

# Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap 6

## bron

*Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap 6.* Cyriel Buysse Genootschap, Gent 1990

Zie voor verantwoording: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_med006199001\\_01/colofon.php](http://www.dbnl.org/tekst/_med006199001_01/colofon.php)

© 2014 dbnl



## ***Inleiding***

*De activiteiten van het Cyriel Buysse Genootschap hebben tot hiertoe een vrij brede weerklank gekregen. Niet alleen de jaarlijkse publikatie van de Mededelingen maar ook de aan de Gentse Rijksuniversiteit georganiseerde colloquia (14 december 1988, 13 december 1989) kenden een groot succes.*

*Deze zesde aflevering van de Mededelingen zet in met de tekst van twee lezingen van het colloquium van 1989. J. Paul Lissens heeft het over 'Buysse en Van Nu en Straks' naar aanleiding van de brieveneditie 1890-1894 van het Archief en Museum voor Het Vlaamse Cultuurleven te Antwerpen. In aansluiting hierbij werd ook al een tweede bijdrage in het vooruitzicht gesteld, over de perikelen rond de opname van Buysse's novelle Moeder in Van Nu en Straks. Luc van Doorslaer, die een proefschrift voorbereidt over de Duitse vertalingen van Buysse en die eerder al aan de Mededelingen heeft meegewerkt, ging op het colloquium genuanceerd in op de 'Politieke standpunten in het werk van Cyriel Buysse'. De tekst van zijn lezing wordt hier integraal gepubliceerd.*

*De bijdrage van Henk Smits, die werkzaam is als directeur in het basisonderwijs in Nederland, stelt de rol van Buysse in het tijdschrift Groot Nederland in het licht. Buysse vormde samen met Louis Couperus en met W.G. van Nouhuys de redactie van dit maandblad vanaf zijn ontstaan (1903). In Groot Nederland verschenen van dan af voorpublicaties van de meeste van zijn werken. Buysse las en beoordeelde als redacteur ook de ingezonden kopij en heeft op die manier o.m. het toen nog vrijwel onopgemerkte talent van Willem Elsschot 'ontdekt'.*

*Verder brengt deze aflevering van de Mededelingen nog twee uitvoerige studies. Yvan de Maesschalck, afgestudeerd Germanist van de Rijksuniversiteit Gent en nu werkzaam in het middelbaar onderwijs, is op verkenning gegaan naar 'Het noodlot als strategie in Buysse's romans'. En Sylvia Decocker, eveneens afgestudeerd Germaniste van de Gentse Rijksuniversiteit, publiceert een onderdeel van haar licentieverhande-*

*ling die was gewijd aan Paul Cammermans' verfilming van Het gezin Van Paemel.*

*In de afsluitende Kroniek kwam het zwaartepunt te liggen op twee hoofdmomenten in de Buysse-actualiteit: opvoeringen van Het gezin Van Paemel en een nieuwe Arcaproductie: Typen.*

DE REDACTIE

**Cyriel Buysse en Van Nu en Straks**  
**Naar aanleiding van een brievenpublicatie<sup>(1)</sup>**  
**door J. Paul Lissens**

***Proloog***

Dat Buysse medewerker was aan *Van Nu en Straks* is tamelijk bekend. Minder bekend is dat hij het blad mee hielp stichten en bijna vergeten is dat hij al zeer vroeg bij de plannen tot oprichting betrokken werd. Ik schrijf opzettelijk ‘betrokken werd’ omdat deze woorden zeer plastisch de verhouding van Buysse tot het tijdschrift aanduiden. Hij werd gevraagd, erbij ‘betrokken’. Dat zal blijken uit het relaas dat zal volgen.

Maar alvorens zijn betrokkenheid te verduidelijken aan de hand van de briefwisseling, is het nodig eerst kort het onderwerp te omschrijven. Wie waren de medespelers, hoe is de beschouwde periode afgebakend en welke bronnen stonden voor de publicatie ter beschikking.

- 1° De medespelers waren met zes, beginnend bij de jongste: *August Vermeylen*, atheneumleerling en vanaf oktober 1890 ULB-student in de Wijsbegeerte en Letteren; *Emmanuel de Bom*, jonge bediende bij het stadsbestuur van Antwerpen; *Alfred Hegenscheidt*, die er het laatst bijkwam, ULB-student in de Wetenschappen; *Henry van de Velde*, plastisch kunstenaar, lid van de beroemde kunstkring Les Vingt, de latere ontwerper van de boekentoren van de Rijksuniversiteit te Gent; *Prosper van Langen-*

(1) *Het ontstaan van Van Nu en Straks; een brieveneditie: 1890-1894*. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door Leen van Dijck, J. Paul Lissens en Toon Saldien. Antwerpen, Centrum voor de Studie van het Vlaamse Cultuurleven, 1988 (Studia Flandrica, 3). Band 1: *Teksten*, XVII-461 pp., Band 2: *Annotaties*, 353 pp. Te bestellen via DNB/Uitgeverij Pelckmans, B-2950 Kapellen. 1500 BEF voor de 2 banden samen.  
 Lezing gehouden op het Buysse-colloquium te Gent op 13 december 1989.

*donck*, dichter en ministeriebediende en tenslotte ons aller *Cyriel Buysse*, de oudste van de groep, prozaschrijver en bediende in het cichorei- en stijfbedrijf van zijn vader te Nevele.

2° De gepubliceerde correspondentie vangt aan op 12 mei 1890 met de eerste brief van Vermeyleen aan De Bom en loopt tot en met 31 december 1894. Dit is de tijd van het plannen maken, van de perikelen met het prospectus voor het tijdschrift, en tenslotte van de publikatie van de Eerste Reeks van *Van Nu en Straks*. Het eerste nummer verscheen einde maart 1893, het laatste eind oktober 1894. De Nieuwe Reeks, die hier verder buiten beschouwing zal blijven, zal pas verschijnen vanaf 1896.

3° De bronnen voor de studie van *Van Nu en Straks* zijn in de eerste plaats de 459 teruggevonden brieven die de betrokkenen aan elkaar schreven, en die op het einde van 1988 gepubliceerd werden. Ik acht het nodig even te memoreren wat ik in de inleiding op de brieveneditie reeds aanstipte: de brievenuitgave is in zoverre onvolledig dat slechts - uiteraard - die brieven werden opgenomen, die teruggevonden werden. Dit is nogal vanzelfsprekend, maar uit de brieven blijkt overduidelijk dat de correspondentie veel omvangrijker geweest is. Heel wat antwoorden werden niet teruggevonden.

We mogen blij zijn dat De Bom een zorgvuldige verzamelaar was, want uit zijn nalatenschap komt het grootste gedeelte, namelijk 434 van de 459 brieven.

Buysse heeft waarschijnlijk niets bewaard. Wat aan hem geadresseerd werd, is verloren gegaan en dat feit op zich, vertekent het beeld én van *Van Nu en Straks* én van Buysse's aandeel hierin.

Er zijn van Buysse bewaard: 34 brieven aan De Bom en 5 aan Vermeyleen, samen dus 39 brieven of acht en een halve procent van het gehele pakket. Dat is een grote handicap voor wat de informatie over Buysse betreft.

Behalve de brieven uit de publikatie zijn als secundaire bron belangrijk: de brieven die de zes medespelers wisselden met andere personen en de notitieboekjes van De Bom die heel wat informatie opleverden.

Een zeer belangrijke bron zou normaal één of andere vorm van verslag van de redactievergaderingen moeten zijn. Maar helaas, er zijn geen verslagen bewaard. Af en toe schemert in de brieven iets door van wat op die vergaderingen is besproken, maar dat is zeer summier. Het aandeel van Buysse blijkt best uit de brieven, door de kronologie van de gebeurtenissen te volgen.

### ***De plannen***

In de totstandkoming van *Van Nu en Straks* staat de vriendschap tussen De Bom en Vermeylen centraal. Ze leerden elkaar kennen op de algemene vergadering van het Taalverbond te Brussel op 7 april 1890. Beiden schreven rond die tijd in het kortstondig verschijnende tijdschrift *Jong Vlaanderen* (1889-1890).

De Bom en Buysse hadden elkaar reeds het jaar voordien leren kennen, op 22 mei 1889, ter gelegenheid van het Volksfeestmaal dat de Liberale Vlaamse Bond inrichtte te Antwerpen in het Théâtre des Variétés. Deze ontmoeting leidde niet onmiddellijk tot een hechte vriendschap noch tot een uitgebreide correspondentie.

Vooraleer *Van Nu en Straks* vaste vorm kreeg, werden in de loop der jaren enkele plannen gesmeed waarbij een aantal personen betrokken werden. Na verloop van tijd zullen alleen diegenen overblijven die op het prospectus van *Van Nu en Straks* vermeld staan als redacteurs en samen met hen Alfred Hegenscheidt die er als laatste bijkwam. Zij waren de zes medespelers die in het begin van de uiteenzetting vermeld werden.

Het eerste tijdschriftplan kreeg de naam *Vrije Kunst*. Hierin speelden Vermeylen en De Bom een voorname rol, zodanig zelfs dat zij Piet van Assche, die oorspronkelijk met het idee voor de dag was gekomen, na verloop van tijd gewoon uitrageerden. Vermeylen nam het roer in handen en vroeg op 6 juli 1890 of Buysse, die hij op dat ogenblik slechts van naam kende, zou kunnen meewerken.

De Bom schreef hierover naar Buysse die hem op 15 juli 1890 antwoordde:

‘Mijn waarde Emmanuel,

Uw voorstel doet me veel eer aan en valt zeer in mijnen smaak, doch hebt gij er op nagedacht dat het stichten van een tijdschrift geld, somtijds veel geld kost?

Met genoeg zou ik mijne bijdragen kosteloos geven maar fondsen heb ik ter beschikking niet om er nog van 't mijne bij te leggen. Zijt zoo goed mij een weinig breedvoeriger over het onderwerp te willen schrijven (...)’<sup>(2)</sup>

Einde juli was de zaak in zoverre rond dat Buysse aanvaardde lid te worden van de redactie. Er werd gezocht naar medewerkers en toen reeds werd er gedacht aan o.a. Prosper van Langendonck, die Vermeylen kende uit de Brusselse kunstkring De Distel.

Op zaterdag 9 augustus 1890 kwamen Buysse en Vermeylen naar Antwerpen waar ze elkaar voor het eerst ontmoetten op de Boekwezendag, waarschijnlijk aan elkaar voorgesteld door hun beider kennis De Bom. Zo zijn al drie redacteurs van het latere *Van Nu en Straks* met elkaar in contact gekomen.

Buysse bracht die dag kopij mee voor *Vrije Kunst*.

Maar de plannen liepen toch niet zo vlot. Een maand later schreef Vermeylen aan De Bom: ‘(...) Van *Vrije Kunst* zie ik weinig komen (...)’<sup>(3)</sup>

Daarmee was *Vrije Kunst* voorlopig een jaar begraven.

Intussen was Buysse in mei 1891 op zakenreis naar Amerika vertrokken, maar hij kwam reeds half juni terug. Hij verbleef toen gedurende veertien dagen te Antwerpen, waar hij bij de schoonbroer van De Bom logeerde. Eveneens in die periode had Buysse *Het recht van den sterkste* geschreven en trachtte hij het in afleveringen te laten verschijnen in *De Nieuwe Gids*. Toen Willem Kloos daar niet wou op ingaan, omdat hij het te ruw vond, zocht Buysse een uitgever om het als boek uit te brengen, hetgeen hem niet onmiddellijk lukte.

(2) C. Buysse aan E. de Bom, 15/07/1890, AMVC, B 995/B nr. 63061/44.

(3) A. Vermeylen aan E. de Bom, 11/09/1890, AMVC, V 4655/B nr. 61077/127-28.

Op 6 december 1891 nam De Bom de draad van *Vrije Kunst* weer op. Het zou geleid worden door Vermeyleen en hemzelf en zou voor het overige moeten kunnen rekenen op de medewerking van een aantal auteurs uit Noord en Zuid, waaronder Buysse. Buysse werd in dit plan slechts beschouwd als *medewerker* en niet als redacteur! Het zou trouwens moeilijk geweest zijn want Buysse verbleef op dat ogenblik weer in Amerika.

In het postscriptum van zijn brief voegde De Bom eraan toe: ‘(...) Moet ten minste 5 of 10 jaar blijven leven, tot er andere jongeren komen, die ons pennoen zullen kunnen beuren. (...)’<sup>(4)</sup>.

Dit was de laatste mededeling over *Vrije Kunst*. Waarschijnlijk hebben De Bom en Vermeyleen de zaak nog eens mondeling besproken en niet haalbaar geacht.

Toen rijpte een tweede plan. Beiden waren medewerkers aan de *Vlaamsche School* van Buschmann. Met zijn toestemming trachtten ze het blad te verjongen en ontwierpen een literair bijblad. Het is slechts eenmaal verschenen, in april 1892. Buysse was om medewerking gevraagd, maar had door zijn drukke bezigheden geen tijd. De samenwerking met Buschmann vlotte echter niet, vooral omdat Buschmann en Vermeyleen het niet te best met elkaar konden stellen. Vermeyleen gaf nochtans de moed niet op. Prompt kwam hij met een derde plan aandragen: een literair jaarboek. Hieraan zouden zowel Buysse als Van Langendonck, die van nu af bij de verdere plannenmakerij betrokken werd, moeten meewerken. Beiden kenden immers heel wat mensen en zouden, behalve voor een literaire bijdrage, ook voor kopers moeten zorgen, respectievelijk in Gent en in Brussel. Het jaarboek zou revolutionair van inhoud moeten zijn om een polemiek over literatuur los te maken. Dan zou het ogenblik gunstig zijn om een tijdschrift te stichten. Vermeyleen stelde twee titels voor: *Eenigen van nu en morgen* voor het jaarboek, wat al erg goed lijkt op de titel *Van Nu en Straks*, en voor het tijdschrift: *Het voorste bootje*<sup>(5)</sup>.

Buysse was bereid mee te werken maar hij merkte op: ‘(...) Ik verwacht mij diesaangaande aan geen donderslag, als gij, maar ik her-

(4) E. de Bom aan A. Vermeyleen, 06/12/1891, AMVC, B 708/B nr. 61009/3.

(5) A. Vermeyleen aan E. de Bom, 17/04/1892, AMVC, V 4655/B nr. 61077/188.



haal het, ik zou zeer gaarne, met u en Vermeyleen onder één vlag schrijven en ben overtuigd dat wij iets goeds zouden voortbrengen. Gij moogt dus op mijn medewerking rekenen (...) P.S. Wie is Van Langendonck? Ik heb nooit van hem iets gelezen.’<sup>(6)</sup>

De ideeën van Vermeyleen verfijnden steeds meer, het plan voor een jaarboek liet hij varen en nu dacht hij nog uitsluitend aan een tijdschrift. Op 6 mei 1892 schreef hij: ‘(...) Ik geloof dat we het *onder ons*, met drie of vier, [dus met Buysse en Van Langendonck erbij] moeten oprichten, om het *zeer absoluut en exclusief te maken*. V[an] Lang[endonck] denkt ook zoo. (...)’<sup>(7)</sup>

Hoewel Vermeyleen nu zijn examens voorbereidde, lieten de plannen hem toch niet los. Half juni berichtte hij geheimzinnig: ‘(...) Ik heb nu een plan voor *Het*... Een nieuw plan, een ideaalplan! En nochtans een practisch plan! Na mijn exaam zal ik u alles uitleggen, en in September of ten laatste 1 October zal *Het* er zijn! (...)’<sup>(8)</sup>

Voortaan wordt in de correspondentie het tijdschrift gewoonlijk *Het* genoemd.

### ***Van Nu en Straks***

Toen einde juli zijn examens achter de rug waren, deelde Vermeyleen aan De Bom, die het niet meer zag zitten, mee dat hij begin augustus naar Kalmthout zou gaan. Daar zou hij de zaak bespreken met hun beider kennis Van de Velde, lid van de kunstkring Les Vingt. Van de Velde zou gevraagd worden, en aanvaarden, om de opmaak van het tijdschrift te verzorgen. Vermeyleen en Van de Velde zouden bij die gelegenheid de concrete basis leggen voor *Van Nu en Straks*.

Half augustus 1892 kwam Vermeyleen met het triomfantelijke nieuws dat *Het* er is: ‘(...) Redactie: 1 & 2) Wij, 3) Van Langendonck & 4) Van de Velde. Is C[yriel] Buysse in Europa? Zou hij in de redactie werken? Hij moet ons in ieder geval veel kopij geven,

(6) C. Buysse aan E. de Bom, 04/04/1892, AMVC, B 995/B nr. 63061/28.

(7) A. Vermeyleen aan E. de Bom, 06/05/1892, AMVC, V 4655/B nr. 61077/192.

(8) A. Vermeyleen aan E. de Bom, 19/06/1892, AMVC, V 4655/B nr. 61077/200-201.

reeds voor het eerste nr. Schrijf hem eens snel. Men verwacht heel veel van hem in Holland. (...)’<sup>(9)</sup>

Begin september viel dan voor het eerst de titel *Van Nu en Straks*. Buysse werd aangeschreven en hij antwoordde: ‘Beste vriend de Bom, ik had reeds een brief ontvangen van Vermeylen, betreffende het nieuw tijdschrift, toen de uwe mij te recht kwam. Ik kan u dus antwoorden gelijk aan Verm[eylen]: dat ik niets beter vraag dan met u beiden meê te doen, voor zooveel de zaak ditmaal ernstig opgenomen worde. Ik heb een novelle gereed, die ik aan het tijdschrift wil geven; ik zal ook wel in staat zijn een zeker getal abonneenten aan te brengen. Maar is de zaak ernstig? Zal het uithouden? Zal eenieder zijn best doen en zijn beste leveren? Ziedaar mijn vrees (...) Ik vind, (...) dat wij al onze krachten tot het welgelukken moeten inspannen. Er is voor het oogenblik geen enkele degelijke Nederlandsche revue in heel België. Ik zou er eene willen helpen stichten, maar niet een begin van eene, die na een paar afleveringen verdwijnt (...) P.S. De eerste titel “Vrije Kunst” beviel mij verre het best.’<sup>(10)</sup>

Buysse, die het nogal druk had, zou zelden of nooit tijd vinden om vergaderingen bij te wonen. Hij vond het goed als de anderen beslissingen namen, maar wenste wel op de hoogte te worden gehouden van de resultaten van de bijeenkomsten.

Op 2 oktober 1892 was het prospectus opgesteld en Vermeylen zond het naar De Bom om het nog eens na te lezen en door te sturen naar Buysse met verzoek, na lezing en eventuele opmerkingen, het over te maken aan Van de Velde.

Buysse ging akkoord met de tekst en vroeg: ‘(...) zendt mij eenige exemplaren van het prospectus als dit gedrukt is. Ik zal er mede bij mijn vrienden en kennissen gaan. Zeer wenschelijk ware het, volgens mij, dat dit prospectus door een ornamentatie versierd werd. Dit zou wel in den trant zijn van hetgeen ons tijdschrift moet beloven (...)’<sup>(11)</sup>

Eind oktober bezorgde Buysse een eerste adressenlijst van personen aan wie een prospectus moest gezonden worden. Hij deelde te-

(9) A. Vermeylen aan E. de Bom, 11/08/1892, AMVC, V 4655/B nr. 61077/208-209.

(10) C. Buysse aan E. de Bom, 19/09/1892, AMVC, B 995/B nr. 63061/27.

(11) C. Buysse aan E. de Bom, 05/10/1892, AMVC, B 995/B nr. 63061/24.

vens mee dat hij een novelle aan 't herschrijven was *Aan het toppunt van geluk*, die hij omschreef als '(...) een korte studie van gevoel, ongeveer 8 à 10 gedrukte bladz. (...)'<sup>(12)</sup>

Enkele dagen later beloofde hij nog een tweede bijdrage van minstens 30 bladzijden en begin november stuurde hij een tweede adressenlijst op.

De novelle *Moeder*, die Buysse inzond, zou voor spanningen zorgen. Vermeylen berichtte aan De Bom: '(...) Ik heb een novelle van Buysse ontvangen. Zij is goed. Alleen de stijl moet op veel plaatsen veranderd worden. Ik schrijf hem hierover. (...)'<sup>(13)</sup>

Maar Buysse moest weer dringend naar Amerika voor een zestal weken en had dus geen tijd - en waarschijnlijk ook geen zin - om zijn tekst grondig te herwerken. De proeven zouden naar zijn tante, Virginie Loveling, moeten gestuurd worden. Zij was van de zaak op de hoogte.

Vermeylen en Van Langendonck waren ondertussen druk bezig met de herwerking van Buysse's tekst en stuurden hem naar Buysse enkele dagen vóór zijn vertrek. Buysse schreef verontwaardigd aan Vermeylen: 'Beste Vriend Ik ontvang daar zoeven mijn bijdrage met uwen brief. Ik heb den tijd niet meer om er "à tête reposée" op te antwoorden, daar ik vanavond moet vertrekken. Ik heb nochtans uwe verbeteringen overlezen en, indien ik er sommige kan aannemen, andere komen mij minder gepast voor. Ik verlang, dat gij het stukje zoudt laten drukken, zooals ik het geschreven heb en de proeven aan Mej[ufer Virginie] Loveling zenden. Die zal, op de beste manier mogelijk, de noodige wijzigingen en verbeteringen er aan toe brengen. Zij zal uwe wijzigingen zien en er het goede uit opnemen. (...) Drukt den tekst zooals hij is en zendt de proeven naar V[irginie] Loveling. Op de manier zooals gij het stukje gewijzigd hebt zou er om zoo te zeggen niets van mij meer in zijn; en ik verlang mijne manier van opvatting te behouden, al ware zij ook wel eens verkeerd. Wij kunnen toch ook de volmaaktheid niet bereiken; ik houd het meest aan mijne personaliteit, aan de eigenaardigheid mijner opvatting (...)'<sup>(14)</sup>

(12) C. Buysse aan E. de Bom, 21/10/1892, AMVC, B 995/B nr. 63061/23.

(13) A. Vermeylen aan E. de Bom, 07/12/1892, AMVC, V 4655/B nr. 61077/248.

(14) C. Buysse aan A. Vermeylen, 19/12/1892, AMVC, B 995/B nr. 113714.

Vermeylen legde echter de opmerkingen van Buysse naast zich neer en heeft, terwijl Buysse in Amerika verbleef, zijn zin doorgezet. Over zijn korrekties was hij, naar zijn zeggen, akkoord geraakt met Virginie Loveling. Op enkele uitzonderingen na, werden alle korrekties van Vermeylen en van Van Langendonck overgenomen bij de publikatie in het eerste nummer van *Van Nu en Straks*, zodat het stuk in feite eerder een co-productie werd.

Het eerste nummer verscheen op 28 maart 1893 en nog dezelfde dag begon de verzending<sup>(15)</sup>. Als deze achter de rug was, werd op 8 april een redaktievergadering gehouden waarop Buysse, die sinds 5 maart terug was uit Amerika, aanwezig zou zijn. Of hij gekomen is, is niet duidelijk. Op de agenda stonden onder andere de financiële toestand, de verhouding tot de drukker-uitgever Havermans, waarmee problemen waren gerezen en de verantwoordelijkheden van de redactieleden. Waarschijnlijk werd toen ook besloten dat de Brusselse drukker-uitgever Berqueman de rest van de Eerste Reeks zou verzorgen.

In mei berichtte Buysse aan Vermeylen:

‘(...) Ik ben voor een tiental dagen op reis geweest en heb eerst dezen morgen uwen brief ontvangen. Hierbij zend ik u mijn novelle. Ik weet niet of zij u wel zal voldoen. Ik heb ze eens overlezen en geloof dat er misschien wel eenige veranderingen aan toe te brengen zijn. Zij is reeds sinds meer dan 1 jaar geschreven en na zulk een tijdverloop ontdekt men dikwijls in zijn werk gebreken, die in den eerste ontsnappen. Ik zend u die toch gelijk ze is, doch als ge denkt, dat zij het publiceren niet waard is laat ze dan liever liggen. (...)’<sup>(16)</sup>

Buysse was dus al voorzichtiger geworden en bereidde zich voor op een eventuele afwijzing. De titel van de novelle is niet bekend, ze zou ook niet verschijnen in *Van Nu en Straks*.

Begin september, na zijn terugkomst uit Arnhem, waar hij had deelgenomen aan het 22ste Nederlandsch Taal- en Letterkundig Congres, meldde Buysse zeer enthousiast aan Vermeylen:

(15) A. Vermeylen aan E. de Bom, 28/03/1893, AMVC, V 4655/B nr. 61077/275.

(16) C. Buysse aan A. Vermeylen, 09/05/1893, AMVC, B 995/B nr. 113694/2.

‘(...) Ik heb mij kunnen overtuigen van het aangroeiend succes van V[an] N[u] en S[traks]. Een aantal jongeren zijn mij over de onderneming komen gelukwenschen en de hoop uitdrukken, dat men ten krachtigste zou blijven volharden. Vooral het laatste nummer heeft een grooten bijval genoten en men ziet met ongeduldige nieuwsgierigheid de verschijning van het vierde nummer tegemoet. Het is te hopen, dat dit al gauw zal verschijnen, er bestaat nu voor ons een hoogst sympathieke stemming in Holland en wij mogen die goede gevoelens niet laten verzwakken. Van mij moogt ge een bijdrage verwachten voor N<sup>o</sup> 4 of 5, en ik vind het ook zeer wenschelijk, dat wij een algemeene vergadering beleggen, niet dat ik te klagen heb over uw autoritarisme, welk zulke goede uitslagen oplevert, maar wel omdat ik het noodzakelijk vind soms door een algemeene bijeenkomst onze unie, onze kracht van cohaesie te handhaven en te versterken. (...)’<sup>(17)</sup>

Nochtans zou Buysse geen tijd vinden om de vergaderingen bij te wonen. Hij was op dat ogenblik ook literair zeer bedrijvig. Zijn roman *Het recht van den sterkste* was in druk bij Versluys. Vermeylen heeft, waarschijnlijk van Van de Velde die er een kapt voor ontworpen had in de trant van *Van Nu en Straks*, de drukproeven ter inzage gekregen. Vermeylen maakte zijn mening over deze roman aan De Bom kenbaar met deze woorden: ‘(...) Ik heb “Het Recht van den Sterkste” gelezen in de proeven (in ééne adem) (...) Die roman is natuurlijk on-literair (hier en daar niet *klassiek* genoeg in den vorm), & gewoon naturalistisch. Het is geen werk “van straks”. Maar in de traditie der Vlaamsche boeren-romans is het zeker een zeer groots stap vooruit. (...) Ik ben curieus te zien hoe men het zal ontvangen. (...)’<sup>(18)</sup>

Of Vermeylen ook aan Buysse zijn mening kenbaar maakte, is niet achterhaald.

In december liet Buysse aan De Bom weten: ‘(...) Ik werk aan een nieuwen, grooteren roman, getiteld “Sursum Corda!” - hij is bijna geschreven - á base naturaliste’ of, liever, réaliste, avec l’envolée idéale vers le symbolisme mystique’, ‘t Is tevens een sociale roman.

(17) C. Buysse aan A. Vermeylen, 02/09/1893, AMVC, B 995/B nr. 113694/1.

(18) A. Vermeylen aan E. de Bom, 15/10/1893, AMVC, V 4655/B nr. 61077/316-317.

Ik werk er reeds 2 jaar aan en hoop eenig succes er mede te behalen. (...)’<sup>(19)</sup>

De novelle die Buysse begin september aan Vermeyleylen had beloofd, bezorgde hij waarschijnlijk pas begin 1894. Ook nu weer is de titel onbekend. Op de vergadering van 14 januari werd ze afgewezen en Vermeyleylen heeft Buysse hiervan op de hoogte gesteld. Deze belofde een nieuwe bijdrage voor het geplande Vlaamse nummer - het laatste van de Eerste Reeks. Eind januari berichtte Vermeyleylen aan De Bom: ‘(...) Buysse is Zaterdag en Zondag hier geweest. Hij bracht me een novelle voor het Vlaemsch nr.: ik deed hem de eene en de andere fout opmerken en hij beloofde mij het stuk heel en al te herwerken: hij had een heel andere opvatting gekregen. Hij zal dat meêbrengen t[oe]k[omende] week. (...)’<sup>(20)</sup>

Ook van deze novelle is de titel niet bekend. Maar de vergadering, voorzien voor begin februari, werd herhaaldelijk verdaagd omdat te weinig redacteuren zich konden vrijmaken. Uiteindelijk werd er vergaderd op 7 juli.

Tot groot ongenoegen van Vermeyleylen verscheen in het aprilnummer van *De Gids* Buysse's novelle *Een levensdroom*<sup>(21)</sup>. Vermeyleylen schreef aan De Bom: ‘(...) ik dacht dat Cyriël ons losgelaten had voor den N[ieuwen] G[ids] (...) ik vind het toch flauw dat C[yriël] met zijn *goede* stukken naar Holland loopt. Ons heeft hij niets dan zwakke dingen voorgesteld. Dit hadden we zeker kunnen opnemen. Hij schijnt niet veel solidariteit tot ons te voelen, en niet veel liefde voor ons tijdschrift. (...)’<sup>(22)</sup>

Naar de reactie van Vermeyleylen te oordelen had Buysse deze novelle nooit aan *Van Nu en Straks* aangeboden. Waarom is niet duidelijk. Mogelijk vond hij zelf dat het niets voor *Van Nu en Straks* was, maar het kan evengoed zijn dat hij vreesde dat Vermeyleylen de novelle toch niet goed zou gevonden hebben. Of misschien betaalde *De Gids* honorarium hetgeen *Van Nu en Straks* niet kon.

(19) C. Buysse aan E. de Bom, 05/12/1893, AMVC, B 995/B nr. 63061/2.

(20) A. Vermeyleylen aan E. de Bom, 31/01/1894, AMVC, V 4655/B nr. 61077/342.

(21) *De Gids*, 4de r., XII, dl. II (april 1894) 1-19.

(22) A. Vermeyleylen aan E. de Bom, 30/04/1894, AMVC, V 4655/B nr. 61077/300.

In mei 1894 meldde Vermeyleen aan De Bom dat hij al heel wat kopij had ontvangen voor het laatste nummer. Hierbij was ook de novelle van Buysse *Op een zomeravond*. In dit verhaal wordt de moordenaar van een dierenbeul door een opgezweepte massa vrijgesproken. Vermeyleen was niet helemaal tevreden. Buysse verdedigde zich ten overstaan van Vermeyleen als volgt: ‘(...) Aangaande mijn novelle, of, liever, mijne schets, ik moet u zeggen, dat het geenszins mijn doel was, het medelijden van het volk te laten zien. Ik heb niets meer willen teekenen dan *de opschudding eener menigte rond een moord*. Het eerste, collectief gevoel eener menigte in zulk geval is zelden medelijden; het is veel meer een opwelling van feroce nieuwsgierigheid, het is iets verwards en tumultueus, een slecht gevoel, eerder dan een goed. Maar wij zullen daar te Brussel over spreken. (...)’<sup>(23)</sup>

Uit de briefwisseling is niet op te maken of Buysse en Vermeyleen inderdaad nog over de novelle hebben gesproken.

Het laatste nummer verscheen op 20 oktober 1894 en het stuk van Buysse werd opgenomen. Vijf dagen later vertrok Vermeyleen naar Berlijn om verder te studeren.

In de correspondentie tot het einde van het jaar vertelde Vermeyleen wat hij allemaal meemaakte en werd er gehandeld over de afrekening van *Van Nu en Straks*.

Hegenscheidt had de administratie van Vermeyleen overgenomen. Er moesten nog achterstallige abonnementsgelden geïnd worden. Toen dat enigzins gelukt was, eindigde de Eerste Reeks toch nog met een deficit van 358,25 frank, het bedrag dat nog moest betaald worden aan drukker Berqueman. Om hem te kunnen betalen brachten De Bom, Vermeyleen, Van Langendonck, Hegenscheidt, Van de Velde en de sympathisanten Victor de Meyere en Gustaaf Schamelhout het nodige geld bijeen uit eigen zak.

Op 12 september 1895 kon de drukker dan eindelijk betaald worden. Alleen Buysse deed niet mee. Hij verantwoordde zich bij De Bom op de volgende wijze: ‘(...)Het spijt me, maar geldelijk kan ik de zaak niet ondersteunen. Gij zult natuurlijk zeggen dat ik *wel* kan, maar niet *wil*, en gij zult volkomen mis zijn. Reeds verleden

(23) C. Buysse aan A. Vermeyleen, 25/06/1894, AMVC, B 995/B nr. 113805/2.

jaar heb ik u gezegd dat mijn vader mij de vivres gecoupeerd heeft; welnu dat is nog niet veranderd, integendeel. Indien het niet was dat ik geld win met te schrijven, ik zou in de zwartste armoede zitten. (...)<sup>(24)</sup>

Tot zover het verhaal van de Eerste Reeks van *Van Nu en Straks*.

### ***Besluit***

Tot besluit vat ik even kort samen.

- Buysse werd, van bij de eerste plannen, gevraagd om mee te werken. Hij wou dat graag doen maar hij was realistisch genoeg om de praktische kanten te zien: een tijdschrift kost geld en hij was niet in staat om financieel te steunen.
- Zijn werksituatie was ook van invloed op zijn medewerking. Enerzijds zorgden zijn verschillende Amerikareizen ervoor dat hij niet even ijverig als de anderen kon meewerken, anderzijds was het hem moeilijk om vergaderingen bij te wonen in de periode dat hij wel in het land was.
- Hoewel hij absoluut Buysse erbij wou hebben, met het argument dat men heel veel van hem verwachtte in Holland, heeft Vermeylen zich misrekend. De teksten van Buysse beantwoordden niet helemaal aan zijn verwachtingen. Dit blijkt opvallend uit de perikelen rond de novelle *Moeder*, maar ook uit het feit dat enkele novellen gewoon geweigerd werden, en dat zijn novelle *Op een zomeravond* ook niet op groot enthousiasme werd onthaald.
- Als Buysse dan een novelle liet verschijnen in *De Gids*, was dat niet naar de zin van Vermeylen.
- Tenslotte was het feit dat Buysse niet in staat was het deficit van *Van Nu en Straks* te helpen dragen, de druppel die de emmer deed overlopen. In de Nieuwe Reeks (1896-1902) zou Buysse niets meer publiceren.

Het aandeel van Buysse in *Van Nu en Straks*, is dus eerder gering te noemen.

(24) C. Buysse aan E. de Bom, 09/03/1895, AMVC, B 995/B nr. 63061/14.



## **Politieke standpunten in het werk van Cyriel Buysse<sup>(1)</sup>** **door Luc Van Doorslaer**

‘Ik ben politiek niet geëngageerd. Ik sta buiten de politiek en ik ga zelfs nooit naar verkiezingen.’

Enkelen onder u hebben deze zinnestjes ongetwijfeld herkend. Buysse sprak deze overtuiging uit tijdens het befaamde interview met E. d'Oliveira in 1914. Zoals verderop zal blijken, is het niet erg moeilijk citaten van Buysse te vinden, waarin hij zijn voorbehoud, zijn desinteresse, ja in vele gevallen zelfs zijn aversie voor het politieke bedrijf tot uitdrukking brengt. Maar zoals evenzeer zal blijken, is zijn negatieve houding tegenover het staatkundige voor een groot deel gesterkt door de gebeurtenissen tijdens en dadelijk na de eerste wereldoorlog. Het gros van Buysse's literaire produktie stamt uiteraard van voor deze periode, en daarop wil ik mij in de mij daarvoor toegemeten tijd concentreren. Ik beschouw de term ‘literaire produktie’ hier als een erg ruim begrip, waartoe ook artikelen in tijdschriften behoren. Tenslotte nam Buysse precies daar de duidelijkste standpunten in i.v.m. een aantal maatschappelijke thema's die hier aan bod zullen komen.

Ook het adjectief ‘politiek’ uit de titel van deze bijdrage geef ik hier een erg ruim betekenisveld mee. Ik hoed me ervoor mij te beperken tot partijpolitieke standpunten, die niet enkel al te schaars aanwezig zijn om daaruit relevante conclusies af te leiden, maar die bovendien sowieso een erg relatieve waarde bezitten. Ik sluit ze evenmin uit, maar onderzoek kort het verband met de belangrijke sociale thematiek uit een aantal Buysse-romans en -novellen. Benevens de sociale (wat verleidelijk en dus ook vervaarlijk dicht bij

(1) Deze tekst is de integrale weergave van de gelijknamige lezing op het tweede Cyriel-Buysse-colloquium aan de RU Gent op 13 december 1989.

