ISBN 90 263 1137 0
Copyright © 1991 by Uitgeverij Ambo bv, Baarn
Ontwerp omslag en typografie Harm Meijer
Verspreiding voor België: Uitgeverij Westland nv, Schoten
2.92.1027

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, door fotokopieën, opnamen, of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

IK IS ANDERS

Autobiografie in verschillende culturen

onder redactie van
Mineke Schipper & Peter Schmitz

Ambo/Baarn

Inhoud

Mineke Schipper en Peter Schmitz
Verantwoording 7

Mineke Schipper
Ik is anders.
Autobiografisch schrijven in verschillende tijden en culturen 9

P.H. Schrijvers
De mensen hebben hun gebreken.
Horatius over Horatius 21

K.A.E. Enenkel
De gelauwerde dichter over zichzelf.
Francesco Petrarca als autobiograaf 34

Paul J. Smith
Montaigne en de autobiografie 46

Madeleine van Strien-Chardonneau
Een gebarsten zelfportret.
De *Mémoires particuliers* (1793) van Madame Roland 59

Sjef Houppermans
Alain Robbe-Grillet en de autobiografie 73

Karel Bostoen
De autobiografie van Jacob Cats 89

P.F. Schmitz
Bezonken rood of de moderne westerse zelfverbeelding 103

Norbert Voorwinden
Oswald von Wolkenstein – een autobiografie in gedichten 112

Sjaak Onderdelinden
De schrijver en zijn spiegel.
Moderne Duitse autobiografieën 127

Annie Meintema
De protopope, de poëet en de postzegel.
Drie Russische autobiografieën 142

Theo D'haen
Vormen van Afrikaans-Amerikaanse autobiografie 157

Tjebbe A. Westendorp
De autobiografie van Mark Twain 170

Willem Stoetzer
De persoonlijke noot in de Arabische literatuur.
Voorbeelden uit duizend jaar autobiografische
aantekeningen 181

G.H. Schokker
Het autobiografische concept
in de smeekliederen van de Indiase dichter Sūradasā 195

W.L. Idema
De ondenkbaarheid van de autobiografie
in de traditionele Chinese literatuur 209

Anne Sytske Keyer
De moderne Chinese autobiografie 222

Erika de Poorter
Autobiografisch werk in het klassieke Japan 235

Henk Maier
Politieke autobiografieën in het Indonesisch 244

Over de auteurs 257

Namenregister 263

Verantwoording

De werkgroep 'Conventie en Originaliteit' van de Letterenfaculteit Rijksuniversiteit Leiden heeft zich de afgelopen twee jaar beziggehouden met autobiografisch schrijven in verschillende culturen. Deze opstellen zijn het resultaat van een reeks discussieavonden waar bijdragen van stafleden werden gepresenteerd.

Na een inleiding die het autobiografisch terrein verkent, volgen bijdragen over de manieren waarop auteurs zichzelf observeren en beschrijven in achtereenvolgens Europese en buiten-Europese literatuur. Aan elke bijdrage gaan een of meer tekstvoorbeelden vooraf. Door het boek heen ontstaat zo een kleine bloemlezing die laat zien hoe in alle variaties op het thema in verschillende tijden en culturen het ik steeds zichzelf én iets anders dan zichzelf lijkt te zoeken. Of, in de woorden van André Malraux: 'Je moet in jezelf iets anders zoeken dan jezelf om lang naar jezelf te kunnen kijken.'

Mineke Schipper
Peter Schmitz

Mineke Schipper

Ik is anders

Autobiografisch schrijven in verschillende tijden en culturen

> Mijn leven en lot zijn buitengewoon veelbewogen geweest en mijn avonturen velerlei. Zelfs van wat ik verteld heb, is de vorm aanzienlijk bekort. Als enig voorval in dit werkje oninteressant zou lijken en onbetekenend in de ogen van de meeste lezers, dan kan ik alleen als excuus aanvoeren dat bijna elke gebeurtenis in mijn leven indruk op mijn geest heeft gemaakt en mijn gedrag heeft beïnvloed.
>
> Olaudah Equiano

> Misschien heb ik niet alleen in mijzelf geleefd, misschien leefde ik de levens van anderen.
>
> Pablo Neruda

Over de autobiografie als genre wordt de laatste jaren steeds meer geschreven, vooral in het Westen. Dat betekent overigens niet dat de geleerden het er meer dan vroeger over eens zijn wat een autobiografie precies is. Het wordt uiteraard nog gecompliceerder wanneer we proberen autobiografische vormen van ik-vertellingen intercultureel te vergelijken.

Een eenvoudige definitie kan zijn: een autobiografie is iemands door hem of haar zelf geschreven levensverhaal. Daarmee is weinig gezegd en er rijzen onmiddellijk vragen omtrent de verplichte inhoud (het hele leven of een fragment; de tijd tot aan het volwassen zijn of tot in de hoge ouderdom enzovoort), omtrent het waar en wanneer, het hoe en waarom van dit genre en over de historische veranderingen die zich al dan niet hebben voorgedaan in de autobiografie door de eeuwen heen.

Er zijn onderzoekers die ervan uitgaan dat de autobiografie alleen historisch materiaal over de auteur mag bevatten. Anderen zijn juist van mening dat de autobiograaf het recht moet hebben zichzelf zo subjectief te zien als hij of zij maar wil. Om enig houvast te hebben in de wirwar van autobiografische expressievormen en mogelijkheden is het noodzakelijk een gemeen-

schappelijke noemer te vinden waaraan het genre als geheel voldoet of dient te voldoen. Zo'n simpele minimumeis is door Philippe Lejeune geformuleerd in *Le pacte autobiographique* (1975). Hij gaat uit van een pact tussen schrijver en lezer op basis waarvan een werk als autobiografie wordt opgevat. Zijn definitie luidt, in vertaling: 'De autobiografie is een retrospectieve vertelling in proza die wordt verteld door een bestaande persoon over zijn of haar eigen bestaan, wanneer daarbij de nadruk ligt op het persoonlijke leven, in het bijzonder op de geschiedenis van de eigen persoonlijkheid' (p. 14). Daaruit zijn de volgende elementen af te leiden:

a. de vorm is een prozavertelling;
b. het onderwerp is de geschiedenis van het leven (de persoonlijkheidsvorming) van de auteur;
c. auteur en verteller zijn identiek;
d. verteller en hoofdpersoon zijn identiek en het verhaal wordt retrospectief verteld.

Het autobiografisch pact ontstaat wanneer de lezer in de tekst de verzekering krijgt: auteur = verteller = hoofdpersoon. Dit is een formeel kenmerk, waarvan we kunnen uitgaan om vast te stellen of we met een autobiografie te maken hebben. Of naast waar gebeurde ook verzonnen elementen zijn ingevlochten in de geschiedenis is meestal niet na te gaan. Zowel wanneer auteurs de echtheid van hun autobiografie onderstrepen als wanneer zij er vraagtekens bij zetten of zeggen dat ze liegen, hebben we nooit absolute zekerheid over het al of niet 'waar of gelogen' zijn van een verhaal (vgl. Van Zoest, 1980).

De 'waarste' verhalen zijn niet altijd de waarschijnlijkste. Het gevoel van gelijkenis dat de auteur ervaart bij het schrijven of de lezer bij het lezen van de autobiografie wordt bepaald door eigen perspectief op literaire en andere tradities en op de verleden tijd.

De indruk van 'zo is het echt geweest' komt in verschillende tijden en culturen en bij verschillende autobiografen anders tot stand. Op grond van conventies en literaire procédés die sterk bepaald worden door de gemeenschap waartoe de auteurs behoren en het publiek dat hun voor ogen staat. Dit geldt ook als ze zich tegen de in hun tijd en cultuur geldende normen afzetten. In het autobiografische pact richt de auteur zich tot lezers die de betrouwbaarheid van het voorstel al dan niet aanvaarden. In de autobiografie staan dikwijls aanwijzingen omtrent de beoogde lezers. Augustinus bijvoorbeeld richtte zich in zijn *Confessiones*

tot God, al is er af en toe ook sprake van menselijke lezers aan wie hij zijn bekeringsgeschiedenis vertelt. In vergelijking daarmee ligt aan de *Confessions* van Rousseau een heel andere auteursintentie ten grondslag. Hoewel ook Rousseau in het begin God aanroept als Opperste Rechter en Eeuwig Wezen, blijkt uit zijn bekentenissen verder niet dat ze ook voor God bestemd zijn. Het gaat hem duidelijk om de lezers van zijn eigen tijd, die hij van zijn onschuld wil overtuigen.

Sommige onderzoekers wijzen erop dat de voortgeschreden secularisatie, die heeft geleid tot de 'God is dood'-theorie in onze tijd, is gevolgd door een geloof in de dood van de mens. Misschien geldt deze ontwikkeling wel alleen voor de westerse cultuur, waar de mens meer en meer bedreigd wordt met ontpersoonlijking.

De autobiografie wordt meestal in de eerste persoon geschreven. Onderwerp en lijdend voorwerp van de vertelling is de auteur die zichzelf wil leren kennen en zich tegelijkertijd aan anderen voorstelt. Is de auteur – misschien tegen beter weten in en tegen de tendens van de maatschappij in – op zoek naar zelfbevestiging? Het laat zich niet gemakkelijk verifiëren. We kunnen wel kijken naar formele en thematische kenmerken in autobiografische teksten en nagaan in hoeverre zich culturele verschillen en historische ontwikkelingen voordoen. Dit houdt een (poging tot) antwoord in op de vraag: *Hoe* heeft de autobiografie zich in een bepaalde cultuur ontwikkeld? Daarmee hangt samen de vraag: *Waarom* gebeurde dit zo? Deze vragen zijn moeilijker te beantwoorden dan die naar het *waar* en *wanneer* van de autobiografie. Op deze beide laatste vragen gaan we nu eerst kort in.

Waar?

In het algemeen bestaat er in het Westen overeenstemming over de opvatting dat de autobiografie van Europese oorsprong is. Vaak wordt ook beweerd dat het genre uitsluitend tot de westerse cultuur behoort. Neumann (1970) noemt de autobiografie 'eine rein europäische Literaturgattung' die 'eine Schöpfung der abendländischen Kultur' is (p. 109). De Engelsman Stuart Bates formuleert het zo: 'Op enkele uitzonderingen na manifesteert de autobiografie zich voornamelijk in West-Europa en in haar invloedssfeer, net als de syfilis' (geciteerd door May, 1979:17).

Schrijven anderen dan Europeanen een autobiografie, dan komt dat volgens Gusdorf (1975) omdat ze 'geannexeerd zijn door een mentaliteit die de hunne niet was'. Het is uiteraard niet gemakkelijk vast te stellen wat onder 'de' Europese mentaliteit moet worden verstaan. Wél is op grond van formele kenmerken vast te stellen of in de literatuurgeschiedenis van bijvoorbeeld Aziatische of Afrikaanse volken de autobiografische ik-vertelling is voorgekomen. Daar is nog niet veel onderzoek naar verricht. Een uitzondering vormt de studie van Milena Doleželová-Velingerová (1980) over de Chinese roman rond de eeuwwisseling. Zij toont aan dat onder westerse invloed duidelijke veranderingen beginnen op te treden in de Chinese literatuur. De jaren 1897-1910 vormen een overgangsperiode tussen traditionele en moderne Chinese fictie; het is een tijd waarin niet alleen China maar eigenlijk heel Azië aan het veranderen is. Het is de tijd waarin de westerse invloed op de literatuur zich manifesteert. De roman is een nieuw genre, de ik-vertelling een nieuwe vorm: 'De eerstepersoonsvertelling is zeker een vernieuwing in de geschiedenis van de Chinese vertelkunst [...] De opkomst ervan is vooral veelbetekenend in vergelijking met westerse literatuur, waar de eerste-persoonsvertelling al een vaste plaats inneemt sinds het klassieke Griekenland' (p. 57).

Het eerste voorbeeld van autobiografische fictie in de moderne Japanse literatuur dateert van 1890 en 'pas in de jaren twintig en dertig van deze eeuw werd het proces dat leidde tot een rijke verscheidenheid en artistieke volwassenheid van vertellen in de ik-vorm, voltooid [...] In veel moderne Chinese korte verhalen wordt de in de eerste persoon vertelde ervaring gecombineerd met het zoeken naar de eigen identiteit in een wereld die wijder is dan het privé-universum. De vraag waar het om gaat: "Wie ben ik?", die zo'n obsessie is in het westerse vertellen, wordt in China overschaduwd door de vraag: "Wie ben ik in mijn eigen maatschappij?"' (ibid., p. 72).

