist Joe Henderson en zangeres Jeanne Lee. Twee big bands ook: het klassieke en intussen al oerdegelijke *BJO* en het meer onvoorspelbare en avontuurlijke orkest van Carla Bley. Uit België ook nog Fred Van Hove met de trombonisten Vinko Globokar en George Lewis op een kruispunt van jazz, free en twintigste-eeuwse Europese concertmuziek, de *Chris Joris Experience*, het *Bart Defoort Quartet*, het *Kurt Van Herck Quartet*, het *Michel Herr European Quintet*, het *Bruno Castellucci European Quintet* en de inmiddels beproefde combinatie David Linx-Diederik Wissels.

Kenny Werner is twee jaar later zowel de pianist aan de zijde van Toots als de speciale gast van het *BJO*, dat zijn muziek vertolkt maar ook een hommage brengt aan de honderd jaar voordien geboren Duke Ellington. Ellington is eveneens een bron van inspiratie, maar dan op een heel andere manier, voor pianist Misha Mengelberg en het *ICP Orkest* én voor de *David Murray Big Band*. Bert Joris is de vierde man in het *Lew Tabackin kwartet*, Kris Defoort heeft Lee Konitz en tenorist Mark Turner te gast, Michel Hatzigeorgiou organiseert een hommage aan de in 1987 overleden bassist Jaco Pastorius, Pierre Vaiana - terug uit Afrika - stelt z'n feestelijke groep *Foofango* voor, Nathalie Loriers leidt tegelijk heel collegiaal en heel beslist haar nieuwe *Extensions*-sextet en Jeroen Van Herzeele zoekt aansluiting



Sfeerbeeld Jazz Middelheim 2001
[Foto: Jacky Lepage - Archief VRT]

bij de populaire grootstadmuziek met z'n *Greetings From Mercury*.
Tenorist-klarinettist Tony Coe speelt een mooie set in trio, een ander trio, Misha Mengelberg-Greg Cohen-Joey Baron, toevallig herenigd op het Middelheimpodium, zorgt voor twintig minuten pure jazz van een superieure eenvoud, bescheidenheid en schoonheid. Het hoogtepunt van deze editie is evenwel weggelegd voor altist John Zorn & *Masada*.

Gistelincks droom

De droom van Elias Gistelinck, die ergens halverwege de jaren zestig van vorige eeuw was begonnen en werd voortgezet door een Frans leven, een Miel Vanattenhoven en een Johan Vandenbossche, bereikt ongeschonden de eenentwintigste eeuw. Er is nooit toegegeven aan de druk van de mode of de commercie. *Jazz Middelheim* heeft de actualiteit van de jazz op de voet gevolgd, is ze voorgeweest of is er niet voor gezwicht. Er is anders gezegd al die jaren voor gezorgd dat de jazzmuziek in al haar gedaanten en varianten een zo ruim mogelijk publiek kon bereiken en ontroeren. Dat was al het idee van Elias toen hij in alle Vlaamse steden begon met z'n

‘Jazzpanorama's’, de aanloop naar de *Jazzpromenadeconcerten* en naar *Jazz Middelheim*.

In 2001 en 2003 bevestigt het *BJO* z'n intussen internationale faam met gastdirigentearrangeur Maria Schneider en gastdirigentsaxofonist Dave Liebman. Toots Thielemans - voortaan een vaste gast op het festival - werkt het ene jaar met pianist Bill Carrothers, wiens Europese ritmesectie bestaat uit bassist Nic Thys en drummer Dré Pallemaerts, en het andere jaar met z'n vaste begeleider Kenny Werner. Bert Joris leidt het *BJO* en maakt deel uit van zowel het kwartet van Philip Catherine als dat van bassist Philippe Aerts. De Europese avant-garde is vertegenwoordigd door Misha Mengelberg (met Dave Douglas), klarinettist-saxofonist Louis Sclavis, het *Fred Van Hove Trio, Octurn* met saxofonist Greg Osby, tenorist Tobias Delius, Kris Defoort, Han Bennink (solo) en de Gentse *Flat Earth Society* (met Toots als gastsolist). Uit de States komen nog Dave Holland, Steve Coleman met z'n mentor Bunky Green en trombonist Joe Bowie's chaotische *Defunkt Big Band*. De trio's van de pianisten Fred Hersch en Bill Mays zetten elk op hun manier de traditie van het *Bill Evans Trio* voort. Chris Joris en *Mâäk's Spirit & Gnawa Express de Tanger & Baba Sissoko* trekken de lijn van de crossover van jazz en wereldmuziek verder door. Randy Brecker en saxofonist Bill Evans (niet te verwarren met de gelijknamige, legendarische pianist) zijn de erfgenamen van de rockjazz van weleer, tenorist Michael Brecker is een van de oudste zonen van John Coltrane en nog altijd niet van de verbazing over z'n voorvader bekomen. Martial Solal is nog altijd op zoek naar een evenwicht tussen een variant van de hedendaagse Europese concertmuziek en de moderne jazz. Pianist Bugge Wesseltoft introduceert opnieuw de grooves, de loops en de samples van de bij de jongeren populaire afgeleiden van de jazz.

2003. Ten gevolge van een elektriciteitspanne in New York slaagt John Scofield er niet in z'n *Überjam* naar Antwerpen te halen. Hij ziet zich genoodzaakt samen met John Patitucci op bas en Peter Erskine op drums, met wie hij in een Duitse opnamestudio aan het werk is, alle luidruchtig vertoon achterwege te laten en gewoon ‘jazz’ te spelen. Zoals Elias Gistelinck het wellicht had gedroomd: van alle tijden, voor alle mensen, voor alle seizoenen, maar vooral voor de week van 15 augustus op het zonovergoten grasveld van Park Den Brandt in Wilrijk. Als u dit leest, zal de vijfentwintigste editie inmiddels een historisch feit zijn.

Een flirterige relatie
De crossover van jazz en klassieke muziek
Fred Brouwers

Geen begrip dat tegenwoordig zo hot is als 'crossover'. Je kunt letterlijk geen muziekpagina in een blad of krant lezen of je komt het tegen. Vooral tal van popgroepen worden ermee opgezadeld. Hun muziek heet dan bijvoorbeeld te bestaan uit een crossover van funk, metal en rap. Bedoeld wordt dat de groepen in kwestie muziek brengen waarin op zich uiteenlopende muziekgenres als funk, metal en rap een organische muzikale smeltkroes of kruisbestuiving vormen, waarin de samenstellende genres toch nog te onderscheiden zijn. Maar ook in andere muziekgenres raakt(e) de term stilaan ingeburgerd. Zelfs in de klassieke muziek - toch het laatste bastion van de puristen - en de jazz. Wat vele muziekliefhebbers echter niet schijnen te weten, is dat klassieke muziek en jazz al decennia geleden elementen aan elkaar ontleenden om er hun eigen genre mee te verrijken of bevruchten. Alleen was het nu modieuze begrip 'crossover' toen nog niet in zwang.

Een beknopt historisch overzicht van de crossover van jazz en klassieke muziek in de internationale muziekwereld in het algemeen en de Belgische in het bijzonder.

Een flirterige relatie

Jazz en klassieke muziek hebben altijd al een wat flirterige relatie gehad. Zo hebben de vroegste jazzmen - de ragtimers - in de Verenigde Staten heel snel geprobeerd om hun muziek boven het niveau van het kroegen bordeelgejengel uit te tillen en er concertmuziek van te maken. Die rags waren overigens aanvankelijk absoluut niet zo uitzinnig wild en sloten nauw aan bij het negentiende-eeuwse burgersalonrepertoire. Scott Joplin, Joseph Lamb en James Scott waren de grote namen. Nadat Joplins eerste rags in druk waren verschenen - van de *Maple Leaf Rag* gingen in een mum van tijd een miljoen exemplaren over de toonbank - vond de rag al snel zijn weg naar diezelfde burgersalons.

De ambitie van Joplin (1868-1917), 'The King of Ragtime', reikte verder. Hij schreef heuse ragtime-opera's. *A Guest of Honor* (1903) ging jammer genoeg verloren, maar zijn tweede, *Treemonisha* (1911), overleefde. Zijn pogingen tot uitvoering ervan hebben hem een paar jaren van zijn leven en, in één moeite door, een fortuin gekost.

Zo'n muzikale opwaardering zou later, vanaf 1944, ook jazz-impresario Norman Granz (1918-2001) beogen. Zijn concerten in het Philharmonic Auditorium van Los Angeles, 'Jazz at the Philharmonic' (JATP), zouden ook naar Europa worden uitgevoerd. Granz had eveneens de bedoeling om jazz een sérieux te geven door de concerten van de allergrootsten te presenteren in de tempels van de klassieke muziek en zo hun gelijkwaardigheid aan te tonen. Die concerten leverden trouwens ook een reeks legendarische platen op.

Jazz en het klassieke repertoire

De ragtime was rond 1920 over zijn hoogtepunt heen, maar had intussen in het klassieke repertoire een bescheiden aantal sporen nagelaten. Claude Debussy (1862-1918) componeerde wellicht een van de mooiste met *Golliwog's Cakewalk*, een deeltje uit zijn *Children's Corner* (1906-1908). Zijn jongere landgenoot Darius Milhaud (1892-1974) hield van alles wat ritmisch leefde, en niet alleen de levendigheid van zijn Provence. Als jonge snaak reisde hij tijdens de Eerste Wereldoorlog naar Brazilië als secretaris van de schrijver Paul Claudel, die er een soort van diplomatiek gezant was, en leerde er - naast de Braziliaanse muziek - ook de rag kennen. Die aangename kennismaking vinden we terug in de de *Trois Rag-Caprices* (1922) voor piano, dat als een voorstudie kan worden beschouwd van Milhauds wellicht bekendste werk, het 'ballet nègre' *La création du monde* (1923), een van de meest toonaangevende voorbeelden van jazzinvloeden op de klassieke muziek.

Igor Stravinsky (1882-1971) schreef zijn *Ragtime* voor orkest in 1918. Paul Hindemith (1895-1963) heeft zich in zijn muziektheaterwerk voor kinderen, *Tuttifäntchen* (1922), ook een rag laten ontvallen die verdacht veel op Debussy's *Cakewalk* lijkt. Later zouden ook andere ritmes, harmonische elementen, melodische vondsten, syncopen en instrumentaties uit de jazz de klassieke meesters inspireren. Stravinsky zou zijn *Scherzo à la Russe* (1944) voor jazzorkest bewerken. Hij componeerde ook het *Preludium voor jazzband* (1936-1937) en het *Ebony Concerto* (1945). Dat laatste zou de opdrachtgever, klarinettist-bandleider Woody Herman (1913-1987), in 1946 uitvoeren onder leiding van de componist.

Hermans collega Benny Goodman (1909-1986) mocht zich dan weer verheugen in *Contrasts* (1938), een compositie van Béla Bartók (1881-1945). Goodman betaalde de opdracht, topviolist Josef Szigeti stelde de vraag officieel aan zijn landgenoot Bartók. Die stond eerst weigerachtig tegenover een com-

positie voor een jazzmusicus, maar liet zich overtuigen nadat hij ‘The King of Swing’ had gehoord in trio met pianist Teddy Wilson en drummer Gene Krupa. Het werd hoe dan ook geen simpel, kort stukje met goed zittende cadenza's voor klarinet en viool om aan twee kanten een plaatje mee te vullen, zoals Goodman en Szigeti gevraagd en gehoopt hadden. Het werd integendeel een lang en breed uitgewerkt kamermuziekopus dat de vergelijking met Bartóks strijkkwartetten kan doorstaan. De enige ‘jazz’ die erin zit, zijn de contrasten in de klankkleur, de stemmingen en het hanteren van tempi van de twee instrumentalisten. Bartók zelf was nummer drie op piano.

De foxtrot in Kammermusik

We zitten inmiddels in de jaren 1930-1940 en bij Maurice Ravel (1875-1937), groot bewonderaar van George Gershwin (1898-1937) en vice versa. Ravel zou inderdaad iets knaps doen met het bluesgevoel in het tweede deel van zijn *Vioolsonate*. Hij zou ook piano en orkest laten swingen in het *Concerto in G* (1929-1931).

Milhaud liet de jazz nooit helemaal los: *Bal à la Nouvelle-Orléans* (1945) voor piano, *Caramel Mou* (1921) voor jazzorkest, *Le boeuf sur le toit* (1919) en de heerlijke *Création du Monde*, jazz zou regelmatig als een rode (prikkel)draad in zijn oeuvre opduiken.

Paul Hindemith liet de pianisten in de vroege jaren 20 dankzij zijn *Klaviersuite* (1922) hun instrument martelen alsof het een zuiver percussie-instrument was, en verwijst behalve naar de ragtime ook nog naar andere dansvormen van toen: de shimmy en de boston. Of de foxtrot in *Kammermusik* (1922-1927). Ook de grote klassieke vertolkerscomponisten als Fritz Kreisler (1875-1962) en Sergei Rachmaninov (1873-1943) lieten zich - in hun bisnummers vooral - graag eens goed gaan.

Omgekeerd lieten de pure jazz- en dansmuzikanten zich ook verleiden door de klassieke muziek, waarvan ze meestal alleen de meeslepende en geïnspireerde thema's verwerkten tot dansbare swing. Het was zelfs een mode in de jaren 30.

Anton Rubinsteins *Melodie in F*, Offenbachs *Barcarolle, Der schöne blaue Donau*, de ‘Méditation’ uit *Thaïs* van Jules Massenet en bladzijden en bladzijden van Beethoven werden ‘verswingd’ door orkesten als Dolly Dawn and Her Dawn Patrol, Claude Thornhill, Glenn Miller, Jimmie Lunceford en anderen. Benny Goodmans openingssong was ontleend aan Carl Maria von Weber, Paul Whiteman speelde Delibes' balletmuziek *Sylvia*.

Ernstige mensen van Bachverenigingen bijvoorbeeld verzetten zich tegen deze evolutie met artikelen in The New York Times



August Baeyens (1895-1966)



Marcel Poot (1901-1988)

en andere gezaghebbende bladen. Heilige figuren als de grote componisten mocht je niet ‘onteren’ met swingversies, zelfs niet in de muzikaal ruimdenkende Verenigde Staten. Maar zoals dat altijd gaat: artistieke ontwikkelingen en trends kun je niet stoppen met protestbrieven of verboden.

In de Verenigde Staten ging de belangstelling van de componisten trouwens verder dan gewoon een snuifje rag of blues door hun klassieke oeuvre te strooien. Ze wilden een echte, eigen, nieuwe Amerikaanse klassieke muziek ontwikkelen met een basis in hun cultuur - jazz, musical, spirituals, indianenchants, liedjes tout court - maar met klassieke vormen zoals het concerto en dito middelen zoals het grote orkest, en als het even kon ook in een klassieke concertzaal.

De componisten bleven niet doof. Waarom zouden ze ook: zelfs de Europese grootheden uit vervlogen tijden hadden zich de hele muziekgeschiedenis door laten inspireren door volks- en dansmuziek. Denken we maar aan de legendarische concerten in de New Yorkse Aeolian Hall, waar bandleaders als Paul Whiteman en anderen urenlange concerten op het getouw zetten, waarvoor ze componisten uitnodigden om werken te schrijven die vertrokken vanuit de jazz - een term die in de context van die tijd best te interpreteren is als jazzgetinte ontspanningsmuziek met klassieke allures.

George Gershwin en anderen gingen er gretig op in. Tot het publiek behoorden coryfeeën als de componist Sergei Rachmaninov, de violisten Jascha Heifetz en Efrem Zimbalist en de dirigent Willem Mengelberg. Zelfs de gevreesde dirigent Arturo Toscanini deed eraan mee: hij gaf een opdracht aan Duke Ellington (1899-1974). Dat werd *Harlem*. Gershwin schreef *Rhapsody in Blue* voor een van Whitemans ‘Experiments in Modern Music’.

Ernstige musici, lichtzinnig swingend

Rhapsody kreeg zijn Europese première in 1926 toen de Brusselse jazzpianist John Ouwerx (1901-1983) het nummer in zijn eigen stad speelde. Ook bij ons bestond een levendige belangstelling voor de jazz. Veel meer dan dat zelfs: een jazzcultuur van hoog niveau met schitterende bands en solisten.

Het kon niet anders of ook onze klassieke componisten zouden belangstelling gaan vertonen voor de mogelijkheden die deze nieuwe muziek bood. Om zware beïnvloeding ging het daarbij nochtans niet, wel over een interesse voor bepaalde elementen uit de jazz die dan vertaald werden, gestyleerd in een zeer klein deel van hun oeuvre dan nog, hooguit een paar werken.



Elias Gistelinck, 1971
[Foto: Archief VRT]

Bij figuren als Lodewijk Mortelmans (1868-1952) en Arthur Meulemans (1884-1966) vinden we er nog geen sporen van terug. Zij wortelen in de Vlaamse, academische traditie die niet openstaat voor invloeden die vreemd zijn aan de grondbeginselen van de Europese klassieke muziek. Die streng afgelijnde opdeling tussen klassiek en niet-klassiek, waarbij alles wat niet tot de klassieke sfeer behoorde als minderwaardig werd beschouwd, heeft trouwens tot in de jaren 60 van vorige eeuw bestaan. Er waren legio muzikanten die er tijdens hun studietijd aan het conservatorium niet voor durfden uit te komen dat ze bijvoorbeeld jazz of cabaret speelden, laat staan in een dansorkest een centje bijverdienden, en die om die reden zelfs werden weggestuurd. Zelfs na de culturele bevrijding die in de jaren 60 werd ingezet, heeft het nog jaren geduurd vooraleer die verruiming zich ook in de structuren van het muziekonderwijs had doorgezet en jazz werd gedoceerd aan de conservatoria.

Dat neemt niet weg dat uitvoerende muzikanten die regels in de praktijk niet al te ernstig namen en een gedeelte van de dag de ‘ernstige’ musicus waren, maar 's avonds na tienen tot in de vroege uurtjes ‘lichtzinnig’ optraden met een jazz- of balorkestje.

De generatie van Paul Gilson (1865-1942) en August De Boeck (1865-1937) zette de ramen op het exotische Europa open, maar nog niet voor wat uit de Verenigde Staten kwam. Je hoort Jef Van Hoof (1886-1959) niet swingen en van Lodewijk de Vocht (1887-1977) moet je ook geen foxtrot verwachten. Het is pas na Marcel Poot (1901-1988), August Baeyens (1895-1966) en volgelingen dat een aantal Belgische toondichters zich aangetrokken voelden tot experimenteren en dus ook de frisse wind van de jazz door hun werkkamer lieten waaien.

De *Jazz Fantasie* voor piano uit 1920 van August Baeyens was baanbrekend. We horen ze helaas nooit meer. Marcel Poot schreef *Jazz-music* (1930), een *Ballade* (1952) voor viool en piano, en *Variaties* (1952) voor piano. Omdat Poot en zijn clubmakkers van de Synthetisten de bedoeling hadden om ‘de verworvenheden van de hedendaagse muziek in welbepaalde vormen te gieten. In één woord te synthetiseren’, mag het niet verwonderen dat in hun partituren - die van Poot of van Francis de Bourguignon (1890-1961) - wel eens een bescheiden ‘blue note’ of syncope achterbleef.

Uit het omvangrijke oeuvre van Willem Pelemans (1901-1991) pikken we de *Chansons de Cabaret* (1963). Louis De Meester (1904-1987) werkte lang onder de schuilnaam Louis Master, die hij gebruikte om amusementsmuziek te schrijven. Hij had in brasserieorkesten het vak geleerd en was daar nooit beschaamd over. Zelfs niet over zijn *De grote verzoeking van Sint-Antonius*, een radioopera op tekst van

Michel De Ghelderode, waarvoor hij in 1957 de Italiaprijs van de Europese Radio Unie ontving.

Mister Jim (1942), *Jugglery Act* en de *Berceuse presque nègre* (1924) zijn werkjes van Karel Albert (1901-1987). Van Marinus de Jong (1891-1984): *Slow fox-trot* (1940) en *Blue(s)* (1945), allebei voor piano. Léon Jongen (1884-1969) heeft *Johnny, my love* (1923) voor mezzo en orkest in zijn opuslijst staan.

Bij de levende componisten Frédéric Devreese (°1929) in *Maskarade* (1999) voor piano, de klavierconcerti en brokken uit zijn filmmuziek. Henri Pousseur (°1929) legde al van in de vroege jaren 50 een bijzondere belangstelling aan de dag voor elektronische muziek, waarin hij zich in diverse studio's bekwaamde. Voor *Electre*, een 'elektronisch ballet', ontving hij in 1960 de Italiaprijs. Vanaf 1975 streefde hij naar een symbiose van nieuwe compositietechnieken met traditionele genres als volksmuziek en jazz. Het leidde onder



Marc Matthys (°1956)

meer tot *Les Iles déchainées* (1980) voor synthesizers, klarinetten, jazzensemble en orkest.

Jack Say was met zijn televisieorkest de Waalse tegenhanger van Francis Bay. Say staat voor Ysaye. Jacques Ysaye, die momenteel in Spanje woont, is de kleinzoon van Eugène Ysaye, de grote Belgische violist-componist en stichter van de Koningin Elisabethwedstrijd. Van hem bestaat er een *Capriccio* in jazzvorm voor viool en orkest. En over de Koningin Elisabethwedstrijd gesproken: het was voormalig concoursdirigent Georges Octors (°1947), toen die nog violist was, die de solopartij van dat *Capriccio* voor zijn rekening nam. Octors swingde in die dagen zo straf als Stéphane Grappelli. Dirigent was Fernand Terby (1928-2004), jarenlang dirigent van diverse muziekensembles van de openbare omroep.

Marc Matthys (°1956) is zowat de enige bij wie het jazzaandeel bijna 50% beslaat en voor wie de jazz meer is dan een grappig invalshoekje of vertrekpunt, maar een volwaardig genre. Marc is een klassiek geschoold pianist en heeft sinds zijn overwin-

ning op het Jazz Concours van Hoeilaart een parallelle carrière in de jazz uitgebouwd. *Mosaic, Four Impressions* en *Contrasts* zijn daar klinkende voorbeelden van.

En dan is er natuurlijk ook nog de eerder dit jaar overleden Elias Gistelinck (1935-2005), de oprichter van het jazzfestival *Jazz Middelheim*. Tot zijn bekendste crossovercomposities behoren: *Ndessé of Blues* (Italiaprijs 1969), *Wai* (1967) voor bugel, altsax, tenorsax en jazzorkest, *Small Cantata for Jeanne Lee* (1968) voor 15 instrumenten, *Three Middelheim Sculptures* (1972) voor trompet, bas, drums en groep, en *Three Movements for Jazz Quintet and Symphony Orchestra* (1985). Ook bij hem is de verhouding jazz-klassiek binnen die composities mooi in evenwicht.

Van Bach tot Radiohead

Vandaag is een andere generatie musici aan het woord. Zij zijn met open oren en zonder enige hinder van muzikaal hokjesdenken opgegroeid met de uiteenlopende klanken van onder meer Charlie Haden, Radiohead, Sting, Youssou N'Dour, Bach, Ligeti en Toots Thielemans. Dat vindt zijn neerslag in figuren als de jonge pianist-componist Jef Neve (°1977), die aan het Leuvense Lemmensinstituut zowel een klassieke opleiding als een jazzopleiding kreeg en wel eens spontaan en organisch Bachloopjes tussen zijn eigen noten strooit. Of in crossoverprojecten zoals dat van zanger Paul Michiels, die op zijn manier jazz-standards zingt met het kamerorkest Prima La Musica in arrangementen van Jeroen D'hoe (°1968). Deze laatste is een bijzonder getalenteerd componist die de graden van Master of Music en Doctor of Musical Arts verwierf aan de New Yorkse Juilliard School in respectievelijk 2000 en 2003.

Een van D'hoe's leermeesters, Piet Swerts (°1960), meervoudig winnaar Compositie van de Koningin Elisabethwedstrijd, heeft een ragtime - rag blijft aanspreken - voor piano vierhandig op zijn naam. In zijn *Marcuspassie* (1988) laat hij Judas in zijn aria behoorlijk Bernsteiniaans aan het woord, en voor zijn succeswerkje *Klonos* (1993) voor altsax en piano liet hij zich door de free jazz inspireren. Recent bracht hij in zijn *Dance of Uzume* (2005), opgenomen door het beroemde Tokio Kosei Wind Orchestra, nog een saluut aan Gershwin's *Rhapsody In Blue*.

De cirkel is dus bijna rond.

Bijna, want wie tegenwoordig al te vaak wordt vergeten, is François Glorieux (°1932). We blijven hem vereenzelvigen met de concerten waarin hij met commentaar populaire muziek op de wijze van de diverse klassieke componisten parafraseerde en vice versa. François kende ook een glorieperiode, waarin hij het internationaal als klassiek pianist maakte. Maar vooral een aantal van zijn jazzy composities, gewoon erg mooi, perfect gekleurd en in de juiste sfeer - 'erop' zoals men nu modieus zegt - zijn ten onrechte een beetje tussen de plooien van de tijd gevallen. Werk voor piano, meesterlijk georkestreerde blazerspartijen en met aandacht voor gevarieerde percussie-instrumenten, en dat op een moment dat slagwerk hier nog gelijk stond met 'een trommel en een deksel'. Denken we maar aan zijn Stan Kenton-hommage en *Manhattan, Divertimento* en *Mouvements*, waarvoor hij zelfs pianist Tobias Koch

en het Münchner Rundfunkorchester en verschillende andere buitenlandse radiostations warm wist te maken.

ConSerVations/ConVerSations

Met namen als Die Anarchistische Abendunterhaltung, Olla Vogala, Panta Rhei, Frank Nuyts, Antoine Prawerman, Charles Loos, Jan Kuijken en nog talloze anderen zijn we ver voorbij het uitgangspunt, namelijk de verhouding jazz-klassiek. De globalisering heeft ook in de muziekwereld toegeslagen. Muzikanten halen vandaag zowat overal hun mosterd - ook uit de wereldmuziek - en het ten allen prijze willen detecteren van alle mogelijke deelinvloeden in hun muziek zou de



Fabrizio Cassol/Kris Defoort: Variations on A Love Supreme, W.E.R.F. Records, 1995

pret alleen maar vergallen. Muziek moet tenslotte genieten blijven. Meestal zijn de makers zelf zich trouwens niet bewust van alles wat er in hun composities is binnengeslopen.

De man die wellicht op de meest organische en persoonlijke wijze de invloeden van verschillende muziekgenres - in hoofdzaak toch jazz en klassiek - in zijn composities synthetiseert, is de getalenteerde pianist-componist-arrangeur Kris Defoort (^{o}1959). Je kunt hem in een jazzclub zetten, maar even zo goed op het podium van De Munt of het Paleis voor Schone Kunsten. Tot zijn belangrijkste opussen waarin klassiek en jazz, ofwel uitgeschreven en geïmproviseerde passages, een geslaagd verbond aangaan, behoren *The Woman Who Walked Into Doors* (2001). Het is een multimedia-opera voor sopraan, actrice, kamerorkest, enkele jazzmuzikanten en videoprojectie, naar de gelijknamige roman van de Ierse schrijver Roddy Doyle, *Conversations with the Past* (2002), een werk voor blazers, piano, harp, contrabas en percussie, in opdracht van de Filharmonie, en *ConSerVations/ConVerSations* (2003), gebaseerd op renaissancemuziek. Defoort richtte in de loop van zijn carrière enkele grotere en kleinere ensembles op, zoals K.D.'s Basement Party, K.D.'s Decade en Dreamtime, waarmee hij cd's opnam als *Sketches of Belgium* (1992) - tevens de allereerste cd-uitgave van het Brugse W.E.R.F.-label, waarmee Defoort tot op de dag van vandaag een vruchtbare samenwerking onderhoudt - *K.D.'s Decade Live* (1993), *Variations on A Love Supreme* (1995), met Fabrizio Cassol van de formatie AKA Moon, en *Passages* (1999). Kris

Defoort ontving op 1 maart 2004 overigens de Vlaamse Cultuurprijs voor Muziek 2003.

Een van de groepen waarvoor Kris Defoort componeerde en arrangementen schreef, is Octurn, waarvan de bezetting varieert per album en de muziek het midden houdt tussen ‘hedendaags klassiek en polyritmische, *M-base* getinte jazzgroove’ (Jempi Samyn). Eveneens op het Brugse W.E.R.F.-label brachten zij tot nog toe vier cd's uit: *Chromatic History* (1996), *Ocean* (1997), *Round* (2000) en *Dimensions* (2002). Voor het label Songline Records brachten zij daarnaast in 2003 ook nog de cd *The Book of Hours: the music of Patrick Zimmerli* uit.

Al bij al een scène die niet in overzichtelijke tabelletjes kan worden gepropt, en moge dat zo blijven door de eeuwen der eeuwen.

Swingcerely Yours!
Drie Belgische jazzfotografen
Patrick Auwelaert

William Gottlieb, Herman Leonard, William Claxton, Francis Wolff: welke jazzliefhebber kent deze grote, buitenlandse fotografen niet? Hun namen staan garant voor vaak schitterende, sfeervolle zwart-witfoto's van jazzmuzikanten, aan het werk op het podium of in de studio, poserend of betrapt tijdens een rustpauze. Hun foto's sierden talloze platenhoezen en prijkten in vrijwel alle belangrijke jazztijdschriften wereldwijd. Sommigen onder hen werden haast zo beroemd als de muzikanten die ze portretteerden. Denken we maar aan Herman Leonard, wiens wijdverspreide foto van een vermoeid ogende Dexter Gordon, gehuld in een walm van sigarettenrook, ook een breder publiek wist aan te spreken. De beste jazzfotografen van eertijds leken op een of andere manier dan ook altijd aanwezig te zijn dáár waar de muzikale actie zich voordeed en de interessantste shots aan het licht te ontfutselen vielen. Omdat het diep in hun hart óók jazzmuzikanten waren?

Jazzfoto's zijn bijna per definitie actiefoto's en het is aan de manier waarop een fotograaf spelende muzikanten portretteert dat je kunt aflezen hoe goed hij zijn beroemde(re) vakgenoten als Gottlieb, Leonard en anderen heeft bestudeerd of hun werkwijze heeft ingeprent. De kunst bestaat er dan in om deze oude meesters niet te kopiëren, maar om binnen hun idioom tot resultaten te komen die een eigen stem, een eigen toon, een eigen zienswijze verraden. Drie Belgische jazzfotografen zijn daar in de loop der jaren alvast met glans in geslaagd: Jacky Lepage, Jos L. Knaepen en Guy Van de Poel. Op de hiernavolgende bladzijden treft u van elk van hen drie of vier zwart-witfoto's aan van Belgische jazzmuzikanten, die als een staalkaart kan gelden. Uit de beknopte bio's hieronder kan de geïnteresseerde lezer dan weer de nodige achtergrondinformatie vergaren over de drie fotografen, die diep in hun hart eigenlijk ook een beetje jazzmuzikant zijn.

Guy Van de Poel

Geboren in 1944 in Kwaadmechelen.

Doet al vanaf jonge leeftijd aan algemene fotografie.

Maakt de laatste 20 jaar nog enkel jazzfoto's.

Fotografeert binnen- en buitenlandse jazzmuzikanten en -groepen in tal van clubs en concertzalen en op binnen- en buitenlandse festivals als *Jazz Middelheim, Jazz à Liège, North Sea Jazz Festival, Blue Note Festival, Jazz à Marciac, Gouvy, Oupeye* en andere.

Stelt zijn werk tentoon in onder meer de culturele centra van Mechelen, Beerse, Mol en Heist-op-den-Berg, in Vlaams Cultureel Centrum *De Brakke Grond* in Amsterdam en in jazzcafé *Buster* in Antwerpen.

Is al 10 jaar programmator in de Antwerpse jazzclub *Hopper*. Ontwerpt er daarnaast de folders en affiches, verzorgt er de contacten met de pers en verstuurt er de programma's.

Woont in Borgerhout.

E-mail: guy.vdpoel@belgacom.net

Jacky Lepage

In 1952 geboren uit Belgische ouders in Mont-Saint-Martin, Frankrijk, net ten zuiden van de Belgische *Gaume*.

Koestert al vanaf 9-jarige leeftijd een levendige belangstelling voor fotografie.

Leert zichzelf vanaf 1976 met behulp van boeken de technische knepen van het fotograferen en ontwikkelen.

Doet aan jazzfotografie sinds 1984-1985.

Zijn jazzfoto's verschijnen in talloze binnen- en buitenlandse kranten en (jazz)tijdschriften, evenals op jazzwebsites.

Tal van zijn jazzfoto's sieren ook cdhoesjes en de bijbehorende boekjes.

Legt zich de laatste jaren ook toe op 'digital imaging': het kunstzinnig bewerken van foto's op de computer.

Woont in Dinant.

E-mail: jacky.lepage@scarlet.be

Jos L. Knaepen

Geboren in 1944.

Leert op 14-, 15-jarige leeftijd de muziek kennen van Django Reinhardt en Sidney Bechet.

Begint in diezelfde tijd gitaar te spelen en te zingen, standards vooral. Evolueert van daaruit naar de jazz.

Bezoekt in zijn tienerjaren geregeld het jazzfestival van Comblain-la-Tour. Het is daar dat zijn interesse voor jazzfotografie een aanvang neemt.

Begint een professionele carrière als fotograaf in de jaren 70.

Legt zich vanaf de jaren 90 nog uitsluitend toe op jazzfotografie.

Zijn jazzfoto's verschijnen in gerenommeerde binnen- en buitenlandse kranten en (jazz)tijdschriften als *Knack, De Standaard, Jazzmozaïek, J@zz@round, Jazz, Jazz Hot* en *Down Beat*. Ze komen ook voor op talloze cdhoesjes en jazzwebsites.

Stelt zijn werk tentoon in de culturele centra van onder meer Overijse, Koksijde en Heist-op-den-Berg.

Geeft in 2003 in eigen beheer het jazzfotoboek *Jazz in Belgium* uit, dat 150 zwart-witfoto's bevat van Belgische jazzmuzikanten.

Woont in Bertem.

E-mail: thejazzman@pandora.be



Bassist Michel Hatzigeorgiou.
[Foto: Guy Van de Poel]



Pianiste Nathalie Loriers
[Foto: Guy Van de Poel]



Saxofonist Fabrice Alleman
[Foto: Guy Van de Poel]



Bassist Nicolas Thys.
[Foto: Guy Van de Poel]



Tenorsaxofonist Bart Defoort
[Foto: Jacky Lepage]



Zanger David Linx en pianist Diederik Wissels, 2002
[Foto: Jacky Lepage]



Drummer Dré Pallemaerts, juli 2000
[Foto: Jacky Lepage]



Gitarist Swa Mercelis
[Foto: Jos L. Knaepen]



Contrabassist Jean-Louis Rassinfosse
[Foto: Jos L. Knaepen]



Trompettist Peer Baierlein
[Foto: Jos L. Knaepen]

Een permanent laboratorium
Jazz in de beeldende kunst
Willem M. Roggeman

Iedere kunstvorm bevat bij zijn verwezenlijking elementen van creatie en improvisatie. Deze verklaren dat men in nagenoeg alle kunstdisciplines sporen terugvindt van de jazzmuziek, die immers de kunst van de improvisatie bij uitstek is.

Van alle kunstbeoefenaars zijn het doorgaans de dichters die zich het meest hebben laten inspireren door de jazz. Veel minder in aantal zijn de beeldende kunstenaars. Opvallend is echter dat enkelen onder hen tot de belangrijkste kunstenaars in Vlaanderen gerekend mogen worden. Sommigen onder hen zijn zelfs een tweede carrière als jazzmusicus begonnen. De bekendste voorbeelden zijn Paul Van Gysegem, Cel Overberghe en Camiel Van Breedam. Een beknopt overzicht.

Paul Van Gysegem: beeldhouwer en bassist

Hoewel Paul Van Gysegem (Berlare, 1935) het beeldhouwen, schilderen en tekenen als gelijkwaardige disciplines naast elkaar beoefent, heeft hij zich in de loop der jaren toch hoofdzakelijk op de sculptuur toegelegd. Hij is dan ook vooral als beeldhouwer bekend. Wie het Sint-Pietersstation in Gent verlaat, wordt onmiddellijk getroffen door het grote abstracte beeld *Leie en Schelde* (1999) dat boven een fontein op het plein staat opgesteld.

In zijn sculpturen heeft Paul Van Gysegem steeds figuratieve en abstracte elementen door elkaar verwerkt. Vanaf het begin van zijn carrière op het einde van de jaren vijftig tot nu heeft hij heel vaak antropomorfe figuren gemaakt, waarmee hij de kwetsbare mens wil symboliseren die door zijn levenservaring steeds wordt beschadigd. Niet alleen worden sommige gedeelten van het lichaam weggelaten, maar vaak ook worden ze vervangen door grillige abstracte gedeelten. Van Gysegem bouwt zijn ijzeren beelden op met gerecupereerde, maar onherkenbaar gemaakte materialen, waarvan de huid door de tijd is aangetast.



Paul Van Gysegam: All The Things You Could Have Been, Il Sigmund Freud's Wife Was Your Mother, ijzer en hout, 1983
[Foto: Marc Van Gysegem]

De carrière van Paul Van Gysegem als jazzmusicus en organisator van concerten en festivals mag even indrukwekkend genoemd worden als zijn sculpturaal oeuvre.

Van 1965 tot nu heeft hij als bassist talrijke concerten gegeven in zowat heel het land. Hij richtte in de loop der jaren ook meerdere groepen op in wisselende bezettingen en nodigde zo nu en dan binnen- en buitenlandse gastmuzikanten uit om met hen samen te spelen.

Zijn sculpturaal oeuvre en zijn activiteiten als jazzmusicus vertonen een wisselwerking van invloeden tussen beide kunstdisciplines. Er bestaat een grote overeenkomst tussen wat hij als beeldhouwer uit het niets in de ruimte opbouwt en wat hij met klanken en ritme, met contrapunt en het spel van vraag en antwoord, maar ook met repetitieve elementen eveneens uit het niets al spelend opbouwt.

Zijn optreden als bassist hoort thuis in het universum van de vrije, geïmproviseerde muziek. In tegenstelling tot wat veel muziekliefhebbers denken, namelijk dat deze muziekvorm volledig ‘vrij’ is en dus niet gebonden aan hiërarchische muzikale conventies, gaat het genre in de meeste gevallen nochtans wel degelijk uit van een thematische lijn of ontwikkelt het die gaandeweg. Voor het consequent beoefenen ervan is dan ook veel ervaring, maturiteit en muzikale bagage vereist.

In de loop der jaren maakt Paul Van Gysegem talrijke sculpturen waarvan de titels alleen al naar de jazz verwijzen. Een greep: *Voor Coltrane* (1974), in inox en ijzer, naar de gelijknamige saxofonist; *All the Things You Could Have Been, If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother* (1983), in ijzer en hout, naar een gelijknamige compositie van bassist Charles Mingus; *Blue Bird* (1985-86), in ijzer, een verwijzing naar saxofonist Charlie Parker; *Misterioso* (1988), in ijzer en hout, naar een compositie van pianist Thelonious Monk.

Als autodidact begint Paul Van Gysegem omstreeks 1965 bij diverse post-bopgroepen te spelen, onder andere met de pianisten Rudi Blondeel en Walter Augustijnen, de saxofonist en tevens beeldend kunstenaar Cel Overberghe en de drummer ‘Butch’ Peleman. Met hen treedt hij regelmatig op in toentertijd bekende artistiek-progressieve kroegen als De Muze en Gard Sivik, beide in Antwerpen, en het Gentse Trefpunt. In Brussel ontmoet hij en concerteert hij met onder meer de saxofonist John Van Rijmenant, de drummers Johnny Peret en Robert Pernet en de vibrafonist Ronald Lecourt.

Naar het einde van de jaren zestig groeien aldus Van Gysegems eerste eigen groepen, in de vorm van trio's, kwartetten en kwintetten, die naar het voorbeeld van de toen volop in zwang zijnde Amerikaanse ‘free jazz’ of ‘new thing’ meer de paden van de vrije, geïmproviseerde muziek bewandelen. Van dat ogenblik af zal het muzikale avontuur steeds centraal staan in Van Gysegems muzikale expressie. Verschillende opnamesessies



Paul Van Gysegem: basspelende beeldhouwer
[Foto: Marc Van Gysegem]

voor de toenmalige BRT vinden plaats in 1968 en 1969. Op dat ogenblik behoort ook de Amerikaanse drummer Calyer Duncan tot zijn formatie. Met hem, trompettist Patrick De Groote en Ronald Lecourt, begeleidt hij in 1968 de Amerikaanse zangeres Jeanne Lee tijdens een optreden in het atelier van beeldend kunstenaar Jan Burssens.

Intussen nemen de buitenlandse contacten van Paul Van Gysegem sterk toe en op 27 maart 1969 treedt zijn kwintet, waarvan nu ook Cel Overberghe deel uitmaakt, in zaal Fox te Gent op met de musici Alan Silva (USA), drums; Becky Friend (USA), dwarsfluit; Kenneth Terroade (Jamaica), tenorsax; en Claude Delcloo (Fr.), drums.

1969 is ook het jaar van het eerste Avant Garde Jazz Festival in het Gentse Gravensteen - een festival waarvan de weerklank tot ver buiten onze landsgrenzen reikt. De gastenlijst is dan ook niet min: een flink deel van de toenmalige top van de mondiale free jazz, waaronder opvallend veel Amerikanen, maakt er zijn opwachting. Van Gysegem, die mede-organisator is, treedt er zelf op met zijn groep - inmiddels uitgegroeid tot een sextet - die behalve hemzelf bestaat uit: Pierre Courbois, slagwerk; Nolle Neels, tenorsax; Patrick De Groote, trompet; Ronald Lecourt, vibrafoon; Jasper Van 't Hof, piano. In 1970, 1971 en 1972 wordt het evenement trouwens herhaald. Van Gysegem zal er telkens aantreden met zijn sextet, dat gaandeweg wel enkele personeelswissels ondergaat.

In 1969 ook treedt Van Gysegem herhaaldelijk op in een trio met de befaamde gitarist René Thomas en realiseert hij de klankband bij de animatiefilm *Goldframe* van Raoul Servais. In januari 1971 brengt Futura Records in Parijs de eerste en enige Ip van het Paul Van Gysegem Sextet uit, *Aorta*, die uitsluitend groepsimprovisaties bevat, live opgenomen op diverse locaties in Gent. Producer van de Ip is Gérard Terronès. Eveneens in 1971 treedt het Paul Van Gysegem Sextet voor het eerst op tijdens Jazz Middelheim in Antwerpen (de tweede en laatste keer is in 1973) en filmt de BRT in februari een optreden van het Paul Van Gysegem Sextet tijdens de vernissage van een tentoonstelling van de kunstenaar in galerie Elias in Wieze. Deze registratie kadert in een totaalfilm over de beeldende en muzikale activiteiten van Paul Van Gysegem, die door de BRT wordt uitgezonden.

In 1976 volgt een concert in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten met de Britse avant-garde-gitarist Derek Bailey. In Parijs speelt Van Gysegem in een concert voor de Zuid-Afrikaanse dichter Breyten Breytenbach, waaraan onder andere ook de Zuid-Afrikaanse pianist Chris McGregor en de Amerikaanse baritonsaxofonist Bruce Grant deelnemen. Dit concert wordt gefilmd door de ORTF. In de tussentijd treedt Van Gysegem in kleinere formaties ook op met Amerikaanse musici als de

pianist Mal Waldron en de drummer Noel McGhie. Met Mal Waldron - de laatste pianist van de legendarische zangeres Billie Holiday - raakt hij goed bevriend en zal hij in de loop der jaren een vijftiental keren samenspelen, meestal in duo.

De jaren tachtig en negentig kenmerken zich voor Van Gysegem op muzikaal gebied door het verder bewandelen van de ingeslagen weg. Dit houdt in: voornamelijk optreden, met opvallend veel buitenlandse musici. Naast de al eerder genoemde zijn dat onder meer de pianist Siegfried Kessler, de trombonist Willem Van Manen, de saxofonisten Steve Potts, Xero Slingsby en Byron Pope, en de drummers Matthew Coe, Cheikh Tidiane Fall en Richard Portier.

In 1991 ontvangt Van Gysegem de Louis Paul Boonprijs, uitgereikt door de vereniging HAM (Honest Arts Movement) tijdens de opening van zijn tentoonstelling in de Bijloke in Gent. Ter gelegenheid daarvan wordt in 1993 een cd opgenomen, *H-AMBITIEUS*, waarop Van Gysegem speelt met de Antwerpse pianist Fred Van Hove.

De jongste jaren trad Van Gysegem onder meer nog op met de Franse gitarist Jean-Yves Evrard in café De Muze in Gent (2003), met drummer Eric Thielemans en tenorsaxofonist Jeroen Van Herzeele in het Gentse Geuzenhuis (2004), met Fred Van Hove en de Franse contrabassiste Joëlle Léandre in het Gentse café De Afkikker (2004), en met de pianist Bobby Few, de saxofonist Steve Potts en de drummer John Betsch in het kader van het Blue Note Jazz Festival in het Gentse S.M.A.K. (2004). A rato van 4 à 5 concerten per jaar levert dat in de ongeveer 40 jaar dat Van Gysegem als optredend muzikant actief is om en bij de 200 concerten op. Niet slecht voor een basspelende beeldhouwer.

Cel Overberghe: permanent laboratorium

Ook de Antwerpse kunstschilder en graficus Cel Overberghe (Deurne, 1937) heeft parallel met zijn schildersactiviteiten een loopbaan als jazzmusicus opgebouwd. Op beide gebieden is hij een eigenzinnig zoeker, die zich voortdurend aan nieuwe experimenten waagt.

Hij volgt een opleiding in de grafiek aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten in Antwerpen, onder meer bij René De



Cel Overberghe: permanent laboratorium, Brosella, Brussel, 1987

Coninck, en studeert ook bij Jos Hendrickx aan het Nationaal Hoger Instituut in dezelfde stad.

Als kunstschilder is hij een autodidact, maar hij heeft steeds getuigd van een grote vakkennis. Na enkele jaren uitsluitend als grafisch kunstenaar te hebben gewerkt, waarbij hij zich hoofdzakelijk op de monotype toelegde, komt hij eind jaren vijftig tot merkwaardige materieschilderijen, waarin vooral zijn talent voor compositie opvalt. In 1958 is hij het jongste stichtend lid van de kunstenaarsgroep G-58, die in het Antwerpse Hessenhuis is gevestigd.

Omstreeks 1970 gaat Cel Overberghe experimenteren met uitgeknipte materialen of uitgezaagde houten vormen, die hij op zijn schilderijen kleeft. Zo komt hij ook tot het gebruik van menselijke silhouetten en schimmen, die steeds vaker in zijn werk zullen voorkomen. Het doorbreken van het platte vlak van het schilderij is een constante in deze periode. Maar in 1974 verlaat hij onverwacht het reliëfschilderij. Centraal in zijn schilderijen wordt een vierhoek, waarvan de inhoud alle aandacht krijgt. Platgetreden paden vermijdend, zichzelf voortdurend vernieuwend, komt hij tot bijna monochrome schilderijen, waarin hij tekens plaatst zoals pijlpunten, kleurige stippen of vlakken.

Hoewel af en toe figuratieve elementen in zijn werk opduiken, heeft Cel Overberghe toch duidelijk een voorkeur voor de abstracte schilderkunst, los van iedere anekdotiek, van iedere verhaalvorming, vrij zoals hij ook de free jazz zal verkiezen. Ooit bestempelde hij zichzelf wat dat betreft eens als ‘een permanent laboratorium’. Het grensverleggende heeft in zijn schilderkunst trouwens steeds een belangrijke rol gespeeld en is ook een kenmerk geworden van zijn evolutie als jazzmusicus.

Met vrienden van de Antwerpse academie begint hij in 1956 als trompettist te spelen in een New-Orleansbandje in de toenmalige kroegen op de Stadswaag. Maar al vlug schakelt hij over naar modernere jazz. In 1958 treffen we hem aan als lid van de Explorers, een groep die als voorbeeld de Jazz Messengers van Art Blakey had gekozen. Een jaar later speelt hij in een dansorkest in Duitsland voor het Amerikaanse leger en in 1960 speelt hij met de Explorers voor Sabena in het toenmalige Belgisch Congo. In hetzelfde jaar speelt hij als bassist in het Jack Van Poll Trio, dat de eerste prijs wint in de wedstrijd voor amateurs op het jazzfestival van Comblain-la-Tour.

In 1961 treedt hij op met de bekende Antwerpse saxofonist Jack Sels op het jazzfestival van Oostende. Hij maakt een rondreis met het Jack Van Poll Trio door Nederland, Duitsland en Portugal. Geleidelijk schakelt hij over op de tenorsaxofoon, het instrument dat al sedert zijn prille jeugd zijn voorkeur genoot.

In 1962 leert hij de muziek van Ornette Coleman en Albert Ayler kennen. Het duurt echter nog een jaar voor hij zich waagt aan experimenten met free jazz. In 1964 vormt hij een trio met bassist Paul Van Gysegem en drummer 'Butch' Peleman. Deze laatste wordt later vervangen door de Amerikaan Calyer Duncan.

Met het septet onder leiding van pianist Fred Van Hove wordt in 1968 de Ip *Requiem for Che Guevara* opgenomen op het Berlin Jazz Festival. Met Fred Van Hove vormt hij trouwens in 1972 een duo. Samen nemen zij twee Ip's op, *Een tweede Vogel* (1972) en *With Strings* (1974), en een 7-inch single, waarop de nummers *kreem gelas/bas la police* (1973).

In 1973 neemt Overberghe deel aan de oprichting van de Werkgroep Improviserende Musici (WIM) en aan het eerste Free Music Festival in Antwerpen. Tussen 1974 en 1979 treffen we hem aan in diverse bezettingen op het jaarlijkse Free Music Festival. Hij speelt ook een tijdje als drummer in een trio met tenorsaxofonist Edwin Serneels en bassist Paul Feyaerts.

In 1980 verlaat hij de WIM, deels om zich te bezinnen en te herbronnen, maar in hoofdzaak uit onvrede met de muzikale richting die wordt ingeslagen. De banden met de jazzmuziek en haar specifieke kenmerken worden verbroken en dit kan Cel Overberghe niet aanvaarden.

In 1985 speelt hij in het kwartet Relax 85, onder leiding van pianist Walter Augustijnen, met drummer Luc Van den Bosch en bassist Piet Verbist. Zij spelen vooral composities van Wayne Shorter, John Coltrane, Miles Davis en Chick Corea. Maar het nalopen van deze gevestigde musici gaat hem geleidelijk steeds meer tegenstaan en hij verlangt naar een vrijere manier om zich uit te drukken.

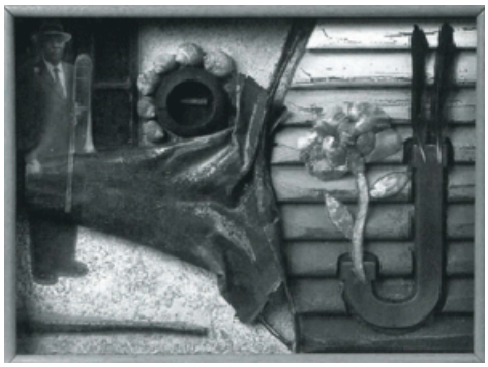
Als beeldend kunstenaar is hij gewend om alleen in zijn atelier te werken en te experimenteren. Zo groeit bij hem het verlangen om ook op muzikaal gebied de volledige verantwoordelijkheid te dragen. Om zijn eigen muzikale ideeën te kunnen realiseren, schaft hij zich een 4-track opname-apparaat aan en het experimenteren krijgt plotseling een nieuwe dimensie. Tegen eind 2004, begin 2005 ontstaat aldus een serie opnamen 'in eigen atelier' van een kwartet met een klassieke bezetting van piano, altsax, bas en slagwerk, instrumenten die Overberghe allemaal voor zijn rekening neemt. Sommige nummers beginnen met een gecomponeerd thema dat dienst doet als springplank voor een tocht door een muzikale ruimte zonder ritmische of harmonische grenzen. De enige beperking is de persoonlijke smaak en de zelfdiscipline van de musicus om niet in een alles verzwelgende geluidsbrij onder te gaan.

Vermeldenswaard is tot slot ook nog Overberghes deelname aan de theaterproductie *Jack Sels Project*, een coproductie van Theater Zuidpool uit Antwerpen met Theater Antigone uit Kortrijk en De Werf in Brugge, die op 2 mei 2003 in première gaat. De theaterproductie - geschreven door Peter Anthonissen, zoon van de legendarische jazzpromotor Juul Anthonissen - is gebaseerd op het leven en werk van de Antwerpse jazzsaxofonist Jack Sels (1922-1970), die in tegenstelling tot leeftijdsgenoten als Bobby Jaspar, René Thomas en Toots Thielemans nooit in het buitenland kon doorbreken. Omdat in een stuk over het leven van een muzikant de muziek natuurlijk niet mag ontbreken, worden de spelers op het podium bijgestaan door een groep die live speelt en waarin Cel Overberghe de rol van Jack Sels voor zijn rekening neemt. De zoveelste uiting van veelzijdigheid van een dubbeltalent dat hopelijk nog lang niet aan het eind van zijn Latijn is.

Camiel Van Breedam: protestkunst

Ook de assemblagekunstenaar Camiel Van Breedam (Boom, 1936) treedt naast zijn activiteiten als beeldend kunstenaar geregeld op als jazzmusicus.

Van Breedam is wellicht de sterkst sociaal geëngageerde kunstenaar in Vlaanderen. Hij stelt barokke assemblages samen uit gerecupereerd afvalmateriaal, hoofdzakelijk hout. Aan deze beelden, die bijna altijd bedoeld zijn als een protest tegen sociale, politieke of religieuze wantoestanden, geeft hij uitvoerige poëtische titels. Vaak zet deze kunstenaar zich ook in voor het bedreigde levensmilieu. Zijn werken zijn dan ook subversief, tegen de gevestigde orde gericht. Die kritiek komt niet zo vaak direct in het beeld tot uiting, maar veeleer in de titel, die de betekenis van de assemblage verduidelijkt. De titels voegen dan ook een nieuwe dimensie aan het beeld toe. Soms wordt de betekenis van het beeld pas duidelijk wanneer men ook de titel kent. In die zin kan men de werken van Camiel Van Breedam zien als een voortzetting, een evolutie van de activiteiten van de dadaïsten en de surrealisten. In zijn assemblages geeft Van Breedam inderdaad de voorkeur aan een irreële, surrealiserende uitbeelding,



Camiel Van Breedam: 'Big' Jim Robinson, 1976

die beantwoordt aan een persoonlijke, intuïtieve esthetiek.

Van Breedam, een leerling van Octave Landuyt, heeft nooit de 'gewone' schilderkunst of beeldhouwkunst beoefend. Deze media interesseren hem niet. Voor hem zijn assemblages, collages, objecten, environments toch boeiender werk. Vanaf het begin werkt hij dan ook met assemblages, zij het aanvankelijk nog op een plat vlak. Zo brengt hij omstreeks 1957 fietskettingen aan op een soort deeg. Daarna wordt de ruimtelijkheid in zijn werk geleidelijk aan steeds groter. Na de reliëfwerken komt hij tot kastjes en nadien tot environments. Die zijn bij uitstek manifestaties van protest tegen bepaalde wantoestanden. Zijn eerste werk in die geest maakt Van Breedam in 1964 voor een tentoonstelling in de Galerie Saint Laurent in Brussel. Het draagt de titel *De Russische roulette*. Tien jaar later maakt hij zijn tweede environment, *Het concilie van Wounded Knee*, een protest tegen wat nog maar eens gebeurt met de indianen in de Verenigde Staten.

De relatie van een assemblage tot de werkelijkheid is totaal anders dan deze van een schilderij tot de realiteit, omdat de assemblagekunstenaar vertrekt van materiaal dat al een bestaan, een betekenis en een functie had voor hij het ging gebruiken. Dat materiaal is na zijn integratie in het kunstwerk nog vaak herkenbaar in zijn oorspronkelijke gedaante, terwijl het een nieuwe betekenis krijgt als onderdeel van het kunstwerk. Bovendien heeft het kunstwerk als geheel ook nog een andere

betekenis. Dat zijn dus drie betekenislagen waardoor we tot een complexe relatie tot de realiteit komen.

Het gebeurt inderdaad slechts uiterst zelden dat Van Breedam het gevonden materiaal zodanig vervormt dat het niet meer herkenbaar is. Meestal gebruikt hij zijn materiaal in de vorm waarin hij het heeft aangetroffen. Doordat deze vormen herkenbaar blijven, ontstaat soms ook humor of ironie, zoals bijvoorbeeld het geval is in een aantal zelfportretten.

Herhaaldelijk heeft Van Breedam ook organisch materiaal gebruikt, zoals dierenschedels, veren, eierschalen, schelpen, haar, visgraten. Het gebruikte materiaal hangt af van toevallige ontmoetingen met personen, die hem afvalstoffen kunnen leveren.

Een groot verschil met de kunstschilder of de beeldhouwer ligt in het feit dat een assemblagekunstenaar niet vooraf een werk in zijn hoofd kan hebben, omdat hij afhankelijk blijft van het materiaal dat hij in handen krijgt. Een werk ontstaat pas wanneer de kunstenaar met de opbouw manueel bezig is en hij uit het verzamelde materiaal een selectie moet maken van onderdelen, die passen in het geheel dat hij structureert. De improvisatie speelt dus een grote rol en dit verklaart waarschijnlijk ook Van Breedams belangstelling voor de jazzmuziek.

In verscheidene werken komen trouwens muziekpartituren voor. Oud muziekpapier wordt echter uitsluitend gebruikt als achtergrond. Het wordt ook over voorwerpen heen geplakt. Opvallend is dat Van Breedam de sleutel op deze partituren wegsnijdt of overplakt. Met deze ingreep wil hij de oorspronkelijke functie van het object wijzigen en er iets nieuws van maken.

In de jazzmuziek gaat zijn voorkeur uit naar deze musici, die in New Orleans zijn gebleven en er na 1940 opnamen hebben gemaakt: Jim Robinson, George Lewis, Kid Howard, Albert Burbank, Louis Cottrell, Louis Nelson, Kid Thomas, De De en Billie Pierce, Sweet Emma Barrett, Percy en Willie Humphrey, Chester Zardis, Father Al Lewis, Louis Barbarin, Josiah Cie Frazier, Thomas Jefferson en vele anderen.

Talrijke assemblages en environments van Camiel Van Breedam verwijzen naar de

jazzmuziek, zoals *De basspeler* (1956), *De tuba* (1958) en *Portret van een muzikant* (1969). Sommige werken hebben een jazzcompositie als titel: *See See Rider* (1970), *Red Roses For a Blue Lady* (1980), *Am I Blue* (1987) en *Last Night On the Backporch* (1999). Andere werken zijn opgedragen aan bepaalde jazzfiguren: *Aan Bunk Johnson* (1972), *Hulde aan George Lewis* (1972), *'Big' Jim Robinson* (1976), *Bill Russell's Violin* (1976) en *Jim Robinson's Funeral* (1980).

Zelf speelt Camiel Van Breedam trombone in de Fondy Riverside Bullet Band, die dit jaar op 18 en 19 juni zijn 35-jarig bestaan vierde. Deze groep, wiens doel het blijft de New-Orleansmuziek levendig te houden, treedt iedere eerste en derde zaterdag van de maand op in jazzclub Het Veerhuis in Klein-Willebroek (van 21.00 u tot 0.30 u, niet in juli en augustus). De groep bracht tot nog toe 6 Ip's, 1 muziekcassette en 5 cd's uit, waarop Camiel Van Breedam allemaal meespeelt. Daarmee is hij, wat het uitbrengen van muziek op een geluidsdrager betreft, van alle in deze bijdrage behandelde kunstenaars de meest productieve.

Luc Hoenraet: jazz-paintings

Kunstschilder Luc Hoenraet (Aalst, 1941) heeft zijn beeldend werk zodanig verweven met de jazzmuziek, dat hij op exposities zijn schilderijen vaak voorstelt als 'jazzpaintings'. Zelf is hij geen musicus, maar hij heeft in dagbladen en tijdschriften wel veel over jazz geschreven.

De schilderijen, tekeningen en de grafiek van Luc Hoenraet vertonen een opvallende eenheid. Zijn werken bevatten steeds een schriftuur met terugkerende motieven. In de schilderijen wordt deze schriftuur weergegeven door middel van inkervingen, krassen en lijnen, die worden aangebracht op een vooraf zorgvuldig bewerkte onderlaag van materie. Critici hebben Hoenraet dan ook herhaaldelijk gerangschikt onder de materieschilders. Maar materie en tekentaal zijn eigenlijk evenwaardige componenten van zijn werk, dat als anti-peinture kan worden bestempeld.

De materie wordt door Luc Hoenraet zelf samengesteld uit plamuren, zand en bindmiddelen. Na een voorafgaande bereiding van het paneel of het doek wordt deze materie op de drager aangebracht, waarbij de structuur en de compositie van het werk al voor een groot deel komen vast te staan. In deze materie is ook de verf gemengd, zodat de grondkleur meteen vastligt. De structuur is meestal alleen maar grof aangebracht om nadien, wanneer de materie verhard is, te worden gewijzigd en verfijnd door middel van afschuren. Op deze wijze kan Hoenraet de materie verrijken door nuances in de kleuren



Luc Hoenraet: In memoriam John Coltrane, olieverf en tempera op paneel, 1967

aan te brengen. Pas hierna zal hij zijn tekens in de materie krassen. De schriftuur vormt de tegenpool van de structuur en geeft het spontane, het lyrische element aan het schilderij.

Over de relatie tussen Hoenraets schilderijen en de jazz schreef kunstcriticus Jan D'Haese in mei 1982: ‘Hij improviseert naar een jazz-thema, maar zoekt géén illustratie van een opname. Hij schept een plastisch stramien voor geest, sfeer en modulatie van de jazzmuziek. Met dien verstande dat hij steeds naar het zuiver-picturale toewerkt, ondanks zijn ontegensprekelijke muzikale verliefdheid.’

Luc Hoenraet komt op zijn veertiende voor het eerst in contact met de jazzmuziek via radioprogramma's, zoals het beruchte *Pour ceux qui aiment le jazz* van Frank Ténot en Daniel Filipacchi op Europe N°1. In 1959 woont hij zijn eerste jazzconcert bij in het Koninklijk Circus in Brussel, waar Louis Armstrong & His All Stars optreden.

Sedertdien is hij geregeld concerten en jazzfestivals blijven bezoeken, zoals de festivals van Comblain-la-Tour, Jazz Bilzen en Jazz Middelheim. Daar, maar ook in jazzclubs als de Brusselse Blue Note, ontmoet hij in de loop der jaren talrijke musici als Stan Getz, Clark Terry, Chet Baker, Daniel Humair, Martial Solal, Charles Mingus, Sonny Rollins, Ornette Coleman, Steve Lacy, Steve Potts, Houston Person, Rick Margitza en Jean-Jacques Miltaud.

De jazzmusicus waarnaar zijn grootste passie uitgaat, is evenwel de multi-instrumentalist Eric Dolphy (1928-1964). Van hem legt hij in de loop der jaren een enorme verzameling opnamen en documentatie aan en hij wijdt er ook enkele schilderijen aan. In 1975

brengt hij ter ere van de musicus zelfs een grafiekmap uit met vijf kleurenlitho's, *Hommage aan Eric Dolphy*, met teksten van de kunstcritici Paul De Vree en L.L. Sosset.

In 1965 begint hij een gestencild jazztijdschrift, *Hot & Cool*, waarna hij het gedrukte tijdschrift *Jazzspiegel* uitgeeft, dat twee jaargangen kent, 1966 en 1967.

In *De Spectator*, de voormalige culturele weekendeditie van het dagblad *Het Volk*, publiceert hij op 10-11 juli 1971 een eerste artikel over een hele bladzijde, 'In Memoriam Louis Armstrong'. Hij zal in dit blad, dat kort daarna in magazinevorm verschijnt, wekelijks concertrecensies, jazzenquêtes en nieuwtjes uit de wereld van de jazz brengen in een 'jazz corner', die hij regelmatig zelf illustreert. Ook aan *De Nieuwe Gids*, eveneens een uitgave van *Het Volk*, werkt hij sporadisch mee.

In 1980 maakt hij met onder andere de beeldhouwer Vic Gentils een studiereis naar New York, waar hij de befaamde jazzclubs Village Vanguard en Sweet Basil's bezoekt. In 2002 keert hij terug naar de stad en doet hij er de bekende jazzclub Birdland aan, evenals het Lincoln Center, waar hij een optreden bijwoont van het trio van pianist Chick Corea.

Vandaag is Hoenraets passie voor jazzmuziek nog altijd even levendig als voorheen. Voor wie hem kent, is het zelfs ondenkbaar dat die passie hem ooit nog zal verlaten.

Willy Van Eeckhout: instant music

Kunstschilder Willy Van Eeckhout (Mechelen, 1943) heeft in zijn lyrischabstracte schilderijen steeds jazzinvloeden verwerkt. Hij schildert op een improvisatorische wijze, waarbij het ritme overstelpend werkt, het vibreren van tonaliteiten overheerst en het terugkeren van bepaalde vormen als een thema in een muzikale compositie bijna obsederend begint te werken.

Zijn eerste kennismaking met de jazz gebeurt via de programma's van Michiel de Ruyter op radio Hilversum. Begin zestiger jaren woont hij zijn eerste concerten bij in de artiestenkroeg Gard Sivik te Antwerpen en in de Hnita Hoeve van Juul Anthonissen te Heist-op-den-Berg. Inspiratie voor zijn schilderijen vindt hij tijdens concerten in het Antwerpse lokaal King Kong.

In talrijke schilderijen wordt naar de jazz verwezen, zoals in de serie van zeven *Improvisaties* uit 1973, in *Jazz-pink* (1979) en *For jazz-lovers* (1979). Zijn jazzschilderijen stelt hij onder meer tentoon in de Mechelse Jazzclub in 1983, tijdens het eerste Mechelse jazzfestival in 1984, in de Hnita Hoeve te Heist-op-den-Berg in 1987 en in CC Zwaneberg in dezelfde gemeente in 2004.

De belangstelling van Willy Van Eeckhout gaat aanvankelijk uit naar de bebop met Charlie Parker en Dizzy Gillespie, nadien naar de cool jazz met Miles Davis, vervolgens naar de hardbop met Art Blakey & the Jazz Messengers, John Coltrane en Eric Dolphy, ten slotte naar de free jazz.



Jan Burssens: T. Monk, olie op doek, s.d.

Zelf speelt Van Eeckhout ook. Samen met tenorsaxofonist Johan Huyghe en gitarist Jan Geerts vormt hij een trio, waarin hij de percussie voor zijn rekening neemt. Hun optreden wordt steeds louter improvisatie, *instant music*, die vaak op 'musique barbare' lijkt door het ongewoon instrumentarium van Van Eeckhout. Hij gebruikt immers geen gewoon drumstel, maar slaat met boomtakken, borstelstelen of stoelpoten op blikken en plastic bussen, een houten tonnetje, een stoelrug, een jerrycan, een bel, een thermos en een koperen kolenemmer.

Toch wordt er gestreefd naar kwaliteit en deze muzikale act levert ongetwijfeld een kick op voor de muzikanten en is een bijzondere ervaring voor de toehoorders. Eén van deze optredens wordt zelfs opgenomen door de radio.

Sommige Vlaamse kunstenaars met grote faam hebben nu en dan één of meerdere werken gemaakt die naar de jazz verwijzen. Zo maakt beeldhouwer Vic Gentils een portret van Ray Charles, kunstschilder Jan Burssens een tekening en later een schilderij van Thelonious Monk, evenals een schilderij van Ella Fitzgerald en van Ma Rainey, Pol Mara het schilderij *Be Bop* en Maurice Wyckaert *Blues*. Ze hier allemaal behandelen, zou ons binnen het bestek van deze bijdrage echter te ver leiden. Toch nog enkele namen van verdienstelijke kunstenaars die de jazz als uitgangspunt kozen voor sommige van hun werken: Staf Daems, Paul Horemans, Paul Turkry en Rik Vermeersch. Aan de lezer om hun werk te ontdekken.

‘Ziel van onze kapotte tijd’
Jazz in de Vlaamse literatuur

Patrick Auwelaert

Paul van Ostaijen was niet alleen een belangrijk vernieuwer van de Vlaamse literatuur, hij was voor zover bekend ook de eerste Vlaamse schrijver die het thema jazz in zijn werk aansneed. Na hem volgden nog tal van andere auteurs die het muziekgenre aan bod lieten komen, maar ook weer niet zo veel als men wel zou denken. Een om begrijpelijke redenen ondiepe duik in de in boekvorm verschenen Vlaamse prozaproductie van de afgelopen honderd jaar bracht aan het licht dat het aantal romans, novellen en verhalenbundels waarin jazz als thema een meer dan toevallige rol speelt dan ook relatief klein is. Welke sporen jazz zoal heeft nagelaten in onze letterkunde, hetzij in de vorm van rechtstreekse verwijzingen naar het muziekgenre en zijn beoefenaars, hetzij als geestelijk klimaat, dan wel als voorbeeld om tot tekstimprovisaties te komen, treft u aan in deze eerste aanzet tot een overzicht van jazz als thema in de Vlaamse literatuur.

Omdat we ons nu eenmaal moeten beperken, rekenen we tot de Vlaamse literatuur slechts auteurs van zogenaamd ‘literair’ proza in de vorm van romans, verhalen en novellen. Gaat het om auteurs die daarnaast ook andere genres beoefenen - poëzie, essay, reisverhaal, cursiefjes, enz. - waarin zij een plaatsje inruimen voor jazz, dan worden zij toch mee in het overzicht opgenomen. Zo komt bijvoorbeeld Stefan Hertmans wel, maar Adriaan De Roover niet aan bod, want de laatste schrijft enkel gedichten - waaronder weliswaar een flink aantal jazzgedichten - terwijl de eerste in zowel zijn romans en verhalen als in zijn gedichten, essays en reisverhalen jazzelementen verwerkt.

Omwille van de overzichtelijkheid worden de hiernavolgende auteurs behandeld in volgorde van hun geboortedatum, en dus niet naar hun literaire belang of naar het aandeel dat het thema jazz in hun werk heeft. Als er wordt verwezen naar bepaalde pagina's uit het werk van of over de vernoemde auteurs, dan slaan die op de werken en de drukken vermeld in de primaire en de secundaire bibliografie.

‘Jazz is mij nodig gelijk brood’

De jazz-speler (1928) van **Maurice Roelants** (1895-1966) is het verhaal van de 44-jarige meubelfabrikant Herman, die aan een ‘grenzeloze gemoedsvergiftiging’ (p. 50) lijdt. Die is te wijten aan het feit dat hij diep in zijn hart altijd 16 is gebleven. Ouder worden ervaart hij dan ook als een kloof die hem steeds verder van zijn jeugd scheidt. Zelfs zijn veel jongere vrouw biedt wat dat betreft geen soelaas. Wat hij in zijn leven mist, zijn ‘de duizend



Maurice Roelants, De jazz-speler, 1928 [Ie druk van deze "kleine roman"]

passies en wanordelijkheden van het leven' (p. 28). Hij wil graag dichter zijn, maar leidt in werkelijkheid een verburgerlijkt bestaan. Dit 'klein drama, waarin ik de enige acteur ben' (p. 28), voltrekt zich uitgerekend tijdens zijn jaarlijkse vakantie aan zee. Zijn vrouw raadt hem aan om verstrooiing te zoeken in het uitgaansleven. Aanvankelijk slaat hij deze goed bedoelde raad koppig in de wind, maar later geeft hij er toch gehoor aan. Zo komt hij terecht in de *Abbaye*, een dansgelegenheid waar hij zich mateloos ergert aan een oud heertje dat zich omringd weet door 'drie meisjes, drie beminde jeugdige figuurtjes' (p. 47). Hij is dan de uitputting nabij. Tot het dansorkest, 'een neger-jazz' (p. 44), hem opbeurt. Vooral het geluid van het slagwerk brengt in hem een innerlijke ommekeer teweeg, die uiteindelijk leidt tot de bevrijding van zijn gemoedsvergiftiging. Van de weeromstuit vraagt hij zich af of hij niet zelf ook 'in de jazz die diepe sprong kan doen' (p. 50). Eenmaal terug thuis voegt hij de daad bij het woord en laat onmiddellijk een 'slagwerkbatterij' in de woonkamer brengen, waar hij zich voortaan iedere avond op uitleeft. Dankzij deze nieuwe passie in zijn leven, die hem soms tot extase brengt, ontstaat er eindelijk harmonie in zijn hart en weet hij zich verzoend met zijn ouder wordende ik.

Maurice Roelants in een gesprek met Joos Florquin: 'De jazzspeler steunt op een (...) subjektieve ervaring. Indertijd was de Hollandse Club naast de Vlaamse Club in de Adolf Maxlaan te Brussel. Ik deed daar vaak mijn journalistiek werk [als toneelrecensent van het Nederlandse dagblad *De Telegraafpa*] en heb daar een man gezien die maar zat te oefenen op zijn slagwerk. Hij zat daar met gesloten ogen, precies of hij Bach vertolkte. Er ging mij ineens een licht op en zo heb ik de hoofdfiguur van de novelle gekoncipieerd.' Het resultaat was wellicht de eerste Vlaamse roman waarvan jazz een wezenlijk bestanddeel uitmaakte.

In de gedichten van de modernistische dichter, prozaschrijver, criticus en essayist **Paul van Ostaijen** (1896-1928) komen tal van zinspelingen op jazz voor, soms in de

vorm van rechtstreekse verwijzingen naar het muziekgenre, soms in de vorm van tekstimprovisaties op een poëtisch thema. Het is dan ook veelbetekenend voor het belang van de muzikaliteit in Van Ostaijens lyrische werk dat zijn debuutbundel *Music-Hall* (1916) als titel draagt. Een music-hall was toen een populair variététheater waar naast goochelaars, acrobaten en dansers ook muzikanten optraden. De voorstellingen in deze music-halls eindigden steevast met de 'cakewalk', een syncopische dans in 2/4-maat die 'het publiek vertrouwd (maakte) met ritmen die later in de jazz gemeengoed zouden worden'. (*Jazz in Little Belgium*, p. 12) Dezelfde gesyncopeerde ritmen treffen we bijvoorbeeld aan in een van Van Ostaijens bekendste gedichten: 'Huldegedicht aan Singer', uit *Nagelaten gedichten*. Maar de liefde van de dichter voor het toentertijd nog relatief nieuwe muziekgenre blijkt ook uit de titels van een handvol gedichten die hij aan jazz wijdde: 'Metafiziese jazz', uit de bundel *De feesten van angst en pijn* (1918), 'Woord-jazz op Russies gegeven' en 'Fiziese Jazz', uit *Nagelaten gedichten*. Over 'Metafiziese jazz' schreef Gerrit Borgers: 'Het gedicht (...), een ritmisch-associatieve improvisatie rondom het vier maal voorkomende "The Lord is my Life", toont hoezeer hij [= Van Ostaijen - *pa*] door de improviserende, ritmische jazz, die in deze tijd Europa veroverde, getroffen was.' (*Documentatie*, p. 289) In *De feesten van angst en pijn* komt ook het gedicht 'Vers 5' voor, met de beginregel 'Ik zou willen een jazz op de melodie van Frère Jacques'. Volgens Borgers doet met dit gedicht de jazz voor het eerst zijn intrede in het werk van Van Ostaijen. Andere gedichten verwijzen naar jazz zonder dat het muziekgenre daarom bij de naam wordt genoemd. Dat is vooral het geval in de bundel *Bezette stad* (1921) en in enkele nagelaten gedichten als 'Oppervlakkige Charleston' en 'Boere-charleston'. Deze laatste zijn net als 'Metafiziese jazz' improvisaties op een thema.

Van 1918 tot 1921 leefde Van Ostaijen als Vlaamse activist in ballingschap in Berlijn. In die periode ontstond onder andere het ongedateerde filmscenario *De bankroet-jazz*, 'met het actuele thema der verovering van het bankroete Europa door jazz en Dada en het bevrijdende optreden daarbij van Charlie Chaplin' (*Documentatie*, p. 290), waarvan door Borgers wordt aangenomen dat het tot stand kwam kort vóór de dichter in de zomer van 1920 aan zijn bundel *Bezette stad* begon te schrijven. Dit groteske scenario ademt letterlijk jazz: '*DE JAZZ OVERSPOELT DE STRAAT*', 'Een klok klepelzaait jazz boven een arbeiderswijk', 'Een vergadering van de Académie française. Erkenning van het woord jazz.' (*Verzameld proza*, p. 131, 135 en 141) Hoe belangrijk jazz in die dagen voor Van Ostaijen wel was, blijkt ook uit de eerste bewaarde brief van 22 mei 1920 aan zijn Antwerpse vriend Peter Baeyens: 'Jazz is mij nodig gelijk brood (...).' (*Documentatie*, p. 293)

In hetzelfde jaar 1920 waarin Van Ostaijen aan *Bezette stad* begon te werken, publiceerde **Frans Van Waeg** (1896-1976) *Jazz-band: novellen en schetsen*, naar alle waarschijnlijkheid het eerste gepubliceerde prozawerk in de Vlaamse literatuur waarin het woord 'jazz' in de titel alleen al voorkomt. Van Waeg, die van 1919 tot 1924 in Leuven rechten studeerde en in de periode 1920-1921 hoofdredacteur was van *Ons Leven*, het oudste studentenblad der Nederlanden, publiceerde tussen 1920 en 1926 vier boekjes, waarvan *Jazz-band* zijn debuut was. *Jazz-band* is een bundeling van 10 schetsen en novellen, die blijkens de dateringen tot stand kwamen tussen 1915 en 1920. Niet één ervan bevat verwijzingen naar jazz. Dat doet merkwaardig

genoeg wel de ongetitelde en op 11 mei 1920 gedateerde tekst van nauwelijks anderhalve pagina waarmee het boek opent



Paul van Ostaijen, Verzamelde gedichten, 1981 [niet-geannoteerde leeseditie]

en die begint met de zin ‘Dit is een jazz-band: wilde klanken, vele en allerhande hakkelvooiskens in sourdien; lawaaierige “harmonie” van discordante geluiden; valsche akkoorden op gebarst instrument; vulgaire begeleiding op gekende motieven.’ (p. 5) Om te eindigen met ‘En is het niet ook de bruyante biecht van litteraire jeugddoodzonden.’ (p. 6)

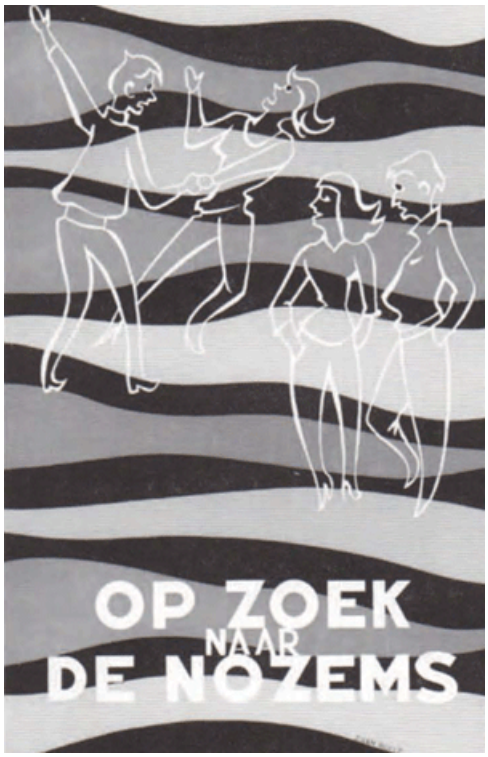
Het is duidelijk dat Van Waeg met deze taalexplosieve tekst aan de lezer duidelijk wil maken wat die in de erna volgende novellen en schetsen mag verwachten: het leven in al zijn facetten. Dat de auteur daarvoor tal van termen uit en verwijzingen naar de jazz gebruikt, toont wellicht het moderne levensgevoel aan waarvan hij doordrongen was en dat in die jaren onder meer tot uiting kwam in een muziekgenre als de jazz, dat stond voor al het nieuwe dat zich na de ‘Groote Oorlog’ opdrong.

‘Ook ik ben een discipel van de jazz’

In het oeuvre van **Louis Paul Boon** (1912-1979) duikt jazz weliswaar nooit als hoofdthema op, maar dat neemt niet weg dat het muziekgenre er wel geregeld zijdelings in aan bod komt. In het hoofdstukje ‘Lof der Boswell Sisters’ in zijn roman

Mijn kleine oorlog (1947) geeft Boon zelfs de meest treffende en poëtische omschrijving van jazz die we tijdens ons grasduinen in de Vlaamse literatuur hebben aangetroffen: ‘ziel van onze kapotte tijd, van onze vertwijfeling en woede en wanhoop - van onze tijd waarin wij, ieder voor zichzelf, ons niet thuis voelen, doch waarin geen ander geslacht dan het onze het zou kunnen uithouden, o Armstrong met uw trompet.’ (p. 824) Met dat ‘kapotte tijd’ verwijst Boon naar de Tweede Wereldoorlog, periode waarin het boek zich afspeelt. Als de protagonist in *Mijn kleine oorlog* de lof bezingt van de Boswell Sisters, dan drukt hij daarmee in de context van de roman onder andere zijn heimwee uit naar de vooroorlogse tijd, toen de Gestapo nog niet bij hem binnenviel net terwijl hij naar de radio aan het luisteren was.

Andere verwijzingen naar jazz in Boons romans komen voor in *De liefde van Annie Mols* (1959), dat hij oorspronkelijk publiceerde onder het pseudoniem Lew Waitmas, in *Het nieuwe onkruid* (1964), *De*



Louis Paul Boon, Op zoek naar de nozems, 1960 [reportage]

Kapellekensbaan (1953) en in de onvoltooide en ongepubliceerde roman *Jezebel* - een literaire bewerking van de Christine Keeler-affaire, die deels berust op 23 in de loop van 1967 in de Gentse krant *Vooruit* verschenen 'Boontjes'.

Van de vele duizenden cursiefjes die Boon voor *Vooruit* schreef en die tot op heden in boekvorm zijn verschenen, zijn er slechts enkele waarin hij het over jazz heeft: dat van 31 mei 1965, getiteld 'De Bunker', en dat van 17 september van hetzelfde jaar, getiteld 'De Flintstones'. Beide cursiefjes handelen over Boons lidmaatschap van de Dendermondse jazzclub *Honky-Tonk*, die is ondergebracht in een bunker van de oude Dendermondse vestingen. Over deze bunker schrijft Boon in het gelijknamige stukje: 'Hier worden de blue's [sic] aanbeden, de New-Orleans-muziek, de Cool jazz.' (p. 134) En iets verderop luidt het: 'Ook ik ben een discipel van de jazz (...).' (p. 134) Of Boon een echte jazzliefhebber was, valt overigens te betwijfelen. Uit diverse van zijn teksten blijkt dat hij de liefde voor jazz eerder toeschreef aan de jongere generatie, met name deze van de 'nozems', waar hij het her en der in zijn werk over heeft, bijvoorbeeld in de reportage *Op zoek naar de nozems* (1960). Al op de eerste pagina van deze brochure noteert hij: 'Toch, als zij niet achter het stuur van een razende wagen zitten, naar jazzplaten luisteren, coca drinken, voelen zij zich triestig, onhandig en verloren...' (p. 5) En op p. 7 luidt het: 'En we leerden hen vooral kennen in dat topmoment, de *surboum*... als de jazz en de alkohol hen volkomen opgewonden heeft (...).' Maar ook elders in de reportage wordt het losbandige en amorele gedrag van de nozems geregeld verbonden met jazz.

Van 1954 tot en met 1957 publiceerde Boon bij zijn toenmalige uitgeverij De Arbeiderspers in de reeks 'Boekvinkjes' 5 afleveringen van zijn eenmanstijdschrift *Reservaat*, die in 1965 bij dezelfde uitgeverij voor het eerst samen in boekvorm verschenen. In *Reservaat 1* en *Reservaat 2* komen enkele reportages voor waarin

zijdelings naar jazz wordt verwezen. De eerste, *Stad Brussel een oerwoud*, verscheen oorspronkelijk in 23 afleveringen - van 12-13 januari 1946 tot 6 maart 1946 - onder de titel *Brussel, een oerwoud* in de communistische krant *De Rode Vaan* te Brussel, waar Boon van juli 1945 tot september 1947 als cultuurjournalist werkzaam was. De versie opgenomen in 'Boontjes verzamelde reservaten' uit 1965 wijkt sterk af van de originele, maar de verwijzingen naar jazz bleven wel behouden. Zo schrijft Boon in het hoofdstukje 'Zaal van dijck' over de fabrieksmeisjes die op zondagavond de danszalen aandoen: '... en hun voeten schoppen de muziek tot flarden, terwijl hun knieën en hun ellebogen meeschoppen - ze hebben dat niet zo moeilijk, want het rythme van de jazz is hetzelfde rythme van de emboucheuse waarmee ze flesjes sluiten in de grote brouwerij.' (p. 37) De tweede reportage, *Zwerftocht in Engeland. Een autostopreportage*, verhaalt de belevenissen van 3 vrienden - 'Ben, Marcel en ik', waarin Boons boezemvrienden Ben Cami en Marcel Wauters en Boon zelf te herkennen zijn - die, gewapend met tent en rugzak, een tocht doorheen Engeland ondernemen. In de fabrieksstad Blackburn doen ze op zekere avond een dansgelegenheid aan: 'De boogywoogy en de jitterbug, die de Amerikaanse negers hier hebben binnengebracht, zijn er de hoofdschotels.' (p. 117)

Een aparte vermelding in Boons werk met betrekking tot deze bijdrage verdient zijn lange gedicht *de kleine eva uit de kromme bijlstraat* (1956), 'een wrang poëzieke over de moord op een jong meiske'. In zijn in het tweemaandelijks tijdschrift voor kunstkritiek *Rekto-Verso* (jrg. O, nr. 3: 01 04) verschenen essay 'Improvisaties rond een bezeten lijkje. Over een voorstelling van Boons *kleine eva*', stelt literatuurwetenschapper Tom Van Imschoot in verband met een bewerking van Boons gedicht door het gezelschap *Martha! Tentatief* in 2003 dat zo'n theaterbewerking 'juist de aandacht (zou) kunnen vestigen op iets wat zowel in de kritiek als in de populaire beeldvorming over Boon altijd opnieuw veronachtzaamd wordt: de lichamelijke pulse van zijn schrijven die, zeker in het geval van *kleine eva*, alles met jazz en improvisatie te maken heeft.' (p. 29) En iets verderop schrijft hij: 'Geen harmonieuze verhaallogica rijgt de zinnen aan elkaar, maar een vrije associatiedrift die in de menigte van stemmen rond het *grensgeval* eva blancken juist op disharmonie aanstuurt, volledig volgens de principes van de jazz.' (p. 29-30)

Boon mag dan al geen liefhebber van eigentijdse jazz zijn geweest, zoals onder meer blijkt uit de distantiërende toon waarmee hij het in sommige van zijn teksten heeft over de geliefkoosde muziek van de nozems, bewust of onbewust ontleende hij er blijkens Van Imschoots essay wel bepaalde compositorische en improvisatorische stijlmiddelen aan, die hij overtuigend inpaste in zijn van hem bekende, obsessieve schrijfstijl.

'Een jamsession om van te huiveren'

Adagio voor Jenny (1979), de vierde roman van journalist en kunstcriticus **Jos Murez** (1927-1996), speelt zich af in het Gentse kunstenaarsmilieu van de jaren 60. In het kunstenaarscafé *D'Hoeve*, op de kunstenaarsateliers, overal wordt jazz gedraaid en wordt er op de muziek gedanst: 'Een jamsession om van te huiveren. Onze danspassen worden schokkend en verward.' (p. 90) Naar alle waarschijnlijkheid heeft Murez, die in de tijd waarin zijn roman speelt journalist was bij de Gentse krant *Vooruit*, minstens enkele van zijn personages gebaseerd op werkelijk bestaande figuren uit het Gentse kunstenaarsmilieu. Zo heeft hij met 'de schilderbeeldhouwer Piet Giels

(...), die verzot is op jazzmuziek en soms met een kleine band in universitaire kringen optreedt' (p. 18-19) wellicht de bekende kunstenaar en jazzmuzikant Paul Van Gysegem (°1935) op het oog gehad, die eind jaren 60, begin jaren 70 met zijn toenmalige ensembles inderdaad regelmatig in universitaire kringen optrad.