‘socialistische’ ligt) of sociaalpolitieke component zal ik ook iets nader ingaan op taal- en cultuurpolitieke standpunten van de auteur waarvan hier sprake.

Uit *Mededelingen V* kunt u afleiden dat ik mij de laatste tijd iets intensiever beziggehouden heb met de analyse van *'n Leeuw van Vlaanderen*: een dankbaar vertrekpunt voor dit onderwerp, aangezien het zowat de enige roman is, samen met (ten dele) *Zoals het was*, die politiek, verkiezingen en aanverwanten als hoofdbestanddelen heeft. Het credo van Buysse getrouw is ook *'n Leeuw van Vlaanderen* direct geïnspireerd op de (in dit geval politieke) actualiteit zoals de auteur die rondom hem kende. Waarmee ik niet gezegd heb dat Buysse in zijn werken een vorm van realistisch-naturalistische weerspiegelingstheorie hanteerde, wél dat de bestaande realiteit steeds de aanleiding vormde, die dan in een uitgefilterde vorm literair gestalte kreeg. *'n Leeuw van Vlaanderen* dateert van 1900. Ik stel voor dat we even een blik werpen op de werkelijke Belgische politieke situatie in die periode.

De verkiezingen van 14 oktober 1894 (het uitgangspunt voor de beschreven verkiezingen in *'n Leeuw van Vlaanderen*) waren in velerlei opzicht uniek. Ze waren de eerste in ons land die plaatsvonden op basis van het principe van algemeen meervoudig stemrecht. Tevens brachten ze door de toepassing van het meerderheids-i.p.v. het evenredigheidsbeginsel een ware aardverschuiving teweeg in de samenstelling van de Kamer van Volksvertegenwoordigers. De Katholieke Partij won 12 zetels en kwam op een totaal van 104, de liberalen verloren er liefst 40 (er bleven er nog 20 over), en de socialisten deden hun intrede met 28 zetels. In Vlaanderen gingen alle zetels naar de katholieken, terwijl in Wallonië de oude liberale meerderheid vaak verloren ging voor een nieuwe socialistische. Ook een premature communautaire scheidslijn tekent zich hier reeds af.

Ondanks de relatieve overwinning van de katholieken had precies deze partij voordien te kampen gehad met een hele hoop interne problemen. Een jaar tevoren, in 1893, was immers de Christene Volkspartij afgescheurd van de Katholieke Partij, dit met een programma opgesteld door priester Adolf Daens. Dit Daensisme als

politieke strekking komt uitgebreid aan bod in *'n Leeuw van Vlaanderen*. Net als de idealistische Robert La Croix bij Buysse ijverde ook Daens voor een ver doorgedreven sociale wetgeving (vb. wettelijke erkenning van de vakverenigingen, regeling van de arbeidsduur voor vrouwen en kinderen, vervanging van het lotelingenstelsel in het leger door een vrijwilligersleger enz.). Buysse betoont in deze roman opvallend veel interesse en sympathie voor de Christene Volkspartij (in het boek steevast de Christelijke Volkspartij genoemd). Hij schijnt erin een minder materialistisch en moreel hoogstaand alternatief te zien voor de ‘buufstikken’-politiek van de socialisten.

Ook over zijn houding jegens de liberalen valt wel een en ander te vermelden. Zoals bekend stamt Buysse van liberalen huize. In *'n Leeuw van Vlaanderen* wordt op de verschrompeling van de Liberale Partij bij de verkiezingen niet ingegaan (alles wordt geconcentreerd op de tegenstellingen en de gelijkenissen tussen de Christene Volkspartij en de socialisten). Dat gebeurt wel in de bijdrage *Liberale politiek* uit 1904. Dit artikel maakt deel uit van de rubriek *Vlaamse Kroniek* die Buysse onder het pseudoniem Prosper van Hove tussen 1903 en 1906 verzorgde in *Groot Nederland*, het literaire maandblad waarvan Buysse samen met Couperus en Van Nouhuys de redactie vormde. *Liberale politiek* begint als volgt:

In mijn jeugd heb ik dikwijls politieke meetings en manifestaties bijgewoond. Ik heb er zelfs nu en dan eens actief deel aan genomen. Ik behoorde tot de liberale partij, met vooruitstrevende gedachten. De grote woorden met kleine betekenis waren in die tijd voor mij geen holle klanken. Ik geloofde vast aan de mooie beloften; ik twijfelde niet of het geluk van land en volk lag in de overheersing van de liberale partij gewaarborgd. O! die meetings en manifestaties! O! die schitterende, overtuigende, meeslepende sprekers!

U merkt dat hier moeilijk sprake kan zijn van een erg kritische houding tegenover het politieke leven, ook al wordt de bijdrage nadien een stuk gematigder en relativerender, op vele plaatsen ook ironischer. Bovendien ligt ook de erg directe invloed van persoonlijke belevenissen bij het schrijven van *'n Leeuw van Vlaanderen* hier voor de hand, al moest de Liberale Partij als organisator van poli-

tieke meetings in het boek plaatsruimen voor de Christene Volkspartij en de socialisten. Bij de eerste verkiezingen van de twintigste eeuw herstelden de liberalen zich ook van de vorige zware verkiezingsnederlagen. Ook Buysse schijnt weer moed te scheppen, aangezien hij in *Liberale politiek* een nieuwe weg voor een modernere en Vlaamsgezindere Liberale Partij ziet weggelegd, nl. een evenwicht tussen het klerikalisme ('de klerikalen hebben ons, in menig opzicht, heel veel kwaad gedaan') en het socialisme (wat hij onnatuurlijk collectivistisch vindt). Overigens had Buysse het steeds betreurd dat de liberalen door de invoering van het meerderheidsstelsel zowat van de kaart geveegd waren. In *Het socialisme en de Vlaamse landlieden* uit 1895 breekt hij een lans voor de rechtvaardigheid en de minder grote polarisatie bij een evenredige vertegenwoordiging in ons kiesstelsel.

Tot zover enkele duidelijk partijpolitieke stellingnamen. Belangrijker zijn bij Buysse echter de *indirecte* politieke standpunten in de vorm van sociale aanklachten. Daarvan een exhaustieve opsomming geven is vanzelfsprekend onbegonnen werk. Zowat elke roman, elke novelle, elk toneelstuk bulkt van de voorbeelden daaromtrent. In de reeds vermelde studie *Het socialisme en de Vlaamse landlieden* stelt Buysse zichzelf tot doel, 'de toestand en de invloed van de socialistische leer in 't midden van het Vlaams gedeelte van het land, en inzonderheid in Vlaanderen, (...) te ontleden'. Volgens de auteur is de betekenis van het woord 'socialisme' slechts doorgedrongen na oproerige werkstakingen en bloedige repressies. Van bij het begin maakt hij een duidelijk sociologisch geïnspireerd onderscheid tussen de arbeiders in de stad en de landarbeiders. De steden zijn duidelijk de broeihaarden van het socialistisch gedachtengoed, dat geleidelijk aan ook doordringt tot op het platteland. Bij de Vlaamse boer moet echter een grote portie achterdocht en schuwheid overwonnen worden, aangezien die enkel weet dat socialisme gelijkstaat met anti-katholicisme. Tussen deze beide maatschappelijke stromingen woedt een ware publicitaire strijd met de politieke opinie van de plattelandsbevolking als inzet. Door de verspreiding van al deze 'couranten' ontstaat wel voor het eerst een primitieve vorm van politieke bewustwording en belangstelling. Buysse schijnt zelfs te dromen van een grote, internationale socia-

listische omwenteling, waarin de bevolking tegen zijn dwingelanden zou opstaan. Daarbij wijst hij echter op een volgens hem fundamentele denkfout van de socialistische beweging: de landman is niet zoals de industriële arbeider, die het gereedschap dat hij moet gebruiken, haat. De landman *houdt* van zijn grond, er is een idyllische relatie tussen hen. De landarbeider wil geen gemeenschappelijk eigendom, hij wil het resultaat van *zijn* werk op *zijn* stukje grond zien. In die zin zullen de proletariërs uit de stad samen met die van het platteland wel opstaan tegen de oude maatschappijvorm, maar ze zullen het oneens zijn over een mogelijke wederopbouw.

Op dit moment (we schrijven dus 1895) schijnt Buysse ook nog niet overtuigd te zijn van het heil van de Daensistische ideeën. Hij zou die gematigde aanpak wel willen toejuichen, maar gelooft zoals vermeld in die ene grote omwenteling. Opvallend is wel dat Buysse hier, evenals in *'n Leeuw van Vlaanderen*, ook de religieus-mystieke toer opgaat: hij verdedigt een vage idee van religiositeit in elk individu en zijn hoop op de komst van een Profeet voor de verkondiging van de juiste (sociale) leer. In de roman vinden we zoals bekend vijf jaar later precies dezelfde ingrediënten terug.

Minder expliciete, maar daarom niet minder evidente verwijzingen naar het politieke leven zijn in Buysse's werk heel wat alomtegenwoordiger. Ik neem hier één van zijn bekendste romans als voorbeeld, nl. *Het recht van de sterkste*. Hier wordt naar mijn mening een erg representatief beeld opgehangen van de aard der gemiddelde aanwezigheid van politiek in Buysse's creatief werk: de houding van de modale Buysse-figuur, d.w.z. in dit geval de bevolking uit de Zijstraat, tegenover het politieke bedrijf. Die houding is sterk bepaald door onkennis en daaruit volgend vaak achterdocht en onverschilligheid. Hoofdstuk 29 in *Het recht van de sterkste* is in dit verband veelbetekenend. Buysse schetst hier in het kort een nieuw fenomeen in het maatschappelijk leven, nl. het socialisme, en vooral de reacties daarop van de bevolking. Dat gebeurt op een naar mijn mening perfect aangepaste manier. Er wordt geen theoretische uiteenzetting gehouden over ideologische, economische of andere principiële aspecten van het socialisme. Neen, Buysse selecteert één welbepaald begrip uit een geheel van theoretische ideeën, en maakt op die manier het geheel zowel voor de figuren in de roman als ook voor de lezer ervan minder afschrikwekkend, concreter, aanschou-

welijker. Hier gaat het om de centrale begrippen ‘bezit’ en ‘stemrecht’, die hij analyseert vanuit het standpunt van de gemiddelde Zijstraat-inwoner. ‘Zij waren niet voor bezitten, zij wilden niet bezitten. Zij leefden naar gelang van omstandigheden...’ Buysse maakt duidelijk, dat er bij de arbeider een grote conservatieve reflex bestaat i.v.m. een grotere eigen verantwoordelijkheid. Zo zijn ze in *Het recht van de sterkste* wel voor algemeen stemrecht, maar dan vooral omwille van de ‘braspartij’ na de verkiezingen. Het aantrekkelijkst in het hele socialisme vinden ze de potentie tot strijd en verwarring, de mogelijkheden tot ‘euveldaden’. Er wordt verhaald over een Gents socialist in de gevangenis. Niet zijn idealen interesseren Reus Balduk en zijn kameraden, wel het vooruitzicht dat ze door dat socialisme sneller rijk zouden kunnen worden. Het zijn allemaal slechts enkele voorbeelden ter illustratie van de mentaliteit die Buysse treffend weergeeft. Politiek is in de Zijstraat een materialiteit als een andere.

Tot zover het sociaalpolitieke gedeelte. I.v.m. Buysse's taalpolitieke opvattingen hoef ik zijn hele evolutie tegenover de Vlaamse kwestie niet meer uitvoerig toe te lichten. De bevattelijke overzichten van Prof. Van Elslander en Prof. Musschoot in de respectieve inleidingen tot het *Verzameld Werk* ontslaan mij daarvan. Toch overloop ik nog kort even de belangrijkste bijdragen en inhouden terzake. In het artikel *Flamingantisme en flaminganten* uit 1897 staft Buysse de ridiculiteit van het flamingantisme voor hem. Hij haalt o.m. de schrijnende tegenstelling tussen principieel en daad aan (bv. het gebruik van de Franse taal thuis tegenover het Vlaams als politieke hefboom) als oorzaak voor de ontbrekende sympathie voor de Vlaamse beweging bij de bevolking. Bovendien zou voor de auteur de eenzijdige anti-Franse oriëntatie moeten worden omgebogen tot de erkenning van de heilzame invloed van de Franse taal en cultuur op Vlaanderen. Parallellopende ideeën zijn ook voor dit thema aan te duiden in het verloop van *'n Leeuw van Vlaanderen*. Ik citeer een beschrijving van de Vlaamsnationalist Koppens in het boek.

Zijn grote vijand was niet het klerikalisme, maar wel Frankrijk en de Franse invloed. En daarover hoefde niet geredeneerd, dat zat hem in merg en been, dat was in hem een bloed- en rassenhaat, een atavieke haat. (...) En onder het voorwendsel de Vlamen te verdedigen, gaf hij op Frankrijk af.

En *last but not least* haalt hij in deze bijdrage in weinig omfloerste bewoordingen uit naar de achterlijkheid van Vlaanderen op intellectueel (o.m. op literair) gebied.

Zoals bekend had Buysse de emotionele waarde van dit onderwerp toch een ietwat onderschat. Hij was bovendien jammerlijk genoeg niet op de hoogte van het controversiële wetsontwerp Coremans - De Vriendt 'tot erkenning van de Vlaamse en de Franse talen als staatstalen'. Het oorspronkelijk wetsvoorstel werd reeds in 1894 ingediend, maar kende een lange parlementaire lijdens- en verminkingsweg, alvorens het in 1898 (opnieuw in de oorspronkelijke vorm hersteld) uitmondde in de befaamde Gelijkheidswet. Het befaamdste optreden van Buysse in het Belgisch parlement is zoals bekend de vermelding van zijn artikel in de Senaat door minister Bara. Het werd uiteraard aangehaald tégen de eisen van de Vlamingen in, een gebeurtenis waaronder Buysse nog vele jaren lang gebukt zou gaan.

Mede onder invloed hiervan matigt Buysse, grosso modo vanaf 1903, zijn anti-flamingantische houding en trekt ook zijn extreemste uitlatingen terug. Dat doet hij o.m. expliciet in een brief aan de Vlaamse Gazet van Brussel uit 1909. De gebeurtenissen rond de eeuwwisseling laten ook geen twijfel bestaan over de heersende tendens terzake. Het Nederlands kent in België een forse opgang in de rechtbanken, de universiteit, de opschriften, de couranten enz. Met een onmiskenbare spijt en ontgoocheling in het hart blijft hij echter ijveren voor een houding die gebaseerd is op meer wederzijds respect en op meer tolerantie i.p.v. op confrontatie. Zo o.m. in het artikel *Koele beschouwingen over een warme zaak* uit 1922, op een moment dat niemand het bestaansrecht van de Vlaamse Beweging nog in vraag stelt, waarin hij betreurt dat Verhaerens raad 'Admirez-vous les uns les autres' nog al te zeer dode letter is gebleven.

### **Conclusie**

Ik probeer stilaan tot een conclusie te komen. Het oeuvre van Buysse is op zich alvast geen *politicum*, zoveel moge duidelijk zijn. Wel vertonen verschillende werken van Buysse een zulkdanige link

met de actualiteit of met de heersende mentaliteit, dat ook politieke thema's daarbij aan bod komen. In het begin van zijn creatieve periode wordt het opkomend socialisme daarbij niet uit de weg gegaan. Op geen enkel moment brengt Buysse een diepgaande analyse van het fenomeen socialisme, maar steeds probeert hij het nieuwe verschijnsel in te bedden in de veranderende leefwereld van de door hem beschreven figuren, met name de werkende bevolking. De meeste boeren en arbeiders worden ongevraagd geconfronteerd met de vernieuwing in het politieke ideeëngoed, en precies die confrontatie van oud en nieuw, van strijd tussen conservatisme en revolutie, die groeiende onzekerheid wordt door Buysse trefzeker verwoord.

Buysse kan aldus zeker niet beschuldigd worden van bewuste politieke propaganda van welkdanige aard dan ook. Hij gaat niet uit van de politieke ideeën, hij gaat uit van de bevolking die met die ideeën te maken krijgt. Vanwege die mentaliteitsgebondenheid wisselt ook de thematiek. Als de grootste schermutselingen i.v.m. de doorbraak van het socialisme achter de rug zijn en een nieuw thema in het middelpunt van de belangstelling raakt, is Buysse flexibel genoeg om dat nieuwe onderwerp in zijn romans te verwerken. Dat is het geval met het flamingantisme in bv. *Uleken*. Hierbij dient wel opgemerkt dat de intensiteit duidelijk verschilt. Waarschijnlijk mede onder invloed van de slechte persoonlijke ervaringen waarvan zoëven sprake, legde de auteur voor dit thema een grotere schroom aan de dag. De immanente Vlaamse reflexen in *Uleken* komen minder aan de oppervlakte, zijn minder manifest, worden ook meer artistiek verpakt. Er wordt bovendien in hst. 51 een expliciet onderscheid gemaakt tussen de Vlaamsgezindheid als nieuw maatschappelijk fenomeen en de sociale strijd die daar los van staat. Buysse hoedt zich hier duidelijk voor politieke en/ of taalpolitieke uitspraken. Zijn passie is het vertellen, het weergeven, het beschrijven. Maar de categorieën die hij daarbij hanteert zijn wel de traditionele. Geestelijke grenzen worden vaak (té vaak?) gelijkgesteld met geografische of natiegrenzen. De geschriften na de eerste wereldoorlog versterken die indruk nog. Daar kom ik overigens dadelijk nog even op terug.

Ook in de tijd is er een evolutie merkbaar. De latere Buysse legt zich steeds meer toe op die onderhoudende, badinerende stijl. Vooral de oorlog betekende in dit verband een breuklijn. Ik vermeldde



reeds dat de jonge Buysse onder de indruk was van politieke meetings en manifestaties. In latere geschriften worden beschouwingen over politiek steeds minder zacht, gaande van ironisch over sarcastisch tot zelfs erg cynische uitlatingen. Ik vermeld bijvoorbeeld het stukje *De moord op de politicus*, onderdeel van de rubriek ‘Rommelkruyd’ in *De Telegraaf* van 1920. Daarin geniet de auteur op eerder bloeddorstige wijze van een droom, waarin hij een zelfgenoegzaam politicus mores leert. De toespraak van de politicus vervult hem met afschuw en agressie, tot hij zichzelf niet meer onder controle heeft.

En toen gebeurde plotseling het gruwbaar - vreselijke...!  
 Ik stormde razend op, de ogen rood-beneveld; ik beukte met mijn kop  
 recht in zijn borst, rammeide hem dwars door het krakend balkon, zag  
 hem neerploffen in de diepte, waar hij zich even kronkelde en roerloos  
 liggen bleef, in een grote plas van bloed!  
 (...) Ik schrikte wakker...!

De voor België smadelijke oorlogsjaren schijnen de Belgische nationalist Buysse, want een patriot is hij ongetwijfeld steeds gebleven, voorgoed te hebben doen breken met het geloof in politiek en diplomatie. Zoals blijkt uit *Grote dagen*, een onderdeelje van het bijwijlen prachtige *Vredesdagboek* uit 1920, waarin de auteur zich voorneemt naar het groots opgezette Belgische praalbezoek van Foch en Poincaré te gaan kijken, maar uiteindelijk de voorkeur geeft aan lyrische bespiegelingen n.a.v. het gevecht tussen een grote mug en een grote spin. Talloze andere voorbeelden zouden hier nog aangehaald kunnen worden, bv. uit de stukjes *Vredesconferentie* en *Over regeringsvormen*, die allebei in 1918 verschenen in *Van de hak op de tak*, een rubriek in de *Haagse Post* in de jaren 1917, 1918 en 1919. Iets heftiger werd de toon nog even bij het thema ‘activisme’. Alleen Frankrijk en de Franse invloed in België hebben baat ondervonden bij het activistisch verraad, schrijft de in deze zaak ondertussen ontengensprekelijk gelouterde Buysse. In 1914 stond de Vlaamse zaak hoog aangeschreven, alle rechtmatige eisen stonden op het punt verkregen te worden. Maar door de fatale keuze voor Duitsland tijdens de oorlog (een op zijn zachtst uitgedrukt niet geliefd volk voor Buysse) werd de Vlaamse klok jaren teruggedraaid. Het enige wat deze tendens enigszins compenseert zijn de al te revanchistische

anti-Vlaamse eisen van de franskiljons. Die spelen het spel namelijk ook zo slecht, dat het verlies aan sympathie voor de Vlaamse beweging niet onoverkomelijk hoeft te zijn.

Maar de algemene teneur van de post-oorlogsjaren is eenduidig. Ik besluit daartoe met een laatste citaat uit *Groot Nederland*, jaargang 1922, getiteld *Verkiezing*. Hieruit moge blijken dat Buysse's houding tegenover de politiek geëvolueerd was tot een vrij irrationele, maar wel geladen vorm van artistieke *Spielerei*.

Politiek is een bedrijf op zichzelf, dat slechts in schijn met het leven en streven van een volk vereenzelvigd is. Het staat feitelijk buiten en beneden alles; het is van heel veel minder allooï en betekenis in de samenleving dan b.v. een groentewinkeltje of een schoenpoetsersshokje in een achterbuurt. Eigenlijk is het een parasiet in 't leven, iets als de luis of de vlo, die men weg zou willen krijgen en niet weg krijgen kan. En, evenals de luizen en de vlooiën in bepaalde maanden het weligst tieren en woekeren, zo doen ook de politieke mannen in verkiezingsperiode. Hun voornaamste bezigheid is het volk leugens op te hangen en elkander uit te schelden. Dat doen ze met een virtuositeit die boven alle peil verheven is. Waar halen ze de kracht vandaan en waarvandaan de vloed van scheldwoorden? En het moet toch wel zijn dat zulks de mensen amuseert, want anders zouden ze 't niet dulden. Ja, dat is het: een amusement, een pretje. De politieke mannen spuwen elkaar, als kermiskraaiers, in 't gezicht en het volk lacht...! Het lacht, en gaat ter stembus, voor of tegen de een of de ander, - het komt er niet op aan, - als het maar een uurtje opwindende lol heeft.

Ik dank u voor uw welwillende aandacht.

## Bibliografie

### **1. Werken en artikelen van Cyriel Buysse:**

- *Belgische intellectuele toestanden*. In: VW 7, p. 3-17.
- *De activisten*. In: VW 6, p. 182-183.
- *De franskiljons*. In: VW 6, p. 183.
- *De moord op de politicus*. In: VW 7, p. 774-775.
- *Een brief van Cyriel Buysse aan de Vlaamse Gazet van Brussel*. In: VW 7, p. 310-311.
- *Flamingantisme en flaminganten*. In: VW 7, p. 302-307.
- *Grote dagen*. In: VW 6, p. 198-200.
- *Het recht van de sterkste*. In: VW 1, p. 1-150.
- *Het socialisme en de Vlaamse landlieden*. In: VW 7, p. 289-301.
- *Koele beschouwingen over een warme zaak*. In: VW 7, p. 417-421.
- *Liberale politiek*. In: VW 7, p. 57-61.
- *'n Leeuw van Vlaanderen*. In: VW 1, p. 899-1078.
- *Over regeringsvormen*. In: VW 7, p. 619.
- *Uleken*. In: VW 3, p. 483-644.
- *Verkiezing*. In: VW 7, p. 412-416.
- *Vredesconferentie*. In: VW 7, p. 616-618.
- *Zoals het was*. In: VW 3, p. 143-362.

### **2. Andere werken:**

- E. D'OLIVEIRA, *De jongere generatie*, 1913.
- Theo LUYKX en Marc PLATEL, *Politieke geschiedenis van België. Deel 1: Van 1789 tot 1944*. Antwerpen: Kluwer, 1985.

## **Buyse en Groot Nederland door Henk Smits**

Januari 1903 verscheen de eerste aflevering van ‘*Groot Nederland, letterkundig tijdschrift voor den Nederlandschen stam*’. ‘*Zijn er na het noemen van de titel nog veel woorden noodig om de oprichting van ons maandschrift nader te motiveren? Wij menen van niet*’.

Dit schreven de redactieleden Cyriel Buyse, Louis Couperus en W.G. van Nouhuys in de prospectus waarin het nieuwe maandschrift werd aangekondigd. Blijkbaar was de uitgever Van Holkema en Warendorf er niet gerust op dat alleen het noemen van een titel veel abonnees zou opleveren, want in de prospectus gaf men een uitgebreide nadere verklaring.

*‘Het is een schoon streven, dat zich in het laatst der 19e eeuw onder ons zoo krachtig heeft geopenbaard: het streven om zoveel mogelijk in een breed geestelijk verband saam te vatten alle streken, waar de Nederlandsche taal het voertuig is der gedachte.*

*Het breidt de grenzen van ons land uit, trots staatkundige scheidingen, het wordt niet gedeerd door afstanden, niet gekeerd door oceanen en zoekt in de sympathie der zonen van een zelfden stam van verre en nabij de duurzame bestendiging van een eenheid, feitelijk bestaande, maar te lang verwaarloosd. Uitbreiding van ons taalgebied: het is uitbreiding van onze letteren tevens. 't Is voeling zoeken en onderhouden met allen die onze taal spreken, zij 't ook niet ons Nederlandsch in beperkten zin. En tevens de hand reiken aan allen, die als kunstenaars het Nederlandsch woord kiezen tot materiaal van hun werk.*

*Zijn er niet hoopvolle verschijnselen van een nieuwe Nederlandsch-Indische literatuur in wording? Zien we niet met groote vreugde een frisschen herbloei der Vlaamsche letteren?’*

*‘Door ons tijdschrift wenschen we aan dichters en schrijvers uit Noord en Zuid de gelegenheid te bieden elkaar te ontmoeten als in 't zelfde huis, waar plaats is voor allen’.*<sup>(1)</sup>

(1) Collectie W.G. van Nouhuys (Letterkundig Museum, Den Haag).

Naast een overzicht van wat men in de eerste aflevering mocht verwachten, werd de lezer uitgenodigd in te tekenen voor f 12,50 per jaar. Elke aflevering zou ongeveer 125 pagina's bevatten op royal octavo formaat.

Buysse zou zonder onderbreking tot aan zijn overlijden in 1932 redacteur blijven van *Groot Nederland*. Hij heeft in die periode twee redactiesecretarissen meegemaakt: Frans Coenen (vanaf 1914) en W.G. van Nouhuys (van 1903 tot aan zijn dood in 1914).

Hoe raakt Buysse bij *Groot Nederland* betrokken? Buysse wordt al in 1898 benaderd door W.G. van Nouhuys, die samen met Carel L. Dake en Fr. Smit Kleine een poging deed een tijdschrift te laten verschijnen onder de naam *Woord en Beeld*. Hij vroeg '... steun van allen die voor schoonheid voelen in ons land en het verschil weten op te merken tusschen de vulgaire illustratie en de artistieke...'

Buysse betuigt instemming, blijktens zijn handtekening die voorkomt op een brochure over *Woord en Beeld*, gedateerd oktober 1898<sup>(2)</sup>. Hij is in gezelschap van Couperus, Emants, Erens, Virginie Loveling, Johan de Meester, Pol de Mont, Fr. Netscher, Max Rooses en Augusta de Wit.

M.G. van Nouhuys is ook de initiator geweest van *Groot Nederland*. Hij ('de eigenlijke oorzaak en als 't ware de gestage beweegkracht der onderneming', schrijft Frans Coenen in 1929)<sup>(3)</sup> benadert Buysse weer. Nu met het verzoek toe te treden tot de redactie van het nieuwe maandschrift *Groot Nederland*. Buysse reageert evenals Couperus positief. De eveneens uitgenodigde Stijn Streuvels geeft de voorkeur aan een ander op te richten tijdschrift.<sup>(4)</sup>

De veronderstelling dat Buysse en Couperus alleen door hun naam aan het tijdschrift te verbinden, voor een hogere status van het blad zouden zorgen, is niet terecht.

(2) Brievencollectie W.G. van Nouhuys (Letterkundig Museum, Den Haag).

(3) *Groot Nederland*, jrg. 26 (1928), dl. 1, blz. 1-2.

(4) Streuvels treedt toe tot de redactie van *Vlaanderen*, dat wordt uitgegeven door Van Dishoeck (van 1903 tot 1907). Mederedacteurs zijn Vermeylen, De Bom, Hegenscheidt, Van Langendonck en Teirlinck. Het uitgangspunt is een ander dan dat van *Groot Nederland*. Men constateert een groot verschil tussen de letterkunde van Zuid en Noord. 'Misschien mogen wij eens den droom van een Groot-Nederlandsche beschaving en van een Groot-Nederlandsche literatuur in 't volle daglicht begroeten. Maar niet vroeger, dan wanneer wij geheel ons eigen geworden zijn, wanneer dit volk zich opgewerkt zal hebben volgens eigen aard en eigen groeikracht'.

Slechts bij hoge uitzondering kon de redactiesecretaris zelfstandig over plaatsing van een bijdrage beslissen. Alle drie de redacteuren moesten hun goedkeuring geven.

Op briefpapier van de redactie laat Van Nouhuys op 15 mei 1904 aan Herman Heyermans weten: ‘...*daar de beslissing over aanvaarding alleen in spoedeisende gevallen aan mij is, zond ik uw fragment door aan mijn mederedacteuren, van wie ik als antwoord kreeg: dat zij geen beslist oordeel konden uitspreken over dit terzake*’<sup>(5)</sup>.

En Buysse schrijft aan Fritz Francken in 1918: ‘*Er is volgende week redactievergadering van G.N. en ik zal uw bijdrage aan het oordeel der overige redacteuren onderwerpen. Gij begrijpt dat ik niet alleen kan decideeren, maar ik hoop wel dat het gaan zal*’ en op 7 maart 1921: ‘*vergeet niet, dat wij met ons drieën zijn om er over te beslissen*’<sup>(6)</sup>.

De redactieleden moeten, gezien de omvangrijke inhoud van het blad, regelmatig contact met elkaar gehad hebben.

Van Nouhuys woont eerst in Den Haag, daarna in Amsterdam en verhuist later weer naar Den Haag, waar de drie redactieleden elkaar makkelijk konden opzoeken.

Met welke frequentie redactievergaderingen hebben plaatsgevonden, is niet te achterhalen. Er zijn geen notulen van bewaard gebleven.

In de correspondentie met Fritz Francken wordt tweemaal over een vergadering gerept. 18 maart 1918: ‘*Er is volgende week redactievergadering van G.N.*’ en 26 november 1918: ‘*Overmorgen vergadering redactie Groot Nederland*’<sup>(7)</sup>.

Aan F. Smit Kleine op 27 nov. 1915: ‘*Amice, vrijdag hebben wij vergadering van Groot-Nederland...*’<sup>(8)</sup>.

Als Buysse en Couperus op reis waren, werd hun in ieder geval wel kopij opgestuurd.

Couperus schijft aan Frans Coenen in 1915 vanuit Florence:

‘*Aangetekende stukken worden in Italië niet gegarandeerd. Zend manuscripten alleen in copie*’<sup>(9)</sup>.

(5) Brievencollectie W.G. van Nouhuys (LMD).

(6) Gepubliceerd in: *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap*, dl. V, blz. 7, e.v.

(7) Idem.

(8) Brievencollectie Cyriel Buysse (Letterkundig Museum, Den Haag).

(9) Brievencollectie Louis Couperus (Letterkundig Museum, Den Haag).

Buysse aan Coenen op 23 jan. 1923: *‘Amice, omstreeks 8 of 10 febr. zal ik voor eenige weken naar België moeten gaan. Het zou wel gewenscht zijn als ik voor dien tijd nog eenige drukproeven (in duplo asjeblijf) te corrigeeren kreeg, zou dat kunnen?’*<sup>(10)</sup>.

Wanneer Jan Greshoff in 1933 redactiesecretaris wordt, gaat men met redactiebriefjes werken. De bijdragen worden in zakjes gestopt waarop de namen van de redacteuren vermeld staan. Iedere redacteur schrijft er zijn oordeel op en retourneert het naar de secretaris.

Het is niet bekend of in de periode van Buysse ook met redactie-briefjes is gewerkt. De redactiesecretaris nam een belangrijke plaats in. Buysse schrijft over Van Nouhuys: *‘Wat heeft hij niet gestreden en gezwoegd voor de victorie van zijn tijdschrift! Want zijn tijdschrift was het, de vrucht en het kind van zijn arbeid, laten wij, mederedacteuren, dat maar ootmoedig bekennen’*<sup>(11)</sup>. Hij benaderde mogelijke auteurs, verzorgde de correspondentie en behandelde de contacten met de drukker.

Nog voor het tijdschrift verschijnt, werft Van Nouhuys medewerkers.

Op 16 oktober 1902 richt hij zich tot Ina Boudier Bakker: *‘Ik kom tot U met een voorloopig nog vertrouwelijke mededeling en een verzoek. Tegen januari zal verschijnen een nieuw, uitsluitend literair tijdschrift, onder redactie van Cyriel Buysse, Louis Couperus en mij. Om dit maandschrift zoo goed mogelijk te maken, hebben wij Uwe medewerking nodig en ik heb de eer U uit te nodigen. Niet om Uw naam op een omslag, maar om Uw werk is het ons te doen: en 't zal mij aangenaam zijn van U een bepaalde toezegging te ontvangen, liefst met werk’*<sup>(12)</sup>.

Op 2 nov. (inmiddels op briefpapier van de redactie) aan Herman Robbers: *‘Het zou ons bijzonder aangenaam zijn daarvoor van U een bijdrage te mogen ontvangen. Daar maandelijks een vrij lijvige aflevering verschijnt, kunnen wij den omvang geheel aan U overlaten’*<sup>(13)</sup>.

Ook M. Scharten Antink en Herman Teirlinck worden vertrouwelijk om een bijdrage gevraagd (*‘Wij vragen alleen den besten auteurs-prozaïsten’*).<sup>(14)</sup>

(10) Brievencollectie Cyriel Buysse (LMD).

(11) In Memoriam W.G. van Nouhuys, *Groot Nederland*, jrg. 13 (1915) dl. 1, blz. 1-3.

(12) Brievencollectie W.G. van Nouhuys (LMD)

(13) Idem.

(14) Idem.

Van Nouhuys stimuleert. Aan Frans Coenen: *‘De toon lijkt mij heel goed. Ga zo voort’*<sup>(15)</sup> en antwoordt vriendelijk auteurs van geweigerde stukken. *‘Wij zijn niet blind voor het goede in uw gedichten, maar...’* (aan B.v.d. Zee in 1904)<sup>(16)</sup>. En hij lost problemen op in diplomatiek gestelde brieven.

Als in 1909 Frans Coenen wordt gevraagd als vaste medewerker voor *‘beschouwingen over tooneeltoestanden... kortom U in die kroniek vrij te bewegen en onze lezers dienen van Uw voorlichting’*<sup>(17)</sup> kunnen niet al zijn teksten meteen worden geplaatst. *‘Ik (Van Nouhuys) heb bij aanneming direct geschreven: er is zooveel copie in voorraad’*<sup>(18)</sup>.

Coenen ontvangt in 1910 een ‘strikt vertrouwelijke circulaire’ over de door hem voorgestane spellingvereenvoudiging. *‘Zou er - familiaar gezegd - een ‘mouw aan te passen’ zijn?’*<sup>(19)</sup>.

In 1914 overlijdt W.G. van Nouhuys. Buysse schrijft een In Memoriam. *‘Met weemoed en liefde denk ik aan hem die voelde als een vriend van 't eerste ogenblik dat ik hem zag en die inderdaad, zo lang hij leefde, mijn vaste en getrouwe vriend gebleven is (...). Zijn oordeel, alleen zijn oordeel was de beste en de vruchtbaarste aller lessen. Ik mag hier wel, geloof ik, in naam van zeer velen spreken. Wij allen, jonge auteurs, zijn met schroom en eerbied, met angst en hoop naar hem toe gekomen. Hij was niet licht tevreden. Veel kennende, fijn en diep voelende, eiste hij ook veel. Maar hoe gelukkig was hij als hij werkelijk prijzen mocht! Geen inniger genot voor hem dan weer eens een nieuw, en jong en fris talent te ontdekken. Een enkel woord van goedkeuring bij hem had groter waarde dan bladzijden van anderen. En zijn ontboezeming van geestdrift en bewondering, als die zich uitte, mocht gelden als de vaste sanctie der voortreffelijkheid van een geschreven kunstwerk’*<sup>(20)</sup>.