Het is niet onmogelijk dat onderzoek naar vertelvormen in Latijns-Amerika en Afrika van vóór de confrontatie met het Westen ook tot de conclusie zou leiden dat de eerste-persoonsprozavertelling ontbreekt en pas ontstaan is onder westerse invloed. Er bestaat wel veel eerste-persoons lyrische poëzie in orale verteltradities, zowel in China (vgl. Doleželová) als in Afrika (Finnegan, 1970). Voordat hierover beslissender uitspraken mogelijk zijn, moeten we eerst veel meer te weten komen over de orale litera-

tuurvormen in andere culturen. Het antwoord op de vraag *waar* zullen we voorlopig beantwoorden met: in het Westen en in door westerse cultuur beïnvloede gebieden.

Wanneer?

Over de vraag naar het begin van de autobiografie als genre worden heel uiteenlopende meningen gegeven. Het staat vast dat de term pas vele eeuwen later in omloop kwam dan het genre zelf. Volgens Gusdorf (1975:963) wordt het woord autobiografie voor het eerst gebruikt rond 1800, zowel in het Engels als in het Duits. Meestal worden Augustinus' bekentenissen de eerste echte westerse autobiografie genoemd. Neumann bijvoorbeeld zegt: 'Sie ist eine Schöpfung der abendländischen Kultur und beginnt im grunde mit Augustin' (a.w., p. 109). Daarin sluit hij zich bij anderen, onder meer Roy Pascal (1960), aan. Niettemin bestonden er in de Oudheid al tal van autobiografische werken. Georg Misch publiceerde een *Geschichte der Autobiographie* in zes dikke delen (1907-1969), waarvan hij er twee alleen al over de Oudheid volschreef. Behalve Augustinus wordt soms ook Abélard als beginpunt genoemd of Bunyan en, veel vaker, Rousseau, omdat hij als de eerste 'literaire' autobiograaf wordt opgevat.

Augustinus schreef zijn *Confessiones* in 397 of 398. Hij was niet de schepper van het genre autobiografie, maar hij is zeker een trendsetter geweest, in die zin dat hij veel meer navolgers dan voorbeelden heeft gehad. In de Griekse literatuur bestond het genre nauwelijks, omdat het tegen de normen was om je levensverhaal te vertellen. Volgens Aristoteles spreekt de ideale of volmaakte mens 'noch over anderen, noch over zichzelf (vgl. de Labriolle, 1966:VII). De Grieken hechtten niet zozeer aan de idee van de ontwikkeling van het individu. Zij interesseerden zich vooral voor de mens – kunstenaar, schrijver – op zijn beslissende punt, in zijn volheid, zijn *acmè*, daar waar zijn persoonlijkheid zich het meest had vervolmaakt. De Romeinen daarentegen waren meer realistisch ingesteld en concreter, en bij hen kende de 'persoonlijke' literatuur een zekere bloei, vooral in de vorm van memoires. In een hele rij van geschriften *de vita sua* dient met name dat van Marcus Aurelius te worden genoemd, al schreef hij in het Grieks, zoals in die tijd dikwijls gebeurde bij de Romeinen. Toch lijkt de invloed van de Griekse normen zo sterk, dat de

Romeinen niet dan met veel moeite nieuwe, dat wil zeggen: niet door de Grieken aanbevolen literaire wegen bewandelden (ibid., p. VIIv).

De christelijke invloed kan worden gezien als een belangrijke westerse factor voor de ontwikkeling van het autobiografisch genre, vanwege de sterke aandacht voor het individualisme in de traditie van het christendom. Het gaat daarbij minder om gememoreerde uiterlijke levensfeiten (memoires) dan om de zielsontwikkeling, de zielestrijd, de terugval in zonden enzovoort. Ook daarvan zijn enkele voorbeelden bekend van vóór Augustinus, maar diens *Confessiones* steken daar ver bovenuit: in Augustinus' boek komt de Romeinse memoireslijn in aanraking met christelijk gevoede inzichten in de ziel van de mens en beide lijnen vinden daarin een harmonische expressie. In *The Forms of Autobiography* (1980) gaat Spengemann zelfs zo ver dat hij Augustinus' autobiografie hét formele paradigma noemt voor alle latere vormen van het genre vanaf de middeleeuwen tot in onze tijd.

Drie methoden om zelfkennis te verwerven treffen we volgens hem bij Augustinus al aan: het zich herinneren van het eigen verleden, de filosofische zelfverkenning en de poëtische zelfexpressie. Elke autobiograaf kiest dan uit deze drie de meest geschikte voor de eigen situatie. De voorbeelden die Spengemann ter illustratie aandraagt, passen redelijk binnen dit uitgangspunt, maar betekent dat ook dat ze een algemeen patroon vormen? Bestaat er wel zo'n algemeen autobiografisch patroon? Of verandert het genre in de loop van de geschiedenis op veel meer manieren, ondanks het feit dat het pact aanwijsbaar blijft en daarmee de naam autobiografie van toepassing?

Hoe en waarom?

Een genre verandert altijd met de geschiedenis mee, doordat tijdgebonden afspraken hierover tussen auteur en publiek veranderen en daarmee ook de functie die de autobiograaf heeft voor zo'n publiek. Willen de auteurs zich rechtvaardigen tegenover God of tegenover de maatschappelijke groep waartoe zij behoren of vooral tegenover zichzelf? Amusement bieden of provoceren? Elisabeth Bruss (1976) beschrijft de ontwikkeling van de autobiografie in Engeland: John Bunyan (zeventiende eeuw) maakte

empirisch toetsbaar feitenmateriaal tot hét onderscheidskenmerk van zijn autobiografie. Voor James Boswell (achttiende eeuw) was dat niet voldoende: hij bracht onderscheid aan tussen het genre 'biografie' (objectieve, waarneembare feiten) en de 'autobiografie' (waarin de subjectieve feiten en de intieme gevoelssfeer centraal staan). Thomas de Quincey (negentiende eeuw) reserveert op zijn beurt de subjectieve feiten voor het genre *prose passionnée*, de lyrische gedichten, en hij laat in zijn *Confessions of an Opium Eater* vrolijke anekdotes en amusante gebeurtenissen uit zijn sociale leven overheersen. De twintigste eeuw ten slotte ziet in de autobiografie niet een middel om de waarheid te bieden maar om die te zoeken. De autobiografische functie verandert steeds, doordat deze met telkens andere tekstvormen wordt geassocieerd: bijvoorbeeld in de tijd van Bunyan waren dit de heiligenlevens en in die van Boswell was het vooral de krant. Nooit werd een vaste tekstvorm aangehouden voor de autobiografie in verschillende tijden, ook al verschillen het hoe en het waarom van die veranderingen vaak aanzienlijk, zoals de verschillende bijdragen aan deze bundel laten zien.

Veranderlijkheid is een blijvend gegeven van de autobiografie in alle culturen die het genre beoefenen. Terwijl de minimumeis van het pact gelijk blijft, variëren de elementen daaromheen, zoals waarheidsgetrouwheid of manipulatie van 'de werkelijkheid', auteursintentie, chronologie, terug- en vooruitkijken, relaties tussen het oudere vertellende en het jongere belevende ik.

Tijd blijkt inderdaad een fascinerend element waarmee auteurs worstelen en spelen. De relatie tijd–identiteit speelt een belangrijke rol in een autobiografie. Volgens Burton Pike (1976) is de autobiograaf geobsedeerd door het chronologisch aspect van de tijd dat cultureel is bepaald. Pike beschrijft de post-renaissancecultuur in Europa en daarin vooral de veranderingen in de negentiende en de twintigste eeuw: het persoonlijke, het unieke van de mens als stralend middelpunt en het verloren gaan daarvan. Dat verloren gaan is tragischer in mens-georiënteerde dan in God-georiënteerde tijden. Het geloof in de dood, het definitief verlies van de eigen identiteit, biedt weinig perspectief. Schrijvers die de lineaire kortheid en vergankelijkheid van hun leven als een obsessie ervaren, kiezen voor de autobiografie als middel om die obsessie te lijf te gaan en hun identiteit te bevestigen. Naast een min of meer formele autobiografie produceren zulke schrijvers herhaaldelijk fictie en essays, die ook sterk autobiografisch zijn,

zoals Rousseau, Gide, Thomas Mann en Sartre: 'Autobiografisch schrijven is voor hen geen toevallige ingeving, maar een dwangmatige behoefte die steeds moet worden herhaald' (Pike, 1976:328).

Een veranderend tijdsbesef kenmerkt de mens in de loop van de geschiedenis. Newton definieerde tijd als een opeenvolging van gelijke, mechanische losse eenheden – een subversief idee in die zin dat het het einde verhaastte van het Europese geloof in de eeuwige tijd, Gods tijd. Naarmate de mens zijn eigen bewustzijn steeds meer ging zien als de maat van alle dingen, werd de idee van tijd als niets anders dan een reeks afzonderlijke momenten, problematisch. Dat is duidelijk in het werk van Rousseau, van wie dan ook bekend is dat hij in de winter van 1750 zijn horloge weggooide, omdat hij het als een slavenketen beschouwde: van toen af had hij de illusie dat hij bevrijd was van de tijdsdwang. Rousseau ervoer het lineaire in de tijd als een last. Augustinus had zijn *Confessiones* nog tot God gericht, maar Rousseau reduceerde de almachtige tot een retorische randversiering. Het probleem dat tijd voorbijgaat en een moment niet eeuwig kan duren, is alleen op te lossen door als God te worden (vgl. *Rêveries d'un promeneur solitaire*, 5de promenade). Een nieuwe culturele impuls heeft voor dit probleem twee oplossingen aangedragen: hetzij door tijd en ruimte te transcenderen als bewustzijnscategorieën, hetzij door een sterk vooruitgangsgeloof waarin de Geschiedenis wordt opgevat als een progressieve kosmische kracht. De Geschiedenis werd een soort culturele godheid waarmee de negentiende-eeuwse autobiograaf heel goed overweg kon: zij werd de oplossing van individuele problemen met tijd en identiteit. In de twintigste eeuw stortte dit geloof in de Geschiedenis in. Het bewustzijn van tijd en continuïteit maakte plaats voor een bewustzijn van discontinuïteit, fragmentatie en relativiteit.

Een voorbeeld van het steeds problematischer wordende tijdsbewustzijn is Sartres autobiografie *Les mots*. Toch is Sartre nog dusdanig vertrouwd met de negentiende-eeuwse opvattingen, dat hij zich sterk bewust is van de daarin ontstane breuk. Latere schrijvers herkennen de breuklijn in de culturele traditie niet meer uit eigen ervaring en staan nóg identiteitslozer in de tijd. Zij blijken nog meer gepreoccupeerd met de zoektocht naar de eigen identiteit, waarbij zij eigen gedrag en persoonlijke ervaring als uitgangspunt nemen en als representatief beschouwen voor wat er in hun cultuur aan de hand is.

De traditionele autobiograaf met een vast patroon waarlangs hij zijn identiteit zal vinden in een vaststaande wereld met een even vast normenpatroon en tijdspatroon, past niet meer in een veranderde cultuur waar materieel gesproken weinig te wensen overblijft. Steeds opnieuw gaat het erom de eigen identiteit te definiëren. De tijdsopvolging, de lineariteit wordt dan gereduceerd tot een vertelprocédé.

Wat wordt in zo'n geval kenmerkend voor de autobiografie? Hoewel zijn boek geen studie is over de hedendaagse autobiografie, doet Christopher Lasch in zijn *Culture of Narcissm* (1979) een aantal uitspraken die zo niet direct dan toch indirect enig licht kunnen werpen op recente ontwikkelingen in de autobiografie. Lasch' boek is enigszins nostalgisch van toon, het 'vroeger was het beter' is hem niet vreemd. Hij beschrijft de hedendaagse Amerikaanse cultuur als collectief narcistisch. Een van de bewijzen daarvan vormt voor hem de opkomst van een nieuwe literatuur vanaf de jaren zestig, waarin cultuurkritiek, politieke reportage en herinnering gecombineerd worden, met als doel het snijpunt te verhelderen van persoonlijk leven en politiek, geschiedenis en privé-ervaring (p. 47).