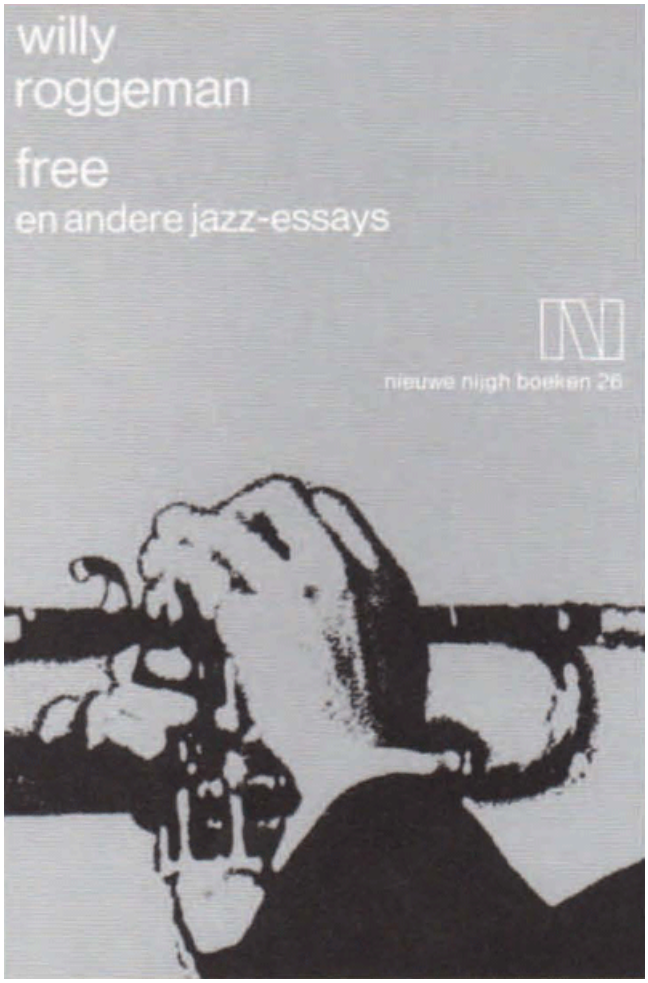
Namen van jazzmusici die herhaaldelijk in het boek terugkeren, zijn die van bandleader-trompettist Buck Clayton (1911-1991), bandleader-pianist Stan Kenton (1911-1979) en zangeres Ella Fitzgerald (1917-1996). Opvallend is dat dit stuk voor stuk jazzmusici zijn die al vóór de Tweede Wereldoorlog furore maakten, toen orchestrale jazz en swing de

boventoon voerden. Van kunstenaars uit de jaren 60 zou je toch eerder verwachten dat ze naar eigentijdse jazz luisterden. Maar geen spoor daarvan in het boek. Wel van pianist Thelonious Monk (1917-1982), een van de grondleggers van de moderne jazz. Met verwijzingen naar hem begint en eindigt *Adagio voor Jenny* zelfs.

Het oeuvre van **Willy Roggeman** (°1934) is doordesemd van jazz. Al op de eerste pagina van zijn met de Leo J. Krijnprijs 1962 bekroonde romandebuut *Het goudvisje* (1963) komt dat tot uiting: 'De machines zijn spierbundels die zich eerst onafhankelijk van elkaar strekken en bundelen, dan samenwerken in een bebop-gekleurde polyritmiek.' (p. 7) Ook al treden er dan jazzmuzikanten in op en blijken verder enkele personages intens met de muzieksoort begaan te zijn, toch vormt jazz niet het hoofdthema in *Het goudvisje*. Volgens Georges Wildemeersch is het 'het verhaal van een geestelijke hergeboorte'. (*Een monument te harer ere*, p. 16) Hij vergelijkt het verhaal verder met *Blues voor glazen blazers* (1964), de tweede en laatste 'klassieke' roman van Roggeman: 'In beide romans wordt d.m.v. flashbacks en innerlijke monologen gestalte gegeven aan *"de crisisperiode van het onderbewustzijn"*. In beide verhalen gebeurt dit d.m.v. een *"verdichting van een gewone levensloop, een climax naar een crisis en ten slotte een zekere ontspanning door het inzicht."'* (p. 16-17) De cursieve gedeelten citeert Wildemeersch uit Roggemans in 1971 verschenen essaybundel *Homoïostase*, waarin volgens Roggeman 'enkele basisideeën verscheidene malen herhaald en gevarieerd worden' (p. 8). Interessant is Roggemans typering *'verdichting van een gewone levensloop, een climax naar een crisis en ten slotte een zekere ontspanning door het inzicht'*. Ze kan worden samengevat als de tweedeling spanning-ontspanning. En laat dat nu net het principe zijn waarop de 'swing' berust, een voorwaarde om van jazz te kunnen spreken en een verschijnsel dat Roggeman in het essay 'De wereld van blues en swing' - opgenomen in *Homoïostase* - tracht te definiëren. In *Het goudvisje* speelt jazz met andere woorden zowel op geestelijkinhoudelijk als op structureel niveau een rol. Volgens Paul de Wispelaere, in zijn essay 'Tussen moerbei en visgraat', staat trouwens Roggemans 'hele werk (...) in het teken van de jazz. (...) Roggeman ziet de jazz als "de onvervangbare uitdrukking van een momentele



Willy Roggeman, Blues voor glazen blazers, 1964 [roman]



Willy Roggeman, Free en andere jazzessays, 1969 [eerste studie over free jazz in boekvorm die wereldwijd verscheen]

situatie", ook voor hem bepaald door de antitheses van spanning en ontspanning (...).' (*Met kritisch oog*, p. 156-157) Over de verschillen tussen *Het goudvisje* en *Blues voor glazen blazers* - in wezen twee variaties op hetzelfde thema - schrijft Roggeman zelf in *Homoïostase: 'Blues voor glazen blazers* en *Het goudvisje* hebben (...) verschillende toonaarden en een verschillend ritme. (...) Stilistisch zou ik *Blues voor glazen blazers* een compositie in cool en *Het goudvisje* een hardbopstructuur willen noemen, een verschuiving die de moderne jazz tussen 1953 en 1961 eveneens kende.' (p. 23) Interessant om weten in verband met dat laatste is dat beide romans in precies dezelfde periode ontstonden.

Naast voornoemde romans verschenen van Roggeman in de daaropvolgende decennia nog een relatief groot aantal boeken in diverse disciplines, waarin jazz een belangrijke tot zeer belangrijke rol speelde. Dat is niet verwonderlijk als je weet dat Roggeman zelf musicus is (hij speelt sopraansaxofoon) en dat, volgens Paul De Wispelaere in zijn bespreking van *Blues voor glazen blazers*, in Roggemans literaire werk 'de literaire expressie als een ekwivalent [sic] van de moderne jazz-expressie beschouwd (wordt)'. (*Het Perzische tapijt*, p. 83)

Jazzologie 1940-1965 (1965) en *Free en andere jazz-essays* (1969) zijn boeken die integraal aan jazz zijn gewijd. De eerste bundel bestaat uit twee delen: *De adem van de jazz*, met een aantal lucide en scherpzinnige essays die blijk geven van een groot inzicht in de jazz van die tijd, en een bundeling *Kronieken* waarin de auteur 'jazzfenomenen' behandelt die hem in de jaren 1961-1965 boeiden. *Free en andere*

jazz-essays is een geval apart. Niet alleen is het zonder enige twijfel het beste boek over (moderne) jazz dat ooit in Vlaanderen verscheen, het is daarnaast ook nog eens het eerste boek dat wereldwijd aan de free jazz als 'actueel en complex verschijnsel' (achterflap) werd gewijd. *Free* bestaat uit drie grote delen: 'Inleiding tot de more free jazz', 'Vrije marginalia 1967-1968' en 'Elementen van een Jazzbibliotheek'. Georges Wildemeersch: 'Centraal in de bundel *Free en andere jazzessays* staat de paradoxale vraag of *"bepaald kan worden waarin de vrijheid van deze expressie* [= het spelen van free jazz - pa] *juist ligt, tot waar zij gaat en waarin zij van de vrijheid in de gewone jazzuitvoering, die ook al niet gering is, verschilt."'* (*Een monument te harer ere*, p. 11) Het in cursief weergegeven citaat komt uit *Free en andere jazz-essays* (p. 26).

Yin/Yang (1964) - Paul De Wispelaere noemt het in 'Tussen moerbei en visgraat' een 'aforismenboek', in werkelijkheid bevat het zowel lyrische, prozaïsche als essayistische elementen - telt 100 genummerde teksten, in lengte variërend van één regel tot enkele bladzijden. In 7 van de 100 teksten komen verwijzingen voor naar jazz en jazzmusici. Zo bijvoorbeeld de namen van bassist-componist Charles Mingus en altist-componist Ornette Coleman. Verwijzingen naar Mingus en Coleman komen overigens ook voor in *De axolotl* (1967) en *Catch as catch can* (1968). Andere verwijzingen naar jazz in Roggemans oeuvre komen voor in *Het zomers nihil* (1967), *Homoïostase* (1971), *Made of Words* (1972) en *Gnomon* (1975). Zo bevat *Homoïostase* alleen al enkele hoofdstuktitels waarbij de link met jazz gauw is gelegd: 'Thema met variaties', 'De wereld van blues en swing' en 'Coda bij een glazen blueschorus'. Hetzelfde geldt voor *Gnomon*, volgens Roggeman zelf 'een suite in vijf proza's, die theorie en praktijk van de artisticiteit uitdrukken'. In 'Challenge van het absurde', zijn recensie van *Gnomon* dat hij een 'essay-roman' noemt, schrijft Hugo Bousset: 'In de tweede en de vierde tekst ten slotte laat Willy Roggeman jazzervaringen taal worden, met name in *Bruine pitten muziek* en *The glass blower suite*. Prachtig wordt de strijd van de jazzspeler beschreven (...).' (*Woord en schroom*, p. 158) Wildemeersch sluit zich daarbij aan en noemt die twee teksten 'de talige equivalenten van jazzuitvoeringen'. (*Een monument te harer ere*, p. 31)

In 2004 verschenen Roggemans verzamelde gedichten: *De gedichten 1953-2002*. Deze uitgave is van uitzonderlijk belang alleen al omdat er van de 12 bundels die erin zijn opgenomen slechts 2 eerder in reguliere boekvorm verschenen: *Nardis. Gedichten 1953-1964* (1966)) en *Indras. Gedichten 1966-1967* (1973). Met deze uitgave wordt daarom voor het eerst duidelijk welk aandeel jazz in Roggemans poëzie precies inneemt. Roggeman debuteerde als dichter op 19-jarige leeftijd in *Tijd en Mens*, het blad van de Vlaamse experimentelen, met de gedichtencyclus *Nuages*, naar de gelijknamige compositie van jazzgitarist Django Reinhardt. Die stierf in hetzelfde jaar 1953 waarin Roggeman de cyclus schreef en overigens ook aan hem opdroeg. De cyclus maakt deel uit van Roggemans debuutbundel *Nardis*, waarin naast *Nuages* nog andere gedichten voorkomen waarin naar jazz wordt verwezen. Van de 5 cycli die *Indras* bevat, zijn er 3 zelfs integraal aan jazz gewijd: 'Brain Conch Blues', 'De free monsters/Jazzin' April free (twee reeksen)' en 'Cardinal Theme'. Opvallend is dat nogal wat van deze gedichten in het Engels zijn geschreven.

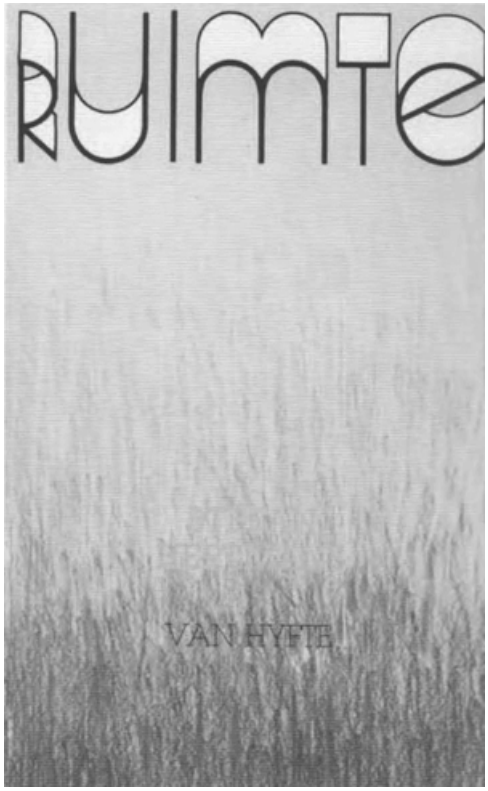
De bundel *quatre séries fixées* (1986), voordien enkel bibliofiel verschenen, telt 4 cycli die alle verwijzen naar jazz. De eerste cyclus, 'Zwart. Partitas op een Monks klavier', bevat een soort van prozagedichten die geen enkele rechtstreekse band met jazz lijken te hebben. Maar 'Monks klavier' verwijst wel naar pianistcomponist Thelonious Monks dissonante manier van spelen, door de schrijver Bernlef ooit treffend omschreven als 'Een solo van Monk. Als iemand die van de trap valt. Plotseling. Eerst loopt hij nog gewoon, een, twee, drie, vier; tree voor tree. Dan verstapt hij zich. Een tree te weinig, een tree te veel, een denkbeeldige tree.' (*Schiet niet op de pianist*, p. 179) De strofen van de 3 gedichten in 'Zwart' variëren in lengte van slechts enkele woorden tot 8 regels. Hier geen beperkende regelmaat dus, maar een dissonant ritme qua strofenbouw. De vierde en laatste cyclus van de bundel, 'Quatre séries fixées für lamento. Sprechstimme and free jazz unit', is de meest merkwaardige. Hij bevat 4 gedichten die in het Frans, Engels, Duits en Nederlands zijn geschreven, niet afwisselend, maar door elkaar heen. Dat levert verwarrende en

op woordenkramerij lijkende fragmenten op als: ‘the song of glowing brains/won't - wird niemals enden:/glorious fugues Irrlichter/aux eaux salées de nuits neutres/woestijnen stigmata van stille wreedheid’ (p. 289). Wellicht komt Roggeman met dit gedicht het dichtst in de buurt van een free-jazzuitvoering in taal: geen middel wordt daarbij geschuwd, ook al leidt het resultaat vaak tot onverstaanbaarheid en dus tot een gebrek aan communicatie met de lezer-toehoorder.

‘Woods blaast zeer kil de gaten dicht’

Van de ruim 25 boeken die prozaïst, toneelauteur, dichter en essayist **Stefan Hertmans** (°1951) tot nog toe publiceerde, bevatten er 8 op zijn minst één verwijzing naar jazz, verspreid over vrijwel alle tekstgenres die hij beoefent (roman, verhaal, gedicht, essay, reisverhaal) en over alle decennia waarin hij als schrijver actief is. Zo komen verwijzingen naar jazz voor in 2 boeken die hij publiceerde in de jaren 80, in 3 uit de jaren 90 en in 2 uit het huidige decennium. Hertmans' belangstelling voor jazz vormt met andere woorden een constante in zijn werk. In het titelverhaal van de bundel *De grenzen van woestijnen* (1989) gaat het slechts om het eenmaal laten vallen van de naam van jazzzangeres Billie Holiday. In het verhaal ‘Edward’ uit de bundel *Gestolde wolken* (1987) worden weliswaar geen namen van jazzmusici vernoemd, maar komen wel een aantal scènes voor waarin amateur-jazzmusici samen repeteren en spelen. Over Hans, het mannelijke hoofdpersonage: ‘Hij ging weer piano spelen en hield hier en daar concerten met jazzbands. Hij studeerde weer hele middagen bopthema's (...), diminished scales, oefende loopjes en moeilijke vingerzettingen.’ (p. 42) Het gebruikte technisch jargon in deze en andere passages maakt wel duidelijk dat Hertmans, ooit zelf een jazzmuzikant, vertrouwd is met de theorie en praktijk van het musiceren.

In het essay ‘Schaamteloos frummelen aan het sublieme. De “zelfportretten van de dood” van Peter Verhelst’ in de essaybundel *Het putje van Milete* (2002) noteert Hertmans dat gedichten lezen van Verhelst hem ‘meer dan eens (doet) denken aan luisteren naar muziek van John Zorn (*Naked City* bijvoorbeeld): heftig, direct aanwezig, chaotisch en gestructureerd tegelijk, uit op intensiteit (...).’ (p. 364) De jazzmuzikant wiens naam het vaakst voorkomt in Hertmans werk is die van pianist-componist Keith Jarrett (°1945). Jarrett is net als John Zorn geen jazzmuzikant pur sang, maar een eclecticus die zich thuis voelt in de meest uiteenlopende muzikale sferen:



Stefan Hertmans, Ruimte, 1981 [roman]

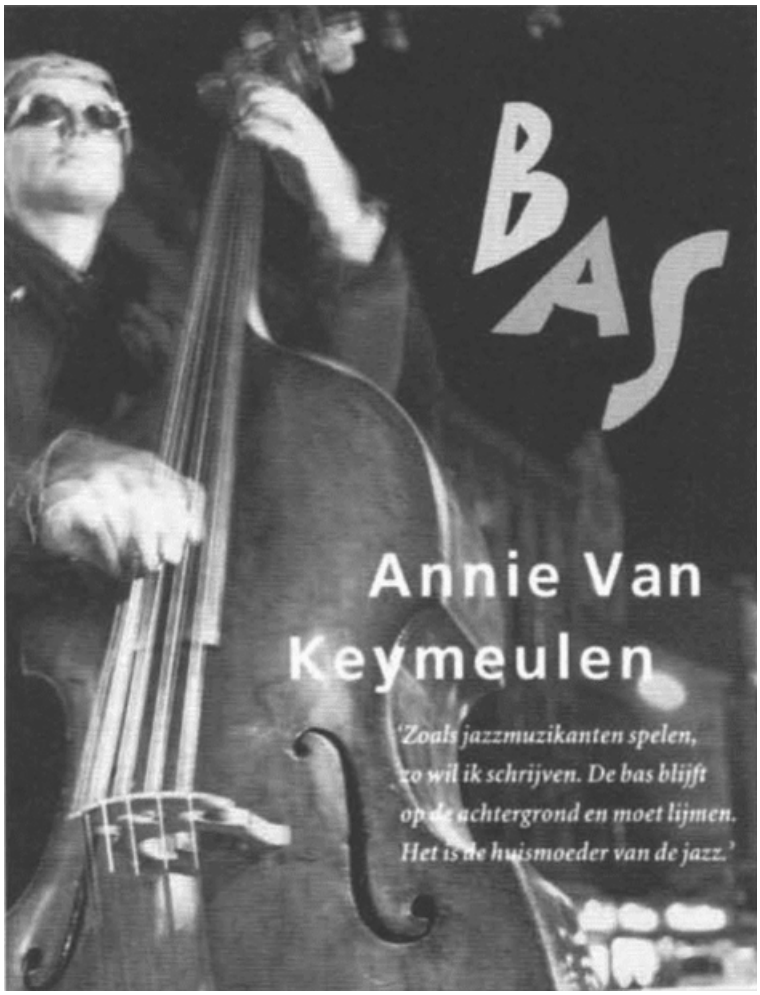
fusion, post-bop, hedendaagse jazz, free jazz. Hij is daarnaast ook een gewaardeerd vertolker van klassieke componisten als Bach, Sjostakovitsj, Händel en Mozart. Zijn naam komt in maar liefst 5 werken van Hertmans voor: 2 romans (*Ruimte* en *Als op de eerste dag*), een essaybundel (*Fuga's en pimpelmezen*), een dichtbundel (*Annunciaties*) en een bundel reisverhalen (*Steden*). Hoe belangrijk hij wel niet is of was in Hertmans' leven komt tot uiting in het volgende fragment uit het essay 'Fuga's en pimpelmezen. Dmitri Sjostakovitsj en Keith Jarrett' uit de bundel *Fuga's en pimpelmezen* (1995): 'Jarenlang heb ik geschreven met achtergrondmuziek (...). Twee platen - want het was nog het vinyltijdperk - heb ik op die manier talloze keren gedraaid: Bachs *Wohltemperiertes Klavier* en Keith Jarretts *Staircase*. (...) Ik luisterde naar *Staircase* als ik nerveus was en me nergens op kon concentreren. Het hielp, negen van de tien keren. Zelfs wanneer ik zowat kreunend van de stress was binnengekomen, was ik na vijf minuten ondergedompeld in een beschouwelijke stemming, een diepe rust die mijn ademhaling leek te regelen en waardoor ik meteen aan de slag kon.' (p. 155-156) In de roman *Als op de eerste dag* (2001) blijft het bij een vermelding van Jarretts naam: 'In de auto had ik luid *Hourglass* van Keith Jarrett opgezet.' (p. 150) Dit geldt ook voor het reisverhaal 'Wenen' uit de bundel *Steden* (1998): 'Ik loop door de pleinen in de ondergrondse en heb Keith Jarretts *Vienna concert* in de discman (...).' (p. 143) Ook in Hertmans' in 1982 met de Prijs voor het beste literaire debuut bekroonde roman *Ruimte* (1981) valt de naam Jarrett enkele keren: 'Iemand speelt een stuk van Jarrett, dat ik altijd met Gilliams heb geassocieerd (...).' (p. 139) 'Geestelijke constellatie: Keith Jarrett, Staircase.' (p. 162) *Ruimte* is het boek waarin Hertmans heel kwistig met verwijzingen naar jazz en jazzmuzikanten omspringt. Er komen daarnaast ook heel wat zinnen in voor waarin jazz en een leven met jazz treffend worden gekarakteriseerd: 'Sedert hij de blinde Tristano vereert, leeft hij zonder partituren.' (p. 40) 'Woods blaast zeer kil de gaten dicht.' (p. 114) Dat vooral in Hertmans' debuut zoveel verwijzingen naar jazz voorkomen, is overigens niet toevallig. Tijdens het ontstaansproces van het boek (1974-1981) was de schrijver immers zelf actief als jazzmuzikant: van 1972 tot 1976 speelde hij bij verschillende free-jazzgroepen en van 1975 tot 1980 was hij gitarist bij *Jazz Lab 4*.

Ruimte is een uitermate complexe tekst die geen rechtlijnig verhaal vertelt. Schrijver Pol Hoste heeft dat in zijn bespreking van het boek goed begrepen: 'Het werk volgt ook in zinsbouw en structuur niet de tijd van klokken en horloges. Het volgt een eigen ritme, zoals ook de improvisaties in de free jazz een eigen, soms wisselend tempo volgen, opbouwen, afbreken. Hertmans ontwerpt binnen zijn tekst een eigen maat, brengt in de opeenstapeling van soms talloze indrukken binnen één blad zeer verschillende leesritmen tot stand. De stukken tekst die elkaar opvolgen, hebben een eigen toon, zijn elk vanuit een bijzondere impuls geschreven.' (*De Nieuwe*, 17 december 1981)

'John Coltrane had mij geadopteerd'

'Overal rook het naar zomer, naar gras en zweet. De keukengeluiden van de buren drongen tot buiten door: rinkelend vaatwerk, stemmen. De schelle trompet van de paarse permanent. Haar man ging daar kalmerend tegen in met een doffe bas, maar

veel hielp het niet. Zwakke ritmesectie. Om me heen de gewone composities van zomerlawaai, avondzweet en dagelijkse verveling.' (p. 50) Ziedaar een typisch fragment uit *Bas* (2000), de derde roman van **Annie Van Keymeulen** (°1952). *Bas* is een van de weinige Vlaamse romans waarin jazz een meer dan toevallige of

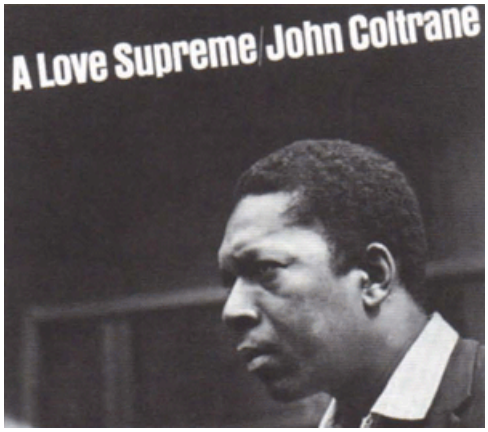


Annie Van Keymeulen, Bas, 2000 [roman]

zijdelingse rol speelt. Het hele boek ádemt jazz. Toch is het in de eerste plaats een *Bildungsroman*, waarin de initiatie in het leven en de liefde van de hoofdfiguur centraal staat. In *Bas* gaat het om een opgroeiende tienerjongen die na een jarenlange problematische relatie met zichzelf en zijn omgeving als volwassene eindelijk zijn plaats in de wereld vindt. Jazz vormt daarbij een leidraad. Het boek is dan ook doorspekt met tal van rechtstreekse en onrechtstreekse verwijzingen naar het muziekgenre en zijn beoefenaars: namen van muzikanten, titels van composities en platen en verhalen over de levenswijze van beroemde jazzmuzikanten. Vooral John Coltrane (1926-1967), de 'echte vader' van de hoofdfiguur en een van de invloedrijkste naoorlogse tenorsaxofonisten, keert herhaaldelijk weer: 'John Coltrane had mij geadopteerd zonder dat hij het wist. Van hem leerde ik alles: hoe je van triomf en verdriet, van plezier en van gemis muziek maakte en van dissonanten hoogtepunten.' (p. 222)

J.M.H. Berckmans (°1953) bracht tot nog toe 13 boeken uit, waarvan er 8 één of meer verwijzingen naar jazz bevatten. Sinds de verhalenbundel *Ontbijt in het vilbeluik* (1997) is het thema zelfs niet meer uit Berckmans' oeuvre weg te denken en komt

het in elk volgend boek in toenemende mate aan bod, met als voorlopig hoogtepunt *As op jazzwoensdag*



John Coltrane: alomtegenwoordig in het werk van vrijwel alle naoorlogse Vlaamse 'jazz-auteurs'

(2003), waarin alleen al een 20-tal namen van jazzmuzikanten voorkomen.

Als we abstractie maken van Berckmans' eigenlijke debuut, de ‘punkdichtbundel’ *Tranen voor Coltrane* (1977) - in werkelijkheid meer een verzameling aforismen - en enkel zijn debuutroman *De geschiedenis van de revolutie* (1977, in 1994 herwerkt heruitgegeven als *Brief aan een meisje uit Hoboken*) en de daaropvolgende verhalenbundels in overweging nemen, dan zijn de meest voorkomende namen van jazzmuzikanten in zijn werk deze van Bix Beiderbecke, Lester Young en John Coltrane. Zij komen in 3 tot 5 boeken voor, in sommige zelfs herhaaldelijk. Andere muzikantennamen die in één of meer van zijn boeken aangetroffen worden, zijn die van Julian ‘Cannonball’ Adderley, Ornette Coleman, Billie Holiday, Charlie Parker, Sonny Rollins, Archie Shepp en Cecil Taylor. Het zijn, net als de voornoemde drie, stuk voor stuk Amerikaanse musici die een belangrijke bijdrage tot de geschiedenis en de ontwikkeling van de jazz hebben geleverd. In het lange verhaal ‘Alles wel in Kromsky's hel’ uit de bundel *Na het baden bij Baxter en de ontluizing bij Miss Grace* (2000) komen enkele muzikantennamen trouwens ook in verbasterde vorm voor. Zo is er herhaaldelijk sprake van ‘Arsjie Schep’ (Archie Shepp) en van ‘Thelonious Hond’ (Thelonious Monk). Van Thelonious Hond wordt algauw duidelijk dat het gaat om de hond van Kromsky, het hoofdpersonage alias Berckmans zelf. Arsjie duikt dan weer om de haverklap in het verhaal op als een soort van leidmotief. In *As op jazzwoensdag*, zijn laatste boek, laat Berckmans enkele van de voormelde musici zelfs een rol spelen in de leefomgeving van het hoofdpersonage, hier de ‘Meest Moderne Bizarre Man’ genoemd: ‘lemand kwam binnen. Het was Ornette Coleman, hij had z'n saxofoon en z'n viool meegebracht, hij kwam eens vragen hoe het er mee gesteld en gelegen was.’ (p. 39) Het is niet uitgesloten dat Berckmans deze stilistische ‘truc’ - het personaliseren van zijn liefde voor de jazz - toepast om de identificatie van het hoofdpersonage met zijn favoriete muziekgenre te vergroten.

Wie Berckmans' quasi-autobiografische boeken, waarin uitzichtloosheid op haast elke pagina om de hoek loert, aandachtig leest, komt spoedig tot de vaststelling dat jazz voor zijn hoofdfiguren een van de weinige middelen is die troost bieden in het ellendige, vereenzaamde en hopeloze leven dat zij leiden



J.M.H. Berckmans Na het baden bij Baxter en de ontluizing bij Miss Grace, 2000 [verhalen]

aan de zelfkant van de samenleving: ‘Ik luister heel veel naar jazz. Blablabla ratatata. Gij kondt dat niet horen. Ik leef er mee, omdat het blablabla ratatata het enige ritme is dat mijn leven nog enige zin geeft.’ (*Na het baden bij Baxter en de ontluizing bij Miss Grace*, p. 59) Anderzijds is het ook zo dat luisteren naar jazz Berckmans' hoofdfiguren precies aan hun ellendige levensomstandigheden doet denken: ‘ik was aan het luisteren naar John Coltrane en moest plots ergens aan denken. Aan eenzaamheid, aan de ziekte.’ (*Het onderzoek begint*, p. 24) Deze wisselwerking suggereert dat Berckmans' protagonisten opgesloten zitten in een vicieuze cirkel waaruit zij geen uitweg zien.

Het toenemende belang van jazz in Berckmans' werk gaat gepaard met een drastische verandering van schrijfstijl en met narratieve structuren die steeds dichter bij de spreektaal komen te liggen, met alle gevolgen vandien voor de syntaxis en de spelling. Schreef de auteur ten tijde van zijn eerste verhalenbundels nog min of meer traditionele verhalen, waarin weliswaar al een sterk ontwikkelde ritmische inslag opviel, gaandeweg zou hij steeds grilliger stilistische en formele

paden bewandelen die hem ten slotte tot op de rand van de onleesbaarheid brachten. Wat overbleef, aldus schrijver Kamiel Vanhole, waren ‘waarheden voor de laatste schamele mens, noem het free jazz of bone songs (...), een ziedende reeks associaties die zich op barokke wijs voortslingert, enkel in toom (...) gehouden door een syntaxis die zelf voortdurend op het punt staat het te begeven. Elke zin is verzadigd van connotaties, in elk woord gieren de boventonen mee.’ (‘Koken met Berckmans’, *De Morgen*, 22 oktober 2003)

Samengevat zouden we kunnen zeggen dat Berckmans' proza stilistisch evolueerde van min of meer logisch, rechtlijnig en harmonisch improviseren op een thema (bop) naar improviseren op een thema dat in de chaotisch alle kanten uitwaaierende en vaak dissonante tekstimprovisaties bijwijlen niet meer of nog nauwelijks als dusdanig herkenbaar is (free jazz).

Free jazz: ‘muziek die afstand heeft gedaan van traditionele eigenschappen als een gestileerde toon op de instrumenten, constant tempo, improvisatie op akkoordenschema's en taakverdeling tussen solisten en begeleiders.’ (Ruud Kuyper, *Jazz en omstreken*, p. 87)

Met dank aan Manu van der Aa, die me wees op het bestaan van Jazz-band: novellen en schetsen *van Frans Van Waeg*.

Primaire bibliografie

Berckmans, J.M.H., *Tranen voor Coltrane*, Soethoudt, Antwerpen, 1977
Berckmans, J.M.H., *Vergeet niet wat de zevenslaper zei*, Dedalus, Antwerpen, 1989
Berckmans, J.M.H., *Het zomert in barakstad*, Nijgh & Van Ditmar-Dedalus, Amsterdam-Antwerpen, 1993
Berckmans, J.M.H., *Ontbijt in het vilbeluik*, Houtekiet-De Prom, Antwerpen-Baarn, 1997
Berckmans, J.M.H., *Slecht nieuws voor Doctor Paf de Pierennaaier, Pandemonium in de Grauwzone*, Houtekiet-De Prom, Antwerpen-Baarn, 1997
Berckmans, J.M.H., *Na het baden bij Baxter en de ontluizing bij Miss Grace*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam-Antwerpen, 2000
Berckmans, J.M.H., *Het onderzoek begint*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam-Antwerpen, 2002
Berckmans, J.M.H., *As op jazzwoensdag*, Meulenhoff-Manteau, Amsterdam-Antwerpen, 2003
Boon, Louis Paul, *De Kapellekensbaan*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1953
Boon, Louis Paul, *De kleine eva uit de kromme bijlstraat*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1956
Boon, Louis Paul, *Op zoek naar de nozems*, Uitgeverij De Vlam, Gent, z.d. (= 1960)
Boon, Louis Paul, *Het nieuwe onkruid*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1964
Boon, Louis Paul, *Reservaat: Boontjes verzamelde reservaten*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1965

Boon, Louis Paul, *Mijn kleine oorlog*, in: *Het vroege werk*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1978
Boon, Louis Paul, *Het boek Jezebel*, bezorgd door Johan Dierinck & Britt Kennis, Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Gent, 1999
Boon, Louis Paul, *Boontjes 1967*, Houtekiet, Antwerpen, 2003
Hertmans, Stefan, *Ruimte*, Van Hyfte, Ertvelde, 1981
Hertmans, Stefan, *Gestolde wolken*, Meulenhoff-Kritak, Amsterdam-Leuven, 1987
Hertmans, Stefan, *De grenzen van woestijnen*, Meulenhoff-Kritak, Amsterdam-Leuven, 1989
Hertmans, Stefan, *Fuga's en pimpelmezen. Over actualiteit, kunst en kritiek*, Meulenhoff-Kritak, Amsterdam-Leuven, 1995
Hertmans, Stefan, *Annunciaties*, Meulenhoff, Amsterdam, 1997
Hertmans, Stefan, *Steden*, Meulenhoff-Kritak, Amsterdam-Leuven, 1998
Hertmans, Stefan, *Als op de eerste dag*, Meulenhoff, Amsterdam, 2001
Hertmans, Stefan, *Het putje van Milete*, Meulenhoff, Amsterdam, 2002
Keymeulen, Annie Van, *Bas*, De Geus-Epo, Breda-Berchem, 2000
Murez, Jos, *Adagio voor Jenny*, De Clauwaert, Leuven, 1979
Ostaijen, Paul van, *Verzamelde gedichten*, Bert Bakker, Amsterdam, 1981 [niet-geannoteerde leeseditie]
Ostaijen, Paul van, *Verzameld proza*, Bert Bakker, Amsterdam, 1991 [Vijfde druk]
Roelants, Maurice, *De jazz-speler. Kleine roman met één personnage en zeven instrumenten zijnde een volledige slagwerk-batterij (met zes lithographieën van Ramah)*, A.A.M. Stols, Brussel-Maastricht, 1928 [De aangehaalde citaten komen uit *De jazzspeler en andere verhalen*, keurboek uit het werk van Maurice Roelants, A. Manteau, Brussel, 1958.]
Roggeman, Willy, *Het goudvisje*, A. Manteau, Brussel-Den Haag, 1962 (= 1963)
Roggeman, Willy, *Blues voor glazen blazers*, Nijgh & Van Ditmar, z.j.n.p. (= 1964), 's Gravenhage-Rotterdam
Roggeman, Willy, *Yin/Yang*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, 1964
Roggeman, Willy, *Jazzologie 1940-1965* (Galgeboekje 7), De Galge, Brugge, 1965
Roggeman, Willy, *Het zomers nihil. Theorie en praktijk van de artisticiteit*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, z.j. (= 1967)
Roggeman, Willy, *De axolotl*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, 1967
Roggeman, Willy, *Catch as catch can. Een tekst*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, 1968
Roggeman, Willy, *Free en andere jazz-essays*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, 1969
Roggeman, Willy, *Homoïostase*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, 1971
Roggeman, Willy, *Made of words. Acht structuren*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, 1972

Roggeman, Willy, *Gnomon. Residu's en artefacten. Con- en divergenties*, Malperthuis, Amsterdam, 1975
Roggeman, Willy, *De gedichten 1953-2002*, Meulenhoff-Manteau, Amsterdam-Antwerpen, 2004
Waeg, Frans van, *Jazz-band: novellen en schetsen*, De Vlaamsche Boekenhalle, Leuven-Gent-Leiden, z.d. (= 1920)
Waitmas, Lew (= Louis Paul Boon), *De liefde van Annie Mols*, De Vlam, Gent, z.d. (= 1959)

Secundaire bibliografie

Bernlef, J., *Schiet niet op de pianist. Over jazz*, Querido, Amsterdam, 1993
Borgers, Gerrit, *Paul van Ostaijen. Een documentatie*, Bert Bakker, Amsterdam, 1996 [Tweede druk in twee delen]
Bousset, Hugo, *Woord en schroom. Enige trends in de Nederlandse prozaliteratuur 1973-1976*, Uitgeverij Orion, Brugge, 1977
Buelens, Geert, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*, Vantilt-Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, Nijmegen-Gent, 2001 [Tweede druk in 2 delen]
Florquin, Joos: *Ten huize van... Ontmoetingen met Vlaamse kunstenaars en andere vooraanstaanden. Tweede reeks*, Davidsfonds, Leuven, 1964 [Het aangehaalde citaat van Maurice Roelants staat op p. 87.]
Kuyper, Ruud, *Jazz en omstreken. Handboek voor spelers en luisteraars*, Elmar, Rijswijk, 1984 [Tweede druk]
Meurant, Anne e.a., *Jazz in Little Belgium. De verzameling Robert Pernet*, Muziekinstrumentenmuseum, Brussel, 2004
Wesselo, J.J., *Vlaamse wegen. Het vernieuwende proza in Vlaanderen tussen 1960 en 1980*, Manteau, Antwerpen, 1983
Wildemeersch, Georges, *Willy Roggeman: een monument te harer ere*, Elsevier Manteau, Brussel-Amsterdam, 1979
Wispelaere, Paul de, *Het Perzische tapijt: literaire essays en kritieken*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1966
Wispelaere, Paul de, *Met kritisch oog*, Nijgh & Van Ditmar, 's Gravenhage-Rotterdam, z.j. (= 1967)

Samenstelling Chris Torfs en Stefan van den Bossche
Poëtisch bericht

*Gedichten voor deze rubriek kunnen **uitsluitend** digitaal worden aangeboden via **svdbossche@hotmail.com**, met vermelding van postadres en bank- of postrekening.*

Over de inzendingen wordt niet gecorrespondeerd.

Auteurs van gepubliceerde gedichten ontvangen achteraf een bewijsexemplaar en een honorarium.

Arkbewoners Massacre

Van doop tot dood de soap van scapulier en tooi
- na vorst komt dooi behalve op de eeuwige toppen.
Ondertussen, daar waar geen woord bestaat voor sneeuw,

verslond de leeuw met de rotte kies alsnog de ooi,
verbeet de pijn in zijn tanden. Dit kleine drama
speelde zich af in twee verre landen, nabij een grens.

Er kwam geen mens in voor. Die lag ergens in het Westen
met zijn hoofd boven een vont, terwijl de meid een dweil sloeg
over het braaksel en de nauwelijks verstaanbare laatste woorden.

Hijs mij in de met kant en zijde afgezoomde hobbezak
en draag me over het warempel waarachtige water.
Zie! Alle zombies dragen zombiemaskers.

[Philip Hoorne]

Oude mensen

Oude mensen ruiken naar oude mensen,
dikke erwtensoep in diepe delftsblauwe borden.

Oude mensen zijn belachelijk voorzichtig.
Ze schuifelen op geruite pantoffels over de damborden vloer
van hun peperkoeken huisje, bang de Dood te wekken, de poes,
de kinds gebleven dochter, en aan de muur tikt dreigend een klok.

Oude mensen doen voor de deurbel niet open, of veel te laat.
(De Dood is wakker en slechts twee grendels ver.)

Zij die beweren dat oude mensen ooit een jeugd beleefden,
zijn zij die volharden in een leven na dit leven
dat als eeuwig kan worden omschreven.

Wie in godsnaam is oud genoeg om dat te weten?

[Philip Hoorne]

Berlijner

Wat is dat daar voor water? 'k Weet niet.
Het staat op een plakkaat dat uitziet aan de andere kant.
Schippers zien waar zij op varen, waarheen en waarvandaan.
Alles wat moet vloeien, kan niet vloeien zonder naam.

Stel: alle bruggen opgeblazen, niets drijft, ik ben enkel romp.
Hoe kom ik aan jouw kant?
Of iemand bouwt een muur, hangt een gordijn.
Ik ben weer jong, een kind in Berlijn.

Er rest mij niets anders dan verliefd te worden op een meisje
uit mijn wijk. Dat meisje wordt vrouw en dan de mijne.
Ik hou van haar als het kan, haat haar als het moet.
Alles ist gut.

Jij huwt een Neanderthaler
die in het vrije Westen met jouw tongval praat.
Ik versta jullie niet, maar hoor
dat het een andere taal dan liefde is.

En ik woon nog steeds in Berlijn.
Mijn kinderen dragen Duitse namen. Ik heb een herder
en ben stiekem verliefd op een vrouw die Ute heet.
Ze gelijkt op jou, maar dat weet ik niet.

[Philip Hoorne]

Anonieme schenking

Ze nam ze aan en stelde geen vragen.

Mijn naam en wie ik ben is niet belangrijk,
wie jij al evenmin.

Ga nu en schik ze in een vaas.
Denk aan mij telkens je naar ze kijkt.
Kijk ernaar telkens je aan mij denkt.
Eenmaal verwelkt, gooi maar weg,
daar houdt het op.

Of toch niet.

Wat blijft heet herinnering: aan nu, hier,
jij, ik. Voor de rest: geen enkel belang.

Ze rook haar ogen dicht, ging heen en loste op
zonder ook maar één keer om te zien. Dit stemde
mij zo somber dat ik weken niet meer sliep.

Maar bloemen, meisje en wakkere nachten verwelkten.

En slaap keerde weerom als een oude vriend.

[Philip Hoorne]

Samenstelling Patrick Lateur
Transit

In deze rubriek publiceren we 'literaire' vertalingen in het Nederlands van goede gedichten uit andere talen. Het is o.m. de bedoeling het vertalen van gedichten te stimuleren en daarom kunnen vertalingen ter selectie ingestuurd worden naar het redactiesecretariaat. Ieder vertaald gedicht moet vergezeld worden van een fotokopie van het oorspronkelijke gedicht en van de bibliografische gegevens van de bundel of het boek waaruit het genomen werd.

Bekenning

Ek is nie bang vir dood nie -
vir die onontginde anderkant van drome
die uiteindelike kennisname:
miskien het dit 'n ander kleur
'n ruim geel of rooi soos 'n kombuis
met stoele waarop 'n mens
die ewigheid kan sit en beplan
soveel dae soveel dinge
oor 'n koppie tee of ambrosia,
soos die gode dit verkies.

Nee, ek het geen vrees
om deur daardie deur binne te gaan
na iets nuuts
soos 'n lank beplande vakansie
nie bang nie behalwe

om as groentjie weer
onkundig en selfbewus vreemd te wees.

Mot

moenie
die mot onderskat nie
- so sekuur
kan 'n vlinder
die nagvlug nooit vat nie

Miskien

Miskien, het ek al gedink,
is ek nie lief vir jou nie,
pas ons maar net in mekaar se voue
toevallig

soos legkaartstukke langs mekaar
en is hierdie pyn
net die gemis
soos wanneer 'n lyf, verwond,
skielik sonder been of arm is.

ILSE VAN STADEN

Bekenning

Bang voor de dood ben ik niet -
niet voor de onontgonnen overkant van dromen
de uiteindelijke confrontatie:
misschien is de kleur er anders
een weids geel of rood als een keuken
met stoelen waarop je
eeuwig kan zitten en plannen smeden
over zoveel dagen, zoveel dingen
bij een kop thee of ambrozijn,
de voorkeur van de goden.

Neen, bang ben ik niet
om door die deur binnen te treden
in iets nieuws
zoals bij een lang vooraf geplande vakantie
bang ben ik niet behalve

dan om als een beginneling weer
onmachtig en zelfbewust vreemd te zijn.

Mot

De mot
je moet ze niet onderschatten
- zo secuur
kan een vlinder
nooit de nachtvlucht maken.

Misschien

Ik dacht: misschien
ben ik niet lief voor jou,
passen we alleen maar in mekaars vouwen
toevallig
als puzzelstukken langs elkaar
en is deze pijn
alleen maar het gemis
als wanneer een lichaam, verwond,
plots een been of een arm moet missen.

Uit het Afrikaans vertaald door Jooris van Hulle

‘Die nuwe hoop van die Afrikaanse poësie’ schreef Die Burger na het verschijnen van ‘Watervlerk’ (2003), het debuut van Ilse van Staden. Als veearts heeft ze een eigen praktijk in de omgeving van Pretoria. In haar bundel gaan wetenschap en een doorgedreven vereenzelviging met de natuur vaak hand in hand. Maar: wat in de natuur vanzelfsprekend lijkt, wordt in de relaties tussen mensen eerder problematisch ervaren.

Te gast
Eric Steyaert

De Roeselaarse beeldende kunstenaar Eric Steyaert is een trouw man. In zijn leven en carrière bewaarde hij altijd zijn idealen en bleef hij hetzelfde plastische vocabulaire gebruiken. Steyaert maakte honderden schilderijen, etsen, grafisch werk, cartoons, collages, objecten en theaterconcepten. Zijn enorme productie was al vaak te zien tijdens voorstellingen en op tentoonstellingen, tot in Bordeaux, en kreeg enkele prijzen.

Zijn vader was een drukker, zo raakte de kleine Eric buitengewoon gefascineerd door de mogelijkheden van inkt en Heidelbergpers, van linosnede en andere vormen van reproductie. Hij volgde zelf een grafische opleiding, oefende het beroep van drukker gedurende jaren uit en zorgde er altijd voor dat hij op een rustig moment ongezien een 'geheime druk' van een eigen schets kon maken. Zelden werkte hij met klassieke ingrediënten, hij hield veel meer van latexverf op hout, afbraakmaterieel, drukinkt op karton. Eric Steyaert werkt snel, agressief, doelgericht, maar ook ten prooi aan een voortdurende twijfel. Niet zelden hebben vrienden en familieleden een 'af' werk gered van verdere behandeling met verfstrepen en inktvegen. Over kleur maakt hij zich zelden zorgen, directe expressie is hem veel dierbaarder. De sporen van het materieel en van de behandeling of mishandeling met kwast en mes mogen, moeten zichtbaar blijven.

De bron van Steyaerts tomeloze scheppingsdrang is een onvoorwaardelijk streven naar rechtvaardigheid. Hij is een wereldverbeteraar, jawel. Ook in zijn politieke engagement, hij was twee legislaturen gemeenteraadslid voor Agalev, wilde hij vooral de ecologische kwesties koppelen aan de sociale strijd van zijn arbeidersklasse. Nooit verloochent Steyaert zijn proletarische bakermat. Authentiek en integer wroet hij aan en worstelt hij met de wereld en hoe die artistiek te vatten en te verklaren. De wreedheden in Algerije enkele jaren geleden, het drama van de gijzeling in Beslan, de onzekere situatie van 'illegalen', de opkomst van het fascisme leidden snel tot aangrijpende fotocollages met harde onderschriften. Als tegenpool maakt hij weinig later lieve en tedere schetsen, die op pastels of aquarellen lijken, van zijn vrouw op het strand of aan de toilettafel, een kind met sneeuwman, een appel die van de boom valt. Eric Steyaert maakt ook graag eindeloze variaties op hetzelfde thema. In de jaren 80 waren het woeste ratten die er in een groot aantal taferelen, door een eenvoudige verschuiving van elementen uit de achtergrond, altijd iets vervaarlijker en gemener uit zagen. Nu lijken die reeksen, over vriendelijker onderwerpen, minimalistisch bewegende tekenkunstromances. Steyaert is een vruchtbaar artiest, een ambachtelijk vakman, een gedreven handarbeider en een hartstochtelijk minnaar van de mens.

Lucas Vanclooster



Deze linosnede (14,5×15,3 cm) 'Een jongentje uit Beslan' werd in 2005 uitgevoerd door Eric Steyaert op drie exemplaren.

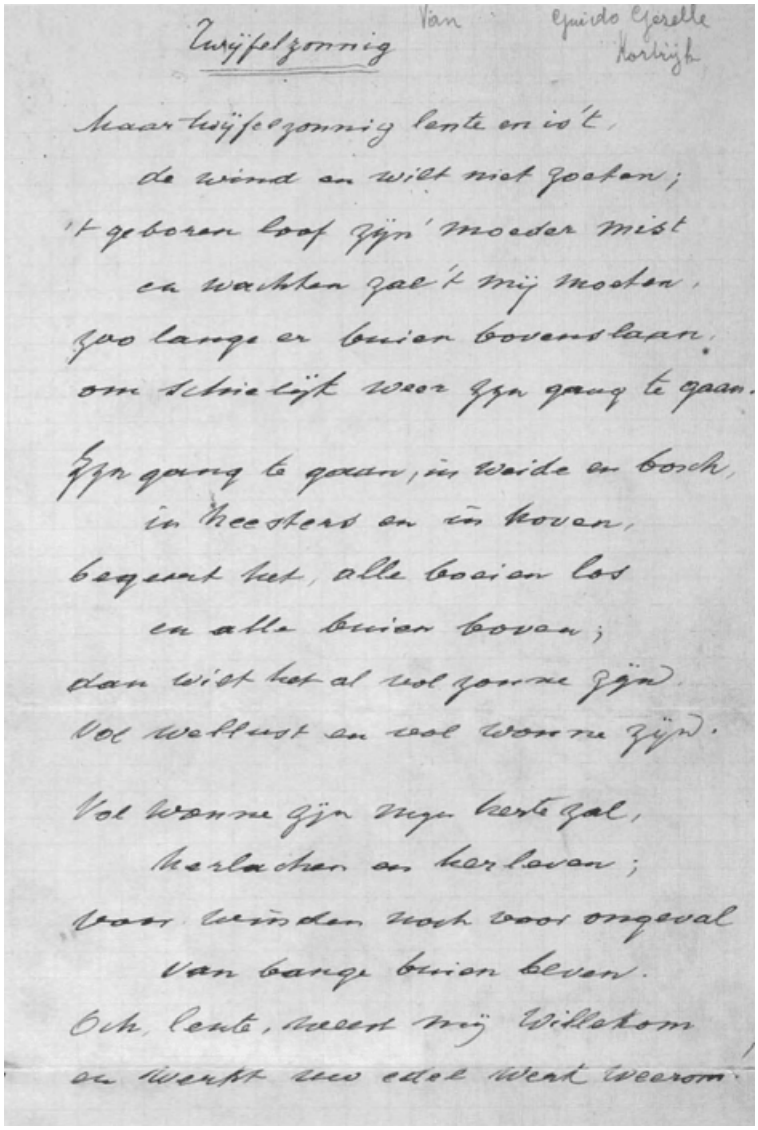
In en om de kunst

Literatuur
Eén van de honderd
L.J. Veen, Stijn Streuvels en Guido Gezelle
H.T.M. van Vliet

In maart 1887 vestigde Lambertus Jacobus Veen (1863-1919) zich als uitgever in Amsterdam. Hij zond een bericht aan alle Nederlandse boekhandelaren om zich voor te stellen en een bezoek aan te kondigen. Veen begon de opbouw van zijn fonds met het overnemen van boeken van andere uitgevers. Ook probeerde hij auteurs voor zich te winnen om zo snel mogelijk nieuwe titels uit te geven. Daarvoor las hij de belangrijkste tijdschriften en volgde hij de literaire ontwikkelingen op de voet.

In hetzelfde jaar dat Veen zich als uitgever vestigde, begon de toen nog vrij onbekende Louis Couperus (1863-1923) aan zijn roman *Eline Vere*, die na voltooiing eerst als feuilleton in *Het Vaderland* verscheen en in 1889 door P.N. van Kampen te Amsterdam werd uitgegeven. Het boek werd een groot succes. Reeds in 1890 verscheen de tweede druk. De jonge uitgever Veen reageerde alert op Couperus' succes. Waarschijnlijk in november 1890 stelde hij de auteur voor zijn volgende roman uit te geven. Maar Couperus bedankte voor het aanbod. Ruim een jaar later nam Couperus zelf contact op met Veen. Hij bood hem de roman *Extaze* en een bundel novellen aan. De publicatie van *Extaze* in mei 1892 vormde het begin van de samenwerking tussen Couperus en Veen, die met een korte onderbreking ruim vijfentwintig jaar zou duren.

Met Couperus had Veen een van de beroemdste Nederlandse auteurs binnengehaald. Ook financieel ging het Veen voor de wind. De uitgeverij breidde zich snel uit. Binnen vier jaar verhuisde zij tweemaal naar een groter pand. Dit succes zou belangrijke gevolgen hebben voor Veens contacten in Vlaanderen. Daar was ook een jonge auteur die aan het begin van zijn carrière stond. Frank Lateur, bekend geworden onder zijn pseudoniem Stijn Streuvels



Twijfelzonnig

Van Guido Gezelle
Kortrijk

Haar twijfelzonnig lente en is 't,
de wind en wilt niet gaeten;
't geboren hoof gijn' moeder mist
en wachten gae't mij moeten,
zoo lange er buien bovenhaan,
om uchtelijk waer gijn gang te gaen.

Gijn gang te gaen, in weide en boech,
in heesters en in hoven,
bequent het, alle boaien los
en alle buien boven;
dan wiet het al wel gonne gijn,
vol weelust en vol wonne gijn.

Vol wonne gijn mijn hertegal,
herlachen en herleven;
voor winden noch voor ongeval
van bange buien beven.
Och, lente, meent mij Welkom
en werkt uw edel weert weerom.

Eerste drie strofen van het ingeplakte handschrift van Guido Gezelle

(1871-1969), debuteerde in 1895 met het verhaaltje ‘November-idylle’ in *De jonge Vlaming*. Een jaar later ging hij meewerken aan het invloedrijke tijdschrift *Van Nu en Straks*. Een van de redacteuren, Emmanuel de Bom (1868-1953), raadde Streuvels aan zijn beste verhalen te bundelen. Deze bundel verscheen in 1899, onder de titel *Lenteleven*, in de Duimpjesreeks van Victor de Lille te Maldegem. De Duimpjesreeks was een serie goedkope boekjes in klein formaat.

Emmanuel de Bom was niet gelukkig met de wijze waarop *Lenteleven* was uitgegeven. Hij raadde Streuvels aan zijn Nederlandse vriend, L.H. Smeding (1866-1941), aan te spreken. Smeding was directeur van de in 1893 opgerichte importzaak De Nederlandsche Boekhandel te Antwerpen. Hij kende de Nederlandse uitgeverswereld goed en hij kon het beste bepalen met welke uitgever Streuvels in zee zou moeten gaan. In die tijd boekte Veen het ene na het andere succes. De keuze was dus snel gemaakt en Smeding verklaarde zich bereid te bemiddelen. Op 2 mei 1900 ontving Streuvels zijn eerste brief van L.J. Veen.[1] De uitgever van Couperus schreef in een merkwaardig soort krom-Nederlands:

WelEd Heer!

De reden van dit schrijven is een bezoek dat ik heden ontving van den H^{r} Smeding, Directeur van den Nederl. Boekhandel te Antwerpen. ZEd had met den H^{r} de Bom gesproken over een boek van U.

Hij was van oordeel dat het juist bij een nieuw boek van een nieuw auteur van veel belang was bij een bekend uitgever te komen en vooral voor een Vlaamsch schrijver.

Dit oordeel nu onderschrijf ik zeker. Het was daarom dat de H^{r} Smeding bij mij de uitgever van Couperus' Werken het eerst kwam en mij vroeg of ik genegen was uw boek uit te geven.

De eerste voorwaarde is natuurlijk dat ik de copie moet gelezen hebben.

Ik sprak nu met hem af U hierover te schrijven.

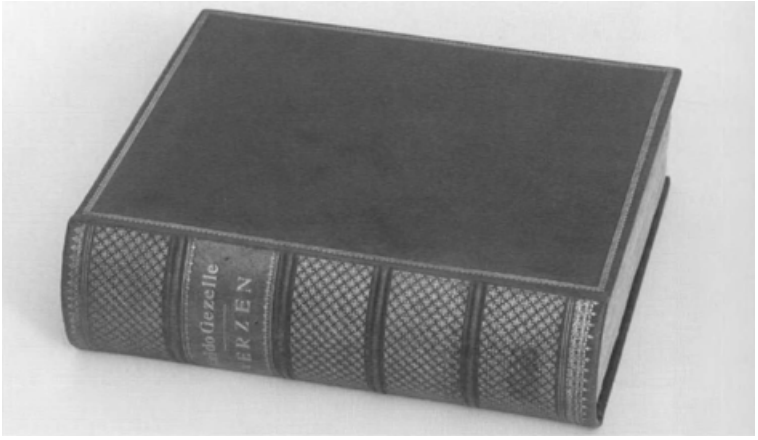
De door u gereed hebbende copie werd geschat op 20 vel. Dit is wat veel voor het eerste boek en zou ik U in overweging geven dit op 13 of 14 terug te brengen. De andere stukken kunnen eventueel later voor een nieuwen bundel gebruikt worden.

Ik zou dan verder u aanraden voor dit eerste boek de beste stukken te nemen naar uw oordeel.

Heeft U deze, dan zou ik gaarne deze willen ontvangen wanneer U de condities die ik U aanbied goedkeurt.

Mijn idee was om het boek een goed uiterlijk te geven en voor den omslag of band

1 De brieven van Veen aan Streuvels bevinden zich in het AMVC-Letterenhuis te Antwerpen. Helaas zijn de brieven van Streuvels aan Veen niet bewaard gebleven.



Guido Gezelle, Verzen, Amsterdam/Antwerpen 1902, luxe-editie nr. 26

een teekening te laten maken door een der artisten.

Daar een eerste boek nooit voor den uitgever een succes is (behoudens een enkele uitzondering), wilde ik als honorarium stellen *f* 10.= per vel van 16 pagina's dus ± 260 frs.

[...]

In afwachting hoogachtend
Uw dw.
L.J. Veen

Het uitgeven van het werk van Streuvels bracht verschillende logistieke problemen met zich mee: uitgever en schrijver wilden de twee markten - Nederland en Vlaanderen - apart bedienen. Streuvels wilde zo veel mogelijk zelf de zaken in Vlaanderen regelen en Streuvels en Veen probeerden elkaar voortdurend de onverkochte voorraden in de maag te splitsen. Om van die voorraden af te komen werd veelvuldig het beproefde middel ‘oude wijn in nieuwe zakken’ toegepast. De boeken werden van een nieuwe titelpagina en bandje voorzien en van Nederland naar België getransporteerd of omgekeerd. De uitgever en de auteur waren aan elkaar gewaagd: beide waren zeer zakelijk ingesteld en wilden het onderste uit de kan.

De kopij die Streuvels in juli 1900 aan Veen stuurde, werd overeenkomstig de wens van de uitgever verdeeld over twee bundels: *Zonnetij* en *Zomerland*. Ze verschenen tegelijk in november 1900. De oplage was 750 exemplaren waarvan Streuvels er 200 afnam voor de Vlaamse markt. De verkoop liep voorspoedig. Enkele maanden later begonnen de onderhandelingen over een nieuwe bundel die *Doodendans* zou heten. Deze verscheen in juni 1901; de oplage werd verhoogd naar 1000 exemplaren. In deze zelfde maand vroeg Veen aan Streuvels: ‘Heeft uw oom nog meer gedichten uitgegeven dan die van Julius de Meester te Roeselare? [...] Ik zou wel lust hebben om deze gedichten in Holland meer bekend te maken.’ Veen had opgemerkt dat er in bepaalde kringen in Nederland belangstelling bestond voor de poëzie van Gezelle, de oom van Streuvels. Hij achtte het mogelijk met een goede bloemlezing Gezelle in Nederland een grotere verspreiding te geven en daaraan zelf geld te verdienen. De editie die de uitgever Julius de Meester te Roeselare van Gezelles *Verzamelde werken* had uitgegeven, was in Nederland vrijwel onbekend. De Meester had niets gedaan om deze editie te promoten en daar lag dus een kans voor een ondernemende uitgever als Veen. Streuvels die in verband met zijn contacten in Nederland het beheer over het werk en de nalatenschap van Gezelle op zich had

genomen, reageerde onmiddellijk positief op Veens interesse. In de tweede helft van 1901 correspondeerden Veen en Streuvels uitvoerig over de Gezelle-plannen. Ze besloten een bloemlezing en een uitgave van de nagelaten gedichten onder de titel *Laatste verzen* te maken. Streuvels ging voortvarend te werk, maar Veen was aanvankelijk terughoudend. Herhaaldelijk waarschuwde hij tegen te hooggespannen verwachtingen. Veen kon toen nog niet vermoeden dat Gezelle na Couperus en Streuvels de derde topper in zijn fonds zou worden met over een periode van meer dan dertig jaren een enorme verkoop.[2] De bundel *Laatste verzen* was in september 1901 gereed. Er waren 1500 exemplaren gedrukt, waarvan Streuvels er 100 afnam en Smeding van de Nederlandsche

2 Zie hierover uitvoerig: Jan Pauwels, *'Méér dan een modekoorts': Guido Gezelle en zijn postume uitgever Lambertus Jacobus Veen, 1901-1919*. Leuven 2005. Antwerpse Studies over Nederlandse Literatuurgeschiedenis 11.



Portretfoto: L.J. Veen (1863-1919), portrettekening door Jan Toorop uit 1915

Boekhandel nog eens 200. Op 19 september bezocht Veen Streuvels in Antwerpen waar zij samen met Smeding over de Gezelle-bloemlezing spraken. Zij verkochten de voor België bestemde exemplaren aan Smeding. De productie kon beginnen.[3] In de daarop volgende weken moest Veen voortdurend melden dat de omvang groter was dan gedacht, vooral ook omdat Streuvels kopij bleef toevoegen. Uiteindelijk werd de bloemlezing zelfs twee delen. In het eerste deel werd een inleiding van Gustaaf Verriest opgenomen, en achterin het tweede deel een door Streuvels samengesteld glossarium van minder bekende woorden, namen en zaken.

Bij de voorbereiding van de bloemlezing had Veen voorgesteld ook een zogenaamde 'Prachteditie' te maken, gedrukt op Hollands papier met goud op snee en gebonden in een geheel leren band. Op 5 oktober 1901 kwam hij met een verrassend aanvullend voorstel: 'Ik wilde bij de 100 Ex PrachtEditie een los blaadje waarop in handschrift van Gezelle een vers staat. Dus in elk Ex een ander vers. Ik weet niet hoe groot de vellen zijn waarop die verzen geschreven zijn.

Het lijkt mij een aardig idee om aan die genummerde Ex zoo'n blaadje manuscript toe te voegen. Natuurlijk moet gij van zins zijn van het manuscript afstand te doen.' Streuvels bleek hiertoe bereid en op 7 november 1901 bevestigde Veen de ontvangst van 100 manuscripten van Gezelle! Ze werden in de luxe-exemplaren geplakt op pagina [V], tussen de titelpagina en de eerste bladzijde van de inhoud. Eronder staat gedrukt: 'Oorspronkelijk handschrift van GUIDO GEZELLE'. Waarschijnlijk zonder het ten volle te beseffen hebben Veen en Streuvels op deze wijze gezorgd voor een unieke uitgave in de Nederlandse literatuurgeschiedenis.

Het 'aardige' idee van Veen heeft er dus toegeleid dat 100 manuscripten uit de nalatenschap van Gezelle zijn verdwenen en verspreid zijn geraakt over Nederland en Vlaanderen. In de afgelopen decennia zijn verschillende pogingen ondernomen om de 100 exemplaren te traceren. Tot dusver is er van veertig handschriften een spoor teruggevonden.[4] De meeste exemplaren zijn nog altijd in particulier bezit. Dit

3 Vgl. Pauwels, *'Méér dan een mode-koorts'*, p. 119-133.
4 Vgl. Pauwels, *'Méér dan een mode-koorts'*, p. 412-413.

geldt ook voor nummer 26 dat oorspronkelijk toebehoorde aan dr. J.B.M. Veraart, geneesheer-directeur van het Psychiatrisch Instituut te Venray.

Via een collega van de Vlaamse Academie te Gent kwam de grote Gezelle-specialist Frank Baur het exemplaar op het spoor. In 1953 werd op zijn verzoek een foto van het handschrift gemaakt. Vervolgens raakte het boek spoorloos, totdat het enkele jaren geleden weer opdook. Exemplaar nr. 26 verkeert nog in perfecte staat. De twee brieven die Baur met de vorige eigenaar heeft gewisseld, worden in het boek bewaard. Het ingeplakte handschrift is een netafschrift van het gedicht ‘Twijfelzonnig’ dat voor het eerst in de bundel *Laatste verzen* is gepubliceerd. Het gedicht komt ook voor op p. 200 van het tweede deel van de bloemlezing, zodat de eigenaar van dit exemplaar de afgedrukte tekst met die van het ingeplakte handschrift kan vergelijken.

Twijfelzonnig

Maar twijfelzonnig lente en is 't,
de wind en wilt niet zoeten;
't geboren loof zijn' moeder mist
en wachten zal 't mij moeten,
zoo lange er buien bovenslaan,
om schielijk weer zijn gang te gaan.

Zijn gang te gaan, in weide en bosch,
in heesters en in hoven,
begeert het, alle boeien los
en alle buien boven;
dan wilt het al vol zonne zijn,
vol wellust en vol wonne zijn.

Vol wonne zijn mijn herte zal,
herlachen en herleven;
voor winden noch voor ongeval
van bange buien beven.
Och, lente, weest mij willekom
En werkt uw edel werk weerom!

Uw edel werk zoo wille ik dan
een liedeken vereeren,
daar 't vogelvolk niet aan en kan,
en zingen 't, duizend keeren;
maar al zoo lang 't uw wonne mist,
mijn herte, twijfelzonnig is 't.

Kortrijk
18/4/'97.

Guido Gezelle

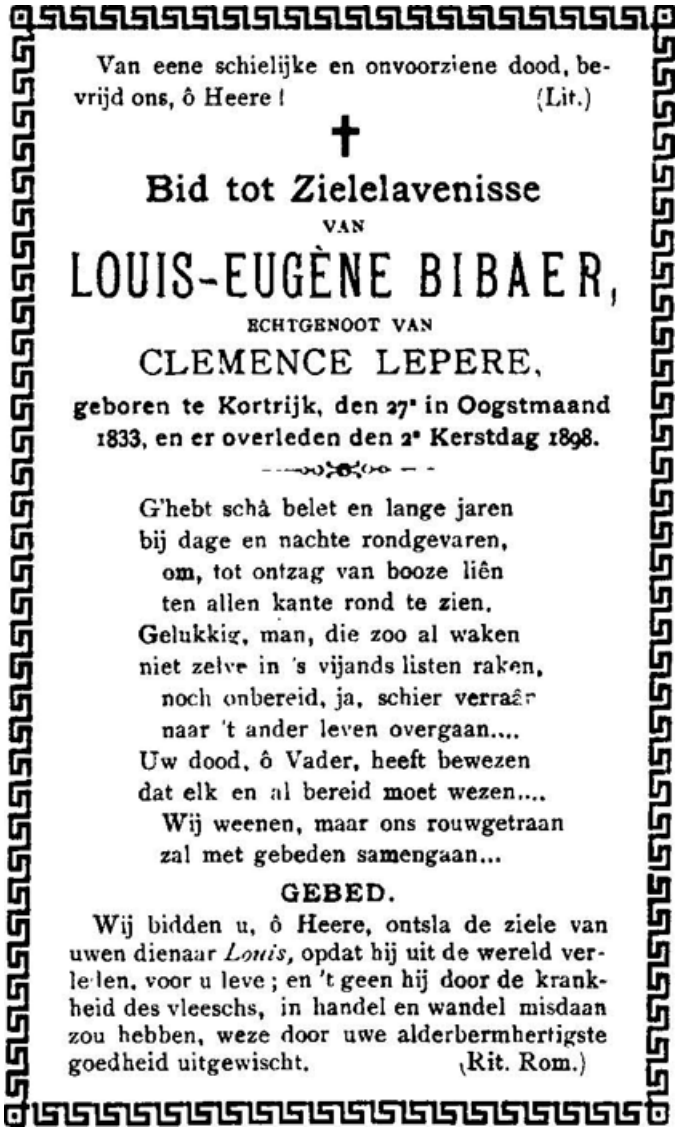
Guido Gezelle: identificatie en analyse van een overlijdensgedicht uit 1898

Julien Vermeulen

Het bidprentje voor de Kortrijkzaan Eugène Bibaer uit 1898 bevat een anoniem overlijdensgedicht dat vermoedelijk van de hand van Gezelle is. Hoewel er in het Gezellearchief geen versie in handschrift aanwezig is, kunnen we toch diverse elementen aanhalen die een auteurstoekenning mogelijk maken. Het funeraire gedicht bestaat uit drie aaneensluitende kwatrijnen en een typisch Gezelliaanse typografie met opvallende indentaties. Talrijke enjambementen en de niet-gekapitaliseerde aanvang van sommige verzen passen in hetzelfde structuurconcept. De tekst is tweeledig opgebouwd en vertoont een emblematisch karakter. De eerste strofen zijn overwegend picturaal-metaforisch en in het slotkwatrijn extrapoleert de dichter een stichtende boodschap uit het leven van de overledene.

G'hebt (of de variant *Gij hebt*) vinden we als aanhef in negen andere Gezellegedichten terug en de opening van het tweede kwatrijn (*Gelukkig* + substantief) komt in het incipit van zeven Gezellegedichten voor. De eerste regel van het laatste kwatrijn bevat de apostrofe *ô Vader* als rustpunt middenin het vers: een dergelijke aanspreking voorafgegaan door *'o'* vinden we tientallen keren in Gezelles overlijdenspoëzie. Soms gaat het dan om een aanspreking van een overledene door de nabestaanden (zoals hier), soms om een aanspreking van de nabestaanden zelf of om een religieuze aanroeping.

Een bijzonder opmerkelijk Gezellekenmerk manifesteert zich helemaal in het begin van het gedicht. Voor enkele van zijn funeraire gedichten inspireerde de auteur zich op het beroep van de overledene. Zo ontleende hij zijn beeldmateriaal bijvoorbeeld aan de leefwereld van de uurwerkmaker (KZ48), de smid (KZ110), de timmerman (KZ111), de stadswerker (KZ151) e.a. Op een gelijkaardige manier maakte hij vaak woordspelingen op eigennamen of beschermheiligen. In het huidige gedicht kunnen we het gebruik van de uitdrukking *schâ belet* lezen als een perifrase van het beroep van de overledene. Een *schabeletter* (variant: *schadebeletter*) is een verouderde (West-)Vlaamse aanduiding voor politieagent. Het woord was Gezelle zeker bekend aangezien hij het ook in een andere context gebruikt, namelijk in een brief aan Duclos uit 1876 (Gezellearchief, Corr. II/1 [51,115]). Het begrip komt eveneens voor in De Bo's *Westvlaamsch Idioticon* uit 1892 (deel 2, p. 842) en onder andere ook



Van eene schielijke en onvoorziene dood, bevrijd ons, ô Heere ! (Lit.)

†

Bid tot Zielelavenisse

VAN

LOUIS-EUGÈNE BIBAER,

ECHTGENOOT VAN

CLEMENCE LEPERE,

geboren te Kortrijk, den 27e in Oogstmaand 1833, en er overleden den 2e Kerstdag 1898.

G'hebt schâ belet en lange jaren
bij dage en nachte rondgevaren,
om, tot ontzag van booze liên
ten allen kante rond te zien.
Gelukkig, man, die zoo al waken
niet zelve in 's vijands listen raken,
noch onbereid, ja, schier verraân
naar 't ander leven overgaan....
Uw dood, ô Vader, heeft bewezen
dat elk en al bereid moet wezen....
Wij weenen, maar ons rouwgetraan
zal met gebeden samengaan...

GEBED.

Wij bidden u, ô Heere, ontsla de ziele van uwen dienaar *Louis*, opdat hij uit de wereld verleden, voor u leve ; en 't geen hij door de krankheid des vleeschs, in handel en wandel misdaan zou hebben, weze door uwe alderbermhertigste goedheid uitgewischt. (Rit. Rom.)

in de *Gazette van Kortrijk* van 25 september 1895. De wijze waarop de auteur zijn gedicht vanuit dit transparante woord ontwikkelt mogen we ongetwijfeld als een filigram van Gezelles poëtica beschouwen. In de regels 1 tot 6 ontleent de dichter zijn metaforiek aan het semantisch veld van dit beroep. Idiomen als *bij dage en nachte / rond... / ontzag van booze liên / ten allen kante / rond te zien / waken / 's vijands listen* beklemtonen de oplettendheid van de agent voor boosdoeners en criminelen. Via het begrip *vijand* integreert hij een tweede semantisch register dat de verzen 6 tot 12 domineert. Hier staat het doodsbegrip centraal dat geëvoceerd wordt in het volgende paradigma: *in 's vijands listen raken / onbereid / 't ander leven / overgaan / dood / bereid / weenen / rouwgetraan / gebeden*.

Deze twee kernbegrippen (politie en dood) vinden een gemeenschappelijke noemer in de attitude van waakzaamheid tegenover de vijand. De thematiek van het constant voorbereid zijn op de dood is trouwens een fundamenteel gegeven in de doodsvisie van Gezelle. De cultivering van de religieuze waakzaamheid en het 'memori mori' steunen onder andere op de bijbelpericope: *'Weest dus waakzaam, want gij weet niet op welke dag uw Heer komt...'* (Mat. 24, 42). De dood komt als een dief in de nacht. De gelovige moet dus steeds bereid zijn om te sterven en om zich aan het oordeel te onderwerpen: een plotse dood moet vermeden worden. In die zin wordt het leven zelfs gezien als een 'ars moriendi', een kunst om goed te sterven. Zoals in het

liturgisch motto bovenaan dit bidprentje gesuggereerd wordt, is het de grootste wens van de gelovige om van een ‘schielijke en onvoorziene dood’ bevrijd te worden. De eschatologische visie die de dichter hierin articuleert is dezelfde als die van vele andere Gezellegedichten en is gebouwd op een polaire tegenstelling tussen ziel en lichaam, een dualisme dat zich in diverse antithesen manifesteert: *bereid/onbereid, waken/verraân, getraan/gebeden, dag/nacht, uw/wij, ten allen kante/'t ander leven*. Deze parallelle metaforische lijn (agent waakzaam voor de vijand; de gelovige waakzaam voor de dood) wordt in het moraliserend-didactische slotkwatrijn geëxtrapoleerd. De politieagent wordt er expliciet gezien als een rolmodel voor de nabestaanden. In die zin plaatst Gezelle ook het genre van het bidprentje in de traditie van de devotieprentjes waarbij gelovigen constant gewezen worden op de gevaren van het sterven in een staat van zonde.

Een contrastieve analyse van het lexicon op basis van de *Digitale Concordantie op het verzameld werk van Guido Gezelle* toont aan dat de meeste lexicale items uit dit gedicht ook voorkomen in andere gedichten van Gezelle. We vermelden enkele begrippen met hun benaderende frequentie: *belet (10) / lange jaren (32) / booze (57) / waken (40) / zelve (tientallen) / 's vijands (39) / listen (14) / bereid (68) / schier (104) / weenen (tientallen) / gebeden (tientallen)*. Slechts acht lexicale items uit dit gedicht hebben minder dan tien vindplaatsen in het verzameld werk van Gezelle: *schâ (7) / ontzag (2) / onbereid (4) / verraân (3) / ondergaan (1) / bewezen (6)*. De samenstellingen *rondgevaren* en *rouwgetraan* komen elders in Gezelles poëzie niet voor (varianten ervan echter wel). In het kader van deze lexico-statistische benadering namen we ook enkele steekproeven uit overlijdensgedichten die zeker niet van Gezelle zijn, maar die wel uit dezelfde periode dateren (Deinze, 1872; Aarsele, 1887; Brugge, 1890). In deze teksten ligt het aantal lexicale items dat minder dan tien maal in de Gezelleconcordantie voorkomt beduidend hoger dan het coëfficiënt 8 uit het Bibaer-gedicht en loopt soms op tot 18, 23 of 29. Vanuit die optiek is een statistische analyse op basis van corpora een betrouwbaar hulpmiddel bij de identificatie van Gezellegedichten. Verder signaleren we ook de dubbelvormen die bij Gezelle vrij courant zijn en soms in de vorm van volkse idiomen optreden *(bij dage en nachte / elk en al)*. Het circonflex-teken als aanduiding van de syncope van een intervocale d-consonant *(verraân / liên)* komt ook elders in zijn poëzie voor. Het gebruik van het jambisch metrum, het gepaard rijm en het beletselteken zijn niet direct als distinctieve kenmerken te isoleren.

Tot slot zijn er nog enkele contextuele gegevens die ook in de richting van Gezelle wijzen.

Volgens de overlijdensrubriek in de *Gazette van Kortrijk* van 29 december 1898 woonde 'Eugeen Bibaer, 65 j, werkman, echtg. van Clementia Lepere' in de Zwevegemstraat. Voor andere overledenen uit deze straat of uit de onmiddellijke omgeving van de Kortrijkse Veemarkt (Pluimstraat, Sint-Antoniusstraat, Slachthuisstraat) schreef Gezelle ook overlijdensgedichten (KZ68 / KZ129 en KZ71 / KZ73 / KZ83 / KZ128 / KZ154). Deze buurt maakte toen immers nog deel uit van de Onze-Lieve-Vrouwparochie waaraan Gezelle tot maart 1899 verbonden was. Het bidprentje vermeldt geen drukker; het lettertype, de gebruikte kapitalen en het gekartelde motief van de omlijsting vinden we echter ook terug op bidprentjes die door de Drukkerij We. Nys en Zonen (eveneens uit de Zwevegemstraat) verspreid werden: bijvoorbeeld het bidprentje voor M.J. Zeebrouck dat ook een Gezellegedicht bevat. Ten minste acht andere Gezellebidprentjes werden eveneens bij de weduwe Nys gedrukt.

Het overlijdensbericht in de krant vermeldt dat Bibaer 'werkman' was. Een tegenspraak met de uitgebreide referentie aan het beroep van politieagent en de verwante metaforiek? Neen. Eugène Bibaer was politieagent in Kortrijk van 1873 tot 1893. In de besloten gemeenteraadszitting van maandag 20 november 1893 werd hij echter uit zijn dienst ontslagen 'wegens drankmisbruik'. Of de dichter hiervan op de hoogte was blijkt in ieder geval niet uit de tekst van het gedicht. De *Gazette van Kortrijk* nam op donderdag 23 november 1893 wel het verslag op van de openbare gemeenteraad, maar maakte geen melding van wat 'achter gesloten deuren' beslist werd. Het bidprentje bevat nog een tweede onnauwkeurigheid. Eugène Bibaer werd niet in Kortrijk geboren, maar wel in Brugge. De briefwisseling in verband met zijn aanstelling tot politieagent (inclusief zijn tweetalige sollicitatieproef) bevindt zich in het Rijksarchief te Kortrijk. In een brief van 10 mei 1873 wordt verwezen naar 'Bibaer, Eugène, né à St Croix Lez Bruges, le 17 Août 1833, domestique habitant cette ville depuis 1867 venu d'Harelbeke...' (MSAK 920).

Samengevat kunnen we stellen dat diverse factoren (lexicon en structuur, metaforiek en stijl, thematiek en doodsvisie, drager en typografie, genre en context) erop wijzen dat het bidprentje voor Eugène Bibaer inderdaad een gedicht van Gezelle bevat. De literaire waarde schuilt zeker niet in het vernieuwende karakter van de tekst. Toch is de wijze waarop de dichter de metaforiek vanuit het beroepsleven van de overledene ontwikkelt een subtiel staaltje van vakwerk. De intuïtieve keuze voor de perifrase *schâ belet* is een knappe vondst die toegang verleent tot een rijke woordkeuze en beeldspraak. Zo wordt het onderliggende concept van waakzaamheid via een dubbel spoor geëvoceerd. Het dagelijkse werk van de politieman wordt, tegen een liturgische en bijbelse achtergrond, als voorbeeldgedrag voor iedere gelovige uitgebeeld.

Bibliografie

Anoniem, 'Gemeenteraad. Zitting van Maandag 20 November 1893', in: *Gazette van Kortrijk*, 23 november 1893; Anoniem, 'Schabeletters per velo', in: *Gazette van*

Kortrijk, 25 september 1895; J. Boets, *Gezelles zelfstandige publikaties*, Antwerpen, 1979 (en Id., *Aanvullingen en verbeteringen*, Schoten, 2003); A. Eloy (et al.), *Een vizie op de dood 1790-1914*, Gent, 1986 (typoscript); A. Peel, *Kortrijk... 70 jaar terug*, Kortrijk: Groeninghe Drukkerij, z.j., p. 30; F. Seynhaeve (red.), *Politie Kortrijk door de jaren heen. Evolutie van het korps tussen 1830 en 1977*, Kortrijk, 2002 (typoscript, herwerkte versie), p. 35, p. 52.

Een moord voor diamant
Over vier jaar Diamanten Kogel, prijs voor het beste, 'spannende' oorspronkelijk Nederlandstalige boek
Geert Swaenepoel

Enkele jaren geleden publiceerde Frans Heymans bij Snoeck-Ducaju een merkwaardig boek: *Het goud van de Vlaamse letteren: 170 jaar prijzen voor de Nederlandse literatuur in België (1830-2000)*. De lezer kan eruit leren dat Vlaanderen in die periode bedeeld werd met niet minder dan 792 literaire prijzen, in alle maten en gewichten. De onderwerpen waren in den beginne dikwijls zeer gedetailleerd: twaalf verzen over een bijbelvraagstuk, de moederliefde, 'den ijzeren weg', vaderlandsliefde...Tegenover deze overvloed aan literaire prijzen zijn de onderscheidingen die in ons taalgebied gereserveerd zijn voor misdaadliteratuur eerder bescheiden. Bekendst is misschien wel de Gouden Strop, een initiatief van het Genootschap



Trofee 'De Diamanten Kogel' naar een ontwerp van Wim Delvoye

van Nederlandstalige Misdaadauteurs, waarmee sedert 1986 jaarlijks het beste Nederlandstalige spannende boek beloond wordt. Datzelfde Genootschap van Nederlandstalige Misdaadauteurs riep in 1997 de Schaduwprijs in het leven, bedoeld om aankomende schrijvers in het genre een stimulans te geven. Het is een aanmoedigingsprijs en een meedingende titel moet het eerste fictiewerk van de Nederlandse of Vlaamse auteur zijn. De prijs is genoemd naar de legendarische hoofdpersoon 'de Schaduw' van de auteur Havank en bestaat uit een bedrag van 500 € en een zeefdruk van Dick Bruna. In 2003 ging de Schaduwprijs naar Bavo Dhooge voor zijn boek *Smak*; vorig jaar werd *Het Hollywood complot* van Freddy Michiels bekroond. De Hercule Poirotprijs is een initiatief van Weekend Knack, bedoeld om de Vlaamse misdaadauteurs een steuntje in de rug te geven. De laureaat krijgt een gegraveerde pen en een geldprijs van 1.500 €. De prijs bestaat sinds 1998 en wordt gesteund door Weekend Knack.

De Diamanten Kogel is de jongste telg in het prijzenlandschap. De prijs bekroont het spannendste en beste Vlaamse misdaadboek en werd de eerste maal in december 2002 uitgereikt. De Diamanten Kogel is een initiatief van het Genootschap van Vlaamse Misdaadauteurs. Naast de belangenbehartiging van de Vlaamse misdaadauteurs wil het genootschap ervoor ijveren dat het misdaadgenre niet langer

als inferieur aftreksel van de Literatuur met hoofdletter ‘L’ wordt gezien, maar als een volwaardig literair fenomeen en om de Vlaamse misdaadliteratuur in binnen- en buitenland te promoten. Het in leven roepen van De Diamanten Kogel moet in dat licht gezien worden.

Dat die promotie van het genre én van de eigen misdaadliteratuur broodnoodzakelijk is, wordt ook in Nederland erkend. In een bijdrage op Crimezone.nl stelt Charles den Tex, voorzitter van het Genootschap van Nederlandstalige Misdaadauteurs, het als volgt: ‘(...)de Nederlandstalige misdaadliteratuur kan alle mogelijke steun goed gebruiken. Verreweg het grootste probleem voor een Nederlandse misdaadauteur is het veroveren van een plekje in de boekhandels. En dan heb ik het nog niet eens over een mooi plekje naast de kassa, of over grote stapels op een eigen tafel, of helemaal vooraan, misschien zelfs met een eigen display. Vergeet het maar. De Nederlandse misdaadauteur mag blij zijn met een plekje ergens driehoog achter op een plank in de kast. Blij, want dat betekent dat hij de boekhandel überhaupt heeft gehaald. En dat terwijl de Amerikaanse en Engelse collega's met dikke stapels liggen te pronken. (...). Met elke prijs en met elke winnaar komt de Nederlandstalige misdaadliteratuur weer



Na de uitreiking van De Diamanten Kogel 2004 (vrnl): Aad van den Heuvel, Patrick De Bruyn, Bob Mendes, Elwin Post, Bavo Dhooge

wat breder in beeld.' Daarmee verwoordt Den Tex precies wat het Genootschap van Vlaamse Misdaadauteurs met het op touw zetten van De Diamanten Kogel wil beogen. Hoofdsponsor van De Diamanten Kogel is Rex totally Diamonds, een Antwerps diamantbedrijf. Voor de winnaar is géén geldprijs weggelegd. De organisatoren willen de klemtoon leggen op uitstraling en prestige en opteerden daarom voor een bijzonder waardevolle trofee. Wim Delvoye ontwierp voor de gelegenheid een exclusief kunstwerk, een met diamanten ingelegde boksbeugel. In 2002 werd Benny Baudewyns bekroond voor *De Emerson Locomotief*. Een verrassende keuze, want de auteur was pas aan zijn tweede misdaadverhaal toe. Het juryrapport loofde de uitgesproken originaliteit



Kunstenaar Wim Delvoye met Serge Muller van Rex totally Diamonds en Jan Hoet tijdens de uitreiking van de Diamanten Kogel 2002

van het gegeven en de behandeling ervan. *De Emerson Locomotief* is een lijvig, Amerikaans aandoend groots opgezet en bijtijds hallucinant verhaal dat over vier generaties loopt. Baudewyns opteert voor een ingewikkelde plot met meerdere verhaallijnen, en confronteert op die manier de lezer telkens opnieuw met verrassende wendingen. In 2003 kwam Jef Geeraerts met *Dossier K.* als winnaar uit de bus. Het boek, waarin een Albanese huurmoordenaar naar Antwerpen wordt gestuurd om er de eer van de familie te wreken, wordt door de jury geloofd om de heldere plot, de uitstekende sfeerschepping, de goed getypeerde personages en de beheerste ironie.