Frans Coenen neemt nu zijn plaats in als redactiesecretaris.

Couperus schrijft vanuit Florence op 10 nov. 1915 aan Buysse:

(15) Idem.

(16) Idem.

(17) Brief dd. 24 juni 1909.

(18) (?) - 1910. Op briefpapier van de Zuid-Hollandsche Drukkerij, Wagenstraat 70, Den Haag.

(19) Brief dd. 27 maart 1910.

(20) *Groot Nederland*, jrg. 13 (1915) dl. 1, blz. 1-3.



‘Ik geloof dat Coenen het goed doet. Hij is een en al beminnelijkheid’<sup>(21)</sup>.

Niet alle lezers van *Groot Nederland* denken er zo over. De redactie ontvangt van Dr. Zaalberg een kwatrijn: ‘Wanneer Frans Coenen in de hel komt, wordt hij door jong en oud verwelkomd. Maar dra hervat men d'oude koren om zijn gekanker niet te horen’<sup>(22)</sup>.

Na de dood van Couperus in 1921 treedt Elisabeth Couperus toe tot de redactie. De uitgever van *Groot Nederland* was Van Holkema en Warendorf te Amsterdam. Buysse was voor hen geen onbekende. In 1893 verzorgden zij een uitgave van *Het huwelijk van neef Perseyn* en in 1898 *De zwarte kost*. Later zou de samenwerking beperkt blijven tot het uitgeven van *Daarna* in 1903 en een tweede uitgave van *Het recht van den sterkste* in 1924.

Naast de uitgevers waren de redactieleden mede-eigenaar van het tijdschrift. Zij vormden samen een maatschappij. Naast het honorarium ontvingen zij een deel van de winst. Over de hoogte van de winst en de oplage van het tijdschrift tijdens Buysse's periode als redactielid zijn geen gegevens bekend. In 1938 bedroeg de winst f 473,67<sup>(23)</sup>.

De oplage in december 1942 bedroeg 490<sup>(24)</sup>.

De vaste medewerkers kregen f 400,- per jaar, waarvoor zij maandelijks een minimum van 4 pagina's kopij moesten aanleveren. De vergoeding voor incidentele bijdragen was per auteur verschillend. Ina Boudier Bakker werd f 2,50 per pagina geboden; Frans Coenen f 3,00. Vanaf 1915 werd f 1,50 per pagina betaald. Couperus vond dit veel te weinig. Hij schrijft aan Coenen: ‘Goede auteurs zijn hiertoe niet bereid’<sup>(25)</sup>.

Bij uitzondering ontving Couperus f 4,00. Hij vraagt aan Van Holkema en Warendorf in 1917 een verhoging tot f 6,00. Dit wordt met verwijzing naar de papierschaarste afgewezen<sup>(26)</sup>.

Couperus klaagt daarover bij Coenen: ‘Sinds 1903 ontvang ik al f 4,00!’<sup>(27)</sup>.

(21) Brievencollectie Louis Couperus (LMD).

(22) Verzameling *Groot Nederland* (Letterkundig Museum, Den Haag).

(23) Idem.

(24) Siem Bakker, *Literaire tijdschriften. Van 1885 tot heden*, Amsterdam, 1986, blz. 83.

(25) Brievencollectie Louis Couperus (LMD).

(26) Verzameling *Groot Nederland* (LMD).

(27) Brievencollectie Louis Couperus (LMD).

In 1912 wordt het contract voor onbepaalde tijd verlengd met een belangrijke toevoeging. Wanneer een redactielid uittreedt of overlijdt, zal hij die daarvoor in de plaats komt, gedurende 10 jaar slechts 40% van de winst ontvangen. Na 10 jaar wordt dat 50%. Maar de rechthebbenden of erfgenamen mogen zich met het beheer der maatschappij, noch met de exploitatie en redactie meer bemoeien<sup>(28)</sup>.

Op de afrekening van 1938 staat een bedrag van f 250,- vermeld als afkoop voor deze regeling aan Mevr. Couperus.

In *Groot Nederland* publiceerden vele oude en nieuwe schrijvers met voornamelijk traditioneel werk. Naast werk van de drie redactieleden verschenen bijdragen van o.m. Leopold, Van Eyck, Helene Swarth, Carry van Bruggen, Van Oudshoorn, Van Nijlen, Greshoff, De Meester, Netscher, Van Vriesland, Van Ammers-Küller, Basse, d'Oliveira, Sabbe, Streuvels, Stijns, Top Naeff en vele, vele anderen.

Aan plaatsing in *Groot Nederland* werd door schrijvers grote waarde gehecht. Diverse malen werd een boekuitgave uitgesteld totdat het in *Groot Nederland* was gepubliceerd.

Van Nouhuys schrijft op 28 februari 1905 aan Van Dishoeck: *‘De heer Buysse stelt mij eene novelle ter hand van Gustaaf Vermeersch, met de toevoeging dat die bij u in een bundel verschijnen zal, maar dat de auteur ze eerst nog in G.N. wenscht geplaatst te zien. Gelief mij even te melden wanneer u dien bundel wenscht uit te geven. Wij hebben een zoo grooten voorraad van reeds aanvaarde copie, dat u waarschijnlijk niet zou kunnen wachten tot wij de ruimte voor plaatsing van deze bijdrage hebben, indien ze aanvaard wordt. In dat geval kunnen wij ons tijd en ruimte van lezen besparen’*<sup>(29)</sup>.

Wat waren nu de bijdragen van Buysse aan *Groot Nederland*? Hij leest en beoordeelt als redacteur de ingezonden artikelen. Hij neemt ook gedurende een korte periode (van januari 1913 tot midden 1914) het werk over van de redactiesecretaris. Aan Frans Mijnsen schrijft hij op 29 april 1913: *‘Door Van Nouhuys langdurige ziekte (hij wordt gelukkig beter) is alles in de war gelopen en ik stond onvoorbereid alleen voor alles...’*<sup>(30)</sup>.

(28) Verzameling *Groot Nederland* (LMD).

(29) Brievencollectie W.G. van Nouhuys (LMD).

(30) Brievencollectie Cyriel Buysse (LMD).

Bij het beoordelen van de ingezonden werken is het herkennen van het talent van de toen vrijwel onopgemerkte Willem Elsschot van grote waarde gebleken. Via Ary Delen ontvangt hij een getypt manuscript van *Villa des Roses*. Het originele handschrift had Elsschot ter beoordeling aan Johan de Meester gegeven. Na een half jaar ging Elsschot het terughalen, maar De Meester wist niet meer waar het gebleven was. Gelukkig had Elsschot nog een getypte versie, die bij Buysse belandt<sup>(31)</sup>. Op een briefkaart schrijft hij aan Delen: *‘Hier is met ongemeen talent, zonder de minste aanstellerij, zonder de minste woordkunstelarij beschreven het scherp-comische en schrijnend-tragieke van het alledaagsche leven in een Parijsche pension. ‘t Is door en door “vecu”. De toon is van ‘t begin tot ‘t eind zoo zuiver volgehouden, dat het werk daar eindelijk staat als een levende brok complexe menselijkheid. Mij was ‘t een voorrecht een groot genoegen de primeur van dit knappe boek voor de lezers van Groot Nederland te mogen bewaren’*<sup>(32)</sup>.

Buysse zou er voor zorgen dat *Villa des Roses* in 1913 bij Van Dishoeck werd uitgegeven. Al het volgende werk van Elsschot werd eerst in *Groot Nederland* gepubliceerd.

Ook voor andere schrijvers zet hij zich in, maar niet altijd weet hij een gunstig oordeel aan Van Nouhuys en Couperus te ontlokken.

Als vanzelfsprekend publiceert hij zijn eigen werk, op een enkele uitzondering na, eerst in *Groot Nederland*, voordat het in boekvorm verschijnt. Hij schrijft kritische bijdragen onder zijn eigen naam (o.m. over Karel van de Woestijne, Stijn Streuvels en Marie van Maanen) en onder pseudoniem van Prosper van Hove (over Victor de Meyere, Reimond Stijns, Vermeersch, Smits, Streuvels, Van Assche, en Guido Gezelle).

In 1918 besteden redactie en uitgevers met ‘gepaste bescheidenheid’ aandacht aan het vijftientigjarige bestaan van het tijdschrift. Getekende portretten van Van Nouhuys, Buysse en Couperus door B. van Vlijmen sieren het jubileumnummer. Het redactioneel is van de hand van Frans Coenen: *‘De oprichters, redactie en uitgevers hadden het goed gezien toen zij in 1903 het bestaan van*

(31) Mondelinge informatie van Walter de Ridder, de oudste zoon van Willem Elsschot.

(32) Brievencollectie Cyriel Buysse (AMVC, Antwerpen). Ary Delen was zowel met Elsschot als met Buysse bevriend.

*een voornamelijk letterkundig maandschrift mogelijk achtten... De bedoeling was voor Holland en Vlaanderen een gematigd litterair tijdschrift dat voor den gemiddeld intellectuele lezer onderhoudende lectuur zou brengen van de beste auteurs, zonder onderscheid van richting of school. In de loop des tijds is toen dit program uitgegroeid tot opstellen en korte notities over allerlei onderwerpen van letterkunde, tooneel en beeldende kunst. En zelfs de filosofie stak nu en dan het hoofd op (...) Bemiddelaar zijn tusschen publiek en de beste auteurs en publicisten, ziedaar eigenlijk het eenig program van G.N., dat in de vijftieng jaar bewezen heeft practisch uitvoerbaar te zijn<sup>(33)</sup>.*

In het augustusnummer van 1932 van *Groot Nederland* wordt aandacht besteed aan het overlijden van Buysse. *‘Met den fijnzinnigen Van Nouhuys, met Louis Couperus, is nu ook deze eenvoudige, stoere werker heengegaan, van wie getuigd is, dat hij de levende stem van Vlaanderen was. En wij die hem van nabij gekend hebben, mogen er bijvoegen, dat mensch en schrijver bij hem ongescheiden waren, dat zijn hart niet minder dan zijn fantasie uiting zocht in die kleurige realistische verhalen van Vlaamsch leven, die hem tot den kroniekschrijver-inbeelde van zijn volk gemaakt hebben (...) een idealist-van-de-daad, zonder veel ander begeeren dan zijn kunst, die hem het gansche leven was’.* In de overeenkomst met de uitgever was bepaald dat de redactie ten minste drie in aantal moest zijn<sup>(34)</sup>. De plaats van Buysse wordt in 1933 ingenomen door Greshoff, die al regelmatig bijdragen leverde. Na 1936, na de dood van Coenen, beleefde het tijdschrift een nieuwe bloeiperiode. Tijdens de oorlog krijgt het blad een SS-redactie, waarna het in 1944 ophoudt te bestaan.

Op Buysse wordt nog teruggekomen in een *‘Ter herinnering’* door Frans Coenen: *‘Zoals ik hem gekend heb, wist hij maar twee dingen: zijn nooit aflatende interesse in de menschen zijner omgeving en zijn behoefte hen in zijn woord te doen herleven (...) Het een ging niet zonder het ander. Hij kon niet beschrijven zonder hen te kennen, hun kleurige of grauwe wisselende of eentonige bestaantjes intens mee te leven. Maar dit meeleven zonder het op te schrijven zou voor hem geen zin hebben gehad. In die twee-heid van stil aandachtig meeleven en schrijvend her-beleven is Buysse's eigen leven opgegaan, van dag tot*

(33) *Groot Nederland*, jrg. 26 (1928) dl. 1, blz. 1-2.

(34) *Groot Nederland*, augustusnummer 1932, blz. 1.

*dag, van jaar op jaar, zonder aarzeling of vertwijfeling. Problemen van kunst of kunsttheorie interesseerden hem nog minder. Voor de algemeene problemen van zijn tijd, sociale, politieke, ethische en aesthetische stond hij met een soort van welwillendheid.’ En verder: ‘Er werd in de huize Buysse nauwelijks over zijn boeken gesproken, die het niet wist, zou nooit vermoed hebben in den vriendelijken, steeds wat afzijdigen landheer, een der ijverigste, meest gereputeerde schrijvers van België voor zich te hebben (...) en vond dit rijk en vruchtbaar menschen-bestaan zijn einde, waarvan zeker met het bijbelwoord gezegd kan worden, dat het zoveel ontvangen had, omdat hij zijn beste deel had weggeschonken’<sup>(35)</sup>.*

Buysse had niet alleen de mogelijkheid zijn werk voorafgaande aan de publikatie in boekvorm, in een tijdschrift te publiceren. Door zijn redactielidmaatschap van *Groot Nederland* legde hij vooral Nederlandse contacten, die hem een grotere bekendheid hebben gegeven.

(35) *Groot Nederland*, jrg. 30, dl. 2, blz. 289-294.

**Het noodlot als strategie in Buysse romans  
- een verkenning -  
door Yvan De Maesschalck**

Met het naturalisme, de literaire stroming waartoe Cyriel Buysse over het algemeen gerekend wordt, is het op zijn minst enigszins vreemd gesteld. Zo is het bijvoorbeeld niet altijd even duidelijk wat onder een naturalistisch verhaal verstaan wordt en wat niet. Wie de systematische karakterisering van Ton Anbeek<sup>(1)</sup> legt naast de heel ruime opvatting die bijvoorbeeld André Demedts<sup>(2)</sup> erop nahoudt of Albert Westerlinck<sup>(3)</sup>, krijgt bijna het gevoel dat theoretische overwegingen er weinig toe doen, zolang aan bepaalde teksten pertinente beschouwingen worden gewijd. Met name in verband met C. Buysse is lang niet iedereen het erover eens welke teksten naturalistisch te noemen zijn en welke niet (meer). Toegegeven, ook tijdens de bloeiperiode van de bedoelde stroming verklaarde Van Deyssel het naturalisme dood (in 1891) lang voor Emants en Couperus hun belangrijkste naturalistische werken zouden schrijven. Maar ook Buysse zelf is blijkbaar een intrigerend ‘geval’. Terwijl A.M. Musschoot een onderscheid maakt tussen een naturalistische periode in de strikte zin van het woord en een veeleer realistische periode die omstreeks 1905 aanvangt<sup>(4)</sup>, argumenteert R. Debbaut dat Buysse zijn naturalistische werken heeft geschreven voor 1900, met uitzondering van *Het gezin Van Paemel* (1903) en *Het volle leven*

- (1) Ton Anbeek, *De naturalistische roman in Nederland*, Arbeiderspers, 1982, vooral hoofdstuk 3: De kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman, p. 49-72.
- (2) André Demedts, *Cyriel Buysse, een groot verteller*, *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* I, 1985, p. 29.
- (3) Albert Westerlinck, *Facetten van het naturalisme*, in *Mens en Grens*, Orion-Desclée De Brouwer, 1972, vooral p. 16-23.
- (4) A.M. Musschoot, *Het naturalisme in Vlaanderen*, in *Nederlandse literatuur na 1830*, Teleac/BRT, 1984, p. 102. Verder ook in de lezing *De betekenis van Van Nu en Straks*, *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* I, p. 24. Ook in het hulde-album *Cyriel Buysse 1859/1932* wordt 1905 als cesuur gehanteerd (p. 65).

(1908)<sup>(5)</sup>. Van Vreckem maakt in zijn befaamde studie een onderscheid tussen verschillende ‘soorten’ naturalistische perioden maar beschouwt *Schoppenboer* (1898) eigenlijk als de laatste door-en-door naturalistische roman van Buysse terwijl hij *'t Bolleken* (1906) als een matige heropleving beschouwt<sup>(6)</sup>, Zelf heeft Buysse ooit een schertsende definitie van het naturalisme laten geven, tijdens een door het hoofdpersonage belegde redactievergadering in *Sursum Corda!* (1894). Daar staat letterlijk het volgende:<sup>(7)</sup>

En zijn definitie van deze leer was zeer duidelijk: voor hem was een naturalistisch auteur eenvoudig een schrijver, die in zijn schriften het middel vond om op een min of meer bedekte wijze oneerbare zinspelingen te maken.

Ondanks de relativiserende toon die uit de bovenstaande tekst spreekt is Buysse in elk geval tot op zekere hoogte een naturalistisch auteur, en heel zeker de belangrijkste vertegenwoordiger die Vlaanderen op dat gebied heeft voortgebracht. Los van de menselijke behoefte om grenzen te trekken tussen wat onder invloed van Zola is ontstaan en wat veeleer aan Maupassant is toe te schrijven, los van de behoefte om intern te periodiseren, lijkt het me voor de gelegenheid even vruchtbaar het oeuvre van Buysse als een organisch geheel te beschouwen. Uiteraard is hij als auteur ‘gegroeid’ en gerijpt en zijn er bepaald heel verschillende accenten ‘hoorbaar’ in de loop van zijn schrijverscarrière. Toch lijkt het me verdedigbaar na te gaan in welke mate Buysse gefascineerd is gebleven - tot het einde van zijn dagen toe - door de problematiek van de menselijke (on)vrijheid, of, zo men wil, door wat er gebeurt als de menselijke wil in aanvaring komt met oncontroleerbare krachten van verschillende aard. Van *De biezenstekker* (1890) tot aan *De schandpaal* (1928) lijkt Buysse zich af te vragen welke machten het menselijk handelen (be)sturen en hoe die zich manifesteren. Voor Buysse - zoals voor Couperus en M. Emants (*Liefdeleven*) - hebben die krachten een hoofdzakelijk noodlottig karakter.

(5) Romain Debbaut, *Cyriel Buysse en het naturalisme*, *Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* V, 1989, p. 127-128.

(6) P.H.S. Van Vreckem, *De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Buysse*, V.U.B., 1968, p. 228-230.

(7) Cyriel Buysse, *Verzameld Werk I*, Manteau Brussel, 1974, p. 215.

Daarmee is uiteraard niet gezegd dat Buysse's visie in de loop van zijn ontwikkeling als schrijver niet milder, of precieser, niet ironischer zou zijn geworden. Buysse verlaat wel degelijk vrij spoedig de doctrinaire opvatting maar stelt zelf verschillende noodlotsformules in de plaats. Zelfs in een ronduit realistische plattelandsroman als *De nachtelijke aanranding* (1912), een verhaal met een niet bepaald ongelukkige afloop, deelt de verteller mee dat het hoofdpersonage Ivo Van Heule zijn affaire - en later zijn huwelijk - met Peelzie 'niet had gezocht en ook lange tijd niet gewild'.

Buysse gelooft in grimmige hogere machten, of althans, hij beeldt de werking ervan in de verschillende fasen van zijn oeuvre uit. Heel zijn leven lang is Buysse blijkbaar vrij genoeg geweest om de mythe van de menselijke vrijheid in allerlei toonaarden te overdenken. Van Vreckem heeft, meen ik, voldoende overtuigend aangetoond dat Buysse nooit een slaafs of hardnekkig schaduwloper van de naturalistische theorie is geweest. Er zijn m.a.w. bij Buysse heel wat teksten aan te wijzen die ten hoogste een losse verwijzing naar Zola's leer bevatten.

Niettemin heeft Buysse gedurende heel zijn schrijvende leven verschillende 'modellen' uitgewerkt, volgens welke het 'noodlot' kan geacht worden te opereren. Ik hoop in de loop van dit opstel duidelijk te maken dat een bepaald noodlotsmodel niet inherent verbonden is aan een bepaalde fase van Buysse's schrijverschap. In welke mate hij het noodlot ziet als een concrete dwingende werkelijkheid zal eveneens moeten blijken. Ik hoop ook aannemelijk te maken dat Buysse de (ont)bindende kracht van de erfelijkheid in sommige romans heel suggestief heeft ingebouwd. Ik heb mij bij mijn onderzoek beperkt tot de romans.

### ***Drie modellen***

In wat volgt wordt het noodlot opgevat als een kracht-in-werking, als een proces, d.w.z. als een vorm van energie die op de mens ingrijpt zonder dat die zich bij machte voelt de richting van het proces om te buigen of in handen te nemen. Terloops wijs ik er op dat het noodlot als een objectief verschijnsel uiteraard niet bestaat. Ook in Buysse's romans gaat het steeds om een subjectieve voorstelling van



een reeks feiten die door de personages als noodlottig worden ervaren. De drie noodlotsstructuren die hieronder kort worden getypeerd zijn op te vatten als interpretatiemodellen die van toepassing lijken op Buysse's voorstelling van het noodlot.

Het noodlot is in een aantal van zijn werken te herkennen als een bepaalde geometrische figuur. Het doet zich voor als een gesloten ronde lijn (cirkel), als een rechte (gesloten lijnstuk) of nog, als een spiralende lijn. Bijna altijd is het Buysse daarbij te doen om de uitbeelding zelf, d.w.z. om de genese en de ontwikkeling van het noodlot. Op de vraag of het noodlot aan beperkende of belemmerende factoren onderhevig is, lijkt hij verschillende antwoorden te suggereren.

Het eerste noodlotstype is cirkelvormig, suggereert de eeuwige herhaling van een negatieve kracht. Begin- en eindpunt vloeien a.h.w. in elkaar over. Alle overgangen tussen begin en einde leiden onherroepelijk naar de uitgangspositie terug, hoewel een dergelijke terugkeer door de personages wel degelijk wordt bestreden. Zowel in *'t Bolleken* (1906), *Het Ezelken* (1910) als in *Tantes* (1924) is het circulaire noodlotsmodel zo opmerkelijk aanwezig dat die drie romans op basis van de hier genoemde noodlotsstructuur bijna als een 'trilogie' kunnen beschouwd worden. In welke mate het noodlot in deze romans toch weer telkens anders wordt uitgewerkt komt ook verder nog aan de orde. Het tweede voorstellingstype is dat van de rechte lijn, met een heel concreet aangrijpingspunt, gevolgd door een aaneenschakeling van gebeurtenissen die lijken te ontspringen aan dat ene initiële neerhalende feit. Met name in *Het recht van de sterkste* (1893) en *Schoppenboer* (1898) en in beperkte mate ook in *Het leven van Rozeke van Dalen* (1905) wordt dit type aangewend. In de beide eerst genoemde boeken wordt het noodlot voorgesteld als een wurggreep die de psychische en sociale situatie van de hoofdpersonages beheerst en resulteert in een oncontroleerbaar passioneel gedrag, dat door Buysse alleen toegeschreven wordt aan de mannelijke versie van de mens. In deze boeken ondergaat de vrouw (Maria in *Het recht*, Roza in *Schoppenboer*, Rozeke in *Rozeke van Dalen*) een wreed lot, verpersoonlijkt in de brutale irrationele mannelijkheid, resp. in de figuren van Reus Balduk, Jan Foncke en Ivo Smul. De verleiding is groot om deze noodlotsstrategie als typisch te beschouwen voor zijn meer doctrinair-naturalistische periode. De meeste

specialisten (Musschoot, Debbaut, Van Vreckem) beschouwen echter alleen de eerste twee romans als echt naturalistisch.

Toch heeft Buysse dit recept, zij het op een veel mildere wijze en zonder enige suggestie van determinisme, gebruikt in zijn veel latere roman *De schandpaal* (1928). Het verhaal opent heel rauw maar verwijdt zich gaandeweg van zijn naturalistische inzet: de brutale mannelijke agressie van Vader Tieste als hij verneemt dat zijn ongetrouwde dochter Lowiezeken zwanger is. In menig opzicht is *De schandpaal* te beschouwen als een roman waarin de kleinburgerlijke filosofie (ironisch) op haar waarde en waarheid wordt getoetst. Het romantisch element van de gewilde schaking van Zulma door Gontran - de geslaagde versie van wat net niet lukt in *Tantes* - staat zelfs in schril contrast met het heel ongezoeten begin. Toch verhaalt de roman ook hoe Lowiezeken heel haar leven in de greep blijft van die ene later door haar zo betreurde daad. Die bepaalt tot ze sterft het landschap van haar sociale betrekkingen en doemt haar tot diepe eenzaamheid.

Het onnoembare en onvatbare noodlot manifesteert zich ook nog op een derde manier als een degenererende kracht, met name in de romans *Het leven van Rozeke van Dalen* (1905) - in heel wat opzichten een sleutelboek - en in *Het volle leven* (1908). In tegenstelling tot de andere al vermelde romans werkt het noodlot hier niet 'omsluitend' of in de vorm van een kettingreactie ten gevolge van één negatieve daad, maar in de diepte, als een langzaam malende schroef. Het noodlot werkt hoofdzakelijk in of via de karakters van de personages. Toch lijkt het noodlot in beide boeken niet rond te geraken of de bodem van de vernieling te bereiken. Ergens blijft een halfwas overwinning op het noodlot doorzinderen, zowel in de grillige nazaat die Odon is als in de gebroken heiligheid van Rozeke, die Smul, ondanks alles, overleeft. Visueel is dit noodlotsmodel te denken als een spirallende lijn met steeds kleiner wordende cirkel.

### ***De cirkelvorm van het noodlot***

In de treffende inleiding die voorafgaat aan de heruitgave (1982) van *Tantes* wijst Kees Fens op een facet van Buysse's werk dat misschien al te weinig voordien is opgemerkt. Fens bespreekt het zo-

wel structurele als thematische belang van parallelle situaties in die romans die naar zijn gevoel, tot de beste van Buysse kunnen gerekend worden. Kees Fens zegt o.m..<sup>(8)</sup>

Suggestie van parallelliteit, van spiegeling, van herhaling ook, - het blijkt een der kenmerken van veel van Buysse's proza, en vaak van het beste daaronder. Het sluit de figuren op binnen hun beperkte mogelijkheden - aan hen voltrekt zich noodlottig een bekende geschiedenis - maar opent de romanwereld ook in ruimte en tijd: de parallel of spiegeling van het hoofdgebeuren wordt direct of indirect zichtbaar gemaakt: de roman speelt op meer plannen tegelijk; de uniekheid wordt aan hoofdgebeuren en hoofdfiguren ontnomen, ze hebben hun lotsgelijken.

Deze omschrijving zou best kunnen gelden als een vrij sluitende definitie van wat hiervoor als de cirkelvorm is aangeduid. Op verschillende momenten van zijn schrijversloopbaan heeft Buysse teruggegrepen naar die grondvorm, met name in *'t Bolleken*, *Het Ezelken* en *Tantes*. Hoewel Fens terecht ook *Rozeke van Dalen* als een voorbeeld van spiegeling aanziet, meer bepaald in de verhaaldeeltes waarin Rozekes lot in dat van Anna herkenbaar wordt, meen ik dat de gehele roman toch volgens een ander stramien is gebouwd<sup>(9)</sup>.

In geen van de andere hier besproken romans heeft Buysse de onontkoombaarheid van het noodlot zo beklemmend uitgewerkt als precies in deze drie werken. Het is dan ook opmerkelijk dat iemand als Van Vreckem, die toch ook een globaal overzicht geeft van Buysse's oeuvre, zo snel heenschaatst over precies deze romans<sup>(10)</sup>.

In *'t Bolleken*<sup>(11)</sup> krijgt het fatum heel duidelijk de vorm van een soort *cercle vicieux*, van een ironische kringloop die sterk herinnert aan de Griekse noodlotsvoorstelling. Vital, het hoofdpersonage, wordt van bij het begin beschreven als iemand die zich bewust is van de dreiging van een buitenindividuele kracht. Kort na Nonkelkens

(8) Kees Fens, Inleiding bij *Tantes*, Manteau Antwerpen/Amsterdam, 1982, p.10-11.

(9) *Het leven van Rozeke van Dalen* komt in dit opstel op diverse plaatsen ter sprake maar vooral in het deeltje 'het gebroken noodlot', p. 68-73.

(10) P.H.S. van Vreckem, (*De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Buysse*, p. 241) ziet Buysse's bijdrage tot het naturalisme beperkt tot 'een novelle, twee romans en een toneelstuk, terwijl al de overige werken als schakels mogen worden beschouwd'.

(11) Citaten uit *'t Bolleken* zijn afkomstig uit de Veen-uitgave (1985).

dood denkt Vital ‘aan Nonkelkens onbewustheid over 't gevaarlijke van zijn toestand, aan die vreemde aberratie van het “bolleken”, waaraan hij vast geloofde en al zijn kwalen toeschreef’ (p.19). Hij neemt zich dan ook voor niet te worden zoals Nonkelken vóór hem. Maar zijn voornemen wordt door wankele daden begeleid. Al tijdens de eerste feestmaaltijd bij hem thuis met de notabelen van het dorp, wordt op symbolische wijze duidelijk gemaakt dat zijn verzet nutteloos is. Vital blikt naar het portret van Nonkelken, dat als een blijvend alziend oog monkelend toeziet op Vitals zekere aftakeling. Nonkelken patroneert zijn erfgenaam a.h.w. over de dood heen. En Vital voelt het wel want terwijl hij Nonkelkens portret aankijkt, denkt hij: ‘Heden was ook hij op de grens’ (p. 34). Uit het verdere verhaal blijkt hoe Vital het noodlot waarneemt als een *uitwendige* kracht. Buysse omschrijft die kracht heel gevarieerd als ‘een dwang over zijn leven’ (p. 40), ‘een vreemde machteloosheid (kwam) over hem’ (p. 52), ‘iets dat hem in de laagte hield, gebukt en gedrongen, als onder een knijpende, ijzeren klauw’ (p. 64). Na zijn mislukte amourette met Irma, waarvan hij het gevoel heeft dat die hem neerhaalt, tracht hij zijn misplaatst aanzoek aan het adres van Mademoiselle de Saint-Valéry, te vergeten door te trouwen met Eleken. Eleken is een ‘natuurkind’, ongedwongen, ongekunsteld, echt. Paradoxaal genoeg ervaart hij de invloed van zijn vrouw als ongunstig, als ‘een stille kracht... een ontbindende macht’ (p.137), of nog, als een ‘vreemd-onoverkomelijke ontbindingskracht’ (p. 138).

Zijn pogingen om zich boven een als nefast ervaren huwelijksituatie uit te werken, door Eleken sociaal en cultureel op te krikken, falen. Als een dilettant-in-de-dop tracht hij een kunstmatig geluk tot stand te brengen maar de zo gevreesde gewaarwording van dreiging wijkt niet. Een hardnekkig dieet evenmin als overvloedig eten en drinken lijken te helpen. Op het ogenblik dat hij vreest ten prooi te zijn aan het ‘bolleken’ is het al lang te laat (p. 158). De ironie van het verhaal is uiteraard dat het altijd al te laat is geweest, omdat Vitals verzet futiel en letterlijk ‘misplaatst’ was, omdat hij niet beseft (heeft) dat het noodlot niet buiten maar in hem huist.

Vital eindigt dus zoals hij niet eindigen wou, op dezelfde manier als Nonkelken, van wie hij blijkbaar niet alleen de materiële bezittingen maar ook de ziektekiem heeft overgeërfd. Nergens in de loop van het verhaal staat de verteller stil bij biologische factoren die

Vital parten spelen. Maar de symbolische aanwezigheid van het dode Nonkelken en de verkeerd begrepen strijd van Vital - ondanks zijn naam - tegen krachten die hij uitwendig denkt terwijl ze inwendig sluimeren, maken de cirkel rond.

Is de ironie in *'t Bolleken* het resultaat van Vitals vermeende strijd tegen krachten die hij overal waant behalve in zijn eigen lichaam, in *Het Ezelken*<sup>(12)</sup> zit ze heel fijnzinnig verweven met de verhaalstructuur zelf. *Het Ezelken* is het vermakelijke verhaal van een pastoorszuster - tegelijk zijn meid - die het slachtoffer wordt van een al te rigoureuze beleden gedragscode. Constance, alias 'het Ezelken', verwacht haar anti-sexuele houding, daarin voortdurend aangewakkerd door juffrouw Toria, met een diep-religieuze ingesteldheid. *Het Ezelken* is dan ook het verhaal van een pijnlijk depersonalisatieproces, waarbij Constances persoonlijkheid meer en meer ontwricht raakt. Aanvankelijk het slachtoffer van een overtrokken puritanisme, wordt ze, zodra ze bij de verstokte vrijster Toria gaat inwonen, de speelbal van gesublimeerde erotische verlangens. Die verlangens precies drijven haar in de vangarmen van de koster, voor wie ze bij het begin van het verhaal zo'n afschuw dacht te moeten koesteren. Het boek bevat dus heel zeker het relaas van een psychisch proces, waarvan begin- en eindpunt elkaar merkwaardig de hand reiken.

Welke fasen maakt Constances zieleleven door? Juffrouw Constance - nomen est omen, alweer - geeft van bij de aanvang blijk van een *absoluut devote houding* ten overstaan van haar priesterbroer Désiré, wiens naam uiteraard even betekenisvol is. Zij doet haar uiterste best om de haar toevertrouwde pupil Céline - een hemels kind - naar haar gedragsregels om te buigen maar met weinig resultaat. Haar vurig-beleden verering voor haar broer wordt onophoudend gevoed door haar onverbiddelijk preutse afwijzing van het mannelijke element. Die afwijzing situeert zich zowel op het theoretische (via de sexistische hatelijkheden van Toria) als op het praktische vlak, wanneer zij het eerlijk bedoelde aanzoek van de koster als een schandelijke agressie afdoet. De koster blijft trouwens heel het verhaal door het symbool voor het lage mannelijke principe, dat in

(12) Alle verwijzingen naar *Het Ezelken* zijn terug te vinden in de geautoriseerde uitgave van 1962 (Van Dishoeck, Bussum).

de ogen van Constance en Toria, gelijk te stellen is met een soort universele verkrachtingsdrang. Tot de koster als getrouwde en dus gevaarlose man weer zijn intrede doet in Constances leven. Illustratief voor haar grondgedrag zoals hiervoor beschreven, is zeker haar verontwaardigde reactie op de brief van de koster.

‘Trouwen!... Samen met een man gaan wonen;... samen en alleen met een man, een vreemdeling, waarvan men niets af weet; alleen en samen met die man in een huis, aan tafel, op de slaapkamer...! Weer gloeide 't rood der schaamte als een vuur op 's Ezelkens verteerde wangen, en zij voelde zich wèl vreselijk beledigd, alsof die vent haar op de schandelijkste wijze had willen onteren en mishandelen’ (p. 43). De extreem-idolate houding van Constance komt in een kritisch stadium op het ogenblik dat zij Désiré voor de keuze plaatst haar te behouden en Céline op te zeggen of omgekeerd. In een confrontatie tussen broer en zus, die beheerst wordt door Constances hooggespannen zenuwen, gilt ze uiteindelijk: ‘Ik of zij!, riep zij, uitdagend. G'het te kiezen: Es ze morgen nie wig, 'k goa zelve wig!’ (p. 74).

Hoewel de motieven van Désiré in het vage blijven en in het verhaal niet worden toegelicht, weigert hij kordaat te zwichten voor Constances chantage. Hij kiest voor de eerlijkheid. Het Ezelken gaat dus. Zij zoekt en krijgt een zee van giftige raadgevingen vanwege Toria. Maar ze komt onverwijd, nu ze haar vertrouwde haven vaarwel heeft gezegd, in een toestand terecht van *uitzichtloosheid*. Haar ‘wereld’, tot net daarvoor zo geordend, is verbrijzeld: Constance valt letterlijk in een put van morele aporie. Tekenend voor wat ze nu ervaart is het volgende citaat. ‘'s Avonds van de derde dag had het Ezelken alle hoop verloren. Zij voelde dat het uit was en dat hij niet alleen de eerste stappen der verzoening weigerde te zetten, maar zelfs geen verzoening meer verlangde, ja, geen verzoening met haar wilde. Hij was en bleef onder de duivelse invloed dier schandelijke meid; niets kon hem meer redden; en 't Ezelken, uitgeschreid en uitgejammerd, begreep dat zij haar verder leven zonder hem had in te richten’ (p. 84).

Vrij snel verglijdt dit gevoel in de richting van verdwazing, van *berusting*, die merkwaardige psychische gewaarwording die in dit geval het gevolg is van een kruising van sluimerende spijt om Désirés afwijzing met Toria's kwezelsgif. Half-verdoofd koestert Constan-

ce haar inwendige blessures. ‘Langzamerhand was zij er aan gewend geraakt, er eindelijk in geslaagd zich over haar zware droefheid heen te zetten. De tijd sleet en heelde, dag na dag, een smart die in 't begin niet te bedaren was (p. 94)’. Die toestand van berusting blijft haar innerlijk regime bepalen tot na het overlijden van Toria.