Het persoonlijk, autobiografisch element is in deze cultuurkritische, literaire teksten sterk aanwezig. De schrijvers verbergen zich niet langer achter hun tekst, maar zijn zeer nadrukkelijk ook in hun fictie aanwezig. Het schrijven zelf wordt een thema dat erg in zwang komt en het bekentenisgenre neemt een grote vlucht. Lasch voert de populariteit van dit genre aan als een bewijs voor zijn stelling dat de hele Amerikaanse cultuur doordrongen is van narcisme. 'Fictie, journalistiek en autobiografie dringen in elkaar door, wat onmiskenbaar betekent dat veel schrijvers het steeds moeilijker vinden om zich van zichzelf los te maken, wat in de kunst toch noodzakelijk is. Hun persoonlijk materiaal wordt niet gefictionaliseerd of anderszins geordend, ze presenteren het gewoon onverteerd' (p. 49). Het lijkt alleen nog maar te gaan om het *Story*- of *Privé*-effect, de autobiografie als een reeks praatzieke monologen om literair onsterfelijk te worden, waarbij de schrijver op niets anders voortborduurt dan zijn of haar eigen bekendheid. Als schrijvers al naam hebben gemaakt, is er een kant en klare markt voor hun bekentenissen, hoe weinig zij ook te melden hebben. De conventie van het fictionele vertellen is afgeschaft en in plaats daarvan is het procédé gekomen van de schrijver die zich in eigen naam rechtstreeks tot de lezer wendt. Daarbij waarschu-

wen auteurs dan nog dikwijls hun lezers hen niet al te serieus te nemen: ze willen aan hun eigen verantwoordelijkheid ontsnappen. Op die manier degenereert volgens Lasch de bekentenisliteratuur uiteindelijk in antibekentenis, waarbij het optekenen van het innerlijk leven een onbedoelde parodie daarvan wordt (p. 54). Waar het in de autobiografie altijd om ging, het innerlijk, het eigen zelf, wordt nu een parodiërend procédé bij schrijvers (Woody Allen is een goed voorbeeld) om te onderstrepen dat ze absoluut niet serieus kunnen worden genomen. Vroeger verkeerden schrijvers in de veronderstelling dat hun eigen wereld in feite een afbeelding was van de grote wereld en zij beeldden de innerlijke strijd die zich in hun bewustzijn afspeelde, dan ook serieus af. Dat is veranderd: 'De "bekentenissen" van de kunstenaar monden alleen maar uit in banaliteit [...] Hun reis naar binnen onthult alleen maar een blanco. De schrijver ziet zijn leven niet langer weerspiegeld in zijn geest. Juist het omgekeerde: hij ziet in de wereld, zelfs in de leegheid ervan, een spiegel van zichzelf.' Het optekenen van eigen 'innerlijke' ervaring is niet bedoeld als verslag van een stuk werkelijkheid maar een roep om aandacht, bijval of sympathie, om zo het wankelende zelfgevoel enigszins te stutten (p. 54v).

De neiging om intens met zichzelf bezig te zijn is niet alleen in Amerika maar ook in Europa in de literatuur zichtbaar. De oorzaak ervan is echter niet zo expliciet aan te geven als Lasch meent. Popularisering van de psychiatrische analyse zou ermee te maken kunnen hebben (denk bijvoorbeeld aan een boek als *Portnoy's Complaint* van Philip Roth), de toenemende ontpersoonlijking van de samenleving, de ontbrekende hoop op een betere wereld, gevoelens van onbehagen, eenzaamheid, de hardheid van de maatschappij enzovoort. Lasch spreekt van de 'oorlog van allen tegen allen'. Narcisme lijkt het antwoord op de spanningen, angsten en wanhoop van het moderne leven. Door het ontbreken van politieke oplossingen in de maatschappij, heeft men zich geconcentreerd op de cultus van de persoonlijke relaties, maar als die ook teleurstellend blijken, rest slechts aandacht voor de persoonlijke groei die overgaat in narcisme. Wie over zijn of haar eigen sociale en culturele heg heenkijkt, beseft dat het hier gaat over schrijvers en lezers uit een relatief kleine bovenlaag in de welvaartsmaatschappij. Het door Lasch beschreven eindpunt is (ook in het Westen) lang niet de enige hedendaagse vorm.

Philippe Lejeune (1980) signaleert bijvoorbeeld een relatief

nieuw soort bekentenis- of getuigenisliteratuur die mede onder invloed van de media is ontstaan. Hij spreekt van 'documents vécus', die letterlijk worden opgetekend in gewone spreektaal, vanaf de bandopname, bijvoorbeeld uit de mond van politieke gevangenen, reizigers naar 'exotische' binnenlanden, sporthelden, gekidnapten enzovoort. Het gaat om 'echte levenservaring' die ook als zodanig wordt gepresenteerd, en wel zo 'natuurlijk' mogelijk. Naast bijzondere personages komen ook heel 'gewone' doorsnee mensen in zulke autobiografische reeksen aan het woord, bijvoorbeeld een boerin of een verpleegster, een afgekeurde mijnwerker, een horlogemaker. Dit soort autobiografieën blijkt bij bepaalde groepen lezers zeer in trek.

Boeren, arbeiders, gekoloniseerden, minderheden, hebben lang over hun leven gezwegen, in geschreven vorm althans. Voor hen gold Pierre Bourdieus uitspraak: 'Overheerste klassen spreken niet, ze worden gesproken' (vgl. Lejeune, 1980:254). De laatste jaren wordt er meer onderzoek gedaan naar de visies van onderaf en vanuit de periferie van de macht op geschiedenis en maatschappij. In dat kader verschijnen nu autobiografieën van slaven, arbeiders, allochtonen, die voor het eerst of opnieuw worden uitgegeven. Lejeune constateert dat na 1918 meer 'gewone levens' verteld en uitgegeven worden en ook meer geëngageerde autobiografieën. Het is inderdaad nieuw wat de laatste tien of vijftien jaar gebeurt, namelijk dat het woord van het 'volk' in het officiële circuit doordringt, bijvoorbeeld de autobiografie van de ongeneeslijk zieke kankerpatiënt, de werkloze, (de moeder van) een drugverslaafde enzovoort. Vanuit antropologische, sociologische en historische hoek worden in grote hoeveelheden orale documenten geproduceerd die ook in de vorm van autobiografieën worden gepresenteerd (genre: 'de autobiografie van wie niet schrijft', Lejeune, 1980).

Mensen raken nooit uitgepraat over zichzelf en over hun relaties met anderen. Autobiografen schikken zich meer of minder naar eigen tijd en cultuur. Het genre is geduldig, het pact ligt vast, maar tussen onderwerp en lijdend voorwerp van de autobiografie, de auteur ik en de hoofdpersoon ik, ligt onbereikbaar wat voorbij is: ik is altijd anders.

[Gedeelten van deze bijdrage verschenen eerder in *Bzzlletin* (109) en in mijn boek *Beyond the Boundaries. African Literature and Literary Theory* (Allison & Busby, London 1989).]

Bibliografie

Augustinus, 1965[7], *Belijdenissen*, vertaald door A. Sizoo, Utrecht/Antwerpen.

Bruss, Elizabeth, 1976, *Autobiographical Acts. The changing of a literary genre*, Baltimore/London.

Doleželová-Velingerová, Milena (ed.), 1980, *The Chinese Novel at the Turn of the Century*, Toronto/Buffalo/London.

Finnegan, Ruth, 1970, *Oral Literature in Africa*, Oxford.

Gusdorf, G., 1975, 'De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire', in: *Revue d'histoire littéraire de la France*, p. 957-994.

Labriolle, Pierre de, 1966, inleiding bij de Franse uitgave van Augustinus, *Confessions*, série Guillaume Budé, 2 vols., Paris.

Lasch, Christopher, 1979, *The Culture of Narcissm*, New York.

Lejeune, Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris.

–, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris.

May, Georges, 1979, *L'autobiographie*, Paris.

Misch, Georg, 1907-'69, *Geschichte der Autobiographie*, 6 delen, Frankfurt a.M.

Neumann, Bernd, 1970, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt a.M.

Pascal, Roy, 1960, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge/Harvard.

Pike, B, 1976, 'Time in autobiography', in: *Comparative Literature*, p. 326-342.

Rousseau, Jean-Jacques, 1782-'89, *Confessions*, in: *Oeuvres Complètes*, Bernard Gagnebien & Marcel Raymond (réd.), Tome 1, Paris, p. 1-656.

–, 1782, *Rêveries d'un promeneur solitaire*, ibid., p. 993-1099.

Sartre, Jean-Paul, 1964, *Les mots*, Paris.

Spengemann, William C., 1980, *The Forms of Autobiography. Episodes in the history of a literary genre*, New Haven/London.

Zoest, Aart van, 1980, *Waar gebeurd en toch gelogen. Over fictie en niet-fictie*, Puntkomma-reeks, Assen.

P.H.Schrijvers

De mensen hebben hun gebreken
Horatius over Horatius

In twee gedaanten draagt door de heldere lucht
een niet gewone of schamele vleugel mij,
de dichter, die niet meer op aarde
blijven zal maar, aan de nijd ontstegen,

de steden verlaat. Niet zal ik, kroonprins van
armoedige ouders, niet zal ik, huisvriend van
u, o dierbare Maecenas, sterven,
niet door de Styx worden ingesloten.

Zie aan mijn benen hoe reeds de huid verruwt;
een witte vogel word ik aan hoofd en hals
en op mijn vingers en schouderbladen
groeit nu een donzige laag van veren.

Bekender dan de Daedalische Icarus
vlieg ik zingend naar de bruisende Bosporus,
en naar de Afrikaanse Syrten
en naar het land van de Hyperboreërs.

Mij zullen kennen Colchiërs, Daciërs,
vrees voor het Marsisch cohort verbergend;
de geleerde Spanjaard zal mij lezen
en de drinker van Rhônewater.

Geen treurzang zij er bij het graf dat leeg is,
geen dodenklacht of jammerlijk rouwbetoon,
bedwing uw kreten, spaar de lijkstoet
voor overbodige eerbewijzen.

Het bovenstaande, vertaalde gedicht vormt het slotstuk van het tweede boek *Oden* (2, 20) van de Romeinse dichter Horatius en bevat enige autobiografische mededelingen over de afkomst, het

leven en de verdiensten van de dichter. Hiermee volgt Horatius enerzijds een poëtische traditie, die in de orale beginperiode van de Griekse literatuur haar aanvang heeft genomen: de zanger van homerische hymnen had de gewoonte om zichzelf in de slotregel van zijn voordracht voor te stellen aan zijn publiek en zijn afkomst en herkomst te vermelden. Dit gebruik, dat met de technische term *sphragis* (zegel) wordt aangeduid, werd in de gepubliceerde poëzie der Romeinen overgenomen en zoals Vergilius zijn leerdicht over de landbouw (*Georgica*) afsloot met een persoonlijke ondertekening in versvorm en Ovidius zijn bundel over de ballingschap (*Tristia*) met een uitvoerig autobiografisch gedicht afrondde, zo heeft ook Horatius het tweede en het derde boek *Oden* en het eerste boek *Brieven* met een *sphragis* bezegeld.

Anderzijds zet Horatius zich in het gedicht 2, 20 af tegen een algemeen Romeins gebruik om afkomst, carrière en verdiensten te vermelden op inscripties op graf- en andere eremonumenten die, vaak al tijdens het leven van de betrokken persoon besteld en vervaardigd, ook tot de autobiografische documenten der Romeinen behoren, te meer daar deze Latijnse inscripties – in tegenstelling tot de Griekse – dikwijls in de ik-vorm (en in versmaat) zijn geschreven. In het slotgedicht van het derde boek *Oden* (3, 30) noemt Horatius zijn poëtisch oeuvre 'een gedenkteken duurzamer dan brons en hoger dan de koninklijke piramiden'. In de vertaalde ode 2, 20 wordt in de eerste vijf strofen de ik-vorm met veel nadruk gebruikt, maar zeer bewust is in de slotstrofe het 'ik' niet meer in de tekst aanwezig. Het graf van de onsterfelijke dichter, wiens roem zich over de gehele wereld zal verbreiden, is leeg (een cenotaaf) en de gebruikelijke eerbewijzen voor de dode, zoals grafinscripties, zijn voor Horatius overbodig. Bovendien fungeert het gedicht 2, 20 zelf als inscriptie.