Vanaf 2004 werd de Diamanten Kogel niet alleen opengesteld voor Vlaamse auteurs, maar komen ook Nederlandse auteurs in aanmerking. Dat resulteerde in een aanzienlijke groei van het aantal inzendingen. De jury van De Diamanten Kogel 2004 kreeg 63 ingezonden boeken te lezen. Uit dat grote aantal inzendingen werden uiteindelijk zes titels genomineerd: *Verminkt* van Patrick de Bruyn, *Strafschop* van Bavo Dhooge, *Het Sahara raadsel* van Aad van den Heuvel, *Afgrond* van Corine Kisling, *Medeschuldig* van Bob Mendes en *Groene vrijdag* van Elvin Post. In de eindronde ging het echter tussen *Het Sahara raadsel* en *Medeschuldig*. De keuze viel uiteindelijk op *Medeschuldig* van Bob Mendes. Juryvoorzitter Henri-Floris

Jespers verwoordde het tijdens de feestelijke uitreiking in De Ark, op donderdag 14 oktober als volgt: ‘De jury kwam onder de indruk van het briljante maar nooit aanstellerige vakmanschap van Aad van den Heuvel. De problematiek die hij impliciet aanreikt, staat in contrast met de oppervlakkige of veelal al te gechargeerde gemeenplaatsen die vaak thrillers ontsieren. De lichtzinnige cultuur van spottende minachting en leedvermaak is ook Bob Mendes vreemd. Terwijl Aad van den Heuvel een breed fresco schildert waarop de personages met enige afstand als het ware op een zelfde vlak getekend worden, koos Bob Mendes resoluut voor de indringende en bijwijlen meedogende portrettering van de twee hoofdpersonages die de roman beheersen.

De plot is “fraai bizar” en “de verhaallijnen zijn kundig dooreengevlochten”, zo stond deze zomer nog te lezen in Vrij Nederland. De nevenpersonages, die een ware nevelvlek vormen, zorgen voor de ironische noot. Uiteindelijk viel de jury voor die intense menselijke betrokkenheid van Bob Mendes bij zijn personages, een engagement dat tevens blijkt uit de veelgelaagde literaire aanpak die de complexiteit van het menselijk tekort onthult.’

Ook in 2005 heeft de jury van De Diamanten kogel heel wat werk voor de boeg. Er werden door de uitgevers 65 misdaadverhalen ingezonden! Daartussen nieuw werk van ‘grote namen’ zoals Pieter Aspe, René Appel, Martin Koomen, Jef Geeraerts, Tomas Ross, naast boeken van Bavo Dhooge, Mieke De Loof, Johanna Spaey, Jonathan Sonnst en vele, vele anderen. Op het moment dat u dit leest zal de winnaar reeds bekend en bekroond zijn. De uitreiking heeft plaatsgehad op donderdag 22 september. Wie het uiteindelijk zal halen weet ik op het moment dat ik dit neerschrijf nog niet. Maar ook dit jaar zullen de genomineerden en het bekroonde boek door hun de onmiskenbare kwaliteit bijdragen tot de grotere bekendheid en de ruimere bekendheid van de Vlaamse en Nederlandse misdaadverhalen.

Muziek
Festival November Music
Simonne Claeys

Nederlands-Vlaamse samenwerking is een culturele vanzelfsprekendheid die door de Belgische historische omstandigheden problematisch was geworden. Pas na de Tweede Wereldoorlog werden er in de muziekwereld bescheiden initiatieven genomen. De *Belgisch-Nederlandse Componistendagen* waren een forum waar componisten uit de twee landen mekaar leerden kennen. Het is op die manier dat namen als Ton de Leeuw, Dick Raaijmakers of Peter Schat zelfs in Vlaanderen bekend werden, en componisten als Lucien Goethals of Karel Goeyvaerts in Nederland. Het initiatief was zeer succesvol maar omdat het op een academische leest was geschoeid had het een beperkte uitstraling. De wederzijdse waardering en interesse deed de behoefte ontstaan aan een ruimer en meer publieke aanpak, een soort uitwisselingsfestival. Het werd *November Music* genoemd, gewoon omdat het in november plaatsvindt. Nederland was hierin de locomotief, aan de Vlaamse wagon scheen altijd een wiel te ontsporen. De Vlaamse eurocent druppelt met mondjesmaat in vergelijking met de gulle Nederlandse euro. Sedert enkele jaren is het project verruimd tot Duitsland, of tenminste toch de Duitse gebieden die op fysisch bereikbare afstand liggen. Het is een internationale samenwerking en uitwisseling van componisten, solisten en ensembles tussen Vlaanderen, Nederland en Duitsland voor actuele muziek. Deze samenwerking resulteert in een jaarlijks festival dat gedurende enkele dagen gelijktijdig plaatsvindt in drie kernsteden namelijk Gent (B), 's Hertogenbosch (NL) en Essen (D). In deze steden wordt een sterk programma aangeboden dat van de ene stad naar de andere reist. Belangrijk bij *November Music* zijn de eigen producties en compositieopdrachten wat moet leiden tot een ‘vergroting van de pluriformiteit van het muziekleven’. Deze speciale opdrachten behoren tot de kern van het festival en *November Music* verzekert dan ook meer dan één uitvoering. Bij de keuze van componisten, solisten en ensembles gaat de voorrang naar de drie samenwerkende landen. De selectie geeft dan een indruk van het actuele muziekleven in deze drie regio's. Naast een gemeenschappelijk programma heeft elk land nog een eigen randprogramma afhankelijk van de praktische en financiële mogelijkheden van het betreffende land. Zo heeft 's Hertogenbosch elk jaar *November Music Kids*, een grote kindermiddag waar ook de nadruk wordt gelegd op eigen producties.



Solitude, een concept van Robert van Heumen en Arnoud Noordegraaf

Hoe jonger, hoe beter en hoe eenvoudiger om kinderen gevoelig te maken voor wat nu gecomponeerd wordt. Men organiseert zelfs een compositiewedstrijd voor kinderen onder het motto *jong geleerd, jong gedaan*.

Zo een internationale samenwerking van drie landen is merkwaardig vooral omdat het een festival voor actuele muziek is en open staat voor alle genres van actuele muziek. ‘Goede’ muziek beperkt zich niet tot één genre. Ieder genre zoals pop,

elektronische muziek, jazz en improvisatie, heeft eigen specifieke eigenschappen en haar eigen voortrekkers. Aan alle soorten van *cross over* of combinaties en tussenschakeringen van deze richtingen schenkt *November Music* aandacht.

Het internationale karakter van *November Music* komt tot uiting door kennis en overleg tussen de drie partners. Elke festival-productie wordt in de drie landen gepresenteerd wat de componisten en de uitvoerders de gelegenheid biedt zich in het buitenland te manifesteren. Men mag hier spreken van een export van cultuur. Het publiek hoeft zich niet te verplaatsen en kan kennis maken met nieuwe werken van buitenlandse componisten. De werken worden vaak uit de drie participerende landen gekozen. Zo schrijft een Vlaams componist bijvoorbeeld voor een Vlaams koor en een Duits orkest dat dan gedirigeerd wordt door een Nederlander. Ieder jaar worden bekende ensembles of componisten uitgenodigd om samen te werken met componisten en musici uit de drie landen. Zo werd voor de editie 2002 de Amerikaan Christian Marclay, DJ pionier en conceptueel kunstenaar, uitgenodigd om samen te werken met musici en ensembles uit de drie landen.

In bekende Gentse lokaties zoals de Bijloke, de Vooruit en Logos waar nieuwe muziek welkom is, kan men weer producties van *November Music* gaan beluisteren. In Logos is er een *Composers Club* voorzien. Componisten uit drie landen, -Vlaanderen wordt vertegenwoordigd door Bruno Forment,- komen er eigen werk voorstellen en zullen er samen een werk realiseren.

Het festival start met een dubbel programma in de Vooruit. Het Berlijns ensemble *Zeitkratzer* speelt nieuw werk van de Duitsers Carsten Nicolai en Reinhold Friedl, de Nederlander Marko Ciciliani en de Vlaamse DJ Mauro Pawloski.

Hiertegenover staat een groots opgevatte productie *Solitude* van de Nederlandse componist Robert van Heumen met de filmmaker Arnoud Noordegraaf. Het concept komt uit *The Invention of Solitude* van Paul Aster: *All the unhappiness of man stems from one thing only: that he is incapable of staying quietly in his room*. Een man zoekt de eenzaamheid van zijn kamer op. Hij wil de wereld vergeten en vrede vinden in zichzelf. Door zijn afzondering komen kleine niets-zeggende gebeurtenissen plots in het licht te staan. Geluiden die normaal niet opvallen trekken nu zijn aandacht. Geluiden van buiten sijpelen de kamer binnen en roepen herinneringen op. Schimmen komen te voorschijn en hoe langer hij alleen in zijn kamer zit, hoe meer zijn fantasie gaat spelen en hoe meer hij zijn eigen werkelijkheid uitvindt. Onrust maakt plaats voor een heldere leegte. *Solitude* is een audiovisuele voorstelling waarbij de luisteraar de hoofdrol krijgt toebedeeld. Om de unieke ervaring van het isolement te waarborgen krijgen de toeschouwers elk een koptelefoon en zitten verspreid in de ruimte. De projectie gebeurt via twee schermen en via transparante gaasdoeken die in de ruimte hangen. Op de schermen is het beeld van de kamer te zien waar de camera met een trage beweging doorheen kijkt. De compositie is uitsluitend via de koptelefoon te horen en niet alle luisteraars krijgen hetzelfde te beluisteren. Er hangen ook luidsprekers in de zaal waardoor filmgeluiden, of schijnbaar echte geluiden, een grotere diepte geven aan de ruimte. Enerzijds maakt Robert van Heumen gebruik van vooraf opgenomen omgevingsgeluiden die hij in de loop der jaren heeft verzameld en anderzijds krijgt de gesproken tekst met een verhalend aspekt een grote rol toebedeeld.

Met *Zwei-Mann-Orchester* van Mauricio

Kagel stond vorig jaar een echte klassieker op het programma in het Kraakhuis van de Bijloke. Kagels oudere werken doen het nog steeds goed zoals onder meer *Match, Pas de Cinq* en *Exotica*. Dit jaar koos men voor meer recente werken. Kagel zal De Bijloke weer laten vol lopen voor *A deux mains, Impromptu voor piano; Auftakte, zeshandig, voor piano en slagwerk; Auftakte, achthandig, voor twee piano's en twee slagwerkers* en *Capriccio op twee piano's*. Speciaal echter is de creatie van een nieuw werk dat Kagel schreef in opdracht van *November Music*. Hij schreef het voor zijn eigen instrument en gaf het de titel *Motetten voor acht cello's*. Het *Prometheus Ensemble* en het *Conjunto Iberico* samen met bekende solisten tekenen voor deze Kagelavond en de componist belooft aanwezig zijn.

Nog in de Bijloke is er volledig volgens de doelstellingen van *November Music* een concert met nieuwe werken van Vlaamse en Nederlandse componisten: Bruno Nelissen uit Tilburg, Frank Nuyts, de Oostendenaar die al jaren in Gent woont, en van de in Australië geboren Nederlander Kim Bowman. Bruno Nelissen presenteert twee composities naast elkaar. Het eerste is een bestaande cantate *Le Voyage* op een gedicht van Baudelaire, het tweede is een nieuw werk in opdracht van *November Music* en krijgt de titel van de gelijknamige roman *On the Road* van Jack Kerouac. De cantate *Le Voyage* herschreef hij voor vierstemmig vokaal kwartet, strijkkwartet, fluit en hobo. Het nieuwe werk krijgt ongeveer dezelfde bezetting met dit onderscheid dat de twee houtblazers vervangen worden door een elektrische gitaar. Tussen de poëzie van Baudelaire en de totaal andere metriek van Kerouacs proza vindt een zeer intigrerende wisselwerking plaats. In *On the Road* maakt Nelissen gebruik van de kwaliteiten van iedere speler en zanger waarbij een totale vermenging van de twee kwartetten plaatsvindt. De elektrische gitaar fungeert als verteller en geeft commentaar op het gebeuren.

Toen Frank Nuyts de vraag kreeg van *November Music* voor een eenvoudig werk voor slagwerk keek hij naar zijn werklijst en vond *Empty Music* voor marimba solo. De titel *Empty* verwijst bewust naar het beperkte basismateriaal. Het zijn een reeks kwinten, een eenvoudig interval voor de marimba, die hij ritmisch uitwerkte volgens een 2 op 3, maar zo georganiseerd dat de ene maat de 2 in de rechterhand krijgt en de volgende maat in de linkerhand. Door het hoge begintempo klinkt het herkenbaar maar het blijft tegelijkertijd ‘onvatbaar’. Vanuit dit principe schreef Nuyts een nieuw werk waarbij de tempi steeds in een 2/3 verhouding staan waardoor hij naar het einde ‘lege’ muziek maakt in een razend tempo. De bezetting werd uitgebreid en het werd *Low-key Music* voor strijkkwintet, blazers en slagwerk. Dit groter ensemble beantwoordde niet aan de vraag en zo werd het herschreven, aangepast voor November Music. Het nieuwe werk heet nu *Low-key Trio* en is voor twee marimba's en drums. De componist zelf speelt marimba 2, de Australische Claire Edwardes marimba 1 en Jan Desmet, drums.

Amsterdam Sinfonietta onder leiding van Etienne Siebens brengt een creatie van Kim Bowman waarbij beelden van de Australische cineaste Susan Norrie op een groot scherm boven het orkest worden geprojecteerd. De titel *Black Wind* suggereert de meer duistere kant van ons bestaan.

November Music is niet het feest der herkenning maar het feest van de ontdekking. Een festival voor nieuwsgierige mensen die naar Gent, of 's Hertogenbosch (NL) of naar Bochum, Dortmund, Essen of Herne (D) aan hun trekken komen tussen 15 en 20 november.

Voor meer informatie over *November Music*: www.novembermusic.net

Plastische kunsten
Enkele mysteries rond de Moreeltriptiek van Hans Memling
Albert Janssens

Bij een oppervlakkige benadering lijkt het alsof een thema als de Vlaamse Primitieven dat zo intens bestudeerd is de meeste van zijn geheimen al wel zal prijsgegeven hebben. Als men toch eens van wat dichterbij gaat kijken wordt men echter vrij spoedig gewaar dat er waarschijnlijk nog altijd meer vraagtekens zijn dan zekerheden. De Moreeltriptiek van Hans Memling is zeker een van de beste voorbeelden om deze bewering te ondersteunen. Deze triptiek, misschien wel het bekendste werk van de meester, is als dusdanig het studieveld van nogal wat wetenschappers geweest en toch is men er nog niet helemaal uit.

Waarom koos Willem Moreel Christoffel als centrale heilige op de triptiek?

Willem Moreel woonde in het huis naast de 'prochiepape' van Sint-Jacobskerk in Brugge. Het was dan ook de natuurlijkste zaak ter wereld dat de rijke en invloedrijke Willem de toestemming kreeg om in zijn parochiekerk een zijkapel in gebruik te nemen en er een familiegrafkelder in te richten. In zo'n kapel was een altaar onmisbaar om liturgische plechtigheden te vieren en men neemt aan dat hij de triptiek besteld heeft als aankleding van dit altaar. Belangrijk in heel het verhaal is de chronologie. De stichtingsoorkonde van de Maurus- en Gilliskapel zoals de familiekapel van Moreel in Sint-Jacobskerk genoemd wordt, is gedateerd 20 maart 1485 n.s. Op de lijst van het schilderij staat de datum 1484. Hierbij mag men niet uit het oog verliezen dat dit het jaar 1484 was voor Memling en Moreel. Zij hanteerden wat nu heet, de paasstijl. Hun jaar begon met Pasen zodat het in dit specifieke geval liep van 18 april 1484 tot 3 april 1485. De toekenning van de kapel en de bestelling van de triptiek vallen dus nagenoeg samen en zijn in de tijd gesitueerd rond maart-april 1485 nieuwe stijl.

De beroemde triptiek toont op het linkerpaneel voor de toeschouwer Willem Moreel, geknield met de handen in bidhouding.

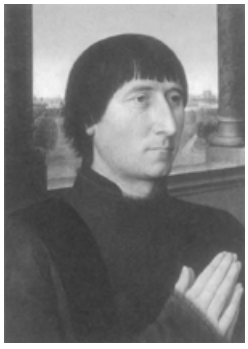
Zijn vijf zonen staan achter hem. Zoals gebruikelijk in die tijd heeft Willem de steun van zijn patroonheilige de heilige Willem van Maleval. Op het rechterluik is op dezelfde manier zijn vrouw Barbara van Hertsvelde afgebeeld met haar patrones en hun elf dochters. Op het middenpaneel zijn van links naar rechts de heiligen Maurus, Christoffel en Gillis afgebeeld. Er bestaat onder de wetenschappers consensus dat Maurus zou verwijzen naar de naam Moreel. Maurus betekent zoveel als de Moor en in het wapenschild van Willem Moreel staan drie Morenkoppen. Van de andere kant heeft de heilige Gillis altijd als herkenningsattribuut een hinde of een hert, zodat hier ook gemakkelijk de band naar de familienaam Hertsvelde kan gelegd worden. Problematischer tot nu was de figuur in het midden namelijk de heilige Christoffel die het kind Jezus draagt. Dit is de centrale figuur op het schilderij. Als er geen logische verklaring kan gegeven worden voor zijn aanwezigheid, dreigt de betekenis van het echte motief dat Willem Moreel heeft gedreven om dit schilderij te bestellen

de mist in te gaan. Recent historisch onderzoek naar biografische gegevens over Willem hebben naast andere zaken ook dit motief aan het licht gebracht. De heilige Christoffel wordt in die periode aanroepen als beschermer tegen een plotse dood. Zijn voorspraak zorgt ervoor dat iemand niet dezelfde dag sterft zonder dat hij gesterkt zou worden door de sacramenten van de stervenden en op die manier zijn heil in de hemel zou verzekeren. De vraag blijft waarom Willem Moreel als centrum van zijn retabel die specifieke heilige die trouwens in die periode niet zo erg populair was voor dit soort schilderwerken, heeft gekozen? De motieven hiervoor zijn te vinden in een klein stukje

Brugse geschiedenis met Willem Moreel in een hoofdrol.

Willem Moreel behoorde tot de absolute financiële top van de stad Brugge. Hij was als grootgrondbezitter onder meer heer van de heerlijkheid Oostcleyhem in Zuienkerke.

Hij was ook een van de vennoten in de Banca di Roma die, zoals de naam doet vermoeden, handel bedreef met filialen in meerdere Italiaanse steden. Willem was eveneens betrokken bij de verkoop van koloniale goederen, het item bij uitstek waar in die tijd grof geld mee verdiend werd. Zijn broer Lievin kocht de goederen bij de bekende Brugse handelaarfamilie Despars en Willem verkocht ze in een kruidenierstal die hij in de hallen huurde. Zijn patrimonium telde ook meerdere huizen in Brugge. Zoals kon verwacht worden koesterde Willem ook politieke ambitie. In 1472 werd hij voor het eerst tot schepen van de stad Brugge aangesteld. Maar hij wilde meer. In 1477 kwam volledig onverwacht nadat haar vader Karel de Stoute gesneuveld was, de erg jonge en onervaren Maria van Bourgondië op de troon. In Brugge bestonden er in die tijd twee facties. Een groep waarvan de aanhangers persoonlijk profijt hadden van een stadsbestuur dat onder de bescherming van de Bourgondiërs niet vies was van machtsmisbruik en corruptie. Voor de andere, grotere groep, was de centralisatiepolitiek van de Bourgondiërs en de arrogantie van hun politieke satellieten al langer een doorn in het oog. Die laatste groep zag nu haar kans schoon om te reageren. In die reactie speelde Willem Moreel een absolute hoofdrol. De opstandige groep wilde een herziening van de bestaande privileges bij de hertogin doordrukken. Bedoeling was het centrale gezag te verzwakken en binnen de stad paal en perk te stellen aan de invloed van de ‘oude’ bestuurderskliek. In die Brugse revolte tijdens de eerste helft van 1477 duikt de naam Willem Moreel voortdurend op. Hij regelde het smeergeld dat de stad Brugge betaalde aan de heren van Ravenstein en van Kleef, twee familieleden van Maria van Bourgondië, voor hun tussenkomst in het verkrijgen van het nieuwe privilege. Steekpenningen waren een heel gebruikelijke en aanvaarde procedure in die tijd. Ze staan trouwens officieel geboekt als uitgavenposten in de stadsrekeningen. Het was ook Willem die de volkswoede dirigeerde tegen een van zijn persoonlijke vijanden de ex-burgemeester Jan Barbezaen. Willem wordt later aangewezen als de hoofdverantwoordelijke voor het uitspreken van het doodvonnis en de executie van Jan. Drie andere oud-burgemeesters, alle drie van adel, werden eveneens op de pijnbank ‘geëxamineerd’ en schuldig bevonden. De drie werden niet ter





Deze schilderijen door Hans Memling stellen de portretten van Willem Moreel en Barbara van Vlaenderberch voor. Ze werden omstreeks 1480 uitgevoerd.
De panelen hangen in de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel.
[Foto: Brugge, Hugo Maertens]

dood veroordeeld, maar moesten zich terugtrekken in een klooster en werden zwaar financieel beboet. Nog twaalf andere ex-bestuurders werden veroordeeld tot zware geldboeten.

De revolte van 1477 en de invoering van het nieuw privilege zorgden voor een verschuiving in de manier waarop de stad bestuurd werd. In de eerste jaren daarop werd door het schepencollege om zo te zeggen niets beslist zonder een brede raadpleging van de ambachten en de neringen. De stedelijke bestuurders die instonden voor de dagelijkse politiek en die de relaties tussen de stad en de vorst verzorgden, zijn natuurlijk nog steeds leden van de financiële elite, maar de 'oude' adellijke families komen die eerste jaren niet meer aan bod.

Vanaf de lente van 1480 begint het tij te keren. Maria en haar echtgenoot Maximiliaan van Oostenrijk hebben de onrust die ontstaan was in de erflanden bij de troonwissel onder controle gekregen. Ook voor Willem Moreel komt de weerbots. Op 10 december 1481 wordt hij, beschuldigd door zijn tegenstanders, gearresteerd, gevankelijk weggevoerd naar Sluis en op sekreet gezet. Medestanders van Willem worden eveneens gevangen genomen of krijgen huisarrest. De strijd wordt uitgevochten voor de hofraad van de hertogen. Hier krijgen de twee elkaar bestrijdende facties in Brugge een gezicht. De ene groep, aanhangers van het centrale bestuur, worden later naar de geldzucht van Maximiliaan die de bijnaam heer Moneta had gekregen, de Monetanen genoemd. Hun tegenstanders die na de dood van Maria van Bourgondië alleen de jeugdige Philips de Schone als troonopvolger erkenden, namen de naam Philipijnen aan. Alles wijst erop dat op het einde van 1481, begin 1482 de rol van Willem Moreel en kompanen is uitgespeeld. Het plotse overlijden op 27 maart 1482 van Maria van Bourgondië doet de situatie opnieuw helemaal kantelen. De bestaande tegenstelling kwam op die manier terecht op een hoger echelon. Maximiliaan die omwille van het onmiddellijke geldgewin oorspronkelijk geneigd was de groep rond Willem Moreel te veroordelen, heeft plots de steun van een brede volkslaag nodig voor zijn aanspraken op het regentschap over Vlaanderen. Willem en zijn gezellen worden van rechtsvervolging ontslagen. Zij komen opnieuw in de gratie van de vorst en zorgen ervoor dat hun aanklagers uit de stad verbannen worden.

De aanspraken van Maximiliaan op het regentschap over Vlaanderen worden door de grote steden verworpen. Zij zien hun kans schoon om zelf een grotere macht te verwerven. Daarom steunen ze de oprichting van een regentschapsraad die bestaat uit 4 vooraanstaande edelen verwant aan de overleden vorstin, en waarbij de grote

steden vanzelfsprekend ook een vinger in de pap krijgen. In het begin doen beide par-

tijen pogingen om alsnog via onderhandelingen de diverse standpunten met elkaar te verzoenen. Wanneer dat echter mislukt worden de relaties zuurder. Vanaf de tweede helft van 1483 mag eigenlijk gesteld worden dat de tegenstellingen tussen de aartshertog en de grote Vlaamse steden geëscaleerd zijn tot een gewapend conflict. Uitgerekend wanneer die strijd op zijn hevigst is, wordt Willem Moreel tot burgemeester van schepenen verkozen voor de periode 2 september 1483 tot 1 september 1484. Zo wordt hij dus het officiële gezicht van de Brugse opstand tegen Maximiliaan. Doelwit nummer een voor alle tegenstanders.

De algemene sfeer in Brugge was tijdens heel de periode van de opstand uiterst grimmig en gevaarlijk. De voor- en tegenstanders van Maximiliaan, de zogeheten Monetanen en Philippijnen, stonden elkaar letterlijk naar het leven. Het was dan ook niet verwonderlijk dat de haat van de tegenpartij zich op Willem Moreel, als burgemeester en een van de leiders van de andere factie, concentreerde. Op 16 maart 1484 n.s. belegde Willem als zetelend burgemeester van schepenen, een bijeenkomst met de hoofdmannen en dekens van de ambachten op het stadhuis. Hij maakte zijn beklag dat over hem en zijn medeschepenen voortdurend laster werd verspreid. Hij herinnerde hen er aan dat hij al eens vroeger valselijk beschuldigd en opgesloten was. Dit was natuurlijk een allusie op zijn gevangenschap in december 1481. Hij had ook kennis gekregen van het feit dat zijn vijanden huurmoordenaars hadden aangeworven die hem naar het leven stonden. Hij vroeg dan ook aan de hoofdmannen en dekens extra bescherming voor zijn fysieke veiligheid. Zij zegden hem hun volledige steun toe. Die doodsbedreigingen moeten zeker ernstig genomen worden en zijn niet een of andere dramatische pose van Willem of het gevolg van hersenspinsels voortgesproten uit een te levendige fantasie. In die tijd kreeg iedere burgemeester van Brugge, op stadskosten voor de rest van zijn leven, de beschikking over een persoonlijke schadebeletter, een soort combinatie van lijfwacht en manusjevan-alles. Toen in september 1484 het burgemeesterjaar van Willem voorbij was, bleef zijn persoonlijke schadebeletter, Jan vanden Steene, dus verder bij hem in dienst. Slechts enkele maanden later op 12 december 1484 verdween Jan en op 29 december 1484 werd zijn lijk uit de reie opgevist aan de Stroobrug. In diezelfde tijd werd een genaamde Coppen Tyren gearresteerd. Hij bekende dat hij was ingehuurd door de Monetanen om Brugse notabelen te vermoorden. Hij werd op 7 januari 1485 n.s. onthoofd. Het subjectieve gevoel van onveiligheid bij Willem Moreel werd voortdurend bevestigd en versterkt door de concrete gebeurtenissen.

Hier komen alle draden dus samen. Op het ogenblik dat Willem Moreel zich omringd acht door moordenaars die ingehuurd zijn om hem om te brengen, bestelt hij de triptiek bij Memling. Wat is logischer om in dergelijke omstandigheden als centrale figuur op het schilderwerk te kiezen voor de beschermer tegen een onverwachte dood waardoor men riskeerde in staat van zonde te sterven en zo zijn zielenheil te verspelen?

Welke modellen heeft Memling gebruikt om de triptiek te schilderen?

De verklaring voor de aanwezigheid van de heilige Christoffel heeft bijlange niet alle vragen omtrent de triptiek opgelost. Bij een verdere confrontatie tussen de

biografische gegevens van Willem Moreel en het schilderij van Memling duikt een ander mysterie op.

Op het ogenblik dat Willem Moreel zijn kapel krijgt toegewezen en zijn triptiek bestelt, in de eerste maanden van 1485, is hij al burgemeester af en loopt de opstand van de Vlaamse steden tegen Maximiliaan van Oostenrijk op zijn laatste benen. Vanaf 1 juni 1485 beginnen de Bruggelingen middelen te zoeken om de strijd te staken en zijn ze bereid de aanspraken van Maximiliaan te erkennen. De onderhandelingen slepen nog wat aan, maar op 22 juni 1485 wordt officieel een einde gemaakt aan de weerstand en doet Maximiliaan zijn intrede in Brugge. Samen met een aantal andere opstandelingen wordt Willem Moreel door Maximiliaan buiten de vrede gesloten.

De aartshertog komt in eigen persoon alle stedelijke bestuursorganen vervangen, of anders gezegd: uitzuiveren van de elementen die hem vijandig geweest waren. Die nieuwe gezagsdragers vergaderden op 4 juli 1485 om te overleggen *'hoe dat men betalen zoude, achtervolghende een voorghebodt ghedaen binder maend van juing. Te wetene zo wie arresteire zoude ende bringhen in sheeren handen den persoon van Jan van Riebeke zoude hebben 100 £ gr, Willem Moreel 100 £ gr, Lodewijc Steylin 50 £ gr'*. Niet alleen was Willem door Maximiliaan buiten de vrede gesloten, maar het Brugse stadsbestuur, waarvan alle leden nu Monetanen waren, had een prijs van maar liefst 100 £ gr. uitgeloofd voor wie hem kon arresteren.

Op 3 juni 1485 nam Willem Moreel nog gedurende 3 dagen deel aan een vergadering van de Drie Leden van Vlaanderen te Gent i.v.m. het sluiten van vrede met Maximiliaan. Misschien heeft hij daar de bui voelen komen en is hij gevlucht. Hij heeft de stad zeker verlaten tussen 6 en 22 juni 1485. De anderen die samen met Willem buiten de vrede gesloten waren en wel gearresteerd werden, zijn allemaal op het schavot terechtgesteld. In een dergelijke extreem gevaarlijke situatie laat een goede huisvader zijn gezin niet achter. De familie Moreel heeft zich in de stad Doornik gevestigd buiten de jurisdictie van Maximiliaan. Een procuratie daterend van 9 november 1485 geeft expliciet aan dat Barbara van Hertsvelde samen met Willem in Doornik verblijven.

Misschien is het wel tijdens dit verblijf dat het Mariagedicht van Guillaume Alexis, in het Frans gesteld, werd bijgeschreven in het uit 1479 daterend getijdenboek van de familie Moreel.

Willem Moreel blijft met zijn gezin afwezig tot minstens 13 februari 1488. Het is pas dan, tijdens de tweede opstand van de Bruggelingen tegen Maximiliaan dat het revolutionaire stadsbestuur al diegenen die verbannen waren na de vorige opstand in 1485, laat terugkeren.

Als Memling de opdracht om de triptiek te schilderen pas rond maart 1485 heeft gekregen, dan betekent het feit dat de familie Moreel slechts enkele maanden na de bestelling van de triptiek voor bijna drie jaar uit de stad gevlucht is, een probleem.

Hoe lang werkte een schilder in die tijd eigenlijk aan een schilderij? Het is natuurlijk niet mogelijk de exacte tijd te berekenen, daarvoor zijn trouwens de schilderijen zelf te verschillend in oppervlakte. Maar men kan wel een ruime schatting maken die voor de triptiek in kwestie valabel is.

Als men de beschilderde oppervlakte van alle gekende schilderijen van Memling, zoals beschreven in de catalogus van D. De Vos, optelt en deelt door de totale tijd die de schilder in Brugge werkzaam is geweest, ontstaat een basisverhouding oppervlakte/tijd. Die verhouding kan op elk willekeurig schilderij van Memling toegepast worden. Volgens die berekeningswijze zou het 547 dagen geduurd hebben voor de zogenoemde Moreeltriptiek afgewerkt was. Met dien verstande dat de verhouding, voor het element tijd, rekent met kalenderjaren en niet met werkjaren. Er wordt gemeenzaam aangenomen dat een kalenderjaar in die tijd ongeveer 250 effectieve werkdagen telde. Dit zou er dus op neerkomen dat Hans Memling ongeveer 380 dagen effectief aan de Moreeltriptiek heeft gewerkt. De berekening valt natuurlijk te ruim uit, omdat moeilijk kan ingeschat worden hoeveel werk van Memling verloren is. Maar zelfs in de veronderstelling dat slechts de helft van zijn oeuvre bekend



Deze triptiek met de HH. Christoffel, Maurus en Gillis werd besteld bij Hans Memling omstreeks 1484 door de familie Moreel. Het drieluik wordt algemeen als de Moreeltriptiek betiteld. Het paneel (141×174 cm) hangt in het Brugse Groeningemuseum.
[Foto: Brugge, Hugo Maertens]

zou zijn, dan nog zou hij 272 dagen nodig hebben gehad om de triptiek te schilderen. Vandaar dat de vraag zich opdringt of Willem Moreel en Barbara van Hertsvelde in de geschetste situatie, daadwerkelijk hebben kunnen poseren voor Memling toen hij de zijpanelen van de triptiek schilderde. Alles lijkt er op te wijzen dat dit niet het geval was. De familie verbleef immers niet in de stad, zodat de volgende vraag al opduikt: waarop heeft Memling zich dan gebaseerd om hun portretten te schilderen?

Het is diverse auteurs opgevallen dat de bidhouding van Willem en Barbara op de triptiek een grote overeenkomst vertoont met de portretten die Memling eerder rond 1470 van het echtpaar geschilderd had en die momenteel bewaard worden in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brussel.

Het staat buiten kijf dat Memling toen hij de opdracht kreeg om de triptiek te schilderen, Willem Moreel meerdere malen heeft ontmoet of toch minstens heeft gezien. We hoeven hiervoor niet meteen hun beider lidmaatschap van de broederschap van Onze-Lieve-Vrouw- ter-Snee aan te halen met zijn meer dan duizend leden, alhoewel ook dat een mogelijkheid zou kunnen zijn. Maar tot einde augustus 1484 was Willem burgemeester van schepenen en als zodanig in heel wat publieke verplichtingen van het ambt, in het openbaar te zien. We mogen ook aannemen dat Willem de bestelling van de triptiek bij Memling persoonlijk is gaan bespreken. Wat wij proberen aan te tonen is dat als Willem niet daadwerkelijk geposeerd heeft, Memling een globale, vluchtige indruk gekregen heeft van een hem bekend gezicht dat verouderd was. Dit is ook de manier waarop volgens ons de veroudering op de triptiek geschilderd is. Memling heeft Willem in een nagenoeg identieke bidhouding geschilderd als in het begin van de jaren zeventig, vanuit een zelfde hoek en de veroudering vooral tot uiting gebracht in de kraaienpootjes en de lichte wallen rond de ogen en een zekere grijze schijn in het identiek donkerharig kapsel. Ziet Willem er in 1485 op de triptiek uit als iemand van omstreeks zestig jaar? Want dit is de leeftijd die hij op dat ogenblik bereikt heeft.

De stelling wordt nog duidelijker ondersteund door de afbeelding van Barbara van Hertsvelde. Zij ziet er op de triptiek, die toch minstens tien à twaalf jaar later geschilderd werd, nauwelijks ouder uit dan op haar vroegere portret. Laten we niet vergeten dat zij in die tussentijd meerdere kinderen gebaard heeft. Ook dit laat sporen na op de fysieke verschijning van een vrouw van middelbare leeftijd. Het is best mogelijk dat Memling haar niet meer ontmoet of gezien had, waardoor hij ook de veroudering moeilijker kon inschatten. D. De Vos heeft opgemerkt dat Barbara op

de triptiek dezelfde twee ringen aan haar vinger heeft als op het portret van omstreeks 1470. Dit zijn trouwens de twee enige juwelen die ze draagt. Welke ijdele vrouw laat zich tweemaal met dezelfde juwelen portretteren? Het geboortejaar van Barbara ligt omstreeks het jaar 1440. Ziet Barbara er op de triptiek uit als een vrouw van vijfenveertig jaar, moeder van minstens veertien kinderen?

Memling heeft gezien de omstandigheden, voor de zijluiken van de triptiek, niet de echte personen kunnen observeren. Meer dan waarschijnlijk heeft hij het portret dat hijzelf meer dan een decennium vroeger van hen geschilderd had, gebruikt.

Maar ook de kinderen vormen een probleem. De meeste dochters hebben op de triptiek geen individuele gelaatstrekken zodat men moeilijk van een echt portret kan spreken. De dochter-kloosterlinge is wel als individu afgebeeld. Dit is de dochter Maria, het oudste kind van het echtpaar. Zij erft na het overlijden van haar vader zijn leengoederen. Reeds van vóór 1478 is zij ingetreden in het Sint-Margrietekloosterr aan de Groenen Briel in Gent. Heeft zij geposeerd voor Memling? Is zij van Gent uit het klooster gekomen of is Memling naar Gent getrokken? Indien niet, waarop heeft hij zich dan hier gebaseerd om haar te portretteren? De tweede dochter met individuele trekken heet Barbara. Volgens de traditie werd zij door Weale ‘herkend’ als dezelfde persoon die model stond voor een ander werk van Memling de zogeheten Sibille Sambetha. Barbara was toen de triptiek besteld werd in 1485 reeds gehuwd met Boudin van Eldijnge, van wie ze reeds zeker in 1493 weduwe was met drie kinderen. Heeft zij voor Memling geposeerd? Als zij inderdaad de Sibille is zou dat een verklaring kunnen zijn en zou het ook mogelijk zijn dat Memling dit vroegere schilderij als voorbeeld heeft gebruikt.

Bibliografie

Dirk De Vos, *Hans Memling, het volledige oeuvre*, Antwerpen 1994.
Albert Janssens, *Willem Moreel en Hans Memling. Bijdrage tot het onderzoek naar de schilderijen van Memling in opdracht van de familie Moreel*. Handelingen van het Genootschap voor Geschiedenis 140/1-2 (2003)

Waar is de ziel?
Hugo Brutin

Brugge is dit jaar plots intens met het lichaam begaan en met het visualiseren daarvan, liefst in een context van hedendaagse kunst. Omdat het initiatief dat de naam Corpus 05 kreeg in grote mate refereert aan hedendaagse kunst, veroorlooft de vaak zo puriteinse stad zich vrijheden die tot voor kort gewoon taboe waren of leken. Het begon al met blote heren en madammen dartelend in straten waar de middeleeuwen nog leven en beven. Prettig om zien vooral omwille van de diversiteit van lichamen en hun welsprekende onderdelen zoals borsten en konten. De voyeur mocht kijken zonder enig demoniseren te vrezen. Integendeel.

Hoewel de aanvang van het Corpus gedoe nauwelijks iets met kunst had te maken, toch was meteen de toon gezet. Het lichaam kwam op allerlei manieren aan bod en zowat alles wat gebeurde werd au sérieux genomen. Hedendaagse kunst is immers vaak zo verwaand en inspiratieloos dat de kijker moet gaan fantaseren en projecteren, anders loopt hij het risico als beeldende untermensch te worden aanzien en dat wil niemand of bijna niemand. Dus ernstig kijken en vooral niet laten blijken dat je het ver-

band of de betekenis niet snapt of nogal slapjes vindt.

Projectie naast de kwestie

Een tentoonstelling van ruimtelijk werk of van fotografie en video's met hedendaagse ambities is vaak een oefening in projecteren, fantaseren, welwillend interpreteren, enthousiast applaudisseren of meewarig ontgoocheld zijn. Zo leest en hoort men herhaaldelijk de meest tegenstrijdige attitudes ten aanzien van wat in een hedendaagse context wordt getoond. Als je je niet laat gaan, dan ben je verloren en vooral voorbijgestreefd. Zo ligt het voor de hand dat wat bijvoorbeeld tijdens een poëziezomer in Watou verspreid ligt in opgekalefaterde stemmige kamers of schuurtjes van oude huizen met een droevige ziel vanuit de kennerswereld steeds opnieuw goed wordt bevonden, veelal omdat het zo hoort en omdat de geest en soms ook het materiaal van het SMAK er aanwezig is. Dat is niet steeds de idee van de gewone maar toch ook belangstellende bezoeker die een zucht van verlichting slaakt als hij al dat zelfingenomen en morbiede vertoon de rug heeft toegekeerd en wat licht, lumineusheid of kleur of esthetiek kan gaan opzoeken.

Als Watou steeds maar opnieuw met welwillendheid wordt toegedekt, dan is het al even evident dat wat Willy Van den Bussche - die volgens ingewijden niet thuis hoort in de tempels van het hedendaagse-, heeft bijeengegaard en in alle mogelijke ruimtes van het Groot Seminarie heeft neergepoot of opgehangen gewoon de grond moet worden ingeboord. Zo kan je je reputatie als criticus waar maken of handhaven en laten wij hopen ook vernielen.

Wij hebben echter de indruk dat de hedendaagse beeldtaal die de in Watou mooi gepresenteerde gedichten mag vergezellen geen band heeft met de poëzie terwijl wat in de Soul-tentoonstelling is opgenomen toch minstens een poging onderneemt om voeling te hebben met de sfeer van dit unieke gebouw dat ooit een abdij was en nu een steeds meer verlaten seminarie is. Ik zou bijna durven stellen dat veel ruimtes en gangen, veel sfeer en bezieling door wat is tentoongesteld door het getoonde eerder zijn aangerand, gedesacraliseerd, gebanaliseerd, gevulgariseerd. Kunst als vulgarisatieproces, wie had het kunnen denken!

De ziel als object

De Soul tentoonstelling, een van de jongste ledematen van het Brugse Corpus 05, is een overweldigende tentoonstelling, wat evenzeer positief als negatief kan worden geïnterpreteerd.

Wij hebben duidelijk de indruk dat die tentoonstelling een beetje de kers op de taart is in het tentoonstellingenbeleid van commissaris-generaal



Kunstenaar Sergio Storel

Willy Van den Bussche, een zowel glimlachende als grimmige gooi naar het actuele, naar wat ruimtelijk is en zich meer aan gedachte dan aan beeldtaal (in de verheven betekenis van het woord) voedt. Die bedenking wordt versterkt door de gedachte dat de curator binnenkort met (gedwongen) pensioen zal gaan en wellicht nog even wilde laten blijken dat ook hij van actuele kunst wat afweet. Zijn taalgebruik in de voortreffelijke catalogus moet trouwens voor geen enkele doorwinterde curator van het hedendaagse onderdoen, zelfs niet voor het taalgebruik van de Witte Raaf - hogepriesters of -iconen.

Wat ons eveneens heeft gefrappeerd is het feit dat je steeds dezelfde namen ontmoet wanneer het over een al dan niet door een thema ‘bezielde’ groepstentoonstelling van hedendaagse kunst gaat. Fabre is daarbij absolute recordhouder. Saturatie kan wel eens tot enige walg leiden, ook als het over geestelijke en bezielde spijs gaat. Het vreemde daarbij is dat vaak dezelfde werken worden getoond wat de ietwat bevreemdende en ronduit ontgoochelende indruk kan bieden dat die kunstenaars en hun werken een allesomvattende, alle thema's bestrijkende, alle facetten van spiritualiteit en gefilosofeer bevredigende en bevruchtende betekenis en uitstraling bezitten. Dan eigenlijk liever een landschap als het maar goed geschilderd is.

Sergio storel

Willy Van den Bussche heeft in de kapel, de wandelgangen, de vele serene ruimtes, de binnenkoer, de tuin en de ietwat rommelige en niet steeds inspirerende kelders tientallen om niet te zeggen honderden werken ondergebracht zodanig dat je de indruk krijgt dat meer beroep wordt gedaan op je kwaliteiten van ontdekkingsreiziger dan van kijker. Ook als je heel aandachtig de pijltjes volgt, toch heb je naderhand tal van niet onbelangrijke werken gemist. Ik denk hierbij concreet aan de bronzen van Sergio Storel die al spiritueel en bezield waren nog voor ze in Brugge zijn terechtgekomen. Op het binnenkoertje staat een naar mijn gevoel ietwat opdringerig wit ruimtelijk object van Beaufort - adept Zhang Huan die naar loffelijke gewoonte zichzelf afbeeldt als centrum van de dingen. Bovenaan in een nis die omzeggens niemand heeft gezien staat een masker van Sergio Storel en even verder in het plantsoen kan je een ander bronzen beeld van Storel aantreffen als je nog heel wakker bent. Twee andere bronzen van dezelfde in Parijs werkende beeldhouwer en schilder van Italiaanse origine staan vooraan in de voortuin, opnieuw opgenomen in het groen van de struiken. Wie een gedegen explorator is zal gevonden hebben; de anderen zullen die tastbare vorm van authentieke bezieling hebben gemist. Dat is jammer

hoezeer het ook voor de hand ligt. Storel heeft een eigen weg van vergeestelijking afgelegd. Het is niet toevallig dat meerdere sculpturen van zijn hand zijn opgenomen



Kunstenaar Sergio Storel

in de Matossian verzameling die in het PMMK in Oostende is ondergebracht. Zijn maskers zijn toonbeelden van geestelijke diepgang, stroken van tastbare spiritualiteit, een eindpunt van wat evenzeer met 'le phénomène humain' te maken heeft als met de essentie van beeldtaal en ruimtelijkheid. Storel heeft op een bepaald ogenblik in zijn zoeken om (met de hand) binnen te dringen in het hart of in de buik van een beeld zijn ideeën omtrent de nucleus ontwikkeld, omtrent de kern van de dingen, wat concreet is gegroeid vanuit zijn ervaring bij het doorsnijden van een pompoen die na het verwijderen van het vruchtvlees en de zaadjes een wonderbaarlijke structuur bleek te zijn. Zijn nucleïsme resulteerde in 1974 in de Prix de la Jeune Sculpture.

Dit om heel even te suggereren dat onder de meerdere tientallen kunstenaars er inderdaad heel wat aanwezig zijn die 'ziel' bezitten, filosofie die aan eenvoudige woorden en gedachten genoeg heeft om binnen te dringen in de geest en de erkenning van de bezoeker.

Namen

Tot slot enkele namen van kunstenaars die al sinds enige tijd met het PMMK vertrouwd zijn: Jean Bilquin, Wouter Deruytter, Jan Fabre, Frans Gentils, Thomas Lange, Roger Raveel, Piet Stockmans, Johan Tahon, Hans Vandekerckhove, Paul Van Hoeydonck, Benoît Van Innis, Paul Van Rafelghem, Jacques Verduyn naast enkele waarvan de naam de tentoonstelling op een voornaam actueel niveau moet tillen: Tacita Dean, Berlinde De Bruycker, Marlène Dumas, Roni Horn, Mark Manders, Ron Mueck, Juan Munoz, Juliao Sarmento, Thomas Schütte, Bill Viola; Thierry De Cordier, Peter Buggenhout, Philip Van Isacker, Bill Viola.

Varia
Met eminente vrouwen op stap door Mechelen
Jean Luc Meulemeester

In Mechelen staat het najaar 2005 in het teken van twee voortreffelijke vrouwen, die ongetwijfeld een belangrijke rol hebben gespeeld in de geschiedenis van de

Nederlanden: Margareta van York (Fotheringay 3 mei 1446 - Mechelen 23 november 1503) en Margareta van Oostenrijk (Brussel 10 januari 1480 - Mechelen 1 december 1530). Tot 18 december zullen tentoonstellingen, podiumkunsten en allerhande activiteiten de diverse instellingen, straten en pleinen van deze Brabantse stad kleuren. Het is inderdaad fascinerend hoe deze twee leading ladies zo'n vijf eeuwen geleden met kunst, politiek, macht, openbaarheid en privé-leven zijn omgegaan. In dit geheel van culturele activiteiten springt vooral de tentoonstelling *Dames met Klasse* in het oog die ons laat binnentreden in de wereld van beide Margareta's. Volgens de persnota wordt het een boeiend dubbelportret waarin allerlei facetten aan bod zullen komen. Wat hield hen bezig? Hoe stonden zij in het leven? Welke politieke functie vervulden ze?

Welke relatie hadden ze ten opzichte van de godsdienst in die moeilijke tijden? Wat was hun band met kunst en wetenschap? Hadden ze werkelijk veel macht? Hoe hielden ze zich emotioneel staande in die toenmalige toch vrij uitgesproken mannenwereld?

Dat deze culturele manifestaties in Mechelen plaatsvinden, mag ons geenszins verwonderen. Deze stad vervulde niet alleen sedert 1504 (tot 1530) een voorname bestuurlijke rol in de geschiedenis van ons land als vestigingsplaats van het hooggerechtshof en van de Grote Raad en promoveerde zelfs onder invloed van Margareta van Oostenrijk tot hoofdplaats van de Nederlanden, maar beide vorstinnen hebben er evenzeer lange tijd geresideerd en zijn er zelfs overleden. Hun verwantschap steunt niet alleen op familiale banden - zo is Margareta van York de aangehuwde grootmoeder van Margareta van Oostenrijk en was tevens haar meter, wat meteen de gelijkluidende voornaam verklaart zoals dat toen meermaals gebeurde -, maar bepaalde facetten van hun levensverhaal zijn werkelijk gelijklopend. Net zoals Margareta van York voor de opvoeding van Margareta van Oostenrijk - de enige dochter van Maximiliaan van Oostenrijk en Maria van Bourgondië - zorgde, ving Margareta van Oostenrijk dan op haar beurt als tante weer een aantal kinderen van Filips de Schone en Juana van Castilië op: Eleanora, Karel - de latere kei-

zer en eveneens haar meterkind -, Ysabeau en Maria. Vergeten we niet dat hun vader intussen overleden was en dat hun moeder in Spanje meer en meer tekenen van krankzinnigheid vertoonde. De traditie zegt dat ze haar neefje en nichtjes met veel liefde en toewijding omringde, ook de soms lastige en opvliegende troonopvolger.

Wijzen we verder op het feit dat Margareta van York op 22 juni 1492 als doopmoeder Margareta van Oostenrijk in Kamerijk ophaalde nadat haar eerste verloofde, de latere Karel VIII, die ze als dauphin op 22 juni 1483 door een kinderhuwelijk als gemaal moest aannemen, omwille van o.a. politieke omstandigheden op 6 december 1491 in het huwelijk was getreden met Anne van Bretagne. Dat deze zaak ingewikkelder was en met een verdrag moest worden afgesloten, zal wel niemand verwonderen. Uiteraard is er meer. Terwijl de bestuurlijke rol van de intellectuele Margareta van York niet mag worden overschat, is dit geenszins het geval voor Margareta van Oostenrijk. Tot tweemaal toe regeerde zij als landvoogdes over de Zuidelijke Nederlanden en kreeg zo een aanzienlijke invloed op het bestuur en zelfs op het afsluiten van bepaalde verdragen, waarvan sommige zelfs in de Dijlestad werden ondertekend. Enkele jaren voordien, op 5 november 1495, was zij daar in de Sint-Pieterskerk bij volmacht in het huwelijk getreden met don Juan, prins van Castilië.

Mechelen was ten andere ook de stad waar ze geregeld verbleef toen ze niet werd ingezet op het politieke schaakbord van Europa. Tevens is hun interesse voor de wetenschap en zeker voor kunst wel bekend. Beiden deden diverse bestellingen bij allerlei kunstenaars, waarbij hun hof kristalliseerde als de ideale artistieke ontmoetingsplaats. Ongetwijfeld kreeg Margareta van Oostenrijk dit tijdens haar jeugdjaren in het kasteel van Amboise ingeprent. Daar was ze omringd door een schare uitstekende opvoeders. De samenstelling van haar librije, waarin hier en daar gedichten van haar hand zijn geschreven, bewijst dit voldoende.

Iedere overgang van een eeuw naar een volgende is altijd een boeiende periode die als een kluwen van diverse elementen kan worden omschreven. Dit was niet anders op het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw. Er vond toen niet alleen een aantal duidelijke politieke veranderingen plaats, maar die periode vormde meteen een keerpunt op wetenschappelijk, godsdienstig, militair, sociaal en cultureel gebied. Denken we maar bijvoorbeeld aan de geleidelijke evolutie van gotiek naar Renaissance. Die ontwikkeling zien we nadrukkelijk in het door Margareta van Oostenrijk opgetrokken complex in de wijk Brou nabij Bourg-en-Bresse in het Ain-departement.



Dit portret van de nog vrij jonge Margareta van Oostenrijk (olieverf op paneel, 37 × 27 cm) uit het begin van de zestiende eeuw wordt toegeschreven aan de Brusselaar Bernard van Orley (ca. 1488 - 1541). Het werd in 1975 aangekocht door het Musée de Brou in Bourg-en-Bresse. Van dit portret bestaan zeker nog vier andere versies die in diverse verzamelingen worden bewaard. Tussen haar handen houdt ze een rozenkrans.

Het geschiedkundig verhaal achter deze kerk met sober gehouden convent is voldoende bekend. We schrijven 1480. Margareta van Bourbon belooft wanneer haar man, Philippe, graaf van Bresse en later hertog van Savooie, van een jachtongeval geneest om een bescheiden benedictijnerpriorij in Brou tot een volwaardig monasterium om te bouwen. De graaf herstelt, maar Margareta van Bourbon overlijdt op 24 april 1483 in het kasteel van Pont-Ain zonder haar belofte, wegens de krapheid van de tijd, te hebben waargemaakt. Ze hoopt dat haar man en zoon, Philibert, haar promesse zullen vervullen. Op 1 december 1501 huwt Margareta van Oostenrijk in het klooster van Romainmôtiers Philibert. Het was, zoals toen meer gebeurde, een politiek huwelijk enerzijds omdat deze edelman gelieerd was aan de Franse kroon, anderzijds omwille van de strategische ligging van het hertogdom Savooie zelf. Door dit huwelijk wordt ze soms Margareta van Savooie genoemd, misschien ook omdat ze werkelijk de regering van dit hertogdom in handen nam. Intussen werd ze door weelde en kunst omringd. Schone liedjes duren niet lang. In 1504 overleed Philibert na het drinken van ijskoud bronwater tijdens een jachtpartij op een hete zomerdag. Ook al had ze hem toen haar mooiste tot poeder gemalen parels als medicijn gegeven! De kronieken vertellen dat ze daarop zelfmoord wilde plegen en dat ze haar kleren scheurde van verdriet. Daar ze geloofde dat de dood van haar gemaal een straf was omdat noch zijn moeder, noch hij de belofte van destijds hadden volbracht, besliste ze uiteindelijk zelf het klooster met de kerk als mausoleum te laten oprichten. Het resultaat mag gezien worden.

Zo'n een half jaar na het overlijden van Philibert kocht de amper zesentwintig jarige Margareta van Oostenrijk op zo'n grote kilometer van Bourg-en-Bresse de grond met een klein kloostertje. In dit toen wat afgelegen gebied vestigden zich nu augustijnen. Uit het *Liber recordationum* (Brou, Archives de l'Ain, hs. 620) vernemen we dat ze persoonlijk op 28 augustus 1506 tijdens hevige regenbuien en gure windvlagen de eerste



Deze medaille (voor- en achterkant) werd in 1502 geslagen door zilversmid Jean Marende uit Bresse naar aanleiding van de blijde intrede in Bourg-en-Bresse van het pas gehuwde koppel Philibert van Savooie en Margareta van Oostenrijk. Hun bustes in profiel prijken op de voorkant. Een deel van het alliantiewapen met liefdesstrik staat op de achterzijde. Een dergelijke strik werd geregeld als ornament in de kerk gebezigd.



Algemeen zicht op de kloosterkerk in Brou die opgetrokken werd onder de leiding van Lodewijk van Boghem. [Persfoto]



Binnenzicht in het koor van de kloosterkerk van Brou vanuit het oosten met de achterzijde van het doksaal, de koorbanken en de drie praalgraven (van Margareta van Bourbon, van Philibert van Savooie en van Margareta van Oostenrijk).

steen legde. Enkele dagen voordien had ze van paus Julius II een bul ontvangen met de toestemming om de kerk toe te wijden van de H. Nicolaas van Tolentino in plaats van aan de voorziene Sint-Benedictus. Het geheel zal echter nooit volledig worden afgewerkt. Zo werd het monumentale schilderij voor het hoofdaltaar pas vier jaar na haar overlijden als een testamentaire uitvoering begonnen en kwam het uiteindelijk in de O.-L.-Vrouwekerk van Brugge terecht. Op de voorkant zien we diverse taferelen uit het passieverhaal van Christus. Bovenaan op de zijluiken en op de achterkant prijkt een heraldisch ensemble dat het historisch verhaal in een notendop samenvat. Alleen al de pedigree van dit paneel levert stof voor een uitgebreid artikel. Dit werk werd namelijk tussen 1534 en 1561 achtereenvolgens uitgevoerd door Bernard van Orley (ca. 1488-1541) en Marcus Gerard (1521-ca. 1604). Kunsthistorici zijn het er nog altijd niet over eens welk deel of welke penseelstreek aan wie moet worden toegeschreven. Om het complex in Brou te realiseren bleef Margareta van Oostenrijk een tijdje in Savooie wonen ondanks een voorstel van haar broer om te huwen met de Engelse koning, Hendrik VII. Prinselijke vrouwen werden in die tijd geregeld als pasmunt ingezet. Ze dienden dikwijls als pion in het internationale mannenspel en werden gebruikt om de dynastieke belangen van hun familie verder te zetten. Maar hadden ze daardoor ook niet meer macht gekregen? Om het Broupatrimonium te bekostigen, putte ze uit haar weduwepensioen. De uiteindelijke realisatie kwam hoofdzakelijk in handen van Vlamingen of van kunstenaars die verbonden waren aan haar hof, zoals de uit Worms afkomstige Konrad Meyt (ca. 1480-1551). De leiding en controle van de votiefkerk werden toevertrouwd aan de Brabantse meester-metselaar Lodewijk van Boghem die door Margareta ruimschoots werd vergoed, niet alleen voor zijn werk, maar evenzeer voor zijn verblijf in het verre

Bourg-en-Bresse en voor zijn jaarlijkse winterse terugkeer naar de Nederlanden. Ze stelde hem zelfs een paard ter beschikking. Toen hij in Brou arriveerde was het klooster bijna volledig afgewerkt. Vooral de kerk, opgetrokken tussen 1513 en 1532, kan als een subliem voorbeeld van Brabantse laat-gotiek doorgaan al hebben enkele andere bidplaatsen er stilistisch invloed op uitgeoefend. De gevel werd recent gerestaureerd. Maar ook het doksaal, het aanpalende houten koorgestoelte met wat maniëristisch aandoende sculpturen en het O.-L.-Vrouwealtaar sluiten naadloos bij die stijl aan, hoewel sommige onderdelen de nakende Renaissance schoorvoetend aankondigen. Ook de drie praalgraven (van Margareta van Bourbon, van Philibert van Savooie en van Margareta van Oostenrijk), waaraan vermoedelijk Konrad Meyt meewerkte, passen wonderwel in de intimiteit van het sacrale koor, beantwoorden stilistisch aan de kenmerken van de flamboyante gotiek met duidelijke renaissancetrekjes en lijken wel symmetrisch opgesteld in deze sfeervolle necropool. De sportieve hertog ligt waarschijnlijk tussen zijn meest geliefde vrouwen: moeder en gemalin. Het valt op dat toeristen bij het betreden van deze uitmuntende mausoleumruimte nog steeds stil worden, misschien door al dat moois getemperd door het zonnige kleurenspel van een tiental glasramen in Brou uitgevoerd met Vlaamse inspiratie. Vooral in het bovenste deel van Philiberts praalgraf zijn de renaissance-elementen legio: de engeltjes die meer weg



Dit altaarschilderij (olieverf op eikenhout, 375 × 611 cm) met passietaferelen werd uitgevoerd tussen 1534 en 1561 door Bernard van Orley (ca. 1488-1541) en Marcus Gerard (1521-ca. 1604) voor de kloosterkerk in Brou, maar kwam uiteindelijk in de Brugse O.-L.-Vrouwekerk terecht. Nu staat het daar op het hoofdaltaar in het koor.



Tekening door Pieter de Molo (1746-1810) met het grafmonument van Margareta van Oostenrijk in het Brugse annuntiatenklooster. In het midden staat het kistje met haar hart. De ingekleurde tekening steekt in handschrift 595 van de Brugse stadsbibliotheek.
[Foto: Brugge, J.L. Meulemeester]

hebben van gespierde putti, de typische sokkels waarop ze staan en de marmeren platen met zijn wapen of graftekst. Indrukkend is wel dat de tombe onder de gisant is opengewerkt en dat Philibert er zo goed als naakt overgeleverd ligt als een gestorven mens die tot as zal verpulveren. Dit contrast tussen de hauteur van de vorstelijke functie en afkomst en de nederigheid van het menselijke bestaan vinden we eveneens bij het praalgraf van de hertogin-landvoogdes dat evenzeer op de snijlijn van laat-gotiek en Renaissance is opgetrokken. Ook dit mausoleum verraadt Brabantse kunstenaarshanden wat eveneens kan worden gezegd van het hoge retabel met de voorstelling van de Zeven Vreugden van O.-L.-Vrouw op het aanpalende zijaltaar. Daarvoor bezat de hertogin-landvoogdes een grote devotie.

Van het overige door haar geschonken kunstpatrimonium bleef daar weinig bewaard. Het ging vooral over wandtapijten, schilderijen en kerkelijk vaatwerk en dito paramenten. Door de verblijvende augustijnen ook gronden, boerderijen en belastingsrechten te schenken konden de paters het uitgebreide patrimonium onderhouden, verrijken en vanzelfsprekend tot in de eeuwigheid blijven bidden voor de zielenzaligheid van de daar begraven adellijken.

Het was de vurige wens van Margareta van Oostenrijk om in Brou te worden bijgezet. Bij haar overlijden in de nacht van 30 november op 1 december 1530 veroorzaakt door een ontsteking van een aanslepende beenwonde was haar besteld grafmonument nog niet afgewerkt. Margareta's gebalsemd lichaam werd voorlopig in het eveneens door haar gestichte en met vele giften overladen annuntiatenklooster iets buiten de Brugse stadsomwalling met indrukwekkende plechtigheden en met de nodige moeilijkheden bijgezet, haar hart in de O.-L.-Vrouwekerk aldaar en haar ingewanden in de geciteerde Sint-Pieterskerk van Mechelen, die ze tijdens haar leven via een bidtribune vanuit haar paleis kon bereiken. Het Brugse convent had ze ten andere aan de Zeven Vreugden van O.-L.-Vrouw toegewijd. Midden mei 1532 werd het lichaam naar Brou overgebracht. Het hart werd uit de O.-L.-Vrouwekerk gehaald en zou voortaan bij de annuntiaten worden bewaard. Antoon van Lalaing, graaf van Hoogstraten, begeleidde samen met een aantal trouwe dienaars de dubbele lijkkist naar Brou. Zij rust voortaan aan de zijde van haar ‘derde’ man in het complex dat zij met een ontembare energie en met een onvermoeibare werkkracht door een resem uitmuntende vakwerklieden en kunstenaars had laten oprichten. Alleen al omwille van dit complex heeft ze faam gemaakt en is - zoals P.-J. Angoulvent in een oud ongedateerd gidsboekje van de kerk van Brou schreef - ‘cette princesse incontestablement l'une des plus grandes et des plus curieuses figures de femmes dont l'histoire nous ait transmis le souvenir’. Wellicht onderstreept de tentoonstelling *Dames met Klasse* in Mechelen dit nog meer...

Enkele praktische gegevens

De tentoonstelling *Dames met Klasse* vindt plaats in de gerenoveerde erfgoedbrouwerij Lamot in de Van Beethovenstraat 8-10 in Mechelen en is dagelijks tot 18 december 2005 toegankelijk (met uitzondering van de maandag) tussen 10 en 18 uur. Er verschijnt ook een catalogus.

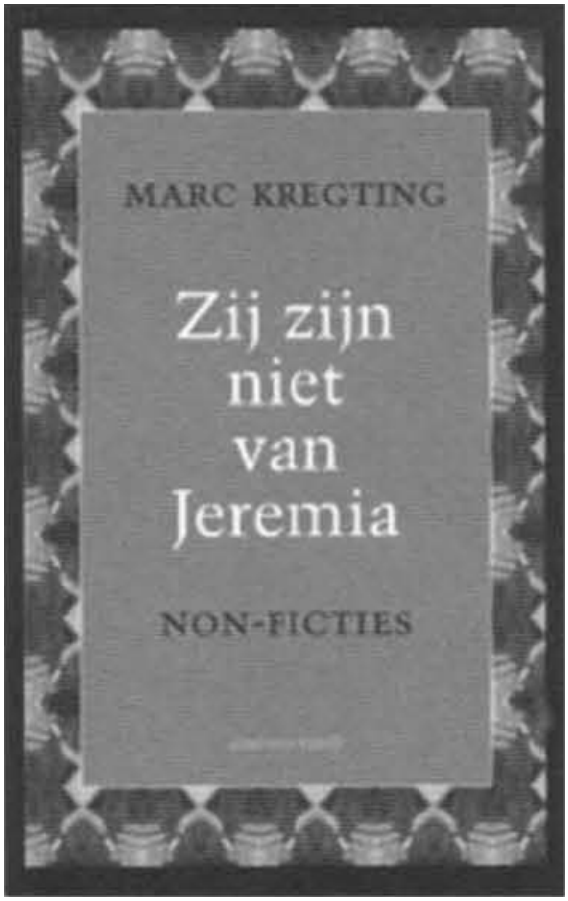
Inlichtingen: 015 - 29 76 55

Samenstelling Geert Swaenepoel
Bibliotheek

Algemeen

Marc Kregting

Zij zijn niet van Jeremia. Non-ficties, Vantilt, Nijmegen, 2004, 112 p. € 12,50



Cultuurgeschiedenis is een survival of the fittest en economie is de dragende kracht van deze geschiedenis. Dichter-essayist Marc Kregting toetst deze stelling aan zijn eigen ervaringen als fondsredacteur bij uitgeverij Meulenhoff, die deel uitmaakt van een beursgenoteerd concern. En in dat 'beursgenoteerd' schuilt blijkens de filosofie achter het boek nu precies het gevaar, want aandeelhouders willen geld zien. Toegepast op het hedendaagse boekbedrijf, houdt dat in dat 'onrendabele maar cultureel waardevolle titels' vaak het onderspit moeten delven tegen bestsellers, die immers een gegarandeerde winst opleveren. Gevolg: een verschraling van het aanbod. Een remedie daartegen zou eruit kunnen bestaan terug naar het kleinschalige te gaan. 'Zou', want: 'Kleinschaligheid is uiteraard onrealiseerbaar binnen een concern dat de meerderheid van aandelen heeft in diverse uitgeverijen.' De auteur lanceert op de laatste bladzijde van zijn polemische essay nochtans een aantal suggesties voor uitgevers, recensenten, lezers en andere spelers in het literaire veld om het boekbedrijf opnieuw gezond te maken. De vraag die zich daarbij opwerpt, is of deze suggesties ook uitvoerbaar zijn. En of Kregtings stand van zaken wel zo 'explosief' is als zijn

uitgever voorwendt. Want hoeveel modale lezers, die ook niet van Jeremia zijn, zouden er wakker van liggen?

[Patrick Auwelaert]

Jan Pauwels (red.)

Gheprint tAntwerpen. Het boek in Antwerpen van de vijftiende tot de twintigste eeuw. Uitgeverij Pelckmans, Kapellen, 2004, 139 p. € 13.95

Tijdens Antwerp Book Capital 2004 vond er in de stad een congres plaats over de geschiedenis van het boek in Antwerpen van de 15e tot de 20e eeuw. Deze bundel vormt daar met zijn 8 bijdragen de neerslag van. Binnen- en buitenlandse specialisten selecteerden uit elke eeuw van de betrokken periode een boek dat in Antwerpen werd gedrukt. Hun aandacht ging daarbij niet alleen uit naar de boektechnische aspecten, maar ook naar de distributie en de consumptie van het boek in kwestie. Ze kozen voor uiteenlopende onderwerpen gaande van 'Een leven van Jezus gedrukt door Gheraert Leeu in 1487' (Elly Cockx-Indestege) tot 'Van Ostaijens *Bezette Stad* als artistiek, typografisch en politiek experiment' (Geert Buelens). Ludo Simons stelt in zijn 'Woord vooraf' een aantal nog onopgeloste vragen m.b.t. de geschiedschrijving van het boekbedrijf in het algemeen en deze van Antwerpen in het bijzonder. Hij besluit dan ook dat er 'in het verhaal over de productie, de distributie en de consumptie van boeken (...) geen enkel hoofdstuk (...) als afgesloten mag worden beschouwd.' Maar een van de mooiste quotes uit het boek is afkomstig van boekhistoricus David McKitterick, die over de eigenschappen van het boek schrijft: 'Het ontwerp van een boek is niet zomaar een drager van de betekenis. Het is een deel van die betekenis.'

[Patrick Auwelaert]

Peter F. Anthonissen

Stop de pers! Hoe de media werken. Hoe werken met de media. Lannoo, Tielt, 2005, 267 p. € 19,95

'Relaties met de pers: hoe pak ik dat aan?' Met die vraag geeft communicatiedeskundige en ex-journalist Peter F. Anthonissen beknopt weer waar het in zijn jongste boek om draait. Om de vraag te kunnen beantwoorden, zo stelt hij, dien je echter eerst te weten hoe de media werken en hoe je zelf werkt met de media. Pas dan kun je op overtuigende wijze je eigen verhaal of boodschap brengen. *Stop de pers!* is dan ook eerst en vooral een handboek voor mensen die om uiteenlopende redenen een beroep willen doen op de media: 'ondernemers, woordvoerders, voorzitters, studenten, politici, vrije beroepers, sportlui, kerkleiders, Bekende Vlamingen en zij die het willen worden, of juist niet...' In zestien hoofdstukken en een epiloog, geschreven in een glasheldere, journalistieke stijl, schetst Anthonissen daartoe een soms onthullend beeld van de geschreven pers en de persagentschappen in ons land, van de verscheidene radio- en tv-stations, en geeft hij onderweg talloze tips, adviezen en vuistregels. Een uitgebreide bibliografie, een lijst met nuttige adressen en websites van diverse instanties en media én een uitgebreid register van persoonsnamen vervolledigen het geheel. Om het met de woorden van

Vlaams minister-president Yves Leterme op de Franse titelpagina te zeggen: *'Stop de pers!* toont het belang van informatie over informatie.'

[Patrick Auwelaert]

Filosofie en religie

Willem Barnard

Anno Domini. Dagboeken 1978-1992. de Prom, Amsterdam, 2004, 351 p. € 21,50

Enerzijds wil hij nergens bij horen, anderzijds beklaagt hij zich dat hij overal buiten staat. Guillaume van der Graft wordt miskend door literatoren (in tegenstelling tot zoon Benno), Willem Barnard krijgt geen plaats tussen de theologen. Toch verdient deze dichter+dominee (liever met een kruisje dan met een verbindingsstreepje) alle aandacht omwille van zijn vakmanschap, zijn liefde voor woorden en het Woord. Niet alleen voor anderen is hij een dwarsligger. Uit deze dagboekfragmenten blijkt de schrijver vooral met zichzelf te worstelen. De lezer krijgt de indruk van een ontgoochelde oude man die liever naast de tijd leeft en zich alleen in de liturgie even op zijn plaats weet. Voor de auteur zelf is het schrijven van dagboeken een geneeskunst die hem heelt en tot geheel brengt. Barnard en van der Graft vormen geen gescheiden werelden. Hij is tegelijk gelovig en ongelovig, proteliek en kathesant, trappist en troubadour. Schrijven en geloven zijn voor Barnard wezenlijk met elkaar verbonden. *Een gedicht is een kleine religie, het geloof een groot gedicht* (Les Murray). *Anno Domini* zou een deprimerend boek zijn als het geloof in een radicaal ander, messiaans bestaan zou ontbreken. De ironie en de hoop maken dit boek genietbaar. Ondanks de datering tussen het afscheid van het predikantschap en het afscheid van zijn vrouw Tinka blijken vele zaken nog steeds relevant en herkenbaar en daarom de moeite waard om te lezen.

[Emmanuel Van Lierde]

Steve Stevaert e.a.

Ander geloof, Naar een actief pluralisme in Vlaanderen. Davidsfonds, Leuven, 2005, 248 p. €15,95 Als de vos de passie preekt, boer, pas op je ganzen. Nochtans laat Steve Stevaert ondubbelzinnig in zijn kaarten kijken. Aanleiding om na te denken over religie is het migrantenprobleem en de toenemende levensbeschouwelijke diversiteit in ons land. Waarom zou een *ander geloof* geen bron van culturele rijkdom kunnen zijn, in plaats van een basis voor wederzijds wantrouwen en onbegrip? Zonder openlijk gesprek met religies over de samenlevingsproblemen zullen de conflicten toenemen. Religie kan nuttig zijn om het samenleven te bevorderen. Politiek alleen kan de problemen niet oplossen. Actief pluralisme moet een uitweg bieden, maar dit modewoord blijft alsnog een lege doos. De gastauteurs van deze bundel waren beter met elkaar in gesprek gegaan in plaats van elk een aparte bijdrage te schrijven. Dat zou pas een staaltje geweest zijn van echt actief pluralisme. De uitdagende factor voor het samenleven mag dan wel de islam zijn, de focus ligt vooral op de katholieke zuil en het onderwijs. Een joodse invalshoek ontbreekt al helemaal. Een opmerkelijk essay komt van Youssef Souissi. Hij vraagt zich af waar religieuze vrijheid stopt en

psychiatrie begint, ontmaskert het mechanisme van groepsbelangen en belangengroepen en roept op om minderheden zichtbaar te maken. Met andere woorden: wees niet langer kleurenblind.

[Emmanuel Van Lierde]

Kurt Martens

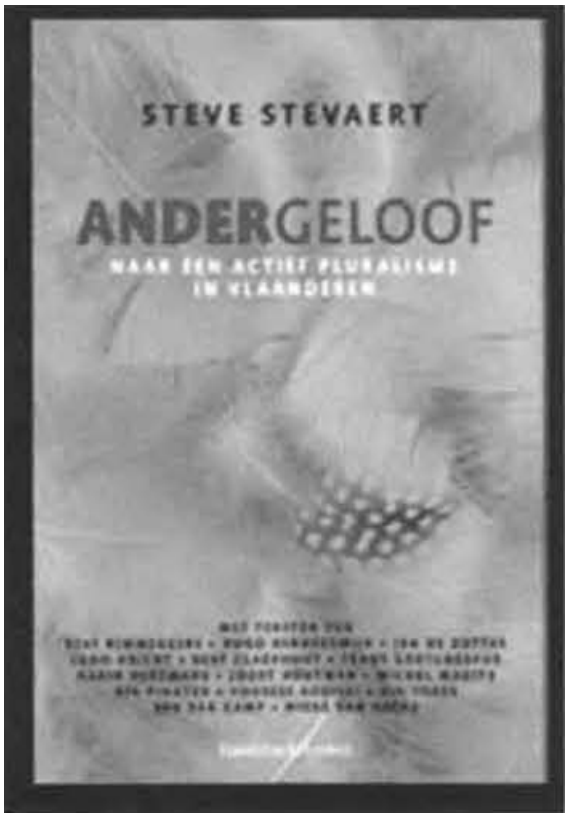
Van Ratzinger tot Benedictus XVI. Davidsfonds, Leuven, 2005, 127 p. € 12,95

Jospeph Ratzinger/Benedictus XVI

Zout der aarde, Christendom en kerk in de 21e eeuw, Een gesprek met Peter Seewald. Davidsfonds, Leuven, 1997-2005, 280 p. € 17,90

Joseph Ratzinger/Benedictus XVI

Waarden in tijden van ommekeer. Lannoo, Tielt, 2005, 176 p. € 14,95



Uitgeverijen hopen gouden zaken te doen met het overlijden van de paus uit Polen en het aantreden van een nieuwe pontifex. Tal van boeken verschijnen of worden herdrukt. Kerkjurist Kurt Martens schreef een ooggetuigenverslag van de gebeurtenissen over de laatste maanden van Johannes-Paulus II, het interregnum en het conclaaf tot de inauguratie van Benedictus XVI. De verzorgde welgekozen foto's en de interessante bijlagen maken van dit boek een echt souvenir. Aan het eind van zijn relaas roept Martens op om de nieuwe paus een kans te geven, te luisteren naar zijn boodschap, zelf te lezen wat hij schrijft en geschreven heeft. Het is inderdaad beter om boeken te lezen van dan over iemand. Net voor het overlijden van Karol Wojtila verscheen een bundeling van toespraken en gesprekken van Joseph Ratzinger onder de titel *Waarden in tijden van ommekeer*. Het is een belangrijke intellectuele bijdrage aan de huidige debatten over de ziel en de wortels van Europa, over de vrede en de toekomst van de mensheid in een geglobaliseerde wereld vol conflicten en

over wat religieuze en morele waarden kunnen betekenen voor techniek en wetenschap, economie en politiek. Er zijn meer vragen dan antwoorden, maar net daardoor wordt het denken bevorderd. Dat de Panzerkardinaal zeer gevoelig is en telkens weer waarschuwt voor de pathologieën van zowel de samenleving als de godsdienst blijkt eveneens uit zijn gesprek met de Duitse publicist Peter Seewald. Net zoals ideologieën kan godsdienst misbruikt worden, destructieve krachten oproepen en gevaarlijk zijn. In *Zout der aarde* komt de persoonlijkheid en de visie van Ratzinger duidelijk naar voren. Hij gaat in op de vragen over de toekomst van de kerk, de nieuwe dynamische bewegingen, de oecumene en de klassieke vragencanon over vrouwenwijding, anticonceptie, celibaat, hertrouwen van gescheiden mensen. Zonder schroom betoogt hij dat veel van wat nu nog als essentieel geldt, niet meer te redden valt. De kerk in crisis heeft geen nieuwe hervormers nodig, maar heiligen die ja zeggen tegen de liefde en zo een profetische oppositie vormen. Dat ze een minderheid zullen zijn, is duidelijk.

[Emmanuel Van Lierde]

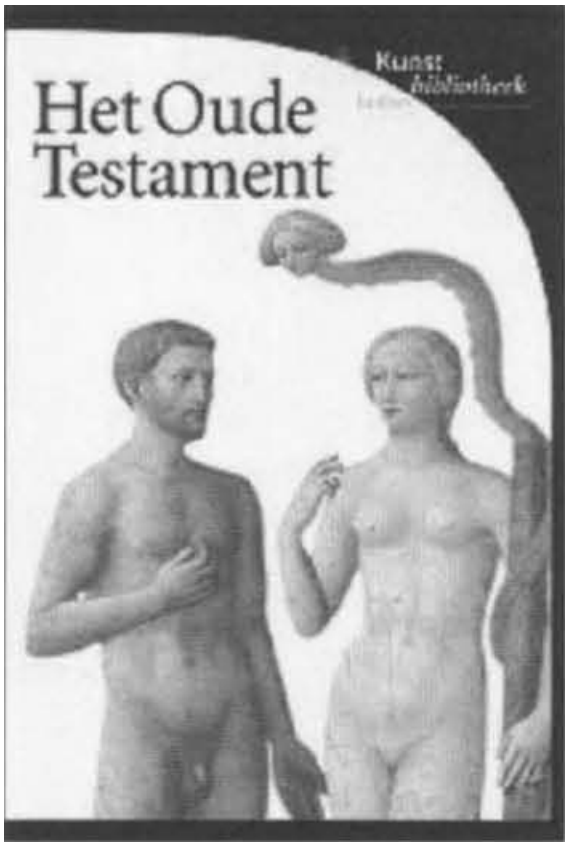
Beeldende kunst

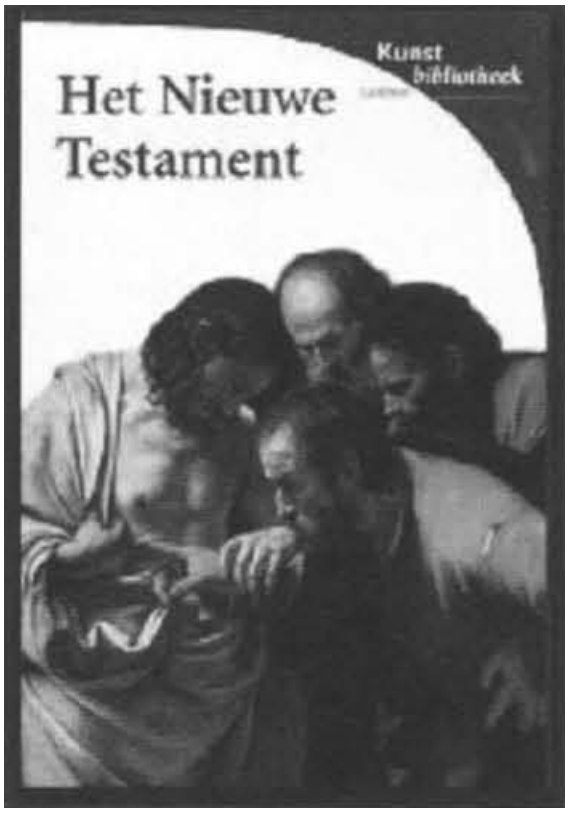
C. de Capoa

Het Oude Testament, Ludion, Amsterdam, 2005, 352 p. €19,90

S. Zuffi

Het Nieuwe Testament, Ludion, Amsterdam, 2005, 384 p. €19,90





In de reeks *Kunstbibliotheek* van de uitgeverij *Ludion* verschenen recent opnieuw twee delen met een iconografisch overzicht van enerzijds het Oude Testament (geschreven door Chiara de Capoa) en anderzijds het Nieuwe Testament (geschreven door Stefano Zuffi, die ook de reeks leidt). Beide boeken werden nu vanuit het Italiaans in het Nederlands vertaald enerzijds door Murk Salverda en anderzijds door Patrick de Rynck. De diverse onderwerpen worden chronologisch volgens de bijbel behandeld. Het register achteraan helpt om op een andere manier te zoeken. Per dubbele pagina of soms iets ruimer wordt een bepaald thema uitgediept aan de hand van één of meerdere schilderijen, soms een beeldhouwwerk. Telkens krijgen we een korte inhoud van het item, een duidelijke illustratie en verwijzingen naar een of enkele schilderijen (of sculpturen). Die laatste gebeuren door duidelijke aanduidingen en summiere teksten. Dit zorgt voor overzichtelijkheid en lokt interesse. In een grijs kader worden de gegevens met o.a. de situering zowel in tijd als ruimte nogmaals opgesomd. Misschien getuigen beide boeken en de volledige reeks niet van diepgaand wetenschappelijk werk en soms zelfs van een te oppervlakkige beschouwing die niet altijd volledig correct is, maar we leren wel beter kijken, vernemen soms leuke details en krijgen op een vlugge manier de korte inhoud van de voorstelling of het lemma. Het valt ten andere op dat de laatste tijd meer van dergelijke uitgaven op de markt verschijnen en vermoedelijk een grotere interesse voor kunst verwekken.

[Jean Luc Meulemeester]

Le trompe-l'oeil: plus vrai que nature. Artlys en Musée Monastère Royale de Brou, Lyon - Bourg-en-Bresse, 2005, 144 p. € 30

Naar aanleiding van de tentoonstelling *Le trompe-l'oeil: plus vrai que nature* die tot 4 september ll. in het Musée de Brou in Bourg-en-Bresse nabij Macon liep, werd ook een goed gedocumenteerde catalogus uitgegeven. De reden waarom we in dit kunsttijdschrift daar aandacht voor vragen is nogal divers. Momenteel zijn stillevens in de schilderkunst niet alleen in, maar ook het overzicht dat dit Franse museum

bracht was qua soorten en qua kunstenaars uit het Ancien Régime vrij volledig. Bijna alle West-Europese landen zijn er vertegenwoordigd en hun werken worden in het boek vrij uitvoerig besproken en in kleur afgebeeld. De inleidende artikels van de bijhorende catalogus vullen aan. Lokale musea doen met beperkte middelen soms inderdaad even grote inspanningen als hun grote broers. Deze uitgave en tentoonstelling zijn daar voorbeelden van. Ook interessante aspecten van het stilleven komen aan bod, zoals de symboliek bij bepaalde voorstellingen, het gebruik ervan voor politieke propaganda vooral tijdens de revolutietijd evenals het feit dat voor sommige verzamelaars dergelijke voorstellingen een verzameling van voor hen bijna onmogelijk te bezitten curiositeiten toonde. Het samenbrengen van deze verzameling, fraai beschreven en afgebeeld, is origineel en zorgt voor zowel soms een vleugje mysterie als voor iets ludieks.

[Jean Luc Meulemeester]

Architectuur

Iwan Strauven

De gebroeders Bourgeois: architectuur en plastique pure. Uitgave AAM, Brussel, 2005, 130 p. €25



Architect Victor Bourgeois (1897-1962) is één van de centrale figuren van de 20ste eeuwse Belgische architectuur. Met de bouw van de modernistische tuinwijk Cité Moderne in Sint-Agatha-Berchem (1922-1925) kreeg hij internationale erkenning, het woonproject werd het icoon van de nieuwe bouwkunst. Bourgeois is de enige Belg die de kans kreeg een woning te bouwen in Stuttgart als onderdeel van de legendarische Weissenhofsiedlung van 1927. Op 25-jarige leeftijd richtte hij samen met zijn broer Pierre en andere kunstenaars het avant-garde tijdschrift 7 Arts (1922-1929) op. De gebroeders waren bevriend met Magritte, Van Doesburg en vele buitenlandse kunstenaars en architecten o.a. Le Corbusier. Ook de jonge Vlaamse kunstenaars als Félix De Boeck en Karel Maes behoorden tot hun vriendenkring.

Bourgeois' opdrachtgevers waren vaak kunstenaars: woning met atelier voor de beeldhouwer Oscar Jespers in Brussel (1928) en een vakantiewoning in Sint-Idesbald (1928) voor Herman Teirlinck en Karel Maes. In 1930 organiseerde Bourgeois in Brussel het 3de CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), een bijeenkomst met alle avantgarde architecten uit Europa. In de jaren '30 gaat zijn interesse naar stedenbouwkundige projecten. In 1937 trad hij in dienst van het Ministerie van Volksgezondheid, hij ontwierp de heraanleg van het recreatiedomein Hofstade-strand. Zijn belangrijkste gebouw uit die periode is het Postchèquegebouw te Brussel (1937-1949), nu het Huis van de Vlaamse Parlementairen. Het belangrijkste gebouw na de oorlog is het stadhuis van Oostende (1954-1960). Voor de Expo 1958 ontwierp hij de Eternittoren en het Germinalpaviljoen.

Iwan Strauwen werkt aan een doctoraat betreffende het oeuvre van Victor Bourgeois. Deze publicatie geeft voor de eerste maal een overzicht van zijn gebouwen en ontwerpen evenals een goed beeld van de samenwerking tussen de twee broers, vooral in de jaren' 20. Het voorwoord is geschreven door Maurice Culot en voor de kaft werd gekozen voor de Belgische bijdrage aan de Biënnale van Monza in 1925, met meubilair van Bourgeois en plastisch werk van Maes, Henvaux, Eemans en Baugniet.

[Marc Dubois]

M. Buyle en S. Dehaeck

Architectuur van Belgische hospitalen. Ministerie Vlaamse Gemeenschap - Afd. Monumenten en Landschappen, Brussel, 2005, 256 p. €45

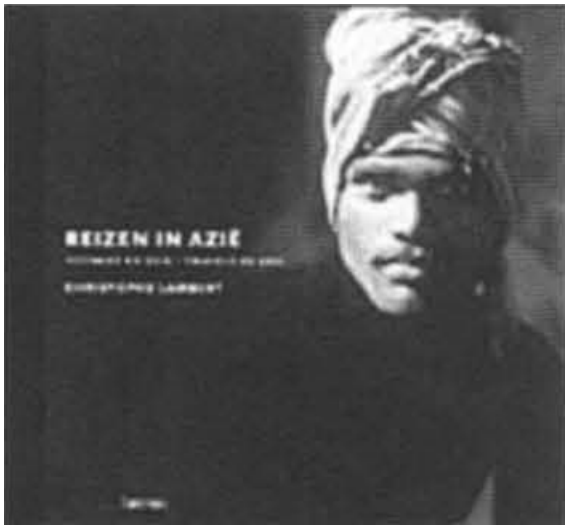
Met deze uitgave probeert de afdeling Monumenten en Landschappen van de Vlaamse Gemeenschap een overzicht te brengen van de diverse bestaande hospitaalgebouwen in België vanaf de 12de eeuw tot in het interbellum. In het gidsgedeelte worden er zo'n 55 complexen door evenveel auteurs uitvoerig besproken. Een rijkelijke fotodocumentatie vult aan. Inhoudelijke gaat de aandacht hoofdzakelijk naar de gebouwencomplexen, niet naar het hospitaalwezen zelf. Heel veel van die hospitaalgebouwen zijn nog in gebruik, werden verbouwd en aangepast. Enkele kregen in de loop van de geschiedenis een andere functie, dikwijls in het verlengde van hun zorgfunctie als een rust- en bejaardentehuis of als een museum, uitzonderlijk een keer als woning. Ziekten evolueren waardoor sommige van die instellingen inderdaad hun oorspronkelijk doel verloren: pesthuisjes, leprozerieën en sanatoria. Vooraf werden enkele artikels toegevoegd over het hospitaalwezen in het algemeen en krijgen we een beeld van de evolutie van de ziekenhuisarchitectuur door de eeuwen heen. Eventjes komen ook de militaire ziekenhuizen en afzonderlijke museale hospitaalverzamelingen aan bod. Het boek brengt misschien geen nieuwe feiten, wel samenvattende beschouwingen en een overzicht. De verzorgde realisatie en opmaak mogen eveneens worden aangehaald. Een index was nuttig geweest.