Toch is ook gedurende de laatste levensjaren van haar hoedster een nieuwe dimensie gegroeid in Constances ziel door de toevallige herontmoeting met de koster. De afstandelijkheid die ze op dat moment verworven heeft tegenover haar broer (p. 112) wordt gaandeweg ingeruild voor een *emotionele en financiële verstrengeling met de belangen van de koster*. De koster pakt het trouwens handig aan. Via zijn vrouw en zijn kinderen wordt het Ezelken steeds meer overrompeld; tot ze willoos ‘geleefd’ wordt en alleen aan 's kosters eisen voldoet. Haar enige strategie om te overleven is die van de onverschilligheid. ‘Al de teleurstellingen van haar leven kwamen vol verbittering weer in haar op, en smolten er dan in elkander weg, als tot één loodgrijs meer van doffe onverschilligheid. Het leven van haar broer werd haar onverschillig, het stoken en knoeien van Céline werd haar onverschillig, zelfs het druk-jagend gedoe van de koster en zijn familie werd haar onverschillig. Zij kon er toch niet tegen op en liet zich maar gaan’ (p. 177).

In wezen affecteert Constance die *onverschilligheid* om zich zelf maar niet toe te geven hoezeer ze zich met het leven van de koster identificeert. Wat blijkt namelijk naar het einde toe van het verhaal? Dan blijkt overduidelijk in welke mate zij haar (vroegere) liefde voor de koster heeft verdrongen en vervangen door ziekelijke bigotterie. Via haar affectie voor de kinderen van de koster vindt haar behoefte aan liefde een betamelijke uitweg, sublimeert ze a.h.w. haar zo lang opgespaarde sexuele nood.

Tot tweemaal toe wordt Constances gewrongen levensgevoel geconfronteerd met het ironische tegendeel ervan. De eerste maal gebeurt dat wanneer het oude tuinknechtje, 't Puipken (Ivo), haar voor dezelfde verpletterende keuze plaatst als die waarvoor zij zelf Désiré jaren ervoor plaatste. Buysse beschrijft de confrontatie met Ivo op de volgende manier.

‘t Puijken opende de deur en stapte binnen.

Hij zag bleek, geelbleek, en zijn lippen bibberden, alsof hij wilde spreken en niet kon.

“Iefer Constance”, begon hij eindelijk met inspanning, “doe 'k mijn wirk bij ou meschien nie goed?”

“Ba joa g'Ivo; woarveuren vraagt-e gij mij datte?” zei 't Ezelken verwonderd.

“Woarveuren krijg ik tons nen helper? Die jonge snotneuze van de koster?” kaatste hij haar, even droogslikkend van verontwaardigde emotie, de vraag terug.

...

Maar 't Puijken was nog lang niet uitgepraat; en nu nam hij eens goed en flink de gelegenheid waar om uit te varen tegen de kostersfamilie, die daar alles in beslag nam en juffer Constance zelve, als ze niet oppaste, van armoede op straat zou jagen. Toen week hij naar de deur terug, met de beslissende woorden:

“Ik of die snotneuze, iefer Constance, ien van de twië, ge meug kiezen” (p. 170)’.

Wanneer het ouder wordende Ezelken haar testament maakt, voelt ze zich verplicht al haar bezittingen na te laten aan de koster. Wanneer Constance overlijdt, trekt de koster met zijn kinderrijk gezin in Constances huis in, dat zij op haar beurt had geërfd van Toria Schouwbroeck. In Toria's eigenste bed - het mekka van de mannenhaat - wordt het negende kind van de koster geboren. Bijna alsof het Constances eigen kind geldt. Uiteraard is op dat ogenblik de cirkel rond: haar levenslang verzet tegen het mannelijke principe is na haar dood omgezet in willoze dienstbaarheid aan de door haar onbewust beminde man.

In *Het Ezelken* wordt het noodlot gesitueerd in de sociale (een benepen levensprincipe als ideaal) en psychische factoren die Constances leven bepalen. In elk geval wordt ze er volslagen willoos onder en naarmate het verhaal vordert, wordt ze volkomen gedegradeerd tot een instrument ten dienste van de koster.

Het Ezelken is (wordt?) dus de blijvende gevangene van een lot dat haar als een handig geworpen lasso terugbrengt naar de *plaats* van oorsprong. Haar bewuste keuze om steeds een verheven ideaal te dienen (in volgorde: het priesterschap, de ‘zuiverheid’, liefdadigheid) is eigenlijk een sparteling van vele jaren, die haar tot volstreckte onvrijheid doemt. Cyriel Buysse onderstreept die ‘onvrijheid’ van het Ezelken via een subtiel spel met hoofdzakelijk twee ruimtelijke



polen. Het leven van Constance wordt a.h.w. opgespannen tussen de door haar verlaten ‘pastorij’ en de wijkplaats die Toria haar biedt, het bastion van de ‘kwezelarij’. Ironisch genoeg krijgt de pastorie het weliswaar vage aureool van bandeloosheid aangemeten, terwijl Toria's bolwerk zich manifesteert als de godsdienstige vesting bij uitstek, maagdelijk, afgeschermd van de zondige buitenwereld door een muur van gebed en vrome roddel. Hoewel het Ezelken na haar botsing met broer Désiré fysiek vertoeft in het oord der zuiverheid, blijft ze mentaal zwalpen tussen beide ruimtes. Constances verplaatsing is meteen het eerste en belangrijkste voorbeeld van de talrijke verschuivingen die ‘plaats’ hebben in het verhaal.

Behalve het Ezelken verlaat ook de koster zijn broodheer, de pastoor, om zelf zaken te drijven. Ook Ivo, alias 't Puipken, verschuift, na Toria's dood, blijvend in de richting van Constance en Aamlie, tot evenwel de koster al te opdringerig in zijn leven verschijnt. Als 't Puipken en Aamlie de hulp van diens kinderen als onduldbare concurrentie aanvoelen, verlaten de oude getrouwen van Constance hun veilige haard, op zoek naar nieuwe ademruimte.

De motieven van de ‘verschuivende’ personages zijn telkens van persoonlijke, zeg maar, egoïstische aard, al worden ze in de vorm van ethische overwegingen aangediend. Zo verlaat het Ezelken naar eigen zeggen de pastorie omdat Céline voor haar zoveel als het verderf van het huis betekent, terwijl ze in werkelijkheid vlucht voor haar vrouwelijk tegenbeeld, waarin de natuur weelderig bloeit. De verschuiving van de koster wordt hoofdzakelijk ingegeven door opportunistische belangen terwijl Aamlie en 't Puipken zich bedreigd voelen in hun respectieve domeinen. Hun vluchtmotief is dat van de afgunst. Misschien heeft Buysse de hierboven geschetste lijnen in het verhaal getrokken om een ironische tegenstelling op te bouwen tussen het schijnbare morele monolithisme van de personages en hun makkelijke verplaatsbaarheid. In dit perspectief vormt alleen pastoor Désiré - naast Toria uiteraard - een uitzondering terwijl het Ezelken zelf bijna tragisch overkomt. Na haar zo principiële stellingname tegenover Céline, wordt ze stelselmatig meer en meer de speelbal, eerst van Toria, later van de koster, haar vroegere papieren ‘belager’. Ze wordt meer dan eens gedwongen haar morele positie te herzien, tot ze zichzelf verliest, in het droge moeras van haar eigen burgerziel.

Ongetwijfeld heeft Buysse in *Het Ezelken* de grootheid van zijn schrijverschap gedemonstreerd. Ongetwijfeld heeft hij zijn ironisch observatievermogen nergens kunstzinniger geëxploiteerd dan in die roman. Toch presteert hij het, jaren later, een uitvoerig verhaal te schrijven waarin hij zijn beproefde (ironische) kijk op het leven zowel in de breedte als in de diepte verder uitbouwt. Wat de compositie betreft, brengt *Tantes* uiteraard 't *Bolleken* in herinnering, terwijl de roman 'ideologisch' het sterkst bij *Het Ezelken* aanleunt<sup>(13)</sup>.

Vooraleer in te gaan op de wijze waarop ook in *Tantes* het noodlot als een cirkelvormig concept is opgevat, lijkt het me aangewezen precies aan te geven hoe het verhaal zich ontwikkelt. *Tantes* verhaalt over de familie Dufour. Het levenspatroon van die familie is heel deftig, godsdienstig en burgerlijk en wordt daarbij volkomen beheerst door de onbuigzame moraal van drie ongehuwde tantes: Clemence, Estelle en Victoire. Deze tantes hechten goed- of afkeuring aan alle belangrijke beslissingen die ten huize van hun broer, Meneer Dufour, worden genomen. Zo is hun oordeel van doorslaggevend belang wanneer Max, zijn enige zoon, in het huwelijk treedt met Marie. Vooral ten opzichte van de drie nog thuis verblijvende dochters, Clara, Adrienne en Edmée ontplooiën de tantes een tirannieke bezorgdheid.

Wanneer door allerlei omstandigheden een afstandelijke liefde ontstaat tussen Adrienne en Raymond, de vroegere aristocratisch aangelegde vriend van Max, komen de tantes tussen om op het volstrekt ongehoorde van een mogelijke verbintenis te wijzen. Het is de tantes namelijk ter ore gekomen dat Raymond zich vooral in het gezelschap bevindt van de Verstratjens, jongelui van bedenkelijke zeden.

Hoewel de nichtjes inwendig verzet plegen tegen de onredelijke dwang die van de tantes uitgaat, groeien ze meer en meer in de richting van de tantes, wat gedrag en opvattingen betreft. Zo keuren Clara en Edmée, net als hun tantes, de ontluikende liefde tussen Adrienne en Raymond onvoorwaardelijk af.

(13) A.M. Musschoot situeert *Tantes* in de context van 'een reeks van drie boeken die duidelijk samen horen', nl. *Uleken* (1926) en *De Schandpaal* (1928), in *Tantes: Cyriel Buysse's meesterwerk?*, *Kritisch Akkoord*, 1983, p. 32.

Tegen de achtergrond van de hoofdintrige, wordt het overlijden van de ziekelijke tante Victoire gemeld, terwijl Max vader wordt van zijn eerste kind. De psychische druk van de tantes blijft ondertussen even groot, zo groot zelfs dat de geplande en zo lang voorbereide schaking van Adrienne door Raymond mislukt omdat het meisje begeeft onder een plotse zenuwinzinking. Ze wordt geïnterneerd en lijkt voor eeuwig verloren. Dit dramatische feit doet uiteindelijk de gal overlopen bij het oudste nichtje, Clara.

Als de meisjes terugkeren van een bezoek aan de kinds geworden Adrienne, zijn de tantes op bezoek bij Meneer Dufour. Terwijl Clemence met de haar kenmerkende hardnekkigheid het noodlottig gebeuren wijt aan de verderfelijke invloed van Raymond, staat Clara op tegen deze al te ongerijmde beschuldiging. Zij verwijt voor het eerst openlijk de tantes hun nefaste frustrerende greep op de familie, vooral op de nichtjes. Een breuk met de tantes lijkt onvermijdelijk. Hoewel de erfenis nu wel verloren zal zijn voor de nichtjes doet de wat later binnengekomen Max, die moet denken aan zijn politieke carrière, een ultieme poging om de ruzie te bezweren. Maar Clara gooit de onthutste Max voor de voeten dat zij, Clara en Edmée, de nieuwe tantes zijn en geen tegenstand zullen dulden. Max loopt het huis uit, de tantes achterna.

De artistieke spanning die in het hele verhaal aanwezig blijft tot aan de laatste zin, is het gevolg van de tegenstelling tussen het voornemen van de nichtjes niet te worden als de tantes en hun onvermijdelijke verglijding in de richting van de tantes. In de tekst<sup>(14)</sup> staat, heel vroeg al, te lezen: ‘Die gedachte... de gedachte dat zij eenmaal zouden worden en verworden als de drie oudere Tantes, was de bestendige angst en gruwel van hun ganse bestaan. Zij vochten in zichzelf tegen dat schrikbeeld, zonder de kracht in zich te voelen om aan de dodende beklemming te ontkomen’ (p. 32). Buysse heeft er werkelijk alles aan gedaan om die verschuiving - spiegeling zegt Kees Fens - als onvermijdbaar voor te stellen. Niet alleen correspondeert de samenstelling van de eerste generatie (Dufour + 3 zussen = tantes) aan de tweede (Max + 3 zussen = nichtjes). Ook wat de volgorde betreft, zijn de nichtjes een verjongde uitgave van

(14) Alle verwijzingen naar *Tantes* hebben betrekking op de Manteau-heruitgave van 1982 (ingeleid door K. Fens).

de tantes, zoals Max, qua gedrag en levensideaal, een spiegel is van Meneer Dufour. Elke tante wordt heel nauwgezet weerspiegeld in een van de nichtjes en wel zo dat Clemence, de oudste, karakterieel herkenbaar is in Clara, het oudste nichtje, Estelle a.h.w. het evenbeeld is van Adrienne en Victoire van Edmée. ‘Tante Clemence verdiende niet haar zachte naam. Zij had een hard en stug gezicht met sterk getekende gelaatstrekken: het vrouwelijk evenbeeld van haar broeder’ (p. 20). Iets verder wordt van Clara het volgende gezegd: ‘Clara had veel van tante Clemence en ging er met de dag steeds meer op lijken’ (p. 32). Nog iets verder heet het dat Clara ‘wel eens nijdig uit de hoek kon komen’ (p. 33). Het is trouwens ook Clara, die op het einde van het verhaal de moed heeft eindelijk in te gaan tegen Clemences gezag. Van Estelle wordt gezegd dat ze goedaardigheid, zachtheid uitstraalt, dat ze een langdurig liefdesverdriet koestert voor de rest van haar leven. Het verdere verhaal leert dat haar evenbeeld Adrienne van een gelijkaardige ongelukkige liefde het (blijvende) slachtoffer wordt. Victoire, die blijkbaar alleen tot kwaadaardig ‘blazen’ in staat is, wordt weerspiegeld in Edmée, de jongste der nichtjes. Victoire, hoewel de jongste van het gezelschap, lijkt de oudste (p. 21) en overlijdt in de loop van het verhaal, vóór de catastrofale ineenstorting van Adrienne. Van Edmée wordt gesuggereerd dat ook haar leven vroegtijdig zal afbreken. Over haar wordt gezegd: ‘Edmée had een treurige gezondheid: zij scheen maar half te leven; zij had zwakke ogen en een ongelukkige teint, met aldoor iets bleeks en slaperigs over haar gezicht, alsof zij nooit geheel ontwaakt was’ (p. 32). Of nog: ‘Edmée, die zich weer sinds een paar dagen niet zo lekker voelde, trok een zuurbleek gezicht en keek opzij, alsof ze zich voor iets schaamde’ (p. 43). Verder wordt Edmée vooral geassocieerd met wekerigheid en ‘huilen’ (zie p. 49, p. 134).

Door het wegvallen van Victoire en Adrienne ontstaat bovendien nog een opvallende parallel: de gelijkschakeling tussen tantes en nichtjes tot in de beginletters van hun namen toe. In de pathetische slotscène is Clara gewoon Clemence geworden, terwijl Estelle overgaat in Edmée. Op het ogenblik dat Clara formeel de rol overneemt van Clemence en Max afdreigt, is de cirkel hermetisch gesloten. Clara vat de toestand perfect samen als ze zegt: ‘- En doe maar niet zo boos tegen mij, want ook ik word een erftante, voer ze met

wrange zelfbespotting voort. - Ja, zeker, ik en ook Adrienne en ook Edmée: wij zijn Tantes... Tantes... die nooit zullen trouwen, even goed als de anderen; en van wie uw kinderen moeten erven, later, als gij ons maar niet ontstemt, als ge maar niet, als nu, onbeleefd en grof tegen ons zijt' (p. 135).

Uiteraard is het mogelijk om deze herkenningsanalyse ver, zelfs te ver te drijven. Toch moeten een paar aspecten zeker beklemtoond worden. De nagenoeg volmaakte spiegeling van de tantes in de nichtjes heeft niet alleen te maken met karakter, leeftijd, volgorde in geboorte en naamgeving. Ook qua levensstijl zijn de nichtjes een verkleinde echo van de tantes. Allerlei details wijzen in die richting. Net als de tantes voortdurend voor het raam zitten (p. 47), zitten ook de nichtjes op de uitkijk, als een steriele weergave van de oudere generatie (p. 78). Net als de tantes zijn de nichtjes voortdurend bezig met naald en draad. Ook dat detail heeft op zijn minst een symbolische betekenis. De nichtjes vooral, maar ook de tantes, worden ontegensprekelijk voorgesteld als de menselijke spiegelbeelden van de mythische schikgodinnen (de Parken) die in de onderwereld (de Hades) huizen. Zoals de drie Parken het levenslot (de 'levensdraad') van de mensen beheersen (= spinnen, ontrollen, doorknippen), zo beschikken de tantes over het lot van hun familieleden en zullen ook later de nichtjes dat doen. Precies door deze karakteristiek ontstijgen zowel de tantes als de nichtjes het louter menselijke. Zij lijken niet tot de geleefde wereld te behoren, maar drijven op een normbesef dat onrealistisch, in wezen on-aards is. Vandaar dat Clara's fulminerende opmerking helemaal op het einde ook letterlijk in overeenstemming is met de globale voorstelling van deze vrouwenfiguren, als ze zegt 'Gij hebt altijd geleefd *buiten het leven*, zoals wij trouwens, tot nu toe geleefd hebben' (p. 134). Op het ogenblik trouwens dat de tantes komen waarschuwen voor het 'onbetamelijk' gedrag van Raymond, wordt de (onderwereldse) alwetendheid van de tantes-schikgodinnen door Clemence als volgt verwoord: 'Hoe of we 't weten komt er niet op aan, siste Clemence; - maar we weten het, we weten het zeer beslist en dat is wel 't voornaamste' (p. 80). De scherpste verwijzing naar de Griekse Parken is het zonderling gedrag van de nichtjes na afloop van het huwelijksfeest van Max. De meisjes trekken zich terug in het toenemende duister van Clara's salonnetje. 'Zij zouden zo nog een poosje *sche-*

meren' (p. 29). Wat verder worden ze genoemd 'die vage *schimmen* in nutteloos feestgewaad, tegen de grijze *schemering* daarbuiten' (p. 30). Heel opvallend is Clara's gillend protest om bij invallend donker geen licht te maken. 'Geen licht! Geen licht! Ik sla de lampen aan stukken, gilde Clara' (p. 34). Als echte afgunstige schikgodinnen blijven ze liever in duisternis gehuld. 'In de stille duisternis, in de angstige benauwdheid van het kleine kamertje gingen diepe zuchten op, die zich van lieverlede in doffe snikken oplostten' (p. 34).

Tot nu toe is deze bespreking beperkt gebleven tot twee generaties. Toch suggereert<sup>(15)</sup> het verhaal dat ook in het ongeschreven vervolg ervan een nieuwe parallel zal ontstaan tussen de nichtjes en de kinderen van Max. In de loop van het verhaal worden Max' zoontje en zijn (eerste?) dochter geboren. De andere kinderen zullen vermoedelijk wel volgen, zoals Max aan zijn verbouwede vrouw laat weten, wanneer de naamkeuze van het tweede kind ter sprake komt. 'De volgende maal... ik beloof het u, zei hij plechtig' (p.108). Ook de namen van de kinderen zijn precies die van de in schijn zo geëerde tantes. Het jongetje heet niet toevallig Clement, terwijl het meisje Estelle-Victoire zal heten. Een nieuwe cirkel is in voorbereiding.

Als ik goed heb gelezen, komt het woord 'noodlot' maar één keer voor in heel de roman en dan wel in een zin die een gedachte weergeeft van een ontgoochelde Raymond, na Adriennes ineensstorting. 'Een somber noodlot had het zo gewild' (p. 125), zo staat er. Voor het overige zijn er nauwelijks expliciete verwijzingen aan te stippen in dit verband. Zo komen de mijmerende nichtjes na het feest van Max en Marie tot een huiveringwekkende conclusie: 'Dingen die eenmaal voorbij waren, kwamen nooit, nooit meer terug' (p. 30). Gelezen met de kennis van de verhaalafloop in het hoofd, kan zo'n bedenking alleen maar heel ironisch klinken, aangezien de nichtjes zelf de 'dingen' zijn die wel degelijk terugkomen. Verder in het verhaal plaatst de verteller, na de geboorte van Max' tweede kind, de volgende mededeling: 'Het leek wel of Max het vermogen bezat de gebeurtenissen van het leven naar zijn wil en wens te schik-

(15) A.M. Musschoot heeft in het artikel *Tantes: Cyriel Buysse meesterwerk?*, dat o.m. een reactie is op Fens' inleiding bij de Manteau-uitgave, terecht gewezen op de voorname rol van de suggestie in deze roman (*Kritisch Akkoord*, 1983, p. 35-36).

ken' (p. 108). Deze overweging is eens te meer het ironische tegendeel van de waarheid. In realiteit steekt Max het lot een hulpvaardige hand toe, want het verhaal suggereert dat ook zijn nakomelingen een reduplicatie zullen zijn van zijn eigen generatie.

Betekenen deze karige uitdrukkelijke verwijzingen naar het noodlot dat *Tantes* alleen een oppervlakkig en doorzichtig relaas is van een toevallige familiale doublure? Het hele verhaalverloop lijkt in elk geval het tegenovergestelde te suggereren. De vraag is natuurlijk welke noodlottigheid Buysse heeft uitgebeeld in deze roman? Het antwoord zit bijna in de vraag besloten. In tegenstelling tot wat in *'t Bolleken* gebeurt, gaat het in *Tantes* niet om één persoon die allerlei negatieve karakteriële en fysieke eigenschappen overerft (Vital) maar over het doorgeven van *een heel erfelijk systeem als systeem, met inachtneming van alle samenstellende elementen*. Het noodlot dat de nichtjes tot de nieuwe tantes maakt is de biologische kracht van de erfelijkheid. En die kracht zet zich blijkbaar alleen door langs de mannelijke lijn van de Dufours. Het is daarbij zelfs opmerkelijk dat de moeder-figuur ofwel uit het verhaal gebannen blijft (de moeder van de nichtjes is al lang overleden), ofwel een onbetekenende bijrol heeft (Marie heeft zelfs bij de naamkeuze niets in te brengen).

In zijn overigens stimulerende studie wijst Van Vreckem herhaaldelijk op het ontbreken van de erfelijkheidsfactor in Buysse's werk. Zo zegt hij o.m.: 'Voornamelijk de invloed der hereditieit, die door de Franse naturalisten tot dogma was verheven, ontbreekt vrijwel volledig, niet alleen in de werken van deze eerste periode, maar in het hele oeuvre van Buysse (feitelijk vormt alleen *'t Bolleken* daarop een uitzondering).'<sup>(16)</sup> Zo geformuleerd lijkt die stelling me beslist overtrokken. Buysse is inderdaad nooit uitgegaan van zoiets als een erfelijkheidsleer. Het woord 'erfelijk' komt in *Tantes* niet voor, evenmin als het woord 'noodlot', op één uitzondering na. Maar dat verhindert niet dat in *Tantes* een (al te?) perfect sluitende noodlotscirkel wordt beschreven, waaraan de vrije wil van de personages totaal ondergeschikt is.

Het lijkt me tenslotte niet overbodig nader in te gaan op de moraal die door de tantes wordt uitgedragen en aan de overige familieleden wordt opgelegd. Of de fatsoensregels die zij voorstaan binnen

(16) Van Vreckem, *De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Buysse*, p. 235.

de erfelijkheidscodes vallen, staat buiten het verhaal. Maar het is duidelijk dat de drukkende invloed die van de tantes uitgaat de sfeer van het romangebeuren pessimistisch en bij wijlen loodzwaar maakt.

De tantes huldigen een soort Bergsoniaanse ‘morale close’. In hun visie sluiten ze de persoonlijkheid van het individu op in een ijzeren korset van vormelijkheid, godsdienstigheid en puritanisme. Ze beogen ook ‘zuiverheid’ op materieel gebied want het ongetrouwd houden van de nichtjes betekent meteen ook het onverdeeld bewaren van het erfgoed. Zelfs de uiterlijke kenmerken van de woonst der tantes, lijkt een symbolische echo te zijn van hun gesloten moraal. In de beschrijving ervan is sprake van een ‘witgeverfd huis’, ‘een brede, rechthoekige sloot’ (p. 46). Zo rechtlijnig als hun woonhuis is, is ook hun moraal.

Zoals Buysse in *Het Ezelken* Céline plaatst tegenover Constance, zo contrasteert hij in deze roman de tantes met de levensopvatting van Raymond. Ook de beschrijving van Raymonds woonhuis - een aristocratisch landhuis - is symbolisch te lezen als een afspiegeling van zijn moraal. Hier is sprake van ‘lichtgeel gekalkte muren’ (p. 61) en ‘een eigenaardig, hybridisch gebouw’ (p. 62). Raymond staat blijkbaar een ‘morale ouverte’ voor, staat open voor de verrassingen van het leven. Trouwens de wijze waarop hij voorgesteld wordt ter gelegenheid van het huwelijksfeest, liegt er niet om. ‘Hij was gezond, knap, met gebruide kleur en veerkrachtige bewegingen. Zijn lach was fris en open; er sprak iets beslists, bijna iets gedurfd en toch meteen iets eerlijks, goeds uit hem’ (p. 24-25). Raymond vertegenwoordigt de open, beloftevolle levensinstelling. En een belofte is hij ook, meer bepaald voor Adrienne. Jammer genoeg maakt Raymond geen kans binnen het gesloten systeem dat de tantes beheren. Raymond kan de cirkel niet doorbreken.

### ***De noodlotsketting***

Geen werk van Buysse wordt meer met het Zuidnederlandse naturalisme vereenzelvigd dan *Het recht van de sterkste*. Geen roman van Buysse is zo uitvoerig becommentarieerd en zo diepgaand uitgewerkt als precies *Het recht*. Voornamelijk Van Vreckem, R. Debbaut en J. Taeldeman hebben allerlei inhoudelijke, verhaaltechnische en



referentiële problemen terzake behandeld. Ook in de inleiding tot deel I van het *Verzameld Werk* gaan A. van Elslander en A.M. Musschoot uitvoerig in op de structurele kwaliteiten van dit boek. Hoewel *Het recht* terecht als het prototype kan gelden van het lineaire noodlotsmodel, volstaan, meen ik, de verwijzingen naar de overvloedige hierboven geciteerde studies.

In wat volgt komt *Het recht* onvermijdelijk ter sprake, o.m. omdat een vergelijking zich opdringt met *Schoppenboer* (1898), dat in hoofdzaak het voorwerp van dit onderdeel zal uitmaken. *Schoppenboer* is bij uitstek de roman waarin Buysse het ‘noodlotsidoom’ in de diepte heeft aangeboord. Het boek gutst van woorden als ‘instinctmatig’, ‘van lieverlede’, ‘kwellend’, ‘foltering’, ‘lamlendig’, e.d. *Schoppenboer* is, als de meeste romans die in dit opstel aan de orde komen, een verhaal vol dreiging. In *Schoppenboer* wordt de dreiging van meet af aan vorm gegeven in de noodlottige brand die het eigendom van de familie Foncke bijna volledig ten gronde richt. De stervende vader verbindt aan de heropbouw van zijn erf de eis ‘alles’ onverdeeld te laten en legt dus ook aan zijn zoons de verplichting op niet te trouwen. Die rampzalige brand werkt als een prospectisch element ten opzichte van het hele verdere verhaal, geeft a.h.w. de toon aan voor wat volgt. Jan Foncke, een van de drie zoons, loopt een ernstige brandwonde op tijdens de bluswerken. Ook die verwonding kan als een prospectisch element gezien worden. Jan is van bij de aanvang heel letterlijk een ‘getekende’, zowel uiterlijk als innerlijk een gekwetste. In de loop van het verhaal zal Jan zich trouwens meer en meer gedragen zoals zijn broer Domien, die hem bovendien de weg wijst naar het bestiale kwartier van de Zijstraat.

Net als in *Het recht* lijkt een initieel rampzalig gebeuren negatieve krachten te mobiliseren. Van bij het begin laat de verteller daarbij niet na de willoosheid van de personages te onderstrepen. Zo geeft de oude boer Foncke blijk van een ‘stoïsche onderworpenheid aan het rampzalig noodlot’<sup>(17)</sup> en wordt duidelijk gemaakt dat de brand (zijn) ‘noodlottige invloed op hun gans toekomstig bestaan zou doen voelen’ (p. 744). Net als in *Het recht* voelen de personages zich in de greep van uitwendige machten, die door Buysse niet nader

(17) Verwijzingen naar *Schoppenboer* zijn terug te vinden in deel I van het *Verzameld Werk*, Manteau, 1974.

worden omschreven. Trachten zij dat ‘noodlot’ om te gooien? Bepaald niet. Zoals het verhaal zich ontwikkelt, lijkt het verdedigbaar de absolute eis van de oude boer als een uitbreiding, een versterking van het noodlot op te vatten. Wat Foncke vraagt, lijkt een voorsmaakje van de formele eis van juffrouw Toria wanneer zij van Constance verlangt zich nooit met een mannelijk wezen in te laten.

Heel snel wordt duidelijk dat Jan het ‘dragende’ personage van de roman is. Jan blijft net als zijn broers ongetrouwd maar vindt sexuele bevrediging - door Buysse de ‘natuureis’ genoemd (p. 754) - bij de meid Marie. Hij beschouwt zijn ‘relatie’ met haar als zijn alleenrecht. Wanneer de zoon van hun overleden zuster, Pol, komt inwonen, wordt de latente dreiging in tweevoudig opzicht opgevoerd. Enerzijds ontstaat de theoretische mogelijkheid dat Pol zijn erfdeel zou opeisen en dat daardoor de belofte aan vader zou worden verbroken; anderzijds wordt er voor Jan een concurrent binnengevoerd, die hem weldra zijn sexueel monopolie ontvreemdt. Deze laatste omstandigheid wakkert bij hem de behoefte aan om zich op de al zo weinig geliefde Pol te wreken.

Fataal in het personage Jan is zijn onmacht om direct en probaat op de gebeurtenissen te reageren. Hij vervloekt de komst van Pol maar spreekt zijn haat niet uit. Hij zweert Pol aan te zullen pakken als hij Maries ontrouw ontdekt, maar blijft afwachten. Hij loopt over van ‘gramschap’ als hij Pol ontdekt met Roza, de dochter van de nieuwe buurman Meganck maar besluit ‘de gang der gebeurtenissen af te wachten’ (p. 797). Gaandeweg wordt de fatale kracht die aanvankelijk door de personages als iets externs wordt ervaren geïnterioriseerd en uitsluitend op Jan Foncke betrokken. Zo is er keer op keer sprake van ‘iets onmachtigs in hem, een fatale folterende lamheid’ (p. 791), ‘een onweerstaanbare impulsie’ (p. 824), ‘een overweldigend gevoel van zichzelf-niet-meer-kunnen-beheersen’ (p. 847), ‘het onverbiddelijk onbekende doel, dat hij duister in zich voelde’ (p. 879), of nog van ‘de fatale macht van ‘t onvermijdelijke’ (p. 880). Jans folterende gevoel onrecht te worden aangedaan krijgt een nieuwe injectie als Pol bij de Fonckes introuwt en eens te meer de dreiging opdrijft door de introductie van diens vrouw Roza. In Jan daagt het besef dat zij zijn vrouw had kunnen zijn. Vooral na de kennismaking met het Zijstraatmilieu groeit zijn drang om Roza ‘tot de zijne’ te maken en op die manier wraak te nemen

op Pol. Maar Roza gaat niet in op zijn opdringerige avances en hoewel de omstandigheden meer dan eens gunstig zijn, moet Jan met een besliste weigering genoegen nemen. Tot op het ‘fatale’ moment.

Al zijn goede voornemens en zijn door Roza gemakelde verloving met haar zuster Leonie ten spijt, wordt hij door zijn drift meegesleept. Hij vergrijpt zich aan Roza maar de in de buurt vertoevende Pol slaat hem met zijn spade de hersens in. Het zo lang voorvoelde, a.h.w. geprogrammeerde einde voltrekt zich als iets fataals. De ultieme verkrachtingsscène herinnert in sterke mate aan de schuursequens in Steinbecks *Of mice and men*, waar de zwakzinnige Lennie de blonde vrouw van zijn werkgever doodt. Ongewild doodt, zoals Jan Roza ongewild verkracht. Net als Lennie de zachte aanraking van de vriendschap zoekt, zoekt Jan de aanraking van de liefde. Maar de voor Jan zo kwetsende vernedering daarin verkeerd te worden begrepen, wordt hen beiden fataal.

*Schoppenboer* doet in menig opzicht denken aan *Het recht*, is zelfs hier en daar als een heruitgave ervan te beschouwen, zeker in de beschrijving van het boevenmilieu van de Zijstraat. Net als in *Het recht* wordt het noodlottig karakter van het verhaal vorm gegeven via een ketting van deprimerende, tot wanhoop stemmende gebeurtenissen. De verhaalbeweging is ook hier heel rechtlijnig, al worden de ‘dramatische’ feiten heel keurig van elkaar gescheiden door momenten van ontlading. Zo lijkt het verhaal op een golfbeweging, waarin rust en onrust elkaar aflossen en het klimaat van het boek bepalen. De gemoedsgesteltenis van Jan, of tenminste, de uitwendige tekenen ervan - beheerst het verhaal zoals de gesteltenis van de natuur het psychisch klimaat lijkt te bepalen in *De vlaschaard* van Streuvels.

Het verhaal verloopt chronologisch-lineair als volgt:

- (1) de fatale brand en de belofte van de zoons aan de stervende Foncke;
- (2) de komst van Pol, die én de belofte én het sexuele alleenrecht van Jan op de helling zet;
- (3) de nieuwe dreiging (voor Jan) veroorzaakt door het introuwende koppel Pol en Roza;
- (4) de episode van verdierlijking waaruit Jan als een moreel verminkte te voorschijn komt, gesymboliseerd door het pijkezot-verwijt;
- (5) de aanvankelijk mislukte en daarna toch ‘gelukte’ aanranding van Roza door Jan, gevolgd door zijn gewelddadige dood.

Wat op het eerste gezicht als een vrij willekeurige opeenvolging van feiten overkomt, blijkt bij nader toezien heel wat hechter van textuur. In de verhaalopbouw kan, zonder daarin te overdrijven, de structuur van een klassiek toneelstuk teruggevonden worden. De brand, als aanzet voor wat verder gebeurt, fungeert heel treffend als de proloog tot welgeteld vijf centrale gebeurtenissen, vijf bedrijven als het ware. Net als in een klassiek drama worden de narratief dramatische gedeelten afgewisseld met stilstaande, vaak lyrische stukken, die overeenkomen met de ‘koren’ van een klassiek stuk. In die tussengedeelten boetseert Buysse o.m. een aantal natuurbeschrijvingen die als een tegenlicht contrasteren met het voorgaande of komende ‘bedrijf’. *Schoppenboer* lijkt me dus wezenlijk dramatisch van opbouw en evolueert naar een tragische afloop, zeker als je er rekening mee houdt dat Jans aanranding zich voordoet op het ogenblik dat hij bijna ‘gered’ is door zijn vaste verloving met Leonie.

Als in menig klassiek stuk is de theoretische omslag, de wending, aanwezig aan het einde van het vierde bedrijf, namelijk na Jans onfortuinlijke vlucht uit het Zijstraatmilieu. Een kentering ten goede lijkt mogelijk, maar de feiten beslissen anders.

*Schoppenboer* is dus heel zeker een keurig opgebouwde roman, een verhaal waarvan het aanvangsgebeuren tot een rampzalige conclusie moet leiden. Vandaar dat Leonies liefde voor Jan en diens aanzoek fataal geen kans maken, alleen al omdat daardoor de dure aan Foncke gezworen eed om samen te blijven, verbroken zou worden. En het gestand doen van die eed betekent tevens het in stand houden van de dreiging.