De vermelding van afkomst en carrière is met de gebruikelijke Horatiaanse beknoptheid aan het begin van de tweede strofe in acht Latijnse woorden samengevat, die door het enjambement van de verzen 5-7 extra reliëf krijgen. De dichter noemt zich daar *sanguis* van arme ouders. *Sanguis* (het gebruikelijke woord voor 'bloed' in het Latijn) is in deze combinatie de verheven term voor 'kind', te vertalen met 'telg' of 'prins' (vgl. de op Latijnse formuleringen teruggaande uitdrukkingen 'prins van den bloede' en 'van koninklijken bloede'). In ode 3, 30 vermeldt Horatius zijn herkomst uit de Italische achterhoek (het grensgebied van Apulië en Lucanië in de hak van Italië) en, zo voegt hij toe, 'ik, van lage

afkomst, word machtig geprezen als de dichter die...' (*ex humili potens*). Juist zoals eens een Romeins politicus en generaal (Scaurus) in zijn autobiografie de geringe erfenis van zijn vader vermeldde om zijn roemvolle loopbaan als resultaat van persoonlijke verdiensten te onderstrepen, zo ook dankt Horatius zijn roem en maatschappelijke erkenning louter en alleen aan zijn dichterlijk talent. Deze erkenning wordt in de tweede strofe van 2, 20 op de simpelste en daardoor effectiefste wijze verwoord: 'Ik, die door u wordt uitgenodigd (*ego quem vocas*), geliefde Maecenas.' De arme, achterhoekse dichter is huisvriend geworden van Maecenas, na keizer Augustus de machtigste man te Rome.

Afkomst en herkomst hebben de dichter Horatius langdurig geobsedeerd, zoals onder meer blijkt uit de autobiografische *sphragis* die het eerste boek *Brieven* afsluit. De dichter spreekt aldus zijn eigen bundel toe:

> Als een koelere zon de oren naar jou heeft getrokken,
> zeg dan dat ik als zoon van een ex-slaaf mijn vleugels uitsloeg
> wijder dan mijn nest deed verwachten, zodat je, wat je mijn
> afkomst
> wegneemt, toevoegt aan mijn verdiensten: ik weet te behagen
> aan de belangrijkste heren, bestuurders en legeraanvoerders.

Over de vader van Horatius en over de eerste ontmoeting van de dichter met zijn weldoener Maecenas zijn wij enigermate geïnformeerd doordat de *Satiren* van onze dichter een aantal persoonlijke, autobiografische gedichten bevatten. Op het eerste gezicht is het wellicht verrassend dergelijke niet-satirische teksten in een bundel satiren tegen te komen, maar men moet bedenken dat het Latijnse woord *satura* vermoedelijk in oorsprong een schotel gemengde vruchten en groenten aanduidde en als titel van een bundel gedichten beter met 'potpourri' of 'mengelwerk' kan worden vertaald. Pas bij de Romeinse dichter Juvenalis kan men spreken van satiren in de moderne, exclusieve zin van het woord. Voor dit mengelwerk, dat overigens voor het merendeel echte satiren bevat, noemt Horatius zelf als grote voorbeeld de Romeinse dichter Lucilius (tweede eeuw v.C.), wiens werk helaas slechts fragmentarisch bewaard is gebleven. Omdat deze Lucilius een politieke carrière afwees om zich geheel aan de dichtkunst te kunnen wijden, genoot hij een groot aanzien bij latere

Romeinse dichters. Voor de geschiedenis van de autobiografische poëzie van Horatius is de karakteristiek die hij van zijn voorganger geeft, het vermelden waard (*Satiren* 2, 1, 28v):

> Ik schep er genoegen in mijn woorden in versmaten te binden zoals Lucilius heeft gedaan [...] Eertijds vertrouwde hij zijn meest geheime gedachten toe aan zijn schrijftabletten als aan trouwe vrienden en in voor- en tegenspoed zocht hij geen andere vertrouweling. Hierdoor komt het dat heel zijn leven in zijn boeken is afgebeeld als op een votiefschilderij. Hem volg ik na, ik die niet weet of ik in Lucanië of in Apulië geboren ben. [Alweer de obsessie van zijn herkomst!]

De zesde satire van het eerste boek, gericht aan Maecenas, bevat een verslag van de eerste ontmoeting van Horatius met deze notabele, hoe hij door bemiddeling van andere dichters (onder anderen Vergilius) tot een onderhoud werd opgeroepen, in zijn zenuwachtigheid geen woord wist uit te brengen en pas na verloop van tijd aan Maecenas' tafel werd uitgenodigd. Ten aanzien van de adressaat Maecenas vormt dit gedicht een huldeblijk en dankbetuiging, maar eenmaal gepubliceerd, heeft deze persoonlijke tekst ook een retorische functie ten opzichte van het grotere publiek. Juist zoals Julius Caesar in *De Gallische oorlog* memoires schreef om zichzelf te rechtvaardigen en een gunstige beeldvorming bij de lezers te creëren, zo heeft deze zesde satire van Horatius ook gediend om de nieuwsgierige en jaloerse tongen van de Romeinen te doen verstommen. In het gedicht komt Horatius' 'afkomsttrauma' direct aan de orde:

> Niet omdat gij, Maecenas, van edeler afkomst zijt dan al degenen die het Etruskisch gebied der Lydiërs bewonen, niet omdat uw grootvader van moeders- en van vaderszijde ooit over machtige legioenen hebben geheerst, trekt gij uw neus op, zoals de meesten doen, voor onbeduidenden zoals ik, zoon van een vrijgelatene (*ignotos ut me libertino patre natum*) [...] Nu heb ik het weer over mijzelf, 'de zoon van een vrijgelatene', op wie iedereen afgeeft 'de zoon van een vrijgelatene', nu omdat ik, Maecenas, uw huisvriend ben, en vroeger omdat een Romeins legioen aan mij als officier gehoorzaamde (*nunc ad me redeo libertino patre natum / quem rodunt omnes libertino patre natum*).

'De zoon van een ex-slaaf' (in het Latijn: *libertino patre natum*) keert als een obsederend refrein terug in het eerder vermelde slotgedicht van de *Brieven* en vormt wel de schurendste en schrijnendste versregel uit Horatius' oeuvre. *Líbertíno pátre náaaaatus, líbertíno pátre náaaaaatus* heeft door zijn woordaccenten hetzelfde hamerende patroon als die andere kreet die later door Rome zal klinken: *Chrístiáni ád leónes, Chrístiáni ád leónes* ('De christenen voor de leeuwen'). Toen de ex-slaaf zijn zoon op de hogere-standenschool te Rome had geplaatst, zal de jonge Horatius het vaak hebben moeten horen: 'slavenzoon, slavenzoon'.

Eigenlijk had onze dichter alles tegen voor een roemvolle loopbaan in het standsbewuste Rome. Afgezien van het feit dat in deze utilitair ingestelde stad dichters en literatoren toch al alle moeite hadden om zich te rechtvaardigen en waar te maken (vandaar al die poëtische teksten over het voortleven na de dood als troost voor de miskenning hier en nu), was Horatius de zoon van een vrijgelatene en behoorde daarmee tot een bevolkingsgroep waarop door de echte Romeinse burgers werd neergezien met een mengeling van vreemdelingenhaat, Blut- und Bodengevoel en jaloezie (als de vrijgelatene zich maatschappelijk omhoogwerkte). Wij weten dat Horatius' vader de knecht van een veilingmeester/deurwaarder (Latijn: *praeco*) is geweest, een beroep dat zeer laag aangeschreven stond, zeker in Horatius' tijd, de tijd van de burgeroorlog, toen veel bezittingen van tegenstanders werden geconfisqueerd en geveild. Horatius kwam, zoals gezegd, uit de Italische achterhoek en koos ook nog in de burgeroorlog de verkeerde partij (die van de verliezers tegen Octavianus/Augustus en Maecenas).

Terwijl de dichter de rol van zijn vader bij zijn opvoeding met alle dank en respect vermeldt, zwijgt hij in alle talen over zijn moeder, voer voor psychologen en biografen. Was hij een onecht kind? Zoon van een slavin? Niet alleen de slotgedichten van de afzonderlijke boeken maar ook de slotverzen van afzonderlijke gedichten bevatten bij Horatius vaker meer of minder expliciete, autobiografische toespelingen. De gedichten 4, 5 en 9 uit het eerste boek *Satiren* verwijzen aan het slot naar de bevolkingsgroep der joden (*Sat.* 4: 'Wij dichters zullen je als joden dwingen'; 5: 'Laat de jood Apella dit maar geloven, ik niet'; 9, tot Horatius gericht: 'Je wilt toch niet de besneden joden beledigen'). Een naar mijn mening psychologisch aanvaardbare hypo-

these is dat Horatius' moeder een oriëntaalse, Levantijnse of joodse slavin is geweest, wier bestaan en herkomst door de dichter zijn verzwegen of verdrongen. Alleen dan worden de slotopmerkingen over joden begrijpelijk, en het mechanisme van de zelfspot/zelfhaat en het beeld van de immigrant die zich meer dan volledig aanpast aan de cultuur en het regime dat hem ontvangt, zijn ons bijvoorbeeld uit de joods-Amerikaanse geschiedenis genoegzaam bekend. Dat deze maatschappelijk gehandicapte Horatius dankzij zijn poëtisch talent kon opklimmen tot huisvriend van Maecenas, is een godswonder, en zo heeft hij het ook zelf ervaren, getuige ode 3, 4 waarin hij zijn autobiografie tot mythe heeft omgevormd:

Daal uit de hemel, zing nu bij fluitmuziek
een lange hymne, vorstin Kalliope,
of louter met uw stem of bij de
klanken van snaren op Phoebus' cither.

Hoort u haar? of word ik bedrogen door
zoete waanzin? ik droom haar te horen dolend
door vrome wouden waaronder langsgaan
lieflijke winden en waterstromen.

Ik was een kind toen op de Apulische Voltur
sprookjesduiven voor Pullia's tempel mij,
vermoeid van spelen ingeslapen,
hebben omwonden met groene blaren,

bedoeld als wonderteken voor alle mensen
die in het hoge nest Acerontia,
de pas van Bantia of op vette
grond van het lage Forentum wonen,

hoe ik daar sliep veilig voor zwarte adders
en voor beren, hoe ik bedekt werd door
de heilige lauwer- en mirtetakken,
een niet zonder goden bevlogen zoogkind.

Aan u, aan u, o Muze, behoor ik toe
als ik omhoogklim naar het Sabijnse land,
als glooiend Tibur, koel Preneste of
het heldere Baiae mij welkom lijken;

vriend van uw bronnen en van uw dansend koor,
heeft na Philippi de panische terugtocht mij
niet doen bezwijken noch de onzalige
boom of de zuidkaap van Palinurus.

Het is begrijpelijk dat de onweerstaanbare opkomst van Horatius in Rome tot jaloerse reacties en lasterpraatjes heeft geleid, een autobiografisch gegeven dat in het vertaalde gedicht 2, 20 in vier Latijnse woorden is samengevat: *invidiaque maior / urbis relinquam* ('afgunst te boven zal ik de steden verlaten', allereerst de stad Rome waar de *fama* – de roddels en geruchten – zo'n grote sociale rol speelde). In de persoonlijke gedichten uit de *Satiren* wordt de afgunst meermalen genoemd, bijvoorbeeld in 2, 1, 74-78:

Wat ik ook ben, hoezeer ook beneden de stand en het talent van Lucilius, toch zal de afgunst tegen haar zin toegeven dat ik altijd in het gezelschap van de hoogste personen heb geleefd, en zoekend haar tanden te zetten in een zwakke plek, zal zij deze breken op een harde kern.

In dezelfde satire komt ook tot uitdrukking dat het verbale talent van Horatius, die zijn schrijversloopbaan als hekeldichter begon, zich ontwikkeld heeft als het enige wapen dat hem tegen zijn aanvallers ter beschikking stond: oog om oog, tand om tand, faam om faam:

Maar mijn pen zal geen mens uit eigen beweging kwetsen, zij zal mij slechts beschermen als een zwaard in de schede. O Jupiter, maak dat dit zwaard ongebruikt in de schede verroest en dat niemand mijn dierbare rust verstoort. Maar wie mij niet met rust heeft gelaten, zal tranen storten en zijn naam zal door mijn poëzie in heel de stad over de tong gaan.