[Jean Luc Meulemeester]

Fotografie

Christophe Lambert

Reizen in Azië - Voyages en Asie - Travels in Asia. Lannoo, Tielt, 2005, 168 p. €49,95



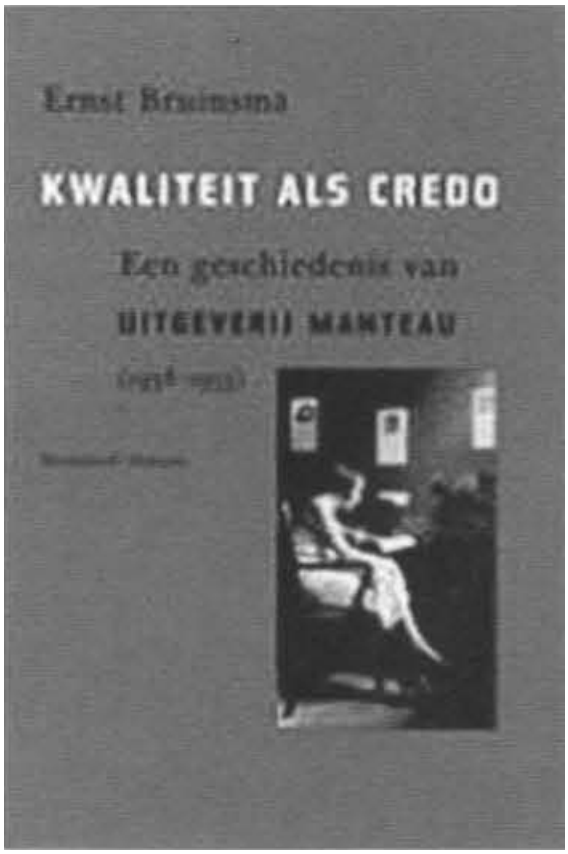
Fotoboeken zitten in de lift. Gentenaar Christophe Lambert trekt al sinds 1992 door Indonesië, Nepal, Thailand, India en Cambodja. *'Reizen in Azië'* is zijn derde fotoboek, terecht drietalig uitgegeven met bibliofiele zorg. Toeristen willen overal ter wereld de sfeer gaan opsnuiven, Lambert echter gaat op reis met de bedoeling om bij te leren. Om het antwoord te weten op sommige vragen over leven en dood, heb je soms een heel leven nodig. Schrijven en fotograferen kunnen daarbij helpen om de vele ervaringen te verwerken. Maar er is méér. In het spoor van Moeder Theresa en Gandhi, geraakt door het schrijnende bestaan van armen en kinderen, werd de fotograaf in de positie van boodschapper geduwd. Door zijn portretten kunnen we niet langer blind blijven voor de primaire noden van onze medemens. Rimpels vertalen pijn, wenkbrauwen fronsen niet-begrijpend, koude ogen verbergen een verleden. Hier klinkt de roep om zuiver water, voedsel, kleding, onderdak en onderwijs. De modernisering heeft de kloof tussen arm en rijk alleen maar groter gemaakt en de rijkdom van culturen en tradities overboord gegooid. Met het project Mensch Trust geeft Lambert onmiddellijk zelf het goede voorbeeld en gebruikt de opbrengst van zijn werk voor een kindertehuis en een veldhospitaal in India. Dit zijn geen foto's van een toerist, maar van een missionaris.

[Emmanuel Van Lierde]

Literair essay

Ernst Bruinsma

Kwaliteit als credo: een geschiedenis van uitgeverij Manteau (1938-1953). Meulenhoff-Manteu, Amsterdam, 2005, 438 p. € 24,95



In *Kwaliteit als credo* schetst Ernst Bruinsma de geschiedenis van uitgeverij Manteau vanaf het ontstaan in 1938 tot en met 1953, het jaar waarin Louis Paul Boon de uitgeverij vaarwel zei. Angèle Manteau begon haar loopbaan als secretaresse bij de Brusselse vestiging van de Nederlandse uitgeverij Stols. Toen deze zijn Belgische activiteiten moest stopzetten.

kocht Manteau Stols' voorraden over en startte haar eigen zaak. Op 1 april 1938 hield ze Uitgeversmaatschappij A. Manteau boven de doopvont. Ernst Bruinsma behandelt in zijn boek een cruciale fase in het bestaan van uitgeverij Manteau: de periode rond de Tweede Wereldoorlog. Zijn schets van de geschiedenis van deze voor de Vlaamse literatuur zo belangrijke uitgeverij, is meteen ook een brok geschiedenis van het culturele leven in het Vlaanderen van de jaren '40. De auteur belicht de oorzaken van het succes van de Vlaamse uitgeverijen tijdens de oorlogsjaren en het aandeel van uitgeverij Manteau daarin. Dat de rechten verwierf op licentie-uitgaven van Nijgh & Van Ditmar en Uitgeverij Van Kampen, en gouden zaken deed met werk van onder anderen Maurice Roelants, Willem Elsschot en Gerard Walschap. Dat Manteau na de oorlog nooit enige hinder ondervond van de repressie, ook niet nadat haar fondsauteur Valère Depauw veroordeeld was komt, stelt de auteur, door de brede samenstelling van het Manteaufonds, waarin alle gezindten vertegenwoordigd waren. In Bruinsma's boek passeren naast Louis Paul Boon, de belangrijkste schrijver uit het fonds van Manteau, veel belangrijke schrijvers de revue. Om er maar enkele te noemen: Hubert Lampo, Piet van Aken, Johan Daisne, Richard Minne en Curzio Malaparte. *Kwaliteit als credo* is een breed opgezette wetenschappelijke geschiedenis van uitgeverij Manteau over een bijzonder boeiend aspect van de Vlaamse literatuurgeschiedenis. Pluspunt is ook de heldere stijl en boeiende manier van vertellen, waardoor het boek hopelijk ook een breder geïnteresseerd lezerspubliek kan aanspreken.

[Geert Swaenepoel]

Johan Vandenbroucke

Jeroen Brouwers. Het verhaal van een oeuvre. Atlas/Letterkundig Museum, Amsterdam - Den Haag, 2005, 300 p. € 24, 90

Naar aanleiding van de tentoonstelling in het Letterkundig Museum in Den Haag over Jeroen Brouwers, verscheen in de reeks ‘schrijversprentenboeken’ als nummer 54 in de reeks *Jeroen Brouwers. Het verhaal van een oeuvre*. Het boek is van de hand van Johan Vandenbroucke, literair journalist bij de krant *De Morgen* en publicist. Het is een publicatie waaruit duidelijk de fascinatie van Vandenbroucke voor zijn onderwerp blijkt. Hij kent het werk van Brouwers door en door en schetst het leven van Jeroen Brouwers aan de hand van citaten uit zijn oeuvre. Op die manier wordt de band tussen leven en werk van de auteur duidelijk gemaakt. Het boek is door de uitgevers rijkelijk van illustraties voorzien en bevat veel materiaal dat nooit eerder gepubliceerd werd. Niet te missen dus voor de liefhebber van het werk van Jeroen Brouwers! De tentoonstelling over Jeroen Brouwers zal van 26 november 2005 tot en met 26 februari 2006 ook te zien zijn in het AMVC-Letterenhuis in Antwerpen.

[Geert Swaenepoel]

Literair proza

August Thiry

Land van beloften, Vrouwen onder de islam, Davidsfonds, Leuven, 2004, 130 p. € 15,99



Het jongste boek van August Thiry bestaat uit drie reisnovellen die zich afspelen in drie verschillende landen of beter gezegd grensgebieden. Het eerste verhaal situeert zich op de grens tussen het orthodoxe Georgië en het islamitisch Turkije. Het tweede tussen Iran en het Oermiameer, een kleine groep vergeten Assyrische christenen overleeft er in de bergen van Noord-Irak. De laatste novelle speelt zich af in de Noord-Pakistaanse abrikozenvallei waar China en de oude Tibetaanse bergculturen elkaar kruisen. Een verre uithoek lijkt het vertrekpunt van elk verhaal, maar deze geografische panorama's en historische vergezichten zijn slechts een achtergrond voor wat werkelijk van belang is: mensen die hun verhaal vertellen. Centraal staat de ontmoeting van onbekenden die in een onweerstaanbare opwelling hun levensverhaal vertellen aan een vreemde die luistert en knikt. Mensen zoeken naar geluk in hun Land van beloften, maar ze lopen eerder in hun ongeluk. Geen andere keuze blijft er over voor deze vrouwen onder de islam dan vreemd gaan. Schone schijn verdoezelt de gore waarheid van armoede, onderdrukking en uitzichtloosheid. August Thiry houdt niet van de snelweg, maar neemt de lezer mee op de stille zijpaden van het leven, de liefde en de dood. Hier bezielen mensen het landschap. Oude verhalen en vreemde culturen blijven fascineren.

[Emmanuel Van Lierde]

Bruno Mistiaen

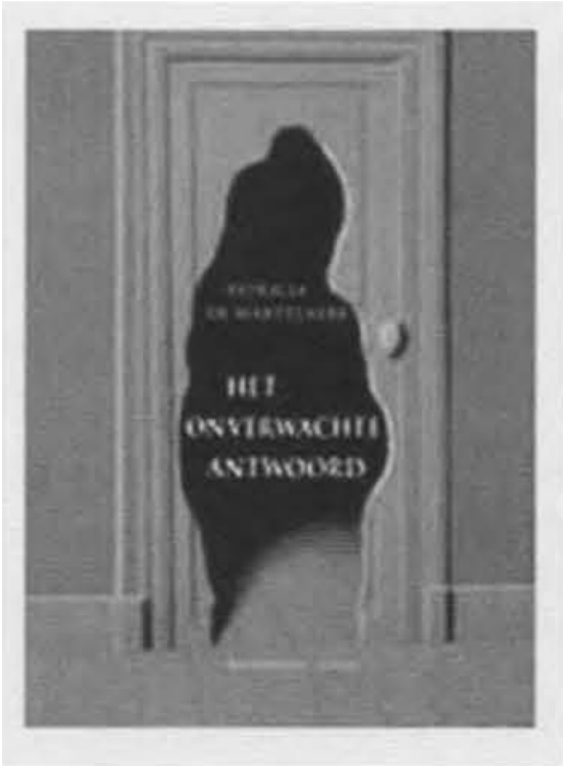
In het land van de kersen. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2005, 206p. €16,95

Met de vijf verhalen bijeengebracht in ‘In het land van de kersen’ maakt Bruno Mistiaen zijn debuut als prozaïst. In zijn teksten focust hij nadrukkelijk op wreedheid en gruwel. De context ervoor is divers en verscheiden: er zijn de oorlogsomstandigheden in een niet nader genoemd land in het titelverhaal, er is de berekende manier waarop mensen er binnen een geforceerde relatie op uit zijn elkaar kapot te maken. Hoe dan ook, Mistiaen buigt zijn verhaallijn telkens weer om naar een vorm van ontmenselijking die het psychologische en emotionele gedrag van zijn personages inkleurt. In het titelverhaal komen twee leden van de ‘piesforces’ (een enerverende tic van Mistiaen is dat hij Engelse woorden zo gaat opnemen - een ander voorbeeld: ‘sjiet’) op een boerderij terecht waar een vrouw zich met haar zoon heeft verschanst, niet nadat zij zelf haar man kapot heeft gemaakt. Uiteindelijk eindigt het ermee dat de teelballen van de man als ‘lekkernij’ worden opgediend. Mistiaen tast - niet altijd met evenveel succes overigens - de grenzen af van het incasseringsvermogen van de lezer. Een vrouw die bij het lijk van haar zus, ooit een geflipte actrice in een film van Jean-Luc Godard, waakt, een jongen die de pesterijen op school beu is en nazi wordt, een stokoude vrouw die omdat zij nu eenmaal centen heeft, door haar jongere minnaar wordt belaagd, een fabrieksdirecteur die door zijn werknemers naar een slachterij wordt gebracht en daar voor de ‘naakte’ waarheid wordt geplaatst.... Mistiaen zoekt te nadrukkelijk de effecten om ook echt te kunnen overtuigen. Ook stilistisch gaat hij meer dan eens uit de bocht. Wat te denken van zinnen als deze: ‘Daar waar hij, anticiperend, zich tastend en struikelend een weg moest banen door een weinig goeds belovende duisternis, kon zij het licht van de retrospectie laten schijnen.’

[Jooris van Hulle]

Patricia de Martelaere

Het onverwachte antwoord. Meulenhoff, Amsterdam, 2004, 286p. €17,50

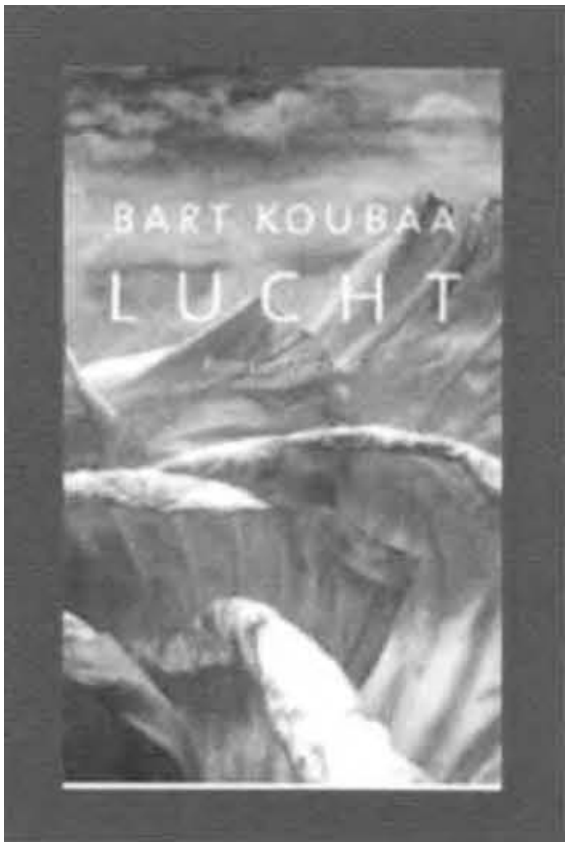


De titel van De Martelaeres jongste roman, *Het onverwachte antwoord*, verwijst naar het gelijknamige schilderij van René Magritte, dat op de kaft van het boek staat: het stelt een gesloten deur voor waarin een menselijk silhouet is uitgesneden. Die raadselachtige afwezige in De Martelaeres roman is Godfried H. Hij treedt niet zelf op in het verhaal. De auteur omcirkelt haar hoofdpersonage door zijn levensverhaal slechts bij mondjesmaat te onthullen, via het relaas van de vrouwen in zijn leven. Op die manier leert de lezer Godfried H. kennen als schrijver, lesgever, minnaar, echtgenoot, vader. Godfried daardoor tegelijk afwezig, maar ook zeer dominant aanwezig in het boek en in het leven van de vrouwen. Wat bijblijft na lezing van het boek is de complexiteit van het hoofdpersonage en van de mens in het algemeen; de ongrijpbaarheid ook van elk mens. De Godfried die portretschilderes Esther kent is een andere dan de Godfried van wetenschapster Clara of dan de Godfried gezien door de ogen van zijn vrouw Anna of van zijn dochter. Hun verhalen worden afgerond door het ruim 120 bladzijden lange afsluitend hoofdstuk, één lange liefdesbrief van een vrouw aan haar geliefde en minnaar. Daarin staan liefde en gemis centraal. *Het onverwachte antwoord* is geen gemakkelijke roman, maar vraagt van de lezer aandachtige lezing. Ook dan blijven er vragen en onduidelijkheden. Maar die maken deel uit van de rijkdom van het boek.

[Geert Swaenepoel]

Bart Koubaa

Lucht, Querido, Amsterdam, 2005, 124 p. € 14,95



Hoe voel je je als je beseft dat je mee verantwoordelijk bent voor de aanvallen op Hiroshima en Nagasaki? Kudo Yamamoto is 45 jaar in 1964. In 1934 trok hij met zijn moeder naar Amerika, waar zijn vader werkte. Hij studeerde er af als vertaler en kreeg het Japanse antwoord op het Amerikaanse ultimatum voorgeschoteld, met alle gevolgen vandien. Beetje bij beetje leren we de man kennen zoals hij in 1964 teruggetrokken leeft in zijn ouderlijk huis in Japan. Aan de voet van de berg houdt hij zich bezig met een allesomvattend gedicht dat hij wil schrijven in 17 lettergrepen, wanneer een brief van een gerenommeerde uitgeverij uit New York arriveert. Die uitgeverij biedt hem een exclusief contract aan en stuurt een fotografe om alvast zijn portret te vereeuwigen, het liefste voor zijn vele boeken die hij uit het Westen had meegebracht. Kudo Yamamoto weet meteen wat hem te doen staat. Die boeken heeft hij wel, maar ze zitten in ontelbare dozen. Hoe portretteer je beter iemand die de kosmos in 17 lettergrepen wil vatten voor een boekenkast met 17 planken? Van het gedicht komt weinig meer in huis en Kudo begint aan zijn boekenkast. Hij fietst op en neer naar een houthandelaar om een meter, planken en dergelijke meer. Hij rijdt evenvele keren lek en drinkt thee met de postbode en de visser. Ondertussen neemt hij de lezer mee naar andere tijden en plaatsen. Hij balanceert voortdurend tussen heden, verleden en toekomst, maar ook tussen Oost en West. Hij denkt aan zijn drie liefdes in zijn leven: het jonge meisje dat lang geleden lispelde, zijn medestudente in Amerika en een Japanse advocate die haar man ontvlucht en nu bij hem de liefde vindt. Bovendien slaagt hij erin om enkele keren te sterven. De flaptekst heeft het over ‘een mythologische vertelling, gemonteerd volgens principes van de Japanse film’. Bart Koubaa monteert er inderdaad luchtig op los. Niet dat er geen verhaal achter zit, naarmate het boek vordert wordt dat alvast duidelijker. Met een verrassende stijl, sober en tegelijk toch beeldrijk, ga je als lezer een stukje mee in de Japanse leefwereld, tot en met de samoerai en het zwaard toe. Het is allesbehalve een rechttoe rechtaan verhaal. Soms leest het als een sprookje met de nodige clichés. Zijn vorig

boek, *Vuur*, dat de Vlaamse debuutprijs kreeg, speelde zich af tussen zigeuners. De titel van zijn tweede roman, *Lucht*, wijst er misschien op dat hij de vier

natuurelementen wil bespelen? Of draait het veeleer om het luchtledige? Kudo's drijfveer voor zijn poëtisch project is allesbehalve succes of geld. Als zijn vriendin hem vraagt waarom hij dan is ingegaan op het voorstel van die Amerikaanse uitgeverij, antwoordt hij: ‘Omdat ik weet dat het lucht is.’ Uiteindelijk ‘staat’ Kudo ‘opgelucht op, trapt in een spijker en loopt leeg.’ Inderdaad, een mythologische vertelling.

[Joke Depuydt]

Oscar van den Boogaard

Het verticale strand, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, 320 p. € 19,90



Oscar van den Boogaards fascinatie voor de vrouw is een publiek geheim. In onder andere *De heerlijkheid van Julia* (1995) en *Liefdesdood* (1999) slaagde de auteur er op haast onnavolgbare wijze in zowel de twijfels en overpeinzingen als de schoonheid van de vrouwelijke hoofdfiguren vorm te geven. In zijn laatste roman, *Het verticale strand*, kan hij die ode aan de vrouw niet evenaren. De lezer maakt kennis met drie generaties vrouwen. Het boek begint en eindigt met de mijns inziens sterkste van de acht vrouwen, Lucy van Nispen, moeder van Gloria, grootmoeder van Rickie. De kernidee van het - enkele keren geciteerde - existentialisme getrouw, zijn deze vrouwen het spoor naar de zin van het leven volledig bijster. Na de zeer uitnodigende eerste hoofdstukken van deze roman, waarin mooie beschrijvingen en avontuur hand in hand gaan, volgt ongeveer halfweg het boek een aanslepend relaas van dan weer

de ene dan weer de andere vrouw die met minnaar(s) en/of vrienden en vriendinnen, maar vooràl met zichzelf in de knoop zit. Je zou deze vrouwen prompt naar een of andere zelfhulpgroep willen verwijzen. Ze worstelen met levensvragen als 'Wat voor vrouw wil ze zijn? Met wat voor soort man? Zou er een nieuwe vrouw uitgevonden moeten worden? En een nieuwe man? En een nieuwe familie in een nieuwe wereld?' (p. 119). Hoe meer dit verhaal vordert, hoe sterker soap-allures het aanneemt.

Een ode aan de vrouw kan je *Het verticale strand* bezwaarlijk noemen, daarvoor hebben de vrouwen in dit boek een té hoog 'praatgroep'-gehalte en zoeken ze weinig diepgang. Mooi zijn ze wél, maar voor mijn part is het niet altijd 'een kwestie van de armen en de benen' (p. 70). Het verwondert mij dan ook zeer dat de auteur, naar eigen zeggen, keer op keer gevraagd wordt waarom hij zich zo goed kan 'inleven in de organische, seksuele en emotionele gewaarwordingen van een vrouw' (*De Standaard Magazine*, 23 april 2005). Vooral aan het tweede deel van dit boek heb ik in ieder geval weinig boodschap. En of de al dan niet nieuwe man zich deze roman kan laten smaken, blijft een open vraag.

[Hilde van Looveren]

Ellen Ombre

Negerjood in moederland. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004, 192p. € 17,50

Hannah Dankerlui verlaat in de winter van het jaar 2000 haar huis in de binnenstad van Amsterdam. Bepakt en bezakt trekt ze op weg naar een vriendin van haar omdat het leven met haar man ontrouwe Chaim nu eenmaal onleefbaar is geworden. Vanuit dit raamgegeven laat Ellen Ombre haar hoofdfiguur terugdenken aan haar verleden: haar kindertijd in Suriname, haar onderdompeling in de 'nieuwe' cultuur van Nederland ('In de nieuwe omgeving werd hun een raciale identiteit opgedrongen' - p. 132), haar huwelijk met Chaim. Hannah zelf is van moederszijde joodse, haar vader



was een zwarte Surinamer. Hoofdthema van de roman is de zoektocht naar de eigen identiteit: Hannah leeft met het drukkende gevoel nergens bij te horen, ook al tracht ze via de nagelaten geschriften van haar vader tot een zekere ordening te komen. De opmerkelijke lijst van geraadpleegde literatuur aan het slot van de roman geeft aan dat Ellen Ombre niet over één nacht ijs is gegaan. Iets te nadrukkelijk trouwens, en dit vanuit een drang om de lezer toch zoveel mogelijk informatie te bieden, worden in de overpeinzingen van Hannah omtrent haar leven tot hiertoe, essayistische fragmenten ingeschakeld, bijv. over de slavernij. Dit heeft tot gevolg dat Hannah als personage te weinig als mens van vlees en bloed wordt getekend.

[Jooris van Hulle]

Désanne van Brederode

Het opstaan. Querido, Amsterdam, Querido, 2004, 542 p. € 19,95



Hoe gaat een man om met langverwachte roem? Hoe gaat diezelfde man om met zijn verleden? En met de samenleving? Rudolf de Wolf is vijftig en krijgt eindelijk erkenning als toneelschrijver en essayist. Hij woont samen met Barbara en heeft een zoon uit een vorig huwelijk. Zijn eerste vrouw pleegde zelfmoord en Wolf besteedde 14 jaar geleden de opvoeding van zijn driejarig zoontje uit. Tussen zijn vierenveertigste en zijn achtenveerstige bezocht hij een psychiater, die hem uiteindelijk de deur wees. Alles was geanalyseerd en gezegd. '... over de dood heen de hand gereikt, vergevingsgezind...' En laat die erkenning hem weer de dieperik in trekken. Wat wil hij, wat moet hij met zijn vrouw(en) en zijn zoon, Bouwe? Waar droomde hij van en wat is er van gekomen? Alsof dat nog niet genoeg is, komt daarbij nog een ongewoon bouwproject. Barbara raakt betrokken bij een initiatief van de Nederlandse overheid om een kunstmatige stad te creëren. Een stad voor minderheden, op het domein Appèlbergen bij Groningen, waar de bewoners zich vrij kunnen bewegen. Leve de vrijheid. Alhoewel. Regels moeten er uiteraard zijn en worden het liefst ook nageleefd, maar dan enkel de regels van de nieuwe stad. Een getto? Absoluut niet, dat is nu echt wat het niet mag worden. Alhoewel. Joden krijgen een synagoge in hun wijk, Arabieren een kashba. Alles wordt erbij gesleurd om toch maar niet de indruk te wekken dat de stad in Nederland ligt. Een modern concentratiekamp?

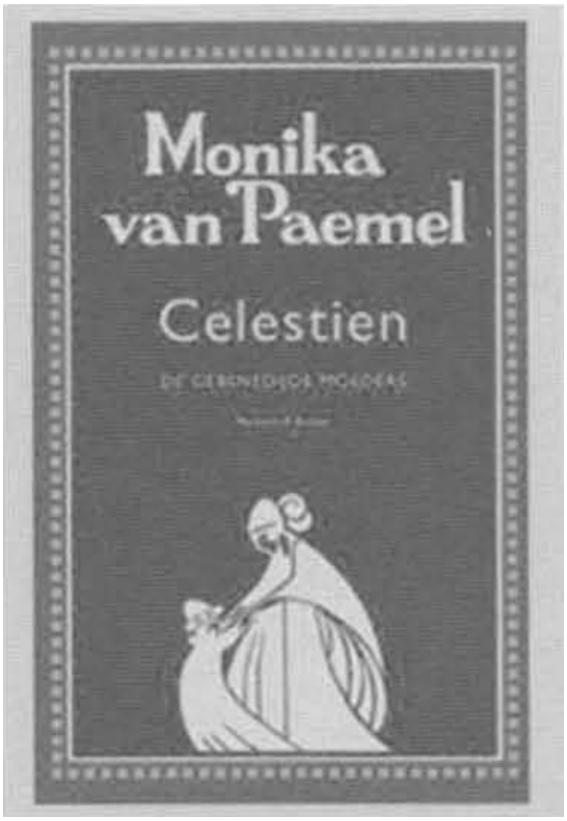
Barbara loopt warm voor het project (en voor een appartement met afbetaalde hypotheek) en gooit zich erin. Engagement, met alle gevolgen vandien. Uiteraard ook voor Rudolf. Schuld en samenleving. Ik stond erbij en ik keek ernaar? Een turf van een boek (meer dan 500 bladzijden) en dat is jammer. Jammer omdat het thema op zich bijzonder is. Van de holocaust naar een multiculturele samenleving. Een nieuw type Auschwitz, geraffineerder omdat mensen er niet gedwongen samen zijn. Onderlinge haat door manipulatie, eigen volkeren tegen elkaar opzetten. Jammer

omdat je je als lezer verliest in de vele buitensporige nevenverhalen. Jammer omdat de stijl van de schrijfster aan kracht inboet door de breed-sprakerige uitwerking van het gegeven. Minder breed schrijven hoeft toch geen synoniem te zijn voor ‘vlak’ schrijven?

[Joke Depuydt]

Monika van Paemel

Celestien. Meulenhoff, Amsterdam, 2004, 543p. € 22,50



‘Celestien’ is het eerste deel van wat een uit twee afzonderlijke romans bestaand epos moet worden onder de overkoepelende titel ‘De gebenedijde moeders’. Een antwoord dus op het in 1985 verschenen epos over ‘De vermaledijde vaders’. In een breed opgezette familiekroniek, waarin Van Paemel bij monde van de dienstmeid Celestien de geschiedenis vertelt van de gegoede familie Van Puynbroeckx, wordt een portret getekend van een vrouw die voor altijd een voetnoot zal blijven in de geschiedenis, maar ondanks het juk van de dienstbaarheid nooit haar eigen diepere ik heeft verloochend. Terugblikkend op haar leven, waarbij zij de herinneringen over en door elkaar heen laat schuiven, meandert Celestien door de familiegeschiedenis die zowat de hele voorbije eeuw omvat, en haar betrokkenheid erbij. Latent aanwezig daarin zijn de gevoelens die zij, zonder er ooit ook echt aan toe te geven, koesterde voor haar meneer: ‘Augustijn was alles voor mij: man en minnaar, vader en zoon. Dat hij dat niet zag, of niet wilde zien, veranderde daar weinig aan. En dat ik nooit het bed met hem heb gedeeld, maakte het niet minder, al heb ik daar zeker naar verlangd.’ Uiteraard besteedt Celestien in haar terugblik ook veel aandacht aan ‘de’ vrouw in huis, die zij steevast ‘Madame’ noemt, op één enkele keer na, wanner zij haar Madame na het verlies van het zoveelste engeltje uit haar lethargie heeft gehaald

door haar met haar naam aan te spreken, ‘Marguerite’ (een verwijzing meteen naar de gelijknamige roman die Van Paemel publiceerde in 1976). Celestien voelt intuïtief aan wat haar Madame dwarszit: ‘een kwellend gevoel van verlies, van verslagenheid. En ook een onredelijk schuldgevoel.’ Tegen de achtergrond van de oorlogsgebeurtenissen - de twee wereldoorlogen hebben de familie blijvend getekend - ontvouwt de roman ‘Celestien’ zich tot een breed uitgetekend tijdsbeeld, waarin de vrouw op zoek is naar zichzelf.

[Jooris van Hulle]

Poezïe

Esther Jansma

Alles is nieuw. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2005, 56 p. € 14,95



De dichteres Esther Jansma (1958) is een gevestigde waarde in het Nederlandstalige literaire wereldje. Met *Alles is nieuw* is ze aan haar zesde bundel toe. Daaronder bevindt zich het onvergetelijke *Hier is de tijd*, bekroond met de prestigieuze VSB-Poëzieprijs, genomineerd voor De Gouden Uil en goed voor zes drukken. Dat is, hoeft het gezegd, in ons taalgebied weinig dichtbundels gegeven.

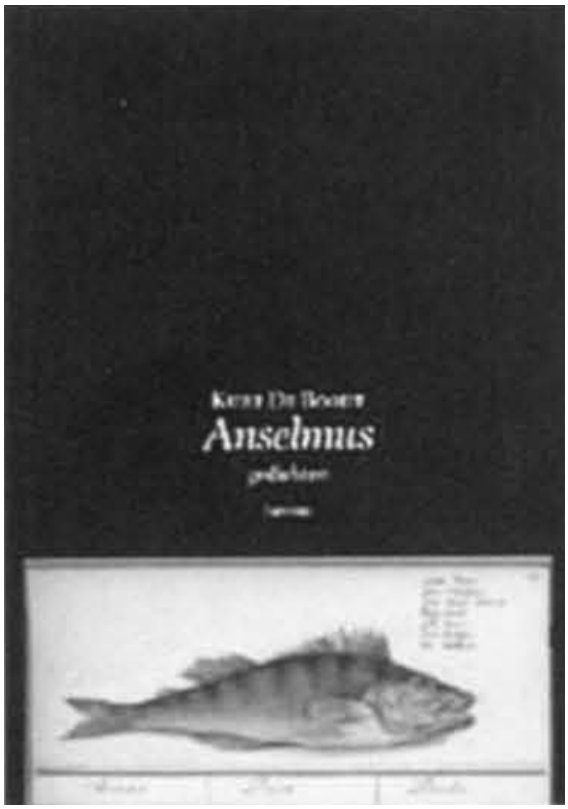
Met *Alles is nieuw* is een beweeglijke, fantasierijke dichteres aan het woord. Ze slaat haar literaire vleugels uit over de intrigerende eeuwen van middeleeuwen en Romeinen, herschikt de werkelijkheid met infantiele, onbevangen blikken die alle zekerheden en dogma's op losse schroeven komen zetten. Haar werkelijkheid wordt als onveilig ervaren, maar herbergt in zich toch elementen van veiligheid maar tegelijk van een schrijnende afwezigheid. Precies dat laatste zorgt dan weer voor het ontmantelen van al te conventionele begrippen van veiligheid en zekerheid. Niets is zeker, alles veeleer resultaat van waarneming met haast mystieke blik.

Esther Jansma bewerkt dat alles op zo'n heerlijk subtiele, rustige, ongedwongen, en verrassende manier, dat men bij deze gedichten als lezer nooit naar adem hoeft te happen. Dat op zich al is hoogst onwaarschijnlijk in een bundel waarin het verlies en de afwezigheid - én meteen ook de menselijke onmacht - als zekerheden manifest aanwezig zijn. Kortom: schitterend werk.

[Stefan van den Bossche]

Kurt De Boodt

Anselmus. Gedichten. Lannoo, Tielt, 2004. 64p. €14,95



Na de door en door filosofische bundel *Moules belges* waarin De Boodt op een schitterende manier de mens zowel lichamelijk als geestelijk ontleedde, is *Anselmus*, zijn nieuwste dichtbundel, een beetje een tegenvaller. Er staan wel een groot aantal geslaagde gedichten in en de meeste verzen kunnen ook wel bekoren, maar een nieuw hoogtepunt in zijn jonge oeuvre is het niet geworden. Het is allemaal een beetje te veel postmodernisme volgens het boekje. ‘Weinig samenhang’ zijn de kernwoorden waarmee dit boek getypeerd wil worden. Dat wordt al meteen duidelijk bij de

inhoudsopgave: De Boodt presenteert zijn lezer ultrakorte cycli van één tot hoogstens zes gedichten per afdeling. Die versnippering wordt ook gethematiseerd: hoge cultuur (Baudelaire, Rimbaud) botst er met lage cultuur (Professor Barabas, Rambo), flarden gesprek worden afgewisseld met taalfilosofische verwondering en voor de rest zijn het heel veel 'Brokstukken', zoals een van de cycli heet. De Boodt evolueert in *Anselmus* ook naar een veel soberdere uitdrukkingsvorm, die in zijn karigste momenten aansluit bij de poésie pure. En natuurlijk ontbreekt dan de verwijzing naar de goddelijke van Ostaijen niet, alsof sinds de studie van Geert Buelens een dergelijke allusie zaligmakend is. In zijn beste momenten, bijvoorbeeld in de titelafdeling of in gedichten als 'Crah' en 'I'll be back', is *Anselmus* een bundel die werkelijk op een prachtige en ludieke manier een modern levensgevoel uitdrukt, maar meestal zijn het kunstjes van een talentvol dichter. Heel vakbekwaam uitgevoerd allemaal, maar veel te vaak een beetje steriel postmodernisme.

[Carl De Strycker]

Patrick Lateur.

Kruisweg in de stad. Met picturaal werk van Luc Hoenraet. Uitg. P, Leuven, 2005, 48 p. € 16,50



De teksten van de dichter volgen: de klassieke veertien staties van de kruisweg, aangevuld met twee inleidende gedichten over het Laatste Avondmaal en over Getsemane, en twee uitleidende over De Levende, uitlopend op de essentiële vraag met logisch antwoord: Waar ligt ons Galilea? In vrijheid van bevrijde mensen. Tussenin krijgen veertien gedichten hun vaste plaats, van de veroordeling tot het graf. De bundel werd geschreven in herinnering aan Armand Demeulemeester (1926-2002) en werd geïllustreerd met reproducties van plastisch en grafisch werk van Luc Hoenraet (1941). De taal en het beeld vinden elkaar in de kruisvorm die steeds weer opduikt in hoofdkleuren, die zichtbaar korrelig uitvloeien tot aan de randen, tot bij de kijker en lezer zelf.

De graffiti rond de kruisvorm zijn baanbrekend en opstandig, terwijl de teksten eerder rust uitstralen. Er is meer dan die ene tegenstelling in dit boek. Alles culmineert

in de eindwoorden: De nacht legt over alles haar diepe duister / Het bange wachten is begonnen.

De twee kunstenaars die tot gestalte komen in deze verzorgde publicatie mogen geprezen worden. Zij legden de laatste steen voor een uitgave die getuigt van adel en zuivere schoonheid.

[Fernand Bonneure]

Gerrit Komrij

Spaans benauwd. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2004, 42 p. €17,50

In zijn nieuwe dichtbundel *Spaans benauwd* toont Gerrit Komrij zich opnieuw een kameleon, maar meteen ook een gladde aal. Telkens doet hij de indruk ontstaan dat het ik dat achter de woorden zit, zichzelf bloot geeft, maar altijd opnieuw frustreert hij zijn lezers, want dan doemt er weer een onbekend facet op dat heel het beeld op de helling zet. Nergens toont het ik zijn ware gelaat, nergens is het grijpbaar en steeds verschuift het: 'Ik ben zelfs degene niet / Die ik voorwend niet te zijn -' dicht Komrij.

Poëzie is Komrijs lange leven, zo bekent hij, maar het is ook één grote leugen. Anders dan wat het cliché wil, legt de dichter niet zijn ziel bloot, maar is alles wat hij schrijft gefantaseerd. Komrij speelt op die manier een spel met de verwachting van de lezer die lyriek nog al te vaak ziet als expressie van zeer persoonlijke gevoelens. Met zo'n opvatting over poëzie steekt Komrij hier de draak. Niet in zijn gedachten, maar in het diepst van zijn gedichten is hij een god. In taal maakt hij van een zeemeermin een 'harige vrouw met een baard', wordt hij opnieuw geboren, deze keer evenwel zonder ouders, verzint hij een jeugd, fantaseert hij mogelijke werelden, is hij lekker genadeloos en transformeert hij zichzelf tot in het kwadraat.

In *Spaans benauwd* illustreert Komrij op meesterlijke wijze Rimbauds uitspraak 'je est un autre' en stelt daarmee niet enkel het subject, maar ook de literatuur ter discussie. Want als de zender van de boodschap zich verstopt en onvindbaar is, hoe betrouwbaar is dan nog zijn bericht? Ogen de kwatrijntjes vormvast en vlot leesbaar, ze geven voldoende te denken doordat ze vastgeroeste opvattingen problematiseren en aan het wankelen brengen.

[Carl De Strycker]

Alfred Schaffer

Geen hand voor ogen. Gedichten. De Bezige Bij, Amsterdam, 2004, 96 p. €16

Alfred Schaffer, de in Zuid-Afrika woonachtige Nederlander met wortels in Aruba, is een van de belangrijkste hedendaagse dichters. Dat bewijst hij opnieuw met de lijvige bundel *Geen hand voor ogen*. Wat in vergelijking met zijn twee voorgaande bundels meteen opvalt, is de grotere vormvastheid van deze gedichten. Deze strakkere greep op de verzen, betekent echter nog niet het vatten van de werkelijkheid. De wereld van Schaffer is immers vaak zo mistig dat je 'geen hand voor ogen ziet', maar dat schept voor de dichter ook weer de mogelijkheid om de dingen zonder ooglappen en vanuit een heel ander perspectief te bekijken. Schaffer observeert gebeurtenissen

en brengt daarvan verslag uit, maar het is een gefragmenteerde wereld die hij presenteert. Brokstukken werkelijkheid vermengen zich met flarden gesprek en rake commentaren tot een boeiend, maar subjectief verhaal. Vaak wordt niet op het eerste zicht duidelijk waar het om gaat, maar bij herlezing trekt de nevel op. Wie bereid is om zonder vooringenomenheid te lezen, ontdekt hier prachtige, intrigerende gedichten, die ogen doen open gaan. Het mooiste gebeurt dat in de cyclus 'Kalenderdagen' waarin Schaffer met antoniemen speelt en bijvoorbeeld droom verrassend in werkelijkheid laat omslaan of praktijk en theorie tegen elkaar uitspeelt. *Geen hand voor ogen* bevat berichten van een modern mens: soms ontredderd, soms verwonderd, maar vooral (taal)gevoelig.

[Carl De Strycker]

Hotel Parnassus. Poëzie van dichters uit de hele wereld, De Arbeiderspers, Amsterdam, 2005. 150 p. € 17,95

Voor de vierde maal krijgt het werk van de schare dichters die optreden tijdens het Rotterdamse Poetry International Festival een papieren staartje. De grootste troef van deze bloemlezing is haar verscheidenheid: in *Hotel Parnassus* is geen enkele kamer dezelfde door een keur aan stijlen en poëtica's. Bovendien is er de prikkelende culturele diversiteit van de gedichten. De lezer vertrekt op ontdekkingstocht naar gebieden die voor hem/haar niet altijd vanzelfsprekend zijn, zoals Roemenië, Letland en Egypte. Hoewel de kwaliteit van de gedichten van *Hotel Parnassus* wisselt, kan men er kostbare schatten vinden, zoals de Amerikaanse Jorie Graham en de Duitse Monica Rink. In Rinks gestamelde gedichten wordt het lieftallige vermengd met het demonische: haar gedichten zijn - om Rinks woorden te gebruiken - 'teder vergiftigd' (p. 103). Ook Grahams poëzie maakt indruk. Haar taal worstelt met de logica van het fysieke en het fysische: haar kunst is 'een vorm van materie van materie' (p. 60). Eveneens boeiend is het werk van Nieuw-Zeelander Gregory O'Brien: hij leert ons in 'Ode aan de stoel' 'dat de stoel/ in vele opzichten maar een ingekort bed is //dat ingekorte slaap biedt'. Met deze en andere horizonten wil *Hotel Parnassus* de wereldreiziger in de poëzieliefhebber verleiden.

[Cathérine de Kock]

b. zwaal

Een drifter. Querido, Amsterdam, 2004, 52 p. €16,95

Een drifter heet, na vijf jaar van zwijgen, de fascinerende nieuwe bundel van b. zwaal en hij bevat zeer uitgepuurde verzen. Zoals de lezer dat gewoon is van deze dichter, wordt de taal tot haar essentie teruggebracht. Er staat geen woord te veel, sommigen vinden zelfs dat er een aantal te weinig staan, maar met dit minimum aan woorden, weet zwaal een maximum aan uitdrukking te bereiken. Daarvoor buit hij de talige middelen zeer sterk uit en gebruikt hij bijna alle stijltrucs die mogelijk zijn. Het is fantastisch om te zien hoe in zo weinig woorden, zo sterk de mogelijkheden van de poëzie worden benut. Niet enkel talig keert zwaal terug naar het meest wezenlijke, maar ook thematisch. In *een drifter* staan de elementen aarde, wind en vooral het water centraal. De zee staat enerzijds voor de grote, woeste natuur waar de mens geen greep op heeft, anderzijds voor de vrijheid die aantrekt. Het is prachtig hoe hier

de verscheurende keuze tussen aan wal blijven of op zee gaan telkens opnieuw wordt geëvoceerd. Dit zwalpen maakt zwaal een hele bundel voelbaar. Maar hij roept vooral een ootmoed op ten opzichte van de natuur. Telkens opnieuw is hij erdoor overweldigd, of het nu gaat om de haast mystieke ervaring van opgenomen zijn of het overdonderende besef er geheel buiten te staan. Dat gevoel van kleinheid van de mens uit zich noodzakelijkerwijze in een zeer gereduceerde schriftuur. Zwaal tracht immers te spreken over een mysterie, zonder daarbij in lallen te vervallen. *Een drifter* bevat weinig woorden, maar geeft veel te denken.

[Carl De Strycker]

Jeroen Theunissen

Thuisverlangen. Meulenhoff-Manteau, Antwerpen, 2005, 64 p. € 17,95



Er is een voortreffelijke generatie jonge dichters in Vlaanderen aan het werk getogen. Een aantal van hen werden gebundeld in de bloemlezing *Op het oog. 21 dichters voor de 21ste eeuw* (samengesteld door Maarten de Pourcq en Xavier Roelens, P, Leuven). Men kan er de namen vinden van onder meer Geert Buelens, Yves Coussement, Maarten Crappé, Erik Metsue, Jan Geerts en wat mij betreft een van de grootste talenten, Jeroen Theunissen (1977). Die zorgt meteen, en dan nog bij een prestigieus uitgevershuis, met de bundel *Thuisverlangen* voor een opvallend debuut.

Theunissen publiceerde vorig jaar al de roman *De onzichtbare*. Hij werd daarmee door Jeroen Overstijns als ‘de beste debutant’ van 2004 gecatalogeerd. In zijn dichtbundel *Thuisverlangen* gaat Theunissen de gedurfde toer op, koppelt het meest romantische liefdesgeluid aan droefenis, nieuwsgierigheid en een praktische vraagstelling die erg realistisch en dagdagelijks en nu en dan wat cliché aandoet. Er zit ook veel vaart in dat alles - interpunctie is van secundair belang - wat de zaken meteen mysterieuzer en tegelijk vloeiender maakt, etherisch, ongrijpbaar bijna. Of zoals de romanticus spreekt: ‘Zij is een wonder in praktijk mijn liefste een flinter / paarse vleugels haar bochten krimpen / zij is een warme haai en aardbei in twee te breken’.

Speelse enjambementen, een gedurfde syntaxis, betekenissen die onder meer daardoor losgekoppeld worden uit meer conventionele verbanden en contexten. Dat maakt van de gedichten van Jeroen Theunissen toch wel een rijke belevenis.

[Stefan van den Bossche]

Fernand Florizoone

80ste Lente. Fernand Florizoone. Poëziebrochure van het 31ste Poëziefestival 2005 Beauvoorde.

De poëziebrochure die het Opbouwwerk IJzerstreek vzw jaarlijks uitgeeft is meer dan een gids bij een poëziewandeling doorheen Beauvoorde. Dit jaar bevat de bundel inderdaad de zestien gedichten van Fernand Florizoone die over het hele poëzieparcours tijdens de zomer van 2005 opgesteld zullen staan en ter plekke te lezen zijn tot mei 2006. Deze (kalligrafische) selectie is een voortreffelijke kennismaking met het poëtisch oeuvre van Florizoone, een dichter die sinds 1955 bescheiden maar intens bezig geweest is met het woord en het gedicht. Doorheen zijn werk lopen de thema's van de jeugd en het ouder worden, van het polderlandschap en de zee, van het vergankelijke en het blijvende. Terzelfder tijd biedt deze brochure een confrontatie tussen de teksten van de dichter en diverse poëziecommentaren van lezers die verwonderd en verrast rondkijken in het poëtisch oeuvre van de kunstenaar. Ter gelegenheid van Florizoones tachtigste verjaardag op 21 juli 2005 wordt een vermeerderde druk van *Rituelen van kwetsbaarheid* uitgegeven door de Uitgeverij P (voorstelling tijdens de Feestviering Fernand Florizoone op 6 augustus 2005 om 18.00 te Beauvoorde; en de volgende dag gevolgd door een Poëzietocht door de Westhoek - met bus: tel 058 33 05 31, Dienst Toerisme Veurne). De brochure en het poëziefestival 2005 bieden een unieke kans om het oeuvre van deze spaarzame dichter op locatie mee te maken. Voor het *Kunsttijdschrift Vlaanderen* heeft Fernand Florizoone jarenlang de rubriek ‘Poëtisch Bericht’ geleid: hij deed dat met milde appreciatie en oog voor de waarde van het vers van jonge debutanten. We twijfelen er niet aan dat de vernieuwde aandacht voor zijn werk bij velen eveneens met een milde appreciatie onthaald zal worden.

[Julien Vermeulen]

Els Leemans

In hun namen. Gent, Poëziecentrum, 2005, 53 p. € 15

Wat meteen opvalt in de bundel van Els Leemans (1958-2005), is de fraaie vormgeving met overwegend blauw en groen, op de achtergrond van een witte kaft. Het achterplat is blauw, met witte tekst. Het zijn de kleuren van water, zee en golven, de elementen die deze gedichten voor een belangrijk deel mee bepalen. Die permanente aanwezigheid maakt elke versregel overigens ook licht, etherisch, zachtzinnig op de meest vrouwelijke manier. Els Leemans heeft weinig woorden nodig voor een optimaal poëtisch resultaat. Dat wijst hoe dan ook op métier, op weten hoe een gedicht functioneert en het ook nog stijlvol in praktijk kunnen brengen. Deze gedichten zijn beheerst, niet uitbundig, hoewel het gehanteerde beeldmateriaal vaak dwarrelend is, zodat aan vastgeroeste betekenissen en connotaties nauwelijks ruimte wordt gegund.

Ik wil dat van deze dichteres veel dingen zouden kunnen blijven, want er staan te veel prachtige gedichten in haar debuutbundel die, zoals in de flaptekst wordt gezegd, jammer genoeg meteen ook haar poëtisch testament is geweest. Een openingsgedicht als ‘Baai en ik’ ontroert, grijpt naar de keel en herbergt in zich de bevreemdende, want me dunkt leefbare spanning van leven en dood. Wat te denken van ‘De zanger’,

waar in de eerste strofe gevraagd wordt: ‘Hoe zal ik zingen? / Mijn lied geneest en bewaart / wat is geweest, het lijkt of zij / na vandaag nog elders leeft.’ Ook in dit, en nog in heel wat andere gedichten, primeert het ondermijnende spel van angst en twijfel, van aan- en afwezigheden, van stemgeluid en stilte.

Els Leemans heeft de jaren niet gekregen waar zij recht op had. Haar poëzie verraadt niettemin een talentrijke pen, gekruid met inzicht en mysterie. Haar gedicht is heerlijk suggestief en voldragen. *In hun namen* is gewoonweg een bundel om te koesteren en bij te houden.

[Stefan van den Bossche]

Muziek

Stuart Feder

Gustav Mahler. Een leven in crisis, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, 399 p. € 39,90



‘Wie goed naar mijn muziek luistert, zal begrijpen hoe mijn leven eruitzag’, schreef Mahler. Feder, musicoloog en psychiater, keert dit om: wie goed naar Mahlers leven kijkt, zal zijn muziek begrijpen.

De auteur levert geen biografie van a tot z maar focust op de vele crisismomenten in het leven van de componist. Het leven van Mahler die al van jongsaf aan geconfronteerd werd met de dood, was een aaneenschakeling van heftige dramatische gebeurtenissen. Feder omschrijft dit leven als ‘een veelzijdige psychologische romance met de dood’. Uiteraard heeft hij het ook over de jaren van ‘schitterend isolement’ zoals Mahler zelf zijn eerste huwelijksjaren noemde. Maar net die relatie bracht de diepste en fataalste crisis teweeg. Dit boek biedt een schitterend psychologisch portret van een ‘pathologisch narcist’, van een man wiens geestelijk en emotioneel leven

bijzonder turbulent was, gaat diep in op zijn innerlijk lijden, maar ook op 'het wonder van creativiteit' waartoe Mahler ondanks (of dankzij?) alles in staat was. Op zeer overtuigende wijze illustreert Feder hoe Mahlers levenservaringen gestalte kregen in zijn muziek.

Heel vlot leesbaar. Muzikale kennis is niet echt vereist. Wel is het aanbevolen een integrale van Mahlers oeuvre binnen handbereik te houden, want dit boek nodigt uit tot luisteren.

[Jaak Van Holen]

Discotheek

Jacob Obrecht

Chansons, songs, motets. Capilla Flamenca en Piffaro, o.l.v. Dirk Snellings. Eufoda 1361, € 19,95

Vijfhonderd jaar geleden overleed de Gentse componist Jacob Obrecht. De miscompositie was zowat zijn specialiteit. Veel minder gekend (en dus gewaardeerd), maar zeker niet minderwaardig, is het overige deel van zijn oeuvre: religieuze motetten, liturgische composities, Franse chansons en liederen op Nederlandse teksten. In dit laatste genre geldt hij als een pionier. Redenen te over dus om met een cd de aandacht te vestigen op dit verwaarloosde aspect van Obrechts muzikale persoonlijkheid. De composities zijn geordend in drie rubrieken: *'t Vroede, 't Zotte* en *'t Amoureuze*. Vreemd dat composities als *Magnificat* en *Ave Maris Stella* onder de laatste rubriek zijn geplaatst. De meeste liederen van Obrecht lijken op basis van de bronnen opgevat als instrumentale zettingen, maar de Capilla Flamenca reconstrueert een aantal ervan voor het eerst in vocale uitvoering; andere blijven zuiver instrumentaal. De Capilla Flamenca is een vaste waarde in de wereld van de oude muziek. Hun vorige cd, *Zodiac*, werd bekroond met zowel een *Prix Choc* als een *Diapason d'or*. Ook deze nieuwe opname is uitmuntend. Gracieus, met een dosis schalksheid waar nodig, vocaal bijzonder gaaf. Het Amerikaanse ensemble Piffaro, lichtvoetig en pittig, sluit hier prachtig bij aan.

[Jaak Van Holen]

Ben Sluijs Quartet

True Nature. audio-cd, 60 min., opname Christine Verschorren, De Werf, Brugge, W.E.R.F. 046, distr. AMG en De Werf (www.dewerf.be), 2005 Na acht jaar en vier cd's met zijn vorig kwartet was altsaxofonist-fluitist Ben Sluijs aan herbronning toe. Uit jams in de Antwerpse kroeg De Muze groeide daarop in 2003 een nieuw kwartet, ditmaal zonder piano, maar met tenorsaxofonist Jeroen Van Herzeele als tweede blazer, bassist Manolo Cabras (Sardinië) en drummer Marek Patrman (Tsjechië). *True Nature*, opgenomen in oktober 2004, is hun eerste werkstuk en bevat 9 composities van Sluijs. Door het ontbreken van een harmonisch instrument als de piano klinkt de muziek heel anders dan vroeger. Grosso modo hebben de songs een experimenteler karakter, een gevolg van het exploreren van het klankenspectrum dat zich uitstrekt tussen de alt en de tenor. Sluijs verwerkte trouwens invloeden van

onder andere Ornette Coleman, John Coltrane en Anthony Braxton in zijn composities, en dat is eraan te horen ook: de geest van de free jazz waart erin rond. De interactie van beide rietinstrumenten, aangepord door de ritmesectie, levert bijwijlen intrigerende dialogen op, die steunen op de improvisatorische verkenning van de aangesneden motieven. Sluijs' lyrische toon en Van Herzeeles krachtige geluid zorgen daarbij voor verrassende contrasten en vullen elkaar tegelijk wonderwel aan. Het is de 'ware natuur' van dit album, dat zin voor avontuur koppelt aan vakmanschap van de bovenste plank.

[Patrick Auwelaert]

Chris Joris

Into the light. Chris Joris 'Live' with the Chris Joris Experience and the brotherhood of Sangoma. A film by Ken Kamanayo, dvd, 120 min., produced by Chris Joris, mixed by Dirk Lepez, AZ Productions FaZ 88004, 2004

Into the light is de eerste dvd gewijd aan een Belgische jazzmuzikant, al is jazz een te beperkend etiket voor de avontuurlijke muzikale exploten van percussionist, fluitist, pianist en componist Chris Joris. Zo maakt hij van alles wat hij in handen krijgt een instrument dat hij overtuigend weet te bespelen, alsof het speciaal voor hem werd ontworpen. Over zijn spel op de likembé - een Afrikaanse duimpiano - zegt een zwarte muzikant bijvoorbeeld: 'Hij was nooit in Afrika, maar heeft Afrika in zich.' Afrikaanse ritmen vormen inderdaad Joris' voornaamste muzikale voedingsbodem, maar ook de blues en de jazz maken er wezenlijke bestanddelen van uit. Aan de

Afrikaanse instrumenten die Joris bespeelt, voegt hij dan ook een eigen dimensie toe. Die kruisbestuiving zorgt voor muziek van een onweerstaanbare puurheid en authenticiteit. Elektronische effecten worden daarbij nochtans niet geschuwd - zie de indrukwekkende reeks effectpedalen waarmee Cecile Broché's elektrische viool is verbonden - maar staan steeds ten dienste van de muziek. De reeks live-opnamen in wisselende bezettingen, afgewisseld met commentaartracks (helaas zonder Nederlandse ondertiteling) van muzikanten uit Joris' entourage, geven een voortreffelijke inkijk in het eigenzinnige universum van deze getalenteerde muzikale duizendpoot.

[Patrick Auwelaert]

Johannes Brahms

Vioolsonates; Yuki Hori, viool en Hans Ryckelinck, piano; PHAEDRA CLASSICS 292017.

Brahms (1833-1897) componeerde zijn drie vioolsonates in een tijdspanne van tien jaar, tussen 1878 en 1888. Ze kunnen model staan voor zijn muzikale persoonlijkheid die gekenmerkt wordt door een heldere constructie en vooral ook door een dromerige, nostalgische tot vaak zwaarmoedige, lyrische aard. Yuki Hori en Hans Ryckelinck weten die sfeer van zangerige melancholie, afgewisseld met heroïsche passages en dramatisch donkere stemmingen bijzonder goed te treffen. Zij musiceren uitstekend samen, voelen elkaar perfect aan. Heerlijke lyrische bogen, scherpe dynamische contrasten, een warm kleurenpalet ook in de meest extreme pianissimo's. De overgave waarmee ze musiceren leidt in het *Adagio* van de derde sonate evenwel tot een tikje teveel kleine glissando's in de viool waardoor die beweging wat al te slepend gaat klinken. De opname is niet helemaal evenwichtig in die zin dat de viool van op verdere afstand opgenomen lijkt dan de piano; ze klinkt daardoor minder direct dan haar partner. Maar dat doet niets af aan de toch wel heel mooie uitvoering.

[Jaak Van Holen]

Fred Delplancq Quartet

Witches Dance. audio-cd, 66 min., opname en mix Jan Verschoren, Label Travers TRA 006, distr. AMG, 2004



Tenorsaxofonist Fred Delplancq is bekend van zijn werk bij formaties als No Vibrato, Quetzal, South Spirit en Unlimited. Met *Witches Dance* bracht hij een eerste cd uit onder eigen naam. Zijn begeleiders: Jef Neve (p), Guus Bakker (b) en Kris Duerinckx (dr). Delplancq schreef de acht composities en stond ook in voor de arrangementen en de productie. Met zijn robuuste, licht omfloerste toon drukt hij meteen een stempel op de openingstrack, het gedreven 'Seventy sevens'. De eerste solo is voor Neve en die bewandelt gezwind het pad dat zijn idool Jerry Lee Lewis decennia geleden al voor hem uitstippelde. Of hoe jazz ook rocken kan zonder dat het daarom minder jazz is. 'This is my pain' is een ballad waarin de percussie dramatische accenten legt. Neve laat zich hier van zijn andere kant zien en ondersteunt met zijn gedragen spel de langgerekte frasen van Delplancq. In 'New Start' rijgt de saxofonist de noten aan elkaar tot een cluster à la John Coltrane. Op 'Untitled' bespeelt Neve rechtstreeks de pianosnaren. Het klinkt als een sitar. Delplancqs volle toon komt hier uitstekend tot zijn recht. De rest van de cd brengt een afwisseling van up-tempo nummers en ballads. Delplancq bewijst met *Witches Dance* dat de beproefde kwartetformule met een saxofonist als leader nog lang niet achterhaald is. Klasse.

[Patrick Auwelaert]

DjanGo!

A tribute to Django Reinhardt - Live at the AB. audio-cd, 70 min., opname Stef Van Alsenoy, productie Waso De Cauter, De Werf, Brugge, W.E.R.F. 045, distr. AMG en De Werf (www.dewerf.be), 2004



Naar aanleiding van het 50-jarig overlijden van Django Reinhardt (1910-1953), ‘een virtuoos gitarist met een groots gevoel voor lyrisme, evenwicht en structuur’, organiseerde De Werf in Brugge in 2003 een concert. De 7 muzikanten, gevormd rond de familie De Cauter (Koen, Waso en Dajo), brachten er ‘gypsy jazz’, een mix van jazz, musette en zigeunermuziek én een genre dat door de befaamde gitarist zelf in het leven werd geroepen. Het ensemble trok vervolgens op tournee door Vlaanderen en nam op 14 en 15 juni 2004 een live-cd op in de Brusselse AB. De cd bevat 15 lappen muziek, waarvan een kleine helft van de meester zelf. Met opener ‘Swing guitares’ is de toon meteen gezet: swing opgeluisterd met de gypsy vioolklanken van Tcha Limberger. ‘Manoir de mes rêves’ tapt uit een ander vaatje: verstild en lyrisch. De enkele jazzstandards (‘Body and Soul’, ‘Embraceable You’) krijgen ook een zigeunerjasje aangemeten en het past hen goed. De gitaristen Fapy Lafertin en Patrick Saussois doen hoorbaar hun best in de buurt van hun grote voorbeeld te komen en tenorsaxofonist Joop Ayal speelt stilistisch in de lijn van Ben Webster en Coleman Hawkins, tijdgenoten van Reinhardt. De cd is daarmee geworden wat de hoestekst belooft: een hommage, ‘geen kopie maar een eigen interpretatie, die het genre als het ware nieuw leven inblaast’.

[Patrick Auwelaert]

Vic Nees

Trumpet Te Deum & choral works; Els Crommen, sopraan, Manu Mellaerts en Steven Verhaert, trompet, Peter Pieters, orgel, Vocaal Ensemble Musa Horti o.l.v. Peter Dejans; In Flanders' Fields vol. 42; PHAEDRA 92042.

De discografie van Vic Nees groeit gestaag; meer dan terecht. Vic Nees, koorcomponist bij uitstek, hoort zonder de minste twijfel tot de wereldwijd meest gezongen Vlaamse toondichters. Wat geldt voor zijn hele oeuvre, geldt ook voor de drie hier opgenomen composities: grote diversiteit van expressiemiddelen, ritmische stuwkracht, bijzondere aandacht voor de ‘vocaliteit’ en dus melodische opbouw, eerbied voor de tekst waarbij zowel het individuele woord als de algemene tekstinhoud en het woord als ritmische impuls en louter klankbron worden gerespecteerd. Het *Trumpet Te Deum* (2003) voor gemengd koor, sopraan solo en twee trompetten krijgt in Nees' zetting niet de traditionele triomfalistische toon maar is op een paar extatische

passages na, veeleer gedacht als een intimistisch dankgebed. Ook in *Singet dem Herrn* (2001) voor gemengd koor en sopraan solo wisselt de stemming voortdurend van stille verbazing naar uitbundig enthousiasme. De *Neusser Messe* (1998) voor gemengd koor, orgel en trompet volgt niet de traditionele indeling van het misordinarium: het Agnus Dei ontbreekt, een Alleluia en Communio zijn toegevoegd evenals een aantal niet gebruikelijke teksten van o.a. Hildegard von Bingen. Afgewisseld met gregoriaanse passages is dit bezwerende muziek, drijvend op mystieke wolken van innerlijke vreugde en deemoedig geloof, gediend door een gedreven en overtuigde vertolking.

[Jaak Van Holen]

Alvin Curran - Inner Cities

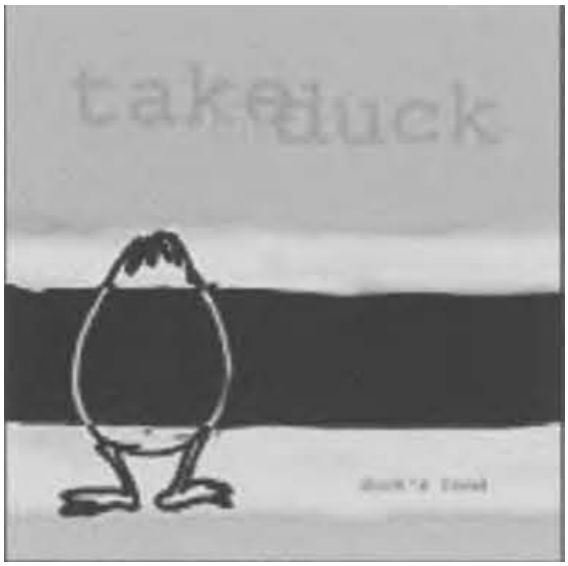
Daan Vandewalle, piano. Longdistance Classics, 4 cd box 0560304, (distr.Harmonia mundi). €

Inner Cities werd de eerste keer door Daan Vandewalle gespeeld in Nantes in 2003. Een tweede happening volgde in februari 2004 in de Vooruit in Gent. Het was indrukwekkend om Vandewalle te horen en te zien spelen met overal zeer aandachtige luisteraars verspreid in de ruimte liggend op kussens of zittend op comfortabele zetels. De Amerikaanse componist Alvin Curran was aanwezig en het werd een schitterende avond. Voor meer Inner Cities concerten kan je terecht op www.daanvandewalle.com. Maar nu kan je de vier cd's in een mooie verpakking kopen en luisteren op een moment dat het je past. Vandewalle is docent piano aan de hogeschool in Gent en is vooral bekend voor zijn uitvoeringen van nieuwe muziek, Ives, Cage, Barlowe, hoewel hij ook graag Chopin speelt. Hij studeerde bij Claude Coppens in Gent en bij Alvin Curran aan het Mills College in Oakland, California. In 1966 was Curran medeoprichter van Musica Elettronica Viva samen met Frederic Rzewski en Richard Teitelbaum. Hij schreef environments voor rivieren, meren, havens zoals *Maritime Rites, Waterworks* en *Monumenti*. Esthetisch sluit hij aan bij het minimalisme en postmodernisme. *Inner Cities* bestaat uit elf stukken die de luisteraar blijven boeien. Het nummer 10 droeg hij op aan Daan Vandewalle en heeft een monumentale afmeting. Het barst uit zijn voegen door een halsbrekende virtuositeit. *Inner Cities* hoort thuis in elke discotheek: een echte aanrader!

[Simonne Claeys]

Take the Duck

Duck's Food. audio-cd, 45 min., productie Take the Duck & Ralf Metzler, Central Station Music CD 040701, 2004



De laatste tijd zelden zo'n mooi samengaan van twee blaasinstrumenten ervaren als de sax van Toine Thys en de trompet van Daniel Nösig in de internationale formatie Take the Duck. Op *Duck's Food*, de tweede cd van het kwartet dat werd opgericht in 1998, brengen beide blazers net als op het debuut *Resolution* ('02) enkel eigen composities. Ze worden hierop bijgestaan door Sal Larocca en Manolo Cabras, afwisselend op bas, en door Thorsten Grau op drums. De heren brengen muziek die niet in categorieën denkt, maar die de ruimte zoekt om zichzelf te zijn. Muziek die constant uitdaagt en in beweging is, als een bokser die het meer moet hebben van lenigheid en durf dan van brute kracht. Die zelfzeker buiten de lijntjes kleurt ook, zij het niet té. Soms lopen de partijen van beide blaasinstrumenten elegisch gelijk op, dan weer waaieren ze uit elkaar in grillige patronen die niet verstoken zijn van humor. Maar altijd klinken ze bevlogen en fris van de lever, als Ornette Coleman en Don Cherry in hun beginjaren. Op enkele nummers leveren Maarten van der Grinten (g) en Martin Reiter (Fender Rhodes) een gastbijdrage. Vooral op ‘The Dude’ van Thys leidt dit tot passages waar de schoonheid bijna oneigentijds van af spat. Contemporaine jazz met een eigen geluid én met weerhaakjes. Een verademing.

[Patrick Auwelaert]

Cesar Cui

Pièces pour piano; Christoph Deluze, piano; Pavane Records, ADW 7494.



Zwitsers pianist Christoph Deluze is een fervent vertolker van de Russische romantische klaviermuziek. In Russische bibliotheken en archieven gaat hij geregeld op zoek naar niet eerder geëxploreerd repertoire. Concreet resultaat van die zoektochten

is een opname van klaviermuziek van Cesar Cui, uitgebracht door het Brusselse label Pavane Records. Cui's naam figureert in alle muziekgeschiedenissen als lid van het beroemde 'Machtige Hoopje'. Zijn oeuvre, van wisselend niveau, is evenwel zo goed als volledig van het concertrepertoire verdwenen. Het siert pianist Deluze en Pavane Records dat zij een lans durven breken voor deze componist en zijn werk. Dank zij een uitmuntende vertolking vol overgave, technische gaafheid en groot inlevingsvermogen is dit een welgekomen initiatief. De cd bevat enkele van de *Préludes op 64*, samengebracht in een aantrekkelijke, kleur- en contrastrijke opeenvolging boordevol afwisseling; briljant, idyllisch, virtuoos, gepassioneerd, volks, pastoraal, dansant.... De opname wordt vervolledigd met de *Valses op. 31* en de vierdelige *Suite op. 21*. Dit laatste, en de *Valse op. 31, nr 2* werden nooit eerder op cd uitgebracht. Een ontdekking.

[Jaak Van Holen]

Jazzisfaction

Issues; cd audio; 61 min.; 2004; Phlavour phlooi (enkel te verkrijgen via www.jazzisfaction.com of www.cafecacao.com) - Jazzisfaction staat voor de Duitse trompettist Peer Baierlein en de Belgen Ewout Pierreux (p), Martijn Vanbuel (b) en Yves Peeters (dr); *Issues* voor hun in een sober kartonnen hoesje gestoken debuutcd. Elk groepslid, met uitzondering van Peeters, tekent voor enkele composities, die qua zeggingskracht aan elkaar gewaagd zijn. *Mobile Home*, de openingstrack, begint veelbelovend ritmisch met een motiefje dat zich onmiddellijk in je oor nestelt. Baierleins warme trompetgeluid, met vaak lang aangehouden frasen die veel gevoel voor lyriek en harmonie verraden, dringt nog dieper in je hoofd naar binnen en zoekt daar een geschikt speelveld op. Zoals in *Alone* bijvoorbeeld, dat van een weergaloze pracht is. Deze parel alleen al rechtvaardigt de aanschaf van het album. *Of Dune* zet onverwacht hard in met een hamerende piano, waarna de andere instrumenten al even gedreven invallen. Het is een nummer waarin free en hardbop elkaar vloeiend afwisselen. De intro van *Sunwalk* gedijt in een Oosters sfeertje, de eigenlijke compositie wordt voortgestuwd door een soepel bewegende *pulse*. Het geheel straalt een aura van optimisme en zorgeloosheid uit, zoals de titel al deed vermoeden. *For Shorter Reasons* biedt opnieuw een beklijvend thema. Erg visuele muziek is dit, die moeiteloos beelden oproept. *Issues* is een album met een bijwijlen sterk melodisch, elegisch en hypnotisch karakter. Nergens doet het oppervlakkig, vrijblijvend of tendentieus aan. Elke noot klinkt alsof ze een onmisbaar element vormt in een transparant verhaal dat het, eerder dan van loslippigheid, vooral moet hebben van suggestie en ongrijpbaarheid. Superlatieven schieten hier te kort.

[Patrick Auwelaert]

Geschiedenis

Nico Wouters

Oorlogsburgemeesters 40/44. Lokaal bestuur en collaboratie in België. Lannoo, Tielt, 2004, 750 p. € 37,95



Deze lijvige studie geeft het Belgische luik weer van het doctoraal proefschrift van Nico Wouters, dat gewijd was aan het lokaal bestuur in België, Nederland en Noord-Frankrijk. Het heeft eigenlijk wel heel lang geduurd vooraleer het bestuur in oorlogstijd en de collaboratie op het lokaal niveau aan een grondige studie werden onderworpen. Wanneer onbevangen wordt gespeurd naar het doen en laten van diegenen die met de vijand en bezetter collaboreerden, vervaagt het beeld dat na de oorlog is opgehangen van de brave man (vaak afgeschilderd als de idealistische Vlaamsgezinde) die zich opofferde voor het goed van zijn bevolking en die hierdoor na de oorlog ‘slachtoffer van de repressie’ werd.

De essentie van het verhaal is dat het VNV in Vlaanderen en Rex in Wallonië een machtsgreep organiseerden, met als doel de leiding te nemen in alle schepencolleges van het land. Met de steun van de bezetter zijn ze hierin behoorlijk geslaagd. Gaandeweg raakten ze evenwel verstrikt in de collaboratie, waardoor ze op een aantal gebieden de grens van de neutraliteit overschreden en het niet hielden bij ‘goed bestuur’. Het gewillig doorgeven van informatie over de eigen burgers was soms niet meer te onderscheiden van verklikking. Naarmate de bezetter de oorlog verloor en de bevolking zich van hem afkeerde, radicaliseerde de collaboratie, wat de zaak van de gemeentelijke bestuurders er alleen maar slechter door maakte. Na de oorlog werden talrijke gemeentebestuurders ingerekend, vervolgd en veroordeeld. In die periode werd uiteraard, voor hun verdediging, vooral de nadruk gelegd op het goede dat ze voor hun ingezetenen hadden kunnen doen, en dat was er ongetwijfeld ook. Hun advocaten schilderden ze af als misleide idealisten, terwijl de straffen die ze opliepen over het algemeen eerder mild waren. Sommigen werden na enkele jaren in hun gemeente opnieuw verkozen en zelfs weer tot burgemeester benoemd. Toch

ontstond het beeld van een politieke ‘repressie’, waarin democratische rechtsprincipes waren geschonden. Dit stimuleerde op langere termijn de mythevorming over een politieke, anti-Vlaamse ‘heksenjacht’.

De auteur heeft een massale hoeveelheid bronnen en materiaal verwerkt en heeft een heel levendig beeld geschetst van het bestuur en de collaboratie op het lokaal niveau. Nu ongeveer alle actoren van het verhaal overleden zijn, was de tijd rijp om objectief en op basis van zeer gevarieerde bronnen, een klaar beeld te scheppen.

Nico Wouters heeft op dit gebied pionierswerk verricht, ook al onderstreept hij zelf dat het werk niet af is. Eén kritiek op het degelijk uitgegeven werk geldt de eindnoten die om een dubbele reden moeilijk raadpleegbaar zijn: ze werden achteraan gegroepeerd en zijn in een uiterst klein lettertype gedrukt. Dit zijn de irritante hebbelijkheden van uitgevers. Beseffen ze dan niet dat Internet hen op de hielen zit?

[Andries Van den Abeele]

J.C. Szirmai en R. Lops (vert.]

Twee middeleeuwse beestenboeken. Uitg. Verloren, Hilversum, 2005, 9p. € 13

In de Middeleeuwen maakten beestenboeken deel uit van de didactische literatuur. Deze teksten hadden niet alleen een wetenschappelijke bedoeling maar moesten ook dienen tot vermaak. Ook op literair gebied behoorden ze soms tot het fraaiste van wat die periode voortbracht. Hun hoogtepunt valt in de twaalfde en dertiende eeuw te situeren. De uitgeverij *Verloren*, die al vele belangrijke studies op de markt bracht, publiceerde recentelijk twee vertalingen van beestenboeken in modern Nederlands door Julia C. Szirmai, verbonden aan de Universiteit van Leiden, en Reinier Lops, verbonden geweest aan de Vrije Universiteit van Amsterdam. Ze werden sober maar keurig in één verzamelwerk gebundeld. Het eerste *Beestenboek* is in feite al één vanuit het Grieks in het Oudfrans vertaald boekje door Pierre de Beauvais. Het had *Physiologus* als titel en was vrij populair, ook omdat er een christelijke duiding voorzien was. Op dit boek baseerde Richard de Fournival iets later zijn *Beestenboek van de Liefde*, die het tweede deel van de nieuwe publicatie vormt. De teksten geven een interessant en amusant beeld van het middeleeuwse geloof en bijgeloof in combinatie met de toenmalige visie van de natuur. De inhoud bezit niet alleen een historische en literaire waarde maar de teksten zorgen evenzeer voor een aanvulling op iconografisch gebied. Dat ze door deze vertalingen nu ook aangenaam leesbaar zijn, nemen we er graag bij.

[Jean Luc Meulemeester]

B. Beernaert, B. de la Kethulle, J. D'hondt, B. D'hoore en B. Schotte

De Visitatie. Bewonings- en bouwgeschiedenis van het huis Wulfhagestraat 18 in Brugge. Uitg. Levend Archief, Brugge, 2005, 144 p. € 15

Sedert enige jaren publiceert de vriendenkring van het Brugse stadsarchief - naar het voorbeeld van andere Vlaamse instellingen - een reeks *Leven in oude huizen* met de bedoeling de (bouw)geschiedenis, de eigenaars en de bewoners van bepaalde woningen op te sporen en aan het ruime publiek bekend te maken. Het gaat telkens

over verzorgde maar sober uitgegeven publicaties die ongetwijfeld goede aanvullingen zijn op het al bekende verleden van Brugge. Tijdens de opzoekingen komen de (kunst)historici dikwijls tot verrassende vaststellingen en ontdekkingen, wat van de nieuwe uitgave eveneens kan worden gezegd. Recent verscheen namelijk deel vijf in de serie in verband met het huis *De Visitatie* in de *Wulfhagestraat* aldaar. De verschillende auteurs stonden opnieuw in voor een boeiend verhaal die de historische puzzel van Brugge zeker met een stukje vervolledigde.

[Jean Luc Meulemeester]

Noël Geirnaert

Portret & Document. Uitg. Stadsarchief Brugge, Brugge, 2005, 64 p.

In 2005 werd in het Stadsarchief in Brugge een tentoonstelling georganiseerd, eigenlijk een confrontatie tussen geschilderde of gebeeldhouwde of gefotografeerde portretten en geschreven of gedrukte documenten die de identiteit of van de familie van de afgebeelde personen bevestigen of omschrijven. Dit boek was zowat de catalogus van deze expositie maar gaat dieper en ruimer in op de figuren met diverse documenten bij het portret, zoals boedelbeschrijving, patentregister, gravure, huwelijkscontract, testament, getuigenverklaring en akten van doop, schenking, eigendom, overlijden.

Acht confrontaties worden beschreven: Anna Willemszoon op Memlings drieluik voor abt Crabbe (1468-70); Pieter II Adornes en Elisabeth Braderic (ca 1450), Filips Dominicle en Barbara Ommejaeghere (ca 1550-60), anoniem uit de omgeving van Pourbus; Jacob van den Gheeste (1583) calvinistisch stadsbestuurder door Pieter Pourbus, gesigneerd; het gezin van Pieter Baltijn (1645) door Jacob van Oost; Guillielmo De Brouwer, handelaar uit Oostende (ca 1750) met zijn gezin in zijn kantoor, door een anonieme Brugse schilder; Caroline Popp (1808-1891), schrijfster en uitgeefster van het weekblad Journal de Bruges, borstbeeld (1873) in terracotta en tenslotte Alfons Syns (1919-1944), uit Lissewege, verzetsman in WOII, gefusilleerd in Gent.

Uit een periode van vijfhonderd jaar heeft de auteur aan de hand van talrijke archivalia, een levendig portret neergeschreven van acht binnen hun tijdsbestek belangrijke mensen. Foto's van de documenten en uitvoerige bibliografie illustreren deze tekst op uitzonderlijke en aantrekkelijke wijze.

[Fernand Bonneure]

VACATURE

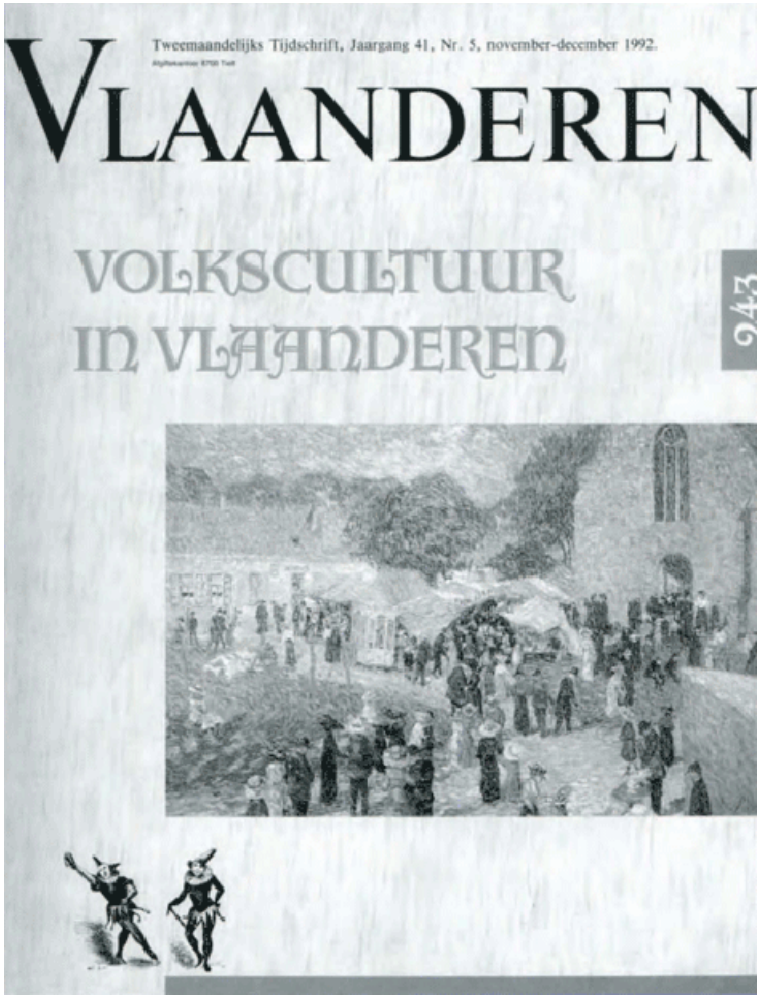
Het ‘Kunsttijdschrift Vlaanderen vzw’ zoekt een halftijds redactioneel medewerker.

Vanaf 15 oktover 2005 meer inlichtingen op
http/www.kunsttijdschriftvlaanderen.be.

[nummer 308]

Van volkskunde in Vlaanderen naar ‘volkscultuur’ in Vlaanderen
Twee aanhalingstekens en een erfgoedwereld van verschil
Marc Jacobs en Hilde Schoefs

In 1992 publiceerde dit tijdschrift een themanummer *Volkscultuur in Vlaanderen*. In 2005 is het weer zover. Een blik op de inhoudsoverzichten en auteurslijstjes maakt duidelijk dat er iets fundamenteels veranderd is. Naast (ondertussen helaas wijlen) Renaat Van der Linden, leverden Hubert Boone, Willy Dezutter, Alfons Roeck, Jan Theuwissen, Marcel Van den Berg, Jozef Van Haver en Stefaan Top stuk voor stuk een verdienstelijke bijdrage. Met uitzondering van de laatstgenoemde (die eind 2005 slechts enkele maanden van zijn emeritaat als hoogleraar verwijderd is), zijn al deze volkskundigen intussen gepensioneerd. Aan het begin van de 21e eeuw nam dus een hele generatie afscheid. Met hen verdween ook een reeks instellingen, publicaties en structuren, of kregen die een andere rol. Er kwamen met één klap nieuwe namen en gezichten, nieuwe instellingen, nieuwe structuren en koepelorganisaties, nieuwe publicatie- en communicatievormen in de plaats of erbij. Ook het semantisch veld van het begrip ‘volkscultuur’ verschoof en vergrootte gevoelig en is nog steeds niet gestabiliseerd. Met het doorbreken van het erfgoedparadigma en vooral de verhoogde aandacht van beleidsmakers op alle niveaus voor volkscultuur en ander erfgoed is ook de ‘buitenwereld’, de beleidscontext, sterk veranderd. Laten we de twee themanummers in dit *Kunsttijdschrift Vlaanderen* als barometer en thermometer en ook als robotfoto gebruiken.



De vorige momentopname: het themanummer van het tijdschrift 'Vlaanderen' uit 1992

Van volkskunde in Vlaanderen tot 'volkscultuur' in Vlaanderen

In het afsluitende artikel van het themanummer 243 'Volkscultuur in Vlaanderen' van 1992, dat hij de titel 'De volkskunde in Vlaanderen' gaf, maakte Jozef Van Haver een soort status quaestionis. Als centraal referentiepunt, 'het officiële *leidinggevende* orgaan van de Vlaamse Gemeenschap' [cursivering van de auteurs] wordt de Koninklijke Belgische Commissie voor Volkskunde (KBCV) naar voor geschoven. De auteurslijst van het themanummer kwam grotendeels overeen met de ledengroep van die Commissie; wat ook direct veel zegt over zowel leeftijds- als eenduidige gendersamenstelling van die raad. In 1998 werd de KBCV, Vlaamse afdeling, afgeschaft door het 'decreet houdende de erkenning en subsidiëring van organisaties voor volkscultuur en de oprichting van het Vlaams Centrum voor Volkscultuur (VCV).' Verschillende taken gingen over naar die nieuwe organisatie, het VCV: een steunpunt (www.vcv.be).

Steunpunten zijn instellingen die de eerste vijf jaar van de 21e eeuw furore maakten en in heel het culturele landschap van de Vlaamse Gemeenschap geïntroduceerd werden. Ze opereren tussen administraties, de minister van Cultuur en zijn kabinet, en organisaties uit een veld. Het doel van een steunpunt is de ontwikkeling van een veld te stimuleren en mee te coördineren en netwerken, instellingen, medewerkers en werkvormen te ondersteunen, in casu om het cultureel erfgoed (maatschappelijk) zichtbaar te maken, te ontsluiten en te duiden.

De verschuiving van 'officieel leidinggevend' naar 'officieel ondersteunend' verraadt een heel andere tijdsgeest, filosofie en beleidstechniek: van een hiërarchie en benoemingen voor het leven (of tot afschaffing van de Commissie) tot een netwerkgedachte en een wereld van onderhandeling, planning en reorganisatie. Van een 'raad van wijzen' zonder noemenswaardige werkingsbudgetten naar een knooppunt in een netwerk en actieve kern van consulenten en stafmedewerkers: klein beginnend, maar met een stappenplan en een groeipad. Gelukkig konden de legitimiteit en zelfs de noodzaak van het cultiveren van een onderzoekscomponent worden



Een nieuw sportmuseum: van volkssporten tot de Ronde van Vlaanderen: www.sportimonium.be

geërfd van de KBCV. Het huidige auteurslijstje van dit nieuwe nummer komt, met uitzondering van Luk Indesteege, grotendeels overeen met de groep stafmedewerkers van het VCV midden 2005.

Van Haver vermeldde in zijn slotbijdrage in 1992 als ‘belangrijke verenigingen’ voor volkscultuur de Koninklijke Bond van de Oost-Vlaamse Volkskundigen, de Bond van de Westvlaamse Volkskundigen en de Leuvense Vereniging voor Volkskunde. Hij gaf nog mee dat deze drie groepen samen met de Hoge Gildenraad der Kempen en het Limburgs Volkskundig Genootschap een koepel hadden opgericht, de Federatie voor Volkskunde in Vlaanderen (FVV) begin 1992. Dit was een vroege aanzet, vooruitziend aangestuurd vanuit de afdeling Volksontwikkeling en Bibliotheken (onder leiding van topambtenaar Gilbert van Houtven), die ook tekende voor de ambtelijke voorbereiding van het decreet van 1998. Dat decreet zou net dit type van landelijke koepels of organisaties per domein erkennen, waarvan we in het nummer van 1992 een eerste echo opvangen, lang voor de geboorte. In een notendop kwam het volkscultuurbeleid van de laatste jaren neer op het clusteren en tot één koepelorganisatie laten uitkristalliseren van segmenten van de sector volkscultuur, gevolgd (vanaf 2002, en vooral vanaf 2007/2008) door investering in een professioneel kader van consulenten, stafmedewerkers en andere krachten. Die moeten in samenwerking met het Vlaams Centrum voor Volkscultuur een sterke bovenbouw maken; het koppelstuk waarmee heel deze sector zich in het cultureel apparaat van de Vlaamse Gemeenschap inplugt.