Hoewel *Het recht* en *Schoppenboer* voor elkaars broer of zus - een soort twee-eiige tweeling - kunnen doorgaan, zijn er ook merkwaardige structurele verschillen tussen beide boeken. Eerst en vooral is er het feit dat *Het recht* compositorisch zeker zwakker uitvalt dan *Schoppenboer*, hoewel de wat langdradige visvangstscène in *Het recht* a.h.w. een pendant heeft in de uitgesponnen Zijstraatscène van *Schoppenboer*. Wezenlijker is de vaststelling dat het Schoppenboerverhaal zich ontwikkelt in een richting totaal tegengesteld aan die van *Het recht*. In *Het recht* zijn alle negatieve feiten te beschouwen als een kettingreactie op de brutale verkrachting van Maria door Reus Balduk. In *Schoppenboer* evolueert het verhaal naar de aanranding toe, die helemaal aan het einde voltrokken wordt. De

verkrachting van Maria vindt haar echo in de aanslag op Roza. Een tweede opmerkelijk verschil is de aanwezigheid van het cyclische element dat in *Schoppenboer* het chronologisch opgebouwde verhaal overspant. De roman begint met de gelaten dood van baas Foncke, na het prologisch gebeuren van de hoevebrand, waaraan trouwens ook Jan ei zo na bezwijkt. De dood van vader Foncke keert als een grimmige echo terug in de dood van zoon Jan. Misschien geldt die dood als de ‘gepaste’ en onvermijdelijke afstraffing van iemand die op het punt stond de belofte te verbreken.

Valt bij de vergelijking tussen *Het recht van de sterkste* en *Schoppenboer* een zeker omgekeerd parallellisme op, ook *Rozeke van Dalen* herinnert in meer dan een opzicht aan *Het recht*. Zowel Van Elslander als Van Vreckem als R. Debbaut<sup>(18)</sup> wijzen op dat aspect. Hoewel de noodlotsopvatting in *Rozeke van Dalen* mijns inziens globaal genomen duidelijk afwijkt van het lineaire model dat hier ter sprake is, lijkt ook die roman inderdaad niet zelden een veredelde heruitgave te zijn van *Het recht*.

Parallellismen in de ontwikkeling van de verhaaldegevens zijn: de mannelijke figuren waarin de dreiging gaandeweg<sup>(19)</sup> gestalte krijgt (Reus Balduk keert a.h.w. terug als Ivo Smul in *Rozeke*), de vrouwen die op een bestiale wijze onderworpen worden aan de mannelijke drift (Maria beleeft een pijnlijke heropstanding in *Rozeke*) en de aanrandingsscènes zelf, van waaruit de finale aftakeling van de slachtoffers vertrekt. De lijdensweg van Maria, die in *Het recht* alleen zijn beslag kan krijgen met haar dood, als de toekomstloze afsluiting van een tragische geschiedenis, keert a.h.w. terug in de tragedie van Rozekes tweede huwelijk. Dat vormt trouwens het voorwerp van de tweede intrige, die zwart-wit contrasteert met de beloftevolle eerste verhaalhelpt. De animale natuur van Smul hoeft ook niet bepaald onder te doen voor die van Reus Balduk.

Ondanks deze opvallende parallellen lopen beide romans op fundamentele punten ver uit elkaar. Uitgerekend in de motivering van de driftmatigheid van de mannelijke personages - hoe rechtlijnig

(18) Zie daarvoor: Van Elslander, *Cyriel Buysse. Uit zijn leven en werk II*, Willemsfonds, 1961, p. 44; Van Vreckem, *De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Buysse*, p. 227; R. Debbaut, *Het naturalisme in de Nederlandse letteren*, Acco, 1989, p. 159.

(19) Hoe die dreiging wordt opgevoerd, wordt hierna behandeld, p. 68-71.

die in beide boeken ook blijft - schuilt het aanzienlijkste verschil tussen *Rozeke van Dalen* en *Het recht*. Terwijl Reus getekend wordt als het produkt van milieu en erfelijke factoren (ik verwijs daarbij graag naar wat R. Debbaut erover zegt in zijn grondige analyse<sup>(20)</sup>) vloeit het noodlot in *Rozeke* onmiskenbaar mede voort uit de beslissingen van de personages zelf. De beslissing van Alfons om zelf zijn merrie naar de hengst te brengen i.p.v. dat aan Smul over te laten, het al te zwakke verzet van *Rozeke* tegen de aanwerving van Smul, de goedgelovigheid van Anna ten opzichte van haar echtgenoot zijn van doorslaggevend belang om de noodlottige ontwikkeling van de intrige mogelijk te maken. Uiteraard zijn al die ‘menselijke’ beslissingen bedoeld om een vermoedelijk kwaad te voorkomen, of om toch erger te voorkomen, of nog, om de eigen belangen zo goed mogelijk te dienen.

De schrijnendste illustratie van het noodlottig karakter van bepaalde keuzes is *Rozeke's* besliste tussenkomst om te verhinderen dat Smul met de merrie naar de hengst rijdt. *Rozeke* wil vermijden dat Smul zich integreert in het boerengezin. Ze wil zijn onmisbaarheid, die zo reëel is, zo veel mogelijk uithollen. Zij vreest, terecht, de magie van zijn aanwezigheid, en nog meer, de dag dat ze van Smul afhankelijk zou worden om de boerderij te kunnen laten voortbestaan. Dat precies haar aandringen om Alfons de klus te laten klaren later letterlijk de dood wordt van haar zachte echtgenoot en de dreiging van Smul levensgroot nabij brengt, hangt als een spottend lot boven *Rozeke's* bezorgdheid. Buysse laat *Rozeke* als volgt mee haar en Alfons' lot bepalen<sup>(21)</sup>.

‘Probeer ne kier bij nen anderen hijnkst, zei hij (= Dons). En hij vertelde van een prachtige hengst, waar Smul juist was naartoe geweest, met een van boer Kneuvelds' merriepaarden. Weet-e wat da ge doet! gilde hij: Vroagt an Smul of er hij Fanny euk wil leën, den ierste kier dat ze were peirdig es!

Nie, loat Smul doarbuiten! riep eensklaps kortaf *Rozeke*, zich onverwachts in het gesprek mengend.

(20) R. Debbaut, *Cyriel Buysse en het naturalisme, Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap V*, waarin heel uitvoerig wordt ingegaan op de relatie tussen de naturalistische leer en *Het recht van de sterkste*, p. 77-129.

(21) Ik verwijs telkens naar de Salamander-uitgave van *Het leven van Rozeke van Dalen*, Querido, 1983.

Verwonderd keken allen op.

Woarom niet? vroeg Alfons.

Wel, omdat 't weer al onneudige onkosten zijn; omda ge da toch zelf euk wel keunt doen, gij of Vaprijsken, antwoordde zij ietwat wrevelig. Zij wist het zelve niet waarom ze zo plotseling opstooft; die naam van Smul had het gedaan. Zij had er eensklaps een hekel aan dat hij nu nog meer dan volstrekt nodig was bij hen aan huis zou komen. Vaprijs 'n hé gien verstand van peirden, zei Alfons kalm: moar mij es 't goed: 'k wil d'r ikzelf wel noartoe goan, as ik moar 'n weze woar dat 't es.' (p. 179)

Uit wat voorafgaat zou moeten blijken dat het 'noodlot' in *Rozeke van Dalen* heel sterk gepersonaliseerd is, met name in de figuur van Ivo Smul, maar ten dele ook in de personages van Rozeke en Alfons. En toch groeit in dit magistrale boek een nameloze kracht, die sterker is dan al het negatieve waaraan Alfons en Anna en uiteindelijk ook Rozeke ten onder gaan. Ergens wordt de rechtlijnige vaart van het noodlot gestuit. Daarover handelt het volgende deel.

### ***Het gebroken noodlot***

Over *Het leven van Rozeke van Dalen* en de manier waarop het noodlot inherent verbonden is aan belangrijke beslissingsmomenten in het verhaal is al een en ander gezegd. De trieste gebeurtenissen die verhaald worden in de roman hebben alle rechtstreeks of onrechtstreeks iets te maken met de donkere gestalte van Ivo Smul.

Van bij de prille aanvang van het verhaal wordt Smul als de tegenvoeter van Alfons voorgesteld. Smul wordt onomwonden 'de vijand' (p. 7) genoemd. Van bij het begin valt hij ook op door zijn stug, eenzelvig gedrag. Als de slijters vroeg in de morgen bij elkaar zijn om zich nog wat te versterken, komt Smul later afzonderlijk binnen. Hij gaat er ook niet bij zitten zoals de anderen maar eet terwijl hij recht staat (p. 16). Met andere woorden: uit de voorstelling van Smul blijkt hoezeer hij niet behoort tot de nogal idyllisch in beeld gebrachte bende. Smul is niet geïntegreerd, maar gedraagt zich als een zwijgzame nurkse buitenstaander. Tegenover Alfons ge-

draagt hij zich als een dierlijke concurrent die voor alles Rozeke wil veroveren. ‘Geen van beiden sprak een woord, maar in hun zwijgende kruisblik lag al de haatdragende woede van hun oude vijandschap’ (p. 17). Dat kenmerk van apartheid wordt ook verder in het verhaal meer dan eens beklemtoond. Bijvoorbeeld, als vaststaat dat Alfons en Rozeke zullen trouwen, ‘had hij zijn dienst opgezegd en was gaan landlopen’ (p. 54). Smul plaatst zich letterlijk in een niemandsland, beweegt voortdurend in de marge van het groepsgebeuren. Ook wanneer de feestelijkheden plaats hebben en heel de plaatselijke gemeenschap deel heeft aan de vreugde, treft weer de afstandelijke nabijheid van Smul. ‘Zij zag hem staan, heel achteraan en heel alleen, geleund tegen de gele gevel van de hoeve’ (p. 80).

Toch heeft die ronduit onsympathieke voorstelling van Smul een positief complement, dat van even groot belang is voor de ontwikkeling van de noodlotsthematiek. Als de slijters elkaar bijeentrommelen in de vroege ochtend - een lange scenische opening zoals die ook in *Het recht* en *Tantes* te vinden is - wordt tijdens de schertsende gesprekken gewezen op de onvergelykbare werkkraft van Smul (p. 12). Herhaaldelijk wordt Smuls arbeidstalent met bewondering vernoemd (o.m. op p. 193 en p. 254). Het is trouwens ook Smul die door zijn vaart en behendigheid de lange slijtingsdag waarmee het boek begint weet af te ronden. Hij is een imponerende figuur die in bijna hyperbolische termen als meer dan levensgroot wordt getekend. Er huist in hem een meer dan menselijke kracht. Heel symbolisch in dit verband lijkt me Smuls optreden tijdens de dondervlaag die de bewuste slijtingsdag brutaal afbreekt. Hij bezit, zo zegt de tekst, een ‘*duivelse* snelheid’, ‘bezit zichzelf niet meer van woeste *furie*’, beschikt over ‘*klauwen*’ i.p.v. handen en komt ‘met een *helse* glimlach van overwinning op Rozeke toe’ (p. 48-49). Van meet af aan laat het zich aanvoelen dat tegen een dergelijke bovennatuurlijke kracht geen kruid gewassen is.

Ook Rozeke voelt dat heel sterk aan. Ze probeert er dan ook alles aan te doen om Smul, die toch haar belager is geweest, op een veilige afstand te houden, ook tijdens haar eerste huwelijk. ‘Zij was zo bang niet meer voor hem als in 't begin, maar zijn aanwezigheid maakte haar stil, doodstil, als voelde zij om zich heen een vaag en steeds dreigend gevaar’ (p. 118). Maar naarmate de ‘afstand’ in zowel ruimtelijk als emotioneel opzicht kleiner wordt tussen Rozeke



en Smul, wordt de dreiging groter. Van occasioneel ingehuurde paardeknecht wordt Smul vaste knecht tijdens Alfons' ziekte, maar nog altijd onder Alfons' gezag. Als Rozeke zwakke echtgenoot voor een langdurige kuur in het zuiden verblijft, neemt Smul virtueel zijn rol over, vooral op de akker (p. 225). Maar na de dood van Alfons eist Smul het meesterschap op de hoeve terstond op. Hij doet dat op een manier die herinnert aan Constances eis ten aanzien van haar broer Désiré in *Het Ezelken*.

‘Ik of Vaprijs! herhaalde hij met vastberaden nadruk, om de beurt haar en Vaprijsken met zijn barse, strakke ogen aankijkend.

Eindelijk kwam een spotachtige glimlach om Vaprijskens gele snor. Ik of hij 't es me 't zelfde, zei hij leukjes, we 'n zijn wij toch moar knechten alle tweeë.

Rozeke verademde en keek het trouwe knechtje dankbaar aan. Vaprijsken was zo goedig! Hij, toch, zou niet onhandelbaar zijn. En wat was het ook goed dat hij 't zo duidelijk gezegd had: knechten alle twee!

Doch kort van duur was haar vreugd. Smul gaf zich niet eens de moeite Vaprijskens schimpscheut te beantwoorden, en ging ook op de zaak niet verder in. Bruusk stond hij overeind, als een die al gezegd heeft wat hij zeggen wou, wenste een korte goenacht en was meteen de deur uit.

Verbaasd en onthutst keken Vaprijs en Rozeke elkander aan. Zij voelden wel dat zij niet bij machte waren om tegen zo'n kerel op te staan’ (p. 242).

Precies omdat Smul zo'n meesterschap bezit en Rozeke dat zo dringend nodig heeft, kan zij in de gegeven omstandigheden aan Smul niet voorbij. ‘Vanaf dat ogenblik werd ook Smul de onbetwiste boer en baas der hoeve’ (p. 242).

Rozeke beseft uiteraard dat zij slechts één stap verwijderd is van het onafwendbare, met name Smuls eis om met hem te trouwen. ‘Rozeke zag en voelde wel dat hij zijn grens verre te buiten ging, maar zij had nu eenmaal door de omstandigheden gedwongen, de macht uit haar handen gegeven en zag geen kans die nog terug te krijgen. Het was fataal zo gekomen, het had niet anders gekund; dat was het onvermijdelijke gevolg der grote ramp die haar geluk geknakt had’ (p. 243). Toch probeert ze tot het uiterste te gaan om haar eed van trouw aan haar overleden echtgenoot gestand te doen. ‘Zij dacht aan Alfons en aan haar heilige belofte bij zijn sterfbed; en dat zij die belofte schenden zou, o, het stond zo verre van haar af, dat zij innig en ellendig droef, maar niet eens boos of veront-

waardigd over moeders harde woorden werd' (p. 245). Zo wijst ze Smuls onhandig geformuleerd aanzoek kordaat af (p. 260). Maar tegelijk voelt ze 'iets (dat) als een orkaan plotseling over haar zou aangestormd komen en haar zou verpletteren' (p. 255). Voor Smul zelf staat er nog één weg open om zijn doel te bereiken: de brutale aanranding van Rozeke. En die voltrekt zich ook, op een wijze die herinnert aan Balduks bezetenheid in *Het recht* en die van Jan Foncke in *Schoppenhoer*. De beschrijving van Smul op dat ongenadige moment liegt er niet om. Smul vergrijpt zich aan Rozeke 'als een roofdier (dat) op de tenen kwam nagehold'. 'Hij knarsetandde, grinnikend als een sater, van woest genot en wraak...' (p. 273).

In naturalistische werken wordt een dergelijke sexuele gewelddaad gelijkgesteld met de psychische en fysieke onderwerping van het slachtoffer. Het recht van de sterkste, jawel, niet alleen tijdens de verkrachting zelf, maar ook voor de duur van de 'verbintenis' die er telkens het onbetwiste gevolg van is. Want hoewel Rozeke zich gehouden voelt een sacrale belofte na te komen ('Beloof mij ien dijngen', fluisterde hij; 'beloof mij da ge mee Smul nie 'n zilt hirtreiwien.' (p. 235)), hoewel haar moeder en eigenlijk de hele gemeenschap Smul verafschuwen als mens, hoewel Rozeke geruggesteund wordt door haar hartsvriendin Anna, is een huwelijk onvermijdelijk. Het recht van de sterkste is sterker dan de schande.

Dichter tot Rozeke kan Smul uiteraard niet naderen. Het slachtoffer ligt weerloos in zijn klauwen. Voor Rozeke vloeit elke reden om zich gelukkig te weten finaal weg. Een ultieme poging van Anna ten spijt (p. 285-6) om het tij te keren, beschrijft Buysse haar gemoedsgesteltenis tijdens haar tweede huwelijk als volgt: 't Was als een vloek die op haar rustte, zij voelde zich omringd van haat, van angst en van verlatenheid; zij voelde zich langzaam wegwijnen en sterven, in al te overweldigend-zware onderdrukking van onmeedogend noodlot' (p. 289). Zoveel is duidelijk: op het ogenblik dat de aanvankelijke afstandelijke dreiging a.h.w. fysiek Rozekes lichaam is binnengeslopen, beschrijft Buysse haar situatie als een 'noodlot'. Op dat ogenblik valt Smul ten volle met het noodlot samen (zie p. 294). Maar precies op het moment van Smuls grootste macht, ontstaat ook de 'omslag' in de dreiging die Smul verpersoonlijkt. De dreiging wordt een halt toegeroepen, op een dubbele manier overwonnen. Er is allereerst de wederzijdse steun en het wederzijds begrip van Anna

en Rozeke voor elkaar. In alle stilte heeft Anna immers het leed geleden dat als een wat meer gecultiveerde uitvoering van Rozekes miserie is op te vatten. En de heul en steun die ze altijd voor elkaar geweest zijn (Anna's bezorgdheid om Alfons, haar tussenkomst om Smul af te dreigen, haar testamentaire belofte) culmineert in een bijna melodramatische poging om elkaar te troosten (p. 295). Ook tijdens de begrafenisplechtigheid van Anna wordt het parallellisme tussen Anna's en haar situatie scherp door Rozeke aangevoeld. 'Daar zat hij, de man, de vijand, de oorzaak van haar levensleed en ondergang, zoals die andere man, op zijn manier, de oorzaak was geweest van al het lijden en de dood harer vriendin' (p. 303).

Bovendien overvalt de door Rozeke al lang verhoopte (p. 311) dood van Smul haar als een verlossing. Smul, te groot voor het eenvoudige boerenleven, wordt uiteindelijk ook zichzelf te groot. Als een woesteling en dronkaard loopt hij zich te pletter tegen de grenzen van het leven. Rozeke 'overleeft' Smul en dat betekent niet weinig. Ondanks al haar lijden is zij sterker dan het noodlot. Dat blijkt o.m. uit het feit dat Rozeke haar eigen dood niet aanvoelt als een ultieme onverdiende straf maar als een heerlijke bevrijding, voor de tweede keer a.h.w.

In tweede instantie is er het feit dat Smul nauwelijks een fysiek spoor achterlaat op aarde. Het enige door Smul verwekte kind heeft niets van zijn vader en ook dat aspect wijst in de richting van een soort nederlaag van het noodlot. In de volgende passus geeft Buysse onmiskenbaar aan dat Smuls vernietigende kracht totaal is uitgespeeld. '- En in haar eenzaamheid had ze nog slechts haar jongste zoon, Arie, Smuls kind, een goede, brave, maar ietwat slappe en karakterloze jongen, die in niets leek op zijn vader; een jongen die iets goedig-onbeduidends en onverschilligs over zich had; die machinaal zijn werk verrichtte en ook geen verdere ambitie had dan zijn alledaagse plicht; een jongen die ook alweer, op heel andere wijze, als een vreemde naast haar leefde' (p. 314).

Over *Het leven van Rozeke van Dalen* ten slotte nog een opmerking. In deze roman wordt de dreiging van het noodlot gradueel opgevoerd. Naarmate Smul meer en meer binnendringt in Rozekes leven, wordt ze ook levensgroot belichaamd door Smul zelf. Tegelijk wordt ze in de hand gewerkt door beslissingen van Rozeke en Alfons zelf. Maar ten gronde lijken alle noodlottige gebeurtenissen

in *Rozeke van Dalen* gevoed te worden door een heel pertinent gebrek aan talige communicatie. Smul is een monologische natuur die alleen spreekt via de tirannie van het geweld. Maar ook Rozeke is nauwelijks bij machte haar diepe vrees voor Smul te verwoorden (zie daarvoor p. 50, p. 155, p. 179).

Maar ondanks de brutaliteit van alle factoren die destructief op Rozekes leven inwerken, wordt het noodlot bruusk gestuit in zijn vaart. Na Smuls dood zal het niet verder kunnen woekeren, bijvoorbeeld omdat de negatieve erfelijke krachten het laten afweten en blijkbaar ook de sociale omstandigheden Rozekes morele integriteit niet hebben aangetast. Het feit dat de ware adel zowel in het milieu van het kasteel als dat van Rozeke wordt gesitueerd - Anna en Rozeke zijn 'des âmes-soeurs' - kan beslist gelezen worden als een logenstraffing van een evident geloof in ongunstige milieufactoren. In *Rozeke van Dalen* heeft het noodlot langdurig en verwoed gespiraald, maar de cirkel heeft zich nooit gesloten.

Op een totaal andere manier is het 'gebroken' noodlotstype terug te vinden in *Het volle leven*, een roman die niet bepaald als Buysse's gaafste verwezenlijking kan worden beschouwd. Het boek haalt het niveau niet van zijn voorgaande romans o.m. door een zeker onevenwicht in de opbouw ervan en de soms wat onwezenlijk potsierlijke houding van het hoofdpersonage Odon. Het boek overtuigt niet echt als beschrijving van een noodlottige geschiedenis. Toch is ook deze roman interessant, niet alleen omdat hij als een heropleving van Buysse's naturalisme kan worden gezien (confer R. Debbaut) maar ook omdat het boek eens te meer heel wat expliciete verwijzingen bevat naar het noodlot<sup>(22)</sup>.

Eens te meer ligt de vraag voor, wat het noodlot precies inhoudt in dit soms tragi-komische verhaal. Voor de ouders van Odon Dudemaine bestaat het, meen ik, hoofdzakelijk als het najagen van een illusie, een bange vrome droom die moet uitstijgen boven de banale, oncomfortabele burgerlijke werkelijkheid. Zo vlucht vader Dudemaine als een echte dilettant in een soort zelfontworpen pseudowetenschap en construeert hij een papieren kosmos waarin hij mentaal verdwaalt, 'graag' verdwaalt, zou ik denken. Hij lijkt in nogal wat

(22) Ik heb gebruik gemaakt van de D.A.P. Reinaert-uitgave van *Het volle leven*, 1966. Noodlotsverwijzingen zijn o.m. aan te treffen op p. 11, p. 63, p. 95, p. 116, p. 122, p. 137.

opzichten een uitvergroete versie te zijn van de zich vervelende, getrouwde Vital uit *'t Bolleken*. Moeder Dudemaine zoekt vooral de nachtmerrie van haar leven te paaien: ze put zich uit in alle mogelijke zelfvernederingen om te voorkomen dat haar zoon hetzelfde lot beschoren wordt als haar betreurde dochter Marguerite. Zij zoekt heel krampachtig haar zoon, haar enig kind, gelukkig te maken en dat streven is precies haar ongeluk en haar noodlot. Merkwaardig is in elk geval het feit dat beschouwingen over het noodlot worden geformuleerd vanuit het gezichtspunt van moeder Dudemaine. Zij beseft ten volle het onvermijdelijke van wat haar gezin te wachten staat. De dialogen die zij voert met Odon doen ten andere pathetisch en opgeschroefd aan. Mevr. Dudemaine smeekt het noodlot bijna niet te bestaan, en haar soms half-gegilde, half-ingeslikte aanmaningen ten aanzien van Odon lijken dan ook heel sterk op pogingen om het noodlot zelf te bezweren, ja te overstemmen.

Gezien vanuit het gezichtspunt van Odon, manifesteert het noodlot zich ten hoogste als een vage voorbestemdheid tot decadentie en vereenzaming. Misschien erft Odon de vluchtreflex van zijn vader. Hoe dan ook, nergens wordt in *Het volle leven* de rol van de erfelijkheid in het geding gebracht. Integendeel, herhaaldelijk wordt gesuggereerd hoe vooral het burgerlijke 'levenspatroon' Odon gemaakt heeft tot wat hij is en vooral hoe Odon slechts in schijn een zwakke, gedegeneerde figuur is. Ondanks zijn lusteloos gedrag blijkt keer op keer hoe bepaalde daden van hem niet het gevolg zijn van een hem overheersende aandrang maar wel degelijk van een koel beredeneerde chantage. Zo is zijn schandelijk gedrag op school (de palingijzergeschiedenis) alleen bedoeld om hem van de school af te helpen. Op dezelfde manier is zijn vraag om zakgeld alleen een zet om Sidonie voor geld aan zijn drift te onderwerpen. Ook de opdracht aan zijn moeder om Elza Reinhardt voor hem te werven is een weerwraakoefening, waarvan hij de mislukking had ingecalculeerd. 'Hij maakte ditmaal geen luid spektakel noch misbaar, noch stelde hij zich aan als een verwend klein kind dat razend wordt omdat het niet zijn zin kan krijgen; hij bleef kalm en bedaard toen hij, de volgende dag, bij monde van zijn vader, de slechte tijding hoorde, hij leek eerder beschaamd dan boos en had de stugge kracht, onder schijnbaar-onverschillige berusting zijn leed in zichzelf op te kroppen' (p. 120).

Odon is zonder twijfel een nukkige verschijning maar geeft toch vooral blijk van gewilde, gecontroleerde nukkigheid. Bijna steeds zijn zijn onbeheerste daden en impulsies het resultaat van een *wils-act*. Alleen op die manier valt zijn heropstanding te begrijpen die hem laat slagen in zijn studies. Alleen op die manier is zijn beheerste reactie op de dood van zijn vader en moeder te begrijpen. In een van de vele gespannen gesprekken tussen moeder en zoon, verwoordt Odon trouwens zelf heel raak wat hem bezielt. Hij weet zich een dominante persoonlijkheid die onmiddellijk gevolg verlangt van zijn willen of niet-willen.

‘Nee, mama! Gedecideerd niet! Ik verbied het! gilde Odon eensklaps als verwoed opvliegend.

Waarom niet? Waarom niet? klaagde mevrouw Dudemaine, met tranen in de ogen.

Omdat ik het niet wil! hijgde Odon beslist. En dan, ietwat kalmer, terwijl hij weer ging zitten:

‘t Is niets, ‘t zal vanzelf wel overgaan, als men mij maar niet sart, en als ik gauw weer in open lucht ben.’ (p. 87).

Even belangrijk als de verschijningsvormen van het noodlot in deze roman is de beperking ervan. Net als Smul in *Rozeke van Dalen*, draagt Odon de noodlottigheid, die hij voor zijn ouders althans belichaamde, mee naar zijn graf. Odon, die in deze roman als sociaal onklasseerbaar wordt voorgesteld, laat weliswaar twee kinderen na, maar ze lijken in niets op hun vader. Zij erven de fysieke voorspoedigheid van hun moeder en niet de labiliteit van hun vader. Alleen hun authentieke boerenafkomst van moederskant loochenen ze niet. Zowel Zulma als Sylvain zijn onberispelijke door de natuur gul begiftigde mensen. Op het einde van de roman portretteert Buysse ze met veel nadruk. ‘Evenals Zulma was Sylvain groot en fors opgegroeid, een donker type met sterk-geaccentueerde gelaatstrekken. Hij had een mooi, blank voorhoofd, sierlijke wenkbrauwen, koeldonkere ogen, een fijne rechte neus en een prachtige, volle, zwarte, waaiervormige baard’ (p. 149). Met betrekking tot Odon betekent deze typering dat van hem nauwelijks iets overblijft, dat de erfelijkheid niet bij machte is (geweest) om de authenticiteit van het boerenras aan te vreten. Trouwens, in dat verband is ook de ultieme ‘worsteling’ tussen moeder Sidonie en dochter Zulma heel relevant (p. 148). Sidonie wil Odon achterna om hem ervoor te behoeden

door het noodweer terug naar 't Landjuweel te stappen. Maar Zulma weerhoudt haar. De effectieve worsteling die plaats heeft is niet alleen van fysieke aard maar betreft ook een tweestrijd tussen twee levensvormen, waarbij de kracht die uitgaat van Zulma het haalt bij die van Odon. Door toedoen van Zulma slaagt Sidonie erin zich letterlijk te ontrukken aan de tirannieke invloed die van Odon uitgaat.

Uit wat tot nu is gezegd blijkt dat Odon de protagonist is van een tragisch verhaal waarin de tragiek echter vooral door mevr. Dudemaine wordt aangevoeld en verwoord. Odon zelf lijkt wel een uitstalling van moreel verval maar is in essentie een onmogelijk schepsel dat nergens thuishoort.

Het is dan ook betekenisvol te noemen dat hij na de dood van zijn ouders nergens echt vast verblijft. Zijn band met Sidonie en haar (zijn) kinderen is het gevolg van een weinig fatsoenlijk gedrag, terwijl hij in schijn blijft vasthouden aan 't Landjuweel uit respect voor koppig beleden burgerlijke normen. Hij zwalpt voortdurend tussen zijn huis en zijn café en vindt uiteindelijk de dood in geen van beide, in het nachtelijke niets van een verraderlijke storm. De 'storm' is de vijandige versie van de natuur en wordt in dit boek consequent geassocieerd met de 'vijandigheid' die Odon uitstraalt. De storm is a.h.w. zijn natuurlijk element. Ik denk daarbij ook aan de windmolengeschiedenis. Als in vele romans van Buysse onderstreept of ironiseert de stemming van de natuur de inwendige huishouding van het hoofdpersonage. Zowel van Vreckem<sup>(23)</sup> als Musschoot<sup>(24)</sup> hebben op de wezenlijke functie van de natuurbeschrijving bij Buysse gewezen. Die functionaliteit is ook in *Het volle leven* heel treffend - net als in *'t Bolleken* en *Rozeke van Dalen* trouwens - omdat de kracht van de natuur het noodlot mee lijkt te helpen breken.

### ***Een nabeschuiving en een voorzichtige conclusie***

In het werk van Buysse komt het volledige sociale spectrum van zijn tijd uitvoerig aan bod. Als nauwgezet waarnemer heeft hij blijk-

(23) Van Vreckem, *De invloed van het Franse naturalisme in het werk van Buysse*, p. 303-304.

(24) A.M. Musschoot, *Tantes: Cyriel Buysse's meesterwerk?*, p. 36.

baar oog voor vele waarden en onwaarden, toestanden en misstanden die eigen zijn aan een bepaalde sociale groep. Het bestaan van de sociale verschillen zelf lijkt hij evenwel niet in vraag te stellen.

Heel vaak beschrijft Buysse de representanten van verschillende maatschappelijke groepen met sympathie en medevoelen, soms ook wel met enige neerbuigendheid. Buysse is geen objectieve of alles vergoelijkende verteller. Hij kiest duidelijk partij, naar mijn gevoel niet zozeer voor de armen, de zwakken of de gedupeerden als wel voor echtheid, authenticiteit, integriteit. In zijn werk zijn dan ook vertegenwoordigers van clerus, adel, boerenstand en proletariaat te vinden die blijk geven van de hierboven genoemde kwaliteiten.

Hoewel de pastoor in *'t Bolleken* als een schimmig, partijdig wezen wordt getekend, die ook nog de kant van de macht kiest, stelt hij in *Het Ezelken* priester Désiré voor als een onkreukbaar man die niet plooit voor kleinzielige verdachtmaking. Désiré is een rationele, principiële priester die de stand waartoe hij behoort alle eer aandoet.

Voorals boerenfiguren worden als 'echt' en moreel onverwoestbaar voorgesteld. Dat geldt voor Maria in *Het recht*, voor Rozeke en Alfons in *Het leven van Rozeke van Dalen*, voor Sidonie in *Het volle leven*. Zelfs de 'negatieve', dreigende gestalten als Jan in *Schoppenboer*, Smul in *Rozeke* en Balduk in *Het recht* (ik geef toe dat Balduk eigenlijk tot de vierde stand behoort) zijn mannen uit een stuk. Ze zijn zo trouw aan hun geaardheid dat ze niet alleen hun slachtoffers de dood in drijven maar ook zichzelf.

Ook adellijke figuren worden niet zelden in een positief daglicht gesteld, al vormt de adel een erg gesloten kaste. Pogingen om in de adel binnen te dringen mislukken steevast. Een beleefde maar radikale weigering is het antwoord op Vitals brief aan Mademoiselle de Saint-Valéry en de verlovings tragedie van Raymond en Adrienne in *Tantes* toont de onaantastbaarheid van de aristocratische bovenlaag aan. Het bestaan van de adel is in Buysse een aanvaard nietproblematisch feit. Tot de grootmoedigste en moreel diepste personages behoort heel zeker Anna, de jonge barones uit *Rozeke van Dalen*: zij wordt ongetwijfeld bewogen door gevoelens van rechtvaardigheid en hartelijkheid.



Wel degelijk problematisch dunkt me Buysse's voorstelling van de burgerij<sup>(25)</sup>. In menige roman hekelt hij de representanten van die klasse. Heel vaak gebeurt dat op suggestieve wijze zoals in *Tantes* en *'t Bolleken*, maar soms ook heel expliciet als in de openingsscène van *Rozeke van Dalen*. 'Zij gilden en zongen, en stampten met hun klompen op de klinkende straatkeien, om de rustige, slapende burgers ook eens goed te ergeren' (p. 14). En een weinig verder: 'Zij moesten 't maar weten, al die vette luilakken van burgers die nu in hun bed lagen; zij moesten ook maar eens om één uur 's nachts opstaan en mee gaan slijten; en meneer pastoor en zijn meid moesten het ook maar weten, en meneer de notaris en meneer de burgemeester moesten 't ook maar weten' (p. 15). Uiteraard kan men aanvoeren dat hier gedachten van de slijters worden weergegeven maar het blijft een feit dat Buysse op zijn minst medeverantwoordelijk is voor wat ze denken.

Buysse lijkt de burgerij voor te stellen als een sociaal tussenstadium zonder veel fundament, een fossilaire groep die zich rechthoudt op basis van façade-waarden, vooroordelen en schijngedrag. In menig werk van hem vegeteert het burgerdom in een sociaal niemandsland en lijkt het opgevuld met rentenierende (Vital in *'t Bolleken*, Meneer Dudemaine in *Het volle leven*, Toria Schouwbroeck in *Het Ezelken*), kwezelachtige (bijv. de tantes in *Tantes*) en handeldrijvende (de koster in *Het Ezelken*) lieden. Ook de vrije beroepen (dokter, notaris) en de verkozenen des volks behoren tot die tussengroep. Al deze burgers worden gedreven door kleine zorgen en nog kleinere idealen. De burger lijkt in de hiervoor geciteerde romans niet veel fraais voor te stellen.

Toch is Buysse's kritiek op de burger nergens scherper, dunkt me, dan in *Het volle leven*. Zowel de ouders als de zoon Dudemaine vullen hun dagen met niets, met een ijdel nastreven van illusies en dromen. Wat ze als het volle leven aanzien is één grote leegte. Odon vooral illustreert in welke mate de burger eigenlijk een klasseloos mens is. Niet alleen de omstandigheden van zijn dood (confer supra) illustreren dat, ook zijn pogingen om tot een authentieke stand

(25) R. Debbaut schrijft in een ander verband over de burger in Buysse's romans. Debbaut maakt een onderscheid tussen hogere en lagere burgerij, en baseert zijn conclusies op andere romans dan die welke hier ter sprake zijn. (*De konsekratie van de burger bij Buysse. 1894-1903, Mededelingen van het Cyriel Buysse Genootschap* II, p. 55-106).

te behoren via een echt engagement (eerst naar ‘boven’ met Liza Reinhardt, daarna naar ‘beneden’ met Sidonie) zijn tot mislukken gedoemd. Odon leeft en sterft in een sociaal vacuüm.

De indruk ontstaat dat in sommige romans de sociale onbestemdheid van het hoofdpersonage de motor van het al zo vaak vermelde noodlot is. Wat Vital, Constance, de Dufours en Odon overkomt, lijkt sterk op een terechtwijzing voor onechtheid vanwege het noodlot. In elk geval is een ‘sociale’ dimensie in het noodlot onmiskenbaar: het noodlot als de vertaling van de sociale nutteloosheid van het burgerdom.

Uiteraard verwijst het ‘noodlot’ in de meeste gevallen naar allerlei, vaak heel vaag getekende deterministische factoren, zeker in *'t Bolleken*, *Het recht* en *Tantes*. En hoewel R. Debbaut terecht betoogt dat de vele verwijzingen naar het noodlot bij Buysse geen theoretische ondersteuning bezitten<sup>(26)</sup>, blijft het een feit dat Buysse blijkbaar gezocht heeft naar de verschillende manieren waarop hij de werking van het noodlot denkbaar achtte.