Uiteindelijk heeft de dichter het in Rome niet meer kunnen uithouden, lastiggevallen als hij werd door nieuwsgierige en jaloerse medeburgers (vgl. *Sat.* 2, 6):

> Het is alweer bijna zeven jaar geleden sinds Maecenas mij tot de zijnen rekende; althans ik ben degene die hij als hij op reis gaat het liefst in zijn wagen meeneemt en aan wie hij confidenties doet van het soort 'hoe laat is het' [...] 'voorzichtig, het is 'sochtends al vroeg koud' en meer van die dingen die zonder probleem aan een oor met spleten kunnen worden toevertrouwd. En al die tijd, elke dag, elk uur, wordt mijn persoon hoe langer hoe meer aan afgunst blootgesteld. 'Ze hebben samen naar de spelen gekeken', 'ze hebben samen op het Marsveld getraind', 'o Gelukszoon'.

De villa op het land was het toevluchtsoord, waarvoor hij zijn vriend Maecenas zijn leven lang dankbaar zal blijven (*Sat.* 2, 6 vervolg):

> Stroomt er een kil gerucht van het forum over de kruispunten, dan vraagt iedereen die mij tegenkomt: 'O mijn beste, jij moet het weten, want jij hebt nauwer contact met de goden, heb je soms iets gehoord over de Daciërs?' – 'Niets' – 'Wat ben je toch altijd een olijkerd' – 'Maar verdorie, ik weet niks' – 'Zeg, heeft de keizer aan de soldaten Sicilië beloofd of gaat hij land in Italië verdelen?' Als ik zweer dat ik niets weet, kijkt men mij stomverbaasd aan als een bijzondere sterveling met een bijzonder diep stilzwijgen. Ondertussen gaat voor mij in mijn ellende de dag voorbij niet zonder wensen: 'O land, wanneer zal ik je terugzien? Wanneer...'

In de derde strofe van het vertaalde gedicht 2, 20 beschrijft Horatius zijn gedaanteverandering in een zangvogel, die wij op grond van zijn kleur ('wit', vers 10) en van de toespeling op de tocht van de god van de dichtkunst, Apollo, naar de Hyperboreërs (volgens de overlevering reisde hij per zwanewagen), mogen identificeren als een zwaan die in het gedicht over dood en voortleven zijn zwanezang zingt. In de loop der eeuwen hebben verschillende critici deze derde strofe veroordeeld, omdat de metamorfose zo realistisch en gedetailleerd werd beschreven, iets wat meer zou passen in de *Metamorphosen* van de dichter Ovidius. Ongetwijfeld heeft Horatius met deze beschrijving de verwachtingen van zijn lezers doorbroken en hen met dit wonder verrast. Tevens getuigen de verzen van de intensiteit waarmee hij zijn 'vlucht' uit de steden heeft ervaren.

Terwijl de dichter met behulp van talrijke geografische namen zijn roem en voortleven over de hele wereld in vogelvlucht vermeldt, bevat deze opsomming een versregel (13 'bekender dan Daedalische Icarus'), die vele generaties van lezers heeft verbaasd. Het verhaal over Icarus is welbekend: samen met zijn vader Daedalus vloog hij uit Kreta weg en doordat de zoon in zijn overmoed te dicht bij de zon kwam, smolt de was waarmee zijn vleugels waren vastgemaakt; hij stortte in zee en verdronk. Ook de lezers uit de Oudheid kenden deze mythe; Horatius vertelt zelf het tragische verhaal in *Oden* 4, 2 ('Wie Pindarus probeert te overtreffen, steunt op vleugels die door de kunst van Daedalus met was zijn vastgemaakt, en is gedoemd zijn naam aan een zee te geven'). Is het niet vreemd dat in het trotse gedicht 2, 20 Horatius zich met deze gevallen vogel vergelijkt? In de middeleeuwen had men hier al moeite mee en heeft men de Latijnse tekst *notior* ('bekender') veranderd in *ocior* ('sneller'), een verbetering die ondanks de onmogelijke vershiaat nog in de meest recente, Nederlandse odenvertaling is gevolgd (Ambo, 1987); in later tijd heeft men ook nog voorgesteld *tutior* ('veiliger') of *cautior* ('voorzichtiger') te lezen. Maar, of men het wil of niet, er staat in de Latijnse tekst *notior* ('bekender').

Deze vergelijking van zichzelf als dichter met Icarus zou kunnen aangeven dat ook Horatius zich bewust was van de risico's die ieder uitvoerend kunstenaar loopt bij het optreden voor een publiek. De kunstenaar is een koorddanser, zegt hij zelf, bewonderd door het publiek dat zich verkneukelt bij zijn val. De verwijzing naar Icarus in 2, 20 zou men op grond van het beeld van de vogel ook kunnen vergelijken met het negentiende-eeuwse gedicht *l'Albatros* van de Franse dichter Baudelaire:

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

[De Dichter is gelijk aan de vorst van de wolken
die de storm bezoekt en om de schutter lacht;
verbannen op de grond te midden van 't gejouw
beletten zijn reuzevleugels hem te lopen.]

Het is echter wel erg anachronistisch om van Horatius een pur sang romanticus te maken; hij is niet aan de kunst gestorven, integendeel.

Een andere interpretatie dringt zich op als men de versregel 'bekender dan Daedalische Icarus' in de context beziet van de talrijke, geografische eigennamen (de Aziatische Bosporus, de Afrikaanse Syrten, de Hyperboreërs in het Noorden, Daciërs, Scythen in het Oosten). De voorstelling dat Horatius als Latijns dichter ook in die verre streken gelezen en gewaardeerd zal worden, is op zichzelf genomen ietwat overdreven en zou van megalomanie kunnen getuigen. Alleen de verwijzing naar de geleerde = geromaniseerde Spanjaarden en Galliërs is realistisch te noemen. De vierde strofe is een tikkeltje absurd en door de Icarusvergelijking geeft de dichter toe dat deze poëzie daar natuurlijk in het water zal vallen. Door deze zelfspot en zelfironie relativeert Horatius de pretenties en de hoge toon van de rest van het gedicht en neemt van tevoren de eventuele irritatie of lachlust om zijn grootdoenerij bij de lezers weg. Deze zogenaamde zelfverkleining treft men ook aan in het reeds gedeeltelijk geciteerde slotgedicht van het eerste boek *Brieven*, waar de autobiografische mededeling als volgt wordt voortgezet:

> [...] ik weet te behagen
> aan de belangrijkste heren, bestuurders en legeraanvoerders,
> ik, klein van stuk en vroegtijdig grijs, door de zon snel gebruind en
> driftig van aard, maar wel zo dat ik makkelijk ben te verzoenen.
> Als iemand soms bijgeval je naar mijn leeftijd zal vragen,
> deel hem dan mee dat ik vierenveertig werd in december,
> in het jaar waarin Lollius als consul zijn collega Lepidus voorging. [21 v.C.]

De combinatie 'klein van stuk' en 'driftig van aard' (dit laatste blijkt uit zijn spotdichten) plaatst Horatius in de reeks van satirenschrijvers die een lichamelijke of sociale handicap door hun agressieve geschriften compenseren. De soms weinig tedere, satirische liefdesgedichten doen het vermoeden rijzen dat voor onze kleine, dikke dichter de erotische druiven vaak te hoog hingen. Maar, zoals Anton van Duinkerken opmerkte in zijn opstellenbundel *De Mensen hebben hun Gebreken*: 'Zó is de mens ge-

bouwd, dat zijn ellendigste gebreken dikwijls de voorwaarden worden tot zijn schitterendste heerlijkheid.' De kleine, provinciale dichter Horatius Flaccus schaart zich bij de blinde Homerus, de bultenaar Esopus, de jichtlijder Erasmus, de dove Ronsard en de lelijke Andersen. Ook deze Latijnse lelijke eend werd uiteindelijk een zwaan.

De autobiografische mededelingen van Horatius, die vaak negatieve eigenschappen van zijn persoon bevatten, zijn op tweeërlei wijze te duiden. Allereerst vertelt hij zelf in een van zijn *Satiren* (1, 4) dat zijn allerbeste vader hem een zeer strenge, moralistische opvoeding had gegeven:

> Aldus ben ik vrij van fouten die vernietiging (van reputatie) veroorzaken, en ben slechts behept met bescheiden fouten die te vergeven zijn. Misschien zal ik ook nog van deze laatste ruimschoots bevrijd worden door de tijd, een openhartige vriend en mijn eigen beraad. Want nooit, wanneer ik alleen ben in mijn draagstoel of in een zuilenhal, onttrek ik mij aan mijzelf: 'Dit is beter; door dat te doen, zal ik beter leven, zo ben ik geliefd bij mijn vrienden [...].' Dit overweeg ik bij mijzelf met gesloten mond; zodra mij tijd wordt gegeven, schrijf ik het op.

In zijn poëzie onttrekt Horatius zich niet aan zichzelf; de eigen persoon wordt voortdurend geobserveerd en gecontroleerd en als moralistisch auteur verzwijgt hij de eigen fouten en tekortkomingen niet.

Vandaar ook zijn grote belangstelling voor de stoïsche filosofie die zich op deugden en ondeugden van de eigen, innerlijke persoon concentreert. De autobiografie fungeert aldus bij hem als verslag van introspectie en zelfonderzoek, een lijn die in de Latijnse literatuur later door Seneca in zijn *Brieven* en door Augustinus in zijn *Confessiones* is voortgezet. In het tweede boek *Satiren* treft men twee gedichten aan, die een dialoog vormen tussen respectievelijk Horatius zelf en een rechtsgeleerde die hem wijst op zijn negatieve en riskante voorkeur voor satirische poëzie, en tussen Horatius en zijn huisslaaf Damasippus die zijn meester kent zonder sociaal masker, en de huisslaaf spaart hem niet (*Sat.* 2, 3):

Horatius: 'Akkoord, ik geef toe dat ik een dwaas ben en zelfs volkomen gek. Maar zeg me dan aan welke geestesziekte ik lijd.'

Damasippus: 'Luister, je blaast je op, dat wil zeggen, je bootst reuzen na terwijl je zelf twee voet lang bent; en je bent de eerste om het krijgshaftig air van Turbo in uniform te bespotten en die is nog groter dan jij. Ben jij minder belachelijk? Is het ook niet waar dat jij in alles Maecenas naäapt, op wie je zo weinig lijkt en die volstrekt superieur is aan jou?'

Anderzijds heeft de zelfverkleining ook een retorische functie, die men kan aanduiden met de technische, retorische term *insinuatio* (niet te vertalen met insinuatie, maar met indirecte, geraffineerde benadering van lezer en onderwerp). De *insinuatio* wordt toegepast wanneer het te behandelen onderwerp irritatie bij het publiek zou kunnen oproepen. Als Horatius in zijn moralistische gedichten de dwaasheden en tekortkomingen van de mensheid aan de kaak stelt, portretteert hij zichzelf als behept met dezelfde kwalen die hij bekritiseert. Kritiek, nota bene uit de mond van een zoon van een ex-slaaf, zou voor de standsbewuste Romeinen, die op hun ponteneur stonden, irritant kunnen zijn en is het ook geweest, gezien Horatius' literaire verdedigingsmechanismen. Wanneer hij de vrouwenjager Maecenas op elegante wijze vermanend toespreekt, zal hij ook zichzelf beschrijven als verstrikt in de netten der liefde (vgl. *Epode* 14). Zelfspot moet de kritiek verzachten en aanvaardbaar maken. Zo blijft hij 'geliefd bij zijn vrienden'. In hoeverre een dergelijk retorisch zelfportret met de historische werkelijkheid overeenkomt, valt niet meer na te gaan. Sociale tact kan niet buiten een vleugje kameleontisch bedrog en ironische overdrijving. In een Horatiaans gedicht, dat een vorm van conversatie is met de lezer, is de urbaniteit, zich uitend in humor en zelfrelativering, een onmisbaar element: *ridentem dicere verum* ('lachend de waarheid zeggen').

Ook het bezingen van de eigen roem is een hachelijke zaak die snel stinkt. Vandaar de zelfverkleining aan het slot van het eerste boek *Brieven* en in de toespeling op Icarus in het slotgedicht 2, 20. Wel wordt deze zelfverkleining minder naarmate het zelfbewustzijn van de dichter groeit. Aan het slot van het derde boek *Oden* ('ik heb een gedenkteken geschapen, duurzamer dan brons') wordt nog wel de provinciale herkomst vermeld om de

eigen extra verdienste te onderstrepen, maar van zelfironie is geen sprake meer. De Zuiditalische, kleine slavenzoon Quintus Horatius Flaccus is dan onze vriend Horatius geworden, 'prince des poètes et poète des princes', wiens tweeduizendste sterfdag in 1992 met gepaste luister zal worden herdacht.