De FVV was één van de koepelorganisaties die erkend werden in 1999: sinds 2002 Volkskunde Vlaanderen vzw (www.volkskundevlaanderen.be). Maar daarnaast werden ook nog andere organisaties erkend. Hieruit blijkt hoe het beleidsbegrip ‘volkscultuur’ niet meer exclusief of zelfs prioritair aan volkskunde gekoppeld is. Anno 2005, aan de vooravond van een nieuwe decretale erkenningsronde, waren er de volgende erkende organisaties naast Volkskunde Vlaanderen vzw: Heemkunde Vlaanderen vzw, het ‘Steunpunt’ Industrieel en Wetenschappelijk Erfgoed vzw, het Samenwerkingsverband Vlaamse Verenigingen voor Familiekunde vzw, de Academie voor de Streekgebonden Gastronomie vzw, de Federatie van Vlaamse Historische Schuttersgilden vzw, het Firmament vzw (voor poppen-, figuren- en objecttheater), Kant in Vlaanderen vzw, de Vlaamse Volkssport Centrale vzw en het Instituut voor Vlaamse Volkskunst vzw.

Dit (totnogtoe met nauwelijks meer dan ‘apenootjes’ - peanuts - gesubsidieerde) mini-in-

stituut werd in het overzicht van Jozef Van Haver in 1992 nog gerangschikt onder het kopje ‘wetenschapscentra’. Daarnaast werd ook het (vandaag nog amper op papier bestaand) K.C. Peeters-Instituut voor Volkskunde vermeld, en een (ondertussen verdwenen) Limburgse stuurgroep. Verder wordt door Van Haver op provinciaal vlak nog bijvoorbeeld een Dienst voor Geschiedenis en Folklore (ondertussen afgeschaft) met het tijdschrift *De Brabantse Folklore* (ondertussen afgeschaft) van de provincie Brabant (ook al niet meer bestaand) genoemd.

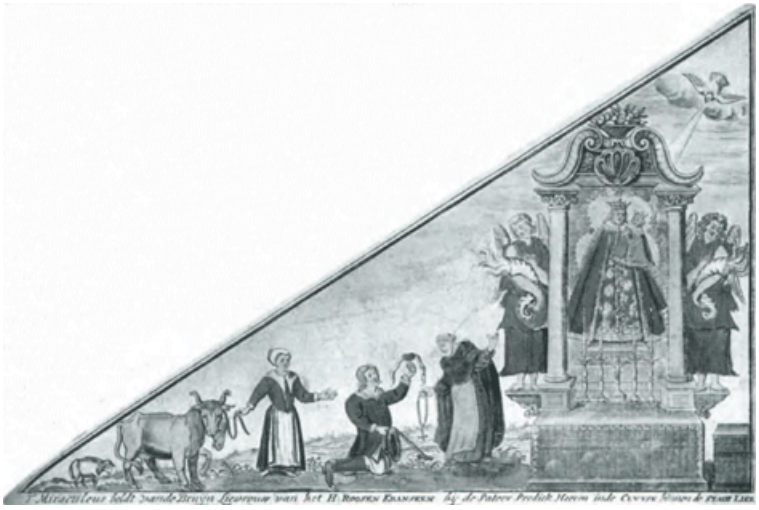
Ondertussen zijn er opnieuw diverse nieuwe wetenschapscentra én koepelorganisaties ontstaan. Een van de beleidsbeslissingen die in 2006 door de overheid moet worden genomen is hoe verder gedifferentieerd wordt omgegaan met deze diverse types van organisaties, wetenschapscentra en studie- en documentatie-instellingen.

Vandaag zijn overzichten beschikbaar van alle verenigingen die met volkscultuur en bij uitbreiding alle vormen van erfgoed te maken hebben op de site www.erfgoedverenigingen.be. Met name de relaties tussen consulenten en instellingen op diverse niveaus, in provincies en in erfgoedconvenantsteden en regio's kunnen nog versterkt worden om alles beter te laten renderen. Kenmerkend lijkt dat zelfs met kleine investeringen in een veld als volkscultuur hefbomen in gang gezet kunnen worden.

‘Erfgoeddecreet’ en musea

Erfgoedconvenants en bijbehorende cellen zijn één van de meest opvallende instrumenten die sinds het begin van de 21e eeuw in het hele land geïntroduceerd werden. Hun experimentele werking werd vanaf 2004 decretaal geregeld door een kaderdecreet dat de roepnaam ‘Erfgoeddecreet’ meekreeg. Hiermee werd onder andere ook een tweede erfgoedsteunpunt, Culturele Biografie Vlaanderen vzw, erkend. Een van de formules die werden mogelijk gemaakt, was die van subsidies voor ontwikkelingsgerichte projecten. Volkscultuur en volkskunde in allerlei vormen komen daarbij aan bod; twee decreten werken dus direct positief in op dit veld. Bij uitbreiding moet daarbij ook gewezen worden op andere decreten, zoals het Decreet op het lokaal cultuurbeleid.

Ook musea kunnen vandaag via het



Bedevaartvaantjes: vroeger een object van volksdevotie, vandaag digitaliseerbare gebruiksgrafiek

decreet aanspraak maken op projectsubsidies en op structurele ondersteuning van de Vlaamse Gemeenschap. In 1992 was dit nog toekomstmuziek. In zijn stuk concentreerde Van Haver zich op de zogenaamde 'grotere musea' te Antwerpen, Gent, Brussel, Bokrijk, Brugge... en Izenberge. Het stedelijk Volkskundemuseum in Antwerpen beleeft momenteel zijn laatste maanden voordat het in het MAS (Museum aan de Stroom) zal opgaan. De afdeling Volkskunde van de Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis in Brussel leidt nu al jaren een onduidelijk bestaan (voorzover die er in de bedoelde vorm nog is). Het Stedelijk Museum voor Volkskunde in Gent bestaat niet meer (onder die naam). Het Huis van Alijn is in de 21e eeuw in de plaats gekomen: een klinkend succes en één van de belangrijkste uithangborden van de hedendaagse generatie etnologen en cultuurwetenschappers (www.huisvanalijn.be). Het is momenteel in handen van een groep twintigers en dertigers, grotendeels vrouwen. Het aloude Provinciaal Openluchtmuseum Bokrijk is intussen doorgestoten tot landelijke erkenning onder het Museumdecreet en het Erfgoeddecreet. Verder wordt, opmerkelijk genoeg, ook het Openluchtmuseum te Izenberge door Van Haver vermeld, een museum dat nog steeds bestaat maar niet die uitgesproken 'leidende' rol meer heeft in het herschikte veld.

Ondertussen staan we vandaag aan de vooravond van de opening van een reeks nieuwe, heel grote museale instellingen in steden in Vlaanderen, die veel aandacht zullen besteden aan alledaagse cultuur en de gewone man en vrouw in de geschiedenis. Er wordt ook veel potentieel gepercipieerd in musea voor volkscultuur aan het begin van de 21e eeuw. De voorbeelden van het nieuwe Sportimonium in Hofstade, van het Huis van Alijn te Gent, die met weinig middelen opvallende resultaten en bezoekerscijfers boeken en van het Openluchtmuseum Arnhem in Nederland, dat in 2005 zelfs werd uitgeroepen tot Europees Museum van het Jaar, illustreren deze stelling.

Staalkaart

In het themanummer van 1992 werden diverse onderwerpen aangesneden in zogenoemde '*capita selecta*'. Ze bieden een goede staalkaart voor wat de studie van

volkscultuur in Vlaanderen op dat moment was. Heel typisch en tijdloos was de erudiete bijdrage van Hubert Boone over ‘Snaarinstrumenten in de Vlaamse volksmuziek’, met sterke aandacht voor de geschiedenis en beschrijving van enkele instrumenten die in de oude en nieuwe volksmuziek in Vlaanderen een belangrijke rol speelden en spelen, zoals de hommel, het hakkebord, de draailier en de viool. In ‘Dichters zonder naam’ raakte Marcel Van den Berg kort diverse types van volksverhalen(onderzoek), ook wel volksverhalen, aan, met en passant aandacht voor gebruik in commerciële contexten.

In ‘Onder 't water lag een pater’ bracht Stefaan Top enkele resultaten boven water van onderzoek dat door een serie studentes op speelplaatsen in Vlaanderen was verricht. Het leverde een aardige momentopname op van bijvoorbeeld, in dat artikel, aftelrituelen en -rijmpjes die kinderen gebruikten in de jaren 1970 en 1980. Versterkend werkte de combinatie met oudere literatuur, zoals het achtdelige werk *Kinderspel & Kinderlust in Zuid-Nederland* van A. De Cock en Is.

Teirlinck (Gent, 1902-1908). Aan de universiteit van Leuven brachten honderden studenten de voorbije decennia soortgelijk bronnenmateriaal samen over sagen, liederen, rituelen en gebruiken in Vlaanderen. Dat materiaal komt nu in een nieuwe fase van de erfgoedcyclus, door elektronische ontsluiting via databases en websites. Een eerste uitgewerkt voorbeeld daarvan is www.volksverhalenbank.be. Daarvan was in 1992 nog geen sprake; vandaag blijkt accumulatie van veel empirisch materiaal op het web interessant voor een erfgoedverhaal.

Kinderspel en aftelrijmpjes digitaal ontsluiten is een ander mogelijk project. Daarnaast is de elektronische spelcultuur en de taal waarmee al SMS'end en chattend wordt geëxperimenteerd een interessant terrein, dat nu volwaardig als onderwerp onder de vlag ‘volkscultuur’ een plaats kan krijgen. Het wordt vandaag

niet langer (door iedereen) als bedreiging van de spelcultuur ervaren, maar als een deelaspect ervan.

De kruisbestuiving tussen wat kinderen in videoclips te zien krijgen (aftelrijmpjes op New Yorkse speelplaatsen bijvoorbeeld) en de evoluerende kinder- en jongerencultuur in Vlaanderen en Nederland is geen (moreel) probleem (meer), maar net een interessante evolutie. Taalvariatie en culturele diversiteit duiken in vele gedaanten op. In 1992 waren dialectologie en volkskunde institutioneel gescheiden circuits en academische werelden in Vlaanderen. In het nummer dat voor u ligt, blijkt uit de bijdrage van Rob Belemans dat ook daar de wereld structureel veranderd is en het erfgoedparadigma (immaterieel erfgoed) nieuwe mogelijkheden en kansen biedt.

In de bijdrage van Alfons Roeck over ‘volksgeloof’ wordt in 1992 even aandacht besteed aan de controverses rond dit begrip (zonder evenwel zoals in Nederland in dezelfde periode de stap naar het begrip religieuze volkscultuur te zetten) om vervolgens een zeer eclectisch panorama van fenomenen en praktijken de revue de laten passeren: ‘Een staalkaartje? Reïncarnatie, zielsverhuizing, hemel, hel en vagevuur, Lourdes, mirakelen, UFO's, de transsubstantiatie, ex-voto's, Yeti's, Loch Ness en z'n bewoner, horoscopen, St.-Antonius als laatste toevlucht, het rijk van Atlantis,....’ Enkel het overlopen van dit slechts gedeeltelijk geciteerde lijstje, roept al vele vragen op, onder meer over de beperkingen die het woord ‘volksgeloof’ met zich mee brengt. Vele van die fenomenen kennen we vandaag vooral uit thrillers en andere literatuur, documentaires en films, computerspelen,...: oude en nieuwe massamedia. Het zijn thema's die volop in het studieterrein van de culturele studies, communicatiewetenschappen en antropologie terecht gekomen zijn, maar ook in die van de postmoderne theologie. Precies de vaststelling dat dergelijke ‘actuele’ thema's die nu volop in de belangstelling en, vooral via massamedia, in de publieke ruimte komen, al decennia door volkskundigen bestudeerd worden, opent interessante perspectieven. In de 21e eeuw worden al die verschillende benaderingen en



Oude tradities, nieuwe formules: de Europese volkssportspelen (2004)

disciplines meegenomen en gecombineerd, een vroeger ‘heiligschennende’ maar vandaag ‘interessante’ combinatie die wordt gemarkeerd door het loslaten van begrippen als volksgeloof en volkskunde en adopteren van begrippen als praktijken of etnologie.

In de bijdrage van Luk Indesteege voor dit nummer blijkt dat allerlei volkskundigen in Vlaanderen ook vandaag met een open blik tal van fenomenen in het dagelijks leven en in onze feestcultuur blijven ontdekken en duiden. Een zekere vorm van openheid voor innovatie en vooral een niet naar het verleden gerichte blik is daarbij

kenmerkend. Er zijn wel gradaties in relativering en in de mate waarin positief dan wel negatief wordt gekeken naar fenomenen van commercialisering en internationalisering, en de mate waarin daaraan een moreel oordeel wordt gekoppeld.

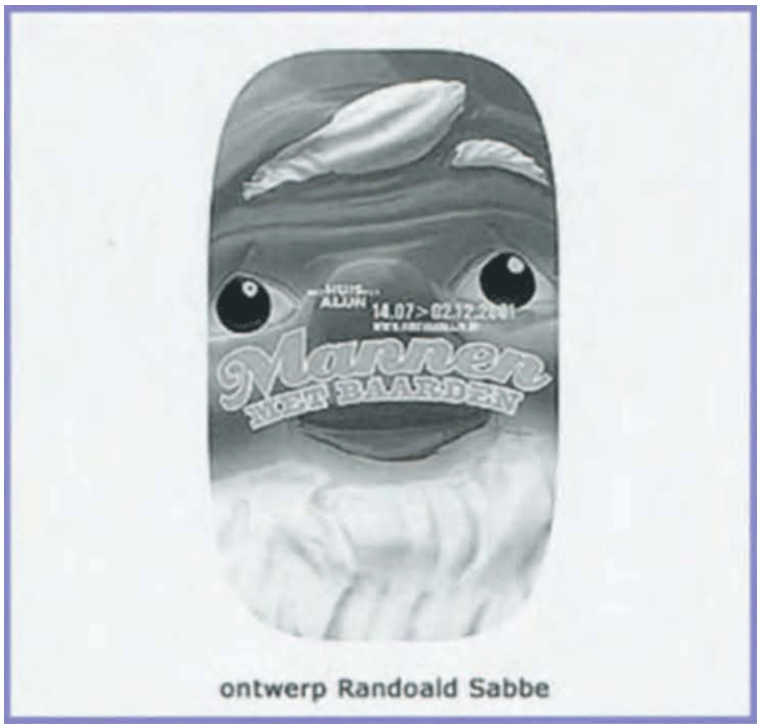
In verwachting: van foetus tot vergrijzing

In het nummer van *Vlaanderen* uit 1992 bracht Renaat van der Linden in de voor hem zo typerende stijl een stuk met de titel 'De Levenscyclus 1992'. Het demonstreert zijn zoeken-en-zantenmethode voluit: leve de volkskundige omnivoor! Net als in honderden bijdragen in zijn eigen *Oostvlaamse Zanten* en andere tijdschriften, legde hij tal van hardnekkige tradities, rages en trends op schrift vast. De combinatie van observaties, informatie uit correspondentie en advertenties of gewoon uit kranten of van op televisie leverde unieke momentopnames op vanuit het perspectief van een volkskundige. Zo wordt, net als in dit nummer, even ingegaan op het begin van de levenscyclus: de geboorte van een kind. 'Waar komt het vandaan? Een sprookjesachtig geheim, een waarachtige binding van liefde tussen man en vrouw. Na de geboorte volgen klassieke geplogendheden: aangifte, kiezen van peter en meter, leuke, gedrukte aankondigingen met een passende illustratie, een ooievaar gebeurlijk....' Over deze thema's publiceerde Van der Linden (en zijn collega's) onverdroten. In zijn bijdrage uit 1992 vervolgde hij: 'Maar er zijn andere werkelijkheden... Sinds ettelijke jaren veroorzaakt het probleem van de abortus een nare spanning in het maatschappelijk bestel en in nationale regeringen. Onze grootouders hebben het woord abortus zelden gehoord.' Wat verder komt zelfs kindermishandeling aan bod, ook met duiding: 'Het kind vertoeft bij één van beide ouders, in een "hersamengesteld" gezin.' Morele boodschappen over gezinsleven en een bepaald maatschappijbeeld gaan met andere woorden hand in hand met volkskundige duiding en classificatieschema's. Wie dit dertien jaar later herleest, met heel de collectieve Belgische ervaring van de Zaak Dutroux en aanverwante schandalen in het achterhoofd, kijkt even op bij zinnen zoals: 'Ook de ontvoering van kinderen beroert met vaste regelmaat een (getroffen) familie en langs de massamedia een ruim deel van de maatschappij.'

Men kan niet zeggen dat deze volkskundigen geen oog hadden voor allerlei evoluties in de maatschappij. Soms waren die moeilijk in te schatten of te ver van het bed van de mannen in kwestie. De computer vond nauwelijks genade in de ogen van een man als Van der Linden, zeker niet in de handen en kamers van kinderen: 'Die is vooral geschikt voor spelletjes (op hun eentje dan, in een verheerlijking van individualisme), voor tekstverwerking en ook voor "leerzame programma's", los van school.(...) Thans dreigt en drukt een an-

dere discriminatie: het bezit van een huiscomputer.' Wat van der Linden niet kon voorzien, was de zeer rijke jongerencultuur die nauwelijks een decennium later zou opbloeien. In die periode is het internet, en vooral het wereldwijde web, doorgebroken bij de (kinderen van de) man en de vrouw in de straat. Misschien dat de (helaas ontslapen) volkskundige vandaag precies het moreel gevaar van het feit dat de computer allerminst een stand-alone instrument is, maar verbonden in een netwerk, zou betreuren. Maar jongeren wapenen zich hiertegen, eigenen zich dit instrument toe... Er is een hele cybercultuur op(en)gebloeid, die vandaag een volwaardig onderzoeksterrein is geworden voor de etnologie, zowel internationaal als bij ons. Ook in de cultuur van de ouderen van dagen detecteert Van der Linden verontrustende veranderingen van ontheemding en vervreemding, zoals de rusthuizen met 'wondere namen' of de reizen naar en overwintering in Spanje. De slotparagraaf van 'De Levenscyclus 1992' (s)preekt boekdelen, vertrekkend vanuit de vergrijzing en de omgekeerde leeftijdspiramide: 'Dat feit verklaart makkelijk hoe vroegere riten bij het begin en het einde van het leven zoek zijn. Een huis is geen thuis meer, geen bindteken voor kinderen, ouders en grootouders. Relaties met vrienden winnen aan betekenis. Computer, televisie, individualisering, reizen jaar-in, jaar-uit hebben uithuizigheid bevorderd en familiezin verkreukeld. Het dorp is verleden tijd. De oude gewaden zijn afgelegd, de nieuwe nog niet klaar.'

De nostalgie is tast-, hoor-, zicht-, smaak- en ruikbaar aanwezig. Het verschil met anderhalf decennium later is dat al deze negatieve elementen of actoren vandaag als evenveel kansen en voordelen gezien worden. 'Stadscultuur' en stedelijkheid (met inbegrip van supermarkten, toegang tot allerhande vormen van hoge en lage cultuur,...) is één van de referentiepunten bij cultuurbeleid vandaag, ook op het Vlaamse platteland (desnoods om er zich tegen af te zetten). Heel de Westerse wereld is 'een dorp' (mondialisering) en heel erg in het heden, in *real time*. Oude en nieuwe gewaden zijn beschikbaar en kunnen worden afgewisseld. Reizen is haast een recht voor iedereen en wordt als iets positiefs ervaren. Door de computer en televisie moeten mensen net niet het huis verlaten, maar worden ze opgenomen in een wereldgemeenschap. Precies het samenleven met buren is een grote uitdaging geworden en het zich terugtrekken in de eigen families of in de huizen wordt als een probleem ervaren. Telecommunicatie heeft er net voor gezorgd dat allerlei vormen van communicatie opnieuw versterkt zijn en dat de wereld in huis wordt



De affiche van de legendarische kaboutertentoonstelling in het Huis van Alijn (2001)

getrokken en omgekeerd. In 1992 was bellen van in de auto, (en met publiek) de trein of de bus met vragen zoals ‘Schat (m/v), staat de Bokma koud?’ of ‘Wat eten we vanavond’ of ‘Ik ben er binnen vijf minuten. Steek de pizza in de oven’ nog heel uitzonderlijk.

Mailen, skypen of MSN'en dat het eten klaar staat en dat er naar beneden moet worden gekomen, is misschien ook bij u niet onbekend. Technologie in alle betekenissen van het woord speelt een grote rol in ons dagelijks leven en wordt op heel andere manieren bekeken door hedendaagse etnologen, als iets met een groot potentieel tot interactie en groepsvorming.

Van der Linden merkte in 1992 nog op dat ‘vroegere riten bij het begin en het einde van het leven zoek zijn.’ Zoals Marc Jacobs in de bijdrage over de representatie van het ongeboren leven in dit nummer zal onderstrepen zijn door en via bijvoorbeeld technologische ontwikkelingen net heel andere rituelen ontstaan. Die sorteren grote effecten. Het blijft veranderen en meanderen, maar steeds opnieuw vallen er nieuwe patronen, tradities en conventies te ontdekken. Bovendien moet daarbij de impact van onderzoek en onderzoekers mee in het verhaal betrokken worden.

Vergrijzing wordt door allerlei beleidsmakers en andere verantwoordelijken als een probleem benaderd en geduid. Opmerkelijk genoeg werd dit de voorbije jaren door beleidsmakers in de sector volkscultuur ook als een troef geduid. In de groep van brug-, jong-, en andere gepensioneerden leeft immers een grote belangstelling voor deze onderwerpen. Zij vormen ook een ledenpotentieel voor de erfgoedverenigingen. De ‘historische sensatie’ en de vreugden van het zoeken als een erfgoeddetective spreken vele mensen aan, bijvoorbeeld bij het opstellen van hun stamboom. Dit betekent niet dat niet actief gezocht moet worden naar andere doelgroepen (desnoods ook op lichaamskenmerken of culturele expressievormen) zoals allochtonen, vrouwen en jongeren. Het kanaliseren en verzilveren van de vergrijzing voor de erfgoedsector en -verenigingen is een aantrekkelijke uitdaging voor de volgende jaren, als de pensioneringstsunami van de babyboomers de vrijetijdsmarkt overspoelt.

A! en B?

Jan Theuwissen liet in 1992 in de inleiding van zijn bijdrage over ‘Beeldende volkskunst in Vlaanderen’ enerzijds kritisch blijken hoe problematisch, geconstrueerd en gedateerd de notie ‘volkskunst’ wel is. Anderzijds presenteerde hij vervolgens een stoet van ‘tijdloos’-klassieke voorbeelden van de tot volkskunst gecanoniseerde objecten (geïllustreerd met objecten uit en die typisch waren... voor de musea voor volkskunde in Vlaanderen). Gipsen Maria's, kruisbeelden-al-dan-niet-met-parafernalia, ex-voto's, uithangborden en lepelrekken: het leest als een inboedelbeschrijving van een klassiek volkskundemuseum. Alles wordt geclusterd in twee hoofdstukjes ‘in en rond de kerk’ (maar hoe verhoudt dit zich tot de verregaande secularisering vandaag?) en ‘in en rond het huis’ (de elektriciteit lijkt nog niet uitgevonden). In het besluit van zijn korte descriptieve bijdrage vat Theuwissen perfect de situatie van volkskundig onderzoek in Vlaanderen in de jaren 1990: de ‘in de inleiding aangegeven doorbraken naar een moderne opvatting over volkskunst, zijn in het verder verloop van het artikel niet doorgedreven. (...) Ruimte en tijd kunnen aan onze frustratie, die wellicht ook de uwe is geworden, een oplossing brengen.’

De toenmalige conservator van het Brugse volkskundemuseum schreef in 1992 een bijdrage met de titel ‘Volkskundemusea. Bedenkingen over het verzamelbeleid’. Die tekst over onder meer depotwerking en eigentijds verzamelen is vandaag actueler dan ooit. Willy Dezutter analyseerde een fundamenteel probleem van kleine musea voor volkskunde: hoe keuzes maken bij het verwerven of aannemen van stukken en collecties. Daarnaast wees hij op programma's van eigentijds verzamelen en op het SAMDOK-project in Zweden. ‘Waar is in onze volkskundemusea de eerste plastic slakom te zien? We staan op de drempel van de 21ste eeuw maar over de periode 1950-1990 werd omzeggens niets of

zeer weinig verzameld. Hoe zullen we deze periode museaal gestalte geven? (...) Er is dringend behoefte aan documentalisten om dit veldwerk te verrichten. Bij het collectiemanagement nieuwe stijl zal ook de invoering van een geautomatiseerd informatiesysteem noodzakelijk worden.'

Deze zin uit 1992 had zo uit een hedendaagse beleidstekst van een volkskundig museum voor de volgende jaren kunnen komen. Sterker nog, het staat nu zeer hoog op de wensenlijst of agenda van bijvoorbeeld het Openluchtmuseum Bokrijk of het Openluchtmuseum te Arnhem. Een project zoals 'Inside Out' dat door het Huis van Alijn, het VCV, Sint-Lucas en het Caermersklooster werd gerealiseerd, vroeg daar ook aandacht voor, gefocust op het voorbeeld van de echografie. Op die bijdrage na, wordt over depotwerking en musealisering in deze bundel verder niet uitgeweid. Dit neemt niet weg dat het een actueel thema is, dat mede dankzij de gerealiseerde doorbraken in erfgoedbeleid in het algemeen (op de agenda komen van depot en collectiebeleid) en van volkscultuur in het bijzonder (de verbreding en actualisering van het begrip en de integratie in een geïntegreerd erfgoedverhaal) de volgende jaren een reëlere kans heeft om aangepakt te worden. Dit laatste illustreert opnieuw treffend hoezeer de context veranderd is: de visie die Dezutter dertien jaar geleden in dit tijdschrift geformuleerd heeft als 'bedenkingen' maar die helaas geen effect sorteerden (zodat we nu even ver staan als toen), krijgt nu een nieuwe kans in beleidsdocumenten als mogelijke en effectieve beleidskeuze.

De recente werking van het Huis van Alijn, dat in 2003 bekroond werd met de Erfgoedprijs van de Vlaamse Gemeenschap 2002, duidt ook nog op een andere tendens, namelijk een intensieve werking buiten de muren, in de stad, de regio en daarbuiten. Voorbeelden zijn het ondertussen legendarisch geworden kabouterproject van 2001, Inside Out in 2002 (zie de bijdrage van Marc Jacobs in dit nummer), de actie 'God en Klein Pierke' met diverse musea uit de regio in 2004 en anno 2005 de samenwerking met theaters en archieven (en het VCV) in Romain Royal. Methodes zoals mondelinge geschiedenis (zie de



Een sleutelboek over twee KBS-campagnes 'Actuele volkscultuur'

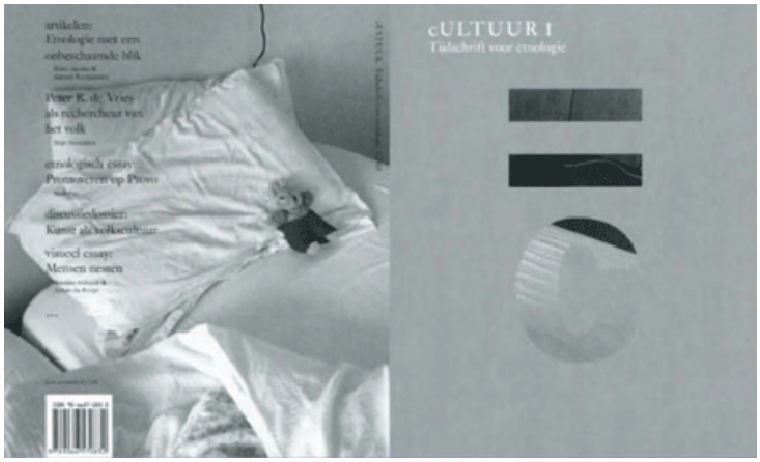
bijdrage van Björn Rzoska in dit nummer) bleken daarbij uitermate geschikt om die brug te maken. Het is een manier om zeer actueel te werken, gericht op de hedendaagse maatschappij, in een netwerk van instellingen. Deze inkleuring van de verwachtingshorizont 'erfgoed' is een van de belangrijkste nieuwe tendensen van de voorbije en volgende jaren. Culturele diversiteit, terecht ook een thema in dit nummer via een bijdrage van Katrijn D'hamers, is daarbij een sleutelbegrip. Belangrijk in heel de evolutie waren ook de campagnes 'Actuele Volkscultuur' van de Koning Boudewijnstichting, die zijn uitgemond in de bundel *Alledaags is niet gewoon* (beschikbaar als PDF op www.kbs-frb.be).

Nieuwe wegen en betekenissen onder de vlag 'volkscultuur'

Jozef Van Haver verzorgde de inleiding van het nummer in 1992. Hij eindigt zijn verhaal bij UNESCO dat in 1989 een aanbeveling had geformuleerd 'om voldoende aandacht te schenken aan de instandhouding en de

waardering van de volkscultuur.' Die aanbeveling bleef dode letter. In 2003 werd er echter een heuse conventie voor het koesteren van immaterieel cultureel erfgoed aangenomen door de Algemene Vergadering van UNESCO. Dit ging gepaard met een reeks actieprogramma's en studies. Als alles goed loopt zal de Vlaamse Gemeenschap in de periode waarin dit nummer zal verschijnen, de UNESCO-conventie goedgekeurd hebben (samen met de andere deelstaten) en zal UNESCO de omgang met ludodiversiteit in het algemeen en volkssporten (boogschieten op de staande en liggende wip) in Vlaanderen uitgeroepen hebben tot meesterwerk van het oraal en immaterieel erfgoed van de mensheid. Vlaanderen zal met haar beleid inspelen op de internationale ontwikkelingen en hoopt zo een internationale voorbeeldrol te spelen. Keer op keer komt dezelfde vaststelling naar voor: wat in het vorig decennium een weinig realistisch streefdoel leek, blijkt in het eerste decennium van de 21e eeuw gewoon mogelijk. Dit is erg mooi.

Ook de buurlanden en tal van actoren voeren momenteel de discussie, zo ook in Nederland. Het Meertens Instituut en het Nederlands Centrum voor Volkscultuur verschillen nog van mening over de wijze waarop Nederland op de conventie moet inspelen. Daar wordt zelfs tegen de UNESCO-stroom ingeroeid en het begrip 'folklore' uit de kast gehaald. In het licht van de verbazende tendens bij de noorderburen om aan te sluiten met vertogen en praktijken van lang geleden, is het nuttig de inleidende tekst van Jozef Van Haver uit 1992 opnieuw te lezen: 'Wanneer



Een wissel op de toekomst: www.etnologie.org



Schieten op de staande wip met moderne veiligheidsvoorzieningen

op de feestweide nog een "folkloristische" groep in Brueghelkleding verschijnt, wordt het voor de volkskundige haast compromitterend. De vrees is namelijk zeer reëel dat de doorsnee-Vlaming hem (nvdr:!) vereenzelvigt met verzamelaars van wetenswaardigheden of anachronistische verheerlijkers van het verleden. Dat is al een voldoende reden om voor wetenschappelijk werk afstand te nemen van "folklore" en "folkloristisch". Een tweede reden is de depreciatie van die woorden in de algemene omgangstaal, ook in Frans- en Engelstalige landen.'

'Folklore' wordt uiteraard meegenomen, maar het refereert aan een kleine subsectie van een deeltje van wat volkscultuur is. In het VCV wordt vandaag het begrip 'volkscultuur' tussen aanhalingstekens gebruikt om duidelijk te maken dat het staat voor ten eerste vrijwilligers en erfgoedverenigingen, ten tweede immaterieel cultureel erfgoed, zoals UNESCO dat recent positioneert, en ten derde wat Kees Ribbens alledaagse historische cultuur heeft genoemd en tot slot cultuur van alledag. Het veld is daarmee strategisch opengebroken.

Zoals uit dit nieuwe nummer kan blijken, is 'inclusief' een begrip dat van toepassing is. Er worden allerlei onderwerpen, disciplines, werkvormen, instellingen, oud en nieuw, meegenomen in het verhaal en de praktijk. Het erfgoedverhaal heeft vele nieuwe wegen geopend en discussies komen stilaan op gang. Dit merkt men bij het doornemen van de nieuwste nummers van de aloude vakliteratuur, zoals *Volkskunde*, waar onder meer stromingen binnen de communicatiewetenschap en studie van massamedia en 'populaire cultuur' plots mogen kolken in de ondertussen al lang rustige waters van erudiete volkskundebeoefening. Er zijn ook nieuwe instrumenten ontstaan. In het quasi gratis verspreide *Mores. Tijdschrift voor volkscultuur in Vlaanderen* (www.mores.be) van het VCV kan de geïnteresseerde lezer op de hoogte blijven van allerlei ontwikkelingen. En in de nieuwe wetenschappelijke, Vlaams-Nederlandse referentiepublicatie *cULTUUR. Tijdschrift voor Etnologie* (www.etnologie.org) wordt over allerlei grenzen heen gereflecteerd en gediscussieerd over de nieuwe ontwikkelingen. Deze beweging is niet ten einde. In 2005 en 2006 wordt volop gewerkt aan nieuwe stappen in het erfgoedbeleid in Vlaanderen, om het Decreet Volkscultuur en al wat er mee samenhangt, beter af te stemmen op het Erfgoeddecreet van 2004, op de ontwikkelingen binnen UNESCO en op allerlei internationale en landelijke evoluties in dit veld. De laatste berichten gaan in de richting van een nieuwe decretale regeling die in 2008 in voege zou treden. Als het goed loopt, zijn de lezers van dit tijdschrift binnen enkele jaren (2012 bijvoorbeeld) aan een nieuw themanummer 'volkscultuur in Vlaanderen' toe, waar een nieuwe balans van twee decennia stroomversnellingen en -verbredingen wordt opgemaakt.

Erfgoed- en volkscultuurverenigingen in Vlaanderen
Een transitzone tussen traditie en vernieuwing
Jeroen Walterus

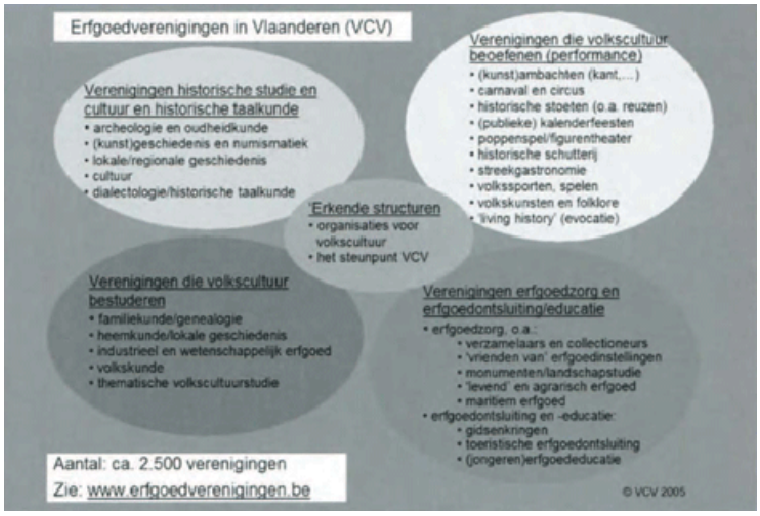
Een sector in ontwikkeling

De sector volkscultuur kent een lange traditie, maar werd slechts recent, in 1998, via een decreet erkend (*Decreet houdende de erkenning en subsidiëring van organisaties voor volkscultuur en de oprichting van het Vlaams Centrum voor Volkscultuur*: B.S., 22 december 1998). Deze erkenning zette een proces van vernieuwing en (semi-)professionalisering in. De omschrijving van de sector in dit decreet is evenwel in de context van een integraal erfgoedbeleid aan actualisering toe, om alle erfgoedverenigingen en erfgoedinitiatieven met vrijwilligers te omvatten, te structureren en te ondersteunen. De voorziene aanpassing aan het decretaal kader kan hier best op inspelen.

Het landschap van de erfgoedverenigingen is volop in beweging. De 'sector volkscultuur', zoals die in het Decreet Volkscultuur wordt omschreven, omvat een rijk palet van disciplines en verenigingen over o.a. familiekunde, heemkunde, industriële archeologie, volkskunde en allerlei 'volkskundige themawerkingen' (volkssporten, streekgastronomie, ambachten, folklore,...). Maar ondertussen duiken er steeds meer en nieuwe erfgoedinitiatieven en -groepen op, zoals bijvoorbeeld binnen de taal- en dialectstudie, het erfgoedtoerisme, het 'levend erfgoed', het domein van reminiscentie en mondelinge geschiedenis, en allerlei andere (georganiseerde) vormen en expressies van alledaagse cultuur. We pleiten er dan ook voor om het concept 'volkscultuur' en het veld van de erfgoedverenigingen maximaal tot ontwikkeling te laten komen tot een volwaardig deel van het erfgoedlandschap. Hierbij kan inspiratie gevonden worden bij de definities in de UNESCO-conventie over immaterieel erfgoed en bij de notie 'safeguarding' van immaterieel erfgoed.

Kaart van de erfgoedverenigingen in Vlaanderen

Er zijn ca. 2.500 actieve erfgoedverenigingen in Vlaanderen. In de afbeelding geven we een schematisch overzicht voor 2005. Voor een gedetailleerde toelichting bij dit schema en grondige analyse van de sector verwijzen we naar het onderzoeksrapport: J. Walterus *Erfgoedverenigingen en volkscultuur ontcijferd*, VCV, 2003 (te downloaden op: www.vcv.be >



Schematisch overzicht van de erfgoedverenigingen in Vlaanderen, © VCV

bronnen en referentie > downloads).

Momenteel worden enkel de landelijke koepelorganisaties van de studieverenigingen volkscultuur en één organisatie per thema onder 'thematische volkscultuurstudie' erkend en gesubsidieerd. Maar diverse andere onderdelen van dit toch zeer gevarieerde landschap, die niet tot de traditionele 'sector volkscultuur' behoren, vallen momenteel buiten de boot.

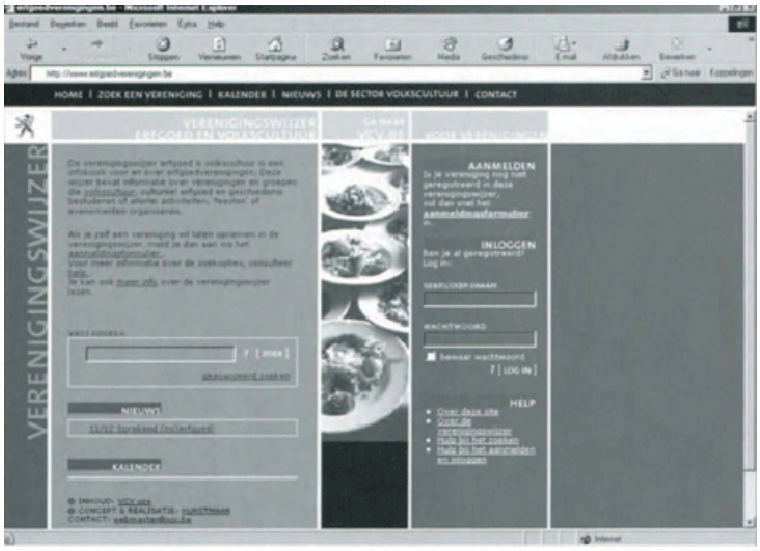
De vrijwilligers in het erfgoedveld

Naast de 'professionals' (zij die in beroepsverband werken in erfgoedinstellingen zoals musea, archiefinstellingen, bewaarbibliotheken,...) zijn er in Vlaanderen duizenden vrijwilligers actief in erfgoedverenigingen:

bestuursleden, onderzoekers (historici, archeologen, volkskundigen, heemkundigen, genealogen,...), erfgoedverzorgers, cursusgevers,...; kortom, een deskundige en gemotiveerde groep van vrijwilligers. Zij zorgen voor dynamiek in het erfgoedveld, onder andere door hun deelname aan de Erfgoeddag (www.erfgoeddag.be) en/of aan de Open Monumentendag.

Globaal blijkt uit het onderzoek *Erfgoedverenigingen en volkscultuur ontcijferd* dat de erfgoedverenigingen het, ondanks tal van problemen, niet zo slecht doen: hun ledenaantal (in het totaal naar schatting 200.000 leden) is in de voorbije 10 jaar eerder vooruitgegaan dan teruggelopen. Het lijkt dus een groeisector, wat wellicht te danken is aan de instroom van vooral 'jongsenioren', die een groot deel uitmaken van de actieve leden in deze verenigingen. Deze vergrijzing van het ledenbestand is wel degelijk ook te verzoenen met inhoudelijke 'actualisering' of 'herbronning'. Desondanks worden er veel inspanningen gedaan om via educatie jongeren te bereiken (zie ondere andere het Villa Futura-project, elders in dit nummer.)

Uit het onderzoek blijkt dat de lokale verenigingen niet geïsoleerd staan: ze werken samen met andere verenigingen en instellingen binnen (en buiten) hun gemeente en participeren in het 'lokaal cultuurbeleid' (cultuurraden, enz.). Dit is een kans om aandacht te vragen voor de noden van de lokale erfgoedverenigingen en een stem te hebben in lokale 'erfgoedplatforms' (bv. via de werking van de erfgoedcellen). Het is van essentieel belang dat vrijwilligers en professionals elkaar kunnen ontmoeten en gezamenlijke initiatieven kunnen nemen, bv. via projectwerkingen die een voorbeeldfunctie kunnen vervullen en die een professionaliserende impact hebben. In 2001 voerde het VCV in samenwerking met de VUB een onderzoek uit: *Een toekomst maken voor volkscultuur* (te downloaden op www.vcv.be > bronnen en referentie > downloads). Hieruit blijkt dat professionalisering van de omkadering van de vrijwilligerswerking niet per se haaks staat op de eigenheid van de werking, die de vrijwilligers wensen te behouden. Hier ligt een uitdaging voor de ondersteunende



De Erfgoedverenigingen Wijzer, zie www.erfgoedverenigingen.be

organisaties in het middenveld, in goed partnerschap met de betrokken overheden (gemeenten, provincies,...). Het rapport geeft ook aan op welke domeinen aan inhoudelijke vernieuwing kan worden gewerkt. Een latere neerslag van dit onderzoekswerk is ook terug te vinden in de publicatie: *Alledaags is niet gewoon* (Brussel, Koning Boudewijn Stichting, 2002. De voorraad is uitgeput, maar de publicatie is nog te downloaden via de website www.kbs-frb.be). Dit onderzoeksrapport omvat een reeks inspirerende essays over een eigentijdse omgang met volkscultuur als 'cultuur van alledag', en talrijke impressies van vernieuwend veldwerk van praktijkmensen, die de nieuwe dynamiek in en om de sector volkscultuur mee willen versterken.

De ErfgoedverenigingenWijzer (www.erfgoedverenigingen.be)

Wie via het web op zoek gaat naar informatie over erfgoedverenigingen stelde tot onlangs vast dat het soms zoeken is naar een speld in een hooiberg. Daarom lanceerde het VCV in samenwerking met diverse partners (o.a. de erkende koepelorganisaties) de 'ErfgoedverenigingenWijzer', dé webwijzer naar lokale erfgoedverenigingen in Vlaanderen.

Alle contactgegevens van verenigingen zijn op deze site te vinden, alsook informatie over de lidmaatschapsvoorwaarden, de publicaties, en over het museum of het documentatie- of bezoekerscentrum dat eventueel door de vereniging wordt beheerd. Belangrijk is dat deze gegevens gekoppeld zijn aan bv. 'de Erfgoedsite' (de toekomstige portaalsite cultureel erfgoed) en aan www.cultuurweb.be, de website van CultuurNet Vlaanderen. Dit opent perspectieven voor de communicatie en de beeldvorming rond deze verenigingen, met het oog op een groter publieksbereik.

De ErfgoedverenigingenWijzer is nog jong en niet alle verenigingen zijn er te vinden. We lanceren hier daarom nogmaals een oproep naar alle geïnteresseerde verenigingen om zich aan te melden via de website of om met ons contact op te nemen voor meer informatie: mail naar webmaster@vcv.be of bel naar 02 243 17 30 'en vraag naar onze folder'.

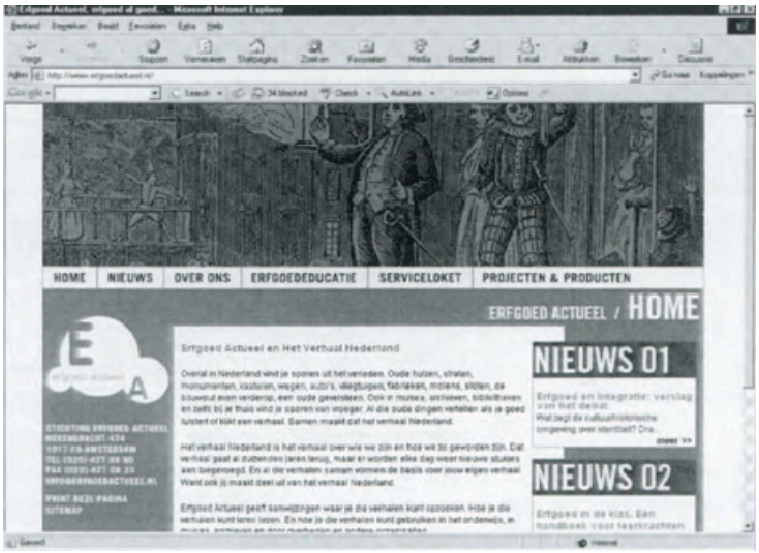
Villa Futura
‘Volkscultuur’, immaterieel erfgoed en (erfgoed)educatie

Hilde Schoefs

Het geheime recept voor een populair chocosmeersel, een verhaal- en fotoarchief van buurt of familie en een pleidooi voor een inventaris van rituelen, het zijn maar enkele van de resultaten die opborrelen uit het project Villa Futura, een samenwerkingsverband op het vlak van erfgoededucatie in de sector volkscultuur.

Villa Futura

Eind 2004 groeide er uit een kern van enthousiaste medewerkers uit de sector volkscultuur het idee om het concept van een tijdcapsule te gebruiken om bruggen te slaan tussen erfgoed en jongeren. ‘Welk erfgoed wil jij bewaren voor de toekomst?’, was de vraag



De website van de Stichting Erfgoed Actueel biedt een interessante verkenning voor wie interesse heeft voor erfgoededucatie (www.erfgoedactueel.nl).

waarmee kinderen en tieners gevraagd werd naar hun interpretatie van erfgoed én welk erfgoed zij belangrijk genoeg achtten om te bewaren voor het nageslacht. Door middel van gerichte acties in het onderwijs, een wedstrijd en een website (www.villafutura.be) wist Villa Futura in het voorjaar van 2005 honderden leerlingen uit Vlaanderen te bereiken. Organisaties als de Academie voor de Streekgebonden Gastronomie vzw (www.asg.be), Heemkunde Vlaanderen vzw (www.heemkunde-vlaanderen.be), Kant in Vlaanderen vzw (www.kant-vlaanderen.be), het Openluchtmuseum Bokrijk (www.bokrijk.be), het Samenwerkingsverband Vlaamse Verenigingen voor Familiekunde vzw (www.svvf.be), Sportimonium vzw (www.sportimonium.be), het Steunpunt voor Industrieel en Wetenschappelijk Erfgoed vzw (www.siwe.be) en Volkskunde Vlaanderen vzw (www.volkskunde-vlaanderen.be) groepeerden zich samen met het Vlaams Centrum voor Volkscultuur vzw in dit samenwerkingsverband rond erfgoededucatie. Intussen is Villa Futura geëvolueerd van spreekwoordelijke

eendagsvlieg tot min of meer structureel samenwerkingsverband. Na deelname aan evenementen als Erfgoeddag, Cultuurmarkt, AmbRassadeurs2,... werd er een projectaanvraag ingediend voor een meer structurele werking rond erfgoededucatie, met meerdere partners uit de erfgoedsector. Maar wat is nu eigenlijk erfgoededucatie en wat is het nut ervan binnen het schoolse curriculum?

Erfgoededucatie: het wat en waarom

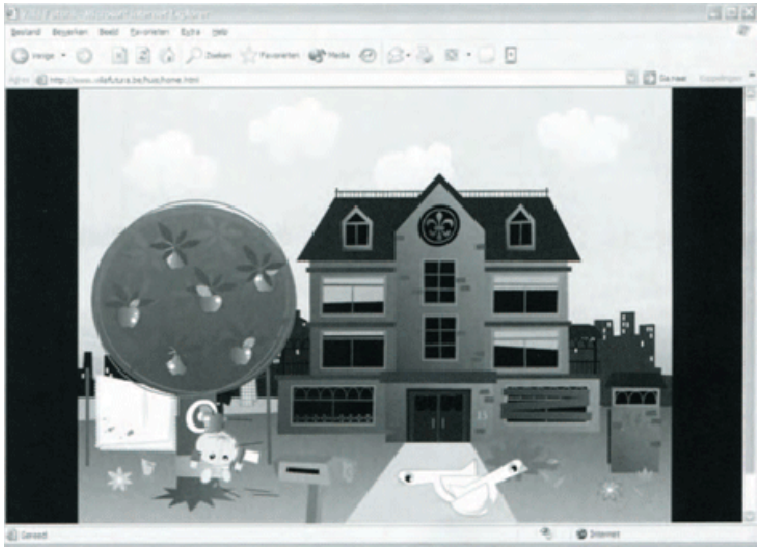
In Nederland, Groot-Brittannië en de Verenigde Staten staat men al verder op dit vlak en de resultaten uit de acties die daar ondernomen worden, zijn verrassend bemoedigend. In tegenstelling tot vakgebonden materie, zoals wiskunde of taal, is erfgoededucatie meer dan kennisverbreiding of -verdieping omtrent erfgoed, materieel dan wel immaterieel. Erfgoededucatie kan immers zowel lesvervangend als vakoverstijgend worden ingezet. Het leent zich bij uitstek voor projectgebonden onderwijs en voor lesmethoden waarbij vaardigheidstraining, naast kennisverbreding gelijkwaardig aan bod komt. Pieter Mols definieert in zijn handleiding omtrent erfgoededucatie in het basisonderwijs het meerledig gebruik van (cultureel) erfgoed (Pieter Mols, *Speurtochten naar vroeger. Ideeën voor het werken met erfgoed op de basisschool*. Baarn, Bekadidact, 2003). In de eerste plaats is erfgoed gebruiksgoed: een bepaald type radio, een landgoed, verhalen,... Op het moment dat ze hun gebruikswaarde verliezen, raken ze verloren, gaan stuk, worden weggegooid óf krijgen een tweede leven als erfgoeditem, in een museum, archief, boek,... Het derde gebruik van cultureel erfgoed situeert zich op het vlak van educatie: in of buiten de klas als interpretatie



Vijfde- en zesdeklassers uit het schooltje De Buurt braken tijdens de Villa Futuraweek voor de Erfgoeddag onder leiding van SIWE in het Gentse MIAT in met tal van vragen.
[Foto: Katrijn D'hamers (VCV)]

van sporen of trajecten uit het verleden. Vaak tracht men dan in de klas een authentieke situatie te reconstrueren: hoe het vroeger was. Maar erfgoed komt vooral tot z'n recht in een pedagogische context, als *tool* of methodiek om kinderen en jongeren tot reflectie aan te zetten en de eerste kiemen van kritisch bewustzijn te zaaien. Ook de Nederlandse Stichting Erfgoed Actueel (www.erfgoedactueel.nl) ziet de kracht van erfgoededucatie in de meerledige inzetbaarheid ervan: 'Cultureel erfgoed is dichtbij, het is echt en het heeft voor leerlingen betekenis omdat het voorkomt in de wereld om hen heen. Erfgoededucatie activeert en motiveert en kan een middel zijn in een effectief leerproces. Onderdelen van vrijwel alle vakken zijn te vervangen door erfgoedopdrachten in de eigen omgeving. Én erfgoededucatie is op termijn taakverlichtend omdat docenten veel meer aan hun leerlingen kunnen overlaten.'

Het is interessant om te zien hoe kinderen, mits je ze een aantal handvaten aanreikt, een ver-van-hun-bedbegrip als 'cultureel erfgoed' weten om te zetten naar voor hun leefwereld relevante items. Binnen het project Villa Futura werd de notie 'nageslacht' ingezet als stimulans en facilitator: kinderen van tien en twaalf jaar oud kunnen zich inleven in het idee dat hun achterkleinkinderen mogelijk iets te zien of te lezen krijgen over de kindertijd van hun betovergrootouders, zijzelf met andere woorden. Zelf blijken ze tal van memorabilia van hun grootouders te koesteren en zijn ze maar wat nieuwsgierig naar hun (levens)verhaal. Vandaar is het maar een kleine stap naar het besef dat zijzelf ooit op een dag misschien (achter)kleinkinderen zullen hebben, die wellicht net zo nieuwsgierig



De website Villa Futura, een virtueel platform voor kinderen uit het lager onderwijs en hun leerkrachten (www.villafutura.be).

zullen zijn als zij nu. Dat streelt hun ijdelheid, maar loodst via een heel persoonlijke invalshoek ook noties als historisch besef en tijd(elijkheid) binnen in hun leefwereld.

Die invalshoek maakt erfgoededucatie ook bij uitstek geschikt om intergenerationeel te werken: in de klas bijvoorbeeld als grootouderproject en/of thuis in familieverband, maar ook met lokale erfgoedverenigingen als bijvoorbeeld een heemkundige kring. De voorwerpen in een nagebootste huiskamer of een schooltje van weleer kunnen kinderen maar echt boeien als zij beseffen wat ze betekenden voor de vroegere gebruikers. Eenmaal ze weten dat een erfgoedvereniging archiefstukken, verhalen en voorwerpen bijhoudt om het grotere verhaal dat ze vertellen, is het voor hen maar een kleine stap naar wat hun erfgoed dan wel zou kunnen betekenen voor toekomstige generaties.

Een griezelhuis...

Villa Futura heeft van begin af aan gebruik gemaakt van deze inzichten omtrent erfgoededucatie om kinderen en jongeren te bereiken. Samen met een jonge ontwerper, Aspronaut, werd er een virtueel griezelhuis uitgebouwd waarin alle betrokken organisaties een binnen- of buitenkamer kregen toegewezen. Ze kregen de kans hun organisatie en werking voor te stellen, maar dan in eerste instantie aan de hand van weetjes, spelen en interactieve elementen op maat van 10- tot 12-jari-

gen. Ook voor literatuur, websites en weetjes op het vlak van erfgoededucatie op maat van leerkrachten en ouders, werd ruimte voorzien. De eigenzinnige navigatie is echter volledig op kindervraag en -maat gelayout.

De website werd gelanceerd via pers, radio en televisie aan de hand van een wedstrijd: wie virtueel onze tijdcapsule als eerste kon lokaliseren, mocht op de Erfgoeddag, het jaarlijkse evenement voor het roerend en immaterieel erfgoed, zijn of haar erfgoeditems voor de toekomst deponeren en dat in aanwezigheid van enkele prominenten. Die tijdcapsule bestond overigens niet enkel als beeld, maar werd op vraag van Villa Futura ook echt gebouwd en wel door een beroepsklas van 18-jarige lassers uit TIO Tongeren.

... en een tijdcapsule

Het is intussen een beproefd fenomeen: prominente tekens van deze of gene samenleving worden in kleinere of grotere kring uitverkoren, vervolgens beschreven, verzameld en verzegeld in een duurzaam omhulsel en ten slotte aan aarde, luchtruim of afgesloten ruimte toevertrouwd. Het concept van de tijdcapsule spreekt zowel tot de verbeelding als tot het verantwoordelijkheidsgevoel van mensen: want wat is er voldoende belangrijk om een ‘goede’ indruk te maken op het nageslacht of wie weet, buitenaardse beschavingen. Bovendien is de ruimte in zo'n capsule doorgaans beperkt en niet bepaald geschikt om voorwerpen van grotere omvang te huisvesten, de reden dat er vaak gekozen wordt voor een symbolische representatie van het object *an sich*, foto's of bewegend beeldmateriaal. Er moet dus met zorg uitgemaakt worden welke verhalen of voorwerpen onder welke vorm, en gesteund door een breed draagvlak van betrokkenen, in aanmerking komen om ‘tijdelijk’ in quarantaine geplaatst te worden. Vaak gaan dergelijke initiatieven gepaard met de nodige persbelangstelling en de commentaren over de bijbehorende commotie die met ‘incapsulering’ gepaard gaat, zijn wellicht even verhelderend voor toekomstige generaties als de inhoud van de capsule zelf.

De term ‘tijdcapsule’ zou voor het eerst geformuleerd zijn door de Amerikaanse onderzoeker-auteur G. Edward Pendray. Hij lanceerde het begrip ‘*time capsule*’ naar aanleiding van de ‘Cupaloy’ ceremonie op Flushing Meadows te New York in 1938, tijdens de *World Fair*, waarbij een ijzeren capsule aan de grond



De Westinghouse tijdscapsule uit 1964 was bedoeld als een aanvulling op de capsule uit 1934 (http:davidszondy.com/future/timecapsule.htm).

werd toevertrouwd voor de komende 5.000 jaar (!) (William E. Jarvis, *Time Capsules: A Cultural History*. Jefferson, McFarland, 2003). Deze eerste 'officiële' ingebruikname van een tijdcapsule illustreert meteen ook het ambigue karakter van dit soort rituele deposities. Zal de capsule de tand des tijds weten te doorstaan en zullen de opgeslagen goederen de toekomst ongeschonden weten te bereiken? Is er een handleiding of bijschrift voorzien en zal dat nog leesbaar, dan wel interpreteerbaar zijn voor de New Yorkers uit het jaar 6939? Zullen ze überhaupt weten dat er een '*message in a bottle*' op hun ligt te wachten in de ondergrond? Gerard Rooijakkers noemt dergelijke containers rituele depots, samen met musea, archieven en kernenergiedepots, en kent hen zowel de functie toe van identiteitsfabrieken, culturele bakens als afvaldepots. Veel van wat we willen bewaren, stoppen we weg en dat wat we als afval beschouwen, maakt kans om binnen ettelijke generaties als de vingerafdruk van onze samenleving geïnterpreteerd en geanalyseerd te worden (Gerard Rooijakkers, *Rituele depots. De droesem van het leven*. Den Haag, Nationaal Archief, 2003).

Of zoals mooi geïllustreerd wordt in de film *Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*, waar het hoofdpersonage Amélie een kistje van een van de vroegere bewoners van haar appartement terugvindt. Deze tijdcapsule tegen wil en dank herbergt tal van jeugdige attributen uit een vervlogen tijd en biedt zoveel jaar na datum een interessant venster op een andere tijd en plaats, een ander leven. Het is die aha-erlebnis die een tijdcapsule kan teweegbrengen, die kinderen, maar ook volwassenen, anno 2005 nog steeds weet te boeien. De Villa Futura-tijdcapsule bevindt zich momenteel in Huis De Witte Engel in het Openluchtmuseum van Bokrijk, niet begraven onder de grond dus, maar als ritueel depot in een depot. Gevuld met 'erfgoed-to-be' van de winnares van de wedstrijd, de minister van Cultuur Bert Anciaux, jeugdauteur Marc De Bel en de voorzitter van het Domein Bokrijk, Sylvain Sleypen, en haar makers, de 7e-jaars Lassen van TIO Tongeren, zal ze mee het uitgangspunt vormen van een reflectie rond hedendaags verzamel- en bewaarbeleid.

... in de klas en in het erfgoeddepot

Naast de website en de wedstrijd wou Villa Futura ook het erfgoed binnen de klas en de klas binnen het erfgoed loodsen. Nog steeds naar aanleiding van de Erfgoeddag 2005, die in het teken stond van 'Gevaar', kregen tal van schoolkinderen na een inleidende interactieve klassessie met als thema 'Wat is erfgoed?' onder begeleiding van de organisaties uit Villa Futura en andere erfgoedpartners de kans 'in te breken' in een lokale erfgoedinstelling. Naast de oude voorwerpen die er al stonden, mochten zij hun erfgoed voor de toekomst plaatsen en duiden: een echografie naast een geboortekaartje, een Diddl-knuffelmuis naast oud speelgoed, oude en nieuwe rituelen. De resultaten waren opmerkelijk en brachten niet alleen de kinderen inzichten bij over erfgoed, maar ook hun leerkrachten, ouders en de betrokken vrijwilligers, die na de inbraaksessie op de Erfgoeddag werden uitgenodigd het werk van zoon- of dochterlief te komen bewonderen. Niet alleen leerden de tieners via erfgoededucatie dat elk van hen eigen kennis in zich draagt en dat ze zelf inzichten kunnen formuleren als je hen de methodiek aanreikt, het project werkte zowel voor hen als hun ouders, en misschien zelfs voor de leerkrachten, drempelverlagend met betrekking tot erfgoed en de instellingen die het verzamelen, beheren, bewaren en ontsluiten.

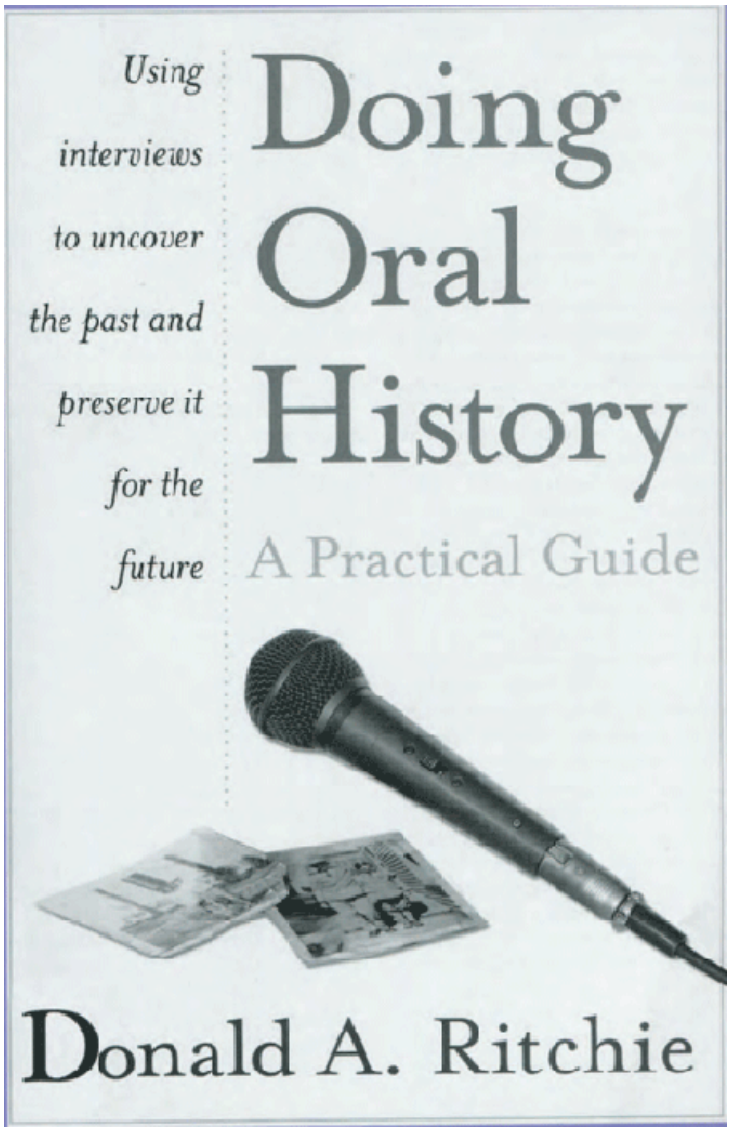
Luisteren, spreken, zien en horen
De actuele aandacht voor mondelinge geschiedenis in Vlaanderen in perspectief

Björn Rzoska

De stroom aan nieuwe projecten mondelinge geschiedenis in Vlaanderen is de laatste twee jaar nauwelijks bij te houden. In zoverre dat er kan gesproken worden van een ‘tweede golf’, na de aandacht in het begin van de jaren 1980. Deze keer is de stroom veel breder: theatermakers, heemkundigen, musea, scholen, erfgoedwerkers, buurtwerkers,... voelen de noodzaak om aan de slag te gaan met het immaterieel of niet-tastbaar erfgoed van deze samenleving. Een analyse.

Het verzamelen van herinneringen

Mondelinge geschiedenis verzamelt herinneringen en persoonlijke ervaringen van historisch belang aan de hand van opgenomen interviews, aldus de Amerikaanse historicus Donald Ritchie in zijn boek *Doing Oral History. A Practical Guide* (New York, 2003). Herinneringen - en bij uitbreiding het geheugen - zijn de bron waar projecten mondelinge geschiedenis uit putten. Misschien minder om historische feiten te achterhalen. Maar alleszins om te weten hoe mensen het beleefde verleden een plaats geven in hun dagelijks leven vandaag. Selma Leydesdorff, Amsterdams hoogleraar, heeft het in haar boek *De mensen en de woorden* (Amsterdam, 2004) over het ‘verhaal achter het verhaal’. Wat herinnerd en verteld wordt, blijkt vaak af te wijken van de gecanoniseerde geschiedschrijving. Het beleefde en het in wetenschappelijk onderzoek vastgelegde verleden liggen vaak ver uit elkaar. De Nijmeegse historicus Kees Ribbens toonde in zijn proefschrift, *Een eigentijds verleden. Alledaagse historische cultuur in Nederland 1945-2000* (Hilversum, 2002), aan dat niet de academische onderzoekers wegen op het beeld dat gewone mensen hebben van het verleden. Toerisme, herdenkingen en televisie hebben op dit terrein een veel grotere impact. Een goed interview



De Amerikaanse historicus Don Richie omschrijft mondelinge geschiedenis als het verzamelen van herinneringen en persoonlijke ervaringen van historisch belang.

legt nu net het raster bloot waarlangs een individu of een groep - in dit geval wordt al snel gesproken van ‘collectief geheugen’ - zijn herinneringen aan het verleden opbouwt. Vandaar dat Leydesdorff pleit voor meer aandacht voor mondelinge geschiedenis in het beleid rond cultureel erfgoed. Volgens haar draagt de maatschappij de verantwoordelijkheid om ook in deze vorm van erfgoed te investeren. ‘Het luisteren naar anderen zou een deel van onze cultuur, en dus ook van ons erfgoed moeten worden’, aldus Leydesdorff. In Vlaanderen lijkt het erfgoedveld goed op weg om te ‘luisteren’. Lange tijd zag het er nochtans naar uit dat mondelinge geschiedenis enkel op de aandacht kon rekenen van een handvol academici.

De doorbraak

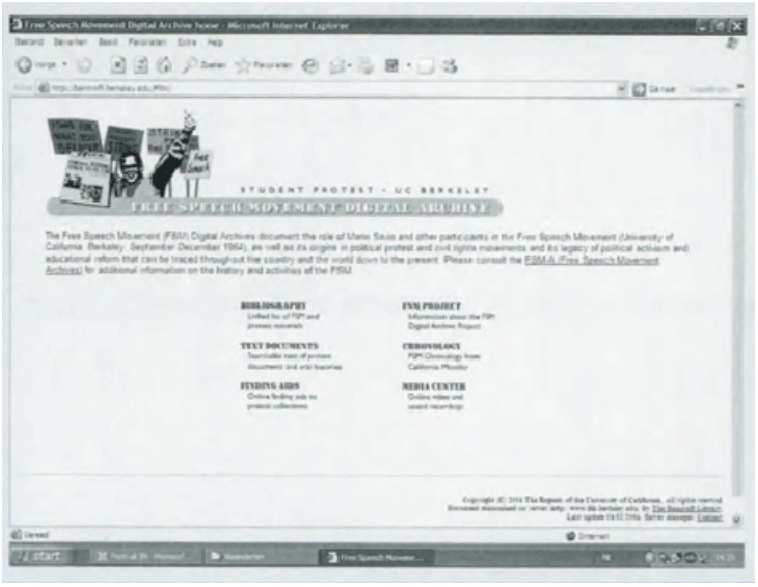
Mondelinge geschiedenis als methode en praktijk kreeg in Vlaanderen pas aandacht in het begin van de jaren 1980. Onder impuls van het *Museum voor Industriële Archeologie en Textiel* (kortweg Miat) en de vakgroep Nieuwste Geschiedenis in Gent werd in 1981 een colloquium georganiseerd. In datzelfde jaar vond er een internationale conferentie mondelinge geschiedenis in Amsterdam plaats, wat wijst op een groeiende academische belangstelling in de Nederlanden. Het interview als historische bron was toen zeker niet nieuw. Het eerste project mondelinge geschiedenis werd uitgevoerd in 1948 aan de Columbia University in New York en focuste vooral op de blanke, mannelijke elites. Onderzoeker Allan Nevins was vooral op zoek naar de informele informatie bij belangrijke beslissingen op politiek, economisch en cultureel vlak. Hij gebruikte interviews als een aanvulling op bestaande papieren bronnen en omschreef ze als ‘mondelinge autobiografieën’. Mondelinge geschiedenis kende vooral succes toen progressieve onderzoekers, in de jaren 1960, aandacht opeisten voor groepen die buiten het officieel historisch vertoog vielen. Arbeiders, studenten, vrouwen, immigranten of de zogenaamde ‘machtelozen’ werden op grote schaal geïnterviewd en ingezet in ‘tegengeschiedenissen’. Het was de geschiedschrijving die van onderuit kwam - zoals de Britse oral-historyspecialist Paul Thompson het omschreef - en niet van bovenaf



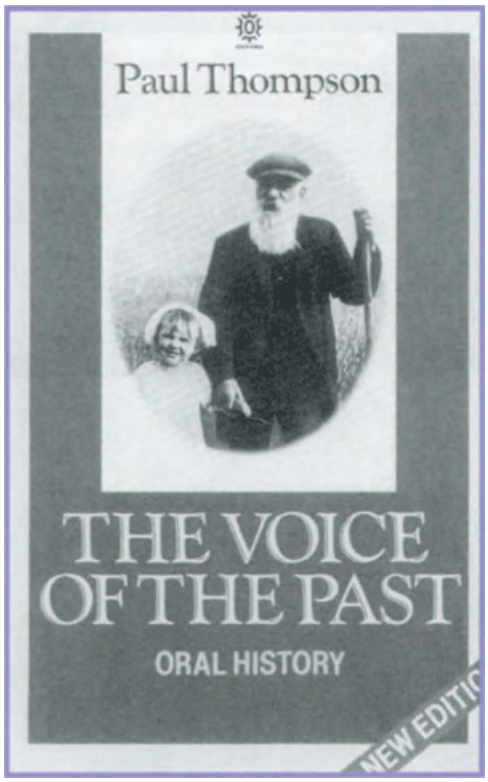
De Amsterdamse historica Selma Leydesdorff vindt in haar boek De mensen en de woorden *dat luisteren naar erfgoed niet enkel een onderdeel moet worden van onze cultuur, maar ook van ons erfgoed*.

waar de focus enkel op elites of ‘machtigen’ lag. De doorbraak van mondelinge geschiedenis was onlosmakelijk verbonden met een aantal emancipatorische bewegingen: burgerrechtenbeweging, vrouwenbeweging,... Net die groepen hadden traditioneel weinig papieren sporen nagelaten en dus bleek mondelinge geschiedenis de methode bij uitstek om een plaats op te eisen in het officiële vertoog.

Vlaanderen miste deze ‘first wave’ - volgens Ritchie zit mondelinge geschiedenis nu in een digitale en derde fase - en beleefde zijn eerste golf pas in het begin van de jaren 1980. Deze bleef toen niet beperkt tot het academische veld. Ook het grote publiek maakte in die tijd kennis met de kracht van mondelinge geschiedenis. Er was niet alleen Erik Pertz, maar ook Maurice De Wilde wiens serie over *De nieuwe orde* in 1982 insloeg als een bom. De Wilde interviewde meer dan 300 getuigen voor het maken van zijn reeks. Het blijft tot op vandaag beklijvende televisie. Na 1982 viel het omzeggens ‘academisch’ stil rond mondelinge geschiedenis. Enkel de vakgroep Nieuwste Geschiedenis in Gent zorgde ervoor dat de studenten in de cursus Historische Kritiek een beperkte vorming kregen. Anders dan in het buitenland hadden en hebben de meeste archieven nog steeds weinig oog of interesse voor dit terrein. Nog los



De burgerrechtenbeweging, het ijveren voor gelijke rechten tussen mannen en vrouwen, de studentenbeweging en mondelinge geschiedenis gingen in de Verenigde Staten hand in hand. Nu is de Free Speech Movement *- de studentenbeweging die in 1960 aan UC Berkeley voor meer inspraak ijverde - zelf onderwerp van een project mondelinge geschiedenis*.



Progressieve onderzoekers hanteerden mondelinge geschiedenis om aandacht op te eisen voor groepen die buiten het historisch vertoog vielen. De Brit Paul Thompson, die met The Voice of the Past *een standaardwerk schreef, was één van hen*.

van de conserveringsproblematiek kwam er vanuit de archiefsector weinig initiatief om gericht mondelinge getuigenissen te verzamelen. Het gevolg is dat het meeste materiaal wordt bewaard in de kasten en schuiven van de onderzoekers zelf. Een en ander had te maken met de scepsis tegenover de bron waarop mondelinge geschiedenis zich baseerde: het geheugen en hoe het ervaringen voortdurend transformeert. Heel wat academici wantrouwden persoonlijke getuigenissen als historische bron. In hun drang naar objectiviteit vergaten ze al te makkelijk dat ook andere sporen uit het verleden, die ze wel als betrouwbaar aanvoelen, evenzeer een perceptie - of een per definitie gekleurde weergave - van de werkelijkheid zijn. Bovendien dienen mondelinge bronnen even kritisch te worden benaderd dan andere historische informatie. Door ze te confronteren met die informatie wordt de mondelinge bron getest op haar betrouwbaarheid. Een ander bezwaar heeft te maken met het gegeven dat een mondelinge bron door een onderzoeker zelf wordt gemaakt, in tegenstelling tot andere historische bronnen. Het gegeven dat een mondelinge bron wordt 'gemaakt' - zit niet in elke vorm van bezig zijn met het verleden een 'maakproces'? - deed de Italiaanse hoogleraar Allessandro Portelli besluiten dat elke mondelinge bron uniek is. Elke interviewsituatie op zichzelf is uitzonderlijk. Er zijn immers zovele factoren die bepalend zijn voor de richting waarin een interview evolueert, niet in het minst de invloed van de interviewer op de geïnterviewde.

Intussen heeft mondelinge geschiedenis als vak zich ook ontwikkeld tot een interdisciplinaire onderzoeksmethode. Er wordt gebruik gemaakt van inzichten uit de psychologie, de sociologie, de geheugenwetenschap,... om resultaten te verfijnen. Een meer postmoderne insteek heeft ook gezorgd voor een meer genuanceerde kijk op de effecten van mondelinge geschiedenis. Voor heel wat onderzoekers blijkt het

vooral een manier om inzicht te krijgen in de dialoog tussen de herinneringen van een individu en deze van een samenleving. Los daarvan blijft het zinvol om projecten op te zetten die de leemte in bestaande bronnen wil opvullen. In 2004 vierde Vlaanderen op ruime schaal ‘60 jaar bevrijding’, maar op heel wat plaatsen kregen vooral de schaduwzijden van de bevrijding ruim aandacht. In Brugge, Merelbeke, Mechelen, Mortsel, Lokeren en vele andere steden en gemeenten werd getuigenis afgelegd van de verwoestingen inherent aan de geallieerde bombardementen in de staart van de Tweede Wereldoorlog. De meeste van deze initiatieven hanteerden getuigenissen

om ook dit stukje - nooit eerder gedocumenteerd - oorlogserfgoed onder de aandacht van het brede publiek te brengen. Er werd na 60 jaar niet alleen plaats gemaakt voor de getuigen en hun verhaal. Er werd evenzeer een leemte opgevuld in de plaatselijke archieven. En het gangbare beeld over de bevrijding werd gevoelig genuanceerd.

Neutraliseren

Intussen beleeft Vlaanderen zijn 'tweede' golf op het gebied van mondelinge geschiedenis. Vandaag is het vooral het brede erfgoedveld dat massaal mondelinge geschiedenis inzet in projecten, tentoonstellingen, websites en publicaties. De geschiedenis van de kleine man komt opnieuw prominent in beeld en in die verbeelding neemt de getuigenis een centrale plaats in. Er zijn verschillende verklaringen voor dit stijgende succes. Heel wat erfgoedwerkers en -organisaties wijzen op de empathie die mondelinge bronnen in de hand werken bij bezoekers van tentoonstellingen. Zo onderging het Fort van Breendonk in 2003 een heuse metamorfose. Daar waar vroeger de locatie, het gebouw op zich indrukwekkend was, maar de presentatie hopeloos gedateerd, wordt de bezoeker nu op een erg dynamische manier meegenomen in een boeiend verhaal. De complexe geschiedenis van (joden)vervolging, opsluiting en discriminatie komt wel erg dicht op je huid te zitten wanneer je getuigen hoort en ziet vertellen over hun ervaringen in dezelfde ruimte waar je op dat moment fysiek als bezoeker staat. Het In Flanders Fields Museum in Ieper maakte ook gebruik van interviews in zijn tentoonstelling *Vluchten voor de oorlog. Belgische vluchtelingen in de Eerste Wereldoorlog* (2004).

Beide initiatieven tonen aan dat de inzet van mondelinge bronnen voordelen heeft op het vlak van erfgoedontsluiting. Niet alleen voelen ook jongeren - die opgroeien in een omgeving waar beeld erg belangrijk is - zich aangesproken, maar bovendien laat het ook een meer complex verhaal toe. De eerder vernoemde Donald Ritchie benadrukt dat een goed project mondelinge geschiedenis het verleden nu eenmaal complexer maakt door een andere kijk te genereren. Een meer persoonlijke kijk, waarbij het beleefde verleden er helemaal anders



De formats ontwikkeld om het erfgoed rond de geallieerde bombardementen in Lokeren en Brugge te ontsluiten, spreken een breed publiek aan. Hier de cd met geluidsfragmenten uit de getuigenissen over het bombardement op de Brugse randgemeente Sint-Michiels.

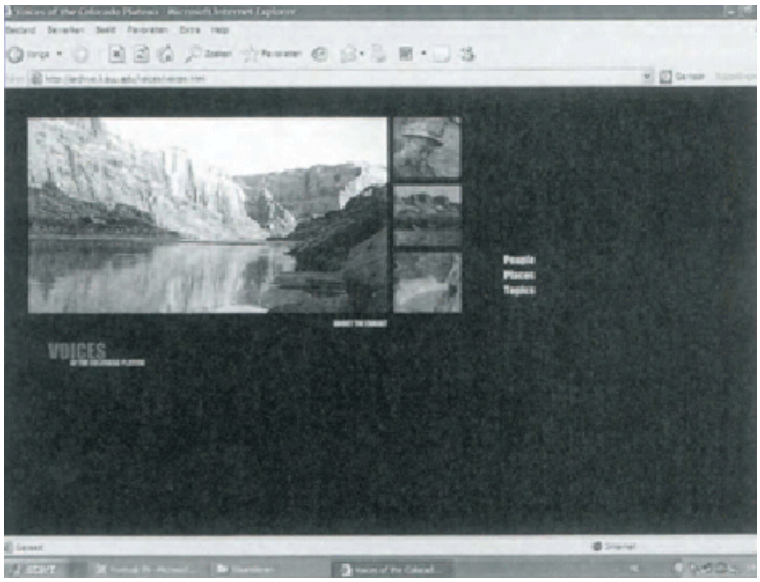
kan uitzien dan de enkel op basis van archivalische sporen bestudeerde geschiedenis. Via de spontane empathie die heel wat tentoonstellings- en museabezoekers ervaren bij het horen of zien van een ooggetuige slaagt een erfgoedwerker erin een vaak complex verhaal te communiceren naar een breed publiek. Dat bleek ook bij de formats die werden ontwikkeld binnen de erfgoedprojecten in Brugge en Lokeren omtrent de geallieerde bombardementen. Door de evidente confrontatie tussen woord, beeld en archief neutraliseert het erfgoedveld het verlammende debat over de betrouwbaarheid van het geheugen als historische informatiebron. Op die manier sluiten ze nauw aan bij wat de eerder vernoemde Portelli beweert over de geloofwaardigheid van mondelinge bronnen. Ze vertellen ons minder over de gebeurtenis op zich, maar zoveel meer over de betekenis van gebeurtenissen. Wat overigens niet betekent dat Portelli uitsluit dat mondelinge bronnen wel degelijk feitelijke gegevens kunnen toevoegen aan bestaande informatie ('What makes oral history different', in: R. Perks and A. Thomson, *The oral history reader*. London/New York, 1998). Net die betekenis van gebeurtenissen is een van de belangrijkste werkvelden waarop actuele erfgoedwerkers actief zijn.

Naast het feit dat een breed publiek wordt aangesproken door persoonlijke getuigenissen, zijn er uiteraard nog andere tendensen die de verhoogde aandacht voor mondelinge geschiedenis verklaren. De UNESCO - organisatie voor cultuur en onderwijs van de Verenigde Naties - vraagt de laatste jaren wereldwijd aandacht voor immaterieel en oraal erfgoed. Lange tijd bleven deze vormen van erfgoed in de schaduw staan. In 1972 nam de Unesco de bekende *Conventie ter bescherming van het cultureel en landschappe-*

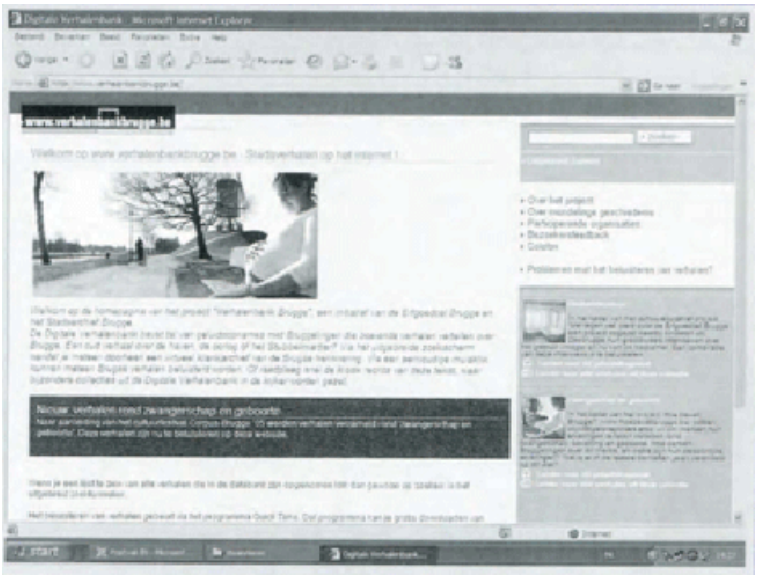
lijk werelderfgoed aan, waarbij men enkel het materieel erfgoed voor ogen had. Enkele jaren later werd al aangedrongen op een verruiming van het erfgoedconcept en pleitten diverse leden - vooral uit Latijns-Amerika en Afrika - voor een opname van immaterieel en oraal erfgoed in een afzonderlijke reglementering. Maar de internationale molen maalt traag. In 1989 nam de UNESCO-vergadering in Parijs een aanbeveling aan en in 2001 werd de eerste lijst van *Meesterwerken van het Orale en Immateriële Erfgoed van de Mensheid* bekendgemaakt. Die eerste lijst kan als een opwarmer worden beschouwd voor de *Internationale Conventie ter Bescherming van het Immaterieel Erfgoed* die UNESCO in oktober 2003 aannam. Ook in Vlaanderen verruimde het discours rond erfgoed zich de laatste jaren. In decreten, beleidsbrieven en andere overheidsdocumenten wordt nu systematisch gesproken van een beleid rond onroerend, roerend en immaterieel erfgoed. Mondelinge geschiedenis maakt immaterieel erfgoed als het ware tastbaar aan de hand van een gesprek op tape, film, papier of ergens op een harde schijf. Als we deze redenering afmaken, dan kunnen we zelfs aan de hand van oral history materieel en immaterieel erfgoed koppelen en zo eindelijk werk maken van een ‘integrale’ erfgoedbenadering. Op die manier fungeert mondelinge geschiedenis als scharnier tussen beide vormen van erfgoed in. Hoe dit concreet in de praktijk werkt, blijkt duidelijk uit het project dat het Openluchtmuseum van Bokrijk onlangs heeft opgestart. Zij gaan op zoek naar de laatste bewoners en gebruikers van de gebouwen die doorheen de jaren op het Limburgse domein werden heropgebouwd. Op die manier willen ze een andere invalshoek en een extra laag op de collectie genereren en ze sluiten bovendien zo aan bij een tendens die de laatste jaren in heel wat musea opgeld maakt. Niet langer het object op zich is van belang, maar het verhaal achter het object is wat een breed publiek interesseert.

Digitaal erfgoed

Maar er is nog een andere reden waarom mondelinge geschiedenis opnieuw een ruime belangstelling geniet. De doorbraak van het internet biedt voor heel wat instellingen, organisaties en onderzoekers niet te ontkennen voordelen. Heel wat getuigenissen worden ontsloten via websites. Allerlei projecten mondelinge geschiedenis worden gepresenteerd



Beeld en geluid smelten samen tot een virtuele tentoonstelling. Een van de mooiste websites is deze over The Voices of the Colorado-plateau.



De verhalenbank Brugge, een initiatief van de Erfgoedcel Brugge en het stadsarchief, ontsluit het Brugs immateriële erfgoed

op het net. Dat mondelinge geschiedenis en het internet hand in hand gaan, is niet zo verwonderlijk. Donald Ritchie wijst op de democratische basis van mondelinge geschiedenis. In zijn ogen is het dan ook logisch dat onderzoekers dit universele en relatief goedkope massamedium inzetten om hun materiaal wereldwijd te verspreiden. Overigens zorgt het internet er ook voor dat het verzamelde materiaal 'teruggegeven' wordt aan de samenleving. Bovendien vervangt het internet het archief niet. Het is enkel een instrument om resultaten zo breed mogelijk bekend te maken. De originele tapes en interviews worden nog steeds bewaard in een archief, een bibliotheek of een andere bewaarplaats. Op sommige websites vind je volledig uitgeschreven interviews, andere geven enkel fragmenten of bouwen een virtuele tentoonstelling waarbij beeld en geluid samensmelten. Het gegeven dat digitaal opnamemateriaal toegankelijk is voor een breed publiek, zorgt ervoor dat heel wat onderzoekers vandaag hun interviews digitaal opnemen (over de problematiek van digitale geluidsdragers zie het rapport *Digitaal geluid* op www.cdavid.be). De stap naar het internet ligt dan ook voor de hand. In Vlaanderen zijn de voorbeelden schaars. Een van de weinige voorbeelden van een systematische aanpak vormt de website www.verhalenbankbrugge.be, een initiatief van de Erfgoedcel Brugge en het Brugse Stadsarchief. De verhalenbank ontsluit niet alleen de bestaande collecties - niet altijd mondelinge bronnen in de strikte zin van het woord - maar tracht ook leemtes op te vullen. Zo werden vorig jaar ooggetuigen geïnterviewd over het geallieerde bombardement van 30 mei 1944 op Sint-Michiels. Fragmenten uit deze interviews zijn te beluisteren op de genoemde website. Ook de volgende jaren plannen de Erfgoedcel en het Stadsarchief van Brugge diverse projecten om leemtes in de databank op te vullen. In de Verenigde Staten en Groot-Brittannië zijn de afgelopen jaren systematisch collecties met mondelinge getuigenissen aangelegd. Zo bouwt het *National Sound Archive* (NSA), afdeling van de *British Library*, sinds 1987 aan een *National Life Story Collection* (NLSC). Vanuit de idee dat elk individu wordt omringd door geschiedenis en dat ook elk van ons een uniek 'verhaal' heeft, worden nu al bijna 20 jaar mensen op grote schaal geïnterviewd. Dat gebeurt niet lukraak, maar aan de hand van thema's op basis waarvan de respondenten worden geselecteerd. De collectie van het NLSC-project is raadpleegbaar via www.cadensa.bl.uk. Het NLSC-project bevat collecties over diverse topics: *Leaders of National Life* (interviews met leidinggevende figuren uit diverse velden: politiek, religie, sport, communicatie, administratie,...), *City Lives* (interviews met spelers uit de financiële wereld, van bankiers over verzekeringsagenten tot beursmedewerkers), *Living Memory of the Jewish Community* (interviews met joodse vluchtelingen aan de vooravond van Wereldoorlog II, overlevenden van de nazi-concentratie- en vernietigingskampen,...), *Artists' Lives* (meer dan 100 interviews met Britse kunstenaars), *Architects' Lives, Fawcett Collection* (kleine collectie over het leven van vrouwen die als pionier een leidinggevende positie in het politieke, het juridische en het medische veld hebben ingevuld of nog steeds bekleden), *Lives in Steel* (90 interviews met werknemers en werkgevers uit de Britse staalnijverheid), *Food: from source to salespoint* (collectie over de revolutionaire ontwikkelingen in de Britse voedingssector op technisch en sociaal vlak), *Book Trade Lives* (collectie over de ervaringen van medewerkers en ondernemers in de wereld van de uitgevers en boekenwinkels), *Crafts' Lives* (collectie over de Britse ambachtelijke nijverheid zoals meubelmakers, keramiek, juwelen, zilversmeden,...), *Lives in the Oil Industry*

(collectie die een inzicht verschaft in de grote veranderingen in de Britse olie- en gasindustrie in de 20e eeuw) en het recente



De Queeste speelde in 2004 de voorstelling Kamp Waterschei, *gebaseerd op mondelinge getuigenissen van Duitse oud-krijgsgevangenen. De voorstelling, die werd gespeeld in het oude mijngebouw van Waterschei, was een succes.*
[Foto: Luk Monsart]

project rond de Post in Groot-Brittannië (*An oral history of the Post Office*). Verder is NSA bezig met projecten rond prostitutie, sport, circussen, fotografie en jazz.