Ten slotte mag niet vergeten worden dat de benaming ‘noodlot’ en de vele varianten ervan tot de literaire code behoort van de periode waarin Buysse schreef. Misschien duidt de term niet aan wat hij fataal oproept en wijst hij - bijna gemakshalve - op het subtiele samenspel van onnoembare factoren die de menselijke vrijheid lijken te bepalen. Die factoren zijn soms van externe of interne aard maar blijven bijna steeds in het vage, net als bij Couperus trouwens. Het lijkt niettemin mogelijk verschillende noodlotsmodellen in zijn werk te onderkennen en die te zien als literaire uitdrukkingmiddelen, door Buysse gebruikt om een visie op het leven uit te schrijven. Die visie is niet bepaald optimistisch van signatuur, al maakt de ironische afstandelijkheid waarin hij ze verpakt haar heel verteerbaar, ook voor de lezers van vandaag.

(26) R. Debbaut, *Het naturalisme in de Nederlandse letteren*, Acco, 1989, p. 114-15. Dat geldt uiteraard niet alleen voor Buysse. P.H. Dubois maakt een gelijkaardige opmerking in zijn Emants-biografie: *Marcellus Emants. Een schrijversleven*, Nijgh en Van Ditmar, 's Gravenhage, 1980, p. 95.

**De personages in ‘*Het gezin Van Paemel*’ van Paul Cammermans.  
Over het adapteren van toneel aan film  
door Sylvia Decocker**

**Inleiding**

Om een verhaal dat gewoonlijk via medium X verteld wordt, te vertellen via medium Y, moet je het adapteren. Dat is iets wat tegenwoordig vaak gebeurt.

Een scenario dat eerst op TV of op het toneel vertolkt wordt, krijgt een verfilming, wordt vervolgens in boekvorm gegoten, om tenslotte in afleveringen in een of ander tijdschrift te worden gepubliceerde<sup>(1)</sup>.

Het fenomeen van de adaptatie van toneelstukken aan het medium film is vrij oud, maar kreeg een doorbrekende impuls ten tijde van de bioscoopcrisis in de vijftiger jaren, door de opkomst van de televisie. De concurrentie van het nieuwe medium was groot en men deed daarom een beroep op literatuur die haar waarde reeds bewezen had. De oordelen erover en de vooroordelen ertegen hebben niet kunnen voorkomen dat het een vruchtbaar procédé is gebleven.

Het is precies dat procédé dat in de volgende bladzijden onder de loep wordt genomen.

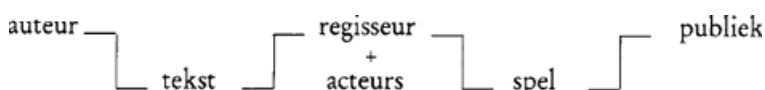
In 1986 werd *Het gezin Van Paemel* verfilmd door regisseur Paul Cammermans naar een scenario van Hugo Claus.

Vertrekkend van een bondige theoretische uiteenzetting over de adaptatie van toneel aan film, zal een poging ondernomen worden de methode te analyseren die Cammermans en Claus gebruikt hebben. Het accent zal daarbij in hoofdzaak liggen op de personages en de wijzigingen die zij ondergaan in functie van de veranderde communicatieve situatie.

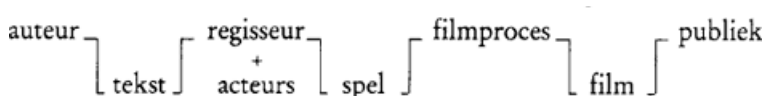
(1) Ingrid Fockedeij e.a., ‘De wisselwerking van het teater met andere media’, *Het teater zoekt... zoek het teater* o.r.v. Dina van Berlaer-Hellemans e.a., Studiereeks van de V.U.B., Nieuwe serie nr. 25, d. 2, (1985), p. 314-315.

## Het adapteren van toneel aan film

Om een toneelstuk te adapteren aan het medium film, is een goed inzicht in beide media noodzakelijk. Men moet beseffen dat het om twee verschillende vormen van communicatie gaat, hoe zeer de communicatiesystemen ook op elkaar gelijken. De noodzaak tot aanpassing (adaptatie) blijkt in eerste instantie al uit het kleine verschil dat daar te bemerken valt.



Dat van film is slechts twee stadia langer:



In een communicatiesysteem staan de elementen niet alleen in relatie met elkaar, ze beïnvloeden elkaar ook. Zo houdt een toneelschrijver er rekening mee dat wat hij schrijft opvoerbaar moet zijn en tevens dat het voor een bepaald publiek bestemd is.

De elementen 'filmproces' en 'film' in het communicatieproces van de film zijn bijgevolg veel meer dan tussengevoegde stadia. Ze beïnvloeden de andere elementen in die zin, dat ze de mogelijkheden ervan enerzijds beperken en anderzijds verruimen.

Het filmproces omvat voornamelijk camera- en montagewerk. Samen met auteur, regisseur en acteurs, en publiek staat het filmproces tegenover de gegevens tekst, spel en film: deze laatste elementen zijn als het ware 'resultanten' van de voorafgaande stadia.

Het filmproces op één lijn plaatsen met auteur, regisseur plus acteurs en publiek, zou nochtans niet gerechtvaardigd zijn. Het filmproces is nl. grotendeels gefundeerd op het gebruik van techniek en de daaruit voortvloeiende mogelijkheden. Het spreekt vanzelf dat camera- en montagewerk door mensen uitgevoerd worden, maar het is de techniek zelf die het wezen van de film bepaalt.

## Het filmproces

Het filmproces wordt op een specifieke manier gedomineerd door de technische momenten camera en montage. Bij het adapteren van toneel aan film moet men in de eerste plaats rekening houden met de consequenties die daaruit volgen.

### *De camera*

Van deze twee technische middelen is de camera ongetwijfeld het belangrijkste. Door het gebruik ervan is men gebonden aan het fotografische beginsel. De camera is een optisch instrument waarmee het mogelijk wordt de realiteit weer te geven zoals die is. Een film komt heel geloofwaardig over. Het is precies die realiteitsafbeelding die het medium zo populair heeft gemaakt. De bijna documentaire authenticiteit is daardoor van een mogelijkheid tot een vereiste verworden.

### 1. De realiteitsafbeelding

In de schouwburg wordt het acteren van een toneelspeler door het publiek ervaren als een ‘uitbeelden’. Ook op de filmset wordt er geacteerd maar hier gaat de camera op zijn beurt het uitgebeelde ‘afbeelden’. Wanneer men echter streeft naar geloofwaardigheid, dan mag het publiek niet meer merken dat het in eerste instantie met uitbeelding te maken heeft. Peters gebruikt daarvoor de term ‘ontbeelden’:

...Ontbeelding wil nu zeggen dat men het ‘tussen-medium’ van het acteren en van de kunstmatige decors onzichtbaar wil maken, wil ontdoen van hun beeldkarakter<sup>(2)</sup>.

Zo mag het publiek zich niet realiseren dat een personage ‘vertolkt’ wordt. De acteur moet het personage ‘zijn’. Hetzelfde geldt voor de ruimte en het tijds kader waarvan de realiteit als het ware moet afstralen.

Men mag hieruit niet afleiden dat fantastische, fabelachtige films moeten worden afgedaan als minderwaardig. Integendeel, het zijn juist deze films die bewijzen dat de kracht en het succes van het

(2) J.M. Peters, *Van woord naar beeld*, Muiderberg, 1980, p. 32.

medium schuilen in de realistische weergave. Pas wanneer de toeschouwer de acteur volledig achter zijn personage ziet verdwijnen en het decor ‘ondoorzichtig’ is, heeft de film zijn doel bereikt.

De illusie in de film is niet zoals in het theater gebaseerd op door het publiek stilzwijgend geaccepteerde conventies, maar juist op het onvervreembare realisme van hetgeen er te zien valt.<sup>(3)</sup>

In de schouwburg houden acteurs en publiek zich aan bepaalde conventies die ervoor zorgen dat de toeschouwers zich, ondanks het duidelijke beeldkarakter, in het spel kunnen inleven. De film heeft die conventies niet nodig. Symbolisering, abstractie, stileren van gesprekken en typering zijn daardoor begrippen die niet in het wereldje van de film thuishoren, althans niet zoals ze in dat van het toneel voorkomen. Niets mag op dit punt aan de verbeelding worden overgelaten!

## **De acteur**

Acteren op de filmset stelt heel andere eisen aan een acteur dan acteren op het toneel.

- Eisen aan het personage:

Toneelpersonages zijn steeds ongewone mensen, Uebermensen, helden of caricaturen, typen of archetypen, pars pro toto's of symbolen, allegorische of mythologische figuren. De filmacteur daarentegen speelt gewone individuen in een gewoon, realistisch overkomend decor<sup>(4)</sup>.

Als een personage een type is of een allegorische figuur, dan begrijpt de toeschouwer onmiddellijk dat hij een ‘beeld’ voorgeschoteld krijgt. Door het realisme, eigen aan de film, moet een filmacteur door zijn natuurlijkheid de kijker overtuigen van zijn eigenheid.

- Eisen aan het acteren:

Door het gebruik van de camera wordt het mogelijk details te belichten. Dat beïnvloedt zowel de spreekstijl als de gestiek. ‘Vergroting’ zoals die op het toneel gebruikt wordt, is hier totaal

(3) A. Bazin, *Wat is film* (vertaling: J.v.d. Donk), Parijs, 1958, p. 115.

(4) Peters, *Van woord naar beeld*, p. 32.

overbodig. Het acteren voor de camera mag niet te expressief zijn, anders ontstaat er gevaar voor ‘overacting’. ‘De taak van de filmacteur bestaat erin de gedragingen en de plaats van handeling te mimeren, te verbeelden.’<sup>(5)</sup>

Een noodzakelijke eigenschap van goed acteerwerk is voor Siegfried Kracauer ‘that fringe of indeterminacy or indefiniteness which is characteristic of photography’<sup>(6)</sup>.

- Eisen aan de tekst:

Ook aan de dialoog wordt dezelfde realiteitseis opgelegd.

De mensen op het toneel praten altijd, ze praten meestal keurig om de beurt, ze praten in goed gebouwde volzinnen, soms zelfs in verzen, ze praten to the point en vaak ongelooflijk geestig, ze praten in monologen en terzijdes...<sup>(7)</sup>

Het hoeft nauwelijks gezegd te worden dat dergelijke gesprekken niet realistisch zijn. Op het podium van de schouwburg worden ze aanvaard, zelfs gewaardeerd dankzij het bestaan van conventies. In de film zou bijvoorbeeld het praten in verzen niet mogelijk zijn zonder het realiteitskarakter ervan te doorbreken, zonder de toeschouwer erop te wijzen dat wat hij ziet acteerwerk is. De nog onbewerkte werkelijkheid dient het uitgangsmateriaal voor de filmkunstenaar te zijn. Daarbij kan ook het gesprek gerekend worden, maar dan

...het ongestileerde gesprek, de alledaagse, niet opgepoetste, niet uit volzinnen opgebouwde dialoog, woorden zonder diepere betekenis, niet geladen met verwijzingen naar verleden of toekomst<sup>(8)</sup>.

Voor wie met het toneelrepertoire vertrouwd is, wordt het meteen duidelijk dat dat voor heel wat stukken impliceert dat tekstwijziging bij een adaptatie zo niet noodzakelijk dan toch aangewezen is.

Door het gebruik van de camera is de filmmaker niet alleen genoodzaakt een geloofwaardige afbeelding te leveren, hij dient er zich ook van bewust te zijn dat het visuele principe primeert boven het verbale principe. De camera heeft wel een dimensie toe-

(5) I. Fockedeij e.a., in: *Het teater zoekt... zoek het teater*, deel 2, p. 328.

(6) S. Kracauer, *Theory of film*, 1960. Geciteerd naar Peters, ‘Verfilmd toneel’, *Scenarium Deel IV*, Zutphen, 1980, p. 72.

(7) J.M. Peters, *Fotografie, Film, Televisie*, Antwerpen, 1968, p. 178, 179.

(8) Peters, *Van woord naar beeld*, p. 34.

gevoegd aan de geluidswaergave maar het is vooral het beeld dat zich ten volle heeft kunnen ontplooien.

## 2. Het visuele principe

De toneelspeelkunst is in de regel de kunst van het gesproken woord. Eerder werd al gewezen op de eigen aard van de toneeltekst. Ook de hoeveelheid tekst in een toneelstuk is eigen aan het medium.

De toneelschrijver dient vrijwel heel het gebeuren dat hij wil verbeelden, te herleiden tot gesprekken, te vertalen in de tekens waaruit de gesprekshandeling bestaat. Beter gezegd: hij moet het te verbeelden gebeuren van meetaf concipiëren als een reeks gesprekken<sup>(9)</sup>.

Daartegenover staat de film met een uitgesproken visueel karakter. Dat zorgt voor een aantal consequenties die bepalend zijn voor het wezen van het medium film.

Allereerst wordt er een beperking opgelegd aan de onderwerpen. De geschiktheid hangt immers af van de visuele weergavemogelijkheid, de dynamiek en de flexibiliteit die ze in zich dragen. Het kan daarom ook geen toeval zijn dat vooral naturalistische en realistische stukken graag verfilmd mogen worden. Hetzelfde geldt trouwens voor de verfilming van niet-dramatische literatuur.

Wanneer de stof voor het filmverhaal teveel geput wordt uit gebeurtenissen die het best in woorden kunnen worden weergegeven, loopt de film het gevaar als ‘te literair’, respectievelijk als ‘te toneelmatig’ te worden versleten<sup>(10)</sup>.

Een tweede belangrijke consequentie is dat de functie van het gesproken woord hier verschillend is.

De toneeldialoog is vooral de veruiterlijking van een innerlijk gebeuren, al neemt dit zeker niet weg dat zo'n dialoog tevens de handeling voortstuwt. In de film is het uiterlijk gebeuren veel belangrijker of neemt er althans een veel grotere plaats in<sup>(11)</sup>.

De vertellende functie van een toneeltekst kan in de film grotendeels overgenomen worden door de camera, die het vertelde kan laten zien. Ook de emotieve functie van woorden kan door beelden weergegeven worden. De verbale informatie draagt in de film duidelijk een secundair karakter.

(9) Peters, *Van woord naar beeld*, p. 33.

(10) Peters, *Van woord naar beeld*, p. 34.

(11) Peters, *Van woord naar beeld*, p. 33.



Dat brengt ons bij een derde probleem, namelijk de al dan niet noodzakelijke wijzigingen die men kan doorvoeren met betrekking tot de toneeltekst. Het mag dan duidelijk wezen dat film in de eerste plaats een visueel medium is, toch bestaat er geen eensgezindheid omtrent het adapteren van de tekst.

Er zijn een aantal argumenten die pleiten voor het behoud van de originele toneeltekst. ‘Volgens de hedendaagse opvatting over het kunstwerk wordt een zeker zedelijk en postuum respect voor de tekst en de artistieke eigendom verlangd.’<sup>(12)</sup>

Belangrijke redenen hiervoor zijn:

- het niet kunnen garanderen van de gelijkwaardigheid
- het feit dat het commerciële succes van het stuk, de hoofdreden om een stuk te verfilmen, eigenlijk in de tekst vervat zit.

In die zin zou men het veranderen van een toneeltekst kunnen opvatten als een verloochening van het oorspronkelijke werk.

Het mag dan misschien wel beter zijn, maar het heeft dan niets meer met het oorspronkelijke stuk te maken. Het is dan ook een bezigheid die onherroepelijk aan tweederangs schrijvers blijft voorbehouden. De meesterwerken die de tijd hebben doorstaan, dwingen als een postulaat eerbied voor de tekst af<sup>(13)</sup>.

Hoe beter een stuk is, hoe moeilijker het trouwens wordt een deel van de dramatische kracht van de tekst los te maken en over te dragen op het decor.

Daartegenover<sup>(14)</sup> is het toch duidelijk dat bepaalde tekstgedeelten kunnen wegvallen zonder de essentie van het stuk te schaden. Bovendien is het in sommige gevallen gewoon noodzakelijk de tekst aan te passen om het realiteitsprincipe niet te na te komen.

Eensgezindheid bestaat er wel over het feit dat er bij een adaptatie minstens gestreefd moet worden naar getrouwheid. ‘Onder het principe van getrouwheid dient te worden begrepen de uiterste

(12) Bazin, *Wat is film*, p. 90.

(13) Bazin, *Wat is film*, p. 91.

(14) Hierover heerst er absoluut geen consensus. Bazin staat hier lijnrecht tegenover Block, Peters, Kuchenbuch en Fadiman. John Bloch is van oordeel dat te veel eerbied voor een werk de creativiteit belemmert. Voor hem moeten dialogen zoveel mogelijk herleid worden tot handelingen. Fadiman wijst er zelfs op dat het gevaarlijk is, een goed toneelstuk te adapteren, omdat de toneeldialogen dan wel erg verleidelijk zijn.

reconstructie van de tekstpotentialiteiten.<sup>15)</sup> Er moet dus gezocht worden naar geschikte transformatiewegen om van een bijna zuiver verbaal medium over te gaan naar een in hoofdzaak visueel medium, zonder dat de dramatische kwaliteiten verloren gaan.

Het probleem van de getrouwheid in de vertaling lijkt in beginsel te kunnen worden opgelost, als men Chomsky's onderscheiding in diepte- en oppervlaktestructuur toepast, en systematisch de vraag stelt, welke kenmerken van de dieptestructuur onder variaties in de oppervlaktestructuur kunnen worden behouden<sup>16)</sup>.

Het eindresultaat hangt ook af van de interpretatie van een stuk. Vaak zal men een poging ondernemen om de problematiek van een toneelstuk te actualiseren.

Apart from considerations of national differences, significant changes in interpretation are likely to occur when a literary text produced in one historical period is adapted in a later era, subject to the cultural and ideological preconception of the industry<sup>17)</sup>.

Ter onderstreping van het belang van het visuele principe kan nog aangegeven worden, dat de mate waarin de filmer zich aan de tekst houdt en de wijze waarop hij die interpreteert, niet alleen het belangrijkste indelingscriterium is maar tevens het voornaamste beoordelingscriterium.

Hiermee eindigt het gedeelte over de consequenties van het gebruik van de camera. De aandacht was vooral gericht op de onbruikbaarheid van de toneeltekst voor het nieuwe medium. Dat geldt zowel voor de hoofdtekst als voor de neventekst. De aanwijzingen die daarin gegeven worden, berusten immers op het besef dat de toneelconventies ervoor zorgen dat de toeschouwer zich in het getoonde kan inleven. Hoe het in de film dan wel moet of kan, zal besproken worden na het nu volgende gedeelte over de montage.

### ***De montage***

Benevens op het gebruik van de camera berust het filmproces ook op de montage. Waar het gebruik van de camera eerder wijzigingen

(15) T. Kuchenbuch, 'Van theater naar film, problemen van de adaptatie, proeve van een overzicht', (vertaling: R. Fokker), *Scenarium Deel IV*, Zutphen, 1980, p. 92.

(16) Kuchenbuch, *Van theater naar film*, p. 93.

(17) M. Klein, 'Introduction: Film and Literature', *The English Novel and the Movies*, (uitgave: M. Klein en G. Parker), New York, 1981, p. 11.

opdringt, biedt de montage een extra dimensie aan aan elementen die reeds in het theater terug te vinden zijn. Er is enerzijds de beeldmontage en anderzijds de klankmontage. Een onderdeel van de klank, namelijk stijl en inhoud van de dialoog, werd reeds besproken, respectievelijk in de delen ‘de realiteitsafbeelding’ en ‘het visuele principe’, omdat men sinds 1930 gebruik maakt van de geluids-camera. Binnenopnamen van dialogen worden daarmee meestal gelijktijdig geregistreerd. De overige geluiden worden achteraf gemonteerd.

Een film is niet alleen het resultaat van opnamen van acteurs die een bepaald verhaal uitbeelden, maar tevens van heel wat knip- en plakwerk. Wanneer men filmopnamen maakt, zal men om te beginnen meestal van elke scène een aantal takes nemen. Daaruit wordt de beste take (= opname) geselecteerd en die wordt dan gebruikt voor de uiteindelijke film.

Dat systeem draagt heel wat waarborgen in zich. Zo zal de gekozen opname nooit acteurs tonen die uit hun rol vallen, de belichting zal altijd ‘goed’ zijn en het verloop van de handeling zal vlot zijn, ook al speelt de ene handeling zich duizend kilometer verder af dan de vorige<sup>(18)</sup>. Zelfs met simultaantoneel kan dat effect op het podium niet bereikt worden. De acteurs moeten zich immers verplaatsen en mogelijk zelfs van kostuum verwisselen. Belangrijke termen die wat dat betreft in de filmwereld gehanteerd worden, zijn bijvoorbeeld ‘cross-cutting’, waarbij men afwisselend gebeurtenissen toont die zich gelijktijdig, maar op verschillende plaatsen afspelen. Een ‘jump-cut’ is een spring-effect dat verkregen wordt door halverwege een instelling (= ononderbroken opname) een aantal beeldjes weg te snijden.

Het is duidelijk dat de film hier over mogelijkheden beschikt die met de beste wil van de wereld niet gerealiseerd kunnen worden in het theater. Die constatering beoogt geen afbreuk te doen aan de waarde van toneel als medium. Het is zelfs zo dat men wat dat betreft eerder de film een minderwaardigheidscomplex kan en soms

(18) De scenarist is zich daar heel goed van bewust. Hij hoeft niet veel aanwijzingen daarvoor te geven, omdat men proefondervindelijk te werk gaat. De aanduidingen die hij wel geeft, zijn echter duidelijk op de montagemogelijkheden en het artistiek aanwenden ervan afgestemd.

ook wel wil aanpraten. Er bestaat immers een controverse over het belang van de acteur bij dat alles.

Het bekende gezegde ‘de acteur maakt het toneel, de regisseur de film’ wordt vaak gebruikt als argument om erop te wijzen dat de sprekende en acterende mens alleen voor het toneel echt belangrijk is<sup>(19)</sup>. Merk op dat het niet de waarde van de film is die in vraag gesteld wordt, wel die van de acteerprestatie.

Men moet dat alles met een korreltje zout nemen. Acteerwerk kan ook los van het filmverhaal geëvalueerd worden. Een acteur krijgt immers nooit een Oscar omdat hij nu eens perfect gemanipuleerd werd oor een regisseur.

Overigens mag men de rol van de regisseur in het theater ook niet onderschatten. Hij moet de acteurs uiteindelijk wel aan hun lot overlaten, maar het is zijn interpretatie van het stuk die men probeert te brengen.

Bij beide media zijn zowel acteurs als regisseur belangrijk, maar het eindresultaat draagt toch vooral de stempel van de regisseur. Dat zullen toneelschrijver en scenarist op hun beurt beamen.

### **Epische mogelijkheden van de film: filmtaal**

Er werd tot hiertoe gewezen op de consequenties van het gebruik van camera en montage. Nu dient nog één en ander verduidelijkt te worden wat de epische mogelijkheden van de film betreft. De nieuwe perspectieven die de techniek aan het medium aanbiedt (of opdringt) moeten in functie van het verhaal gesteld worden. Alles samengebracht hoopt men immers een produkt te bekomen dat aanspraak kan maken op de benaming ‘speelfilm’.

Vele regisseurs danken hun naam en faam aan de eigen wijze waarop ze van de geboden middelen gebruik maken. Toch gaat het ook hier, net als bij de realiteitsafbeelding, om eisen, veeleer dan om opties.

(19) A. Van Domburg, ‘Film en Toneel’, *Filmforum*, nr. 2, februari 1963.  
Van Domburg verdedigt het standpunt dat toneel en film niets met elkaar te maken hebben. Het artikel ‘Toneel en Film’ van J. Daems, in *Film en Televisie*, nr. 82, februari 1964, is daarop een reactie. Daems probeert op zijn beurt het tegenovergestelde aan te duiden, waarbij hij vooral het belang van de regisseur in beide media vooropstelt.

De narratieve kracht van het medium situeert zich op drie verschillende niveaus: voor de camera, door de camera en bij de montage.

Voor de camera is er de acteur maar ook het decor, de belichting en de beeldcompositie. Elk op hun manier bepalen ze mee het eindresultaat. De camerahandeling zelf wordt in hoofdzaak gedefinieerd door vijf elementen<sup>(20)</sup>: de camerabeweging, de duur van de instelling, de camera-afstand of beeldgrootte, de gebruikte lens en de gezichtshoek. Ook kleurenmanipulaties spelen hier een rol. Ten slotte zijn er de beeld- en de geluidsmontage nog die zeer betekenisvol aangewend kunnen worden. Film beschikt als medium dus duidelijk over een eigen TAAL.

## Besluit

Deze korte theorie zal nu dienen als basismateriaal voor de bespreking van de adaptatie van het toneelstuk *Het gezin Van Paemel* aan het medium film.

Het gaat er daarbij niet om aan te tonen dat zowel het scenario als de film in elk aspect die ‘theorie’ staven. Dat is zeker niet de bedoeling. Het zal integendeel interessant zijn te ontdekken waar de makers van de film manieren gevonden hebben om, anders dan de theorie vooropstelt, hun verhaal in filmtaal om te zetten.

Tot slot dient nog opgemerkt te worden dat de theorie die hier opgesteld is, niet aan films getoetst moet worden die buiten het doorsnee-film-genre vallen. Anders zou men ten onrechte kunnen concluderen dat de film in kwestie geen goede productie is. Met het doorsnee-film-genre worden die speelfilms bedoeld die grosso modo aan de hier opgetekende kenmerken beantwoorden:

- Ze handhaven de realiteitsafbeelding.
- Ze vertellen in grote mate met beelden.
- De beelden zijn zinvol met elkaar verbonden.

Zoals eerder gezegd, zal overwegend de invloed op de personages besproken worden, om de omvang van het nu volgende gedeelte beperkt te kunnen houden.

(20) Gedetailleerd overzicht bij A. Janssen, ‘Film spreekt een eigen taal’, *Film, 10de muze*, Antwerpen, 1964<sup>2</sup>, p. 16-27.

## Het gezin Van Paemel verfilmd

### Toneelstuk-scenario-film

Ervan uitgaand dat het oorspronkelijke werk bekend is, wil ik er hier alleen op wijzen dat het verhaal in het scenario en in de film niet volledig hetzelfde is als in het toneelstuk.

Claus gaf aan HET SCENARIO een gesloten structuur mee, onder meer door bepaalde gebeurtenissen nauwkeuriger in het tijdsverloop te situeren.

Aan de basis van de tijdsverdeling in het scenario ligt het wisselen van de seizoenen. Desiré wordt door Maurice in de herfst neergeschoten. Een heel jaar gaat voorbij voor Desiré wraak neemt en Maurice in de volgende herfst doodschiet. De indruk van het noodzakelijke in die wraakneming wordt daardoor gevoelig versterkt. Desiré had bij wijze van spreken heel pathetisch kunnen besluiten met de woorden ‘Het is volbracht’.

Om die kringstructuur te bekomen, werden de tijdsverhoudingen uit het toneelstuk aangepast. Het jachtongeval waarbij Desiré gewond raakt, wordt in het toneelstuk niet op een specifiek moment in het verleden vastgelegd. Ook het derde bedrijf zweeft ergens vaag tussen het tweede en het vierde bedrijf. Met een beetje duw-en trekwerk kon men de beoogde structuur bekomen. Desiré wordt in de herfst met een kogel gewond. Eduard wordt in de winter ontslagen. In de lente wordt Kamiel opgeroepen en verlaat Eduard de boerderij. Ergens in de zomer krijgt vader te horen dat hij nog drie weken tijd heeft om vijfhonderd frank opslag te betalen. En in de herfst vertrekt Eduard naar Amerika en neemt Desiré wraak op de dag dat ook zijn moeder sterft.

Het wraakmotief, dat typisch is voor Claus, is ook in het toneelstuk terug te vinden. Masco schiet meneer Maurice immers een oog uit, waarna hij met Cordule naar Amerika vlucht. Dan zijn er ook de volgende woorden:

Toneelstuk p. 58:

Eduard (balt dreigend de vuist) Den tijd 'n es nie verre mier da zulke dijngen nie mier 'n zille gebeuren. D'ure van de wroake zal welhoast gekomen zijn.

Het zou een voorspelling kunnen geweest zijn. In ieder geval sluit het scenario met een scène die de inhoud van de eerste scène om-

keert. Wie anders dan Desiré, die zelf door meneer Maurice neergeschoten werd en gedurende de verdere gebeurtenissen stilzwijgend alles in zich opneemt, zou wraak moeten nemen? De directe aanleiding is het overlijden van moeder Van Paemel en ook dat is niet zo onwaarschijnlijk:

Toneelstuk

p. 33: (... Moeder Van Paemel valt in onmacht van haar stoel) Vader Van Paemel: (vangt haar in de armen op) Desiré!... Kerdale!... Romanie!...  
 Kom help mij! Moeder hee wa gekregen!....  
 Cfr. scenario 152. (scène-aanduiding)  
 (moeder Van Paemel sterft)  
 Vader: Cordule! Cordule! Masco!  
 Een snikkende man, verloren in het wijde landschap...  
 en in 153.:  
 Desiré (geschrokken):... Moeder...?  
 Hij zakt op zijn knieën, tilt haar hoofd en bovenlichaam in zijn armen.

Tenslotte mag niet vergeten worden dat Buysse zelf eerst van plan was Maurice door Masco te laten doden<sup>(21)</sup>. Bovendien heeft hij later in *Andere Tijden* de wraak uitgewerkt die hij uiteindelijk toch niet in *Het gezin Van Paemel* opnam.

Belangrijk voor het goed begrijpen van wat volgt, is dat men ook duidelijk het verschil onderkent tussen het scenario en de uiteindelijke FILM.

Een aantal scènes werden weggelaten of ingekort. Noch het incident met de stoel, noch dat met de rups werden in de film opgenomen. Verder werden ook scènes gewijzigd of toegevoegd. De belangrijkste daarvan vormen een flash-back waarin duidelijk wordt gemaakt dat de baronszoon een meer dan broederlijke genegenheid voor zijn overleden zuster voelde. Dit is een compleet nieuw thema dat nergens in het scenario aan bod komt.

Het is een misvatting het scenario te beschouwen als de schriftelijke neerslag van een film: niet alleen omdat het scenario slechts een tussenstadium is, maar vooral omdat een film visueel is en niet of nauwelijks met woorden weergegeven kan worden.

Omdat er verschillen tussen het scenario en de film zijn, zal er bij de verdere bespreking van de adaptatie steeds duidelijk gemaakt worden of er naar het scenario dan wel naar de film verwezen wordt.

(21) A.M. Musschoot, Inleiding in *Cyriel Buysse, Verzameld Werk*, deel 6, 1974-1982.

Ter informatie volgt hier ook een bondige weergave van de technische fiche van de film<sup>(22)</sup>.

Globale beschrijving: 1986, sociaal drama, 35 mm., 90 min., kleur, geluid: Nederlands gesproken.

Regie:	Paul Cammermans	
Productie:	Jan Van Raemdonck voor Kunst en Kino N.V. en het Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap	
Scenario en dialogen:	Hugo Claus, Paul Cammermans en Jan Blokker, naar het gelijknamige toneelstuk van Cyriel Buysse	
Vertolkingen:	Boer Van Paemel	Senne Rouffaer
	Boerin Van Paemel	Chris Boni
	Eduard	Ronny Waterschoot
	Desiré	Jos Verbist
	Kamiel	Marc Van Eeghem
	Romanie	Marijke Pinoy
	Cordule	Ille Geldhof
	Masco	Jan Declair
	Baron De Wilde	Walter Claessens
	Barones	Andrea Domburg
	Mijnheer Maurice	Thom Hoffman
	Daniele	Camilia Blereau

## De personages

### 1. Het personagebestand

De beste manier om het personagebestand te vergelijken is de lijsten van de personages in het stuk en in het scenario naast elkaar te plaatsen. Daarvan kan dan uitgegaan worden om de verschillen te bespreken.

(22) *Het Leentje, naslagwerk over de Vlaamse Film*, (Uitg. C.I.A.M. v.z.w.), 1986, p. 569, en de begintitels van de film.



<b><u>Het stuk</u></b>	<b><u>Het scenario</u></b>
Vader Van Paemel	idem
Eduard	idem
Desiré	idem
Kamiel	idem
Baron de Villermont de Wilde	idem
Maurice, zijn zoon	idem
Masco	idem
De pastoor	idem
Schietekatte, de veldwachter	idem
De postbode	komt niet voor
De brigadier	komt niet voor
De gendarme	twee gendarmes
Moeder Van Paemel (Filomène)	idem
Celestine	komt niet voor
Cordule	idem
Romanie	idem
Barones de Villermont de Wilde	idem
Germaine de Saint-Siffrides	idem (voornaam: Daniele)

Verder in het scenario:

Zenobie, de vrouw van Eduard  
Pol en Celestine, hun kinderen

Bijrollen:

Sergeant, kapitein, bevelvoerder, bij de ordediensten  
Kappuyns, de stakingsleider  
de rentmeester, die de Louis aan Desiré geeft  
de kokkin van het kasteel  
Irma, de bazin van het stakerscafé  
Jules, de hovenier die met Romanie wil trouwen  
Feelke, de dorpsgek  
de dokter die Desiré onderzoekt  
de deurwaarder  
en een hele reeks figuranten.

Dé grote oorzaak van het opvallende verschil in aantal personages is natuurlijk de visualisering van vertellende passages uit het toneelstuk. Zo worden bijvoorbeeld de volgende gebeurtenissen in beelden omgezet: Desiré die door Maurice neergeschoten wordt en daarvoor een Louis krijgt; Eduard als stakende arbeider; Kamiel als

soldaat; Romanie die door Maurice verleid wordt; Eduard in de gevangenis; Het gezin Van Paemel dat verhuist...

Een tweede oorzaak van veranderingen in het personagebestand, zijn de wijzigingen in de handeling. Enerzijds verdwijnt de postbode, die in het toneelstuk een kroon van Kamiel voor op het graf van Desiré komt brengen, omdat deze niet sterft. Anderzijds wordt het om dezelfde reden mogelijk het personage van Feelke, de dorpsgek, te introduceren. Daarover wordt meer gezegd bij de bespreking van het personage van Desiré zelf.

Dat de brigadier verdwijnt, is louter toevallig. In zijn plaats treedt immers gewoon een tweede gendarme op.

Het ten tonele voeren van de dokter en de deurwaarder houdt verband met het verdwijnen van Celestine. Ook daarover volgt tekst en uiteg later.

Tenslotte moet er nog vermeld worden dat Kappuyns, de leider van de stakers, uit *'n Leeuw van Vlaanderen* (1900) van Buysse overgenomen werd. Dit is eigenlijk geen wijziging van het toneelstuk, het hoort gewoon bij de visualisering. Dat men naar andere werken van Buysse teruggrijpt, toont wederom aan dat men bij het verfilmen van het toneelstuk niet willekeurig te werk gegaan is.

De omzetting van het toneelstuk naar het scenario gaat onmiskenbaar gepaard met een stijgende complexiteit van de handeling. Dat heeft alles te maken met de aanpassing van de personages aan de realiteitseis en met de visualisering van in het toneelstuk vertelde gebeurtenissen.

Niet alleen is het personagebestand anders en groter, binnen de beperkte groep personages uit het toneelstuk zijn er opvallende accentverschuivingen waar te nemen. We kunnen dit kwantitatief en kwalitatief nader bekijken.

## **2. Belang - focus**

### **a. kwantitatief**

Voor het toneelstuk wordt enerzijds de aanwezigheid van de verschillende personages nagegaan. Anderzijds verdient de hoeveelheid tekst per personage hier eigenlijk nog meer aandacht, omdat *Het gezin Van Paemel* toch overwegend een praatstuk is. Voor het toneelstuk op zich zijn deze gegevens eigenlijk niet nodig om uit te

maken wie er centraal staat in het gebeuren. Ze zijn echter no dig om het toneelstuk met het scenario / de film op dit punt te vergelijken.