K.A.E. Enenkel

De gelauwerde dichter over zichzelf
Francesco Petrarca als autobiograaf

> Toen ik een jonge man was, bezat ik een niet zeer krachtig, maar bijzonder soepel lichaam. Ik beweer niet dat ik buitengewoon knap was, maar toch dat ik, toen ik jong was, de goedkeuring kon wegdragen. De kleur van mijn huid was fris, ergens tussen blank en olijfbruin in, en ik had schitterende ogen. Lange tijd bezat ik een bijzondere gezichtsscherpte die me na mijn zestigste levensjaar plotseling in de steek liet, zodat ik – zeer tegen mijn zin – een bril moest dragen.
>
> Petrarca, *Brief*:2

> In die tijd werd ik gedreven door een jeugdig verlangen om door Gallië en Germanië te trekken. Hoewel ik andere redenen heb bedacht, opdat ik de reis voor mijn heren aannemelijk kon maken, was toch de ware reden een brandend verlangen veel te zien.
>
> Petrarca, *Brief*:10

In de ontwikkeling van de westerse autobiografie neemt de Italiaanse dichter en humanist Francesco Petrarca (1304-1374) een bijzondere plaats in. In de lange periode van de middeleeuwen (ca. 400-ca. 1400) is er nauwelijks sprake van autobiografieën als zelfstandige werken, hooguit van voorvormen. Georg Misch (Misch II-III, 1955v), de auteur van het omvangrijke standaardwerk over de geschiedenis van de autobiografie, heeft aan de autobiografie van de middeleeuwen twee lijvige delen gewijd, maar wie een zelfstandige autobiografie zoekt, blijft met lege handen achter.

Francesco Petrarca was waarschijnlijk de eerste westerse denker na de middeleeuwen, die een autobiografie in strikte zin heeft geschreven. In zijn autobiografie, de *Brief aan het nageslacht* (*Epistola posteritati*), heeft hij gepoogd een blijvend beeld van zijn leven en zijn persoonlijkheid te schetsen. Bij Petrarca zijn de

twee misschien belangrijkste voorwaarden voor het tot-standkomen van een autobiografie volop aanwezig: de notie van individualiteit en een zeker zelfbewustzijn, dat wil zeggen dat de auteur zijn persoonlijkheid belangrijk genoeg acht om haar aan het nageslacht over te leveren. Beide voorwaarden waren in de middeleeuwen moeilijk te vervullen. Volgens het christelijk denken mocht het individu niet te veel aandacht aan zichzelf besteden: men zou dit als ijdelheid en hoogmoed hebben ervaren.

Het was juist deze houding waarmee Petrarca heeft gebroken. Hij besteedde zeer ruime aandacht aan zijn persoonlijkheid en aan zijn individualiteit. Hij heeft omvangrijke verzamelingen van zijn privé-correspondentie uitgegeven, waarin hij herhaaldelijk een beeld van zichzelf, van zijn specifieke leefgewoonten, van zijn gedachten en van zijn gevoelens schetst. Hij heeft zelfs een apart werk geschreven waarin hij poogt zijn 'ik' te analyseren, met de titel: *Over mijn innerlijke conflicten*. Ook zijn uiterlijk achtte hij de moeite waard: hij heeft portretten van zichzelf in opdracht gegeven, bijvoorbeeld bij de befaamde Italiaanse schilder Simone Martini (ca. 1284-1344). Het is daarom ook geen toeval dat hij na de middeleeuwen de eerste westerse intellectueel is, van wie we portretten met realistische, authentieke gelaatstrekken bezitten (Mardersteig, 1974).

Groot was het belang dat Petrarca aan zichzelf binnen de ontwikkeling van het Westeuropese denken toekende, en dit was voor een groot deel zelfs terecht. Hij was immers de geestelijk vader en architect van het humanisme, een stroming waarin gepoogd werd de literatuur en de ideeën van de Oudheid in ere te herstellen, en langs deze weg tot vernieuwende gedachten te komen. Hij was degene die de intellectuele voertaal, het Latijn, beter beheerste dan al zijn middeleeuwse voorgangers, en die een Latijnstalig oeuvre heeft nagelaten dat direct met de werken van Vergilius of Cicero kon wedijveren. Hij voelde zich dan ook de nieuwe Cicero, de nieuwe Vergilius. Haast en passant heeft hij nog de basis gelegd voor het moderne literaire Italiaans, door zijn befaamde dichtbundel de *Canzoniere*. Openlijker en nadrukkelijker dan de meeste intellectuele tijdgenoten streefde hij naar aardse roem. Dit komt het best tot uiting in zijn bekroning tot dichter, tot *poeta laureatus* op het Capitool te Rome, in 1341. Hij kreeg van de stad Rome een lauwerkrans en het privilege dat hij de dichtkunst, overal waar hij maar wilde, mocht onderwijzen. Voortaan stond hij in heel geletterd Europa bekend als de 'gelau-

werde dichter' en deze titel werd aan het begin van al zijn werken vermeld.

Tegen deze achtergrond wordt het enigszins begrijpelijk waarom een man als Petrarca een autobiografie wilde schrijven. Hij achtte zijn individuele persoonlijkheid belangrijk genoeg om haar aan 'de vergetelheid te ontrukken' en aan het nageslacht over te leveren. Hij vertrouwde erop dat de werken van de *poeta laureatus* altijd, dus ook nog in de twintigste eeuw, zouden worden gelezen – en de historische ontwikkeling heeft hem tot nu toe gelijk gegeven. Hij was van mening dat zijn werken niet los konden worden gezien van zijn leven. Hij vond dat in zijn werken zijn leven een grote rol speelde en wilde om die reden de lezer van informatie daarover voorzien.

Bijzonder aantrekkelijk is de vorm die Petrarca kiest om zijn opzet te realiseren: een brief, die als het ware persoonlijk gericht is aan de toekomstige lezer. Dit beperkt zich niet tot de titel; Petrarca spreekt ons ook direct toe: 'Misschien heb je iets over me gehoord [...], en misschien wil je ook dit weten: wat voor iemand ik was en hoe het mijn werken is vergaan' (*Brief*:2). Het gekozen publiek is ook verder van belang voor Petrarca's onderneming: daardoor creëert hij een grote historische distantie, die hem inspireert zijn leven sterk relativerend te beschouwen: hij bekijkt het als het ware samen met de toekomstige lezer, vanaf een grote, in principe zelfs onbeperkt grote, historische afstand.

Het idee zich met een autobiografie tot het nageslacht te wenden, heeft de humanist naar alle waarschijnlijkheid opgedaan bij de Romeinse dichter Ovidius, die een autobiografische elegie in zijn klaagzangen heeft opgenomen; de elegie heeft de volgende aanhef: 'Wat voor iemand ik was, de speelse dichter van tedere liefdesverhalen / verneem, nageslacht, opdat je hem die je leest, leert kennen' (*Tristium* IV, 10, 1-2).

Het overnemen van dit belangrijke idee roept de vraag op in hoeverre antieke invloeden Petrarca in zijn *Brief aan het nageslacht* hebben gemotiveerd. Was het de studie van de Oudheid die de humanist daartoe heeft aangezet? Moet Petrarca's autobiografie in de eerste plaats worden geïnterpreteerd als Nachleben van de Oudheid?

Een vergelijking van Petrarca's autobiografie met de elegie van Ovidius laat zien dat laatstgenoemde – afgezien van het gekozen publiek – niet model stond voor de humanist. Hij ge-

bruikt noch de opbouw noch de woorden van Ovidius. Deze onafhankelijkheid is wel een opvallend feit, omdat de elegie van Ovidius een belangrijke invloed op de humanistische autobiografie in het algemeen heeft uitgeoefend (IJsewijn, 1973): bijvoorbeeld de Duitse humanist Eobanus Hessus (1488-1540) heeft haar in zijn autobiografie (*Eobanus Posteritati*; Schnur, 1978:211-219) geïmiteerd.

Overigens is er ook geen ander autobiografisch werk uit de Oudheid op te sporen dat Petrarca als voorbeeld had kunnen gebruiken. Het was een andere tak van de antieke literatuur, waaruit de humanist zijn inspiratie heeft geput, te weten de antieke biografie. Zijn belangrijkste inspiratiebron was de Romeinse biograaf Suetonius Tranquillus (ca. 69-130), de auteur van de befaamde levensbeschrijvingen van de Romeinse keizers. Voor Suetonius had Petrarca een opvallend sterke belangstelling: er zijn niet minder dan drie door Suetonius geschreven biografieën uit zijn persoonlijke bezit bewaard, die hij bovendien gedeeltelijk druk heeft geannoteerd (Billanovich, 1956, 1960). Petrarca was ongetwijfeld de beste Suetonius-kenner sinds eeuwen (Berschin, 1983:37). Wat Petrarca in Suetonius zo fascinerend vond, was in de eerste plaats het feit dat daar het privé-leven van hooggeplaatste personen uitvoerig aan de orde kwam; de humanist vond hierin tal van aanknopingspunten met zijn persoonlijk leven. Op het gebied van het privé-leven was het mogelijk zichzelf te vergelijken met de Romeinse keizers; ongedwongen en natuurlijk plaatst Petrarca zichzelf op één lijn met keizer Augustus, wanneer hij bijvoorbeeld opmerkt dat hij, net zoals Augustus, geboren is uit een oude familie (*Brief*:2), of wanneer hij zijn manier van omgaan met vrienden vergelijkt met die van dezelfde keizer (*Brief*:6).

Het was niet de opbouw of de compositie van Suetonius' biografieën die Petrarca heeft geïmiteerd (zoals Kessler, 1983 ten onrechte beweert). Het belangrijkste was dat Suetonius Petrarca een bredere kijk op de mens heeft gegeven. Hierbij hoorde ook de lichamelijke kant. In Petrarca's autobiografie is de beschrijving van het lichaam bijzonder opvallend. In middeleeuwse autobiografische teksten werden lichamelijke aspecten meestal volledig verwaarloosd, omdat men in het kader van de christelijke minachting voor de wereld het lichamelijke van ondergeschikt belang of verwerpelijk achtte. Suetonius daarentegen beschrijft regelmatig het uiterlijk van de betreffende keizers. Dit heeft Petrarca,

die ruime aandacht aan zijn lichaam besteedde (zoals uit zijn privé-correspondentie blijkt) en een uitgesproken voorkeur had voor ingewikkelde kapsels, make-up, prachtige kleren enzovoort, bijzonder aangesproken. Zo heeft Suetonius hem het voorbeeld voor de beschrijving van zijn uiterlijk geleverd. Hoewel deze een verfrissend originele en natuurlijke indruk wekt, zijn de woorden en onderwerpen afkomstig uit Suetonius, *Aug.* 79: uit deze bron zijn Petrarca's 'schitterende ogen' en de kleur van zijn gelaat, 'ergens tussen blank en olijfbruin in', letterlijk afkomstig (*Brief*:2; Suetonius, *Aug.* 79, 2; zie eerste inleidende citaat). De constatering dat zijn lichaam een zekere schoonheid bezat, is een reactie op Suetonius, *Aug.* 79. Terwijl Suetonius aan Augustus een in alle fases van het leven mooi lichaam toekent, beweert Petrarca dit in zijn geval slechts voor zijn jeugd. De humanist mengt hier een druppel bescheidenheid door de in ander opzicht ietwat onbescheiden vergelijking.

Suetonius heeft nog een ander soort biografieën geschreven, die voor Petrarca's autobiografie van belang zijn: de levensbeschrijvingen van dichters, bijvoorbeeld van Terentius, Vergilius en Horatius. Deze categorie heeft voor de humanist op twee gebieden de rol van voorbeeld vervuld: ten eerste werd daar het privé-leven van een dichter – en tot deze groep mensen rekende Petrarca zichzelf – als interessant onderwerp beschouwd; ten tweede werd in deze biografieën telkens een overzicht van de werken van de betreffende schrijver opgenomen. Een dergelijk overzicht vinden we ook in de *Brief aan het nageslacht* (*Brief*:12).