Culturele diversiteit

Naast het internet zijn er nog vele andere manieren om getuigenissen in te zetten of 'terug te geven' aan de geïnterviewde. De laatste jaren zien we dat sommige theatermakers in Vlaanderen voorstellingen maken op basis van mondelinge bronnen. Het project *Kamp Waterschei* van theatermakersgroep de Queeste in 2004 was gebaseerd op interviews met Duitse oud-krijgsgevangenen die tussen 1945 en 1947 als gevangenen in de steenkoolmijn hadden gewerkt. Na 1947 werden een aantal van hen gewone mijnkompel, trouwden en kregen een gezin in Waterschei. De Queeste maakte een voorstelling gebaseerd op hun getuigenissen en gaf op die manier de getuigen hun verhaal terug. De voorstelling, gespeeld in het oude mijngebouw van Waterschei, kende een enorm succes. In hetzelfde jaar speelde het gezelschap *Arbeid afscheid* over de sluiting van de Fordfabriek in Genk. Alweer op basis van interviews. En dit seizoen staat *Biz Kolderbos* op het programma, een voorstelling over etnisch gemengde koppels in een gekleurde Genkse wijk. Deze keer tekende Farouk Özgünes voor de interviews. In *Romain Royal*, het erfgoedproject rond de Gentse theatermaker Romain



In het kader van Romain Royal maakte theater Taptoe Ne Lieuw mee tande. *Op basis van heel wat biografisch materiaal kroop Luk De Bruyker in de huid van Romain Deconinck, icoon van het volkstheater in Gent.*
[Foto: Luk Monsart]

Deconinck (1915-1994), waren getuigenissen van zijn vrouw Yvonne Delcour en andere acteurs uit zijn gezelschap de rode draad in zijn biografie (*Romain Deconinck, 1915-1994*. Gent, 2005). Acteur Luk De Bruyker verwerkte ze in de voorstelling *Ne Liew mee tande*, die getuigde over het leven en het belang van Deconinck als theatermaker.

Ook verschillende onderwijsprojecten gaan aan de slag met mondelinge geschiedenis. Met als doelstelling bij scholieren historisch besef te stimuleren, onderneemt het Koninklijk Atheneum van Aarschot al enkele jaren projecten mondelinge geschiedenis. Het Archief en Museum van het Vlaams Leven in Brussel (AMVB) ontsloot zelfs een hele buurt aan de hand van getuigenissen (Toon Toelen, *De grote en kleine geschiedenis van de kassei*. Brussel, 2004). Het Stedelijk Museum Lokeren interviewt ‘haarsnijders’ om de nieuw in te richten afdeling in het museum over deze specifieke beroepsactiviteit op een laagdrempelige en interactieve manier te ontsluiten voor de bezoeker.

Een van de rode draden in mondelinge geschiedenis blijft het maken van plaats voor gewone mensen in het historisch vertoog. Mensen die anders zouden verdwijnen tussen de mazen van de tijd. Dienstpersoneel, zoals in het project rond het kasteel van Hingene. Naar aanleiding van de restauratie van het kasteel, werden getuigenissen verzameld van dienstpersoneel en dorpsbewoners over den Duc - of hertog. De getuigenissen opgenomen in het boek *Hingene en den Duc. Mondelinge geschiedenis in het kasteel* (Antwerpen, 2005) zijn niet alleen individuele herinneringen, maar maken ook deel uit van de herinneringen van een lokale gemeenschap aan haar kasteel en de bewoners ervan. De getuigenissen zijn een belangrijk instrument in een integrale en geïntegreerde benadering van erfgoed: de getuigenissen ontsluiten het domein d'Ursel en geven de bezoeker de mogelijkheid om ook achter de schermen van het ‘upstairs-downstairs’ leven op het kasteel te kijken. Het gebruik van persoonlijke getuigenissen heeft vaak een sensibiliserend effect. Niet enkel gebouwen en monumenten zijn dragers van het verleden, maar ook mensen dragen sporen uit het verleden in zich. *L'Histoire c'est moi*, de titel van een Zwitsers mondelinge-geschiedenisproject, vangt dit besef perfect. Dat mondelinge geschiedenis een boeiend verhaal is dat telkens opnieuw vanuit andere herinneringen vertrekt, besefte ook Selma Leydesdorff: ‘De herinnering is een straat met deuren en achter iedere deur die opengaat zijn er weer tien deuren.’

Dialecten in Vlaanderen als 'volkscultuur'
Van bestudeerde schaamte tot beleefd erfgoed
Rob Belemans

De taal van Eden

De in 1519 in het Noord-Brabantse Hilvarenbeek geboren Jan Gerartsen had alles mee om een klinkende naam in de cultuurgeschiedenis van de Nederlanden te worden. Hij studeerde wijsbegeerte en geneeskunde in Leuven en werd de huisarts van twee dochters van Karel V aan diens Brusselse hof. Hij ondernam uitgebreide reizen naar Italië, Spanje, Frankrijk, Duitsland en Engeland en behoorde onder zijn verlatijnste naam, Johannes Goropius Becanus, tot de humanistencirkel rond het Antwerpse drukkershuis Plantijn-Moretus. Hij kon het zich zelfs permitteren om het verzoek van Philips II af te wijzen om ook diens Brusselse lijfarts te worden en vestigde zich in 1554 als stadsdokter in Antwerpen.

Naast zijn medicinaal vakmanschap cultiveerde Becanus twee andere intellectuele belangstellingen: een voor het verleden en de cultuur van zijn Brabantse moedergrond en een voor talen. Hij sprak niet alleen een aantal vreemde talen vloeiend, maar legde zich ook toe op de theoretische bestudering ervan. Toen die twee passies elkaar kruisten, ging het mis. Becanus staat sinds jaar en dag namelijk vooral te boek als de risee van de Nederlandse taalkunde. In zijn in 1569 gepubliceerde *Origines Antwerpianae* poneerde hij immers de these dat de taal van het Brabantse land tussen Schelde en Maas, met Antwerpen als centrum, de oertaal was die reeds in het aards paradijs gesproken werd en waar nadien via de Babylonische spraakverwarring alle andere talen ter wereld



Een stamboomvoorstelling van de taalverwantschappen op het indo-europese continent. Merk op hoe in deze Franstalige afbeelding 'flamand' zich als een oudere zijtak van het 'bas allemand' afsplitst dan 'néerlandais'!

uit afgeleid zijn. Hij ging daarbij uit van de redenering dat taalevolutie gepaard moest gaan met toenemende complexiteit en dat bijgevolg de oudste taal ook de meest eenvoudige moest zijn. Het ‘bewijs’ voor zijn Brabantse oer-claim zag hij in de vaststelling dat er in de Brabantse volkstaal een veel groter aantal korte, eenvoudige woorden voorkwam dan in het Latijn, het Grieks en het Hebreeuws. De bewijsvoering bestond daarnaast uit volksetymologieën van het type: Adam is afgeleid van ‘haat-dam’, Eva van ‘eu-vat’ (vat waaruit het volk stamt of eet-vat), de naam Babel gaat terug op het werkwoord ‘babbelen’ en het Latijnse *quercus* (eik) is afgeleid van ‘werd-cou’ (weer de koude). God zelve sprak dus volgens Becanus echt Antwaarps en de afstammelingen van Jafeth, een van Noachs zonen, brachten naar zijn overtuiging die oertaal mee naar de Lage Landen en stichtten er ook de Schelde-metropool.

Het Antwerps als de *prima lingua* waaruit al het andere gebrabbel nadien ontstond: het klinkt als de natte taaldroom van elke Sinjoor. Maar geen mens die het ook ernstig wil nemen. Tijdgenoten als Justus Lipsius en Hugo Grotius trokken fel van leer tegen Becanus' ‘taalkundige theorieën’. Zijn door heemliefde geïnspireerde overtuigingen hebben zijn reputatie nog tijdens zijn leven een flinke deuk bezorgd. Dat neemt niet weg dat zijn methode om talige elementen met elkaar te vergelijken om zo meer te weten te komen over hun onderlinge samenhang en over de taalgeschiedenis de eerste aanzet en de wegbereider was voor de Europese vergelijkende taalkunde. In haar recente boek *Taal als mensenwerk, het ontstaan van het ABN* zorgde Nicoline van der Sijs dan ook voor het eerst voor een beetje eerherstel voor de al ruim vier eeuwen uitgelachen Brabantse stadsdoctoor.

Becanus' idee dat er een oertaal moet geweest zijn waaruit de talige diversiteit ontstaan is en die dus de bouwstoffen voor alle taalvariatie bevat, is in feite de grondslag van de moderne taalkunde. De filologie nam nog genoegen met de taal - en bij uitbreiding ook de literatuur en cultuur - van één volk of volkerengroep als studieobject.

Vanaf de 19e eeuw verschuift de wetenschappelijke focus echter meer en meer in de richting van vergelijkende taalkunde met als doel het opmaken van de talen-stamboom en de reconstructie van de (Indo-europese) oertaal. Wetmatigheden in de wijze waarop talen van elkaar verschillen worden bouwstenen om hun gezamenlijke evolutie te kunnen beschrijven. Bij deze vergelijkende taalkundigen ontstaat naast dat ruime perspectief van talen en taalfamilies van Europa tot Azië tegelijk ook een bijzondere aandacht voor de taalvariatie op de kleinste geografische schaal. De



'Jullie' in een aantal stadsdialecten (o.a. dat van Pittsburgh en Philadelphia) in Pennsylvania USA.



Buste van Johannes Goropius Becanus ingemetseld in de hoeve van het landgoed Gorp en Rovert te Hilvarenbeek, waar Becanus vermoedelijk geboren werd.

dialecten bevatten als voorstadia van het Nederlands ook materiaal om het grote taalevolutieverhaal mee te stofferen. De Germaanse talen hebben immers als vervelend kenmerk dat ze een vrij recente schrijftaaltraditie hebben, die - afgezien van het Oudnoors (ca. 700) en het Gotisch (ca. 400) - slechts voor de voorbije 1.000 jaar taalmateriaal kan leveren. Vergeleken bij het Hettitisch dat al in 1900 voor Christus neergepend werd of de eerste pre-Griekse teksten in het Myceens die slechts 200 jaar jonger zijn, is dat een serieuze handicap bij het stamboomonderzoek. Het mondeling overleverde taalgoed moest hier dus zo goed en zo kwaad als dat kan vergelijkingsmateriaal leveren. En daarbij kwamen de dialecten als dragers van de oudste taalrelicten volop in de belangstelling. De eerste dialectwoordenboeken zijn dan ook niet toevallig het werk van taalkundigen die zo hun echte moedertaal als bron van vergelijkingsmateriaal voor de historische taalkunde maakten.

Van ABN-theorie naar tussentaalpraktijk

De wetenschappelijke aandacht voor dialecten is dus een goede eeuw oud en kwam er alleen maar omdat men via de spreektaalomweg taalrelicten zocht die in de schriftelijke bronnen - vanwege hun relatief jonge bestaan én vanwege allerlei schrijftaalnormeringen - niet of in onvoldoende mate gevonden konden worden. De dialectologie die als onderzoeksdomein aan universiteiten werd uitgebouwd, was in eerste aanzet een hulpwetenschap voor de vergelijkende taalkunde. Dat belette niet dat ze in de eerste helft van de 20e eeuw een vrij centrale positie innam, met name

ook omdat er via moeizaam empirisch onderzoek - eerst in de vorm van schriftelijke enquêtering, vanaf de jaren 1950 via geluidsregistratie - omvangrijke corpora moesten worden aangelegd. Het is opmerkelijk dat de Vlaamse taalkundigen die de dialectologie in de loop van de 20e eeuw haar summum aan uitstraling bezorgd hebben, tegelijk ook grote namen zijn in de taalnormeringsgeschiedenis en deels voorvechters waren van de ABN-beweging. De Gentse hoogleraar Willem Pée is hiervan een uitgesproken voorbeeld. Dat dit geen schizofrene opstelling was, valt te verklaren vanuit het gegeven dat de dialectbelangstelling puur wetenschappelijk en waardevrij was en dat het maatschappelijke engagement ten aanzien taal zich juist situeerde op het vlak van de talige volksverheffing, met als streven om de Vlamingen in een tijdsspanne van twee generaties te beschaven tot keurige standaardtaalsprekers. Wetenschappelijk werden deze geleerden gefascineerd door de complexiteit, de

gestructureerdheid en de historische ontwikkeling van de volkstalen; emotioneel ergerden ze zich vooral permanent aan het onvermogen van zowat alle Vlamingen om zich in hun eigen taalgebied algemeen verstaanbaar te maken en aan de aanslepende repercussies die dit feit ook in de Belgische staatscontext had.

Zo valt te verklaren waarom gedurende enkele decennia de dialecten in Vlaanderen enerzijds gretig opgetekend en geanalyseerd werden aan universiteiten om hun fonologische, morfologische en syntactische complexiteit in taalkundig jargon te ontrafelen en anderzijds - en deels door dezelfde toonaangevende figuren - hun gebruik en verdere mondelinge overlevering aan ouders ontraden werd en ze als ouderwets, onbeschaafd en nefast voor de culturele ontwikkeling van individu en maatschappij aan de schandpaal genageld werden. Omdat het taalpolitieke streven gericht was op een algemene verspreiding van de normtaal zoals die in Nederland door de culturele elite werd gesproken, hanteerden de ABN'ers een methodiek van ‘zeg-niet-A-maar-wel-B’. In de hoop snelle en overtuigende resultaten te kunnen boeken, werd niet alleen via het onderwijs maar tegelijk breed maatschappelijk met inzet van massacommunicatiemiddelen zoals kranten, radio en tv gewerkt. Taaltips en taalopvoeding werden in Vlaanderen een maatschappelijk verschijnsel waar gedurende enkele decennia niet aan te ontsnappen viel. Het foutieve, af te leren en te vermijden uitgangspunt (‘zeg niet mazout’) moest daarbij verketterd en dus benoemd kunnen worden. Dat vijandbeeld werd op de dialecten geprojecteerd, die zo kop van jut werden. In de mate waarin Vlaanderen dialectvrij gemaakt zou kunnen worden, zou het ook standaardtalig worden, zo luidde de achterliggende redenering. En dus werden Vlaamse ouders en grootouders met complexen opgezadeld, als ze de toekomst van hun (klein)kinderen durfden hypothekeren door hen niet van in de wieg het ABN aan te leren. De dialecten zijn daardoor een tijdlang in de taboesfeer terecht gekomen.

Het inzicht dat elke normtaal leeft bij de gratie van een gelaagd diasysteem waarvan zij



De indeling van het Nederlandse taalgebied in dialectregio's, zoals dr. Jo Daan die in de jaren 1970 aan het P.J. Meertens-Instituut te Amsterdam maakte.

als geschreven en als elite-spreektaal de toplaag vormt, is van veel recentere datum. De maatschappelijke zichtbaarheid van zo'n talig diasysteem is die van een ijsberg. Boven het wateroppervlak is enkel het topje zichtbaar van de officiële taalcanon die als bestuurs- en onderwijstaal geijkt is en aan elke nieuwe generatie overgeleverd wordt. Het elite-topje bestaat echter dankzij de grotere, ongedefinieerde massa onder het wateroppervlak, die eeuwenlang bestond uit de dialecten met hun grote geografische verscheidenheid. Smelt er boven het water wat ijs weg, dan stijgt een stukje tot dan onzichtbaar gebleven massa boven de waterlijn en gaat deel uitmaken van het publieke deel van de ijsberg. Door de dialecten een heel stuk van zich af te duwen - tot ver beneden de waterlijn - heeft de ABN-taalelite in Vlaanderen als topje van de ijsberg vooral ook ruimte gecreëerd om een fors tussentalig middenstuk te laten ontstaan. De effecten daarvan zijn legio: van een grotere ijsberg drijft ook een groter stuk zichtbaar boven water, zodat vandaag de dag een flink deel van de mondelinge communicatie in Vlaanderen nog steeds niet in de normtaal, maar juist in die nieuwe tussentaal plaats heeft. Bovendien worden taalvernieuwingen in de normtaal niet meer of in veel mindere mate gevoed vanuit de dialectonderlagen, en van langsom meer vanuit die tussenliggende tussentaallaag. Vervelend vanuit ABN-perspectief is daarbij vooral dat de tussentaal nog veel meer openstaat voor allerlei anderstalige elementen (naast gallicismen de jongste tijd vooral ook ontleningen en verbasteringen uit het internationale Engels) dan de traditionele dialecten. De Vlaamse taalpolitiek van de voorbije halve eeuw is er niet alleen niet in geslaagd om Vlamingen in hun normtaal ‘stookolie’ te doen gebruiken in plaats van ‘mazout’, ze heeft het bovendien erg moeilijk gemaakt om aan Vlamingen uitgelegd

te krijgen dat het creëren van een eigen woord als ‘webstek’ voor ‘website’ meer kan zijn dan schoolmeesterachtige mierenneukerij.

Van taalstudie naar dialectbeleving

Eerst toen het ABN-vuur in de jaren 1970 van de 20e eeuw definitief uitdoofde, manifesteerde ook de niet-wetenschappelijke aandacht voor dialecten zich in Vlaanderen aarzelend. De generatie vijftigplussers moest vaststellen dat hun plaatselijke moedertaal door steeds minder mensen gesproken werd. Naast het eerder geschetste specifiek Vlaamse verhaal van de ABN-acties, hebben ook een hele reeks maatschappelijke factoren dit functionele dialectverlies mee bepaald en het in de voorbije decennia enorm versneld. Het gaat dan over allerlei effecten van onze sterk toegenomen mobiliteit. De doorsnee Vlaming uit de 19e eeuw groeide op, trouwde, werkte en stierf nog in de plaats of alleszins regio van zijn geboorte. Anno 2005 is dat een actieradius van een geografische beperktheid die zeer uitzonderlijk geworden is. De pendel-, verhuis- en partnerkeuze-afstanden die Vlamingen vandaag afleggen, zijn op de dialectschaal gemeten enorm groot. Taalcontact - met name ook in het informele bereik - speelt zich dagelijks over een zo grote afstand af dat het lokale dialect daarbij niet meer inzetbaar is. Vanuit het besef dat hierdoor ook het voortbestaan zelf van dialecten als lokaal gebonden taalsystemen stilaan in het gedrang kan komen, ontstond er in het laatste kwart van de 20e eeuw een aanzwellende optekenrage. Vanuit een talige heemschutbekommernis stond een eerste generatie dialectzorgers op van doorgaans niet-taalkundig opgeleiden en ook niet-wetenschappelijk geïnteresseerden. Het is opmerkelijk dat tot deze eerste generatie dialectconservators met name veel gepensioneerde onderwijsmensen behoorden - die zelf dus beroepshalve actieve ABN-ers geweest waren. Als *Wiedergutmachung* verzamelden zij naarstig die verdwijnende dialectwoorden, die jongere dorpsgenoten het signum en een straf hadden opgeleverd als zij ze tijdens de speeltijd op school durfden te gebruiken. Naast het zanten en te boek stellen van verdwijnende dialectwoorden, werden ook aanzetten van dialectliteratuur, - toneel en -muziek zichtbaar in Vlaanderen.

Deze cultureel bepaalde, niet-wetenschappelijke aandacht voor dialecten, die onder de gemeenschappelijke noemer dialectbeleving gebracht kan worden, leidde tot typeprofielen op basis van keuzes tussen vier uitersten. Op de actoren-as was men ofwel (semi-)professioneel ofwel amateuristisch met het/zijn dialect in de weer. Op de as van de werkvormen was men ofwel met vluchtige orale (voordracht, vertellingen, zang, toneel) ofwel met documenterende geschreven presentatievormen (dialectwoordenboeken, -studies, -kaarten,...) bezig. De voorkomende combinaties waren voorspelbaar beperkt: het in geschreven vorm documenteren van dialectvariatie was het domein van de serieuze (semi-)professionele taalonderzoeker, terwijl het in mondelinge vorm beleven van taaleigenheid bij voorbaat op het amateurniveau (en bijna steeds ook beladen met de onterechte negatieve bijklank van dit begrip) werd geplaatst. De motor achter deze terreinafbakeningen was nog de oude idee-fixe van

de ABN-beweging dat taaleenheid tot culturele volksverheffing zal leiden en dat alles wat afwijkt van de norm wel in de privé-sfeer getolereerd kan worden, maar tegelijk toch via officiële discours en met alle beschikbare middelen ontraden en weggepoetst moet worden.

Zowel de perceptie als de praktijk zijn inmiddels - gelukkig maar - zeer ingrijpend veranderd. In dat proces zijn tot hiertoe minstens twee fasen te onderscheiden. In een eerste fase van voorzichtige aandacht voor de dialecten waren de (semi-)professionele actoren toonaangevend en was de prestigeverwerving via het schriftbeeld de hoofddoelstelling. De ABN-methode om alle Vlamingen op één à twee generaties van dialectsprekers naar (uitsluitend) normtaalsprekers om te vormen, heeft namelijk een bizar neveneffect gehad. Door de Vlaming te leren 'op de letter' te spreken - dus de geschreven normtaal met uitgezuiverde (puristische en verhollandste) woordenschat als basis voor keurige spreektaal te nemen - werd ook de verborgen boodschap meegegeven dat het gesproken woord eerst bestaansrecht heeft als het een genormeerde schriftelijke verschijningsvorm bezit: *vox audita perit*. Wie dus - na via het onderwijs of onder maatschappelijke druk tot op aanvaardbaar niveau AN-spreker geworden te zijn - voor het behoud van zijn dialect iets wou ondernemen, had vooral ook geleerd dat hij daarvoor naar de dialectpen moest grijpen. Waren de dialectwoordenboeken in Vlaanderen voor 1980 zeer beperkt in aantal, doorgaans gesitueerd in steden en het werk van taalkundigen met ook belangstelling voor hun moedertaal, dan kwam nadien een stroom aan lokale woordverzamelingen traag maar onstuitbaar op gang, die tot op vandaag nog steeds aanzwelt. Elke stad en grote gemeente in Vlaanderen en ook al heel veel kleine dorpen hebben zo inmiddels hun ingebonden stukje dialectprestige gerealiseerd. De oplage van enkele honderden tot duizenden exemplaren is steevast na enkele maanden volledig verspreid. In sommige Vlaamse dorpen moet nagenoeg ieder gezin zo'n lokale dialectpublicatie bezitten. Uiteraard worden woordenboeken niet gemaakt om gelezen te worden, maar hoeveel exemplaren van die lokale woordenschatpublicaties worden ooit geraadpleegd? Worden er aan Vlaamse keukentafels discussies over de exacte betekenis of het correcte gebruik van een dialectwoord beslecht door het plaatselijke woordenboek erop na te slaan? Worden voorbeeldzinnen of 'sappige' uitdrukkingen en zinswendingen door aangetrouwden uit andere Vlaamse regio's uit het hoofd geleerd om het lokale inburgeringsproces vlotter te laten verlopen? Het is een merkwaardige gedachte dat een taalsysteem - elk afzonderlijk dialect in Vlaanderen dus - dat eeuwenoud is en al die tijd enkel in gesproken vorm en via mondelinge overlevering werd doorgegeven, nu zo snel en zo uitvoerig mogelijk op schrift zou moeten worden gezet om gered te kunnen worden. Hoe verloopt die redding dan? Fungeren lokale woordenschatverzamelingen als permanent tot nieuw leven te wekken erfenissen of als eeuwig koude grafmonumenten?

Van beleving naar erfgoedzorg

Een volgende fase is nog maar enkele jaren geleden ingezet en kenmerkt zich aan de oppervlakte door het gebruik van de aan hoog tempo voortschrijdende digitale en audiovisuele ontwikkelingen. Databases en digitale geluidsbestanden, cd's, cd-roms en dvd's: ook voor de dialecten zijn het de actuele dragers geworden van informatie en documentatie. Dat heeft opmerkelijke gevolgen. Het geschreven dialectwoord wordt plots veel minder aantrekkelijk, want voor het eerst kan het dialect ook in zijn

natuurlijke, orale verschijningsvorm door iedereen vastgelegd, toegankelijk gemaakt en vermenigvuldigd worden. De websites waarop je gesproken dialect in auditieve vorm kan oproepen, rijzen als paddestoelen uit de www-grond. Lokale verenigingen beginnen het gedrukte dialectcompendium in vraag te stellen en nemen steeds vaker digitale en multimediale alternatieven in overweging. De beleving van dialect in zijn natuurlijke vorm en als taal-in-gebruik komt daardoor plots centraal te staan. Voor het eerst is ook niet meer de taalkundige expertise alleen bepalend voor de kwaliteit van het eindproduct waarmee



De lange oe (ū) in het Hasselts dialect. Afbeeldingen uit L. Grootaers & J. Grauls, Klankleer van het Hasseltsch dialect.
Leuven 1930.

men een dialect conserveert en (wereldwijd) toegankelijk maakt. Op het vlak van toegepaste multimediatechnologie zijn onze tieners immers doorgaans grotere experten en meer bijdehand dan het merendeel van de universitair geschoolde dialectologen en verdienstelijke semi-professionelen.

De voor iedereen toegankelijke technologie die het dialect in zijn natuurlijke vorm registreert en bewaart en voor iedereen toegankelijk maakt, het lijkt een perfect antwoord op de vijf-voor-twaalfnood om de geografisch bepaalde taalvariatie van de oudste generatie dialectsprekers snel, efficiënt en zo omvattend mogelijk te conserveren. Maar het feit dat over de beschikbaarheid, de levensduur en de evolutie van de technologische hulpmiddelen die daarvoor ingezet worden bijna in absolute mate beslist wordt door de industriële producenten ervan, vertroebelt dit plaatje. Wie herinnert zich de eerste floppy-schijfjes nog?

Hoelang zullen we nog diskettes gebruiken? En waarom moeten er compatibiliteitsproblemen zijn tussen softwarepakketten en tussen opeenvolgende versies van hetzelfde product? En dat is dan nog maar het deel van de bedreiging waar de producerende industrie iets aan zou kunnen verhelpen. Van een andere orde zijn de nog onbeantwoorde vragen over de levensduur en de kwaliteitsgaranties van de digitale dragers zelf. Zal een dialectwoordenboek dat enkel in digitale vorm bestaat over 100 jaar nog raadpleegbaar zijn? Hier stellen zich dezelfde vragen rond behoud en beheer die in de erfgoedsector van de 21e eeuw in het algemeen aan de orde van de dag zijn.

De hedendaagse verschuivingen in de conserverende omgang met dialecten vertonen nog twee nieuwe tendensen: de lokale begrenzing van taalvariatiebeleving wordt verruimd en het evenement als gemeenschappelijke belevingsvorm doet zijn intrede.

Individuele dialectgeïnteresseerden en ook dialectverenigingen beginnen stilaan te netwerken en willen van elkaars ervaringen en expertise leren. De webpagina's met ‘links’ maken duidelijk dat men zich tot ver buiten de eigen gemeente of regio informeert en dat men de eigen werking en realisaties ook aan alle geestesverwanten wil voorstellen. Naast de digitale communicatiemiddelen kennen ook persoonlijke ontmoetingsmomenten op bovenlokaal niveau een toenemend succes. Als Vlaams voorbeeld bij uitstek van deze nieuwe netwerking binnen de erfgoedzorg voor dialecten als immateriële cultuurdragers kan de onlangs opgerichte vzw Variaties gelden. Deze koepelorganisatie voor dialecten en oraal erfgoed in Vlaanderen verenigt voor het eerst alle lokale, regionale en provinciale dialectverenigingen rond gemeenschappelijke doelstellingen. Naast het van elkaar leren en het uitwisselen van informatie wordt ook een belangrijke meerwaarde van een Vlaamse dialectenkoepel

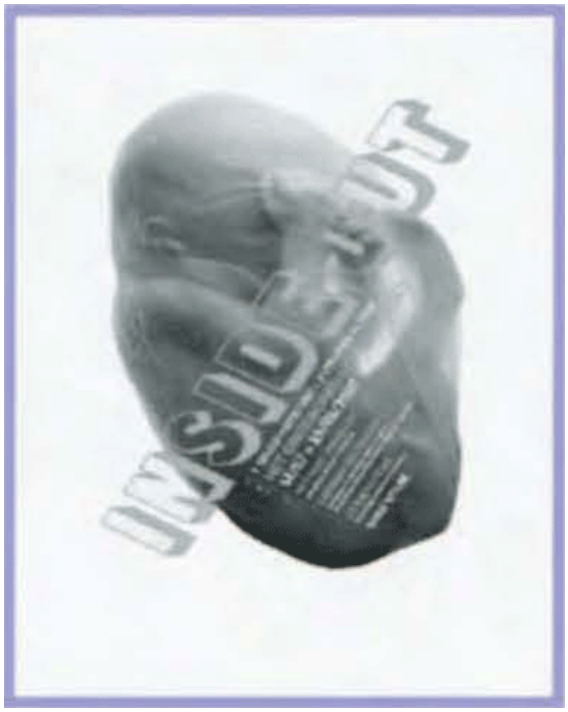
gezien in het opzetten van gezamenlijke acties die elk van de lidverenigingen op zich niet zou kunnen ondernemen en waar het beoogde bereik ook per definitie de grenzen van de lokale of regionale dialecten overstijgt. Ook de samenwerking met de - laatste resten van - academische dialectologie in Vlaanderen en het helpen veilig stellen, toegankelijk houden en bekendmaken van de gegevensverzamelingen die in het verleden aangelegd werden, behoort tot de doelstellingen. De eerste Vlaamse Dialectendag die op 10 juni 2006 door de vzw Variaties georganiseerd zal worden in Lokeren, wordt een eerste toetssteen voor dit samenwerkingsperspectief op Vlaams niveau.

Van voor de wieg tot niet in het graf
Echo's van een veranderde blik
Marc Jacobs

Geruisloos in onze cultuur van alledag genesteld

Sinds de jaren 1980 duiken polaroids met witte vlekken, cijfers en letters tegen een zwarte achtergrond op in fotoalbums, in lijsten op schouwmantels en in stambomen. Dergelijke echofoto's zijn randproducten van hoogtechnologische medische beeldvorming die terecht komen bij heel gewone mensen.

Producten van medische spitstechnologie werden geruisloos toegeëigend in de dagdagelijkse leefomgeving van families waar een nieuwe spruit op komst is. Ze waren tegen het begin van de 21e eeuw zo gewoon geworden dat ze haast onzichtbaar leken. Het identificeren en duiden van dergelijke 'vanzelfsprekende', maar als je er even bij stilstaat veel vragen oproepende fenomenen, is wat volkskundigen of etnologen doen. In Vlaanderen resulteerde dit in de zomer van 2002 in een project dat gezamenlijk werd uitgevoerd door het Vlaams Centrum voor Volkscultuur (als expertisecentrum voor de studie van cultuur van alledag), het Huis van Alijn (museum voor volkscultuur), het Caermersklooster (forum voor actuele kunst) en het Sint-Lucasziekenhuis. Zij produceerden onder andere een tentoonstellingscircuit en een boek, beide met dezelfde titel *Inside Out*.



Affiche van de tentoonstellingencluster rond foetussen te Gent in de zomer van 2002



Foetussen in de publieke ruimte: het tentoonstellingstraject te Gent (in casu bij het Caermersklooster) in de zomer van 2002

Het ongeboren leven in beeld. In diezelfde periode en sindsdien werden in andere delen van Europa soortgelijke tentoonstellingen en publicaties gerealiseerd. Zo kunnen bijvoorbeeld de tentoonstelling en het boek *Aller Anfang* in het Oostenrijkse Museum voor Volkskunde vermeld worden. Ook de projecten van het internationale netwerk van de Franse professor Fischer, die in september 2005 nog een masterclass kwam verzorgen in Brugge over de golf aan projecten rond de effecten van medische beeldvorming van zwangerschap, verdienen vermelding.

In de reclamewereld worden voorstellingen van foetussen steeds meer gebruikt, oorspronkelijk met de connotatie van zuiverheid (bijvoorbeeld in reclame voor bronwater), van veiligheid (bijvoorbeeld in publiciteit van automerken) en van contact (opvallend in boodschappen van telecombedrijven en GSM-operatoren). Net voor het midden van de jaren 2000 was er op de televisie in Vlaanderen in sommige periodes van het jaar bijna elke dag een reality-tv-show met bevallingen en echografierituelen te zien. In het seizoen 2005-2006 van de Nederlandse Big Brother maken een zwangere vrouw, een echoapparaat en een foetus, als voorbereiding voor een live bevalling, deel uit van het nieuwe format. Op 19 oktober 2005 was het zover: de pers kon de geboorte van de Big-Brother-baby aankondigen. Intussen verliet deze vrouw het Big-Brother-huis.

Het oog van de etnoloog

De tentoonstelling *Inside Out* bestond uit twee delen, de periode tot de jaren 1970 en de periode erna. Een cesuur werd dus gelegd toen echografie een courante techniek begon te worden in de hospitalen en vooral toen, vanaf de jaren 1980, echofoto's als bijproducten van de medische beeldvorming werden meegegeven aan de aanstaande ouders en op die manier bij de bevolking in Vlaanderen (en de rest van West-Europa) verspreid raakten. De massale verspreiding van beelden van foetussen, onder meer via fotoreeksen van Lennart Nilson, bleef niet zonder gevolgen. Het had een belangrijke impact, ook op de perceptie van de levenscyclus.

De gevleugelde uitdrukking van de wieg tot het graf is een klassieke titel in volkskundige studies. De levenscyclus begon als het ware bij de geboorte of het doopsel. Wat ervoor kwam bleef in nevelen gehuld. De baby kwam haast letterlijk uit de lucht gevallen (via een ooievaar bijvoorbeeld), werd gebracht of gevonden (in een kool, een boom of grot bijvoorbeeld). Er waren wel nog enkele voorafgaande gebruiken die tot de volkskundige canon behoren, die te maken hadden met het voorspellen van het geslacht. Vaders kwamen in beeld als heen en weer ijsberend voor de deur, waarachter de bevalling plaats vond.

Met de komst van de echografie in het laatste kwart van de 20e eeuw kwam hierin verandering. Het is opmerkelijk dat er geleidelijk een heus nieuw ritueel ontstond rond de echografiemachine tussen gynaecoloog of verpleegster, moeder en vader.

Effecten

Technologie en ‘volkscultuur’ zijn geen tegengestelden, maar kunnen hand in hand gaan. Het ontstaan van een heel repertoire van rituelen rond de echografiesessies is daarvan een goed voorbeeld. Dit sorteert effecten op de beleving van vaderschap. Vaders vergezellen hun echtgenote bij voorkeur bij die bezoeken aan de dokter waar een echografie aan te pas komt. Het kind wordt veel vroeger zichtbaar in hun (be)leven dan pas bij de geboorte; het effect van het zien van de nakomeling blijkt niet te



Catalogus en reflectieboek over embryo's en foetussen door de eeuwen heen (VCV, 2002)

onderschatten. Het feit dat het op een computer- of televisiescherm te zien is, versterkt die indruk nog. De uitleg van een bevoegde expert maakt het helemaal compleet.

Dit geldt ook voor de familie, aan wie de echofoto's of -video's getoond worden: foetussen worden deel van de familie. Dit verklaart



Actuele kunst (in was) als reflectie van en op cultuur van alledag (installatie in het Caermersklooster, zomer 2002)

verder het opnemen in de stamboomboeken.

Dit alles mag niet doen vergeten waarom die echografieën eigenlijk uitgevoerd worden: in de hoop niets (verkeerds) te ‘ontdekken’. Het is immers de bedoeling om afwijkingen en zware problemen in een vroeg stadium op te



Hedendaagse volkscultuur aan de poort van een tempel van de hedendaagse kunst (Gent, 2002)



Toe-eigening op het eind van de 20ste eeuw: echografie als nieuw ritueel en aandenken



Een klassieke voorstelling van de levenscyclus: de levenstrap

sporen en dan eventueel in te grijpen, bijvoorbeeld via een abortus.

Paradoxaal genoeg worden diezelfde echografiebeelden dan weer ingezet door activisten tegen abortus, die met beelden strijden tegen het baas-in-eigen-buikprincipe.

Het steeds meer in beeld komen van de foetus voor de geboorte en de status ervan als aankomend lid van het gezin heeft ook effecten wanneer het fout loopt. Als het ongeboren leven overlijdt voor de geboorte, slagen we er zelfs niet in dit adequaat uit te drukken. Hoe gaat dat, sterven voor men geboren wordt? Vooral als de foetus nog geen zes maanden oud is, levert dit problemen op. Tot voor kort werd het lijkje in de meeste ziekenhuizen afgevoerd als ziekenhuisafval. Tegenwoordig worden in steeds meer ziekenhuizen rituelen ontwikkeld om afscheid te nemen van een doodgeboren foetus, ook van minder dan zes maanden. In steeds meer gemeenten wordt toegelaten om het wezentje een naam te geven. Ook op begraafplaatsen, meer bepaald op secties die ‘engelenweiden’ genoemd worden, zien we de voorbije jaren een hele evolutie optreden, die nog volop bezig is. Foetussen mogen begraven worden en de grens van wanneer dit gebeurt, schuift steeds naar voor.

Een van de opvallendste verschillen met nauwelijks dertien jaar geleden, toen Renaat van der Linden in dit tijdschrift zijn bijdrage over de levenscyclus 1992 publiceerde, is dat een hele populatie van foetussen ook deel is gaan uitmaken van ‘het volk’, van het publieke leven. De toe-eigening van cyberen andere spitstechnologie is tot volkskundig studieterrein gaan behoren, in het Huis van Alijn

is een echografie opgenomen in de vaste collectie en ouderschap heeft een nieuwe, rijkere dimensie gekregen dankzij medische technologie.

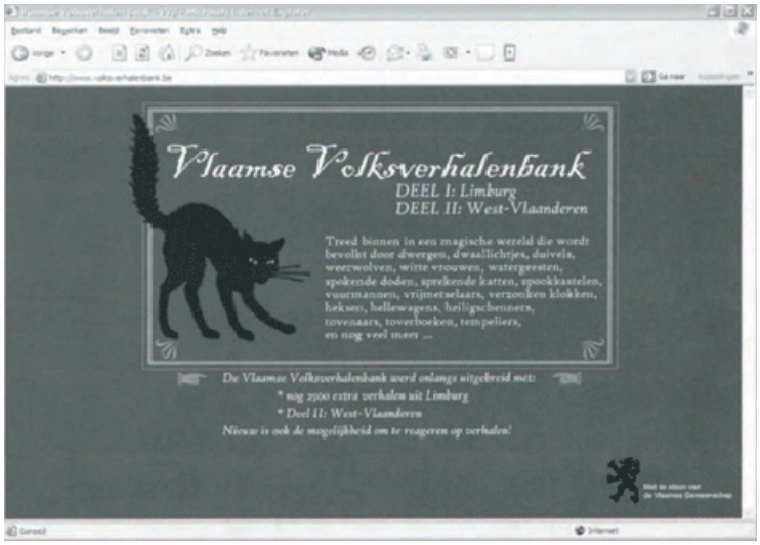
Immaterieel en oraal erfgoed als e-erfgoed
Nieuwe contexten, nieuwe uitdagingen

Jeroen Walterus

We worden in onze maatschappij ‘omsingeld’ door een technologische cultuur: het wereldwijde web en de digitale (massa)media spelen stilaan een hoofdrol in het alledaagse leven van miljoenen mensen in Vlaanderen als informatie- en communicatiemiddel, als virtuele supermarkt, als leeromgeving of louter als recreatieve ‘speelruimte’. Kunstenaars en andere cultuurmakers wensen internet en digitale media als artistiek expressiekanaal te benutten, onder andere voor de promotie van cultuurproducten of culturele evenementen: e-cultuur zit in de lift, en krijgt als concept een plaats in de beleidsvoering. Ook de erfgoedsector is bezig aan een inhaalbeweging op het vlak van ‘digitalisering’: het aanmaken (produceren) van digitale inhoud of *‘content’* en het ‘ontsluiten’ of aanbieden (exploiteren) van deze inhouden via het web. Het museum gaat virtueel, het archief wordt virtueel (digitale archivering). De missie voor de 21e eeuw lijkt daarmee gesteld. Maar wat is de uitdaging voor ‘immaterieel erfgoed’ in deze ontwikkeling? Een korte introductie.

E-erfgoed en e-cultuur

Veel erfgoedinstellingen en -verenigingen bieden al digitale inhoud aan in tekstdatabanken en in (of gecombineerd met) beelden (soms) geluidsbanken. Maar ‘digitaal erfgoed’ is meer dan de digitaal beschikbare (verwijzingen naar) bronnen. Het gaat hier immers allesbehalve over een statisch gegeven: digitaal erfgoed of e-erfgoed is te omschrijven als het geheel van de digitale (gedigitaliseerde)(meta)informatie, ‘expressies’, objecten en collecties omtrent cultureel erfgoed, die onlosmakelijk verbonden zijn met praktijken, methodes, technieken en (communicatie)processen van onze hedendaagse informatiemaatschappij, waarin



De Vlaamse Volksverhalenbank, binnenkort ook met geluidsfragmenten. Een site van Volkskunde Vlaanderen vzw en het Seminarie voor Volkskunde (KULeuven)

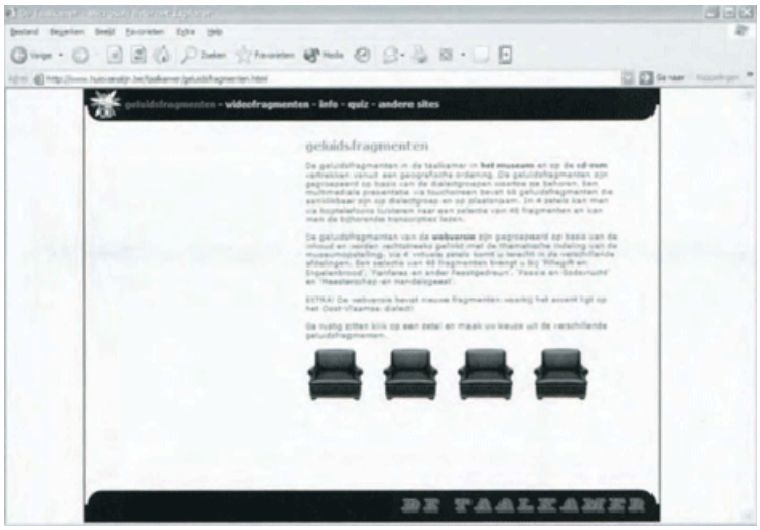
communicatietechnologieën een steeds belangrijkere rol vervullen. Er worden doorgaans drie overlappende informatietypes onderscheiden binnen het digitale erfgoedcontent:

- gedigitaliseerde bronnen/objecten, namelijk de digitale kopie of representatie van een reëel (fysiek) object, document of 'analoog' bestand;
- bronnen of objecten die digitaal werden gecreëerd, die dus van oorsprong digitaal of *'born digital'* zijn, zoals bv. elektronische documenten, e-mail, websites,....;
- elektronische (meta)informatie, zoals databanken met beschrijvingsinformatie (de catalogus,...) en andere vormen van meta-content, gelinkt aan digitale collecties.



'Het geheugen van oost', een interactieve Nederlandse website over verhalen en buurtwerk

Maar e-erfgoed gaat over veel meer dan content aanbieden op het web, dat als een eerste stap kan worden beschouwd in de ontwikkeling van e-erfgoedapplicaties. Interactie, creatie, delen en uitwisseling zijn de sleutelwoorden: het internet herbergt momenteel



De virtuele luisterhoek van 'de Taalkamer' (Huis van Alijn) met geluidsfragmenten van gesproken dialecten

een netwerk van 'virtuele gemeenschappen' of fora, waar uitwisseling van kennis en informatie centraal staat (bv. op www.wikipedia.be) of waar individuen en groepen chatten, 'bloggen' of gewoon 'gamen'. Deze en andere webapplicaties, die gestimuleerd worden door de ontwikkeling van internetbreedband-technologie, beogen dat cultuuruitingen en -producten in een open 'digitaal (publiek) domein' vrij ter beschikking worden gesteld, gedeeld en uitgewisseld. Het idee is dat interactie tussen cultuurparticipanten (gebruikers, bezoekers, onderzoekers,...) enerzijds en de 'makers' van cultuurproducten anderzijds wordt gestimuleerd. Dit heeft voor erfgoed als effect dat het eerder 'plaats- en collectiegebonden' model van verzamelen, ontsluiten, bewaren en ter beschikking stellen verschuift naar een meer dynamisch,

open en netwerkgericht model, waarbij de klemtoon ligt op het contextualiseren van de collecties.

Beleidsonderzoek over e-erfgoed

Om een beter inzicht te verwerven in de problematiek van e-erfgoed in Vlaanderen werd met de steun van de minister van Cultuur een onderzoek uitgevoerd om via een gestructureerde bevraging van een veertigtal experts strategische beleidsvisies voor digitaal erfgoed te ontwikkelen (Dirk Kenis en Jeroen Walterus, *Beleidsvisies voor 'digitaal erfgoed' in Vlaanderen - Eindverslag*. Brussel, iForum/VCV, maart 2005. Te downloaden op: www.wvc.vlaanderen.be/erfgoed/ en www.vcv.be > bronnen en referentie > downloads).

Een van de belangrijkste conclusies van dit onderzoek is de behoefte van de erfgoedsector aan expertisevorming. Daartoe zou een (intersectoraal) expertisecentrum of -netwerk opgericht kunnen worden, dat als informatiemakelaar en als technologisch observatorium kan functioneren en dat het mogelijk maakt expertise en kennis interactief te delen in een virtuele praktijkgemeenschap. Een ander aandachtspunt voor een toekomstig beleid voor e-erfgoed is de problematiek van de 'digitale duurzaamheid': dit omvat alle activiteiten die tot doel hebben digitale informatie en objecten op lange termijn te bewaren en toegankelijk te houden en er de 'integriteit' en 'authenticiteit' van te garanderen. Ook hier is expertise een essentiële randvoorwaarde. En verder zijn er veel (structurele) financiële middelen nodig, uiteraard... Innovatie kost geld, en daarom moeten de erfgoedsectoren in deze tijden van 'vermarkting' werkbare, langetermijn 'business models' en exploitatiemodellen ontwikkelen.

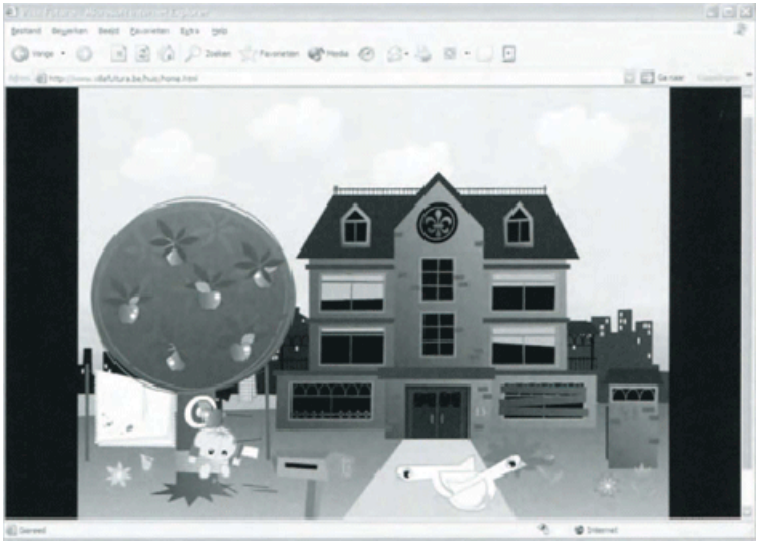
Immaterieel en oraal erfgoed als e-erfgoed

De UNESCO-conventie rond immaterieel erfgoed (17/10/2003) kan ook in de context van e-erfgoed een belangrijke rol spelen (zie elders in dit nummer). Immaterieel erfgoed omvat een rijkdom aan expressies, die per definitie dynamisch en niet-tastbaar zijn en die worden geregistreerd en bewaard op audiovisuele dragers: het verhaal of het interview wordt opgenomen, de stoet of ommegang gefilmd, gefotografeerd, enz. Deze (digitale of analoge) registratie bevat slechts een verarmde weergave van de originele 'live' expressie en is gevoelig voor interpretatie. Dit vereist een grote omzichtigheid bij het 'fixeren' van een in essentie dynamisch gegeven zoals immaterieel erfgoed of volkscultuur.

Concreet gaat het over de volgende aspecten:

- het (digitaal) inventariseren, ontsluiten, bewaren en valoriseren van historisch waardevolle (en bedreigde) uitingen van immaterieel erfgoed zoals voorzien en omschreven in artikel 12 van de UNESCO-conventie immaterieel erfgoed. Daartoe kan een digitale databank en multimediale omgeving worden gecreëerd waarin manifestaties van openbare feestcultuur en rituelen (bv. carnaval, historische stoeten, processies, enz.), van ambachten en folklore (zang, dans, muziek, klederdracht, enz.) en van andere artistieke expressies (volkstheater, poppenspel, circus, enz.) kunnen worden gedocumenteerd en gepresenteerd;
- aansluitend op het voorgaande, het (digitaal) inventariseren, ontsluiten, bewaren en presenteren van de opnames op beeld- en geluidsdragers (en hun transcripties) van interviews en andere mondelinge (historische) bronnen, van verhalen en andere uitingen van orale cultuur, inclusief taal en dialect.

Specifiek over de 'staat' van mondelinge historische bronnen in Vlaanderen hebben het Vlaams Centrum voor Volkscultuur vzw (VCV) en de Universiteit Gent, Vakgroep Nieuwste Geschiedenis, een rapport uitgebracht, waarin een vrij somber beeld wordt geschetst van de toestand van deze geluidscollecties in onze archieven. Sommige verouderde analoge (maar ook digitale) formaten en audiovisuele dragers zijn zeer kwetsbaar en zijn nauwelijks nog te consulteren (meer info: Roel Vande Winkel, Mondelinge historische bronnen in Vlaanderen, *Mores* 6 (2005) 1, p. 9-14. Voor het rapport: www.vcv.be > bronnen en referentie > downloads).



'Villa Futura', een jongerensite rond erfgoededucatie, een initiatief van VCV en de sector volkscultuur.

Enkele projecten in Vlaanderen

- ***Ariadne on line: een genealogisch informatiesysteem:***
  www.connect.to/ariadne
- ***De Vlaamse Volksverhalenbank:***
  www.volksverhalenbank.be
- ***De Taalkamer:***
  www.huisvanalijn.be/taalkamer
- ***Erfgoedverenigingen Wijzer:***
  www.erfgoedverenigingen.be
- ***Verhalenbank Brugge:***
  www.verhalenbankbrugge.be
- ***Villa Futura:***
  www.villafutura.be

Prioriteiten

Het digitaliseren van bronnen van immaterieel erfgoed is in Vlaanderen tot nu toe nauwelijks aan de orde geweest. Daar komt stilaan verandering in en men kan dus hopen dat parallel met de groeiende aandacht voor immaterieel erfgoed ook de expertise toeneemt op het vlak van ontsluiting, conservering en presentatie met behulp van digitale media. Het opzetten van een publiekssensibiliserend project rond 'immaterieel e-erfgoed' zou de nodige expertise en *'exposure'* kunnen opleveren. We hopen en verwachten dat met de ratificering van de UNESCO-conventie over immaterieel erfgoed er nieuwe impulsen zullen komen voor het digitaliseren van immaterieel-erfgoedbronnen in Vlaanderen.

Culturele diversiteit
Volkscultuur inclusief
Katrijn D'hamers

‘Vlamingen bang van vreemdelingen’ of ‘Buurt ongerust over moskeeplannen’ zijn slechts enkele Vlaamse krantenkoppen uit september 2005 die iets zeggen over het (niet) functioneren van een multiculturele samenleving. Deze nieuwsfeiten maar ook (de re-interpretatie van) alledaagse gebeurtenissen en gebruiken bieden inzicht in het dynamische karakter van cultuur en identiteitsvorming. Uitdagingen te over voor de sector volkscultuur om het leven in een multiculturele samenleving te documenteren en onderzoeken als deel van het Vlaamse erfgoed.

Etnologen in binnen- en buitenland stellen zich de vraag op welke manier een nieuwe context zorgt voor veranderingen in (associaties met) gebruiken en rituelen. Zie bijvoorbeeld Karlsson, Yalcin-Heckmann, Pedersen, Hobsbawm en Ranger. In Nederland verrichtte het Meertens Instituut relevant werk met een studie van de multicultureel samengestelde wijken Lombok en Transvaal in Utrecht (*Een buurt in beweging, talen en culturen in het Utrechtse Lombok en Transvaal*. Amsterdam, Aksant, 2002). In Vlaanderen onderzocht het VCV (‘Vlaams Centrum voor Volkscultuur’ vzw) de beleving van feesten vanuit een interculturele invalshoek (2003, 2004, 2005).

Flexibiliteit in aanpassen van rituelen

Uit de onderzoeksresultaten valt vaak op dat de overname of re-interpretatie van gebruiken niet zozeer een conflict scheppen op het vlak van praktische en niet-religieuze zaken of als zodanig waargenomen aspecten. Meer neiging tot conflicten geven religieuze gewoonten of als religieus gemaakte associaties. Elk individu stelt voor zichzelf een boeiende mix aan invloeden en identiteiten samen naargelang de waarden die hij of zij belangrijk vindt en de context waarin hij of zij zich bevindt. De flexibiliteit waarmee iemand gebruiken aanpast of overneemt, of er een religieuze of seculiere connotatie aan geeft, hangt doorgaans samen met enkele dimensies.



De moskee van Beringen: meer dan een gebedsruimte. Omwonenden zien in een moskee vaak enkel een religieus symbool terwijl heel wat moskeeën zich net promoten als sociaal-culturele centra. Zo promoot Toerisme Beringen een bezoek aan de Fatihmoskee in Beringen als daguitstap: www.toerismeberingen.be

Een eerste dimensie is de afstand tot migratie. De eerste generatie van mensen met etnisch-culturele affiniteiten lijkt weinig gebruiken aan te passen of over te

nemen in vergelijking met jongere generaties die doorgaans via school, media en het publieke leven meer contact en voeling hebben met feesten die ze aanvankelijk niet kenden. Uit de onderzoeken van het VCV blijkt dat 65% van de jongeren tussen 12 en 20 jaar, hoofdzakelijk met een islamitische opvoeding, weet dat Valentijn te maken heeft met het uitwisselen van liefdes- of vriendschapswensen (onderzoek feestbeleving, VCV, 2003). Van de jongeren zonder islamitische achtergrond weet 95% dit (onderzoek feestbeleving, VCV, 2004). De overeenkomst in kennis van het feest toont aan dat, eerder dan de thuissituatie, vooral contact met leeftijdsgenoten, de school en de media als kennisbronnen gelden.

Een tweede mogelijke dimensie is dat door het wegvallen van een alomvattende religieuze context de invloed van andere elementen groter wordt en de eigen religieuze context afzwakt of net expliciet wordt aangezwengeld. Zo mag in Vlaanderen bijvoorbeeld de muezzin niet oproepen tot het gebed. De nadruk die vaak op religieuze feesten wordt gelegd, past in deze context. Doordat de alomvattende religieuze sfeer is afgezwakt, gaat men soms een extra klemtoon leggen op de eigen feesten. Het Offerfeest bijvoorbeeld scoorde als feest dat het meest werd gevierd door jongeren met een islamitische achtergrond.

Een derde dimensie die in veel studies terugkomt, is het gebrek aan sociale controle: men kan vaak niet meer terugvallen op een sociale omgeving als controlerende instantie bij religieuze praktijken, wat meer flexibiliteit in overname of interpretatie biedt.

Als seculier waargenomen aspecten eerder aanvaard dan religieuze

De confrontatie tussen culturele waarden en symbolen levert verschillende strategieën op om met veranderingen om te gaan. De ene bewoner lost dit pragmatisch op, terwijl de andere voor een ideologisch probleem staat. Op deze manier bouwt iemand zich een heel eigen discours van culturele betekenissen op. Uit de onderzoeken van het VCV bleek dat waar het als seculier waargenomen feestaspecten betrof, deze meestal een functionele oplossing kregen. Zo zetten jongeren met een islamitische achtergrond evenzeer een kerstboom (48%), eerder dan een kerststal (20%). Voor hun ouders was het in huis brengen van religieuze symbolen, vooral de kerststal, geen wenselijk gegeven en verhuisden deze gebruiken naar de leefkamers van de jongeren (onderzoeken omtrent feestbeleving, VCV, 2003 en 2004). Wat voor het ene individu wel gerijmd kon worden met de persoonlijke situatie (48% zet een kerstboom), kon voor de andere niet (52% niet). Overigens plaatsen bewoners met een christelijke achtergrond ook eerder een kerstboom (78%) dan een kerststal (55%).

Aspecten die voor de jongeren met een islamitische achtergrond vooral een sterke religieuze connotatie hadden, werden geweerd. Sinterklaas bijvoorbeeld wordt door deze jongeren meer gevierd (62%) (maar dan vooral op school) dan Kerstmis (31%). Jongeren met een christelijke achtergrond vieren zowel Sinterklaas (93%) als Kerstmis (98%), waarbij dit laatste vooral als een gezelligheidsfeest geldt.

Een ander voorbeeld is de viering van Pasen. Van de jongeren die christelijk gedoopt waren, vierde in 2004 80% Pasen, van de jongeren met een islamitische achtergrond slechts 13%. Voor deze laatste groep geldt dat in hun thuissituatie geen feestpraktijk bestaat omdat ze het feest niet kennen en omwille van de religieuze associatie. Overigens is voor mensen met een christelijke achtergrond Pasen in de eerste plaats een gezelligheidsfeest (49%) en pas op de tweede plaats een religieus feest (22%) (onderzoeken omtrent feestbeleving, VCV, 2003, 2004 en 2005).



Kinderen uit een multiculturele wijk in Schaarbeek vieren Halloween. Vooral het rondbedeelde snoepgoed valt in de smaak.
[Foto: Katrijn D'hamers]

Hoewel de meeste respondenten (onderzoek 2004) die christelijk waren gedoopt, wel wisten dat Pasen te maken heeft met Jezus Christus (56%) en diens verrijzenis (49%), associeerde men Pasen toch eerder met chocolade eieren (77%). Deze evolutie toont aan dat hoewel ook de viering van Pasen verschuift van een religieus naar een seculier feest, dit voor waarnemers met een andere religie niet noodzakelijk het geval is.

Binnen de nieuwe context hervormt men eigen (religieuze) praktijken of neemt men gebruiken over omdat deze als niet bedreigend worden gepercipieerd. Op andere vlakken kan met het claimen van eigen religieuze gebruiken net het verschil met de dominante samenleving worden aangekaart.

Uit de onderzoeken van het VCV bleek dat jongeren met een islamitische achtergrond eerder geneigd waren feesten mee te vieren zoals nieuwjaar, één april, moederdag, vaderdag of Valentijn. Wanneer het feesten betrof zoals Sinterklaas of Pasen, dan selecteerden ze de als niet-religieus waargenomen aspecten zoals het eten van chocolade. Een Marokkaans meisje dacht bij Pasen aan ‘de dag van de hazen en de eitjes’.

Deze vaststellingen geven meer voeding aan de vaststelling dat culturen in sé multicultureel zijn - ook de Vlaamse cultuur is er één van verschillende invloeden en migraties - en dat cultuur en identiteit(en) voortdurend in beweging zijn. Het bestuderen en documenteren van erfgoed geeft niet enkel een beeld van meerderheid-minderheidsrelaties, maar ook van de waarden die we aanhangen, hoe we onszelf en de anderen zien. Beter documenteren en onsluiten van erfgoed vanuit onder andere een interculturele invalshoek zijn belangrijke uitdagingen voor de erfgoedsector. Niet de focus op een vermeend etnischcultureel lidmaatschap is daarbij het uitgangspunt, wel de diversiteit in de samenleving.

Populaire cultuur is levende volkscultuur
Luk Indesteege

Scherpenheuvel, garnalenvissers, ommegangen, schuttersgilden en nog zoveel oude tradities meer: dat is een graag geschilderd beeld van Vlaanderen. Voor veel mensen is die ‘volkscultuur’ onze eigenheid. Ze heeft schijnbaar onveranderd de eeuwen getrotseerd en lijkt nu in gevaar.

Als je op een andere manier kijkt naar ‘populaire cultuur’, dan gaat het niet over verdwijnen, maar over transformeren naar nieuwe vormen. Een mooi voorbeeld is het recente verschijnsel van de ‘boombals’, met traditionele dansen als wals, polka en bourrée op moderne folkmuziek. Elke week is er wel ergens in Vlaanderen een boombal, waar jong en iets minder jong samen dansen op het pijpen van een jonge, modern klinkende folkgroep die de pannen van het dak speelt. De boombals zijn ontstaan in 2000 in Gent, en anno 2005 spreken we van een rage. De volksdansoptredens, de geitenwollen sokken en bolletjeszakdoeken zijn verdwenen, en vervangen door swingende dansmuziek en communicatie via www.boombal.be.

Een ander voorbeeld van dezelfde evolutie vinden we in de volksreligie: onze kerken lopen leeg en toch blijven de bedevaarten naar Scherpenheuvel, Halle, Oostakker en andere populair. Zo wordt de Heilige Rita nog steeds veel aangeroepen. Er rijden in mei misschien minder bussen pelgrims naar de H. Ritakapel in Kontich, maar toch herleeft het fenomeen van de bedevaarten. In Elen is de vervallen Ritakapel in 1980 hersteld, en een weduwe heeft er een nieuw Ritabeeld geschonken. Op 22 mei - de feestdag van Rita - is de kapel met 100 zitplaatsen voor elke mis te klein. Op bedevaart gaan is echter meer individueel geworden. Wekelijks komen er in Elen tientallen mensen bidden tot de H. Rita. De bedevaarders schrijven hun zorgen in een boek. Elk jaar is dat boek volgeschreven



Boombal in Leuven, maart 2004
[Foto: Dries Indesteege]

met hulpvragen in het Nederlands, Frans, Duits en Italiaans. Er zijn smeekbeden voor werk, rust in het huwelijksleven, fijne collega's, genezing, goede examens, een marathon in minder dan vier uur kunnen lopen, ontwenning van drugs,... In de Gentse Ritakapel is het niet anders. De H. Rita is dus een moderne heilige.

Een derde voorbeeld van de evoluerende volkscultuur zien we in de bouwstijl in Vlaanderen. Traditionele hoevebouw in vierkant of langgevel is verdwenen, maar er zijn des te meer fermettes. Die bouwstijl heeft haar wortels in de traditie. De bewoners koesteren het landelijke en waar vroeger enkele koeien en wat varkens gehouden werden, staan er nu twee blinkende auto's.

Een leuk voorbeeld van nieuwe charivari komt uit Noordoost-Limburg: de 'ossenviering'. Een jongeman die op zijn 30e verjaardag nog niet getrouwd is, krijgt een in beton gegoten (of opblaasbare) os voor de deur, en in de wijde buurt hangt zijn foto met de vermelding dat hij 'os is'. Alles wordt pas verwijderd na een uitgebreide traktatie, die een straf is voor het niet voldoen aan de norm, het 'normale': trouwen en kinderen krijgen. De inschrijving in het ossenboek is in de eerste plaats een kans op een goede traktatie en een gezellig feest, en misschien is het wel dé kans om de ongehuwde aan een vrouw te helpen. Niet zelden wordt zijn telefoonnummer op de affiches vermeld, samen met een oproep aan mogelijk geïnteresseerde dames.



Inschrijving in het ossenboek: een nieuwe charivari.
[Foto: Karel Baeten]

Het versieren van huizen gebeurt in Limburg trouwens niet alleen bij ossen; er zijn ook andere gelegenheden zoals het krijgen van een ‘nieuwe voordeur’. Dat zijn de verjaardagen waarbij het eerste cijfer verandert. Om de tragiek



Een nieuwe voordeur als rituele charivari.
[Foto: Dries Indesteege]

van het 30, 40, 50 of 60 worden wat te verzachten, is hulp van familie en vrienden altijd welkom. Die zijn echter niet zozeer uit op morele ondersteuning en troost, dan wel op eten en drinken. De sukkelaar die verjaart,



Koeschijten aan de K.U. Leuven
[Foto: Dries Indesteege]

moet ook nog eens opdraaien voor het voeren en laven van zijn omgeving, én voor het opruimen van de puinhoop achteraf. Om de jarige te dwingen wordt een duidelijk signaal gegeven: op de dag voor de verjaardag ligt er voor de huisdeur ineens een

berg zand met daarin een deur. De eigenaar kan nauwelijks binnen of buiten, en de rommel mag maar weg na de traktatie. Soms staan er zelfs 30 of 50 oude deuren.

Uit deze voorbeelden blijkt dat volkscultuur niet verdwenen is, maar opduikt in nieuwe vormen. Wat is actuele volkscultuur? Wat zijn onze gebruiken, rituelen en symbolen in het begin van de 21ste eeuw? Buitenlandse bezoekers zien dat beter dan wij. Zo kregen enkele allochtonen in een tv-interview als vraag: 'Wat vinden jullie speciaal in Vlaanderen?' Naast de frieten en de chocolade gaven zij meteen een ganse reeks aspecten van onze volkscultuur, die voor ons niet opvallen, die wij niet herkennen als volkscultuur, maar zij wel: wij kussen mekaar driemaal, onze oudere vrouwen dragen plastic kapjes, er staan kabouters in onze voortuinen, wij hebben een schat aan verschillende bierglazen,...

Er duiken ook geregeld nieuwe trends en vormen van populaire cultuur op. En als de mensen die trend appreciëren, doen ze mee. Zo ontstaan er nieuwe gebruiken zoals het koeschijten. Dit 'schijt je rijk'-spel is uit Ne-

derlands Limburg overgewaaid in de jaren 1990. Verschillende verenigingen trachten hun kas te spijzen met deze originele loterij, waarbij een koe de winnaar aanduidt met een welgemikte vlaai. Het koeschijten vindt meestal plaats op een voetbalveld of een weide, waarop een rechthoekig stuk is afgebakend. Het veld wordt verdeeld in vakken van één vierkante meter. Deze vakken worden genummerd als de velden van een schaakbord. Eén vak wordt verkocht voor één tot drie euro. Meestal zijn er duizend of meer vakken. Winnaar is de eigenaar van het vak waarin de koe haar éérste vla deponeert(of het grootste gedeelte hiervan). Hoofdprijzen van 300 tot 1.000 euro zijn gebruikelijk. De eigenaar(s) van de aanpalende vakken krijgen soms een troostprijs van 10 tot 40 euro.

Als de koe haar taak volbracht heeft, plaatst de landmeter zijn rood-wit gekleurde stok in het midden van de vlaai. Dan begint het spannende meten. Gedurende het spel kunnen de aanwezigen iets drinken, en de koe vanaf de zijlijn beïnvloeden in de richting van de eigen vakken. De organisatie heeft er alle voordeel bij dat de koe niet te vlug dropt, want dan stijgt de winst van de drankenomzet. In Bree heeft men het spel al gespeeld met drie koeien tegelijk: een rode, een zwarte en een witte. Dat verhoogt de omzet, want men kan elk vak driemaal verkopen. Hierdoor is er ook meer actie op het veld: dat is nodig want we leven in een actietijd. Een andere variant dook op in Molenbeersel. Daar werd de traditionele koe bij de Molenfeesten vervangen door een ezel. Het spel werd ‘ezeldroldroppen’ genoemd. Het voordeel hiervan is natuurlijk dat de bolus van de ezel minder discussie meebrengt dan de soms uitgestrekte koeienvlaai.

Volkscultuur is een containerbegrip waarin allerhande tradities en trends passen, en waarvan de wanden soms moeilijk definieerbaar zijn. Die container is een metafoor voor de eigen identiteit waar mensen naar zoeken, en die ze tonen door deel te nemen aan riten en door symbolen te gebruiken. Het is het creatieve cement van groepen in de samenleving. Enkele wanden van de container volkscultuur zijn: spontaniteit of creativiteit, groepsgevoel en traditie of het doorgeven aan en overnemen van elkaar. Een voorbeeld: supporters tooien zich met hun clubkleuren en zingen samen hun clubliederen. Zo tonen zij een belangrijk aspect van hun identiteit: het supporter zijn van hun club. In Genk gaat die identificatie zo ver dat ze blauwe mayonaise op hun frieten willen.

Volkscultuur laat zich niet dwingen of organiseren: wanneer men een zogezegde traditie nieuw leven wil inblazen, dan lukt dat meestal maar matig en voor korte tijd. Verbieden lukt ook al niet. Hanenvechten is al lang verboden, maar bestaat nog altijd. In de Franse departementen Nord en Pas-de-Calais zijn hanengevechten weer toegestaan na persoonlijke tussenkomst van generaal de Gaulle in 1963 (toepasselijke naam overigens). Er wordt daar een aardig woordje Vlaams dialect gesproken want er vechten hanen uit de streek van Poperinge en Ieper mee. Het gokken erbij is al even traditioneel. Gokspelen zijn immers onuitroeibare elementen van volkscultuur. Het openluchtmuseum van Bokrijk koos gokken zelfs als jaarthema voor het seizoen 2004-2005, en er wordt een jaar aan toegevoegd wegens groot succes.

Nieuwe uitingen van populaire cultuur komen natuurlijk van ergens, soms met enige commerciële druk: Halloween is zo een voorbeeld. Als het succes nog een paar jaren aanhoudt, kunnen we besluiten dat dit feest in onze volkscultuur past en spreken we van een nieuwe traditie. In het andere geval is het een modegril die snel verdwijnt, zoals bijvoorbeeld met het 'vrouwsjouwen' is gebeurd. Dit Finse volksspel werd enkele malen in Vlaanderen uitgeprobeerd, maar is vanzelf weer verdwenen.

Een nieuw gebruik dat blijkbaar wel aanslaat, is de ooievaarsreceptie of babyborrel. Familie en vrienden worden met een kaartje bij de geboorteaankondiging samen uitgenodigd in een zaal; zo wordt meteen een toeloop in het



De weg naar de babyborrel
[Foto: Dries Indesteege]

moederhuis en thuis vermeden. Het samenbrengen van de cadeautjes heeft ook een bijkomend voordeel: niemand wil onderdoen voor de anderen...

Een babyparty lijkt wel op een kruising tussen een huwelijksreceptie en een koffietafel na een begrafenis. Eerst zijn er drankjes en hapjes, daarna koffie en vlaai. Het is nog niet duidelijk of een ooievaarsreceptie een doopfeest vervangt, maar het lijkt er wel op. Soms gaan ze ook samen en vinden ze op dezelfde dag plaats.

Een andere plaats waar mensen graag hun identiteit tonen, is hun voortuin. Voortuintjes en huisgevels zijn uithangborden. Naast enkele taaie pompoenen en de traditionele tuinkabouters ziet men geregeld beschilderde dakpannen, opgehangen naast de voordeur of staand op een kist met allerhande versieringselementen. Versierde dakpannen zijn in Nederland opgedoken in 1999, en nu lijken ze beetje bij beetje ook Vlaanderen te veroveren. Op een meestal bleke achtergrond zien we beertjes, eendjes, kabouters, konijntjes,... Verder staat er de naam van de bewoners en/of het huisnummer op. De tafereeltjes zijn uit de bovenste laag van servetten gescheurd, op de bleekgeschilde dakpan gekleefd met speciale lijm en dan met vernis overschilderd.



Versierde dakpannen.
[Foto: Dries Indesteege]

Deze mooie stukjes huisvlijt slaan blijkbaar aan, want ze zijn al te koop op hobbybeurzen en ambachtenmarkten.

Steden en gemeenten hebben begrepen dat volksgebruiken een smeermiddel van het samenleven kunnen zijn, en doen dan ook hun best met ondersteunende maatregelen. Zo stelt de stad Hasselt beelden van ooievaars ter beschikking, waarmee men het huis van buren met een nieuwe boreling kan versieren. Een andere gemeentelijke stimulans koppelt het noodzakelijke verwijderen van de vele kerstbomen aan het aangename samenzijn: de kerstboomverbranding. Kerstbomen blijven traditioneel staan tot Driekoningen, maar dan moeten de sparren opgeruimd, want hun naalden vallen af. Normaal mag stoken in openlucht niet, maar voor deze sociale gelegenheid geven de gemeentebesturen graag toelating en verleent de brandweer assistentie. Andere ingrediënten zijn een uitdeling van wintersoep, een stevige borrel en een spetterende driekoningenfuif voor de jongeren.

Er zijn nog verschillende nieuwe gebruiken die we in de container van volkscultuur kunnen steken: winterbarbecues, paasbomen van krulwilg met kunstig versierde paaseieren en gele linten, tattoos en piercings,...



Paasboom: een collega van de kerstboom? [Foto: Dries Indesteege]

Tegelijkertijd blijken andere gebruiken bijzonder taai te zijn, en gemakkelijk inpasbaar in ons totaal veranderde leven: Chrysostomosvieringen van laatstejaarsleerlingen, ontgroeningen en studentendopen, spaarkassen in cafés, hanenzingen en vinkenzetten,... Zelfs de spijkerbomen waarin je een spijker kan slaan om een ziekte kwijt te geraken, weten hier en daar hardnekkig te overleven. Rond 1900 zouden er in België enkele tientallen nagelbomen gestaan hebben. Vandaag zijn er nog een tiental, met niet-beroeste nagels in de stam, wat erop wijst dat ze nog recent erin werden geklopt. Verder valt op hoeveel punaises in de boom steken. Wellicht schamen sommigen zich voor hun ‘bijgeloof’ en prikken ze liever gauw een punaise in de schors, dan dat ze goed zichtbaar er een spijker in timmeren.



De nagelboom van Voeren
[Foto: Herman Clerinx]

Volkscultuur verdwijnt niet, maar evolueert. Sommige gebruiken verdwijnen, maar er ontstaan ook nieuwe. Als iemand het kraambezoek vervangt door een babyborrel is dat nog geen traditie, maar als velen dat doen wordt het een trend waarover de lifestylebladen schrijven. Als het gebruik nadien nog voortleeft, betekent het dat deze trend past in, en gaat behoren tot de lokale volkscultuur. Halloween behoort tot onze volkscultuur in de mate dat veel Vlamingen er meerdere jaren iets mee doen. Als een gebruik niet langer functioneert in onze samenleving, dan verdwijnt het weer, zoals bijvoorbeeld de oogstfeesten of het vrouwsjouwen. De beschilderde dakpannen daarentegen zijn al vele jaren zichtbare pareltjes van huisvlijt in onze woonwijken; die kunnen we stilaan als verworven volkscultuur beschouwen.

De grootste bedreiging voor volkscultuur is de commercialisering, al moeten we er meteen aan toevoegen dat commercie en volkscultuur vaak als paard en kar door het leven gaan. Zodra de beschilderde dakpannen geen eigen uiting meer zijn, maar in grote reeksen te koop liggen, zijn ze geen actieve volkscultuur meer, maar passieve consumptie. Carnaval is actieve volkscultuur voor de deelnemers aan de stoeten, maar passieve consumptie voor die toeschouwers die niet verkleed zijn en enkel gapen en rapen. Volkscultuur is dus niet te koop, ze wordt gemaakt. Volkscultuur is voortdurend in verandering en onderhevig aan de wetten van tijd en plaats.

Er is in de vorige eeuw nog een andere bedreiging geweest voor de volkscultuur: het nazisme heeft er politieke munt willen uit slaan. Dat ligt gelukkig ver achter ons, maar toch schreef Tom Lanoye nog: ‘Waar folklore is, is fascisme niet veraf.’ Gelukkig weten we nu dat volkscultuur geen oubollige folklore is, maar het cement van een samenleving. We zien nieuwe gebruiken ontstaan uit de contacten met allochtonen, bijvoorbeeld bij trouwfeesten. We zien de moderne jongerencultuur versmelten met oude danstradities in de zogenaamde boombals. Mensen laten hun tv alleen om samen kerstbomen te verbranden, of om op spokentocht te gaan. Er is dus nog hoop voor zij die twijfelen, en er is veel werk voor de volkskundigen of etnologen om alles te noteren na prettige observerende participatie.

Met dank aan Herman Clerinx.

Te gast
Een jong, eigenzinnig en bescheiden componist
Thomas Smetryns

Thomas Smetryns, geboren in Gent in 1977, studeerde compositie bij Godfried-Willem Raes, en gitaar, luit en theorbe bij Ida Polck en Philippe Malfeyt aan het conservatorium van Gent. Als componist is hij vooral geïnteresseerd in het zoeken naar een experimentele muziekpraktijk waarin het historische en het maatschappelijk denken verankerd zitten. Deze interesse deelt hij met de Amerikanen Brent Wetters en Jonathon Kirk met wie hij het componistencollectief *Medusa* vormt. Hij treedt in de voetsporen van John Cage en Christian Wolf, een belangrijke en in ons land onvoldoende gewaardeerde stroming. Smetryns schrijft geen monumentale werken maar houdt van verfijning. Hij componeerde voor onder meer het Spectra ensemble *Annandale*, het Hermes ensemble *Queue*, voor Daan Vandewalle *Biermann* en *Lomax*, voor Heleen Van Haegenborgh *Heavy Man Gliding Down a Staircase*.

Elk jaar schrijft Smetryns enkele korte pianostukjes. Hierbij denkt hij aan liederen van musici die hem op één of andere manier boeien. Vooral de poëzie, de openheid en de schoonheid spreken Smetryns erg aan. Die liederen stimuleren hem tot het schrijven van een nieuw werk. Een voorbeeld hiervan is Lomax 3. Het is gebaseerd op materiaal dat de etnomusicoloog Alan Lomax maakte. Die opnames, zowel Amerikaanse, Aziatische als Europese volksmuziek, geven een nauwkeurig beeld van een muziekpraktijk die aan het verdwijnen is.

Aan het Gentse conservatorium is Thomas Smetryns verbonden als onderzoeker partituurontsluiting 20ste eeuw waar hij kritische uitgaven van waardevolle pianopartituren verzorgt. Zo verzorgde hij vanuit de manuscripten een kritische uitgave van de in Engeland geboren Kaikhosru Sorabji, wat een aanwinst van het pianorepertoire betekent. Verder is hij actief als gitarist en als luitist. Hij maakt deel uit van het *Oberon Consort* dat zich toelegt op de Italiaanse Renaissance en Vroegbarok. Ook als DJ, uitsluitend met 78 toerenplaten, staat het muzikale verleden in een hedendaagse context centraal. Luitist en DJ, geef toe dat het onverwacht klinkt, en toch... Zo is ook de muziek van Thomas Smetryns, zo is hij.

Simonne Claeys





Samenstelling Patrick Lateur
Transit

In deze rubriek publiceren we 'literaire' vertalingen in het Nederlands van goede gedichten uit andere talen. Het is o.m. de bedoeling het vertalen van gedichten te stimuleren en daarom kunnen vertalingen ter selectie ingestuurd worden naar het redactiesecretariaat. Ieder vertaald gedicht moet vergezeld worden van een fotokopie van het oorspronkelijke gedicht en van de bibliografische gegevens van de bundel of het boek waaruit het genomen werd.

A Part of Ourselves

Forewarned but not forearmed -
no, not for this.
A word first whispered months ago
and longed for longer tripped on the tongue,
a stammer, now a broken promise.

Averted eyes. Uncertain talk
of a certain strange condition.
The scanned screen slips out of focus,
a lunar scene, granite shapes, shifting.
We bent beneath the weight of attrition

knowing it might have been worse.

We were visited.
Now the minutes are grief
or grief postponed - not to remember
seems to betray; laughter would be sacrilege.
We will find a way to mind him as a leaf

who fell already from the family tree,
crushed. He hadn't a chance.
We pray at best for the open wound
to grow a scar.
We welcome him his deliverance.

There are things worse than death.

Imagine a man not wanting to live
who could. Now he lies in an oxygen tent
in the whispered kindness of nurses.
Night and day are one to him,
his without hunger, just bewilderment

and quiet uncomplaining. Brightly lit.
He seems to breathe another air.
There's a photograph in *The Best of* LIFE:
A summary execution, Budapest, October 1956.
He flinched that way from the snapshot glare

of the world laid out for him.

Een deel van onszelf

ter nagedachtenis van John Fallon
geboren op 7 december, *overleden op 8 december 1990*

Vooraf gewaarschuwd maar niet vooraf bewapend -
neen, niet hiervoor.
Een woord dat maanden geleden voor het eerst werd gefluisterd
en waar nog langer werd naar verlangd struikelde over de tong,
een stotteren, nu een gebroken belofte.

Afgewende ogen. Onzeker gepraat
over een zekere vreemde kwaal.
Het afgetaste scherm glipt uit het middelpunt,
een maanachtig zicht, granieten gedaanten die verschuiven.
Wij, geplooid onder het gewicht van de uitputting

terwijl we weten dat het erger had kunnen zijn.

We werden bezocht.
Nu bestaan de minuten uit verdriet
of uitgesteld verdriet - het zich niet herinneren
lijkt verraad plegen; lachen zou heiligschennis betekenen.
We zullen een manier vinden om hem te koesteren als een blad

dat al van de familieboom viel,
gekreukeld. Hij had geen kans.
We bidden in het beste geval voor de open wond
om tot een litteken om te groeien.
We gunnen hem zijn verlossing.

Er zijn dingen erger dan de dood.

Stel je iemand voor die niet wil leven
maar het wel zou kunnen. Hij ligt nu in een zuurstoftent
in de gefluisterde vriendelijkheid van verpleegsters.
Dag en nacht zijn één voor hem,
van hem, zonder honger, alleen een wirwar

en een bedaarde gelatenheid. Helder belicht.
Hij lijkt een andere lucht te ademen.
Er staat een foto in *The Best of* LIFE:
Een parate executie, Boedapest, oktober 1956.
Hij wendde zich af van het verblindende licht van een snapshot

van de wereld die voor hem werd ten toon gespreid.

De Ierse dichter Peter Fallon is in 1951 geboren in Duitsland en groeide op op een boerderij nabij Kells in county Meath. Hij is een afgestudeerde van het Trinity College in Dublin en woont met zijn gezin op een kleine schapenboerderij in Loughcrew, in het noorden van county Meath. Op achttienjarige leeftijd richtte hij uitgeverij The Gallery Press op, die momenteel de grootste poëzie-uitgeverij in Ierland is. Hij publiceerde de dichtbundels *The Speaking Stones* (1978), *Winter Work* (1983), *The News and Weather* (1987), *Eye to Eye* (1992) en *News of the World* (1998). Samen

met Derek Mahon stelde hij *The Penguin Book of Contemporary Irish Poetry* (1990) samen. Het gedicht ‘Een deel van onszelf’ komt uit de bundel *Eye to Eye* die werd ‘opgedragen aan John Fallon, geboren op 7 december, gestorven op 8 december 1990’.

So they gave her sedatives.
I sought and found the comfort of a friend.
She tendered brave communion
in the early hours
as I waited, waited, for the given end.

There are more hurts than cures.
Already we'd begun talking
the hushed courtesies of loss.
Then, at dawn, the telephone.
It seems I've been sleepwalking

since.

We broached the sorrow hoard
of women, tales unmentioned in their marriages,
unsaid to friends, to families.
Fellow feeling loosed their tongues
about unwanted pregnancies, abortions, miscarriages,

as he remains, a fingerful of hair,
a photograph, his cold kiss called, ‘Remember me,’
and I stood with them at the lip
of graves. She cried from miles away,
‘I miss my baby,’ as an amputee

laments a phantom limb.

Time and again, for years on years,
I've thought about a corner of Loughcrew,
a three-pot plot for ‘Henry Timson,
born and died September 2nd, 1899’,
sheltered under ivy-overgrown yew,

and wondered how you'd walk away from burying
a child. Little I knew. Now the sound
of a cousin's prayers and Pa Grimes' spade
wheels me round and her sudden, ‘We are leaving
a part of ourselves in that ground.’

The innocent part.

He'll die again at Christmas every year.
We felt the need grow all night
to give him a name, to assert him
as a member of our care, to say he was
alive. Oh, he lived all right,

he lived a lifetime. Now certain sounds,
sights and smells are the shibboleth
of a season. In a hospital corridor
I held him in my arms. I held him tight.
His mother and I, we held our breath -

and he held his.

Peter Fallon

Ze gaven haar dus slaapmiddelen.
Ik zocht en vond troost bij een vriendin.
Zij bood een moedige verbondenheid aan
in de vroege uren
terwijl ik wachtte, wachtte op het vastgestelde einde.

Er zijn meer pijnen dan genezingen.
We waren al beginnen te praten
in de verzwegen hoffelijkheden van verlies.
En dan, bij het krieken van de dag, de telefoon.
Het schijnt dat ik slaapwandel

sinds dat moment.

We braken de verborgen schat aan verdriet
van vrouwen open, onuitgesproken verhalen over hun huwelijk,
verzwegen voor vrienden, voor familie.
Medeleven maakte hun tongen losser
over ongewenste zwangerschappen, abortussen, miskramen,

net als over zijn lijk, een vingervol haar,
een foto, zijn koude kus die roepen, ‘Vergeet me niet’,
en ik stond met hen aan de lip
van graven. Zij schreeuwde van mijlen ver,
‘Ik mis mijn baby’, zoals een geamputeerde

lamenteert over een schimmig lidmaat.

Jaar na jaar, steeds opnieuw,
heb ik gedacht aan een hoekje van Loughcrew,
een lapje grond van drie voet voor ‘Henry Timson,
geboren en gestorven op 2 september 1899’,
beschut onder een met klimop overgroeide taxusboom,

en ik heb me afgevraagd hoe ik zou weggaan na het begraven
van een kind. Hoe weinig wist ik. Het geluid
van het bidden van een neef en de spade van Pat Grimes
draait me om, en haar onverhoedse, ‘We laten
een deel van onszelf achter in die grond.’

Het onschuldige deel.

Hij zal elk jaar met Kerstmis opnieuw sterven.
We voelden de hele nacht de behoefte groeien
om hem een naam te geven, om hem te bevestigen
als een deel van onze zorg, om hem te zeggen
dat hij leefde. O, hij leefde, dat wel,

hij leefde een leven lang. Bepaalde geluiden,
uitzichten en geuren zijn nu het wachtwoord
van een seizoen. In een ziekenhuisgang
hield ik hem in mijn armen. Ik hield hem stevig vast.
Zijn moeder en ik, wij hielden onze adem in -

en hij hield zijn adem in.