<b>Personage</b>	<b>aanwezigheid (aantal tonelen)</b>	<b>hoeveelheid tekst (aantal regels)</b>
Vader Van Paemel	11 (73,3%)	515 (32%)
Moeder Van Paemel	15 (100%)	250 (15%)
Eduard	6 (40%)	164 (10%)
Kamiel	2 (16,5%)	27 (1,6%)
Desiré	5 (33,3%)	4 (0,25%)
Romanie	10 (66,6%)	11 (0,6%)
Celestine	8 (53,3%)	14 (0,8%)
Cordule	7 (46,6%)	76 (4,7%)
Masco	7 (46,6%)	92 (5,7%)
de baron	1 (6,6%)	49 (3%)
de barones	1 (6,6%)	93 (5,7%)
Maurice	1 (6,6%)	18 (1,1%)
Germaine	1 (6,6%)	14 (0,8%)
de pastoor	3 (20%)	203 (12,6%)
	(op 15)	(op 1604)

Zoals te verwachten was, komt vader Van Paemel naar voren als het belangrijkste subject in het toneelstuk. Hij heeft het meeste regels tekst en op moeder na is hij het meest aanwezig. Een aantal cijfers dienen gerelativeerd te worden. Het grote aantal regels tekst op naam van de pastoor is voor de helft afkomstig van Kamiels brief. Verder is het zo dat het eerste bedrijf de expositie van de personages bevat. In elk van de vijf tonelen krijgt het (belangrijkste) nieuw-geïntroduceerde personage het meeste te zeggen. In het eerste toneel is dat Eduard, in het tweede Cordule, in het derde Masco, in het vierde Schiettekatte en in het vijfde en laatste toneel vader Van Paemel. Door dat eerste bedrijf te beschouwen als één groot toneel, worden de cijfers van de aanwezigheid bijgevolg sprekender wat het belang van de personages betreft. Moeder, Eduard, Romanie, Celestine, Cordule en Masco zien hun cijfers verlagen tot respectievelijk 11, 2, 6, 4, 4 en 5. Deze nieuwe getallen relativiseren enerzijds de aanwezigheid van moeder, Celestine en Romanie tegenover de andere personages, anderzijds benadrukken ze het belang van Eduard, met zijn 164 regels tekst op een aanwezigheid van slechts twee tonelen.

In het scenario wordt alleen de aanwezigheid van de verschillende personages bestudeerd. Het aantal regels is daar minder belangrijk omdat in meer dan één scène niets gezegd, maar des te meer getoond wordt. Bovendien zijn er de bijrollen en de figuranten die een aanzienlijk deel van het gesproken woord voor zich nemen.

<b>Personage</b>	<b>aanwezigheid (aantal scènes)</b>
Vader Van Paemel	38 (24,3%)
Moeder Van Paemel	29 (18,6%)
Eduard	22 (14,1%)
Kamiel	27 (17,3%)
Desiré	33 (21,1%)
Romanie	41 (26,2%)
Cordule	22 (14,1%)
Masco	23 (14,7%)
de baron	19 (12,1%)
de barones	10 (6,4%)
Maurice	33 (21,1%)
Daniele	16 (10,2%)
de pastoor	5 (3,2%)
	(op 167)

Een vergelijking van deze cijfers met die van het aantal regels tekst per personage in het toneelstuk is hier het meest aangewezen, omdat het om een omzetting van een in wezen verbaal medium naar een in hoofdzaak visueel medium gaat. Voor een aantal personages blijven de percentages min of meer gelijk. De verhoging van sommige cijfers (bij de baron, Kamiel, Desiré, Romanie, Cordule, Masco, Maurice en Germaine/Daniele) door visualisering van gebeurtenissen, gebeurt ten koste van de aanwezigheid van anderen (vader en de pastoor).

Met deze cijfers blijft het echter nog steeds moeilijk om het belangrijkste personage in het scenario/de film aan te wijzen.

## **b. kwalitatief**

Ook nu is het voor het toneelstuk onmiskenbaar vader Van Paemel die Eduard in zijn schaduw stelt. Er gaat een grote dramatische kracht van hem uit en alles wat er met zijn kinderen gebeurt, wordt op hem betrokken. Meer dan eens somt hij al het leed op dat

zijn gezin en vooral hem treft. Wanneer hij, op het einde van het stuk, weer naar zijn bijl grijpt en het doek vervolgens valt, bestaat er geen twijfel over, dat de toeschouwer zich vooral met hem geïdentificeerd heeft. Als hij zijn zakdoek heeft moeten bovenhalen, deed hij dat samen met vader, niet (om de haverklap) met moeder. Men kan daarbij spreken van een gesloten perspectiefstructuur, omdat het voorspelbaar is dat het publiek zich zal identificeren met de vader. Zowel kwantitatief als kwalitatief komt boer Van Paemel in het toneelstuk naar voren als het belangrijkste personage.

In het scenario zijn er vier belangrijke personages: boer Van Paemel; Eduard, die streeft naar sociale rechtvaardigheid; Romanie, die haar eigen milieu probeert te ontvluchten; en Desiré, die streeft naar gerechtigheid. In de film treedt ook Maurice op de voorgrond met zijn nadrukkelijk verlangen het verloren geluk met zijn zuster terug te vinden (het veelbesproken ‘incest’-motief!).

Het merkwaardige is nu dat er voor elk van die personages redenen aangevoerd kunnen worden om hen niet als het belangrijkste te beschouwen.

Maurice wordt uitgesloten omdat hij niet de volle sympathie van de toeschouwer krijgt. Dan zijn er Eduard en Romanie, van wie het streefdoel (net als dat van Maurice) te los van de andere personages staat. Vader, die wel ongeveer dezelfde rol speelt als in het stuk, wordt in de schaduw gesteld door Desiré, die de indrukwekkende slotscène voor zich opeist. Voor het publiek lijkt hij dan ook de beste kandidaat om zich mee te identificeren. Toch staat ook hij soms buiten bepaalde gebeurtenissen. Vooral tussen hem en Kamiel lijkt er in het scenario enige afstand te bestaan. Bovendien is het zo dat, als men zich enigszins met Romanie identificeert, men zijn daad op het einde van het scenario niet zal kunnen appreciëren.

Men kan hierover discussiëren: ofwel kent men Desiré de rol van belangrijkste personage toe, waarbij men dan weer een gesloten perspectiefstructuur heeft, ofwel beschouwt men de vier / vijf personages als gelijkwaardig en heeft het scenario / de film een open perspectiefstructuur. Daarbij zal de toeschouwer zich met elk van de personages (en misschien ook met andere personages) identificeren en wordt het verhaal vanuit verschillende perspectieven getoond of verteld. Een bijkomend argument voor het tweede standpunt is dat de emotionele hoogtepunten in het scenario en de film, het vertrek

van Kamiel en dat van Eduard, zich situeren in scènes waarin Desiré niet te zien is.

### 3. De psychologie van de personages

De belangrijkste personages zijn de gezinsleden van boer Van Paemel en die van de baron. Alleen bij hen wordt nagegaan hoe ze aan het nieuwe medium werden aangepast. Ook eventuele wijzigingen aan hun personage komen hier ter sprake.

#### a. Vader Van Paemel

In het toneelstuk is boer Van Paemel duidelijk de centrale figuur. Hij is een in zichzelf gekeerde, norse man die van zijn kinderen dezelfde onderdanigheid eist, die hij naar de baron toe zelf in acht neemt. Hij wil alles laten zoals het is en aanvaardt gelaten zijn lot. Daarin vertegenwoordigt hij de typische Vlaamse pachter uit die tijd.

Wat men in het scenario over hem vindt, wijkt daar slechts in enkele kleine details van af. Wat in het toneelstuk bijvoorbeeld nooit gebeurt, is dat vader Van Paemel een verklaring geeft voor zijn gedrag. Dat komt wél voor in het scenario:

27. (Eduard heeft net besloten weg te gaan)

Stem vader: Kinderen moeten gehoorzamen. Dat is ons ook zo geleerd.

De reden waarom hij Masco van het hof wegstuurt, is niet dezelfde als in het stuk. Daar doet hij het op verzoek van de baron. In het scenario heeft hij er een veel persoonlijker reden voor. Hij betrapt hem samen met Cordule op de hooizolder en hoewel hij hem anders niet slecht gezind is, ziet hij zich moreel verplicht Masco weg te sturen. Hij aanvaardt ook niet alles gelaten wat de baron en zijn familie van hem verwachten. Wanneer de barones Romanie in dienst wil nemen, is zijn reactie:

Toneelstuk p. 25:

Vader Van Paemel (krabt zich wanhopig in de haren)

Hêjêjêjêjêjê! Woar moet da hier noartoe! woar moet da hier noartoe?

Scenario 93.:

Vader (heeft de barones ook gehoord)

...Dat kan niet zijn, madame. Wat moeten we met al ons werk beginnen?  
We kunnen haar niet missen. Geen dag.

Uiteindelijk is het de moeder die toegeeft en niet vader Van Paemel. Het belangrijkste verschil is echter dat op een heel subtiele wijze al van bij het begin van het scenario getoond wordt hoe gevoelig boer Van Paemel eigenlijk is en hoe graag hij zijn kinderen wel ziet. Ook in het stuk blijkt de liefde voor zijn kinderen, maar het kost hem veel moeite die te tonen. Alleen als hij het over Desiré heeft en in het laatste toneel laat hij zich gaan. Vooral in de film maakt de scène waarin hij vanuit zijn slaapkamer meeluistert naar de brief van Kamiel, waarin die nogmaals vergiffenis vraagt aan zijn ouders, duidelijk dat ook hij zijn zoon mist. Op het einde, als de trouwstoet van Maurice passeert, wordt hij beschreven in het scenario als ‘een niet onberoerde toeschouwer’.

Doordat vader in het scenario en de film niet langer het belangrijkste personage is (zie focus), bleef er alvast niet veel ruimte over om aan zijn rol te sleutelen. Hij wordt slechts enkele malen buiten de omgeving van de boerderij getoond en in en om de boerderij laat Claus hem zoveel mogelijk woorden en houdingen uit het stuk aannemen. Toch zijn er die enkele details die van de boer een minder typische figuur maken. Het tonen van zijn gevoelens moet wel in de eerste plaats aan de camera toegeschreven worden. De mogelijkheid om hem in close up af te beelden wanneer hij alleen is en niets zegt, wordt optimaal aangewend.

## **b. Eduard**

Net als in het toneelstuk is Eduard socialist en daarmee uit de gratie van de baron én van zijn vader. Hij is echter niet de vechtersbaas die zich zonder veel na te denken in de strijd stort.

Toneelstuk p. 7:

Eduard... (heftig)... En goat 't mee zachtheid niet, dan zal 't mee geweld gebeuren. We zillen der veure vechten, nondedzu, vechten tot ter dued!

Scenario 40.

In de rook van de rookpotten tracht Eduard de wildsten te bezweren:

Eduard: Achteruit mensen! Laat u niet vangen! Achteruit! Niet vechten, zij willen niets liever!



Zijn houding tegenover Kamiel is ook anders dan in het toneelstuk. Waar hij hem in het stuk op het hart drukt niet op zijn eigen broer te schieten, beseft hij in het scenario dat Kamiel door te deserteren zichzelf en zijn familie in moeilijkheden brengt. De bezorgdheid van Eduard voor zijn gezin en zijn familie wordt trouwens in verschillende passages van het scenario naar voren gebracht.

Scenario 123.

(Zenobie en Cordule bezoeken hem in de gevangenis)

Eduard (hand tegen de hare): Zenobie (en een beetje scheef glimlachend naar Cordule) Dag, Cordule... Het doet goed iemand van thuis te zien. Ge hebt daar geen gedacht van.

...

Eduard (... tegen Cordule):... Hoe is 't met vader?

Wanneer ook hij geen nieuws meer heeft over Kamiel, gaat hij daarvoor speciaal naar huis. Masco probeert boer Van Paemel erop te wijzen dat Eduard eronder lijdt niet naar huis te mogen komen. Als hij afscheid neemt van zijn ouders en Dees, is hij wel aangedaan, maar hij weet zich te beheersen. In het toneelstuk daarentegen laat hij zich gaan, waardoor hij zich daar over de hele lijn emotioneler (niet gevoeliger!) toont dan in het scenario.

Het karakter van Eduard wordt door die profileringen grondiger gewijzigd dan dat van vader. Waarschijnlijk bleek een eenvoudige omzetting naar een filmisch personage niet voldoende om hem van zijn type-uitbeelding in het toneelstuk los te weken. Nu onderscheidt Eduard zich van de andere stakers door niet te willen vechten, omdat hij beseft dat dat precies is wat 'men' wil.

### **c. Desiré**

Als Van Paemels lievelingszoon, is Desiré in het toneelstuk een brave, harde werker. Hij doet wat hem gevraagd wordt zonder morren. Hoewel hij door meneer Maurice in het been geschoten is, kan er toch niet uit zijn (weinige) woorden of gedrag opgemaakt worden dat hij enige wrok ten aanzien van de baron en zijn familie koestert. Als hij sterft op het einde van het derde bedrijf, wordt de toeschouwer meer bewogen door het verlies dat zijn dood voor boer Van Paemel betekent, dan door zijn overlijden zelf. Het is dan ook van

vader, die van deze zoon het meest lijkt te houden, dat het publiek verneemt hoe Desiré in werkelijkheid is. Hij beschrijft hem met de volgende woorden:

Vader Van Paemel... (weent) Moar, ge zilt zien, hij 'n zàl nie mier genezen.  
Hij trekt hem ons ongeluk veel te stijf aan. Hij 'n zeg nie vele, diene jongen,  
moar 't eet hem op van binnen, 'k weze dat-e.

Het lijkt vooral op de laatste zin te zijn dat de figuur in het scenario gebaseerd is. Daarin speelt Desiré een sleutelrol. Niet alleen omdat hij in de begin- en slotscène de centrale figuur is, maar omdat hij in de tussentijd het hele gebeuren soms bijna als een toeschouwer gade slaat. Zo is hij in heel wat scènes aanwezig (vaak buiten zittend op zijn stoel), zonder aan de handeling zelf deel te nemen.

Enkele voorbeelden:

12. De veldwachter komt het bericht brengen dat Kamiel zich moet melden bij zijn legerenheid.

24., 25., 26. Vader Van Paemel en Eduard worden het oneens.

93. Desiré merkt hoe zenuwachtig Romanie is in aanwezigheid van Maurice. Ook haar reacties op het verzoek van de barones om haar in dienst te nemen, ontgaan hem niet.

Soms blijkt uit een enkel woord dat Desiré de toestand beter dan wie ook doorziet. Meestal blijft hij op de achtergrond en verwerkt hij wat hij ziet voor zichzelf.

Wanneer de gendarmes Kamiel op de boerderij komen zoeken, reageert hij echter plots zeer woedend op het beledigend gedrag van één van hen. Nadien beklagt hij zich erover niet uit de voeten te kunnen. (57.) '...ik zou ze anders een keer leren... die smeerlappen allemaal.'

En dat is wat hij uiteindelijk doet in de slotscène. Als zijn moeder sterft, is dat voor hem de laatste druppel. Hij doet het enige wat hij eigenlijk tegen de baron en diens familie vermag te doen: het recht in eigen handen nemen door Maurice te doden. Met de consequenties van zijn daad hoeft hij geen rekening te houden. Veel rest hem toch niet, hij is ziek, zijn moeder is gestorven en de helft van de familie zit in Amerika. Dat hij bijgevolg verbitterd is en tot iets dergelijks in staat, is niet te verwonderen. Te meer daar hij het was die het meest nog van hen allen naar Amerika wilde. In verschillende scènes wordt hij getoond met het boek waarop in gouden letters het woord AMERICA staat naast het hoofd en de fakkel van het Vrijheidsbeeld.

In de loop van het verhaal wordt het boek duidelijk symbool van zijn wensdroom, de Louis (die hij van de baron voor de onkosten van het jachtongeval gekregen heeft) van de onmogelijkheid van die droom.

Scenario 145.

Desiré neemt zijn boek over Amerika, bekijkt het met gemengde gevoelens... reikt het aan Eduard die boven komt.

Eduard:... Ge kunt ginder bij ons komen.

Desiré: Amerika kan geen zieken gebruiken...

In de film weigert Eduard het boek te aanvaarden alsof hij hem die droom niet wil ontnemen.

Waar de anderen nog kunnen emigreren, heeft Maurice hem (en Romanie) die kans ontnomen. Door wraak te nemen en de zoon van de baron dood te schieten, maakt hij het zichzelf onmogelijk naar Amerika te gaan. De Louis heeft hij dan niet meer nodig om hem daaraan te herinneren. Maar tegelijk betaalt hij Maurice met gelijke munt terug, want alleen de dood zelf kon voor laatstgenoemde alle uitwegen sluiten.

In scène 136. speelt Desiré op het kerkplein, terwijl vader met de pastoor praat, een spelletje kaart met Feelke, de dorpsgek. Desiré verliest maar krijgt toch de prijs van Feelke. Wanneer deze in de slotscène bij hem komt, zegt hij:

Scenario 167.

Desiré: Deze keer heb *ik* gewonnen, Feelke. (hij geeft hem het geldstuk)  
Hier, de prijs is voor u. Ik heb hem niet meer nodig.

Daarmee eindigt het scenario.

Als tweede zoon van boer Van Paemel, ondergaat hij wellicht de ingrijpendste verandering van het toneelstuk naar het scenario (en de film). Ze kadert volledig in de nieuwe structuur waarmee Claus het scenario bedacht heeft.

#### **d. Kamiel**

Van Paemels jongste zoon speelt in het scenario dezelfde rol als in het toneelstuk. Niet uit eigen wil of verlangen vertrekt hij naar Amerika, maar omdat de situatie hem daartoe dwingt. De aanpassingen die men vindt, zijn dus alleen bedoeld om de acteur volledig ach-

ter het personage te doen verdwijnen door hem hier en daar een individueel karaktertrekje toe te meten.

Enkele voorbeelden:

Scenario 21.

(Hij heeft zojuist vernomen dat hij opgeroepen werd)

Kamiel gooit kwaad een steen in het water.

Kamiel:... Ik wil niet. (gaat tot bij de kar waar Cordule staat)... Ik wil niet.

Scenario 53.

(Hij vertelt Eduard dat hij weggelopen is van het gevecht)

Oude man: Ge zift zot. Ze gaan u in 't cachot smijten.

Kamiel:... Ze mogen. Ik wil niet meer.

Kamiel is goed bevriend met Masco en het is bij hem dat hij zich voor de gendarmes verbergt. Wanneer hij naar huis komt om afscheid te nemen alvorens naar Amerika te vertrekken, durft hij het nieuws niet te vertellen.

Scenario 105.

Kamiel bekijkt Masco hulpeloos... Masco doet hem teken 'zeg het'.

....

Masco (door Kamiels aarzelen): Zeg het.

Na zijn vertrek komt hij alleen nog via een brief in het scenario aan het woord. De inhoud daarvan is grotendeels dezelfde als in het stuk.

## **e. Maurice**

De Maurice die Claus op papier zet, verschilt weinig van die uit het toneelstuk. Het blijft een verwende jongeman die met lafhartige technieken alles krijgt wat hij wil. Zowel in het toneelstuk als in het scenario is hij een typische exponent van zijn klasse. In het scenario komt hij echter meer naar voren door de visualisering van in het stuk slechts vertelde gebeurtenissen.

Eén wijziging wordt hem opgedrongen door de veranderingen die het personage van Romanie ondergaan heeft. Zij is niet zo onschuldig meer, waardoor hun verhouding op een ander plan komt te staan. Toch komt het erop neer dat hij haar misbruikt en haar later aan de kant zet.

Hij komt naar voren als een verknoeide, verwende, onbegrepen niemendal. Romanie voegt daar later nog aan toe dat hij een lafaard

is, wat hem eerst verbluft maar uiteindelijk amuseert. Dat ‘onbegrepen’ slaat vooral op de verhouding met zijn vader, die hem veracht omdat zijn moeder hem verknoeid heeft. Dat wordt trouwens perfect geïllustreerd in het scenario 96.

(Romanie zal als femme de chambre naar het kasteel komen)

Barones: Mais qu'est-ce que tu as, Maurice? (en ze neemt zijn hoed weg om zijn gelaat te zien) Ah, tu es content, mon petit.

Maurice (breed glimlachend): Oui, maman.

Ook de drankzucht van Maurice is een doorn in het oog van de baron. Hoewel onbegrepen door zijn vader, neemt hij toch volledig dezelfde houding aan tegenover de lagere klassen en vormen zij één front tegen Romanie, wanneer die in verwachting blijkt te zijn.

In de film wordt Maurice echter een heel ander personage. De incest-intrige van meneer Maurice met zijn zuster Isabelle zou gedeeltelijk gebaseerd kunnen zijn op *Het volle leven* (1908) van Buysse, waarin de dochter van de kasteelbewoners zelfmoord pleegt omdat haar ouders zich tegen haar relatie met een jongeman verzetten. In die roman wordt de broer van het meisje, net als hier, daarna hopeloos verwend door de ouders (hier de barones).

Nieuw daarbij is dan wel dat in dit geval de jongeman tevens de broer van het meisje is. Naast het drama van het gezin Van Paemel krijgt de toeschouwer daarom ook dat van het gezin De Wilde te zien. Zij behoren tot een klasse die gedoemd is ten onder te gaan: enerzijds door het uitbuiten van het werkvolk dat in opstand komt, anderzijds door de decadentie die in hun eigen rangen heerst. Het toevoegen van dit aspect aan het verhaal zou te maken kunnen hebben met een actualisering van de problematiek. Wat in die tijd (1900) als zedeloos ervaren werd, is dat vandaag de dag niet meer, dus heeft men een nieuw (sensatie-)element toegevoegd.

Door die verandering aan Maurice blijven hij en Romanie een zwak voor elkaar hebben.

Scenario 131.

Baron: Ge moet niet peinzen, meisje, dat ik niet in uw hart kan lezen. Ge zift een Van Paemel, een familie die ons al véél miserie be zorgd heeft...

Terwijl de baron Romanie beschuldigt, stopt Maurice zijn oren dicht. Hij begrijpt wel dat er geen andere oplossing is, althans niet

voor zijn familie, maar hij vindt het desondanks wel erg wat er gebeurt. Als Romanie hem een lafaard noemt, is hij dan ook niet geamuseerd.

Scenario 137.

(Romanie, Zenobie en de kinderen wachten op Eduard bij de gevangenispoort)

Romanie: Als 't een jongen is, noem ik hem Desiré.

De naam 'Desiré' wordt in de film 'Maurice', waaruit af te leiden valt dat Romanie geen haat voelt ten aanzien van Maurice. Ze beseft waarschijnlijk wel dat hij haar misbruikt heeft maar ze weet ook goed waarom. Door de gelijkenis met Isabelle leeft bij Maurice de herinnering aan zijn zuster weer op. Romanie weet dat het daardoor is dat ze zijn aandacht krijgt. Wanneer ze, om hem een plezier te doen, een hoed van zijn overleden zuster opzet, spreekt hij haar aan met de naam 'Isabelle'. Maurice blijft een personage waarvan men geen hoge dunk kan hebben, maar medelijden kan men, als men zich identificeert met Romanie, er toch wel mee hebben.

## **f. Romanie**

In het toneelstuk is Romanie de vrouwelijke tegenhanger van Desiré. Net als hij is ze een slachtoffer van de kasteelbewoners. Tegen haar zin (snikkend) gaat ze er heen en als ze in verwachting geraakt van Maurice, wordt ze er weer buiten gegooid. Haar vader wordt onder meer daardoor uit de boerderij gezet. Het is duidelijk dat ze zich alles heel erg aantrekt. Toch komt ze niet in opstand tegen haar lot en het haar aangedane onrecht.

Daartegenover staat de Romanie uit het scenario. Ze is romantisch, stelt zich veel van het leven voor en wil niet voor de rest van haar leven op een boerderij blijven wonen. Haar vertrouwen wordt door Maurice misbruikt maar ze is zelf mee verantwoordelijk voor wat gebeurt. In scène 67. ziet ze meneer Maurice al van ver aankomen. Opgewonden vlucht ze het huis in om haar beste jurk aan te trekken. Haar reactie op het verzoek in het kasteel te komen dienen is dan ook helemaal anders.

Toneelstuk p. 25:

Romanie (diep treurig) Ha... os 't het absoluut moet, newoar, Mevreiwe?  
Ge zij guller ons miesters en we moete wij g'huerzoamen. Moar 'k zoe  
toch zue veel liever thuis blijven. (Zij begint te schreien)

## Scenario 93.

Moeder (naar de hoofdschuddende Van Paemel kijkend):... Als het moet, madame, als het niet anders kan...  
 Romanie's hart danst in haar binnenste. Ze gaat het huis in om haar vreugde te kunnen uiten.

Net als in het stuk dan weer weigert ze met de door de baron voorgestelde huwelijkskandidaat te trouwen. Nadien is ze echter niet het onnozel schaap dat voor de rest van haar leven de schande moet meedragen. Ook haar broer Eduard behandelt haar niet zo. Scenario 137.

(Eduard is vrij en omhelst zijn vrouw)  
 Zich losmakend geeft hij Romanie lachend een onwennige hand en wrijft speels over haar buikje.  
 Eduard (vriendelijk spottend): Ge begint het al te zien, Romanie. Romanie lacht...

Ook zij spreekt de wens uit mee te kunnen gaan naar Amerika. Ze is echter bereid de verantwoordelijkheid van wat ze gedaan heeft te dragen. Daardoor krijgt ze in het scenario een persoonlijkheid die in plaats van medelijden sympathie opwekt. Een aantal aspecten in haar karakter doen denken aan Maria uit *Het recht van de sterkste*, maar haar optimisme maakt van haar een filmisch, d.w.z, reëel personage.

**g. Cordule**

Net als vader en Kamiel ondergaat Cordule geen karakterverandering. Ze is spontaan en vaak uitbundig. Ze heeft een groot rechtvaardigheidsgevoel waardoor ze sympathiseert met Eduard, maar ze zal haar vader niet in de steek laten. Als vrouw is ze voor haar tijd tamelijk vrijgevochten, zowel in het toneelstuk als in het scenario. Daar wordt het evenwel benadrukt door haar geheime afspraken met Masco, waarvan ze wel begrijpt dat haar vader ze niet goedkeurt. Zelf ziet ze er echter geen kwaad in, ze trouwen immers in oktober. In alle omstandigheden blijft ze realistisch. Wanneer Masco zich opwindt omdat zijn huwelijksaankondiging naast die van meneer Maurice zal hangen, reageert ze als volgt:

Scenario 139.

(Masco wil het papier uit het kastje rukken)  
 Cordule (hem wegduwend): Maar zijt ge zot. Wat kan u dat schelen?...

Cordule (gedempt aandringend): Houdt uw manieren, hé, het is het enige dat ik vraag. We hebben al miserie genoeg. Kom.

Alleen wanneer een situatie zich voordoet die haar persoonlijk aanbelangt, laat ze zich reacties ontlokken die haar karakter onthullen. Als haar vader haar samen met Masco op de zolder betrapt, gaat ze Masco, die voorgoed van het erf gestuurd wordt, niet achterna. Dat belet haar niet om haar frustraties hierover te uiten.

Scenario 121.

Vader: Wel waarop wacht ge om met hem mee te gaan, gij slons? Cordule (roepend om de onmogelijkheid van haar situatie): Wat zoudt ge hier zonder mij doen?

Eens ze lucht gegeven heeft aan haar gevoelens, aanvaardt ze de situatie zoals die nu eenmaal is. Soms laat ze zich wel verleiden tot cynische opmerkingen.

Scenario 123.

(Cordule en Zenobie bezoeken Eduard in de gevangenis)

Cordule (luchtig): We beginnen deze namiddag te roten. Daar zoudt ge moeten bij zijn.

Eduard (verbaasd): ... Rotten? Met wie?

Cordule (grappig, opscheppend): Oh, met heel de familie: vader en ik...

Cordule is door middel van kleine aanpassingen - men kan ze niet eens veranderingen noemen - van een toneelfiguur naar een filmpersonage, een individu met een herkenbare eigenheid, omgebouwd.

## **h. Masco**

Ook de vrijer van Cordule wordt aan het realiteitskarakter van de film aangepast zonder veel wijzigingen aan zijn personage. Net als in het toneelstuk, brengt hij een komische noot in het gebeuren. Scenario 81.

(Masco betrapt Maurice en Daniele terwijl ze aan het vrijen zijn in het kasteelkoetsje)

Omzichtig nonchalant stappend, zegt hij, het koetsje naderend:

Masco (zijn hoed lichtend): Goeiendag, meneer Maurice, Juffrouw Daniele.

In het koetsje wordt duidelijk geschrokken...

Meer nog dan in het stuk is hij een levensgenieter die zich door niemand de les laat spellen, zelfs door boer Van Paemel niet. Als



deze hem wegstuurt, wordt hij plotseling woedend en waar hij in het stuk soms een onzekere indruk nalaat, neemt hij hier het heft zelf in handen.

Scenario 121.

Masco (in de poortopening): Ik zet hier geen voet meer. Tot in oktober.  
(en tegen vader) Maar dan kom ik haar halen, Van Paemel, en ook  
voorgoed. (hij is weg).

Hoewel hij net als in het toneelstuk een zeer lage dunk heeft van meneer Maurice en er zich behoorlijk over kan opwinden, blijft het bij dreigementen. Desiré neemt in zijn plaats wraak, wat niet uitsluit dat Masco anders het zaakje afgehandeld zou hebben.

Hij trekt zich het lot aan van iedereen die in moeilijkheden komt en telkens opnieuw stoort het hem daarbij niet tegen het gezag in te handelen:

- Hij doodt een fazant van de baron voor Desiré die sterk en veel eten nodig heeft om te herstellen.
- Hij verbergt Kamiel, die door gendarmes achterna gezeten wordt, in zijn huis.
- Hij dringt er bij Van Paemel op aan Eduard naar huis te laten komen, niet alleen omdat Eduard dat zelf graag wil maar ook omdat hij zou kunnen helpen op de boerderij.

Met dat alles wordt een persoonlijkheid gecreëerd die Jan Declair als het ware op het lijf geschreven is.

## **i. Moeder Van Paemel**

In het toneelstuk is zij een ongelukkige vrouw die bemiddelend probeert op te treden tussen haar man en de kinderen om de huiselijke vrede te bewaren. Wanneer het haar te veel wordt, laat ze zich gaan en probeert ze niet haar emoties te verdringen.

In het scenario daarentegen huilt ze maar twee maal, bij het afscheid van Kamiel en bij dat van Eduard. Vooral de scène met Kamiel laat zien hoe moeder Van Paemel is.

Scenario 105.

(Kamiel heeft haar verteld dat hij naar Amerika vertrekt, dit is haar eerste reactie)

Moeder:... Nee... (zakt op een stoel)... Nee.

(maar dan)

Moeder (kwaad maar o zo weinig gemeend):

Wel, ga dan, ga dan maar direkt (en zich afwendend om haar verdriet niet te laten zien) Ga, dat ik u nooit meer zie. Nooit meer.

(en uiteindelijk)

Moeder, zich naar hem omdraaiend, pakt plots dierlijk huilend het kind dat haar afgenomen wordt beet en drukt, hem dooreen schuddend om wat hij haar aandoet, haar hoofd tegen zijn borst.

Reeds in deze scène zakt zij in mekaar, wat haar fatale beroerte, op het einde van het scenario, geloofwaardig moet maken. Dat het toneelpersonage te melodramatisch is voor het filmmedium, spreekt voor zich. In het scenario probeert ze in ieder geval haar gevoelens te verbergen. Haar dood staat eigenlijk, net als het niet optreden van Masco, in functie van de wraak die uiteindelijk door Desiré wordt genomen.

## **j. De baron en de barones**

Zij blijven typische vertegenwoordigers van de bourgeoisie, die meedogenloos de lagere standen uitbuit. Claus heeft er wel voor gewaakt hen niet te karikuraal voor te stellen (zoals dat in Buysse's werk wel gebeurt), door hen geen gebrekkig Vlaams meer te laten spreken.

Een beetje eigenheid wordt hun gegeven in hun relatie tot Maurice. De minachting van de baron voor zijn luie, drinkende zoon en de neiging van de barones haar zoon te verwennen zijn menselijk. Romanie mag het zelfs beleven dat de barones het twee keer voor haar opneemt, wanneer de baron in zijn woede te hard tegen haar te keer gaat. Scenario 114.

(De baron verwijt haar de zuster te zijn van een communist)

Barones: Elle n'y peut rien Gontran, voyons.

Scenario 131.

(De baron beschuldigt haar van provokatie. Romanie is sprakeloos)

Barones: Ne la brusque pas trop, Gontran.

Van het scenario naar de film vallen nog een aantal scène-fragmenten waarin de baron en de barones te belachelijk gemaakt worden, weg. Dat is bijvoorbeeld het geval met het incident met de stoel die door de molshoop zakt, en dat met de rups op de mouw van de barones.

Via het personage van meneer de Saint Siffrides, de vader van Daniele en tevens aandeelhouder van de fabriek, probeert men de bezorgdheid van de bourgeoisie en hun verdedigende houding tegenover al dat stakersgeweld acceptabel te maken (niet goed te keuren!).

### **k. Daniele de Saint Siffrides**

De verloofde van Maurice verandert het uitdrukkelijkst wat haar naam betreft. Verder komt haar personage door de visualisering van in het stuk verhaalde gebeurtenissen ook meer in het voetlicht te staan. Ze behoort duidelijk tot de bourgeoisie maar door haar onzekerheid, mist ze af en toe de hooghartige houding die daarvoor zo kenmerkend is.

In scène 73 blijkt, net als in het begin van het scenario, dat zij zich het jachtongeval meer aantrekt dan de andere betrokkenen. Zij hield immers samen met Maurice het geweer vast waaruit de kogel die Desiré raakte, werd afgevuurd.

Scenario 73.

(Maurice en Daniele bezoeken de boerderij, Desiré zit buiten)

Daniele (reeds een stap naar de keuken): Ge zift zeker nog altijd kwaad op mij?

Desiré (haar strak aankijkend):... Helemaal niet.

Wanneer Maurice haar ervan beschuldigt met hem te trouwen voor zijn geld (alleen in het scenario!), is het moeilijk dat zomaar aan te nemen. Vooral als men beseft dat hij op het punt staat haar met Romanie te bedriegen.

### ***Besluit***

De meeste personages worden door kleine aanpassingen of profileringen omgebouwd van toneelfiguren naar filmmensen. Dat geldt voor vader, moeder, Kamiel, Cordule, Masco, de baron en de barones, Maurice in het scenario, en Daniele. In het toneelstuk zijn ze bijna types, pars pro toto's en karikaturen. Toch heeft men niet het gevoel dat het om echt verschillende 'mensen' gaat. Waar men in het toneelstuk alleen de essentie van hun karakter te zien krijgt, beeldt het scenario de totale mens af. Claus heeft het echter gemakkelijk

gehad want de personages die Buysse gecreëerd heeft, en dan vooral die van het gezin Van Paemel zelf, worden reeds gekenmerkt door een ver doorgedreven karakterisering. En daar is de realistisch-naturalistische schrijfrant van Buysse niet vreemd aan.

Desiré en Romanie, de twee ‘stilste’ leden van het gezin, hebben het precies aan die kwaliteit te danken dat ze zo ingrijpend veranderen. Omdat men bij de omzetting van toneel naar film hun personages als het ware nog tot leven heeft moeten wekken, werd van de gelegenheid gebruik gemaakt om ze tot hoofdpersonages te maken.

#### **4. De pastoor en Celestine**

Om meer dan één reden werd het personage van Celestine, de oudste dochter van boer Van Paemel, geschrapt. Bij de vergelijking van de inhoud van het toneelstuk met die van het scenario, is te zien dat de tonelen III, 1 en III, 2 in het scenario volledig worden omgezet in scènes die niet in het oorspronkelijke werk te vinden zijn.

De belangrijkste reden daarvoor is dat de gebeurtenissen die in die tonelen (en dan vooral in III, 1) verteld worden, bijna allemaal gevisualiseerd voorgesteld worden. Dat daardoor de indruk ontstaat dat de kerk in het scenario een minder belangrijke rol speelt, is onvermijdelijk. In toneel III, 1 krijgt men bij elke (vertelde) gebeurtenis commentaar van de pastoor. In het scenario daarentegen is de pastoor slechts kort te zien en omdat ook hij aan de realiteitseis moet beantwoorden, kan hij onmogelijk in die korte scène geridiculiseerd worden.