Petrarca heeft zijn autobiografie geschreven in zijn laatste levensjaren. 'Na mijn zestigste levensjaar,' zegt hij, 'gingen mijn ogen achteruit, zodat ik – zeer tegen mijn zin – een bril (*ocularium*) moest dragen' (*Brief*:2). Wie de technische mogelijkheden van opticiens in de veertiende eeuw kent – ze konden slechts bijzonder dikke brilleglazen produceren – begrijpt waarom Petrarca, die altijd ook om zijn uiterlijk bezorgd was, een dergelijk instrument niet kon waarderen.

Doordat Petrarca de kerkelijke rang van een vriend noemt, is de *Brief aan het nageslacht* nog nauwkeuriger te dateren: ná 1371, dus in de laatste drie levensjaren van de humanist. Deze (late) datering impliceert dat Petrarca bijna zijn hele leven had kunnen behandelen. Dit was naar alle waarschijnlijkheid ook zijn

opzet in het tweede gedeelte van zijn autobiografie. Het eerste gedeelte bevat een karakterschets, het tweede een opsomming van de belangrijkste gebeurtenissen van zijn leven, in chronologische volgorde. Toch reikt de *Brief aan het nageslacht* niet tot het jaar 1371: de chronologische opsomming breekt onverwachts af in het jaar 1351, met de geenszins afsluitende mededeling dat hij na een lang verblijf in Italië terugkeerde naar de Provence, zijn vroegere domicilie. Dit is zeker niet het einde dat de auteur voor ogen stond; het laat geen conclusies toe met betrekking tot de interpretatie die hij van zijn leven wenste te geven: het is bijvoorbeeld niet zo dat hij over de laatste twintig jaar van zijn leven liever niet had willen spreken, omdat hij deze als een periode van achteruitgang zou hebben beschouwd. Integendeel: niet alleen uit de *Brief aan het nageslacht*, maar ook uit tal van andere geschriften blijkt dat de humanist van mening was dat hij juist in deze periode in geestelijk en moreel opzicht een grote stap vooruit had gezet: 'De jeugd heeft me valse dingen voorgespiegeld, de volwassen leeftijd heeft mijn karakter bedorven, de ouderdom echter heeft me gecorrigeerd,' zegt hij (*Brief*:2). Mijns inziens is zijn autobiografie een fragment gebleven, omdat de humanist overleed voordat hij haar kon voltooien.

Met de late datering correspondeert de manier waarop Petrarca zijn leven beoordeelt. Veelvuldig spreekt uit de *Brief aan het nageslacht* een oude man die zich afzet tegen de dwalingen van de jeugd. Op deze wijze beoordeelt de gelauwerde dichter bijvoorbeeld zijn befaamd liefdesavontuur met Laura, de beminde uit de *Canzoniere*. Hij schrijft deze verliefdheid geheel aan zijn jeugdige leeftijd toe (*Brief*:4); op het tijdstip waarop hij zijn autobiografie schrijft, wordt hij niet meer door deze 'meest wrede liefde' gekweld, maar bevindt hij zich in een toestand van serene geestelijke rust. Het zich afzetten tegen zijn jeugd wordt bijzonder duidelijk wanneer de humanist zijn reizen en zijn bekroning tot dichter bespreekt. Petrarca was een enthousiast reiziger, die reeds vroeg grote delen van Europa heeft leren kennen. Hij noemde zichzelf 'de eeuwige vreemdeling'. In zijn autobiografie echter distantieert hij zich van deze karaktertrek. Hij schrijft hem toe aan jeugdige nieuwsgierigheid, aan een jeugdig verlangen (*Brief*:10; zie het tweede inleidende citaat) of aan psychische moeilijkheden (*Brief*:18). Zijn bekroning tot *laureatus* in 1341 heeft de dichter destijds als hoogtepunt van zijn leven beschouwd. In de autobiografie zien we een heel andere houding:

het was slechts jeugdige eerzucht en verwaandheid. 'In mijn verwatenheid,' zegt hij, 'heb ik niet naar mijn verdiensten gekeken, maar naar het oordeel van anderen' (*Brief*:14); 'De lauwerkrans van de dichter heb ik, een nog onervaren leerling, verkregen [...]; deze heeft me geen nieuwe inzichten, maar een hoop nijd opgeleverd (*Brief*:16).

Op veel plaatsen hebben we in deze autobiografie Petrarca als het ware in twee gedaanten voor ons: aan de ene kant Petrarca als onderwerp van beschouwing, aan de andere kant de beschouwende, oordelende Petrarca, die zich vanuit een nieuw, gelouterd inzicht tegen de jonge Petrarca afzet. Maar toch zijn het niet de fanatieke woorden van een bekeerling, die vanuit een plotseling verworven inzicht, na het licht te hebben gezien, het vroegere leven scherp veroordeelt. Felle woorden ontbreken, meestal overheerst een mild maar afstandelijk oordeel. Een sterk relativerende toon doordringt de hele *Brief aan het nageslacht*. Dit is een houding die boven de tegenstelling jeugd–ouderdom uitstijgt; Petrarca is niet van mening nu de waarheid in pacht te hebben; het lijkt er zelfs op dat hij niet van mening is dat de mens ooit in staat zal zijn de waarheid te kennen: scepsis en terughoudendheid spreken overal uit de *Brief aan het nageslacht*.

Een bijzonder sympathieke trek van Petrarca's autobiografie is dat de auteur noch zijn leven als voorbeeld, noch zichzelf als held van de deugd afschildert, hoewel hij, naar de mening van tal van zijn tijdgenoten, een opvallend deugdzaam leven leidde. Deze tendentie is het best te zien waar Petrarca eigenschappen beschrijft die in christelijke zin als deugdzaam kunnen worden geïnterpreteerd: Petrarca heeft in zijn leven steeds een zekere terughoudendheid ten opzichte van rijkdom en wereldlijke ambitie getoond. Hoge ambten die hem werden aangeboden, bijvoorbeeld dat van pauselijk secretaris en misschien zelfs dat van kardinaal, heeft hij herhaaldelijk afgewezen (Wilkins, 1953, 1955). Het zou gemakkelijk zijn dit als christelijke deugd in het kader van de verachtig van de wereld voor te stellen. Petrarca doet niets van dien aard: 'De reden was niet dat ik niet rijk had willen zijn,' zegt hij, 'maar dat ik huiverde voor de moeilijkheden en zorgen, die rijkdom onverbiddelijk met zich mee brengt' (*Brief*:2). Hetzelfde geldt voor zijn matige eetgewoonten. Het zou voor de hand hebben gelegen dit als christelijke ascese af te schilderen. Petrarca echter geeft als reden slechts dat hij uitgebreide diners als lastig en overbodig beschouwt, terwijl eenvou-

dige gerechten hem beter smaken (*Brief*:2-4). Ook het feit dat de dichter zich herhaaldelijk uit de wereld heeft teruggetrokken in zijn 'eenzaamheid' van Vaucluse, had als christelijke deugd kunnen worden geïnterpreteerd. Maar hij onderneemt daartoe geen enkele poging. Hij noemt heel andere, persoonlijke en emotionele motieven, bijvoorbeeld dat hij zich aangetrokken voelde door het natuurschoon van Vaucluse.

Deze sympathieke, relativerende houding die een al te moralistische terminologie probeert te vermijden, kenmerkt Petrarca's *Brief aan het nageslacht* in alle opzichten. De humanist keert zich hiermee af van een van de belangrijkste principes van de antieke biografie en geschiedschrijving: het leven van een mens in termen van deugd (*virtus*) versus ondeugd (*vitium*) af te schilderen. De deugd vervangt hij in een programmatische uitspraak (*Brief*:8) door het begrip 'persoonlijke wil' (*voluntas*). In *voluntas* ontbreekt de morele toon. Wat Petrarca in het vervolg beschrijft, zijn zijn persoonlijke sympathieën en antipathieën. Deze zijn vaak sterk emotioneel gekleurd: het natuurlandschap van Vaucluse vervult hem met plezier, boswandelingen doen hem iets, tot vrienden voelt hij zich sterk aangetrokken, ten opzichte van de stad Avignon daarentegen koestert hij een verregaande haat (*Brief*:12). Deze emotionele bepalingen worden door Petrarca niet verder geanalyseerd. Hij beschouwt ze als altijd aanwezig en kan zich niet voorstellen dat zich op dit gebied enige verandering zou kunnen voordoen. Zij behoren naar zijn mening tot zijn karakter. Met betrekking tot zijn haat jegens Avignon doet hij een typerende uitspraak; hij zegt dat zijn afkeer van deze stad 'op natuurlijke wijze in zijn geest is geworteld' (*Brief*:12). Door het beroep op de natuur sluit hij een verdere analyse uit. Deze persoonlijke voorkeuren vormen aldus de uiteindelijke motieven voor zijn handelen.

Hiermee neemt de humanist een sterk individualistisch element in zijn autobiografie op, dat zich in principe aan morele beoordeling onttrekt. Petrarca toont zijn individuele 'ik' aan de lezer, en het is duidelijk dat hij dit met veel plezier doet. In de loop van zijn beschrijving ontstaat de indruk dat hij zelfs trots is op zijn persoonlijke, individuele trekken. In elk geval moet men concluderen dat hij het de moeite waard achtte ze aan het nageslacht over te leveren; zeer waarschijnlijk ligt aan dit feit bovendien de overtuiging ten grondslag dat de dichter zichzelf als een heel bijzondere persoonlijkheid beschouwde, die om wille van

zijn ideeën, zijn werken en ten slotte zijn individuele leven zélf een plaats in de geschiedenis verdiende. Petrarca heeft in zijn autobiografie een nadruk op het individu gelegd, die men in de hele middeleeuwse literatuur, en grotendeels zelfs in de literatuur van de Oudheid, tevergeefs zoekt.

Deze nieuwe houding zou op de gemiddelde veertiende-eeuwse lezer, die op grond van zijn christelijke achtergrond meer bescheidenheid verwachtte, aanstootgevend hebben kunnen werken. Om die reden heeft Petrarca gepoogd zijn autobiografie op dit gebied te mitigeren, vooral door een heel arsenaal van bescheidenheidstopoi op het etaleren van zijn uniek ego los te laten. Hij noemt zichzelf een 'mensje' (*homuncio*), zijn overweldigende literaire roem 'onbeduidend' en 'duister', zijn – hoe dan ook opvallende – intelligentie 'niet scherp'. Het zeer eervolle en succesvolle examen bij koning Robert de Wijze van Napels, op grond waarvan hij tot dichter is bekroond, beschrijft hij als volgt: 'Nadat drie dagen lang mijn onwetendheid duidelijk gemaakt werd, beoordeelde hij mij als waardig de lauwerkrans te dragen' (*Brief*:14-16). Behalve deze topische elementen heeft de humanist nog een bijzonder verfijnde vorm van bescheidenheid toegepast, de modus van het 'onbegrijpelijke', het 'wonderbaarlijke': gebeurtenissen die voor hem vleiend of lovend zijn, beschrijft hij als voor hem zelf onbegrijpelijk, hetgeen altijd moet suggereren dat hij een bescheiden beeld van zichzelf heeft. Dit geldt bijvoorbeeld voor het begin van zijn literaire bekendheid in Avignon: 'Ik moet toegeven dat ik dit nu niet meer begrijp en me er zeer over verbaas' (*Brief*:10). Hier zou men tal van voorbeelden kunnen geven; het meest sprekende betreft Petrarca's bekroning tot dichter; hij vermeldt in zijn autobiografie dat hij – op wonderbaarlijke en onbegrijpelijke wijze – op een en dezelfde dag twee uitnodigingen voor de bekroning ontving, een uit Parijs, een uit Rome (*Brief*:14). In dit geval weten we dat de verbazing geenszins oprecht gemeend kan zijn, omdat de uitnodigingen tot bekroning lang van tevoren door hemzelf en door zijn mecenas, kardinaal Giovanni Colonna, zijn voorbereid. De bescheidenheid is in dit geval slechts een subtiele folie waarin een voor de dichter bijzonder vleiend feit is verpakt, een feit dat hij graag wil vermelden zonder eerzuchtig te willen lijken: op een en dezelfde dag voor liefst twee literaire prijzen te worden voorgedragen, is voor een literator immers een wapenfeit dat hij beslist niet zou willen missen.