Uit het Engels vertaald door Joris Iven en Peter Flynn

In en om de kunst

Volkscultuur
Planten als cultureel erfgoed Compendium van rituele planten in Europa

Emmanuel Van Lierde

'Tracing the history and symbolism of virtually any plant is a fascinating exercise in comparative religion, *sociology*, *philosophy*, *and history*.' Richard Klein (1923-1997)

Waarom geven we een rode roos aan onze geliefde? Waarom houden we hout vast als we ons willen beschermen tegen ongeluk? Vanwaar komen spreuken als 'op onze lauweren rusten', 'voor iemand een boontje hebben', 'haar bloempje is geplukt'? Wie weet nog de betekenis en oorsprong van voorwerpen en gebruiken als de kerststronk, de palmtak, de meiboom? Veel zaken die voor de mens van de 21e eeuw banaal lijken, hebben ooit een veel diepere betekenis gehad. Weinig mensen beseffen dat veel van onze gewoonten gegroeid zijn uit eeuwenoude rituelen of zaken met een grote symbolische waarde voor onze voorouders. Er is een grote interesse voor het exotische van vreemde, verre culturen, maar we gaan soms voorbij aan de rijkdom van de eigen cultuur. Het *Compendium van rituele planten in Europa* wil op de eerste plaats onze ogen openen voor de diepere dimensie in het alledaagse rondom ons. Het is een hommage aan de sacraliteit en de schoonheid in het leven.

We mogen het culturele erfgoed niet verloren laten gaan. Door het misbruik van volkskunde in de propaganda van de totalitaire regimes enerzijds en door de band met de romantiek anderzijds werd de klassieke volkskunde na de Tweede Wereldoorlog niet meer serieus genomen. Volgens Marcel De Cleene, titularis van de cursus Volkskunst en Volkskunde aan de Universiteit Gent, kunnen we de volkscultuur zijn wetenschappelijke waarde teruggeven door interdisciplinair te werken. De dingen te plaatsen in het ruimer geheel van geschiedenis, psychologie, sociologie en religie is



Bomen kennen een heel rijke symboliek. Er zijn allerlei magische bomen en gelegenheidsbomen, denk maar aan heksenbomen, kapellekensbomen, geneesbomen, vrijheidsbomen, meibomen,... In de christelijke iconografie is de boom van Jesse erg geliefd. Dit is niets anders dan een familiestamboom van Jezus: uit de navel van de slapende Jesse groeit een boom aan wiens takken Jezus' voorvaderen zijn aangebracht. De Jesseboom dankt zijn ontstaan aan een citaat uit Jesaja: 'Een twijg ontspruit aan de stronk van Isaï, een telg ontbloeit aan zijn wortel' (11,1).

juist het boeiende van volkscultuur. Eerder publiceerde Marcel De Cleene over giftige planten en volksgeneeskunde. Een onderwerp dat hem tot op vandaag bezighoudt. Tal van voorbeelden tonen aan dat er een brug is tussen oude plantenkennis en de hedendaagse geneesmiddelenleer. Toch blijft waakzaamheid geboden want de grens tussen genezing en vergiftiging is soms zeer klein. Geregeld stootte hij op de ruimere context waarin planten gebruikt worden. Daaruit groeide de idee om, samen met Marie Claire Lejeune, een modern naslagwerk te schrijven over de rol van kruiden, struiken en bomen in de mythologie, in religieuze en profane rituelen en de daarvan afgeleide symboliek. Uiteindelijk werden een honderdtal planten geselecteerd die inheems



Dankzij de toename van nieuwe religiositeit is er opnieuw belangstelling voor de natuurreligie en het oude volksgeloof. Ook hekserij en Wicca doen het goed. Onder andere paddestoelen worden in verband gebracht met duivels, heksen en padden. Ze worden paddestoelen genoemd, omdat men ooit geloofde dat padden op hun hoedjes kwamen uitrusten.

(b.v. de Linde) of ingeburgerd (b.v. de Oosterse Plataan) zijn in Europa, of ook wel uitheemse planten (b.v. Wierook en Rijst) die op het oude continent toch op één of andere manier ritueel worden gebruikt. Voor elke opgesomde plant worden vooreerst de botanische kenmerken weergegeven: de volksnamen naast de Latijnse benaming, de vindplaats en een beschrijving. Nadien volgt een culturele duiding: het voorkomen van deze plant in rituelen, mythologie, symboliek, magie, volksgebruiken, volksgeloof, heraldiek, sprookjes, sagen en legenden. Tot slot wordt ook gezegd voor welk gebruik de plant in aanmerking komt in de kruidengeneeskunde, volksremedies, cosmetica, landbouw, industrie, ambachten, huis, tuin en keuken.

Alhoewel dit compendium veel info bevat over de al dan niet vermeende geneeskracht van kruiden, hoort het toch niet thuis in de kruidengeneeskunde. Het is voornamelijk bedoeld als een overzicht van het culturele gebruik van planten. Planten behoren tot ons cultureel erfgoed. Zo is er de antieke Kyparissos-Cupressusmythe. Kyparissos doodde per vergissing een tam hert, dat hij elke dag verzorgde. Hij had daar zoveel spijt van, dat hij zichzelf wou doden. Apollo wou hem troosten, maar zonder resultaat. Ten einde raad vroeg hij dan maar aan de goden dat ze eeuwig tranen zouden



Marie Claire Lejeune en Marcel De Cleene.

uitstorten over de aarde. Op slag veranderde Kyparissos in een boom: de Cipres (*Cupressus*). Vanaf dat ogenblik werd de Cipres het symbool van rouw en ontroostbare smart. Cipressen worden van oudsher aangeplant op begraafplaatsen. Omdat cipressenhout duurzaam is en niet wordt aangevreten door wormen of ander ongedierte, maakt(e) men er doodskisten mee. Wat was hier eerst, het symbolische of het praktische? Heeft de praktijk aanleiding gegeven tot symboliek of omgekeerd?

Aan de Engelse vertaling werden een tweehonderdtal pagina's toegevoegd met gebruiken eigen aan de Angelsaksische wereld. Er werd echter niets weggelaten van de voorbeelden uit de Lage Landen. Daarmee wilden de auteurs beklemtonen dat België zeer belangrijk is in de volkscultuur omdat het gelegen is op het kruispunt van diverse culturen. In onze streken vinden we gebruiken uit zowel de Germaanse als Keltische tradities. Het kerstfeest is eveneens zo'n wonderlijk allegaartje. Vroeger werd de kerstboom versierd met appels en noten, tekens van sensualiteit en vruchtbaarheid. De kerststronk verwijst naar het oude gebruik om een houten blok als offer te verbranden. De geboorte van Christus wordt gevierd op de feestdag van de Zonnegod uit de Romeinse Mithrasgodsdienst, later ook de start van het Germaanse Joelfeest. De natuurgodsdienst is niet uitgeroeid, maar omgevormd en in een christelijk kleedje verpakt. Men liet christelijke feesten samenvallen met heidense feesten. Later werden het uitsluitend christelijke feesten. Vandaag verliest de Kerk bijval, maar het volksgeloof en de natuurreligie duiken terug op. We willen rationeel zijn, maar eigenlijk zijn we het niet. In crisismomenten gaan mensen zich irrationeel gedragen: ze gaan op bedevaart, gebruiken kruiden, wenden zich tot de magie. ‘Baat het niet, het schaadt ook niet’, menen velen. Wetenschappers hoeven dat niet perse te ridiculiseren. Voor sommigen zijn deze volksremedies een troost en houvast. Mensen willen tastbare dingen. Wel moet de wetenschap waarschuwen tegen kwakzalverij en commercialisering. Als rode draad door het compendium loopt de ingeboren angst van de mens om de greep op zijn eigen leefwereld te verliezen en de daaruit voortkomende vlucht tot allerlei geesten of vreemde krachten. Het is een vrees die wellicht van alle tijden is, maar zeker in de huidige woelige en onzekere overgangsperiode naar de zoveelste ‘nieuwe tijden’ duidelijk aanvoelbaar is. In een tijd van milieuverloedering is het wenselijk om de verloren gegane harmonie met de natuur terug te vinden.

Overal in het werk vind je fascinerende feiten en boeiende verhalen. Dit compendium biedt een boeiende invalshoek in de volkscultuur en is een blikopener voor onze eigen cultuur én natuurlijke omgeving.

Bibliografie

MARCEL DE CLEENE - MARIE CLAIRE LEJEUNE, *Compendium van rituele planten in Europa*, Gent: Mens & Cultuur Uitgevers, 1999; 2000; 2003, 170 × 240 mm, 1348 blz., geïllustreerd, gebonden, harde kaft met linnen in stevig foedraal.

MARCEL DE CLEENE - MARIE CLAIRE LEJEUNE, *Compendium of symbolic and ritual plants in Europe*, Vol. I: Trees and Shrubs; Vol. II: Herbs, Gent: Mens & Cultuur Uitgevers, 2003, 170 × 240 mm, 885 blz. en 695 blz., geïllustreerd, gebonden, harde kaft.

Muziek
Partituren in ballingschap
Jaak van Holen

In 1998 werd in Antwerpen het Studiecentrum voor Vlaamse Muziek vzw opgericht. Vanuit de verontrustende vaststelling dat er nog steeds grote lacunes bestaan in de lokalisatie van muziekhistorisch en artistiek belangrijk materiaal uit de periode 1800 tot ca. 1950, vanuit de nog verontrustender wetenschap dat heel wat van dat materiaal met definitief verlies bedreigd is (zo het voor een groot deel van dat erfgoed al niet hopeloos te laat is), vanuit de overtuiging dat heel wat composities meer dan de moeite waard zijn om letterlijk onder het stof van vele decennia vandaan gehaald te worden, werkt het SVM - met helaas nog te beperkte middelen - op musicologisch-professionele wijze aan lokalisatie, conservatie, inventarisatie, ontsluiting, publicatie en valorisering van het Vlaamse muziekpatrimonium uit genoemde periode. In zijn nog korte bestaan lokaliseerde en inventariseerde het SVM een indrukwekkende reeks bestanden uit openbare archieven en bibliotheken, Koninklijke Conservatoria en privébezit. Diverse publicaties, lezingen en tentoonstellingen hebben tot doel alle geïnteresseerden en belanghebbenden attent te maken op (te) lang verborgen gebleven schatten. Belanghebbenden zijn in eerste instantie de musici. Zij zijn uiteindelijk de laatste en belangrijkste schakel in de bekendmaking van dit rijke patrimonium.

Een bijzonder opmerkelijk resultaat van de werking van het SVM is het recente samenwerkingsverband met Musikproduktion Jürgen Höflich in München. Höflich publiceert sinds enkele jaren de reeks Répertoire Explorer, waarmee vergeten, moeilijk te vinden en/of nauwelijks nog in de handel verkrijgbare partituren, in herdruk opnieuw beschikbaar worden gesteld. In die reeks worden onder de noemer Flemish Music Collection nu ook partituren van Vlaamse componisten gepubliceerd en internationaal gedistribueerd. De werken, in hun reprint voorzien van een viertalige inleiding, worden geselecteerd door het SVM en door de dirigent Daniel Gazon die Musikproduktion Höflich adviseert. De eerste in deze reeks verschenen werken zijn: de Quadrilogie Religieuse van Peter Benoit, La Mer van Paul Gilson, Le Carillonneur de Bruges van Albert Grisar, een Requiem van Charles Louis Hanssens jr., Plinius' fontein van Arthur Meulemans en Morgenstemming van Lodewijk Mortelmans.

Uitgesproken verdediger van dat repertoire was destijds Daniël Sternefeld (Antwerpen,



Daniël Sternefeld bij zijn aankomst op de luchthaven van Buenos Aires, 17 mei 1956. Op 2 juni dirigeerde hij er het Orquesta Sinfonica de Radio del Estado in werk van Vivaldi, Mozart, Ginastera en Sjostakovitsj.
[Foto KVC]

17.11.1905 - Brussel, 02.06.1986). Precies honderd jaar na zijn geboorte vond het SVM enkele partituren en andere documenten van informatieve aard van deze gevierde dirigent en toondichter terug. Sternefeld studeerde aan het Koninklijk Vlaams Conservatorium te Antwerpen; later privé bij Renaat Veremans (harmonie), Paul Gilson (contrapunt en compositie) en Frank van der Stucken (orkestdirectie). Bij grootheden als Bernhard Paumgartner, Clemens Krauss en Herbert von Karajan volgde hij nog meer directiecursussen. Op zijn zeventiende begonnen als fluitist in het orkest van de K.V.O. te Antwerpen, klom hij er op van derde (1936) tot tweede (1938) en eerste dirigent (1944). In 1948 werd hij aangesteld tot tweede dirigent van het Groot Symfonieorkest van het N.I.R. (nu VRO) en in 1957 werd hij eerste dirigent van datzelfde orkest, wat hij bleef tot 1970. In de dertiger jaren was hij ook verbonden aan de K.N.S., en zijn baan bij het N.I.R. combineerde hij met een pedagogische opdracht (achtereenvolgens titularis van de orkestklas en leraar orkestdirectie) aan het K.V.C. Als gastdirigent maakte hij internationaal carrière.

Daniël Sternefeld was ongetwijfeld één van de beste Belgische dirigenten van zijn generatie. Hij speelde het ijzeren repertoire, met een voorkeur voor Mozart, Brahms, Richard Strauss, Stravinski en Bartok, maar dirigeerde daarnaast ook ontelbaar veel creaties van Belgisch werk. Hij introduceerde buitenlandse tijdgenoten in België en leidde wereldcreaties van composities van o.m. Benjamin Britten, Paul Hindemith en Bernd Aloïs Zimmermann. Verschillende van de brieven aan Sternefeld die werden teruggevonden, zijn van de hand van componisten (Flor Alpaerts, Ton De Leeuw, Robert Herberigs, Daniel Lesur...). Allen geven ze uiting aan de grote waardering voor zijn werk; waardering die duidelijk meer is dan formele beleefdheid of verplichte dankbaarheid. Zo schreef August L. Baeyens op 2 mei 1953, na de creatie van zijn Vierde Symfonie o.l.v. Sternefeld: 'Geloof me, zulke manier van werken, zulke manier van musiceren, niet alleen naar de noot maar ook naar de geest, heeft mij ten zeerste getroffen, omdat ze het tastbaar bewijs is, ik zou zeggen: het éénig bewijs, van de waardering voor het werk zelf.'

Veel tijd om te componeren kan Sternefeld onmogelijk hebben gehad. Na de Tweede Wereldoorlog, tot aan zijn pensionering, schreef hij nog nauwelijks. Omvangrijk is zijn oeuvre dan ook niet. 'Als componist neem ik mij niet zo erg au sérieux... Ik geef de voorkeur aan het herscheppen... In mijn studiejaren bij Gilson componeerde ik met enthousiasme, doch steeds in het vooruitzicht dirigent te worden en zo mijn vak als dirigent honderd procent te leren. Als componist de grote meesters nahuppelen, vind ik minder interessant.', aldus Sternefeld in een gesprek met Hugo Heughebaert, gepubliceerd in Gamma (1976, nr. 1). Wat kamermuziek, werk voor kamer- en symfonieorkest (waaronder twee symfonieën), balleten toneelmuziek, een opera (Mater dolorosa; libretto van Willem Gijssels) en enkele marsen en gelegenheidswerken, dat is het bilan van zijn compositorische activiteiten. In de voetsporen van zijn leraren vertrok hij vanuit een hoogromantische traditie, maar geleidelijk evolueerde hij naar een gematigd lyrisch expressionisme dat bovenal opvalt door een rijk geschakeerd en suggestief orkestraal coloriet waarin sonore ontladingen en transparante kamermuziekpassages elkaar voortdurend afwisselen. Vaak liet hij zich inspireren door het volkslied. Revolutionair was hij zeker niet. Zijn roots bleef hij ten allen tijde trouw, ook toen hij na 1970 de draad van het componeren weer opnam. In het eerder genoemde gesprek formuleerde hij het als volgt: 'Er is bij mij een stilstand van vele jaren... ik ben niet genoeg op de hoogte van Boulez, Stockhausen en hun volgelingen. Ik heb ze wel vaak gehoord, ik kan ze wel bewonderen; maar in hun techniek kan ik het niet, en ik voel er niets voor hen na te apen.'

De door het SVM teruggevonden partituren zijn in die zin niet spectaculair dat zij het beeld van Sternefeld ingrijpend zouden wijzigen. Opvallend is wel een Klank- en lichtspel voor de St. Baafsabdij (van de Vikings tot Keizer Karel), een compositie uit 1956 - de periode dus waarin Sternefeld op een paar gelegenheidswerken na, niet gecomponeerd zou hebben - op tekst van Hugo Claus. Daarnaast ook vier composities die hij schreef in de jaren dertig voor de Koninklijke Nederlandse Schouwburg in Antwerpen. Het zijn composities voor wisselende bezettingen, afhankelijk van de mogelijkheden van het moment wellicht: Antigone van Sofokles (1930; met opvallende verdeling van de violen in drie partijen i.p.v. de gebruikelijke twee);

Jonkvrouw Edelwater (1935; een feëriek werk op Chinese melodieën voor 4 blazers, harp en uitgebreide slagwerksectie); Adam in ballingschap (1936; Vondel; voor kamerorkest met veel slagwerk en zonder contrabassen) en Van den Vos Reinaerde (1938; voor solo vrouwenstem, gemengd koor, piano, symfonische blazersbezetting en contrabas). De aard van deze werken - toneelmuziek - maken integrale uitvoeringen ervan in de toekomst wellicht problematisch. Toch bevatten ze allemaal bijzonder interessante passages die getuigen van een orkestraal meesterschap en een rijke inspiratie en die daarom de herontdekking meer dan waard zijn.

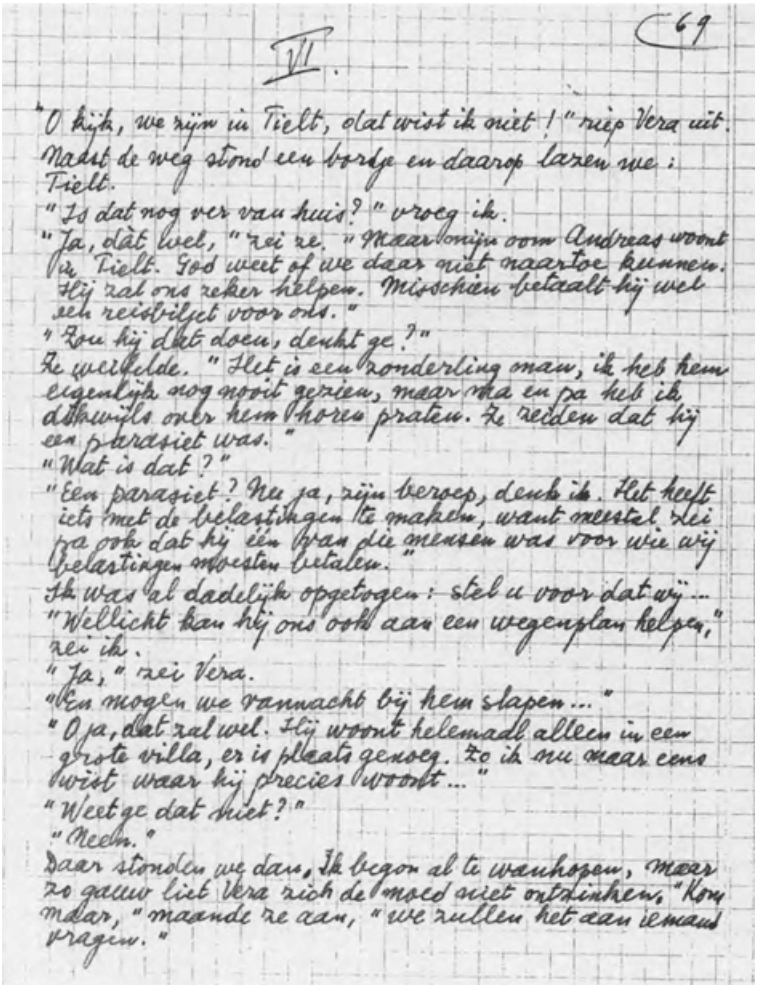
INFO:
Studiecentrum voor Vlaamse Muziek vzw
Desguinlei 25
B 2018 Antwerpen
tel.: 03 241 01 03
fax.: 03 244 18 24
email: info@svm.be
www.svm.be
Musikproduktion Jürgen Höflich
Enhuberstrasse 6-8
D 80333 München
tel.: +49 (0) 89 52 20 11
fax: +49 (0) 89 52 54 11
email: info@musikmph.de
www.musikmph.de

Literatuur
Geschreven, getypt, gedrukt: Ruyslincks *Wierook en tranen* (1958)
Julien Vermeulen

Een enquête van *Vrij Nederland* uit 1978 toonde aan dat de Vlaming Ward Ruyslinck - samen met Jan Wolkers en W.F. Hermans - toen tot de drie populairste auteurs behoorde in het Nederlands voortgezet onderwijs. In de Vlaamse secundaire scholen was Ruyslinck in de jaren zestig en zeventig ongetwijfeld ook de meest gelezen schrijver en voor duizenden jongeren betekende zijn werk de eerste kennismaking met ‘de’ literatuur. De auteur zelf betreurde het wel eens dat zijn oeuvre zo frequent tot cursorische lectuur herleid werd en in het schoolcircuit zijn grootste bekendheid verwierf. Toch bevatte zijn proza diverse ingrediënten die adolescenten (en hun leerkrachten) konden aanspreken. De verhalen en korte romans waren gebouwd op een onderhoudende en dynamische vertellijn en ventileerden een subtiele maatschappijkritiek die het goed deed na mei '68. Onthullende observaties, frisse *one-liners* en ironische stijlregisters verpakten soepele intriges op een hapklare wijze. Aan hermetische narratieve experimenten waagde Ruyslinck zich niet en zijn aanpak van sociale dossiers was niet ideologisch explosief. Hij distantieerde zich ook van de dialectisch-gekleurde compromistaal die heel wat van zijn tijdgenoten gebruikten en koos vrij expliciet voor de standaardtaal, een houding die goed scoorde in de bloeitijd van de ABN-kernen. Zijn idioom leed wel eens aan een verdoorgedreven

vorm van manicure: in een gepolijste stijl jongleerde de auteur met gezochte substantieven, allerhande adjectieven en een uitgebalanceerde metaforiek.

Na een bijzonder lovend onthaal van zijn debuut werden diverse van zijn latere publicaties kritischer geëvalueerd. Toch bleef Ruyslinck enkele decennia lang een intens gelezen en bijzonder populair auteur. *Wierook en tranen* bijvoorbeeld kende negentien herdrukken en werd in 1976 voor tv verfilmd. Andere titels bereikten via diverse vertalingen een Europees publiek. Deze dubbele tendens in de receptie (succes bij het jonge, brede publiek en enige scepsis binnen het kransje van academische recensenten) heeft zeker te maken met de esthetische twijfel aan het eenvoudige verhaal zoals het toen in bepaalde literaire kringen vigeerde. Anderzijds haalden Ruyslincks latere werken ook niet meer het kwaliteitslabel dat spontaan aan zijn eerste romans en novellen toegekend werd. Onlangs heeft de



VI. 69

"O kijk, we zijn in Tielt, dat wist ik niet!" riep Vera uit. Nabij de weg stond een bordje en daarop lazen we: Tielt.
"Is dat nog ver van huis?" vroeg ik.
"Ja, dàt wel," zei ze. "Maar onze oom Andreas woont in Tielt. God weet of we daar niet naartoe kunnen. Hij zal ons zeker helpen. Misschien betaalt hij wel een reisbiljet voor ons."
"Zou hij dàt doen, denkt ge?"
Ze weifelde. "Het is een zonderling man, ik heb hem eigenlijk nog nooit gezien, maar ma en pa heb ik dikwijls over hem horen praten. Ze zeiden dat hij een parasiet was."
"Wat is dat?"
"Een parasiet? Nu ja, zijn beroep, denk ik. Het heeft iets met de belastingen te maken, want meestal zei pa ook dat hij één van die mensen was voor wie wij belastingen moesten betalen."
Ik was al dadelijk opgetogen: stel u voor dat wij...
"Wellicht kan hij ons ook aan een wegenplan helpen," zei ik.
"Ja," zei Vera.
"En mogen we vannacht bij hem slapen..."
"O ja, dat zal wel. Hij woont helemaal alleen in een grote villa, er is plaats genoeg. Zo ik nu maar eens wist waar hij precies woont..."
"Weet ge dat niet?"
"Neen."
Daar stonden we dan. Ik begon al te wanhopen, maar zo gauw liet Vera zich de moed niet ontzinken. "Kom maar," maande ze aan, "we zullen het aan iemand vragen."

Wierook en tranen; fragment uit handschrift, 1957, begin hoofdstuk VI, p. 69 [AMVC-Letterenhuis, Antwerpen]

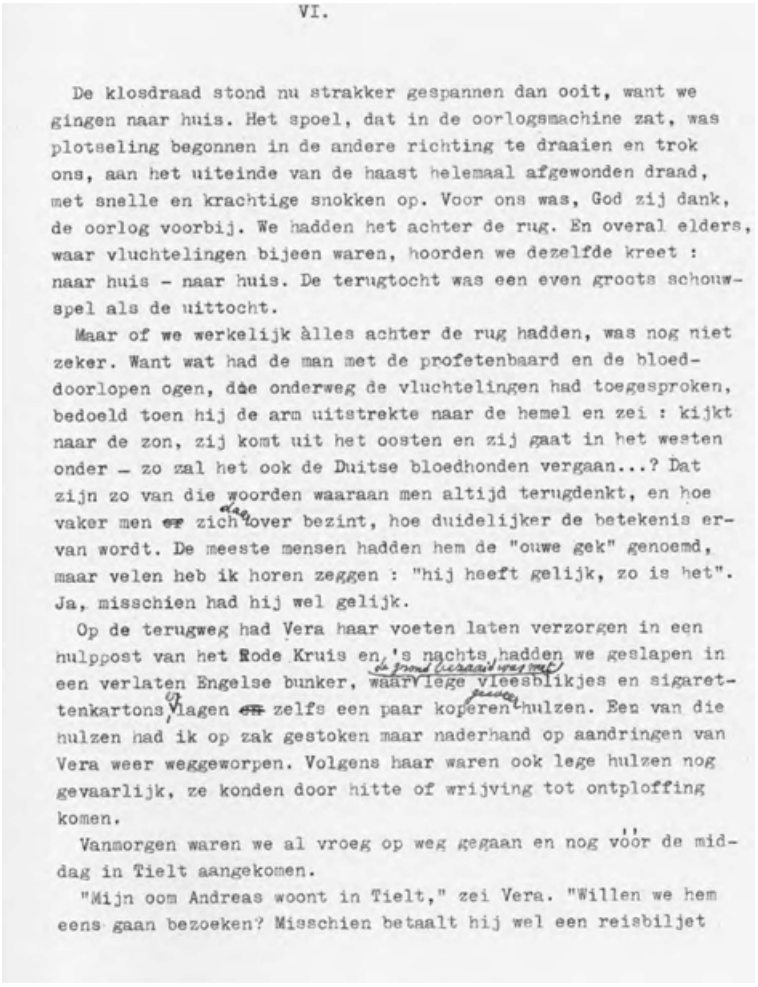
auteur zelf uitdrukkelijk afscheid genomen van het literaire métier. Zijn oeuvre is daarmee afgerond. Even later, in 2004, ontving hij vanwege de Provinciale Commissie voor Letterkunde van de Provincie Antwerpen de prijs voor zijn gezamenlijk oeuvre. Deze prijs, een bedrag van € 3.720, werd hem toegekend op 8 september 2004. De jury formuleerde het volgende oordeel: 'Het verhalend proza van Ward Ruyslinck wordt gekenmerkt door duidelijke en doorzichtige verhaalstructuren, levensecht getekende personages die vaak in opstand komen tegen of vermorzeld worden door herkenbare situaties in een maatschappij die het emotionele leven onderdrukt en de corrumperende macht versterkt. De jury is van oordeel dat in het gezamenlijk oeuvre van Ward Ruyslinck de stem kan worden beluisterd van een gedreven auteur met een uitgesproken humanistische overtuiging en inzet.'

Initiatie?

Wierook en tranen confronteert ons met de verschrikkingen van de oorlog die weergegeven worden vanuit het standpunt van een kleine jongen. Het ergste krijgen we - vreemd genoeg - in het begin: een jongetje ziet hoe zijn ouders omkomen tijdens een luchtaanval. De spontane vraag van iedere lezer: is dat niet hét tragische

dieptepunt in het leven van een kind? En hoe kan de auteur dan vanuit zo'n dramatische beginscène nog een geloofwaardige intrige ontwikkelen? Hoe brutaal de openingsscène ook is, toch brengt Ruyslinck een reeks elementen aan van waaruit hij een aanvaardbare plot uitwerkt. Vooral de naïeve onschuld van de jongen wordt verder uitgehold door een continue confrontatie met allerlei ontgoochelende ervaringen waardoor de vlucht als een initiatieritus uitgewerkt wordt. De *rite de passage* die Waldo ondergaat, brengt hem in versneld tempo in contact met de agressieve wereld van de volwassenen. Zijn inwijding omvat harde beproevingen en pijnlijke confrontaties. De breuk met zijn thuismilieu voltrekt zich in zijn meest dramatische vorm: tijdens de vlucht sterven zijn ouders wat de jongen in een complete gevoelschaos onderdompelt. De veilige en naïeve onschuld die zijn taal, wereldvisie en geloofsopvatting kenmerkt wordt gradueel ondermijnd. De confrontatie met nieuwe woorden en vreemde talen; met drank, seksualiteit, aanranding en dood structureren zich tot een patroon waarin we enkele initiatiecomponenten herkennen. De religieuze metaforiek van de zonde, die als een rode draad doorheen het verhaal loopt, is voor Waldo een constante reactie op het verbodene, op de taboes en op het normoverschrijdend gedrag van de volwassenen. Het metaforisch veld van de 'wierook' wordt ondergraven door een ander en harder semantisch veld, dat van de 'tranen'. Vandaar dat het verhaal zich ook constant beweegt tussen onderliggende antithesen als man - vrouw, volwassene - kind, vriend - vijand, gelovig - goddeloos. In dit proces worden de gevoelens van fascinatie voor de onbegrepen wereld meestal overschaduwd door vrees en onzekerheid. Zo balanceert ook Waldo's initiatietocht tussen de polen van het *tremendum* en *fascinosum*. Uiteindelijk zijn agressie en dood de ultieme sluitsteen van de intrige. Toch lijken de harde gebeurtenissen niet altijd tot het jongetje door te dringen en veelal blijft hij een onwetende buitenstaander die de code van de volwassen wereld niet kan ontsluiten.

Een genetische benadering van de tekst reveleert een dubbele verschuiving in het ontstaansproces van het verhaal. Beide transformaties kunnen we tevens koppelen aan de literaire receptie die we eerder aansneden. Het feit dat de romancier zijn verhaal uitbouwde vanuit het perspectief van een kleine, onbegrijpende jongen brengt de roman automatisch dichter bij de gevoelswereld van jongere lezers, een publiek dat bijzonder positief op dit oorlogsverhaal reageerde. De vergelijking van het oorspronkelijke handschrift uit 1957 met het typoscript van enkele maanden later reveleert echter dat de tekst (bijvoorbeeld het zesde



VI.

De klosdraad stond nu strakker gespannen dan ooit, want we gingen naar huis. Het spoel, dat in de oorlogsmachine zat, was plotseling begonnen in de andere richting te draaien en trok ons, aan het uiteinde van de haast helemaal afgewonden draad, met snelle en krachtige snokken op. Voor ons was, God zij dank, de oorlog voorbij. We hadden het achter de rug. En overal elders, waar vluchtelingen bijeen waren, hoorden we dezelfde kreet : naar huis - naar huis. De terugtocht was een even groots schouwspel als de uittocht.

Maar of we werkelijk àlles achter de rug hadden, was nog niet zeker. Want wat had de man met de profetenbaard en de bloeddoorlopen ogen, die onderweg de vluchtelingen had toegesproken, bedoeld toen hij de arm uitstrekte naar de hemel en zei : kijkt naar de zon, zij komt uit het oosten en zij gaat in het westen onder – zo zal het ook de Duitse bloedhonden vergaan...? Dat zijn zo van die woorden waaraan men altijd terugdenkt, en hoe vaker men ~~er~~ zich over bezint, hoe duidelijker de betekenis ervan wordt. De meeste mensen hadden hem de "ouwe gek" genoemd, maar velen heb ik horen zeggen : "hij heeft gelijk, zo is het". Ja, misschien had hij wel gelijk.

Op de terugweg had Vera haar voeten laten verzorgen in een hulppost van het Rode Kruis en 's nachts hadden we geslapen in een verlaten Engelse bunker, waarvan lege vleesblikjes en sigarettenkartons, lagen ~~en~~ zelfs een paar koperen hulzen. Een van die hulzen had ik op zak gestoken maar naderhand op aandringen van Vera weer weggeworpen. Volgens haar waren ook lege hulzen nog gevaarlijk, ze konden door hitte of wrijving tot ontploffing komen.

Vanmorgen waren we al vroeg op weg gegaan en nog vóór de middag in Tielt aangekomen.

"Mijn oom Andreas woont in Tielt," zei Vera. "Willen we hem eens gaan bezoeken? Misschien betaalt hij wel een reisbiljet

Wierook en tranen; fragment uit typoscript, 1957, begin hoofdstuk VI, p. 64 [AMVC-Letterenhuis, Antwerpen]

hoofdstuk waar we ons hier toe beperken) enkele opmerkelijke wijzigingen heeft ondergaan. Inhoudelijk en stilistisch was de basisversie aanvankelijk nog eenvoudiger, naïever zelfs, waardoor die nog dichter aanleunde bij de taal en verbeeldingswereld van het kind. Het typoscript voegde enkele opmerkelijke thematische componenten toe en herschreef de tekst in een meer gepronconceerd literaire richting. Vanuit esthetisch standpunt moeten we toegeven dat de auteur op die manier zijn verhaalstof thematisch en stilistisch opgewaardeerd heeft. De novelle biedt ons een blik in de psyche van een jongen en overstijgt tegelijkertijd het niveau van veel adolescentenproza. Een tweede punt waar de tekstgenese enig licht op werpt is de keuze van de auteur voor de standaardtaal. Vooral de collatie tussen het typoscript en de gedrukte tekst illustreert duidelijk een systematische vorm van taalzuivering. We bekijken beide luiken van de problematiek.

Van handschrift naar typoscript

Het oorspronkelijke manuscript toont hoe de wanhopige kinderen tijdens hun terugtocht naar huis radeloos aankloppen bij de oom van het meisje in de hoop dat

ze er gastvrij onthaald zullen worden. De teleurstelling is groot als blijkt dat de barse man de kinderen wegstuurt. Zo wordt deze sequentie beperkt tot vijf handgeschreven pagina's die thematisch vooral gebouwd zijn op de tegenstelling tussen hoop en teleurstelling. De getypte versie wordt uitgewerkt tot een groter en zinvoller geheel. Naast de toevoeging van een allegorische inleiding wordt er een uitgebreide scène ingelast waarbij de kinderen in de villa binnengelaten worden. Ze constateren er dat de oom met de Duitsers collaboreert en in zijn huis ook wilde feestjes organiseert: vooral het liederlijke gedrag van een Duits officier en een halfnaakte vrouw choqueren de jongen. Hier verschuiven de onderliggende emoties in de richting van de tegenstelling tussen kinderlijk vertrouwen en gechoqueerd onbegrip.

Door de integratie van dit tafereel (dat in gedrukte vorm een negental pagina's beslaat; p. 92-100) versterkt Ruyslinck zijn intrige. Precies in deze scène immers brengt de auteur enkele motieven aan die later in de climax van de plot zullen meespelen. Het gaat hier om de confrontatie met de Duitsers; de confuse ervaring van de verboden seksualiteit en het onbegrip ten opzichte van het immoreel gedrag waarin agressie en seksualiteit gecombineerd worden. Vanuit die optiek tekent de auteur al enkele lijnen uit en anticipeert hij op de brutale verkrachting waar het initiatieverhaal op uitloopt. In het licht van Foucaults these van het machtsproductieve karakter van teksten (én van Greenblatts *new historicism*) is het belangrijk in te zien dat de uitgebreide integratie van het collaboratiethema niet enkel een reflectie of een representatie is van een socio-culturele context maar vooral ook als een actieve (re)productie van een discours functioneert. Voor duizenden adolescenten werd op die manier het Vlaamse collaboratiedossier expliciet geïntegreerd in onze beeldvorming over de oorlog. Zo werd het tevens een component van de naoorlogse visie op onze culturele identiteit zoals die zich als een dynamisch construct in allerhande teksten en benaderingen ontwikkeld heeft.

Ook stilistisch wordt de tweede versie gewijzigd in de richting van een meer volwassen idioom. Dit gebeurt door metaforische inlassingen (de beelden van de klosdraad en van de profeet komen in het handschrift niet voor; p. 86), de reductie van eenvoudige kinderdialogen (uitroepen, vragen en herhalingen worden weggewerkt, p. 87), een sterkere stilistische cohesie (explicitering van het denkproces door weergave van een interne monoloog met inlassingen van indirecte rede en twijfelvragen, p. 87) en het wegwerken van extreme typeringen (bijv. van oom Andreas: ‘met een meloenhoofd’, ‘zo kaal als een geplukte kip’, ‘klauwen van een roofvogel’ die niet meer op p. 92 opgenomen zijn).

Van typoscript naar druk

Een gedetailleerde collatie van het zesde hoofdstuk uit het typoscript van 1957 en de gedrukte versie brengt vooral een opmerkelijk aantal taalcorrecties aan het licht. Per gedrukte pagina wordt het typoscript gemiddeld op zes punten gecorrigeerd. Soms lopen de taalzuiveringen op tot meer dan tien per pagina. Hoewel de gij-vorm systematisch behouden blijft, worden er diverse aanpassingen in de richting van het Standaardnederlands doorgevoerd. De verbeterde drukproef van 8 juli 1958 maakt duidelijk dat een aantal van deze correcties (zestien op de pagina's 71-87) pas in deze fase ingevoerd werden. Deze constatering confronteert ons opnieuw met de vraag of het proza van Ruyslinck al dan niet door een buitenstaander (taalcorrector, Nederlander) nagelezen of hertoetst werd, een problematiek die bij de critici van Ruyslincks oeuvre meer dan eens ter sprake kwam. Het verbeterde typoscript uit 1957 of de gereviseerde drukproeven van *Wierook en tranen* (van 8 juli 1958; van 30 juli 1958; van 21 augustus 1964) reveleren niet direct of er inderdaad sprake is van taalcorrecties door een buitenstaander. Wel is duidelijk dat de taal op diverse niveaus aangepast werd. We beperken ons tot enkele voorbeelden van taalzuivering. Zuid-Nederlandse substantieven als ‘reisbiljet, oprit, luchtbombardement, kepi, spoorweg, paasverlof, plekje, plan’ die in het typoscript voorkomen, worden vervangen door varianten als ‘spoorkaartje, oprijlaan, luchtaanval, uniformpet, spoorlijn, paasvakantie, plaatsje, kaart’. Verbale vormen als ‘verschool, gegaan, opheffen, opgesloofd’ worden gewijzigd in ‘verborg, genaderd, optillen, opgerold’. Diverse Vlaamse uitdrukkingen als ‘ik had me willen omkeren, goeiendag komen zeggen, bij nadere overweging, trek u maar zelf uit de slag’ worden gecorrigeerd naar de vormen ‘ik had rechtsomkeert willen maken, aanlopen, achteraf beschouwd, let op dat ge stukken maakt’. Opmerkelijk is ook het feit dat de werkwoordelijke eindgroep in de definitieve versie systematisch ondoordringbaar wordt, een typisch Noord-Nederlands kenmerk (‘binnen zou komen; gelijk had gehad; gemakkelijk te herkennen waren’).

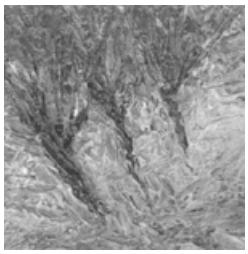
Bij wijze van conclusie. Achter de definitieve versie van *Wierook en tranen* liggen er twee gemakkelijk te onderscheiden *avant-textes* die duidelijk maken dat de auteur zijn novelle - in de loop van de tekstgenese - op twee punten een andere richting uitgestuurd heeft. Het typoscript is inhoudelijk vrijwel congruent aan de gepubliceerde tekst, maar de taal ervan staat systematisch nog dichter bij de Vlaamse dialectregisters dan die van de uitgegeven versie. Naast syntactische verschuivingen springen vooral de vele wijzigingen in het lexicon (substantieven, verba, idiomatische uitdrukkingen) sterk in het oog. Het titelblad van het typoscript reveleert ook dat de auteur er op een bepaald ogenblik aan dacht om het boek onder de titel *De wijkende einder* aan te bieden. Wat het oorspronkelijke handschrift betreft: dit bevat niet alle scènes van de romanintrige, vooral de integratie van het collaboratiedossier is thematisch en ideologisch een belangrijke wijziging. Op bepaalde punten staat de manuscriptversie ook dichter bij een naïeve jeugdtaal en is stilistisch minder coherent dan de definitieve tekst.

Met dank aan Ward Ruyslinck en het AMVC-Letterenhuis (Antwerpen).

Ward Ruyslinck, *Wierook en tranen*: handschrift, inkt, [1957], gesigneerd; 62 vellen, 118 pagina's; 17,2 × 12,9; AMVC: R 8963 / H(9); inschrijvingsnummer 60952/1-62.
Ward Ruyslinck, *Wierook en tranen:* verbeterd typoscript, [1957], gesigneerd; 115 vellen, 115 pagina's; 26,5 × 21,4; AMVC R 8963 / H(9); inschrijvingsnummer 86032/1.
Ward Ruyslinck, *Wierook en tranen:* verbeterde drukproef, 8-7-1958, niet gesigneerd; 116 vellen, 116 pagina's; 21,0 × 13,1; AMVC R 8963 / H(9); inschrijvingsnummer 86032/2.
Ward Ruyslinck, *Wierook en tranen*, Brussel - Den Haag: A. Manteau, 1958 (gebruikte editie: 11de druk 1972)
Provinciale Commissie voor Letterkunde - Provinciebestuur van Antwerpen - Gemotiveerde verslagen van de jury's - Niet-Beschouwend Proza - Gezamenlijk Literair Oeuvre van een auteur, 2004.
Jury: Ludo Helsen, bestendig afgevaardigde, voorzitter; Frank Geudens en Corry Masson, bestendig afgevaardigden, ondervoorzitters; Joris Gerits, Ludo Simons, Gaston van Camp, Jan Vorsselmans en Karel Wauters, leden; Flora Pluym-Wuyts, secretaris.

Beeldende kunst
Een natuurtalent aan de Durme Over de schilderijen van Luc Maes
Patrick Auwelaert

In het Oost-Vlaamse Hamme, aan de oevers van de Durme, waar de Nederlandse cineast Fons Rademakers begin jaren 70 van de vorige eeuw zijn kaskraker *Mira* opnam, woont de schilder Luc Maes (°1970, Zele). Ver weg van het circuit van bekende kunstgalerieën werkt hij er in bijna monastieke afzondering aan een vrij snel groeiend oeuvre, dat tot nog toe niet de aandacht kreeg die het op grond van zijn intrinsieke kwaliteiten verdient. Schilderkunst mag dan vandaag opnieuw volop in de belangstelling staan na eerst jarenlang bijna letterlijk door horden conceptuele kunstenaars in het verdomhoekje te zijn gedrukt, met het werk van succesvolle hedendaagse Vlaamse schilders als Raoul de Keyser, Luc Tuymans en Michaël Borremans hebben de schilderijen van Luc Maes weinig of geen uitstaans. Om in deze tijd nog schilderijen te vervaardigen met postkaartachtige natuurmotieven, zonder angst niet au sérieux te worden genomen door de kunstkongsi, moet je dan ook naïef of geniaal zijn. Luc Maes is nochtans geen van beide. Hij is in de eerste plaats een schilder voor wie het schilderen op zich belangrijker is dan het onderwerp dat hij in verf uitdrukt of de eer die hij ermee kan behalen, en die zich daarom weinig gelegen laat liggen aan de eventuele concurrentie - een begrip waarvan we ons, zijn persoon en zijn werk kennend, trouwens moeilijk kunnen voorstellen dat het deel uitmaakt van zijn persoonlijke woordenschat. Om die reden alleen al weigert hij de mallemolen te betreden



Trio, *acryl op paneel*, *15 × 15 cm*, *2005*
[Foto: Robert Gilles]



Luc Maes aan het werk in zijn atelier.
[Foto: Robert Gilles]

van de hypes van het moment, ongeacht de namen die ze dragen. Omdat hij weet hoe relatief ze zijn en hoe ze zich op den duur zelfs tegen de kunstenaar kunnen keren. Zijn artistieke uitgangspunt: schilderen, schilderen en nog eens schilderen.

Herkenbaar als een signatuur

Luc Maes doorliep de kunsthumaniora van het Sint-Lucasinstituut in Gent. Hij had er onder meer een tijdlang de bekende cartoonist en schilder Benoît als leraar, die er toentertijd als interimaris werkte en van wie hij initiatielessen kreeg in de schilderkunst. Hij leerde er daarnaast ook aquarelleren, een discipline die hij nog steeds beoefent, vooral op reis. Die aquarellen beschouwt hij als een soort van dagboekbladen waaruit hij later eventueel inspiratie put voor zijn schilderijen. Na zijn humaniora begon hij aan hetzelfde Sint-Lucasinstituut een hogere opleiding in de vrije grafiek, maar dat hield hij maar enkele trimesters vol. Een relatief korte periode die echter voldoende bleek om daarna op een behoorlijk niveau zelfstandig als graficus aan de slag te kunnen. Maes blijkt namelijk tot die kunstenaars te behoren die zo snel nieuwe technieken oppikken dat ze aan een weinig scholing voldoende hebben om binnen de kortste keren tot verrassende resultaten te komen. In de daaropvolgende jaren volgde dan een lange zoektocht naar zijn artistieke identiteit. Het was een tijd waarin hij zowel abstract als figuratief tekende, schilderde, etste en aquarelleerde in de meest uiteenlopende stijlen en -ismen. De imitatieperiode, zeg maar, waar iedere kunstenaar doorheen moet om te komen tot een eigen stijl, herkenbaar als een signatuur. Om in zijn levensonderhoud te voorzien, gaf hij in de tussentijd onder meer aquarellessen in het Zuid-Franse Pyreneeëndorpje Quillan, ‘terre nature en Pays Cathare’, waar hij ook zijn (Vlaamse) vrouw leerde kennen. Gaandeweg spitste zijn belangstelling zich steeds meer toe op de schilderkunst, een discipline waar hij zich met de initiatielessen van Benoît in het achterhoofd op eigen houtje in trachtte te vervolmaken. Met succes: vandaag dragen zijn schilderijen zo'n persoonlijke stempel dat ze uit duizend en één herkenbaar zijn. Geen geringe verdienste in een tijd waarin epigonisme soms tot norm verheven lijkt en het verheerlijken ervan zelfs als een kwaliteit wordt ervaren.

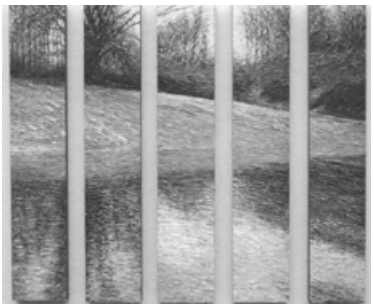
Natuurfoto's als leidraad

Tot Luc Maes' belangrijkste thema's behoren Durme- en Scheldelandschappen, bossen en bomen, strand- en zeegezichten, siertuinen en andere, al dan niet kunstmatig aangelegde natuurpartijen. Zoals we in de openingsparagraaf van deze bijdrage al vermeldden, ligt het typische van Maes' schilderijen evenwel niet in de onderwerpen die ze verbeelden, maar wel in wat hij met die onderwerpen doet op picturaal vlak. Het klassieke adagium indachtig dat het niet de inhoud is die de vorm bepaalt, maar de vorm de inhoud. Maes hecht dan ook veel belang aan het eigenlijke schildersproces, waar hij een bijna zinnelijk genoegen aan beleeft en dat misschien wel zijn voornaamste artistieke beweegreden uitmaakt. Toch zouden we de waarheid geweld aandoen door te beweren dat de natuur als voornaamste leidmotief in zijn werk van ondergeschikt belang is voor hem, want daarvoor is zijn liefde ervoor te groot. Wat hem in de natuur onder andere zo aanspreekt, is de micro- en macrokosmos die ze tegelijk vertegenwoordigt. Neem een boom. Het verticale lijnenspel van zijn ruwe bast. De fijnmazige nervenstructuur van zijn bladeren. De zwarte tekening van zijn ontbladerde kruin tegen een witte winterlucht. Beelden die aan de prachtige beginregels van dichter Joris Denoo's gedicht ‘Park (na sluitertijd)’ uit de bundel *Linkerhart* (2000) doen denken: ‘Herfst houdt röntgen tegen licht./Bomen tonen weer gebinte.’ (p. 74) Maes beoogt met de weergave van die diverse natuurfacetten de toeschouwer te leren kijken als het ware als door een verhelderend vergrootglas. Met de talrijke natuurtaferelen die hij tot nog toe schilderde, wil Maes de kijker ook bewust maken van het feit dat er, de toenemende vervuiling en de menselijke nonchalance die daaraan ten grondslag ligt ten spijt, nog altijd een vrijplaats bestaat waar het ongerepte kan zegevieren. In die zin is zijn werk een onvervalst pleidooi tegen het overal oprukkende cynisme dat onze maatschappij teistert als een slepende ziekte.

Luc Maes is niet het type van een zondagsschilder dat je wel eens aantreft aan de boorden van Vlaanderens meest idyllische rivieren. Zijn schildersezel staat in zijn Hamse atelier en verlaat dat niet. Meestal schildert hij zijn natuurtaferelen vanuit zijn verbeelding, soms op basis van foto's die hij zelf maakt - een werkwijze waar bijvoorbeeld ook de hyperrealisten al gebruik van maakten. Die foto's schildert hij vervolgens niet klakkeloos na, maar hij ontleent er wel gedeelten aan die als model kunnen dienen voor een nieuwe compositie in verf. Misschien wijkt die niet eens zo ver af van het origineel, maar Maes doet er in elk geval iets mee dat verder gaat dan de oncreatieve imitatie. Als elke authentieke kunstenaar voegt hij er zijn persoonlijke visie aan toe, zijn eigen kijk op de dingen en op zijn onderwerp.

Panoramische formaten

Schilderde Luc Maes in vroeger jaren uitsluitend op klassiek wit schildersdoek, tegenwoordig doet hij dat steeds vaker op MDF-panelen. Het gebruik van die panelen als drager heeft volgens hem zo zijn voordelen: ze zijn goedkoper dan schildersdoek en ze zijn glad en daarom gemakkelijk met verf te bewerken. Het volstaat dat hij ze in de gewenste



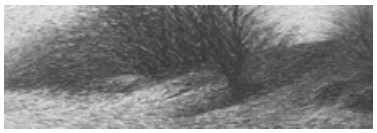
Nazomerlicht, *acryl op paneel*, *5 × (42 × 8 cm)*, *2004*
[Foto: Luc Maes]

afmetingen op zijn schildersezel plaatst om meteen aan de slag te kunnen. Bovendien verkiest hij de bruine ondergrond van MDF-panelen boven het bijna beangstigende wit van schildersdoek. Die panelen bieden hem ook de mogelijkheid te breken met de vaak geijkte afmetingen van opgespannen schildersdoek. Zo kiest hij geregeld voor lange, smalle, ‘panoramische’ formaten om bijvoorbeeld een boslandschap voluit in de breedte uit te werken. Daarbij valt het op dat hij de bomen zelden van onder tot boven weergeeft, maar ze integendeel vat in een strak kader waarbinnen ze het nu eens zonder kruin, dan weer zonder wortels moeten stellen. Alsof het tijdschrift-foto's betreft die door de opmaker van dienst genadeloos werden bijgesneden om beter te passen in het concept van de op te maken pagina. Afwijkend qua gezichtspunt of invalshoek zijn Maes' composities nochtans niet, maar hij maakt wel afwisselend handig gebruik van het kikker- en vogelperspectief of zoomt in op elementen van het totaalbeeld die hem geschikt lijken om er schilderkunstig mee aan de slag te gaan. Maar ook smalle, verticale formaten genieten zijn aandacht. Bijzonder daaraan is dat hij telkens vier of vijf van die panelen van gelijke afmetingen beschildert met fragmenten van een groter geheel - ook hier weer hoofdzakelijk boslandschappen - en wel zo dat je als toeschouwer de verwachting koestert dat die panelen, tegen elkaar aan geschoven, als puzzelstukken in elkaar passen en een klassieke compositie vormen. Nu is dat soms wel zo, maar lang niet altijd. In het laatste geval plaatst Maes tijdens het schilderen tussen elk van die vier of vijf panelen namelijk plankjes van gelijke breedte die net verhinderen dat het tot een ononderbroken compositie komt. Eenmaal de beschilderde panelen op gelijke afstand van elkaar zijn opgehangen, moet de toeschouwer de ontbrekende delen er dan ook bij denken. Maes past anders gezegd een soort van optische illusie of *trompe-l'oeil*-techniek toe om de gangbare voorstellingswijzen van de door hem gekozen onderwerpen te doorbreken. Vanuit eenzelfde artistieke opvatting maakt hij trouwens ook gebruik van kleine, vierkante MDF-panelen, die hij tijdens tentoonstellingen soms met tientallen tegelijk in een vooraf bepaald en geordend verband ophangt. Zijn bedoeling: de traditionele thema's op een andere wijze leren zien.

Poriën in de verfhuid

Luc Maes springt graag kwistig met verf om. Op de meeste van zijn schilderijen is de verf zelfs zo rijkelijk aangebracht dat het wel materieschilderijen lijken. En tot op zekere hoogte zijn ze dat ook, want geregeld mengt hij zand door de verf, een typisch ingrediënt voor een materieschilder. Zijn schilderijen zien er dan ook vaak uit alsof ze met verf zijn dichtgemetseld of -geplamuurd. Toch laat hij hier en daar minieme gedeelten van het doek of het paneel onbeschilderd. Door de bruine ondergrond van de MDF-panelen, die hij als grondtoon laat meespelen in de kleurwaarden van zijn voorstellingen, valt dat op het eerste gezicht echter niet zo op. Hier speelt niet enkel de invloed van de door hem geliefkoosde techniek van het aquarelleren, maar ook de noodzaak om als het ware poriën aan te brengen in de dichte verfhuid.

Maes schildert zowel met olie- als met acrylverf. Borstel en penseel, doorgaans toch de meest klassieke hulpmiddelen van een schilder, gebruikt hij enkel om accenten aan te brengen of om details te laten oplichten. Het opbrengen van de verf op het doek of op het paneel doet hij steeds met hetzelfde



Ochtendgloren, *acryl op paneel*, *24 × 70 cm*, *2004*
[Foto: Luc Maes]

smalle paletmes, waarmee hij zijn schilderijen contrapuntisch opbouwt. Dit wil zeggen dat hij er de verf laag na laag aan toevoegt, zonder dat hij er daarna nog veel van wegneemt. Het omgekeerde van het ‘less is more’-principe dus, waarbij vanuit een woekering van meer toegewerkt wordt naar de essentie van minder. Of hij nu schildert op doek of op paneel, Maes mengt elke lik acrylverf altijd eerst met ‘heavy gel’ of ‘high solid gel’. Deze producten, waarin lijm is verwerkt en die al naargelang de gebruikte soort aan acrylverf de eigenschappen van matte of glanzende olieverf geven, zijn bij uitstek geschikt om de verf beter te laten hechten aan niet-klassieke dragers. Bovendien maken ze de verf ook pasteuzer, wat mee het materie-achtige aanzien van de meeste van Maes' doeken verklaart. En om de finishing touch aan zijn schilderijen te geven, werkt hij met zijn vingers. Concreet komt die werkwijze hierop neer dat hij bij het opbrengen van de allerlaatste laag op het doek of op het paneel elke verfstreek met zijn vingers als het ware in de juiste plooi legt. De vrij statische onderwerpen, waarin geen menselijke aanwezigheid voor afleiding zorgt, krijgen door die behandeling vanzelf een dynamischer en levendiger aanzien mee. Galeriehouder en kunstcriticus Freddy Huylenbroeck in een tekst over Maes' werk: ‘Het picturale oppervlak van het schilderij bestaat uit een wemeling van korte toetsen en vage vlekken, die met behulp van het diffuse licht (...) een ietwat koortsige, soms besloten sfeer suggereren.’ [Jean-Paul van der Poorten en Patrick Vandevelde (red.), *Kunst tussen Schelde en Dender*, uitgave in eigen beheer, p. 86].

Lyrisch maar niet schreeuwerig

Naast pasteuze verfopbreng en dynamiek

in de weergave van de onderwerpen is kleur de belangrijkste eigenschap van Maes' schilderijen. We mogen zelfs stellen dat kleur het voornaamste structurerende principe is bij de opbouw van zijn werken. Merkwaardig is dat die harmonische verwerking van de kleuren niet altijd meteen opvalt als je zijn schilderijen vanop afstand bekijkt. Sommige lijken dan eerder uitgesproken eentonig of monochroom. Pas als je pal voor de werken staat, komen de talloze, vaak minuscule kleurschakeringen waaruit ze bestaan aan het licht. Want Maes' werken mogen nog zo herkenbaar geïnspireerd zijn door landschappelijke motieven, hun kleurwerking verleent ze niet zelden in sommige gedeelten een hoge mate van abstractie. Dat hebben ze onder andere gemeen met die van de impressionisten, door wie Maes diepgaand is beïnvloed.

Maes' kleurgebruik ontwikkelde zich door de jaren heen van uitgesproken lyrisch maar nooit schreeuwerig naar meer bezadigd en gematigd. Van primaire naar niet-primaire kleuren. Koele en warme kleuren hanteert hij dan weer afwisselend. Zo werkt hij nu eens vooral met groene en blauwe kleurschakeringen, dan weer met diverse tonen geel. Daarbij speelt de lichtwerking een belangrijke rol. Die aandacht voor de speling van het licht heeft Maes alweer aan zijn studie van de impressionisten te danken. Zo is het niet toevallig dat hij een persoonlijke tentoonstelling in het gemeentemuseum van Temse de titel *Water*, *een metafoor* meegaf. Geen natuurelement dat beter in staat is de spelingen van het licht op te vangen en te weerspiegelen dan water. Geen element ook dat beter weergeeft waar het de impressionisten in wezen om te doen was: het weergeven van het momentane. Met elk schilderij dat hij maakt van de Durme of van de Schelde, al dan niet in combinatie met gedeelten van het omringende land, onderzoekt hij de bijna onuitputtelijke hoeveelheid manieren waarop en hoe hij dat kan doen, want geen blikkering van de zon op het water is ooit dezelfde. Om die reden ook dat een schilderij nooit af is voor hem en dat hij zoveel mogelijk probeert de technische perfectie af te zweren waar hij voornamelijk in zijn beginjaren mee begaan was. Waar het hem om gaat, is leren van de fouten die hij maakt en voortdurend bezig blijven. In tegenstelling met veel andere kunstenaars verloochent hij daarom nooit ouder werk. Voor hem is het een deel van de afgelegde weg en niet iets om met schaamte op terug te kijken als op de minderwaardige voortbrengselen van een beginneling. Vanuit zijn visie dat de definitieve vastlegging van eender welk onderwerp een onbereikbaar ideaal is, maar ook wel vanuit zijn opvatting dat kunst niet elitair mag zijn, probeert hij zoveel mogelijk het spontane en natuurlijke schildersgebaar na te streven. Want schilderen mag voor hem vooral geen routine worden. Van de toeschouwer verwacht Maes dan weer dat die het schilderij in zijn verbeelding zelf afmaakt, dat hij anders gezegd het werk voortzet dat de schilder is begonnen. Vandaar ook dat hij het geven van titels aan zijn werken - zelf zou hij ze liefst van al titelloos laten, maar potentiële klanten hebben nu eenmaal behoefte aan iets dat ze kunnen benoemen - doorgaans aan zijn vaste galeriehouder overlaat. Titels, zo vindt hij, zijn immers te richtinggevend in de interpretatie van een werk en staan de verbeelding maar in de weg.

Geen neo-impressionist

Uit al het voorgaande besluiten dat Luc Maes een neo-impressionist is van het zuiverste water, zou niet helemaal eerlijk zijn tegenover hem en zijn werk. Na het impressionisme zijn er immers nog tal van andere stromingen en -ismen gevolgd, waarvan sommige ook een invloed op zijn werk hebben gehad. Freddy Huylenbroeck: 'De doorgewroete, licht vibrerende verfhuid, gevoed door een wisselspel van subtiele, ondefinieerbare kleuren en krachtige, verzadigde kleurpigmenten, roept associaties op met de "Nouvelle Subjectivité", een stijlbeweging die begin jaren tachtig de zuivere schilderkunst in ere wilde herstellen.' [Idem] Of het nu eens de ene invloed is die overheerst over de andere of omgekeerd, hangt onder meer af van de mate van abstractie of figuratie in het betreffende werk, van het gebruikte koloriet, van de interne dynamiek en van de toets. Vast staat dat Maes al die verwerkte invloeden heeft weten samen te voegen in een hoogstpersoonlijke stijl, die vooral opvalt door zijn natuurlijkheid en zijn ongedwongenheid - eigenschappen die Maes complexloos uitspeelt tegen de heersende kunstopvattingen in.

Gevraagd naar hoe zijn werk in de toekomst zal evolueren, meldt Maes dat de keuze van zijn onderwerpen wellicht nog zal uitbreiden. Zo maakte hij recent in opdracht een reeks strandtaferelen, waarin hij voor het eerst menselijke aanwezigheid figureerde, zij het neigend naar de abstractie. Maar ook hier weer één onveranderlijk element: niet de mens staat voorop, maar wel de hem omringende natuur, die nooit opdrogende bron van inspiratie voor de schilder in Luc Maes.

Over tekens heen Religieuze kunst in Izegem
Fernand Bonneure

Het kunsttijdschrift Vlaanderen heeft zich van in het prille begin geregeld gebogen over de religieuze, sacrale, kerkelijke, christelijke, en/of liturgische kunst, allemaal *omtrent-namen* om de grootschaligheid en de innerlijke problematiek te omschrijven of te omzeilen. In haast elke jaargang vindt men sporen van enige gedrevenheid, kommer of idealisme in deze.

In de geschiedenis van dit tijdschrift gingen de vele discours hieromtrent vaak gepaard met hoge spanning. Zo verscheen reeds in de eerste jaargang (1952, aflevering 2) een voorstelling van de glaskunst van Michel Martens onder de titel *Scherven van licht* en van de schilderijen van Marcel Notebaert onder de titel *Vergeestelijkt expressionisme* - nota bene twee medestichters en redacteuren van het tijdschrift. Dit lokte binnen de redactie enige herrie uit. Om even de sfeer op te roepen: Albert Smeets, zogenaamd geestelijke adviseur, plaatste toen zijn eerste uitval, niet zijn laatste. Hij vond niet beter dan, buiten de redactie om en achter de rug van de auteur van dit artikel, dus via een rechtstreekse ingreep bij de drukker, een paar zinnen in te lassen, zoals: *Deze werken* (van Martens en Notebaert) *kwamen niet tot stand om bij te dragen tot de versiering van een of andere kerk*, *maar zijn voor de huiskamer of het salon bedoeld*.

De boude uitspraak werd in 1955 nummer 6 opengetrokken en tegengesproken met een uitzonderlijke aflevering onder de titel *Gewijde Kunst* met medewerking (foto's, teksten, brieven) van enkele groten van die tijd: Manzu, Marini, Zadkine, Rouault, Mataré, Moore, Lurçat. Ronchamp was net gebouwd, de legendarische expo

Ars Sacra in Leuven zou volgen. Michel Martens was de drijvende kracht achter dit nummer en stond ook in voor de vernieuwende en vooruitstrevende layout.

Daardoor kwam binnen de redactie een verfrissende verademing, die gelukkig van langsom meer om zich heen greep en de weg baande naar nieuwe en vooral vrijere inzichten.

Ik moest aan dit bewogen momentje van vijftig jaar geleden denken toen ik begin oktober 2005 de tentoonstelling bezocht, met de voortreffelijke titel *Over tekens heen*, in de Sint-Tillokerk van Izegem, West-Vlaanderen, een driebeukige neogotische hallenkerk van 150 jaar oud met een toren en een beiaard.

Deze tentoonstelling kwam tot stand door een 'Werkgroep Religieuze Kunst Izegem', met curatoren Mark Delrue, verantwoordelijk voor de religieuze kunst in West-Vlaanderen



Thomas Lange, *1957*, *Berlijn*, *Duitsland woont en werkt in Berlijn en in Orvieto*, *Italie* ORPHEUS UND JESUS, *2001*, *60 × 40 - pastel*, *acryl*, *gemengde techniek op papier Privé-bezit*



Katarzyna Gorna, *Polen*, *MADONNA*, *2000*, *140 × 120*, *zwart-wit foto. Museum Moderne Religieuze Kunst*, *Oostende*

en Fernand Van Heuverszwijn, monnik van de abdij van Zevenkerken, waar destijds prachtige en suggestieve tijdschriften verschenen zoals *Art d'Eglise*.

De tentoonstelling omvatte twee delen, twee aparte uitingen van religieuze kunst. De liturgische arm toonde gebruiksvoorwerpen van de huidige (roomskatholieke) kerk: kazuifels (van Ute Resch, Oostenrijk of van Kim Joong uit Korea), zelfs kazuifels uit krantenpapier (wegwerp?). Voorts zag men er Izegemse Durletstoelen van Jacob Pringiers, nog stoelen en nog kazuifels van Han van der Laan (1904-1991) Nederland, een schitterend altaar plus Iezenaar in gedreven messingbladen van Jacques Dieudonné, Jambes en kaarsen van Eliane Damien uit Brussel, geen vaatwerk (kelken, cibories). Deze kunstambachtelijke creaties hadden een compactere plaats verdiend, zelfs een aparte rangschikking, nog beter een aparte expositie.

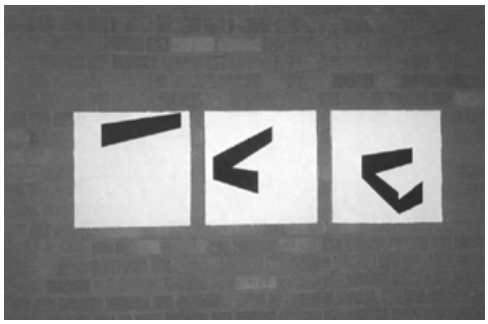
Het tweede luik, de vrijere kunst dus, niet of nauwelijks nog gebonden aan enige functie, was voor mij belangwekkender, want onafhankelijker en toonde enkele aspecten van grote klasse. Het omvangrijkste kunstwerk in deze tentoonstelling was de kruisweg *Les Pas de la Passion* (1985-87) uit de Notre-Dame-de-la Treille in Lille, werk van de in Parijs levende Braziliaanse schilder Sergio Ferro. Veertien grote panelen waarop het Christuslichaam tragisch, maar vooral vlezig en eindig staat afgebeeld. De fragmentering draagt niet weinig bij tot de tragiek: één arm, één been, de halzen van Jezus en Maria in de vierde statie, gespannen of gestorven materie,

schaduw en lichtspel uit gewone en ongewone hoeken, de kruisnagels samen in één voet. Stof voor heel wat bedenking en commentaar, zo was duidelijk bij omstaanders te horen.

Geef mij maar liever Maurus van Doorslaer met zijn *Triptiek* in stralende witten, een toppunt van spanning en eenvoud of Dan van Severen met zijn *Kruis*, potlood op papier, binnen een biechtstoel hangend als een spiegel of Luc Hoenraet met twee vierkante *Composities*, dik in de materie en pijnlijk doorkrast. Kunstwerken die veel dieper ingrijpen.

Een paar kunstwerken konden de structuur, het beginsel, de hoekstenen van deze verzameling vormen. Katarzyna Gorna uit Polen met een grandioze Madonna, een zwart-wit foto (2000), een kunstwerk dat de wellust van leven en lichaam oproept, maar ook het lijden en de dood, een grootse schepping, bovenaards als uitdaging, stralend als object voor meditatie omtrent levensvervulling. en confrontatie.

Vooraan en centraal hing in het volle licht een schilderij van Albert Rubens uit Tielt *La Trinité* (2005), acryl op doek. Het kwam over als een bliksem, een Tabormoment, een



Albert Rubens, *Tielt*, *voorstudie van LA TRINITE*, *2005*, *240 × 240*, *acryl op doek*, *verzameling van de kunstenaar*

drieëenheid in kloeke, brede strepen uitgewerkt met vaste hand, maar niettemin, zoals alle werk van deze artiest som van kundige berekening en even zorgzame afweging. Binnen het kader van deze kerk een moment om nooit te vergeten. Is dit laatste niet missie en zin van de kunst, die hoe langer hoe meer altijd religieus blijkt te zijn?

Werken van tweeëndertig artiesten vulden deze ruimte, niet overdadig, maar zinvol. De artefacten waren goed uitgekozen, even duidelijk en smaakvol geplaatst.

Bij de opening was er een optreden van een Bulgaars vrouwenkoor, met schitterende muziek en een paar heel waardevolle solisten. Helaas hebben alleen de zangeressen begrepen wat ze zongen.

Deze tentoonstelling die duidelijk *voorbij de tekens* wilde geraken, is daar in aangrijpende kunstwerken, vooral dan de vrije creaties, in geslaagd. De curatoren mogen tevreden zijn. En zij verdienen het.

Poezie

Boven al mijn eigen lijden De dichter Huibrecht Haenen (1873-1908)

Stefan van den Bossche

Toen de jonge maar veelbelovende criticus en publicist André de Ridder in 1909 zijn studie *Les lettres flamandes d'aujourd'hui* liet verschijnen, vroeg hij, naast de grote namen, aandacht voor enkele dichters die door omstandigheden door de mazen van de literatuurgeschiedenis dreigden te vallen. Onder hen: de Limburger Huibrecht Haenen.[1]

Men zou Haenen de dichter van de eenzaamheid kunnen noemen, een eenzaamheid die hem door zijn zwakke gezondheid werd opgelegd. Hij mag gesitueerd worden in de schaduw van de invloedrijke maar al even getormenteerde Van Nu en Strakser Prosper van Langendonck: in hun beider gedichten zijn opvallende parallellen te trekken.

Haenen werd op 20 augustus 1873 in Hasselt geboren en zou niet ouder dan 35 jaar worden. Hij groeide op als een schuchtere, wantrouwige jongeman die het op literaire en heel wat andere gezelschappen niet bepaald begrepen had. Hij kon aan het werk als klerk bij de griffie van de Hasseltse rechtbank van eerste aanleg.[2] Met zijn medeleerling aan het college, de latere prozaïst en heideschrijver Alfons Jeurissen

(1874-1925), had Haenen eerder de studentenkring De Vlaamsche Bloemengaard opgericht.[3]

Huibrecht Haenen publiceerde vier dichtbundels: *'t Vaandel met het Roode Kruis* (1897), *Door het leven* (1899), *Avondschemering* (1906) en het postuum bij De Nederlandsche Boekhandel verschenen *Sonnetten en gedichten* (1908). In zijn boekje *'t Vaandel met het Roode Kruis* (1897) tekende de dichter gepoëtiseerde verhalen en taferelen op rond de opstand van de Boerenkrijg. Het waren pretentieloze schetsen waar uiteindelijk maar weinig aandacht aan werd besteed.

Kleurloos

‘Zijn leven? 't Is zoo kleurloos geweest, zoo eentoonig, zoo vol zwart lijden’, zo noteert de chroniqueur van dienst het in de *Vlaamsche Gazet van Brussel*.[4] Als leerling in het Hasseltse Sint-Jozefscollege muntte Huibrecht Haenen uit in zowat alle vakken, en sleepte daarbij nogal wat bekroningen en eervolle vermeldingen in de wacht. Dat was nochtans niet zo evident. Als peuter viel Haenen van de arm van een dienstmeisje achterover op de vloer. Het ongeval resulteerde in een ongeneeslijke breuk. Een vriend van hem getuigde: ‘In twee gebogen, leunend op 'n kruk, zag men hem, stillekens, stillekens, ernstig, den kop in den grond, 't gelaat koud en droef, heensukkelen op straat...’[5]

De dichter raakte zelfs nog tijdens zijn leven vereenzaamd en door velen vergeten. Hij mijmerde en wentelde zich in zijn eenzelvigheid en isolement. Zijn schaarse vrienden, onder wie de moedige Hasseltse advocaat Paul Bellefroid die zich om hem bekommerde, hem hielp en ondersteunde,[6] vonden Haenen hoe langer hoe meer ‘steeds met z'n breed gerimpeld voorhoofd diep door 't lijden gegroefd en zijn vurig oog, waarin de koorts vaak brandde’. Zo zag ook zijn vriend en zwager J.M. Thomissen hem liggen ‘in den zetel, den moewen zieken rug, door zenuwkwaal geradbraakt en gekromd, in kussens rustend, den linkerarm afhangend terwijl de rechter voorarm gewoonlik 'n weinig was òpgeheven... en 't hoofd achterover’. Zo staarde de gekwelde dichter vaak urenlang voor zich uit, zocht hij zich de meest pijnverzachtende houding, en de vrienden zagen hoe elk spreken hem vermoeide, ‘tot 'n plotseling denkbeeld, een toespeling hem uit die loomheid wakker wekte - en, àl vergetend, richtte hij zich op, de kranke, sprak vol vuur en overreding, grondig de gedachte ontwikkelend die hem getroffen had, wijder en wijder z'n denkbeeld uitbreidend, niet als *dichter* alleen, maar als *denker* ook, die hij wàs, en doordringend soms tot de diepste essentie der dingen... En hem zóó te hooren spreken gaf ons allen een groote vreugd!’ Die gesprekken hadden niet weinig de kunst en de literatuur als onderwerpen.[7]

Gaandeweg takelde de ongelukkige dichter steeds verder af. Lezen - ook noodgedwongen een van zijn meest geliefde bezigheden - viel hem moeilijk, rechtop zitten kon slechts met grote inspanning. Haenen slaagde er door aanhoudende aanvallen



Portret van Huibrecht Haenen

van jicht nauwelijks nog in een boek in de hand te houden. Ook op kantoor was het bestaan geen sinecure: ‘voorovergeheld, halfliggend op den lessenaar, kwam-i doodmoê afgesloofd weder thuis en lag hij, uren en uren, uitrustend in den zetel’. De avonden en enkele vrienden brachten wat verstrooiing, zodat soms tot diep in de nacht werd voorgedragen uit eigen werk en toch nog enige vreugde in zijn donkere dagen werd gebracht. ‘Bijna gedurig lijdend [...] denkend en lijdend, leefde hij tientallen in een énkel jaar’. De winter van 1906 betekende het begin van het einde: ‘aanvallen van zenuwkoorts en verbijsterende hoofdpijn; de daaropvolgenden zomer een nierziekte en, toen hij zich beter waande, werden ruggegraat en lenden aangetast... Langzaam, wreed en pijnlik kwam de dood’.[8]

Huibrecht Haenen stierf op 27 juni 1908, ‘grijs van ondervinding, afgetobd van lichaam, doodmoê van geest en òververzadigd van 't leven’, in zijn ouderlijke woning in Hasselt.[9] Hij werd amper 35 jaar. De dichter had heel zijn leven in pijn en lijden doorgebracht, en zijn poëzie is daar van doortrokken. In zijn postuum verschenen *Sonnetten en gedichten* schrijft hij:

't Zijn altoos tonen, die hun lijden klagen,
't Zijn altoos zuchten, die hun droefheid dragen.
Tot blijde zangen ben ik machteloos
Ik kan niet paren
De vreugde aan het wee: ik ben een virtuoos.

Avondschemering

Pas in zijn bundel *Avondschemering* (1906), met gedichten die geschreven werden tussen 1900 en 1906 en uitgegeven door de Hasseltse Sint-Quintinusdrukkerij, kwam Huibrecht Haenen als dichter stilaan tot wasdom. In 1905 waren twee gedichten van zijn hand opgenomen in het tijdschrift *Vlaamsche Arbeid*,[10] een niet onaardige eer, want de dichter Karel van den Oever en de jurist en kunsthistoricus Jozef Muls voerden er de redactie.[11] Eerder had Haenen nogal haastig en ondoordacht twee

bundels laten verschijnen: *'t Vaandel met het Roode kruis* (1897) en *Door het leven* (1900). De bundels werden nauwelijks opgemerkt. Nochtans sprak priester en Gezellespecialist Aloïs Walgrave de jonge dichter in 1900 in *Dietsche Warande & Belfort* toch wat moed in. Hij klasseerde het gros van Haenens vroege werk weliswaar als ‘geene gedichten’, onder meer omdat de gedachte onvoldoende gerijpt was en niet doorstraalde ‘in ware, levend opgevatte vormen’. Walgrave werd zelfs persoonlijk en vriendelijk voor de jonge, getormenteerde scribent: ‘Mijn beste Huibrecht Haenen, dicht nooit zonder dat gij u gepraamd voelt door eene aandrijvende, heldere, ontroerende gedachte, en zonder dat in u de woorden opwellen, en de klanken, en de rythmen aan die gedachte eigen’. Walgrave betoonde nog meer priesterlijke bekommernis: ‘En wees nu niet ontmoedigd door wat ik hier zeggen *moet* omdat ik het zóó denk. Daar zijn verzen in uw boek - dit weze gezegd, niet om te paaien, maar als welgemeende aanmoediging - daar zijn verzen, zeg ik, die mij toonen dat er diep in u een zucht ligt naar eigen kunst; ontwikkel dat streven door diepe opmerking, door aandachtig luisteren naar klanken en rythmenspel, denkt dat de kunst ligt in *geheel* uw wezen, uwe ziel en uw lichaam, uwe eigen, volle zelfstandigheid, en gij zult eens zelve verwonderd zijn over hetgene gij kunt’.[12]

Ook van Aran Burfs, pseudoniem van niemand minder dan de latere hoogleraar letterkunde Frank Baur, kreeg de poëzie van Haenen heel wat krediet, weliswaar opnieuw in de wetenschap dat bepaalde gedichten te vroeg het licht zagen: ‘Hij was een beginneling in den waren zin van 't woord, bundelde en paar malen te vroeg misschien en toch heb ik mijn smaak in litteratuur geen geweld aan te doen, om te bevestigen dat hier een schoon talent voor 't openbloeien stond’. Maar het was niettemin duidelijk: ‘[...] zijn èchte bezieling, zijn eigen voelen en ontroeren hoort men doorheen dat beginnerswerk zòò duidelijk opborrelen! De meeste zijner verzen komen wellicht wat tranerig voor en 't gaat met hun gesteen als met dat van vele jongeren [...]. Tocht ligt een ondergrond van oprechtheid en schrijnend wee ten grondslag’.[13]

In het openingsgedicht van de bundel *Avondschemering*, ‘Ik kom van 't stille Limburg’, maakt de dichter duidelijk wat als setting en context van zijn werk moet fungeren. Zijn actieradius is tot zijn eigen streek beperkt, en daar is wellicht de beïnvloeding van zijn jeugdvriend Alfons Jeurissen niet vreemd aan. De bekoorlijke, ontwapenende eenvoud en onmacht zijn haast ontroerend:

> *Ik heb geen adelbrieven, geen vrienden, hoog in macht,*
> *Ik heb allen mijn harte, mijn lijden en mijn klacht,*
> *Alleen mijn zucht naar 't schoone, mijn streven naar de kunst;*
> *'k Ben arm, van elk verlaten, beroofd van alle gunst.*[14]

De onmacht, het therapeutische van zijn schrijven, maar ook de wat onhandige versificatie en technische mankementen beperken het volume van deze eerste volwassen gedichten. De dichter voelt zich gevangen in zijn eigen, gekwelde lichaam. Zijn verzen gelden, wat verderop in datzelfde gedicht, als de kinderen die hij zelf niet kan krijgen. Zij moeten in zijn plaats de wereld intrekken. In de poëtische legende 'De Berkeboomen' is de eenzaamheid en droefenis niet minder groot. Het is Goede Vrijdag, dag van het lijden en de dood van Christus, de berken staan langs de Heideweg waarin brede en diepe karrensporen door het paarse zand getrokken zijn. Maar ook hier weer: de dichterlijke identificatie met het kreupele, het lijdende van alles wat zich over die heidewegen voortbeweegt:

Krom en kreupel en vooroverhellend
Heffen zij hun zilverblanke stammen,
Dragen zij hun teêrgetwijgde kruinen,
Met uitbottend geluw groen bestippeld;
Grondwaarts buigen zij hun rug, *als onder*
't zwaar gewicht van knagend zieleleed.[15]

Toch primeert een tegenstelling met vroeger, toen alles in het landschap blanker en heerlijker was, toen de dichter, mutatis mutandis, als de berken nog ongeschonden, gezond en gelukkig was:

Vroeger rezen recht en rank de berken,
Staken blanke stelen op, *als zwanen*
Langs blanke halzen, *wuifden zacht en*
Sierlijk met hun weeldrig lokkig loof.
Broederlijk bij de andre boomen stonden
Zij te groeien blij en levenslustig.[16]

Dit soort identificaties heeft voor de dichter therapeutische waarde, hoewel duidelijk is dat hij genezing als onmogelijk beschouwt. Die genezing, die staat van gezondheid dient zowel lichamelijk als geestelijk beschouwd te worden. De lichamelijke pijnen van de dichter veroorzaken ook geestelijke kwellingen, die schrijnend in contrast zijn met het levenslustige kind dat Huibrecht Haenen ooit was.

En zoo is 't gekomen, *dat de berken*,
Vroeger van gestalte recht en rank,
Vroeger trotsch en sierlijk, *krom en kreupel*
Staan langs zandige wegen, *in verlaten*
Eenzame oorden; zoo is 't ook gekomen,
Dat hun schors, *de zilverblanke*, *breede*
Zwarte strepen, *zwarte striemen draagt*.
Zóó vertelt de sage, *zingt het soms*
Droef en klagend in der berken kruinen.[17]

Zijn projectie - de dichter die zichzelf uit zijn hopeloze situatie wegdenkt en wegschrijft - levert in de poëzie van Huibrecht Haenen vaak mooie, geëxalteerde, zij het nog altijd machteloze verzen op. Dat gebeurt bijvoorbeeld opvallend in een m.i. voortreffelijk, veertien kwatrijnen tellende gedicht als 'Blanke wolk..', waarin het evasiemotief, het wegvliegen of vluchten naar een andere en betere werkelijkheid, sterk op de voorgrond treedt maar wordt gecounterd door de eigen begrenzingen en het besef ervan:

Blanke wolk in 't licht des hemels,
Zeildoek op den oceaan,
'k Staar u na, *het hart vol weemoed*,
Met u wilde ik zeilen gaan.

'k Wou als gij de ruimt' doorvaren,
Glijden over d'etherstroom,
Onbekommerd altoos zweven
Door een vlekkloos blauwen droom

Immer verder wou ik dolen,
Hoog verheven boven de aard',
Boven alles wat daar wemelt,
Alles wat daar wordt vergaârd[18]

Om gaandeweg, in dit toch wel cruciale gedicht in de bundel, boven het eigen lijden uit te kunnen stijgen, met de moed der wanhoop in de wereld op zoek naar een onvindbare rust en vrede. Met de witte wolken kunnen meedrijven,

Met u mee naar 't eindloos wijde,
't Onbekende, *'t ongezien*,
verre van mijn eigen lijden,
Naar het waar geluk misschien!

Met u me, *o*, *blanke zwerver*,
Reiziger der blauwe lucht;
Doch ik ben niet van uw wereld.
Ga, *u volgt mijn zielezucht*.[19]

Dat laatste vers is wellicht wat onhandig: het stoort de eerdere gang van het gedicht. Maar halfweg de bundel *Avondschemering* komt de dichter Huibrecht Haenen ten volle aan bod. De tijdruimtelijke situering van de gedichten wordt er niet fraaier op, wel de manier waarop de dichter blijkbaar in enkele bruikbare beelden zijn eigen *condition humaine* ter sprake brengt. Niettemin lijkt hij daar dan weer, bijvoorbeeld in het gedicht ‘Maanlicht op de Graven’, enigszins afstand van te nemen. Hoewel: in weinig andere gedichten uit de contemporaine Vlaamse letterkunde zal een kerkhof er zo gepersonifieerd, uitnodigend en maagdelijk hebben uitgezien. Ik citeer het gedicht hier integraal:

Door 't fulpen blauw des hemels zwerft de maan,
In treurige verlatenheid verloren,
Uitstralend wijd en zijd haar sneeuwig gloren
Op 't heuvlig vlak, *waar zwarte kruisen staan*.
Het kerkhof blankt, *gehuld in blanken vree*,
Bevolkt met tomben, *slanke zuilenschimmen*,
Die krijtwit in den maneregen glimmen
Omzweefd van diep geheim, *van weenend wee*.

Het leger schaduwen slaapt op den grond,
Waar kruis en zerk ze teeknen op de zoden;
Zij liggen roerloos als, *in 't graf*, *de dooden*,
En roerloos als de steenen in het rond.

De stilte zuilt en alles zwijgt en droomt;
Soms rijst en ruischt een zacht geheimvol reuzlen:
De ratlaren, *die een bede neuzlen*,
Hun top met trillend zilverlicht omzoomd.

Vorstin des doods, *werpt wijd de maan haar kleed*
Vaan sneeuwig licht over al de groeven,
Waar doden eeuwig slapen, *in den droeven*
Zwart-donkren nacht, *met al hun hoop en leed*.[20]

Uit dit gedicht blijkt dat Haenen sterker wordt naarmate hij zijn gedicht minder narratief en ook korter en beknopter maakt. Huibrecht Haenen is veeleer observator dan verteller. Zijn verhaal is te eenzijdig, te bedroefd om het voor lezers boeiend te maken. Maar zijn meer gebalde gedichten stralen hoe dan ook iets uit, of het nu een kerkhof of een landweg door de heide betreft. Maar men kan vaststellen dat de dichter meteen een poëticale voorsprong heeft als hij een premisse uitkiest die zijn observatie inzet en zich dichter bij zijn vermoeide aard bevindt. Dat gebeurt ook in een gedicht als ‘Avond’, even kort en krachtig als het kerkhofgedicht, maar met een nog sterker impressionistisch moment:

De zonne duikelt, *smookt; haar wulmend glanzen*
Omwaast de hei met wolken purperdoom,
Waar schilfers wemel-licht in wriemel-dansen.
In gloed verstraalt de verre woudenzoom.

En door de heide zwenkt, *nauw voorwaarts trekkend*,
Een veldgespan. Wat gaat het traag en loom!
De kar, *het paard*, *de voerman grauwen*, *vlekkend*
En grooter rijzend, *door de purperdoom*.