Op de vraag, waarom Celestine ontbreekt, kan dan een eerste antwoord gegeven worden. In het toneelstuk speelt zij alleen in het eerste en het derde bedrijf mee. Daarvan worden in het scenario alleen het derde, vierde en vijfde toneel van het eerste bedrijf getoond. De rol van Celestine daarin is beperkt. Veel belangrijker is ze in het derde bedrijf. Ze beaamt alles wat de pastoor zegt en hangt als het ware aan zijn lippen. Omdat dat toneel in het scenario echter wegvalt, had Claus om haar uiteindelijk toch aan bod te laten komen, scènes aan het geheel moeten toevoegen zoals dat voor de pastoor gebeurt. Wat er dan precies in die scènes moet gebeuren, zou dan als bijkomend probleem gerezen zijn.

Want, en dat is een tweede antwoord, als personage maakt ze weinig mee dat filmisch uitgewerkt kan worden. Haar geloof is te karikaturaal om voor een hedendaags publiek aanvaardbaar te zijn. Door het karikaturale af te zwakken zou er van haar personage echter weinig overgebleven zijn. Merk op dat Eduard, Romanie en zelfs Desiré tot een bepaalde hoogte in hun handelingen aan de toneelpersonages gelijk blijven. Nieuwe gebeurtenissen aan het verhaal toevoegen, alleen om haar personage de nodige graad van diepte te geven, was daarom uitgesloten. Bovendien is het zo dat de andere personages, wat hun karakter betreft, in grote mate tijdloos zijn. Zelfs ontdaan van haar karikaturale eigenschappen, zou ze in haar weinige handelingen een 19de-eeuws type gebleven zijn. De tijd is immers voorbij dat uit ieder kroostrijk gezin wel één kind tot de geestelijkheid toetrad.

De pastoor mag dan minder belangrijk geworden zijn, het geloof blijft in het scenario en de film een belangrijke rol spelen. Het feit dat boer Van Paemel in de kerk zijn nood gaat klagen, bewijst dat het gezin christelijk is. Ook enkele kleine details tonen dat aan, zeker voor de oudere generatie.

Scenario 3.

Bij de kast tegen de wand, zichtbaar naast een fotolijstje, wordt close een vetpotje aangestoken...

...

Masco bemerkt het brandende vetlampje voor Eduards foto bij de kruislieveheer.

Als Kamiel en Eduard vertrekken, geeft moeder Van Paemel hen een kruisje op het voorhoofd.

Net als in het toneelstuk kiest de pastoor trouwens de kant van de rijken. Het voorstel dat de baron aan Romanie doet (trouwen met Jules, de hovenier), werd eerst met de pastoor besproken. Verder ook:

Scenario 136.

Pastoor: De trouwstoet passeert vlak voor uw deur... Ge zijt toch niet zinnens om kabaal te maken of iets te doen dat niet past?

Vader: Meneer de pastoor, ge kunt op uw twee oren slapen... (en naar zijn kar gaand)... Voor mij bestaan die mensen niet meer. Pastoor (roept vader na): Een mens moet kunnen vergeven en vergeten, Van Paemel.

Wat de pastoor zegt en doet, wordt in het scenario voor een deel door de dokter en voor een deel door de deurwaarder overgenomen. In plaats van aan de pastoor wordt nu aan de dokter gevraagd hoe Desiré het stelt. Het antwoord van de dokter is deskundiger, maar niet minder hopeloos dan dat van de pastoor. En in het scenario is het de deurwaarder die moeite heeft om te geloven dat Van Paemel geruïneerd is.

Toneelstuk p. 41:

De pastoor (ongelovig) Och? Och!... Azue ne fellen, nistigen boer lijk of ge gij zijt! Dat 'n es nie meugelijk!

...

De pastoor (tot moeder Van Paemel) Hij overdrijft wel 'n beetsen, es 't nie woar, Moederken?

Scenario 124.

Deurwaarder: Kom, kom, een felle naarstige boer lijk gij, dat kan niet.

...

Deurwaarder (lacherig): Cordule, hij is weer aan 't overdrijven.

Tenslotte verdient nog een klein detail vermelding. Het personage Celestine verdwijnt maar in het scenario vindt men wel het volgende:

Scenario 123.

(Zenobie en Cordule bezoeken Eduard in de gevangenis)

Eduard (tegen Zenobie): Hoe is het thuis?

Zenobie: Goed... goed. Pol doet zijn best op school en Celestine heeft er weer een tand bijgekregen.

Deze suggestie wordt in de film echter niet overgenomen.

Het was hier niet de bedoeling aan te tonen dat het personage van Celestine wel moest verdwijnen of dat de rol van de pastoor wel moest beperkt worden. Er werden gewoon enkele verklaringen geopperd voor het feit dat dit in de film zo is of overkomt.

## Het acteren

Acteren in een film moet 'onzichtbaar' blijven, acteren op het toneel mag in de meeste gevallen goed 'zichtbaar' zijn. Wat hier zeker vermeld dient te worden, is dat de Vlaamse filmacteur in de regel film- én toneelacteur is. De filmproductie is immers zo beperkt dat

geen enkele acteur of actrice alleen daarmee zijn brood kan verdienen. Het gevaar van over-acting wordt automatisch dus groter, omdat die acteurs het zo gewoon zijn. Ook regisseur Paul Cammermans en scenarist Hugo Claus verdelen hun werktijd over beide media. Toch zijn er belangrijke verschillen.

Wanneer men de neventekst in *Het gezin Van Paemel* even vlug doorloopt, zal men zien dat er voor spreekstijl, gestiek en mimiek heel nadrukkelijk aanwijzingen gegeven worden. Claus, als scenarist, gaat daar lijnrecht tegenin. De aanwijzingen die hij geeft, zijn sterke afzwakkingen van die uit de toneeltekst en concentreren zich vaak op subtiele details.

Het is onmogelijk alle aanwijzingen hier in kaart te brengen. Daarom zullen er slechts enkele voorbeelden voor de spreekstijl en enkele voor de gestiek (mimiek) gegeven worden.

### **a. spreekstijl**

- Vader Van Paemel  
Toneelstuk p. 30:

Vader Van Paemel (driftig) An 't wirk, nondedzu! tot da'k er bij cravere.

Scenario 97.

Desiré: waar gaat ge naartoe?

Vader (bezig): Aan 't werk, jongen, aan 't werk. Totdat ik erbij kreveer.

- Moeder Van Paemel  
Toneelstuk p. 9:

Moeder Van Paemel (angstig) Joa moar, Masco, jongen, pas toch op newoar. Es 't ienen van den baron? Os hij moest weten da g'r hier mee komt, hij zoe ons doen verhuizen.

Scenario 3.

Moeder (hoofdschuddend): Masco, Masco, als de baron dat moest weten.

- Eduard  
Toneelstuk p. 16:

Eduard (driftig)... En 'k zegge da Kamiel ne lafoard en ne muerdenoar es os hij op 't wirkvolk durft schieten!

## Scenario 23.

Eduard (zonder opkijken): Welja, hij kan ook op de werkmensen gaan schieten.

Het gebeurt vaak dat in het scenario aanwijzingen ontbreken. Dat kan erop wijzen dat de woorden gewoon moeten worden uitgesproken, of dat de acteur de keuze heeft. Bij het spelen van de scène blijkt dan hoe hij de zaak het beste aanpakt.

**b. gestiek**

Allereerst vallen een groot aantal toneelmatige handelingen weg. Aanwijzingen als de hier volgende zijn in het scenario niet terug te vinden:

Toneelstuk,

- |        |   |
|--------|---|
| p. 13: | (...Moeder Van Paemel maakt bedroefde en Celestine gebaren van verontwaardiging)          |
| p. 18: | Eduard (gaat naar de deur links. Tot Kamiel, terwijl hij heftig op zijn borst slaat)      |
| p. 20: | De baron (tot Van Paemel, terwijl hij met de hand naar de zoon en de twee dochters wijst) |
| p. 29: | Vader Van Paemel (balt de vuist naar de achtergrond)                                      |
| p. 53: | Moeder Van Paemel (met van bewondering in elkaar geslagen handen)                         |
| p. 59: | (...Moeder Van Paemel, de beide handen voor de ogen, snikt aanhoudend door)               |

Het zijn typische, dramatische gebaren die op het toneel de dialoog ondersteunen en kracht geven. In het scenario vindt men ze soms afgezwakt terug, soms komt mimiek ervoor in de plaats, maar vaak vallen ze gewoon weg.

- Moeder en vader Van Paemel  
Toneelstuk p. 27:

Moeder slaat ontsteld de handen in elkaar. Vader Van Paemel springt als onder een zweepslag op.

## Scenario 95.



Moeder Van Paemel slaat haar handen voor haar mond en vader is verbijsterd.

- Moeder Van Paemel

Toneelstuk p. 11:

Moeder Van Paemel (met in elkaar geslagen handen) Och Hier, och God,  
Sampitter, moet hij binnen?

Scenario 12.

Moeder (handen aan de mond): Moet hij binnen?

- Germaine de Saint-Siffrides

Toneelstuk p. 25:

Sinds een ogenblik heeft Germaine haar zakdoek uitgehaald en houdt hem  
voor haar neus, alsof zij vieze lucht rook. Maurice doet weldra hetzelfde...

Scenario 71.

Daniele: Mon Dieu, ce que ça pue ici.

In de film werkt men bovendien graag met gezichtsuitdrukkingen, omdat de camera een gezicht close kan opnemen. Dergelijke aanwijzingen zijn ook in het scenario terug te vinden; in het toneelstuk ontbreken ze vanzelfsprekend.

Scenario,

26. Kamiel kijkt bang.

28. Kamiels gelaat met verschrikte ogen.

56. Romanie kijkt gespannen.

79. Desiré kijkt nadenkend...

87. Maar Romanie kijkt bedenkelijk...

93. Moeder en Romanie kijken ernstig, terwijl Cordule innerlijk lacht om het voorval.

131. Romanie kijkt naar de grond met een koppig gezicht.

143. De werkman kijkt verbaasd... richting spar en Eduard...

En dat is nog maar een kleine selectie!

Deze aanwijzingen komen het meest voor in dialoogsituaties, vooral bij dramatische momenten. Men vindt ze ook als reacties op handelingen en situaties regelmatig terug. In actie-scènes komen ze zelden voor en in panoramische totaalbeelden vanzelfsprekend helemaal niet.

## **De tekst**

Niet alleen aan de neventekst maar ook aan de dialogen zelf stelt zich de realiteitseis. De taal van het toneelstuk is weliswaar als 'dia-

lect' realistisch, maar toch is ze typisch voor het toneel in haar overvloedig gebruik van volzinnen en monologen. De acteurs praten keurig om de beurt en dat moet ook wel, want het publiek in de zaal moet alles kunnen begrijpen. Men vindt er, omwille van de realistische stijl, echter geen verzen of terzijdes in terug.

Als men de taal van het scenario bekijkt, zou men kunnen constateren dat het realiteitskarakter wordt tegengewerkt door het Nevelse dialect te vervangen door een soort Algemeen Vlaams. Waarschijnlijk hebben daarbij vooral financiële redenen een rol gespeeld. Om acteurs en actrices de nodige uitspraaklessen te geven, was er wellicht geen geld en dus ook geen tijd. Bovendien is het voor de verspreiding van een Nederlandstalige film belangrijk dat hij door zoveel mogelijk mensen gezien en dus begrepen wordt. Als men dan weet dat niet eens alle Vlamingen de toneeltekst begrijpen, is het niet verwonderlijk dat de taalaanpassing er gekomen is.

Daarnaast heeft er bij de omzetting ook een grondige dialoogvermindering plaats gehad. Voor velen zal daardoor en door die taalveralgemening het scenario onmogelijk gelijkwaardig kunnen zijn aan het toneelstuk.

Men zou het toneelstuk letterlijk hebben kunnen overnemen maar daarmee zou de zin van het verfilmen verloren gegaan zijn. Bovendien zou het scenario met heel veel moeite beantwoord hebben aan de realiteitseis van het medium film, te meer omdat *Het gezin Van Paemel* zo'n praatstuk is.

In het scenario zijn een aantal voorbeelden te vinden van volzinnen die door zinsneden of zelfs door alleenstaande woorden vervangen werden:

Toneelstuk p. 17:

Vader Van Paemel (tot Cordula) Wilde gij ne kier ou smoel houên, joa g'!

Scenario 26.

Vader: Smoel toe, gij.

Toneelstuk p. 19:

De barones: Non, mais regarde moi ça: ils dorment, tout simplement, comme s'ils n'avaient pas autre chose à faire.

Scenario 91.

Barones (ongelovig): Ils dorment...

Toneelstuk p. 40:

Vader Van Paemel:... moar os ne meins azue op alle menieren getormenteerd wordt, ge 'n weet op 'n einde nie mier wat da ge nie 'n zoedt doen.

Scenario 135.

Vader:..., maar als ge achteruit boert zoals wij...

Vooraf bij de lange monologen uit de toneeltekst die (in een verkorte versie) in het scenario opgenomen zijn, gebeurt het wel eens dat men de sprekende persoon onderbreekt. Het is in een film immers ongewoon iemand lang alleen aan het woord te laten.

Toneelstuk p. 16:

Eduard: Voader,... die meinschen zijn in wirkstoakijngge gegoan omda ze nie genoeg 'n wonnen om d'r van te leven... os hij ou dee wirken vuer 'n luen, waar da ge nie mier van bestoan 'n keunt?

Scenario 23.

Eduard (stopt abrupt):... Die leeglopers willen werken, vader. Maar ze willen niet meer uitgehongerd worden.

Vader (verdwijnt in de keuken): Socialistenzever.

Eduard (roept gebelgd): Ik zou eens willen weten wat gij zoudt doen in hun plaats.

Toneelstuk p. 28:

Vader Van Paemel: Hawèl, Menier den B'ron, os voader stierf en da alles vereffend was... 'n zoe 'k misschien gien twaalf duzen cens mier hên.

Scenario 95.

Vader (de instap van het koetsje vasthoudend): Dat is nu tachtig jaar dat onze familie op uw goed woont, meneer de baron. Mijn grootvader zaliger...

Barones: We verstaan dat, Van Paemel, maar dat is de kwestie niet.

Het hoeft echter niet noodzakelijk zo'n lange monoloog te zijn die onderbroken wordt. Ook wanneer de personages gewoon met elkaar praten, onderbreken ze elkaar.

Toneelstuk p. 22:

De baron (tot Van Paemel) Het is spijtig, Van Paemel, dat uw oudste zoon zich niet beter wil gedraag. Ik heb gehoord, en dat doet mij veel verdriet, dat hij in Gent aan de hoofd staat van een bend

socialisten grévistes die schrikkelijk veel kwaad doen.

Scenario 93.

De baron praat met Van Paemel:

Baron: Van Paemel, ik weet, en dat doet mij veel verdriet, dat uw oudste...

Moeder (geeft een glas melk aan de baron): Onze Eduard?...

Baron:... ja, mee aan de kop loopt van een bende socialisten. Grevisten die enorm veel kwaad doen de laatste tijd.

Vooraf in de nieuwe stukken dialoog, die bij de gevisualiseerde gebeurtenissen horen, herkent men het alledaagse gesprek. Al moet gezegd worden dat Claus de taalvirtuoos in zich niet altijd het zwijgen heeft kunnen opleggen.

Scenario,

3. Masco bemerkt het brandende vetlampje voor Eduards foto.

Masco: Nondedju! Wat is er met...

Moeder (bezorgd): Eduard is ontslagen in de fabriek.

Masco(opgelucht):Oh... Ik dacht...

47. (Kamiel verstoppt achter een schutting voor de hem achtervolgende betogers. Op het terrein is er ook een jongetje aanwezig)

Jongetje: Niet schieten, meneer. Niet schieten.

Kamiel: Hebt ge u zeer gedaan?

Jongetje: Ik heb niets gedaan, meneer de soldaat.

137. (Eduard praat met Romanie die hem aan de gevangenispoort opwachtte)

Eduard (lacherig): Gij en uw vrijer...

Romanie (eveneens lachend): Gij en uw strijd...

De voorbeelden die tot hiertoe gegeven werden illustreren allemaal de omzetting van de dialoog in dagelijkse omgangstaal. Heel wat dialoog verdwijnt ook nog en zelfs in de eerste plaats om een andere reden. Om het toneelstuk te adapteren aan het medium film, dat in hoofdzaak visueel is, moest er flink gesnoeid worden in de tekst. Uit de vergelijking van de inhoud van het toneelstuk met die van het scenario blijkt overduidelijk dat heel wat vertellende passages gevisualiseerd worden. Ook de emotieve functie van de toneeltekst wordt omgezet in beelden.

Tekenend is het vervangen van toneel II, 2 waarin Kamiel huilend afscheid komt nemen, door een veel rustigere scène in het scenario. Die wordt echter voorbereid in verschillende andere scènes waarin

de wanhoop en de verbijstering van Kamiel niet met woorden maar met beelden getoond wordt.

Scenario,

28. Kamiels gelaat met verschrikte ogen.

35. De kogels worden door de soldaten uit de tassen gehaald en in de geweren geduwd, ook door Kamiel Van Paemel. Hij zweet en is onzeker.

44. Met afgrijzen blijft Kamiel tegen een muur hangen, maar een sergeant vloekt en duwt hem verder.

47. Ongeloof over wat hij meegemaakt heeft, houdt Kamiel in verwarring en ontlaadt zich in plots blind-woedend zijn geweer stuk te slaan...

## Besluit

Het ziet er allemaal wel ingewikkelder uit dan het is. Voor een bedreven scenarist is het adapteren van toneelteksten aan film een routinewerk.

Enerzijds is het jammer dat de toneeltekst verloren gaat, anderzijds ligt de waarde van het stuk ook in het verhaal en de werking ervan<sup>(23)</sup>.

Dat een scenario schrijven voor Claus geen automatisme is, kan uit zijn benaderingswijze van het toneelstuk afgeleid worden. Het stuk werd afgebroken en op een creatieve manier geherstructureerd en weer opgebouwd. De werkwijze van Claus kan vergeleken worden met de anastylotische (reconstructie) van een amfoor. Men gebruikt de stukjes die men vindt maar zet ze soms op een andere plaats en de ontbrekende stukken vult men zelf aan zodat men opnieuw een amfoor bekomt.

Zo vindt men stukjes dialoog in het scenario op andere plaatsen terug dan in het toneelstuk.

Toneelstuk p. 36:

Vader Van Paemel:... Es da nou de belueninge veur al mijnen oarbeid?  
(tot de pastoor, als deze hem zegt dat God hem nu beproeft maar misschien later zal belonen)

Scenario 124.

Vader... Is dat mijn loon voor drieëndertig jaar werken lijk een beest? (tot de deurwaarder, als deze hem vertelt dat hij nog drie weken tijd heeft om de opslag te betalen)

(23) Het was Eduard Anseele die meteen beseftte dat het stuk voor het socialisme een grote propagandistische waarde had.

Hoeveel er ook aan tekst en inhoud veranderd werd, het is duidelijk dat de scenarist geprobeerd heeft zich zoveel mogelijk aan de oorspronkelijke gegevens te houden. De personages zijn nog herkenbaar in wat ze meemaken en meestal ook in hun gedragingen. Als men inderdaad kan spreken over een oppervlakte- en een dieptestructuur, dan wordt de dieptestructuur in het scenario zeker bewaard.

## Kroniek

### Cyriel Buysse, oktober 1989 - september 1990

In oktober 1989 verscheen bij Acco Antwerpen/ Amersfoort de langverwachte studie van Romain Debbaut over *Het naturalisme in de Nederlandse letteren*. Het is een boek met vele verdiensten, waarvoor we hier graag aandacht vragen omdat Cyriel Buysse er (uiteeraard) uitvoerig in aan bod komt. Toen het naturalisme zich een baan brak in de Nederlanden gebeurde dit in een klimaat van literaire revolutie, waartoe ook Buysse in niet onaanzienlijke mate heeft bijgedragen. Debbaut laat zien hoe in de Nederlandse letterkunde een geheel eigen variant van het Franse naturalisme ontstond en beklemtoont bovendien de specificiteit van het naturalisme van de individuele auteurs. In de Nederlanden was het naturalisme niet leerstellingstheoretisch. Het vormde geen doel op zich omdat ook andere dan naturalistische artistieke opvattingen een invloed hebben gehad: ‘Essentiëler dan het naturalisme zelf vonden de naturalisten de vernieuwing van de literaire kunst’, meent Debbaut. Specifiek voor Buysse moet natuurlijk ook worden gewezen op de verwantschap met de meer relativerende visie van een Maupassant.

Debbauts studie is de eerste die het naturalisme als literaire stroming in de *hele* Nederlandse literatuur behandelt. Deze synthetiserende benadering is een deelonderzoek in het kader van de *Histoire comparée des littératures de langues européennes*, een initiatief van de Association Internationale de Littérature Comparée, dat al verscheidene ontmoetingen en colloquia rond het naturalisme organiseerde, tijdens welke een ‘raster’ of onderzoeksmethode werd uitgewerkt dat als uitgangspunt dient voor het onderzoek in de diverse taalgebieden.

Dit internationale perspectief werkt verhelderend: zowel de theorievorming als de praktijk van het naturalisme (de thematiek, de genres, de vorm- en stijlproblemen), worden in een brede context belicht zonder dat individuele varianten hierdoor in de schaduw komen te staan. Integendeel: de gelijkenissen en verschillen worden sterker geprofileerd. *Het* Nederlandse naturalisme bestaat niet; ‘het is een huis met vele kamers’, stelt Debbaut. Buysse komt hier vooral naar voren, zoals gebruikelijk is in de literatuurgeschiedenis, als



grootmeester in het portretteren van de mentaliteit van de buitenmens. Maar Debbaut heeft ook oog voor de werken die in ‘betere kringen’ gesitueerd zijn en waarmee Buysse aansluiting vindt bij de Noordnederlandse naturalisten.

Het tweede colloquium van het Cyriel Buysse Genootschap, georganiseerd op woensdag 13 december 1989 in de Rijksuniversiteit Gent, werd evenals het eerste een groot succes. Twee van de drie lezingen die op het programma stonden, nl. de beschouwingen van J. Paul Lissens en van Luc van Doorslaer, zijn integraal in deze *Mededelingen VI* opgenomen. De openingslezing, verzorgd door Marc Somers, bracht een uitgebreide commentaar bij de brieven van Buysse aan Fritz Francken, die al in de *Mededelingen V* waren afgedrukt. Inmiddels is ook de tekst van de lezing die door S.A.J. van Faassen tijdens het eerste colloquium werd gehouden (14 december 1988), gepubliceerd: ‘Cyriel Buysse en zijn Nederlandse uitgevers’ verscheen fraai geïllustreerd in *Het Oog in 't Zeil*, 7e jrg., nr. 2-3, december/februari 1990, p. 52-60.

In *Boontjes* 1961, het tweede deel van de verzamelde cursiefjes van Louis Paul Boon, uitgegeven door H. Leus e.a. bij Houtekiet Antwerpen/Baarn (1989), troffen we op p. 340 het stukje ‘opruimen’ aan met deze opmerkelijke aanhef:

Vroeger is het gebeurd dat ik me eens een boek kocht, en meer is het gebeurd dat ik er een ontleende en nooit terugbezorgde. Vrienden schonken me boeken en op de krant krijg ik af en toe iets om te bespreken. Met de tijd van jaren is dat een hele wand vol geworden, en als nu de postbode binnenkomt, of de melkboer, dan denken die: Sjonge, wat voor een interlektueel woont hier!

Gelukkig voor mij, dat ze niet weten hoe weinig ik van dat alles gelezen heb. Daar staan Baekelmans Lode en Buysse Cyriel, en het zijn alleen maar namen voor me. Eerbiedwaardige namen van eerbiedwaardige auteurs, dat zal wel. In het langslopen groet ik hen zelfs: dag Baekelmans, dag Buysse. Maar gelezen heb ik ze nog niet, en dat zal nu misschien wel nooit meer gebeuren.

De quasi-luchtige uitlating van Boon in dit hoekje van 29 december 1961 is des te bevreedender daar hij eerder wel degelijk blijkt heeft gegeven van zijn waardering voor Buysse. En die waardering was ook duidelijk uit eigen lectuur gegroeid. Zo legde Boon, in een

kritisch stuk over Vermeylens *Twee vrienden*, getuigenis af van zijn bewondering voor de vroege Buysse van *De biezenstekker* en *Het recht van de sterkste*: boeken die in zijn jeugd een grote betekenis voor hem hebben gehad (gebundeld in *Geniaal... maar met te korte beentjes*, 1969). Maar voor de late Buysse had hij geen goed woord over: *Uleken* noemde hij ‘oppervlakkig dorpsgebabbel’. Heeft Boon de betekenis van de naturalistische Buysse met de rest mee verdrongen?

In het *Vlaams Theater Jaarboek 1988-1989*, Antwerpen, De Scene v.z.w., 1989, p. 34, wordt melding gemaakt van een herneming van de Arcaproductie *De raadsheren van Nevele* (15 voorstellingen). In het begin van het toneelseizoen '89-'90 ging Arcadirecteur Jo Decaluwe opnieuw de solotoer op met werk van Buysse. De nieuwe productie, *Typen*, wordt geregisseerd door Achiel van Malderen en niet door Jeroen Smedt zoals eerst was aangekondigd. Uit de verhalenbundels *Typen* en *Kerels* werden vier verhalen gekozen, nl. *Huwelijksaanzoek*, *De houten pijp*, ‘*Nonkelken*’ en *Toatstjespap*. De ‘try-outs’ en de première in Gent van het nieuwe Buysse-eenmanstoneel werden in de pers geestdriftig onthaald (27, 28, 29 en 30 november in Sint-Widostraat, 9 december in Zaal Roeland). ‘Buysse met Steinbeckkracht’ bloklettert *Het Laatste Nieuws* bij een artikel van Nicole Verschoore (zaterd. 2, zond. 3 december 1989):

Decaluwe heeft verhalen gekozen, die niet alleen langs kronkelwegen telkens een aspect van materialistische levensvisie belichten, maar vooral door de sterke suggestie van gereduceerd acteren krachtige en voortaan onvergetelijke Buysse-types laten kennen.

Een ontdekking, noemt Nicole Verschoore het en verder:

Er zit nog meer in Buysse dan de Sterkste, de wiedsters, de Tantes en de leden van het Gezin Van Paemel.

Ook in Brugge, waar Decaluwe van *Typen* in november al enkele ‘try-outs’ of ‘probaties’ bracht, was de reactie positief. Volgens J.V.D. in het *Brugs Handelsblad* van 17 november 1989 is Jo Decaluwe ‘hier dus beter dan ooit, soberder, intenser’. Buysse's verhalen noemt hij ‘meesterwerkjes, echt waar’:

Ironisch, vertederd, nostalgisch gaan zij over boeren die Cyriel Buysse zeker gekend heeft en die niet zo erg veel beleven, maar raak getypeerd zijn in de grote en kleine momenten van hun leven. Er waait een geest van

heimwee over de vier verhalen; het is alsof die wereld waarin alles zo vast-zit in traditie en in de kringloop van de jaren, toch bedreigd wordt, misschien zelfs al tot het verleden behoort. Het is de avond van een landelijk bestaan beschreven door een groot kunstenaar in de herfst van zijn leven.

Het acteertalent van Decaluwe oogst unaniem lof. ‘Sober maar intens’ noemt Alex de Teyger het in *Het Volk* van 2 december en ook Karel van Keymeulen heeft het in *De Gentenaar* van 4 december over een ‘sobere’ Decaluwe:

De verhalen worden gebracht vanuit een goedmoedig observerend vertellersperspektief. In de dialogen schakelt Decaluwe vlot over op dialect en heeft hij er plezier in. Zo krijgt hij enig reliëf in de vertellingen. Hij houdt het sober, zoekt geen toevlucht in effectbejag, weet de typen voelbaar te maken. De milde, soms vertederende toon, de lichte toets en klare taal van Buysse is hem zeer behulpzaam. Het is allemaal aangenaam, zonder echt pakkend of indringend te zijn. Vertellen, zodat er toch iets meer is dan bij gewone lektuur, over weleer. Meer pretentie schuilt niet achter deze produktie. Regisseur Jo Decaluwe kan zijn tocht langs Vlaanderens wegen rustig tegemoet zien.

De produktie werd begin maart (donderdag. 1, vrijdag. 2 en zaterdag. 3) hernomen in Zaal Roeland in Gent, waar ze in april nog elke vrijdag en zaterdag te zien was. Ze was uiteraard ook ingepast als onderdeel van de uitgebreide activiteiten die werden ontplooid ter gelegenheid van *40 jaar Arca*. Decaluwe bracht drie van zijn vier *Typen*, nl. *De houten pijp*, *Huwelijksaanzoek* en *Nonkelken*, als openluchtvoorstelling in de Oude Pastorij te Merendree, op zondag 17 juni en zondag 24 juni, telkens te 16u. En ook in het kader van de Molenfeesten te Sint-Martens-Latem bracht Decaluwe op zaterdag 11 augustus 1990 een openluchtvoorstelling. De opvoering van *Typen* werd in Latem voorafgegaan door Breugeltaarten en koffie en het geheel werd er gemoedelijk gepresenteerd als ‘koffieklets’ bij Cyriel Buysse. De Molenfeesten zijn een organisatie van het Sport- en Feestcomité Sint-Martens-Latem, in samenwerking met v.z.w. Vrienden van Kiwanis Latem-Deurle.

Uit *De Gentenaar* van 14, 15 en 16 april 1990 knipten we nog het volgende bericht over de Arcaproductie: ‘Op uitnodiging van de Orde van de Prince brengt Arcadirecteur Jo Decaluwe in november in Zaïre, Rwanda en Burundi een vijftal voorstellingen van “De raadsheren van Nevele” naar Cyriel Buysse. De toernee start in Kinshasa waar zo'n driehonderd Vlamingen verwacht worden. Elders in Afri-

ka staan ook “Typen” van Buysse en “Vincent van Gogh” op de affiche’. Of er wel voldoende Vlamingen in Kinshasa over zullen zijn?

En dan een hoofdstukje Van Paemel. *Het gezin Van Paemel* werd in november 1989 vijf maal gespeeld te Meerdonk door de plaatselijke toneelgroep ‘Er kan er nog eentje bij’. Regisseur Marie-Josepha Cornelis en haar 18 spelers wisten de uitverkochte Saleghemkring ondanks het veel te kleine podium toch te boeien.

Opmerkelijk was de produktie van *Het gezin Van Paemel*, gebracht door het *Multatulitheater* in het Nieuwpoorttheater te Gent op vrijdag 16 en zaterdag 17 februari, donderdag 8, vrijdag 9 en zaterdag 10 maart 1990. Het gezelschap van de Multatulikring, die in januari 1903 zorgde voor de creatie van dit hoogtepunt in Buysse's toneeloeuvre, was voor de gelegenheid aangevuld met spelers die verschillende dialecten spraken: Multa speelde in samenwerking met het Ruisseleedse gezelschap *Ruyssende Lede*. Het interessante van deze produktie was vooral de eigen visie en speelstijl, geïntroduceerd door regisseur Jan Leroy. ‘Mij interesseert niet de psychologie van de personages maar de gedragingen en de sociale posities van individuen en groepen. Ik kies niet voor realisme maar voor theatraaliteit’, is een representatieve uitspraak van Leroy (geciteerd naar het programmaboekje).

Het resultaat was een consequent grauwe, ruwe en hoekige uitbeelding van de werkelijkheid, waarin de personages een expressionistisch aandoende vergroving en stilering hebben ondergaan. Ze zijn brutaal zonder vulgair te zijn; zij zetten de naakte, brute werkelijkheid op het toneel, zonder afrondende franjes. Ook in het stuk zelf werd duchtig gesnoeid. De indeling in bedrijven en tonelen werd losgelaten Leroy behield alleen een aantal taferelen - een selectie van de voornaamste momenten - die in elkaar overvloeien, waarbij ook en misschien vooral de muziek een hallucinerende verbindende rol speelt. Boeiend waren ook enkele sterk suggestieve woordloze scènes: de verkrachting van Romanie, het ritmisch maaien/ oogsten, de dood van Désiré. De scène met de baron, traditioneel een moment van ontspannende lach voor het publiek ofschoon de inhoud ervan juist zo tragisch is, miste ook in deze visie haar effect niet, zonder in de val van de karikatuur te trappen. De ondankbare rol van de pastoor, die met zijn Antwerps accent extra

bevreemdend werd uitgevoerd, was heel rustig en fijn, tot in de details uitgewerkt. Geheel in overeenstemming met de visie van Leroy is verder het weglaten van de ‘beroemde’ slotscène waarin een verbitterde boer Van Paemel houthakkend zijn verdriet afreageert: elk sentimentalisme, elk larmoyant element werd uit deze produktie moedwillig geweerd.

De openluchtvoorstelling van *Het gezin Van Paemel* die in 1989 heel veel volk trok in het Waasland werd in 1990 hernomen. Regisseur en hoofdrolspeler Jaak van der Helst kreeg de hele ploeg weer op het erf van de Hoeve Vercauteren, aan de Lage Bokstraat te Belsele, waar acht opvoeringen werden verzorgd: op 10, 11, 12, 13, 14, 24, 25 en 26 augustus. En ten slotte: het NTG programmeert een nieuwe produktie van *Het gezin Van Paemel* vanaf maart 1991, in een regie van Dirk Tanghe. De continuïteit is verzekerd.

In het juninummer 1990 van *Het Land van Nevele. Driemaandelijks tijdschrift van de Heemkundige Kring*, 21e jg. afl. 2, doet Antoine Janssens verslag van zijn opzoekingen in de Nevelse bevolkingsregisters naar de biografische achtergrond van ‘Slimke Snoeck’, de bekende figuur uit *Het recht van de sterkste*. De ‘échte Slimke Snoeck’ moet - voortgaande op een door Janssens opgetekend getuigenis - geïdentificeerd worden als Kamiel Snoeck, geboren te Nevele in 1861 en later aardewerker. Hij woonde met zijn ouders op de Egelaer nr. 8, een straat die nu middendoor wordt gesneden door de nieuwe rijksweg maar die ‘toen’ in het verlengde lag van de Zijstraat. Over Kamiel Snoeck wist zijn neef Michel (Janssens' zegsman) te vertellen dat het ‘een slimme’ was, vandaar zijn ‘bijlap’: ‘Slimmen Snoeck’, waarvan Buysse dan ‘Slimke Snoeck’ heeft gemaakt.

Nog nieuws uit de Heemkundige Kring. We wisten al dat Cyriel Buysse actief tal van sporten heeft beoefend. Dank zij Arnold Strobbe, ondervoorzitter van de Nevelse heemkundige kring, weten we nu ook dat Buysse een uitstekend handboogschutter is geweest. Strobbe onderzocht de gildeboeken van de oudste schuttersvereniging van Lotenhulle, de ‘Koninklijke Schuttersgilde Sint-Sebastiaan’. Volgens een bericht in *De Gentenaar* (27 november 1989) werd deze vereniging in 1851 in Poeke opgericht, onder het voorzitterschap van baron de Preud'homme d'Hailly de Nieupoort: ‘Het

was een selekte klub van notabelen uit de omgeving die jaarlijks omstreeks 21 juli zijn koningsschieting organiseerde in het Poekse kasteelpark. Na 1870, toen het kasteel van eigenaar wisselde, verhuisde de gaaisprange naar de Breestraat in Lotenhulle. De vereniging kwam zo onder het leiderschap van de familie Hulin te staan. Cyriel Buysse was er enkele jaren lid en schoot zich zelfs tot koning van die gilde in 1887.’

In *SpraakSaam*, het driemaandelijks tijdschrift van de A. Vermeylenkring-Nevele, 4e jrg., nr. 3, september 1990, vestigt Johan Taeldeman er de aandacht op dat het dit jaar precies honderd jaar geleden is dat Buysse's ophefmakende novelle *De biezenstekker* in *De Nieuwe Gids* werd gepubliceerd. Een aanleiding voor hem om de figuur en het werk van Buysse aan de lezers van *SpraakSaam* voor te stellen. Er wordt een reeks bijdragen in het vooruitzicht gesteld die ‘een aantal episodes in het leven en werk van Buysse bestrijken en wordt afgesloten met enkele beschouwingen over de persoon en de betekenis van “onze vriend en grote schrijver”’.

Anne Marie Musschoot