Als een oranjeappel, *goudgeel rozend*,
Hangt nog de zon heel laag in 't hemelsblauw;
Zij zinkt. Het kwijnend daglicht, *even poozend*,
Vervaalt, *zweeft weg in rag van avondgrauw*.[21]

Ook hierop volgende gedichten als ‘Weg door de heide’ lijken op vergelijkbare impressionistische toetsen te drijven, en het lijkt of de dichter bij momenten loskomt uit zijn fysieke en psychische beknelling. Dat gebeurt zeker ook wanneer hij, nog in dezelfde bundel *Avondschemering*, een zesdelige, sterk gevarieerde en doorleefde cyclus zeegedichten bundelt, geschreven naar aanleiding van een bezoek aan de Belgische kust in 1904, misschien in aanwezigheid van een van Haenens schaarse vrienden Michel Walbourgh, aan wie de imposante cyclus is opgedragen.[22]

Nochtans was de receptie van de bundel *Avondschemering* geen succes. En nog wel omdat niemand minder dan Karel van de Woestijne zich er mee inliet. In het tijdschrift *Vlaanderen* klasseerde hij Huibrecht Haenen als ‘de meneer die rijmelt over gemeen-plaatsen’. Er werd Haenen als verzenmaker zelfs een zeker talent toegezegd, ‘Maar 't ongelluk wil, dat hij geen dichter is’, aldus de slotconclusie van Van de Woestijne. Dit moet voor de kreupele dichter een ware mokerslag zijn geweest. Van de Woestijne, onmiskenbaar en ook als dichter getalenteerd vaandeldrager van zijn generatie, was uiteraard van geen biografische achtergronden op de hoogte, en wist niet dat Haenen door zijn lichamelijke toestand nauwelijks in staat was sterker en meer uit een geïsoleerd bestaan te treden dat hem zou toelaten los te komen van de door andere dichters voorgesneden thematiek van ‘sterren, beekjes, heide en zee’.[23]

Een literaire erfenis

Met de omvangrijke bundel *Sonnetten en Gedichten* wilde Haenens zwager J.M. Thomissen een deel van diens literaire erfenis voor de literatuurgeschiedenis vastleggen. Thomissen bezorgde de bundel, schreef een uitvoerige inleiding en hekelde de kortzichtigheid en nalatigheid van de literaire kritiek die het werk van zijn overleden vriend en zwager onvoldoende levenskansen en resonantieruimte had geboden.[24] Dat finale werk werd geprezen door een enkele recensent, de streekgenoot en schrijver Clemens van der Straeten in *Vlaamsche Arbeid*. Hij had het, weliswaar ietwat overmoedig, over ‘een boek dat méer zal afdoen tot het bevorderen van de Nederlandsche letteren in Limburg dan alle mogelijke gilden en bonden’. Van der Straeten was ooggetuige: ‘Van de eerste dag af dat het, in zijn gesoigneerd pakje, uitgestald lag bij de Hasseltsche boekventers, bracht het een ongewone opschudding te weeg in de anders zoo rustige, deftig-bedaarde, òn-noozele letterwereld der oosterprovincie’. Haenen werd immers jarenlang doodgezwegen, telde weinig getrouwe vrienden, zodat volgens Van der Straeten het postume boek ‘het blijvend monument geworden [is] van de vriendschap van eenigen en van de laaghartigheid van anderen. [...] Haenen leeft voort in zijn verzen zooals hij sukkelde langs de straten, zoals hij te kreunen zat in zijn leunstoel, zooals wij, die hem niet van naderbij kenden, wisten dat hij leefde en leed’.[25]

Nochtans vormde de postume uitgave van Haenens gedichten ook voor andere tijdschriften de aanleiding om enige aandacht aan de jonggestorven dichter te besteden. Joris Eeckhout wees in *Jong Dietschland* op Haenens gebrek aan zelfkritiek waardoor heel wat minderwaardig werk werd gepubliceerd. Nochtans is het Eeckhout die het toenmalige en vernietigende slotoordeel van zijn eigen goede vriend Karel van de Woestijne nu openlijk tegensprak als te categoriek. Er vallen immers enkele sonnetten

te noteren die ‘door een echt dichter zijn geschreven’.[26] In *De Vlaamsche Gids* beoordeelde Maurits Sabbe de postume bundel ‘geschikt om den dichter naar waarde te doen schatten; hij bevat het voldragenste en het karakteristiekste werk van den ongelukkigen Hasselaar’, wiens gedichten ‘een volgehouden, grievende klacht’ zijn. Toch zijn ze voor Sabbe beter dan heel wat andere, contemporaine lijdenslyriek, omdat men in Haenens werk ‘het hijgen van waarachtig wee’ kan voelen, zodat het ‘geen mode-pessimisme’ blijft en enkele gedichten een blijvende waarde verlenen.[27]

‘Regen’ is zo een gedicht: het levert een somber en vergrauwd natuurtafereel dat uitmondt in droeve overdenkingen:

Gestadig trekken lange karavanen
Van wolken door de woestenij der lucht,
Hun grauwe slepen boven lanen
Waardoor de wind zijn weeklacht klaagt en zucht.

En eenzaam rekken zich de modderbanen.
De regen streept en striemt met suisgerucht
Van zijpling, klettrend op het half-vergane
Verschrompeld loof, dat rijst in zwierlende vlucht.

En de avond schemergrauwt vol grijzen smoor
Van regendamp, waarin de boomen doomen...
En 't lekt en 't druipt en droppelt immer door.

'k Voel om mij heen en kouden weemoed stroomen,
Die mij doorzijpt, wijl 'k ga langs modderwegen
Door avondzwart en killen najaarsregen.[28]

In ‘De Profundis’ herneemt de dichter het in *Avondschemering* geformuleerde motief van het verlossende kerkhof, hoewel de beelden meer deprimerend zijn geworden:

Nu ga ik zwijgend naar het zwijgend kerkhof henen...
De blaren dwarrelen voort, die met de winden draven.
Een bosch van Kruisen rijst, een stad van zuil en steenen.
En ik, ik wandel rond, als in mijzelf begraven.

Hier slapen ze in den grond, die slaaploos moesten weenen;
Hier rusten zij in vree, die rustloos moesten slaven.
de dood omhelsde hen, toen beurtlings zij verdwenen,
Zij strekte roerloos neer de boozen en de braven.

Ik dwaal door 't Kruisenbosch, ik sta voor elken drempel,
Maar niemand opent mij, verbreekt d'onbreekbren stempel
Der dood... geen hand wijst mij den weg door deze straten,

Waar ik door stilte ga langs marmren beeldenreken,
Die rijzen strak en stijf en staren zonder spreken...
Hier, waar zóóvelen zijn, wat voel ik mij verlaten![29]

In het gedicht ‘Droomen’ exploreert de dichter ietwat omzichtig het grensgebied tussen droom en werkelijkheid. Alle elementen uit de dagdroom worden een bepaalde functie toegekend met het oog op het benoemen van het menselijk leed en de niet aflatende droefenis:

Ik dwaal zoo gaarne weg in stille droomen,
Als blanke feeënhanden zalvend zacht
Mijn naakte schouders kleeden met een vacht

Van nevelsneeuw, zoo luchtig als aromen;

Wen mijn gedachten staan als hooge boomen,
Met mistig-blanke schemering omragd,
En àl verwasemt in een blauwe nacht,
In 't zilver, dat mijn zielevlakten droomen...

Dan zinkt mijn wezen weg in zalig zwijgen,
Dan rust mijn onrust, slaapt mijn slaaploos wee,
En zie 'k niet meer, uit droeve mijmerzee,

De grauwe rotsen van mijn onheil stijgen.
O! mocht ik in mijn droomen nederzijgen,
Altoos omschemerd met dien blanken vreê![30]

Diezelfde eenzaamheid en noodlottigheid vindt ook gestalten in andere beelden die steeds terugkeren in de poëzie van Huibecht Haenen. Eén ervan is de rode, da-

lende zon die het sterven verbeeldt, zoals bijvoorbeeld in het gedicht ‘Laatste tocht’, waarvan de eerste strofe luidt:

Nu ga ik stil den weg der eenzaamheid.
De roode zon zie 'k groot in 't westen dalen;
Zij sterft in gloriegloor, haar laatste stralen
Als vorstlijk purper bloedig uitgespreid.[31]

Op andere momenten overweegt, om een vergelijkbare sfeer aan te duiden, het regenachtige en de modder die het landschap voor de kreupele dichter daarom niet minder dromerige allures geven, hoewel die dromerigheid alweer tot onontkoombare conclusies leidt:

Ik dool en dompel voort langs modderwegen,
Door doomend duister, vullend veld en laan,
Uit zwarte hoogten zijpelt koude regen
En druipt van zwart geboomte op zwarte laan.

[...]

Hoe dikwijls dwaal ik rond in mijn gedachten
Die, duister, met hun zwart mijn ziel versmachten,
Dwaal, als een grijsaard, strompelend en verstramd.[32]

Nog heel wat andere gedichten bespelen hetzelfde register, hoewel dat naar het einde toe van Haenens ultieme overzichtsbundel pijnlijker en harder wordt, en de vergelijking met de wegkwijnende maker van deze verzen nadrukkelijk en zelfs navrant wordt. Het gedicht ‘Apotheose’ is daarvan wellicht het treffendste maar tegelijk mooiste voorbeeld. Het illustreert overigens de moed en helderheid waarmee Huibrecht Haenen zijn lot onder ogen zag en uiteindelijk ook gestalte gaf:

In purperroode glorie duikt en daalt
De najaarszon. De boomen staan te sterven
In koortsengloed van gele en roode verven,
Zij dragen zonnemantels, rijk bekraald.

En mijn gedachten, mijn gedachten zwerven
Die lange lanen langs waar 't loover straalt,
En, krimpend, stervend nòg eens zegepraalt,
Terwijl de winden 't wild en wreed doorkerven.

De zonnemantels houden zacht omwonden
In wijde mouwen, koninklijk geplooid,
De boomen bloedend uit zoovele wonden.

Hoe wonder-schoon is hier de dood getooid!
Zoo zal in glans verstralen 't smartelijk leven...
En mijn gedachten, mijn gedachten zweven...[33]

Onrechtveerdig beoordeeld

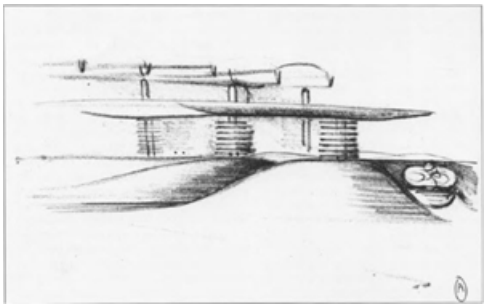
‘Hij stortte z'n gemoed zelden uit en leî niet z'n harte bloot voor iedereen. Aan niemand heeft hij zich ooit gànsch gegeven. Hij was achterdochtig, in vele gevallen schuchter zelfs. Gaarne verdook hij zich, stelde z'n eigen ik niet een énkel maal ten-toon: dáártoe was hij te grootsch, daartoe bezat hij te veel wáre fierheid’, aldus Thomissen. ‘Er lag 'n bedeesdheid in zijn blik wanneer-i stond vóór vreemden. De woorden stokten in zijne keel en soms werd die onoverwinbre schuwheid zo erg dat ze hem schijnbaar-onbeleefd deed voorkomen. Slechts na ruimere verkeering met bekende personen werd hij, die benauwdheid overmeesterend, zichzelf wederom en velen, voorzeker, hebben hem bij korte kennismaking of bezoek-in-der-haast onrechtveerdig beoordeeld’.[34] Dat was, in enkele bewoordingen, het persoonlijke drama van de mens en dichter Huibrecht Haenen, én wellicht tegelijk van zijn literaire loopbaan.

Huibrecht Haenen zal geboekstaafd blijven als een van de zangers van het ongerepte Limburgse landschap. ‘Ik kom van 't stille Limburg, / Ik kom van 't heideland, / Waar paarse bloemen bloeien, / Gekweekt in dorre zand, / Gestriemd door noorderkoude, / Geschroeid door zomerbrand; / Ik kom van 't stille Limburg, / Ik kom van 't heideland.’ Het waren deze simpele verzen die Aran Burfs - Frank Baur - hebben aangezet om, als een van de weinigen, aan Haenen de nodige aandacht te besteden: ‘Zoo nederig en bescheiden als deze regelen zelve, leefde ook Huibrecht Haenen, die ze schreef. En zoo onopgemerkt als dat stille leven was, kwam ook de dood van dezen dichter: een geluidloos heengaan, een mensenschuw heenvlieden, - gelàten als de heide, waarvan steeds het droomerig beeld hem vóór den geest zweefde’. Baur zag Haenen, was hij blijven leven, evolueren naar het symbolisme toe, hoewel hij daartoe dan weer de vaardigheden van een Van Langendonck of Kloos ontbeerde om een bepaald zinnebeeld in een treffend en volgehouden symbool te gieten. De zucht naar ‘moderniseeren’ was ook Haenen niet vreemd. Zijn sterkste gedichten waren zonder meer te vinden in zijn natuurpoëzie: ‘De getuigenis van een hartelijk meêleven met de natuur, ligt in het werk van den Hasseltschen dichter goed-waarneembaar uitgesproken’ en blijven ‘de indrukken van den geboortegrond uitgaande’, de meest beklijvende.[35] In zijn hoedanigheid als zanger van Limburg werd Haenen in 1949 door de Vereniging van Limburgse Schrijvers herdacht. Het was ook die organisatie die er voor ijverde zijn graf door het Hasseltse stadsbestuur te laten restaureren.[36] Nadien sloeg de grote vergetelheid toe.

Architectuur
Renaat Braem en het Middelheimmuseum
Geert Swaenepoel

Nog tot 19 februari kunt u in het Middelheimmuseum een tentoonstelling over Renaat Braem (1910-2001), één van de belangrijkste vertegenwoordigers van de naoorlogse architectuur in België gaan bekijken. Daarmee plaats het museum een man in de kijker wiens ontwerpen vandaag nog net zo omstreden zijn als toen ze gebouwd werden. De politietoren, het Middelheimziekenhuis, woonwijk 't Kiel, het Arenaplein in Deurne: je houdt ervan of je vindt het afschuwelijk, neutraal sta je er nooit tegenover. De gebouwen van Braem springen in het oog en drukken mee hun stempel op het uitzicht van de Scheldestad. En ook andere ontwerpen van Renaat Braem, zoals van woonwijk Sint-Maartensdal in Leuven met zijn vreemde silhouet of de woontoren in Boom die als een baken langs de expresweg oprijst, zijn erg nadrukkelijk in het landschap aanwezig en vormen een bron van controverse. Woonzones moesten voor Braem een ‘synthese der kunsten’ zijn: kunst en cultuur dienden vervlochten te zijn in de leefomgeving van de gewone man. Hij wilde een ‘stimulerende’ woonomgeving creëren. De merkwaardige bouwwerken van Renaat Braem staan de jongste jaren opnieuw in de belangstelling en de waardering voor zijn werk zit duidelijk in de lift.





In de tentoonstelling in het Middelheimmuseum staat het permanent paviljoen dat Braem ontworpen heeft centraal. Vanuit zijn streven om architectuur en kunst te integreren was Braem vanaf de oprichting als lid van de Raadgevende Commissie nauw betrokken bij het Middelheimmuseum. Nadat hij al een tijdelijk paviljoen voor de 7de Biënnale had tot stand gebracht, kreeg hij in 1963 de opdracht een permanent paviljoen voor het Openluchtmuseum voor Beeldhouwkunst Middelheim te ontwerpen. Dit gedroomde project, dat architectuur, beeldhouwkunst en natuur voor het oog van de toeschouwer bij elkaar bracht, zou hem tien jaar bezig houden. Het paviljoen werd ingehuldigd ter gelegenheid van de 11de Biënnale in 1971. De

tentoonstelling laat aan de hand van een selectie uit de meer dan 300 nagelaten schetsen, voorontwerpen en plannen zien hoe het ontwerp, concept na concept, gegroeid is. Jo Braeken, conservator van het Renaat Braemhuis in Deurne, tekende voor de selectie. Hij verdeelde de mooiste tekeningen, schetsen en bouwplannen in vier groepen. De eerste groep toont de ontwerpen die Renaat Braem maakte voor het tijdelijk paviljoen naar aanleiding van de 7de Biënnale. Dat tijdelijk paviljoen moest onderdak bieden aan de fototentoonstelling *Integratie van de Kunsten*. De interactie van architectuur en plastische kunsten werd er geïllustreerd door bekende namen als Saarinen en Breuer en Calder en Vasarely. In groep twee komt het eerste concept voor het Middelheimpaviljoen in 1963 aan bod. Toen rond eind 1963 gedacht werd aan de bouw van een bestendig paviljoen, om de meest kwetsbare beeldhouwwerken uit de collectie van het Middelheimmuseum in onder te brengen, bood Renaat Braem aan hiervoor een gratis ontwerp te leveren. ‘Om te beletten’ aldus de architect, ‘dat men er weer een banaal geval zou neerpoten’. Het eerste concept dateert nog van eind 1963 en omvat een toegangspaviljoen, een ruime tentoonstellingshal en een aanpalend auditorium, waarop aan beide kanten overdekte tentoonstellingsgalerijen aansluiten, die op hun beurt weer overgaan in open beeldenterrassen. Braem voorziet in plaats van het vlakke terrein aan de zuidrand een organisch landschap met glooiende grasvelden, groenwallen, slingerende paadjes en waterpartijen. Zijn ontwerp zelf bestaat uit primaire geometrische volumes.

Groep drie van de tentoonstelling focust op het tweede en derde concept voor het Middelheimpaviljoen en bevat schetsen en ontwerpen uit de periode 1964 tot 1966. In het tweede concept kiest Braem voor één aaneengesloten bouwmassa, afwisselend opgebouwd uit drie open patio's en drie overdekte tentoonstellingszalen. Het gevelfront is licht gebogen en gesloten terwijl de opengewerkte zuidzijde zich spiegelt met brede terrassen in een golvende waterpartij. Wanneer begin 1966 aan de mogelijkheid gedacht wordt het paviljoen in te planten op het biënnaleterrein Middelheim-laag, ontwierp Renaat Braem een derde concept, waarin het paviljoen midden een cirkelvormige vijver op een eiland gesitueerd wordt, pal in de as van een open grasvlakte, in symmetrie met het Middelheimkasteel. De vierde en laatste groep tekeningen en ontwerpen stelt het definitief ontwerp van het paviljoen centraal en de uitbreidingsplannen uit de periode 1966-1973. In 1966 wordt de definitieve keuze voor de inplanting van het paviljoen gemaakt. Het vierde concept van Renaat Braem gaat uit van een harmonische eenheid en een organische verstrengeling tussen architectuur en natuur. Het terrein wordt omgevormd tot een glooiende vallei in achtvorm, waarboven het paviljoen oprijst. Het gebouw vormt een keten van zeven bouwdelen. Het uitgangspunt van het concept is een afwisseling van grote tentoonstellingszalen met bovenlicht en lage overgangsruimten met zijlicht, waarbij het uitzicht op de natuur tot een strikt minimum beperkt wordt. De bovenlichten, met het profiel van opvliegende meeuwen, worden dragers van het sculpturale karakter van het ontwerp.

Het huidige Middelheimpaviljoen werd door Renaat Braem beschouwd als een van zijn best geslaagde realisaties en is in aangepaste vorm de eerste fase van dit vierde concept. De bouw gaat van start in 1969 en wordt in 1971 beëindigd. In de ontwerpen voor de tweede en derde fase verwerkt de architect de indrukken van zijn reis naar Japan, maar het plan wordt in 1973 uiteindelijk geruisloos afgevoerd.

De tentoonstelling heeft plaats in het door Renaat Braem ontworpen paviljoen en confronteert de ontwerpen en concepten met de realisatie zelf. De tentoongestelde selectie ontwerptekeningen bevat zowel breed opgezette schetsen, ontwerpen van uitgewerkte details als afgewerkte presentatiestukken. Ze tonen stap voor stap hoe het concept gegroeid is en getuigen van het virtuoos tekentalent en het scheppend vermogen van Renaat Braem als architect. De tentoonstelling is elke dag, behalve op maandag, gratis toegankelijk van 10 tot 17 uur.

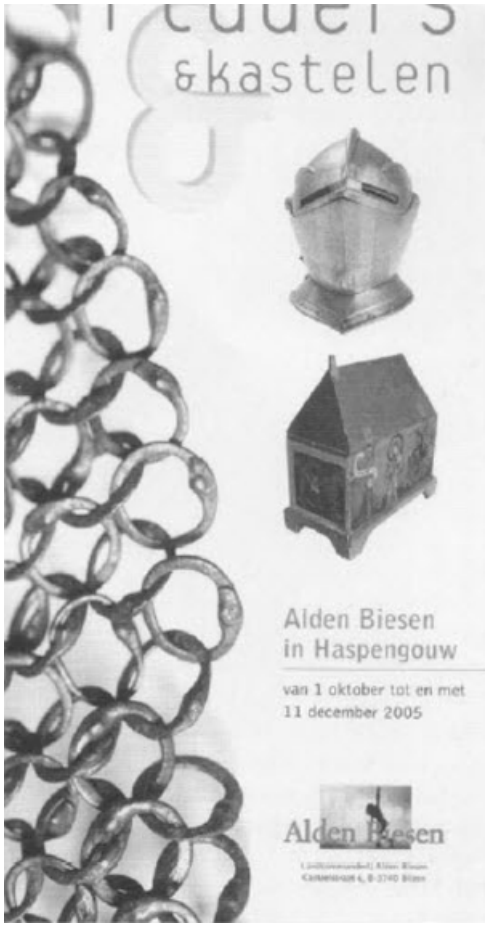
Tentoonstellingen
Ridders en kastelen
Robert Nouwen

De Landcommanderij Alden Biesen in Bilzen pakt dit jaar uit met een mooie regionaal-historische expositie: ‘Ridders en kastelen - Alden Biesen in Haspengouw’, waarbij het Haspengouwse kastelenlandschap in de kijker wordt geplaatst. Zuid-Limburg behoorde tot de vruchtbaarste agrarische gebieden in Noord-West-Europa. De graven van Loon (grosso modo het latere Limburg) hebben in de 11de-12de eeuw vanuit die regio hun territorium uitgebouwd en daartoe diverse

torenburchten opgetrokken, zoals in Brustem en Kuringen. Anderzijds bouwden tegenstanders als de prins-bisschop van Luik of de hertog van Brabant in het randgebied evenzeer burchten.

Onder invloed van het leenwezen gaf de graaf van Loon in Haspengouw ook talloze kleine gebiedsdelen aan zijn medestrijdende ridders in leen, waardoor Haspengouw versnipperd geraakte. Zo ontstonden er in die lenen (latere heerlijkheden) naast de grafelijke en hertogelijke burchten ook tal van ridderverblijven (woontorens). In de Nieuwe Tijd groeiden die uit tot adellijke residenties. De rijke grondopbrengst maakte kastelenbouw en een ‘heerlijk’ leven binnen zo'n kleine gebiedsdelen immers mogelijk. En terwijl de groei van dit feodale stelsel nog in werking was, verscheen in 1220 de Duitse Orde op het toneel. Ook zij wilde in Haspengouw een graantje meepikken.

De tentoonstelling ‘Ridders en kastelen’ belicht de evolutie van vechtende grafelijke ridders naar de latere adellijke heren in het prinsbisdom Luik, die samen met de prinsbisschop het vorstendom bestuurden. De Duitse Orde vormt daarbij een uitstekende invalshoek. Dankzij de historische aanwezigheid van deze ridderorde in Haspengouw en haar greep op dit territorium leren we meteen die regio zelf kennen. Tegelijk komen de identiteitsbepalende kenmerken van de streek in beeld: de mottorens en hun evolutie naar burchten en luxueuze kastelen, de boerderijen die uitgroeiden tot monumentale vierkantshoeven, de fantastische ‘ondertunneling’ van de mergelstreek, de vele graanmolens en de vakwerkbouw van weleer... We raken opnieuw vertrouwd met het onderscheid tussen Droog- en Vochtig-Haspengouw, het drieslagstelsel, de strovlechterij in de Jekervallei en talrijke landbouwactiviteiten. Tenslotte brengen we ook het typisch Haspengouwse landschap met



de *open fields* en de hoopdorpen artistiek in beeld, o.m. met moderne landschapsschilderijen van bekende Limburgse kunstenaars.

De tentoonstelling is opgebouwd met maquettes en kaarten, harnassen, wapens en blazoenen, adellijke schenkingen als reliekschrijnen en zilverwerk, portretten, sculptuur en archivalia, oude geld- en archiefkisten, Haspengouws landbouwgetuig enz. Bovendien wil de expositie aanzetten tot een bezoek aan de regio zelf. Alden Biesen, het grootste kasteelcomplex van Limburg en ver daarbuiten, vormt immers een poort die uitnodigend gericht is op dit schitterende en unieke Haspengouwse kastelenlandschap. Vooreerst wordt de bekende ‘Route van de Duitse Orde’ aangeboden, die de bezoeker een erfgoedtoeristisch pad aanreikt, dat o.m. leidt naar de Limburgse commanderijen Ordingen, Bernissem en Sint-Pieters-Voeren, en naar de refugiehuizen, kerken, kapellen, vierkantshoeven en molens van de Duitse Orde in Bommershoven, Helshoven, Nerem en Tongeren. Tevens is Alden Biesen een uitstekend startpunt voor een bezoek aan de talloze gelijksoortige burchtsites en kasteelcomplexen in het glooiende landschap van Zuid-Limburg, inplantingen die we dankzij de tentoonstelling nu ten volle kunnen begrijpen.

Bij de tentoonstelling hoort een uitstekende catalogus. Deze belicht de talrijke geëxposeerde objecten op een grondige wijze. Wij zijn er van overtuigd dat de bezoeker van de tentoonstelling deze thuis nog met veel genoegen zal doornemen.

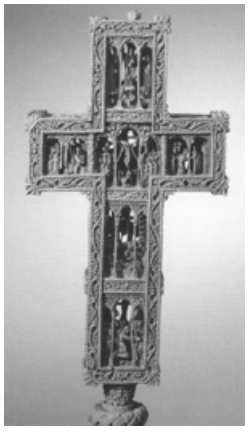
Praktisch

'Ridders en kastelen' is zonder meer een aanrader voor jong en oud. De tentoonstelling is zeer didactisch uitgewerkt en leent zich uitstekend tot een groepsbezoek met een vereniging of klas.

Waar: Landcommanderij Alden Biesen, Kasteelstraat 6, 3740 Bilzen
Wanneer: van 1 oktober t.e.m. 11 december 2005
Tot 1 november dagelijks van 10 tot 18 uur
Na 1 november van dinsdag t.e.m. zondag van 10 tot 17 uur
Een rondleiding o.l.v. een professioneel opgeleide gids gebeurt op aanvraag (089/51.93.44).
Op zondag is er voor de individuele bezoekers voor een beperkte toeslag van één euro een rondleiding voorzien van 50 minuten, telkens om 14 en om 15 uur. Voor tarieven en groepsbezoek o.l.v. een ervaren gids (089/51.93.44). Zie ook: www.alden-biesen.be. Meer info: jef.mertens@wvc.vlaanderen.be of bij Pat Vincent, tel.: 089/51.93.42.

Unieke kunst voor religieuze schatten
Jean Luc Meulemeester

Niemand zal betwijfelen dat relieken door de eeuwen heen in diverse godsdiensten een grote rol hebben gespeeld. Het christendom vormt daarop geen uitzondering. Met ups en downs heeft de Kerk de verering ervoor gestimuleerd of afgeremd. Vandaag heeft de gelovige er minder aandacht voor



Cipressenhouten kruis (h.: 34,3 cm) uit 1549 afkomstig uit het Middellandse Zeegebied en toegeschreven aan meester Lascaris Sint-Petersburg, Hermitage
[persfoto]

want hij of zij keert terecht terug naar de diepere kern van het geloof. Relikwieënverering is echter niet volledig verdwenen en misschien zal de Kerk binnenkort de cultus ervoor opnieuw stimuleren, net zoals de onverwachte terugkeer van de aflaten. In het verleden hebben ze in elk geval geen onaardige betekenis uitgeoefend in de cultureel-godsdienstige en politieke on twikkeling van West-Europa.

Vanaf 313, toen de christenen dankzij keizer Constantijn de Grote (206-337) definitief hun geloof openbaar mochten praktiseren, ontstond ongetwijfeld een massale trektocht naar het Heilig Land en werden allerlei souvenirs meegebracht. Op die manier kwamen heel wat religieuze voorwerpen in Rome en in andere gebieden terecht. Dit pelgrimeren werd nog gestimuleerd doordat de moeder van de keizer, Helena, dertien jaar later, op een miraculeuze manier het 'Ware kruis' op de berg Golgotha vond. Zowel vanuit het westen als het oosten zakten vanaf dan nog meer horden bedevaarders af naar de voornaamste bijbelse locaties. Dat de lange reis lastig en moeizaam verliep, zal wel niemand ontkennen. De onherbergzame gebieden, de eindeloze woestijnvlakten met een brandende zon vormden samen met eenzaamheid, ziekte, voedselproblemen en een tekort aan zuiver water slechts enkele moeilijkheden voor de voortschrijdende pelgrim. Voeg daarbij nog het onbekende, de aanwezigheid van gevaarlijke dieren en de vreemde volken die



Kruisrelikwie (44,8 × 40,6 cm), *in zilver en goud*, *uit circa 1860*, *gemaakt in het atelier van Theodor Verthovtsev*
[persfoto]

niet altijd met goede bedoelingen de devote reiziger inhaalden.

De redenen voor dergelijke pelgrimages waren divers. Godsvrucht in de ruimste zin staat waarschijnlijk wel bovenaan. Sommigen gingen ongetwijfeld op zoek naar vergiffenis, anderen hoopten op genezing of volbrachten een gelofte. Het is voor de gelovige de weg naar verlossing en een boete voor gedane zonden. Naast devotionele bedoelingen bestonden ook strafbedevaarten en enkele zeldzame lieden ondernamen de gevaarlijke tocht als avontuur, weg van de huiselijke en familiale omgeving. Misschien hadden ze iets misdaan en vluchten ze naar een heilig oord? Of dachten ze werkelijk



Op deze vissenschedel (31,8 × 17 × 8,4 cm) werd het doopsel van Christus geschilderd door een anonieme kunstenaar.
Sint-Petersburg, Hermitage [persfoto]

een uitzonderlijk fortuin op de kop te tikken of de ware geliefde te vinden? Wat ze ook beoogden, allemaal wilden ze wel een tastbare herinnering meebrengen die meer was dan een souvenir. Een zeldzame relikwie lag voor de hand. Er werden namelijk helende krachten en wonderbaarlijke eigenschappen aan verbonden, waardoor de pelgrim tijdens de terugkeer zich meer beschermd voelde en thuis hoopte op een verbazingwekkende gebeurtenis. Er werd veel geloof aangehecht, zoveel dat er gretig werd opgeboden. Vorsten, seculiere geestelijken en kloosterlingen verzamelden ze graag, want ze zorgden ervoor dat gelovigen hun bidplaatsen kwamen bezoeken en via allerlei giften meewerkten aan de verfraaiing ervan. Heel wat van die relikwieën kwamen uit het Heilig Land en werden via Byzantium voor grove sommen verhandeld. Voor de voornaamste en primaire relieken werden heuse kapellen gebouwd. Een schoolvoorbeeld daarvan in de beroemde Sainte-Chapelle in Parijs. Deze parel van gotische architectuur dankt zijn ontstaan aan de relikwieënverering van Lodewijk IX, die niet voor niets de bijnaam de Heilige kreeg. Het was hem namelijk in 1239 gelukt voor de aardige som van 135.000 pond de vermeende doornenkroon van Christus aan te schaffen. Meteen kon de keizer van Byzantium zijn schuld ten opzichte van de Venetiaanse kooplieden inlossen. Voor deze primaire reliek en de later door hem verworven passierelikwieën,



Zilveren reliekkistje met afbeeldingen van Christus, Maria en de apostelen, gemaakt in Constantinopel omstreeks 550 door een Syrische meester. Sint-Petersburg, Hermitage [persfoto]

waaronder enkele druppels van het H. Bloed en een splinter van het H. Kruis, liet hij in de binnentuin van zijn kasteel dit kleinood construeren. Zelf kon hij via een verbinding met zijn paleis dag en nacht zijn schatten gaan vereren.

De aandacht voor de relikwieën is duidelijk afgenomen, zelfs bijna totaal verdwenen. Des te meer staan we in bewondering voor de kunstvolle omhulsels waarin die meestal zorgvuldig werden opgeborgen. Eindigde het zomerlange Corpus 05-evenement in Brugge soms niet met een heuse schrijnententoonstelling *Corpus Sanctorum* in de schatkamer van de Sint-Salvatorskathedraal? En stonden in parochiekerk van Nevele begin november ook niet dergelijke reliekencustodia te pronk? In die rijven, dikwijls uitgevoerd in edele materialen, liggen nu nog dikwijls, veilig vastgemaakt met een paar (rode of goudgele) draadjes, de ooit verworven preciosa. Ook de Russische tsarenfamilie verzamelde met meer dan belangstelling eeuwenlang deze christelijke schatten en liet ervoor unieke opbergkistjes vervaardigen. Samen met deze relikwieën vergaarden deze adellijken eveneens allerlei souvenirs uit die heilige plaatsen. Deze aandenkens bestonden aanvankelijk uit stukjes van het kruis, heilig water, olie en wat zand of stuifmeel. Maar de handel tierde welig en al vlug vervaardigden handige ambachtslieden allerlei objecten die met begerige ijver o.a. door hen daar werden aangekocht. We denken aan olielampen, wierookvaten, ringen, ampullen, broodstempels, amuletten, rozenkransen in parelmoer, kruisjes in allerlei metalen en geborduurde doeken met afbeeldingen van taferelen uit het Nieuwe Testament. De in cipressenhout uitgevoerde kruisen door het atelier van meester Lascaris behoren zeker tot de hoogtepunten. In die objecten uit de eerste helft van de zestiende eeuw werden ragfijn miniatuurcomposities gesneden met christelijke iconografie, vooral logischerwijze taferelen uit het lijdensverhaal van de Heer. De Russische tsarenfamilie was blijkbaar op dit alles verzot.

Tot de merkwaardigste meegebrachte devotionalia behoren zeker op vissenkoppen geschilderde iconen (zie afb.). Deze schedels werden speciaal daarvoor schoongemaakt, gepolijst en geprepareerd. De gebruikte schildertechniek doet denken aan encaustiek, waarin ook de oudste iconen waren uitgevoerd. Het opgeschilderde onderwerp vertoont vaak taferelen die met de drager verband houden, zoals het doopsel van Jezus in de Jordaan, de wonderbare visvangst en het voeden van vijfduizend mensen door middel van twee broden en vijf vissen. Ook afbeeldingen van populaire heiligen werden weergegeven. De benen koppen komen van vissen uit het meer van Tiberius en uit dat van Galilea, wat de symboliek intensiveert. Beide meren speelden, zoals iedereen weet, een grote rol in het leven van Christus.



Parelmoerenschelp (16,2 × 15,7 cm) uit 1830-1850, uitgevoerd in Bethlehem met o.a. voorstelling van 'Het Laatste Avondmaal' en de 'Geboorte van Jezus'
[persfoto]

De beschildering gebeurde in de achttiende eeuw waarschijnlijk door anonieme Slavische iconenmeesters die inspiratie vonden bij Griekse of Melkitische kunstenaars. Enkele van die beschilderde vissenschedels worden eveneens bewaard in kloosters op Kreta en in Egypte, maar blijven zeldzaam. De pelgrim wist dit ook en verheugde zich ongetwijfeld in het bezit ervan, misschien denkende dat de bewuste vis ooit tijdens het eerste doopsel zelf in de Jordaan had gezwommen.

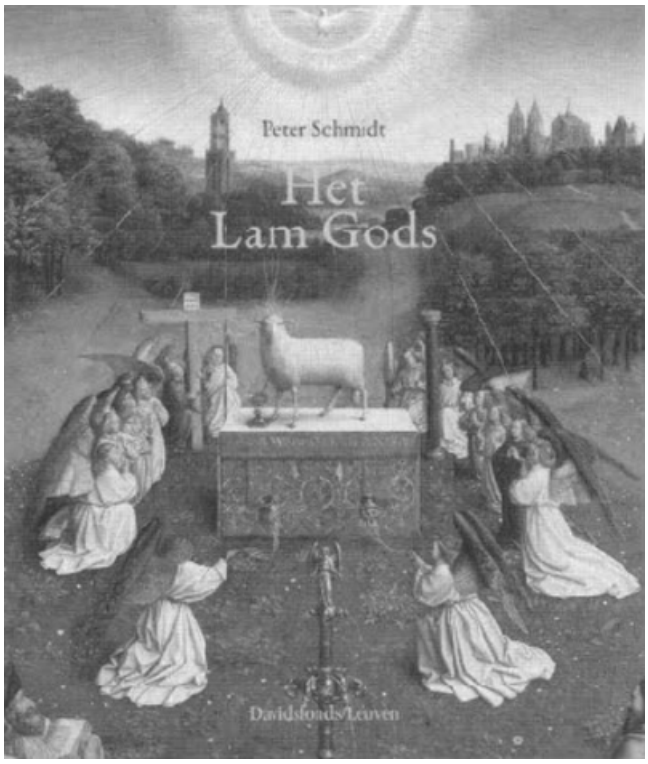
Ruim tweehonderd van die schatten, waaronder vijf beschilderde vissenschedels, zijn tot 26 maart 2006 keurig opgesteld in het Hermitage aan de Amstel langs de Nieuwe Herengracht in Amsterdam. Het geheel is een ware schatkamer van religieuze kunst. Een fraai uitgegeven boek met diverse bijdragen begeleidt de tentoonstelling. Deze essays zijn vlot leesbaar en vormen eigenlijk geen catalogus van geëxposeerde objecten, wel inleidende teksten die het onderwerp duiden. Achteraan werd wel een lijst daarvan toegevoegd. De meeste van de tentoongestelde kunstwerken zijn fraai en in kleur afgebeeld. De tentoonstelling kan dagelijks tussen 10 en 17 uur worden bezocht. Inl.: 00 31 20 530 87 55.

Boekbespreking
Vlaamse Primitieven
Kunsthistorische ontdekking van Peter Schmidt leidt tot nieuwe interpretatie van het Lam Gods
Emmanuel Van Lierde

Het Lam Gods van de gebroeders Hubrecht en Jan van Eyck behoort tot de omvangrijkste en meest complexe 15de eeuwse retabels in West-Europa. Men krijgt niet enkel een schilderij te zien, maar de hele schilderkunst. Het iconografisch programma ervan is letterlijk uniek. '*De aanbidding van het Lam*' bevat een schat aan symbolische en allegorische verwijzingen. In deze polyptiek gaat de rijkdom van een hele wereld open. Net zoals Dante's *Divina Commedia* bevatten deze vierentwintig panelen een summa van een hele cultuur. Het overkoepelende thema ligt in de verlossing van de mensheid door Christus. Op de buitenluiken staat het historische begin van de verlossing: de aankondiging van de geboorte van Christus, voorspeld door de profeten van Israël en de heidense sibillen. Daarnaast is er de

dagelijkse deelname aan Christus' verzoenende kruisoffer, niet formeel op het schilderij verbeeld, maar daadwerkelijk gecelebreerd in de heilige mis. Altaar en schilderij vormen in de geest van de fundatie een onafscheidbaar geheel. De vrucht van het verlossingswerk wordt verbeeld op de binnenzijde van het retabel: de eeuwige liturgie in de hemel waar alle door Christus verlosten samenstromen rond het verheerlijkte Lam.

Er bestaat reeds een uitgebreide literatuur over het Lam Gods. Waarom dan nog eens een boek hierover schrijven? Het is trouwens niet het eerste boek van Peter Schmidt over dit onderwerp. Reeds in 1995 maakte hij op aanvraag van de Sint-Baafskathedraal een boek over '*De aanbidding van het Lam*', in 2001 volgde een kleine gids voor de kathedraal en hij maakte ook de tekst voor de audio-gids. Gedurende dertig jaar woonde de bijbelexegeet op enkele meters afstand van het kunstwerk. Als lid van het kapittel kon hij het werk bewonderen, groeien in zijn interpretatie en erover van gedachten wisselen. Aan anderen de vreugde van de eigen esthetische ontroering overbrengen, is voor Peter Schmidt het blijvende motief om over het kunstwerk te schrijven. Toch is er meer aan de hand. Het huidige boek is duidelijk een compleet nieuw werk omwille van een kunsthistorische vondst met betrekking tot het middenpaneel. Het boek geeft zijn geheim echter maar prijs op het einde, na een grondige inleiding in de ontstaansgeschiedenis en de lotgevallen van het Gentse altaarstuk, het theologische programma en een gedetailleerde rondleiding. Gentenaren komen in dit boek heel wat historische details te weten over hun stad. Jammer dat de lay-out niet uitnodigt tot lezen, maar eerder aanzet tot het dichtklappen van het boek. De vormzetting van de tekst gelijkt op een collage van krantenknipsels op een beige achtergrond. Hopelijk zullen de vertalingen en herdrukken gespaard blijven van deze oogvermoeiende vormgeving. Een zonde van de uitgever die wacht op verlossing. In de schilderkunst kent men talrijke werken



Kaft van het nieuwe boek over 'Het Lam Gods'

waarin eenvoudige vormen van de vlakke meetkunde aan de basis liggen van de opbouw: cirkels, driehoeken, vierkanten et cetera. Ook het middenpaneel met '*De*

aanbidding van het Lam’ blijkt nu te berusten op zo'n eenvoudig principe. Aan de fontein op de voorgrond wordt doorgaans niet veel aandacht besteed. Het is echter niet een bijkomstig detail zoals vaak gedacht werd, maar juist de compositorische sleutel tot het geheel. Samen met bio-ingenieur Maarten Vanoverbeke en ingenieur Edward Baudrez kwam professor Peter Schmidt tot de ontdekking dat het centrale paneel van het Lam Gods werd opgebouwd rond drie onderling verbonden achthoeken in perspectief. Het waterbekken op de voorgrond wordt tweemaal ‘virtueel’ gekopieerd. Dit is niet toevallig, maar wel een bewuste constructie van de kunstenaar. Hoe komt het dat dat nog nooit gezien werd? Merkwaardig genoeg ontsnapte dit eenvoudig procédé tot nu toe aan de aandacht, terwijl men er eigenlijk niet meer naast kan kijken wanneer men het eenmaal gezien heeft. Mogelijks heeft dit te maken met het feit dat het niet gaat om een abstracte vorm uit de euclidische meetkunde - de vlakke achthoek, maar een achthoek in driedimensionaal



Centraal paneel van het 'Lam Gods' in de Gentse Sint-Baafskathedraal. [persfoto]

perspectief. De opstelling van de engelenfiguren rond het altaar is een vergrote projectie van het waterbekken. Een derde achthoek wordt gevormd door de groep van apostelen en profeten. De octogonale structuur is tevens van groot belang voor de inhoudelijke en theologische interpretatie van het retabel. Het getal acht staat voor de voltooide schepping, de verrijzenis, de verlossing en het eeuwig leven. Met de fontein als cruciale leidraad bij de lezing van het paneel komt ook het doopselsacrament als weg naar het eeuwig leven en de verlossing op de voorgrond naast de eucharistie.

Wanneer het doopselsacrament zo'n centrale plaats krijgt op het retabel, is de aangewezen locatie voor dit meesterwerk dan niet de doopkapel? Deze nieuwe ontdekking lijkt de huidige opstelling in de Villakapel te onderbouwen. De wens is de vader van de gedachte, maar Prof. Schmidt heeft zeker niet bedoeld dit te verdedigen. De lichtinval op het schilderij is overduidelijk berekend op de Vijdkapel zelf. Schaduwen en reflecties wijzen op een lichtbron van rechtsboven. Deze lichtillusie komt alleen tot zijn recht in de Vijdkapel en nergens anders.

Is dit het definitieve boek over het Lam Gods? Vast en zeker niet want vele raadsels wachten nog steeds op een oplossing.

Welke van de gebroeders heeft het leeuwendeel geschilderd? Is de middenfiguur van het bovenste register Christus of zien we de Vader? Of is deze goddelijke Heer tegelijk de Zoon en zijn Vader? Wanneer de fontein verwijst naar het doopsel en het Lam naar de eucharistie, is de Heilige Geest dan geen verwijzing naar het vormsel? Verder blijft de identificatie van de personages uit de groepen op het middenpaneel uiterst moeilijk. Het spel met namen is bijzonder aanlokkelijk, maar waarschijnlijk onoplosbaar. Met deze kunsthistorische ontdekking ligt de weg wijd open voor nieuwe interpretaties, maar Peter Schmidt waarschuwt voor galopperende speculaties en kabbalistische verbindingen. Vele mysteries blijven onbeantwoord.

PETER SCHMIDT, *Het Lam Gods*, Uitgeverij Davidsfonds / Leuven en Uitgeverij Ten Have / Kampen, 2005, 250×290 mm, 144 blz., geïllustreerd en gebonden met stofwikkel, € 34,50.

OPROEP

Minder gekende Vlaamse componisten na 1800

Al eens op zoek geweest naar biografische gegevens over een minder gekend Vlaams componist? Dan weet u hoe moeilijk het is om op een eenvoudige manier zoveel mogelijk informatie te vinden. Dat is dan ook het opzet geworden van een project waar Flavie Roquet al enkele jaren aan werkt: een verzameling biografieën van Vlaamse componisten die geboren zijn na 1800. Tot nu toe zijn er al meer dan 1.700 in kaart gebracht. Deze gegevens werden bijeengesprokkeld in publicaties, tijdschriften, stadsarchieven en heemkundige archieven. Er is ongetwijfeld nog veel meer te vinden in diverse privéarchieven. Mocht u bruikbare gegevens hebben over minder gekende Vlaamse componisten dan kunt u steeds mevr. Flavie Roquet contacteren: Flavie Roquet, Bruggestraat 21, 8830 Hooglede, GSM 0475/26.36.47; Fax: 051/24.30.83; e-mail: flavie@pandora.be

Eindnoten:

1 André de Ridder, *Les lettres flamandes d'aujourd'hui*, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1909, p. 58.
2 Guido Wulms, *Literaire gids voor Limburg*, Schoten, Hadewych, 1985, p. 33-34.
3 Wulms, *Literaire gids voor Limburg*, p. 19.
4 Limburgia, 'Limburgsche dichters. Huibrecht Haenen', in *Vlaamsche Gazet van Brussel*, 26.7.1909.
5 J.M. Thomissen, 'Huibrecht Haenen. Dichter en mensch. Een Levensbeeld', in Huibrecht Haenen, *Gedichten en Sonnetten*, red. J.M. Thomissen, Antwerpen, De Nederlandsche Boekhandel, 1908, p. III.
6 Thomissen, 'Huibrecht Haenen. Dichter en mensch. Een Levensbeeld', p. XXIII, noot.
7 Thomissen, 'Huibrecht Haenen, Dichter en mensch. Een Levensbeeld', p. II.
8 Thomissen, 'Huibrecht Haenen. Dichter en mensch. Een Levensbeeld', p. IV en VI.
9 Thomissen, 'Huibrecht Haenen. Dichter en mensch. Een Levensbeeld', p. II.
10 De gedichten 'Het Angelus' en 'Tweestrijd' verschenen respectievelijk in *Vlaamsche Arbeid*, 2 (1905-1906) 3, p. 92 en *Vlaamsche Arbeid*, 1 (1905-1906) 5, p. 148.
11 Zie over het reilen en zeilen in dit tijdschrift onder meer mijn bijdrage 'Ik ben zo wee van al dat geliteratuur. De peripetieën in de eerste jaargangen van het tijdschrift 'Vlaamsche Arbeid' (1905-1910), in *Wetenschappelijke tijdingen*, 62 (2003)4 (december), p. 247-269.
12 Al. W. [Aloïs Walgrave], 'Boekennieuws. Door het leven. Gedichten van Huibrecht Haenen', in *Dietsche Warande & Belfort*, 1 (1900) 1ste halfjaar, p. 733-734.
13 Aran Burfs, *Onze dichters der 'Heimat'. Proeve van Dichterstudie*, Brussel, De Vlaamsche Boekhandel, 1909, p. 268.
14 Huibrecht Haenen, *Avondschemering. Verzen*, Hasselt, St.-Quintusdrukkerij, 1906, p. p. 5.
15 Haenen, *Avondschemering*, p. 12.
16 Haenen, *Avondschemering*, p. 12.
17 Haenen, *Avondschemering*, p. 14.
18 Haenen, *Avondschemering*, p. 23.
19 Haenen, *Avondschemering*, p. 24.
20 Haenen, *Avondschemering*, p. 33.
21 Haenen, *Avondschemering*, p. 53.
22 Haenen, *Avondschemering*, p. 55-60.
23 K.v.d.W. [Karel van de Woestijne], 'Leven en kunst. De gedichten', in *Vlaanderen*, 4 (1906) 5, p. 288-289.
24 Thomissen, 'Huibrecht Haenen. Dichter en mensch. Een Levensbeeld', p. VIII.
25 Cl. [Clemens] Van der Straeten, 'Sonnetten en Gedichten van Huibrecht Haenen', in *Vlaamsche Arbeid*, 4 (1908-1909) 9, p. 399-400.
26 Joris Eeckhout, 'Boekennieuws. Poëzie', in *Jong Dietschland*, 12 (1909) 1 (september), p. 39-40.

27 Maurits Sabbe, ‘Nederlandsche Letterkunde. Over Dichters’, in *De Vlaamsche Gids*, 5 (1909) 6, p. 562-564.
28 Haenen, *Sonnetten en Gedichten*, p. 81.
29 Haenen, *Sonnetten en Gedichten*, p. 12.
30 Haenen, *Sonnetten en Gedichten*, p. 25.
31 Haenen, *Sonnetten en Gedichten*, p. 31.
32 Haenen, *Sonnetten en Gedichten*, p. 33.
33 Haenen, *Sonnetten en Gedichten*, p. 66.
34 Thomissen, ‘Huibrecht Haenen. Dichter en mensch. Een Levensbeeld’, p. III-IV.
35 Burfs, *Onze dichters der ‘Heimat*’, p. 267 en 271.
36 ‘Limburg herdenkt de dichter Huibrecht Haenen’, in *De Standaard*, 5.8.1949.

Samenstelling Geert Swaenepoel
Bibliotheek

Algemeen

Pierre Delsaerdt & Marcus de Schepper (red.)

LetterS in de boeken. Liber amicorum Ludo Simons, Uitgeverij Pelckmans, Kapellen, 2004, 367 p. € 24,95 Ludo Simons, hoofdbibliothecaris van de Universiteit Antwerpen, hoogleraar boek- en bibliotheekwetenschap aan de universiteiten van Antwerpen en Leuven én auteur van onder meer het onvolprezen, tweedelige *Geschiedenis van de uitgeverij in Vlaanderen* (Lannoo, 1984-1987), ging in oktober 2004 met emeritaat. Als afscheidsgeschenk bood men hem deze lijvige feestbundel aan, typografisch onberispelijk vormgegeven door meester-boekverzorger én vriend van de gelauwerde Louis Van den Eede. Maar liefst een 40-tal bevriende auteurs uit binnen- en buitenland leverden een bijdrage over één van de domeinen waarin Simons zelf uitblinkt en die blijkens het 'Lectori Salutem' van de samenstellers kunnen worden samengevat met een algemeen thema als 'het boek in Vlaanderen en Nederland': 'De Lage Landen, Nederlands en Nederduits', 'Het boekenvak vroeger en nu', 'Bibliotheken en verzamelaars' en 'De geschiedenis van de Nederlandse letterkunde'. Deze vier afdelingen worden voorafgegaan door enkele biografische portretten en door een bibliografie van Simons' publicaties. Tussenin zorgt een handvol literaire teksten en tekeningen ervoor dat dit werk het doorsnee, veelal saaie 'vriendenboek' overstijgt. Lees er bijvoorbeeld het gevoelige gedicht maar eens op na waarmee dichteres Jo Gisekin, Simons' echtgenote, de bundel afsluit.

[Patrick Auwelaert]

Filosofie en religie

Reza Aslan

Geen god dan God, *Oorsprong*, *ontwikkeling en toekomst van de islam*. De Bezige Bij, Amsterdam, 2005, 384 p. € 24,50



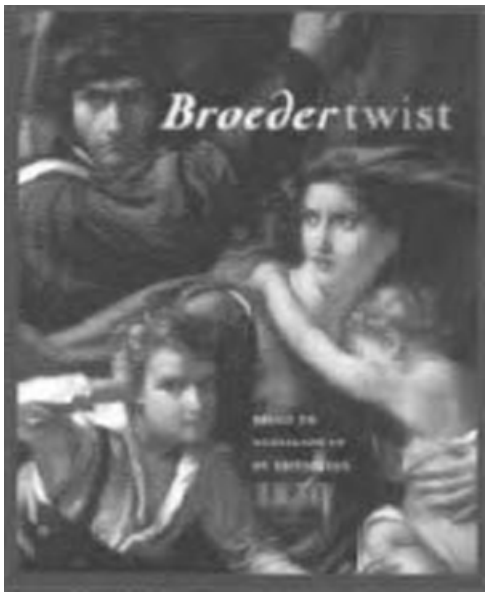
Is de moslimcultuur onverenigbaar met verlichte en democratische waarden als liberalisme, pluralisme, individualisme en mensenrechten? Is de botsing tussen de moderne westerse samenlevingen en de dictatoriale samenlevingen van het Midden-Oosten onvermijdelijk? Het is foutief te denken dat het gaat om een botsing van beschavingen. Het gaat veeleer om een eeuwenoude botsing van monotheïstische religies. In zijn boek *Geen god dan God* gaat Reza Aslan nog een stap verder door te stellen dat de aanhoudende botsing eigenlijk gelegen is in de islam zelf. Het is een conflict tussen enerzijds moslims die hun religieuze waarden met de moderne wereld willen verzoenen en anderzijds moslims die op het modernisme reageren door - soms fanatiek - tot de fundamenten van hun geloof terug te keren. Aslan behoort duidelijk tot de groep van vooruitstrevende moslims die pleiten voor een historisch-kritische benadering van de eigen traditie. In dit boek wordt de hele geschiedenis van de islam verontmythologiseerd: de Ka'ba, de profeet Mohammed, de Koran, de sharia, de vijf zuilen van de islam,... Oorsprong en ontwikkeling van de islam krijgen alle aandacht. De toekomst blijft een open vraag. God is één, maar de islam beslist niet. Die wordt getekend door een grote diversiteit. Wie zal de toekomst bepalen, de hervormers of de fundamentalisten?

[Emmanuel Van Lierde]

Beeldende kunst

Peter Rietbergen en Tom Verschaffel

Broedertwist. België en Nederland en de erfenis van 1830. Waanders, Zwolle, 2005, 128 p. € 22,50 Naar aanleiding van de tentoonstelling *Broedertwist.*

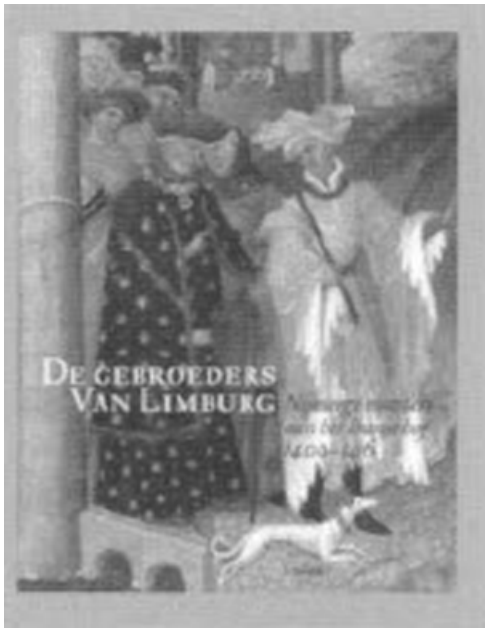


België en Nederland en de erfenis van 1830 die tot 8 januari 2006 in het Noordbrabants Museum in 's Hertogenbosch loopt en wat later ook in Leuven (tot 23 april 2006) zal te zien zijn, verscheen een fraai uitgave met een reeks historische bijdragen. Het gaat dus niet om een catalogus met een bespreking van de tentoongestelde objecten, schilderijen en beelden, wel over een tiental artikels die bijna afwisselend door de Nederlander Peter Rietbergen en de Belg Tom Verschaffel werden geschreven. Beide auteurs zijn verbonden aan een universiteit: de Radboud Universiteit in Nijmegen en de Katholieke Universiteit in Leuven. De diverse bijdragen handelen uiteraard over de moeilijkheden die leiden tot de splitsing van België en Nederland omstreeks 1830, over de eigenlijke revolutie maar evenzeer over de erfenis van 1830. Interessant, zowel in het boek als in de tentoonstelling, is het overzicht van de middelen die vooral de jonge staat België gebruikte om zich te profileren. Het nationale verleden werd uitgebreid verheerlijkt. Hierbij werden in de meeste steden geen geld gespaard en werden alle helden van weleer uit de schuif gehaald. Het resultaat was een reeks monumentale standbeelden, een galerij van portretten en vele theatrale schilderijen. Verder komen zowel in het boek als in de tentoonstelling de visies van beide landen als contract duidelijk tot uiting. De goed gekozen illustraties, een index en een bibliografie zorgen er voor dat de uitgave meer dan af is.

[Jean Luc Meulemeester]

Rob Dückers en Pieter Roelofs

De gebroeders Van Limburg. Nijmeegse meesters aan het Franse hof 1400-1416.
Ludion, Gent, 2005, 448 p. € 34,90



Naar aanleiding van de tentoonstelling *De gebroeders Van Limburg. Nijmeegse meesters aan het Franse hof 1400-1416* die tot 20 november 2005 in het Museum 'Het Valkhof' in Nijmegen liep, verscheen werkelijk een monumentale catalogus met een uitzonderlijk aantal wetenschappelijke bijdragen en beschrijvingen. Alleen al een opsomming maken van de diverse auteurs die eraan meewerkten beslaat ettelijke lijnen.

De kern van de tentoonstelling bestond uit zeventien originele pagina's uit *Les Belles Heures* dat bewaard wordt in het Metropolitan Museum of Art in New York. Verder waren ook de handschriften gerealiseerd door Herman, Paul en Johan van Limburg uit de Bibliotheca Apostolica in Rome en uit de Bibliothèques Nationale in Parijs aanwezig. Het nog meer beroemde handschrift *Les Très Riches Heures* uit het kasteelmuseum Condé van Chantilly nabij Parijs lag er niet, toch niet in origineel. Toch hadden de Nederlanders ruimschoots gebruik gemaakt van dit wereldberoemde getijdenboek, uitgevoerd in opdracht van de Franse hertog Jean de Berry, om de publiciteit van de tentoonstelling te ondersteunen. In feite deed die afwezigheid niets af van de kwaliteit van de tentoonstelling of van de bijhorende catalogus. In beide komen naast de periode waarin de kunstenaars leefden, allerlei aspecten van deze miniatuurkunst aan bod. We denken aan de inhoud van de handschriften, de vorm, de stijl, het aanmaken, het verluchten en de technieken. Het geheel werd omkaderd door een reeks andere handschriften, documenten, beeldhouwerken, schilderijen, penningen, edelsmeedwerk en gebruiksvoorwerpen uit de late veertiende en begin vijftiende eeuw. Muziek en literatuur ontbraken evenmin. Een index vervolledigt het nieuwe standaardwerk over deze uitmuntende meesters.

[Jean Luc Meulemeester]

Architectuur

Stéphane Beel 1992-2005. Estranged familiarity
El Croquis nr.125 www.elcroquis.es



Het werk van architect Stéphane Beel (°1955) kent reeds jaren een internationale belangstelling. Zijn gebouwen en projecten werden opgenomen in toonaangevende vakbladen zoals Domus, Casabella, Baumeister en A+U, een trendzettend maandblad in Japan. Een bekroning is echter een invitatie om je werk te presenteren in het Spaanse vakblad El Croquis (Spaans & Engels). Het nummer 125 is volledig gewijd aan Beel, de eerste Belg die in aanmerking is gekomen.

El Croquis is meer dan een tijdschrift, het heeft het statuut van een monografie met een veel grotere uitstraling dan een boek. Als men de lijst overloopt wie geïnviteerd werd om zijn of haar werk te presenteren, dan moet men vaststellen dat enkel de grote namen van de internationale architectuurscène de eer te beurt valt om in dit blad te worden opgenomen. Achteraan staat steeds een overzicht van de vorige nummers, de lijst is indrukwekkend: Gehry, Koolhaas, Ito, Herzog & deMeuron, Sejima, Perrault, Nouvel, Siza, Souto do Moura, Moneo, MVRDV, Hadid, Arets,... El Croquis kent een world wide verspreiding en wordt gedrukt op meer dan 20.000 exemplaren. Daarbij komen er nog eens 2000 exemplaren in het Chinees.

Het Beel nummer bevat werk vanaf 1992 tot heden, een selectie van zijn belangrijkste gebouwen: Villa M, Tacktoren te Kortrijk, het Raveel Museum te Machelen, Paviljoen Rubenshuis te Antwerpen, het rehabilitatiecentrum ‘Klim Op’ van de CM te Eeklo, de eerste fase van de uitbreiding van deSingel te Antwerpen en een aantal woningen. Het nummer bevat twee uitvoerige tekstbijdragen, één gesprek met Moritz Küng en een tekst van Juan Antonio Cortés. Op de kaft staat woning DF te Kortrijk. Wat opvalt is de grote hoeveelheid aan woningen. In geen enkel land in Europa is de cultuur van de individuele

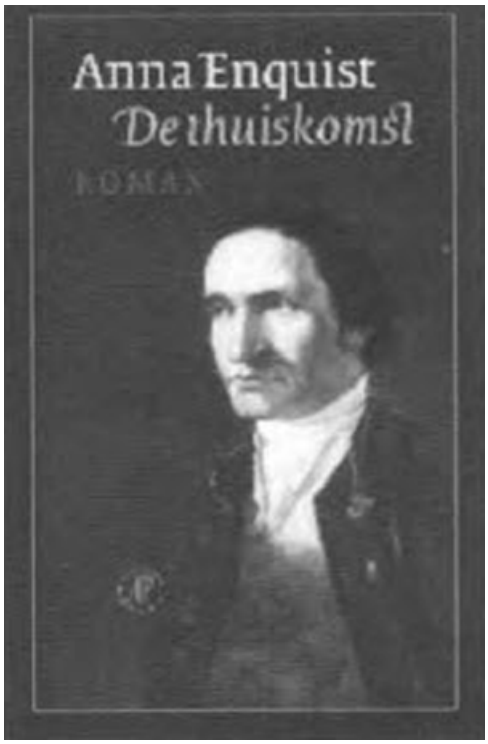
woning zo sterk aanwezig dan in Vlaanderen. Wie de Belgische architectuur van de 20ste eeuw doorneemt komt onder de indruk van de hoge kwaliteit aan privé woningen. Naast zijn grote opdrachten blijft Beel werken aan bijzondere woningen, meestal aangegeven met initialen om de privacy van de bewoners te beschermen. Er werd ook gekozen voor een groot aantal projecten die gerealiseerd zijn of in een fase zijn dat de bouw zal starten binnen één à twee jaar, zoals de tweede uitbreiding van deSingel, de Museumsite in Leuven en de projecten voor de Gentse Universiteit, deze laatste in samenwerking met Xaveer De Geyter. Het accent ligt bij Beel op het concreet bouwen, de taak van een architect is niet het produceren van mooie beelden om architectuurtijdschriften te vullen. Het geduldig werken aan een project om de slaagkansen tot bouwen te optimaliseren is een belangrijk gegeven dat ook tot uitdrukking komt in dit El Croquis nummer.

[Marc Dubois]

Literair proza

Anna Enquist

De thuiskomst. De Arbeiderspers, Amsterdam, 2005, 415 p. € 19,95



Met *De thuiskomst* brengt Anna Enquist deze keer geen autobiografische lectuur maar kiest ze voor het genre van de historische roman. Enquist voer de lezer mee naar het voorjaar van 1775. Elizabeth Batts wacht in haar huis op Mile End op de thuiskomst van haar man, de beroemde zeevaarder en ontdekkingsreiziger James Cook. Hij is begonnen aan de laatste etappe van zijn tweede grote wereldreis, waarin het zuidelijk halfrond in kaart moet worden gebracht. James Cook is intussen een

beroemd man geworden, die ondanks zijn eenvoudige afkomst de hoogste sociale elite van Engeland mag frequenteren. In *De thuiskomst* portretteert Anna Enquist de ontdekkingsreiziger als echtgenoot en als vader, door de ogen van zijn vrouw Elizabeth bekeken. Terwijl haar man altijd weer gedurende jaren op zee is, zorgt zij thuis voor het gezin. En niet alleen James Cook kent een hard leven; ook Elizabeth krijgt haar deel te verwerken: de emotionele uitputting van het thuis wachten is groot. En uiteindelijk overleeft Elizabeth niet alleen haar man, maar ook hun zes kinderen. De emoties van Elizabeth Batts worden door de auteur goed en geloofwaardig uitgetekend. Daar tegenover is Cook een kind van zijn tijd: de wereld moet geobserveerd en beschreven worden. Toch is die tegenstelling niet absoluut. Elizabeth is geïnteresseerd in belevenissen van haar man en helpt hem met het redigeren van zijn scheepsjournaals. *De thuiskomst* is historisch goed gedocumenteerd en geeft een goed beeld van het leven aan boord van een schip evenals van het leven in Engeland aan het eind van de 18e eeuw. De personages worden door Enquist scherp en krachtig neergezet. Zwakke plek in *De thuiskomst* is de spankracht van het verhaal. Die gaat na de dood van Cook langzaam maar zeker verloren.

[Geert Swaenepoel]

Yolanda Entius

Rakelings. Querido, Amsterdam, 2005, 250 p. € 17,95 Ron en Theo, Lisa, Mark, Maria, Douwe, maar ook Jana, Anke, Jan en Johan spelen in dit verhaal van Yolanda Entius elk hun eigen rol. Hun levens hebben eigenlijk niets met elkaar te maken en toch weer wel. Ze kruisen elkaar rakelings, althans daar is de auteur goed in geslaagd. Twee broers runnen de fietsenzaak van hun overleden vader, tot de oudste, Theo, vertrekt. Echter niet



nadat hij Jana, de Poolse vriendin van zijn broer heeft ‘afgekocht’. Die avond wordt hij door Maria K. met een hamer bewerkt. Lisa heeft genoeg van haar overspelige minnaar en opent een hotelletje. Mark, ooit geadopteerd en uitgeweken, is in de buurt op zoek naar zijn stiefzus Maria. Zonder zijn ware identiteit te onthullen, zoekt hij

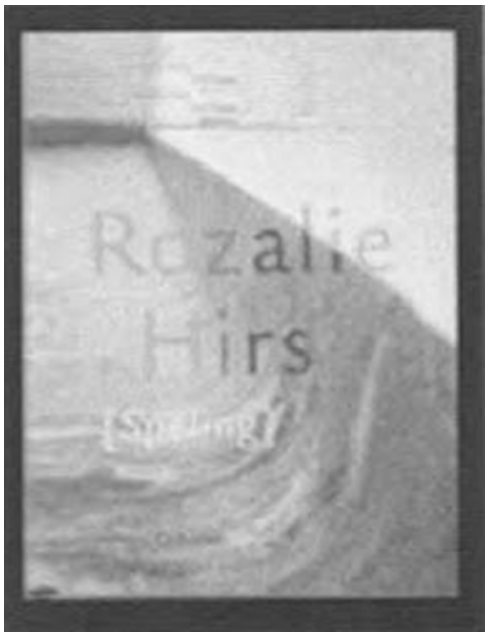
contact en Maria wordt verliefd op hem. Na een bizarre gebeurtenis in het hotelletje van Lisa, vlucht Maria en ontmoet Theo. In het tweede deel lees je hoe Douwe zijn zoontje Jan verliest in een busongeluk. Zijn vrouw, Anke, is bij de geboorte van Jan getroffen door een hersenbloeding en leeft nu ‘als een zak snot’. Hoe Maria en Douwe elkaar ontmoeten en wat voor gevolgen dat heeft voor bijna alle betrokkenen, geeft de schrijfster op een mooie manier weer. In een sobere stijl vertelt hoe ze hoe Maria bijvoorbeeld brieven schrijft aan haar doodgeboren gewaande broertje, dat ze Johan noemt. Lisa en Mark, maar ook Mark en Maria, Maria en Douwe, maar ook Douwe en Lisa. Johan en Maria, maar ook Johan en Douwe. Lisa en Maria, Jana en Lisa. Als uitgangspunt neemt de auteur een krantenbericht met langs de ene kant een kort relaas over een hamer-incident tussen Theo Z. en Maria K., en langs de ander kant een bericht over een busongeluk in de Alpen waarbij één jongen sterft. Yolanda Entius is niet vies van emoties, maar kan ze op een zo'n manier brengen dat je nooit denkt aan sentimentaliteit. Als lezer zie je de personages, hun leven en hun emoties als het ware in een film voor je afrollen. Ongetwijfeld hebben de beroepsactiviteiten van de auteur een rol gespeeld. Ze volgde de Toneelschool in Amsterdam en is scenarioschrijver en regisseur. Haar debuutroman is mooi ineengeweven. Je ziet de personages als het ware naar elkaar toe glijden. Entius laat ze elkaar en ook zichzelf leren kennen. Hield Douwe dan misschien toch niet genoeg van zijn zoontje? Hield de moeder van Maria misschien dan toch meer van haar broertje? Jammer van het einde. De epiloog is er net een beetje te veel aan. Geen literatuur om van achterover te vallen, maar wel een mooi geschreven relaas over hoe mensenlevens elkaar, al dan niet gewild, kruisen. Een niet-onverdienstelijk debuut.

[Joke Depuydt]

Poezïe

Rozalie Hirs

[Speling], Querido, Amsterdam, 2005, 55 p. € 17,95 *[Speling]*, de derde dichtbundel van



Rozalie Hirs, valt op door enkele formele merkwaardigheden. Zo is elk gedicht één regel langer dan het voorafgaande, alsof het aanzwellende muziek betreft. *[Speling]* is dan ook sterk muzikaal: naast de minutieuze aandacht die de dichteres - overigens een geschoolde componiste - besteedt aan ritme en klank, valt ook het laatste gedicht op, dat geconcipieerd werd als een literaire partituur voor meerdere stemmen. Een apart te bestellen cd'tje laat de lezer het resultaat van dit interessant experiment ook horen. Hirs' poëzie is niet alleen in formeel opzicht meerstemmig: soms klinken haar gedichten speels en kinderlijk, dan weer zijn ze meer uitgepuurd en ernstiger. Het lyrische subject kijkt met een blik van ‘speling’, een manier van kijken die afwijkt van het gewone. Zo wordt de speling tussen schaduw en zon onderzocht, tussen geluid en echo, ‘tussen man/een vrouw misschien/ tussen nu/ en nu niet’ (36). In *[Speling]* weerklinken echo's van kinderrijmpjes, sprookjes en raadsels. In die zin herinnert Hirs' werk aan de poëzie van die andere Nederlandse dichteres, Fritzi Harmsen van Beek.

Zonde dat deze originele en fraaie verzen ontsierd worden door melige, clichématige wendingen en gratuite woordspelletjes. *[Speling]* schippert tussen banaliteit en inventiviteit, tussen sentimenteel en sensationeel.

[Cathérine De Kock]

Philip Hoorne

Het ei in mezelf. Gedichten. Uitgeverij 521, Amsterdam, 2005, 48 p. € 16,90

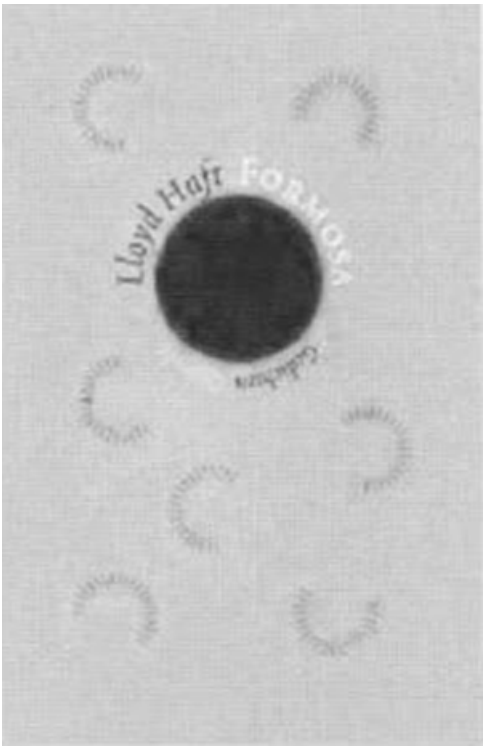
Philip Hoorne is een dichter die, net zoals zijn Nederlandse pendant Ingmar Heytze, een groot publiek zal aanspreken. Deze dichters zorgen voor een traan en een lach, zijn observator van het kleine leven en schieten troostend ter hulp bij de tragiek van alledag. Bovendien hanteren ze bewust een onliteraire taal en wedden ze helemaal op het (stilistische of inhoudelijke) verrassingselement waarop hun verzen drijven. Dat levert soms hele slechte verzen op, maar in hun beste momenten bevatten dergelijke gedichten het charmante potentieel om de poëzie ook werkelijk aan de man te brengen, iets waar *highbrow* literatuur dikwijl niet in slaagt.

Het ei in mezelf is alweer de derde bundel van de Vlaamse dichter en poëziecriticus Hoorne. Zijn nieuwste gedichten (waarvan er enkele een voorpublicatie in *Kunsttijdschrift Vlaanderen* beleefden) zijn gemaakt volgens het succesvolle recept van zijn vorige werk. Opnieuw presenteert de dichter absurde tafereeltjes waarin hij op de beste momenten de alledaagse werkelijkheid genadeloos fileert. Hoorne weet met het meest banale gegeven als uitgangspunt prettige dingen te doen. Telkens ontregelt hij een uitdrukking (‘Comme chez moi’) of verschuift hij een paar letters in een woord (‘Bosbegeer’) waardoor hij de mogelijkheid krijgt om een verhaaltje te vertellen. Die verhaaltjes zijn altijd vermakelijk, maar soms ook een beetje vrijblijvend en dat is jammer, want net waar Hoorne subtiele maatschappijkritiek weet te combineren met zijn absurde humor, zoals in de twee net genoemde gedichten volop gebeurt, daar is zijn poëzie op haar sterkst. Hoornes bijwijlen scherpe gedichten zijn echter toch vooral leuke ontspanningslectuur.

[Carl de Strycker]

Lloyd Haft

Formosa. Gedichten. Querido, Amsterdam, 2005, 84 p. € 20,95



De Amerikaanse sinoloog Lloyd Haft die al jaren in Nederland leeft en ook in het Nederlands poëzie publiceert, onderzocht in zijn bundel *Atlantis* wat het betekent om zoon te zijn van twee vaderlanden. Door zijn huwelijk met een Taiwanese kwam daar nog een derde vaderland bij: Taiwan, door Portugese ontdekkingsreizigers *Ilha formosa* - mooi eiland - genoemd. De tweetalige (Engels-Nederlandse) bundel *Formosa* is niet enkel een ode aan zijn geliefde, het is ook vanuit de confrontatie van een westerling met de Oosterse natuur en cultuur een zoektocht naar ‘het schone’. Dat levert meditatieve gedichten op die veelal de natuur tot onderwerp hebben. Opvallend vaak gaat het over bomen en water, maar zonder ooit banaal te worden. Haft weet met deze fundamentele thematiek en basale woordenschat in voluit

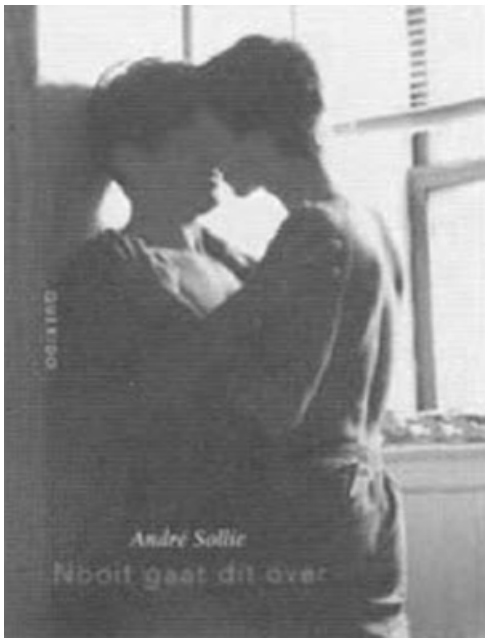
poëtische verzen een haast religieuze sfeer op te roepen. Daarbij zijn de Nederlandse gedichten niet de loutere vertaling van de Engelse, al zijn ze er wel op gebaseerd. Haft heeft in beide talen nadrukkelijk aandacht over de poëtische kracht van de taal en hecht klaarblijkelijk minder belang aan de letterlijke overdracht van de inhoud. Dat heeft het interessante effect dat je als lezer meteen ook beleeft wat het betekent om iets te bekijken vanuit verschillende culturen: de betekenis verschuift lichtjes waardoor het beeld wordt gewijzigd. Doorheen Hafts zoektocht naar wat mooi is, wordt ook duidelijk dat het een poging is om het bestendige te ontdekken. Zo zijn er prachtige gedichten bij schilderijen van Oosterse beeldende kunstenaars die zonder dat het werk in kwestie hier afgedrukt wordt, tegelijk een specifiek beeld bieden zodat men zich als lezer de tekening kan voorstellen, en een universeel beeld schetsen waardoor er een glimp getoond wordt van wat eeuwig is. In al zijn eenvoud is *Formosa* een rijke en mystiek geladen bundel.

[Carl De Strycker]

Jeugdliteratuur

André Sollie

Nooit gaat dit over. Querido, Amsterdam, 2005. 92 p. € 12,50



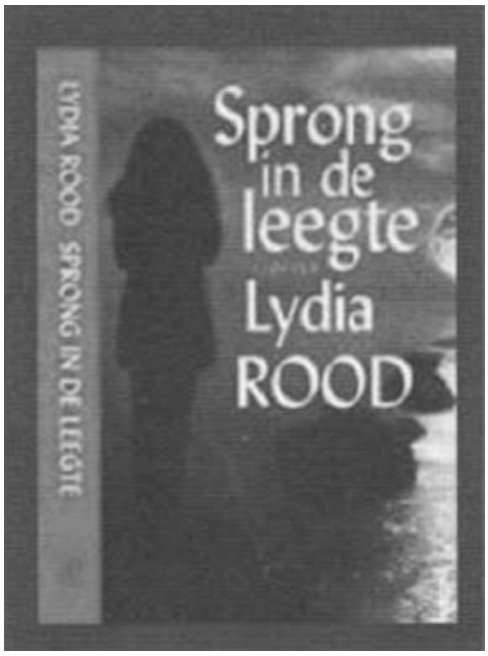
De vijftienjarige Pim voelt zich meer aangetrokken tot zijn buurjongen Gino dan tot diens zus Sabrina die nochtans hopeloos verliefd op hem is. Als Pim en Gino voor het eerst samen vrijen slaat de vonk over. Voor Pim is Gino de enige ware maar voor Gino blijkt het meer om een spel onder pubers te gaan. De drie jaar oudere Gino gaat een jaar later samenwonen met zijn Franse vriendin. Pim blijft worstelen met het gemis van Gino. De dood van Gino's moeder confronteert hen weer met elkaar. Deze korte roman voor adolescenten speelt zich af in de jaren zestig, ergens aan de

Belgische kust. De jongens groeien op in een kleurloze, armoedige buurt, met alleenstaande moeders die elk op hun eigen manier proberen te overleven. Over een periode van twee jaar, met enkele flashbacks naar de kindertijd, beschrijft de auteur de liefdesrelatie tussen twee opgroeiende jongens. De ontdekking van seksualiteit, de hartstocht en de ondraaglijke pijn van het gemis van de geliefde, wordt beeldend en suggestief beschreven. De auteur focust op Pim, waardoor de typering van de andere personages beperkt blijft. De gevoelswereld van Pim wordt met weinig woorden, een aantal poëtische beelden en beperkte expliciete beschrijvingen weergegeven. Deze roman beschrijft heel fijngevoelig een homeseksuele relatie van twee jongeren. Toch zijn de dromen, de erotische verbeelding en de hang naar liefde en bevestiging universele kenmerken van jongeren in hun groei naar volwassenheid.

[Ria de Schepper]

Lydia Rood

Sprong in de leegte. Leopold, Amsterdam, 2005. 232 p. € 14,95



De zestienjarige Cornélie Vergouwe schrijft haar gedachten en herinneringen uit haar kinder- en jeugdjaren op. Ze doet dat onder impuls van Sal, een oude joodse man, die haar na een dramatische gebeurtenis van zelfmoord behoedde. Cornélie is een hoogbegaafd meisje dat het gevoel heeft dat haar jonge leven een leugen is geweest. Ze kan met niemand echt op haar niveau praten en krijgt vaak op haar donder als ze ‘moeilijke’ vragen stelt. Ze zoekt uitwegen om de gedachten die in haar hoofd spoken, stil te zetten. Ze gaat paardrijden - want paarden begrijpen haar tenminste - en verblijft een tijd in een circus. Het scaten en zelfs een relatie met een loverboy ziet ze als een sensationele, berekende uitdaging. Sal maakt haar door zijn indringende vragen indirect duidelijk dat ze kan kiezen wat ze met haar leven wil en dat er nog een weg open is. De manier waarop Cornélie haar belevenissen opschrijft is stilistisch heel gevarieerd: associatieve herinneringen met reflecties erop, gesprekken met Sal, brieven aan haar loverboy, flashbacks van dialogen en inwendige monologen. Het verhaal springt steeds naar verschillende tijdstippen terug en geeft telkens flarden weer. Geleidelijk wordt de chronologie duidelijk en krijgt de lezer

een indringend psychologisch portret van Cornélie, haar ouders en haar zusje. Het is een knap geschreven adolescentenroman die dwingt tot herlezen om alle stukjes in zijn juiste context te kunnen plaatsen.

[Ria de Schepper]

Discotheek

Festivalitis

Jazz Middelheim 25. 3-cd audio, 59 min. + 52 min. + 65 min., compilatie Miel Vanattenhoven en Jeroen Revalk, Universal Music Belgium 9830157, 2005 Afgelopen zomer vond de 25e editie plaats van *Jazz Middelheim*. Ter gelegenheid daarvan verscheen een driedubbele compilatie-cd met in totaal 25 tracks van evenveel artiesten die tussen 1969 en 2005 op het Antwerpse festival aantraden. Onder hen niet alleen grote buitenlandse namen als Sonny Rollins, Charles Mingus, Sarah Vaughan en Wayne Shorter, maar ook talent van eigen bodem. Jammer is dat van de 25 uitvoeringen er slechts 5 live op *Jazz Middelheim* werden opgenomen, terwijl de resterende 20 afkomstig zijn van reguliere albums van de geselecteerde musici en bands. Teleurstellend voor de liefhebbers is ook dat het aspect free jazz nauwelijks op de cd's aan bod komt, hoewel dit genre door de jaren heen - vooral in de jaren 70 - nochtans altijd goed vertegenwoordigd was op het festival. Een meevaller is dan weer dat alle 5 de authentieke live-opnamen van een Belgische formatie zijn, hier en daar weliswaar aangevuld met één of meer buitenlandse groepsleden. Het gaat om het BRT Jazzorkest o.l.v. Etienne Verschueren, het duo Philip Catherine - Niels-Henning Ørsted-Pedersen, het Brussels Jazz Orchestra met Bert Joris, het Nathalie Loriers Trio + Extensions en het Sound Plaza-kwartet van Kris Defoort. Stuk voor stuk brengen ze memorabele uitvoeringen die zo levensecht klinken dat het lijkt alsof we er (opnieuw) zelf bij waren.

[Patrick Auwelaert]

Blue Note Festival Edition 2005.

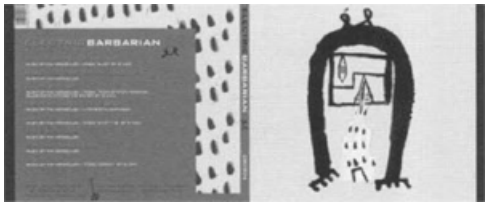
Audio-cd, 55 min., EMI 00946 331323 2 0 Nog vóór de aanvang van het vierde *Blue Note Festival* in Gent afgelopen juli verscheen deze sampler met daarop 12 artiesten en groepen die op het festivalpodium stonden. Allen nemen ze op voor en varen ze onder de vlag van EMI, de platenmaatschappij die het vermaarde *Blue Note*-label onder haar vleugels heeft. Interessant aan het festival is dat het zowel traditionele jazz (van avant-garde tot mainstream) als muzikale mengvormen aan bod laat komen, terwijl er daarnaast ook ruimte is voor muziek die niet meteen iets met jazz te maken heeft, maar er wel de spirit aan ontleent. Dat levert in het geval van deze cd uiteenlopende artiesten op als Terence Blanchard, Amos Lee, Mariza, Erik Truffaz en Lefto & Crewcial. Alle opnamen zijn trouwens afkomstig van reguliere albums die verschenen tussen 2003 en 2005. De enige uitzondering vormt Andrew Hill, wiens opname ‘Passing Ships’ uit het gelijknamige album stamt uit 1969. Dat album kwam echter pas in 2003 voor het eerst uit. Niet toevallig behoort de bijdrage van deze jazzgrootmeester tot de sterkste tracks op de sampler. Jammer is dat van niet

één bijdrage de voltallige bezetting wordt weergegeven, zodat je vaak het raden hebt naar de uitvoerders. Maar afgezien daarvan biedt deze cd een fraaie staalkaart van een eigenzinnig festival dat hopelijk een even mooie en lange toekomst tegemoet gaat als *Jazz Middelheim*.

[Patrick Auwelaert]

Electric Barbarian

Electric Barbarian. Audio-cd, 53 min., productie Fim Vermeulen, 2004, EXCO EBO304, distributie Lowlands, www.electricbarbarian.com



In 2000 stichtte de Nederlandse bassist Fim Vermeulen Electric Barbarian, een groep waarvan de muzikale pijlers rusten op elementen als hiphop, drum 'n bass, rap, scratching, spoken word, jazzrock en geluidseffecten. In 2004 verscheen de eerste, titelloze cd van het heterogene gezelschap. We richten er hier de aandacht op, omdat de groep momenteel toert in het programma van de Jazz Lab Series. Naast Vermeulen, die alle composities voor zijn rekening nam, treffen we in de per nummer wisselende bezetting musici aan als de Nederlandse drummer Harry Arling en de Belgen Bart Maris en dj Grazzhoppa. De meest opvallende is echter wel Gylan Kain, een van de stichters van de legendarische Afro-Amerikaanse rapgroep The Last Poets. Met zijn spoken word performances drukt hij een belangrijke stempel op de cd, die klinkt als een organische smeltkroes van stijlen en invloeden. Muzikale spil is nochtans Vermeulen, van wie de relaxte en melodieuze baslijnen een solide basis creëren waarop de overige muzikanten hun groovy improvisatorische lijnen kunnen trekken. Voor het jazzy effect zorgt Bart Maris, wiens trompetspel hier onwillekeurig herinneringen oproept aan Miles Davis' geluidsscore voor *Ascenseur pour l'échafaud* uit 1958. Ga dit gezelschap vooral zien, als de Jazz Lab Series-karavaan uw buurt aandoet.

[Patrick Auwelaert]

Schönberg, Berg, Webern

Complete works for piano; Jan Michiels; dubbel-cd, EUFODA 1362

Het volledige piano-oeuvre van Schönberg, Berg en Webern samen duurt niet eens ten volle twee uur. Twee extraatjes zijn er daarom aan toegevoegd: de *Vier Stücke* van Eduard Steuermann (pianist, componist; leerling van Busoni en Schönberg) en zijn pianotranscriptie van Schönbergs *Erste Kammersymphonie*. Op zich een krachttoer om het polyfone lijnenspel van 15 solo-instrumenten te vatten met 10 vingers maar het is de vraag of dergelijke reductie wel het stadium van curiosum overstijgt omdat ze volledig voorbijgaat aan het wezenlijke van Schönbergs *Kammersymphonie*, zijnde de uitgepuurde orkestratie die brandhout maakt van het laatromantische megasymfonieorkest.

Ondanks de beperkte kwantiteit van het pianowerk van de drie genoemde Weners, is dat deel van hun oeuvre wel zeer typerend voor hun onderscheiden artistieke persoonlijkheid. Berg blijft in zijn 2 pianowerken uit 1908 een romantischretorische esthetiek aanhangen. Schönberg etaleert eenzelfde dramatische zeggingskracht maar evolueert compositietechnisch naar atonaliteit en dodecafonie. Webern tenslotte is de componist van uiterst geconcentreerde miniaturen.

Jan Michiels speelt dit alles met indringende overtuigingskracht; iedere frase, iedere noot geladen met energie en expressieve intensiteit; alle lijnen helder afgebakend zonder het totaalklankconcept ook maar even uit het oog te verliezen. Een opname om zelfs de meest halsstarrigen ervan te overtuigen hoe poëtisch atonale/dodecafonische muziek kan zijn.

[Jaak Van Holen]