Hieruit blijkt dat Petrarca bereid was bij de presentatie van zijn ego aan het nageslacht de werkelijkheid desnoods ietwat bij te stellen. Hoewel de dichter op sommige punten (met name in verband met zijn bekroning) enige 'make-up' heeft gebruikt, zou het toch veel te ver voeren zijn autobiografie als leugenachtig en onwaarachtig te bestempelen. De feiten die hij noemt, corresponderen meestal wel met de realiteit; de zelfmystificatie is eerder in de interpretatie en op het suggestieve vlak te vinden. Toch is ook hier een opvallende uitzondering te constateren die het vermelden waard is, omdat daardoor eens te meer duidelijk wordt hoe ideeën en literaire voorbeelden de werkelijkheid kunnen omvormen.

Deze uitzondering betreft het seksuele leven van de dichter. Petrarca was kanunnik en als zodanig verplicht een celibataire leven te leiden. Hoewel hij vergeleken met menigeen van zijn clericale tijdgenoten zich betrekkelijk in toom heeft gehouden, heeft hij toch een aantal losse verhoudingen gehad, waaruit ten slotte een zoon en een dochter zijn voortgekomen. Hij had op dit punt echter gewetenswroeging en besloot, vooral toen zijn dochter het levenslicht aanschouwde, zijn leven te beteren. Hij trachtte hier een soort bekering te bereiken. Ook zijn *Brief aan het nageslacht* geeft blijk van wroeging; tegelijkertijd geeft Petrarca hier een precieze datering van zijn 'bekering': vóór zijn veertigste levensjaar (*Brief*:10). We weten echter uit een ander document dat deze datering niet juist is.

In het kader van zijn gewetenswroeging heeft Petrarca namelijk een zondenboek aangelegd dat hij nauwkeurig heeft bijgehouden. Hij hoopte dat, door zichzelf te dwingen vergrijpen op schrift te stellen, de morele druk zo groot zou worden dat hij zijn leven definitief zou beteren. Dat zondenboek is bewaard gebleven, zodat we een uniek document bezitten omtrent het seksuele leven van Petrarca (de Nolhac, 1907, II:288-289). Daaruit blijkt dat de dichter van 21 april tot en met 23 augustus 1344, van 21 juli tot en met 25 oktober 1345, van 30 mei tot en met 26 december 1348, en van 14 januari tot en met 2 augustus 1349 'in zonde' heeft geleefd, dat wil zeggen: enkele jaren nadat hij de veertig was gepasseerd.

Waarom heeft Petrarca hier een kosmetische correctie van vier à vijf jaar toegepast? Is het niet om het even of hij nu vlak voor zijn veertigste levensjaar of enkele jaren daarna is opgehouden 'in zonde' te leven? Aan een twintigste-eeuwse lezer schijnt dit enigszins onbegrijpelijk toe. De dichter had echter een duidelijke

reden voor deze ingreep: hij wilde zijn leven op dit punt vormen naar het voorbeeld van de heilige Augustinus. Dat weten we uit Petrarca's zelfanalyse (*Over mijn innerlijke conflicten*) en uit een brief over de beklimming van de Mont Ventoux in Zuid-Frankrijk (*Familiarum rerum* IV:1). Augustinus heeft zijn bekering vóór zijn veertigste jaar bereikt, zoals we in zijn *Confessiones* kunnen lezen. Petrarca heeft zijn kosmetische ingreep dus toegepast om zijn leven met dat van Augustinus in overeenstemming te brengen.

Deze afwijking van de werkelijkheid is echter niet typerend voor de *Brief aan het nageslacht* als geheel, met zijn relativerende en terughoudende toon. De belangrijkste verdienste van Petrarca's autobiografie is dat hier een persoon een poging onderneemt van de middeleeuwse christelijke restricties af te stappen en openlijk voor zijn individualiteit uit te komen, en zuiver individuele, in moreel opzicht indifferente trekken op schrift te stellen. Het feit dat hier een boeiend en invloedrijk leven wordt beschreven, maakt de autobiografie van de dichter en vader van het humanisme tot een extra interessant en leesbaar stuk literatuur.

Bibliografie

Berschin, Walter, 1983, *Sueton und Plutarch im 14. Jahrhundert*, in: Buck 1983, p. 35-44.

Billanovich, Guiseppe, 1956, 'Uno Suetonio della biblioteca del Petrarca', in: *Studi Petrarcheschi* 6, p. 23-33.

–, 1960, 'Nella biblioteca del Petrarca', in: *Italia medioevale e umanistica* 3, p. 28-56.

Buck, August (Hrsg.), 1983, *Biographie und Autobiographie in der Renaissance*, Wiesbaden.

Hessus, Helius Eobanus, *Eobanus posteritati*, Latijnse tekst met Duitse vertaling in: Schnur 1978, p. 210-219.

IJsewijn, Josef, 1973, 'Humanistic autobiography', in: *Studia humanitatis. Ernesto Grassi am 70. Geburtstag*, hrsg. von E. Hora & E. Kessler, München, p. 209-219.

Kessler, Eckhard, 1983, *Antike Tradition, historische Erfahrung und philosophische Reflexion in Petrarcas Brief an die Nachwelt*, in: Buck 1983, p. 21-34.

Mardersteig, G., 1974, 'I ritratti del Petrarca e dei suoi amici di Padova', in: *Italia medioevale e umanistica* 17, p. 251-280.

Misch, Georg, 1955v, *Die Geschichte der Autobiographie*, Bd. II-III, Frankfurt a.M.

Nolhac, Pierre de, 1907, *Pétrarque et l'Humanisme*, 2 vols., Paris.

Petrarca, Francesco, *Brief aan het nageslacht*, teksten vertaald naar de Latijnse tekst in: Petrarca, Francesco, *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P.G. Ricci, E. Carrara, E. Bianchi, Milano/Napoli 1955, p. 2-19 (afgekort geciteerd met *Brief*).

Schnur, Harry C. (Hrsg.), 1978[2], *Lateinische Gedichte deutscher Humanisten*, Stuttgart.

Wilkins, Ernest Hatch, 1953, 'Petrarch's ecclesiastical career', in: *Speculum* 28, p. 754-775.

–, 1955, 'Petrarch and the Cardinalate', in: E.H. Wilkins, *Studies in the Life and Works of Petrarch*, Cambridge, Mass.

Paul J. Smith

Montaigne en de autobiografie

BERICHT VAN DE SCHRYVER

Gy ziet hier, waarde Lezer, een oprecht boek, zonder enig bedroch. Het verwittigt u van eersten af, dat ik 'er my geen einde [doel], noch ooggemerk in voorgestelt heb, dan dat my eigen en bezonderlijk aangaat, zonder daar in enige aanmerking op uw dienst, noch op mijn roem en eer te hebben: mijn krachten zijn niet bequaam tot zodanig een bestaan [onderneming]. Ik heb 't aan de bezondere nuttigheit mijner magen [familieleden] en vrienden gewijd; op dat zy, my verloren hebbende, ('t welk misschien wel haast zal gebeuren) daar in enige trekken van mijn aart en natuur zouden vinden, en door deze middel de kennis, die zy van my gehad hebben, volkomentlijker en krachtiglijker onderhouden. Indien 't gedaan was om de gunst des werrelts te zoeken, ik zou my beter opgetooit, en met een gemaakte gang vertoont hebben. Ik wil dat men my in mijn ongeveinsde, natuurlijke en gewone gedaante, zonder gewrongenheit en list ziet: want ik schilder my zelf af. Men zal 'er mijn gebreken, en mijn eige en naturelijke hoedanigheit, naar 't leven afgebeeld, in lezen, voor zo veel de gemene eerbiedigheit [algemeen fatsoen] toegelaten heeft. Indien ik onder deze volken had geweest, die, gelijk men zegt, noch onder de zoete vryheit der eerste wetten van de natuur leven; ik verzeker u, dat ik 'er my zelf zeer gaerne gantsch en geheel, en naakt en bloot afgeschildert zou hebben. In dezer voegen ben ik zelf, waarde Lezer, de stoffe van mijn boek: 't is geen reden dat gy uw tijt in zulk een beuzelachtig en ydel onderwerp besteed. Vaar wel dan. Uit Montaigne, op d'eerste van Lentemaant, 1580.

(Woord vooraf tot de *Essais* in de eerste [en tot nu toe enige] volledige vertaling in het Nederlands. Deze nog steeds zeer leesbare vertaling is van de hand van J.H. Glazemaker [1674]. Waar mogelijk zal ik Montaigne naar deze vertaling citeren.)

De plaats van Montaigne in de geschiedenis van de autobiografie is zonder meer belangrijk. In zijn studie *Montaigne, de spelende wijsgeer*, nog altijd de beste Nederlandstalige inleiding op Montaignes werk, schrijft S. Dresden (1952:6): 'Het derde en laatst gepubliceerde boek van zijn *Essais* mag men zeker een autobiografie noemen en juist in dat boek vindt men tegenwoordig zijn grootste originaliteit, zijn lust zich zelf te schilderen, zich te ontdekken, van zichzelf uit te gaan, zich te ontcijferen. Het is dan ook geen toeval, dat Rousseau vele jaren later in de eerste regels van zijn *Confessions* Montaigne zal noemen, weliswaar om te laten zien hoever hij boven Montaigne staat, maar toch ook omdat hij in de *Essais* een bedoeling ziet, die met zijn eigen opzet vergelijkbaar is. Tussen Augustinus en Rousseau vindt Montaigne een plaats.'

De lijn is vanaf Rousseau verder door te trekken naar vele andere autobiografische schrijvers, van wie er ten minste twee in deze bundel ter sprake komen, namelijk Mme Roland, die troost vond in Montaigne tijdens de verschrikkingen van de Franse Revolutie, en Goethe, de schrijver van het autobiografische *Dichtung und Wahrheit* (zie hierover Friedrich, 1968:229). Montaignes invloed is zelfs merkbaar tot in de postmoderne autobiografie: als Michel Leiris, de belangrijkste autobiograaf van de moderne Franse letterkunde, het heeft over 'cet essai pluriel où j'essaie et réessaie...', dan is voor elke Franse lezer de schatplichtigheid aan Montaignes *Essais* meer dan duidelijk.

Dat Montaigne het autobiografisch schrijven na hem ingrijpend heeft beïnvloed, vormt op zich voldoende reden om in het kader van deze bundel over Montaigne te spreken. Het merkwaardige feit doet zich echter voor dat, strikt beschouwd, Montaigne nooit een echte autobiografie heeft geschreven. Weliswaar gaan de *Essais* over van alles en vooral over Montaigne zelf ('Je suis moy-mesmes la matiere de mon livre,' zegt hij in zijn woord vooraf), en vernemen wij heel veel over het persoonlijk leven van de schrijver: zo weidt hij met ontwapenende eerlijkheid uit over zijn uiterlijk, zijn kleine gestalte, zijn ziekten, vooral zijn nierstenen, zijn manier van praten, zijn voorkeur voor bepaalde gerechten en wijnen, zijn seksuele leven (zo krijgen we te horen dat hij het liever niet staande doet, of na het eten). Echter, ondanks al deze details (die in aantal toenemen naarmate het werk vordert), kunnen de *Essais* geen autobiografie in de strikte zin van het woord worden genoemd: zij vormen geen doorlopend, chronolo-

gisch geordend levensverhaal. Het merendeel der *Essais* is niet narratief maar beschouwelijk van aard: zo het verhalende element al aanwezig is, is dat gereduceerd tot enkele belangrijke gebeurtenissen uit het leven van de auteur, of versnipperd in een groot aantal losse anekdotes.

In dit artikel zullen we nader ingaan op de vraag waarom Montaigne geen autobiografie heeft geschreven, of pregnanter gesteld: waarom het schrijven van een autobiografie (zoals gedefinieerd door theoretici als Philippe Lejeune) onverenigbaar is met zijn kijk op de wereld. Nu vormt het denken van Montaigne een uiterst gecompliceerd, en vooral genuanceerd, geheel (of beter gezegd: het vormt juist *geen* geheel). Het is daarom ondenkbaar hier uitvoerig in te gaan op een onderwerp waarover reeds vele boeken geschreven zijn. Ik zal mij er dus mee tevreden moeten stellen een drietal punten te bespreken, die het Montaigne onmogelijk maken iets als een autobiografie (of memoires) te schrijven:

1. de principiële onbeschrijfbaarheid van de dingen, en dus ook van de mens;
2. Montaignes opvatting van het begrip 'tijd';
3. de onbetrouwbaarheid van de taal als adequaat communicatiemiddel.

Alvorens in te gaan op deze drie punten, lijkt het mij nuttig eerst een aantal algemene zaken over het werk van Montaigne aan de orde te stellen.

In 1571, wanneer Frankrijk verscheurd wordt door de godsdienstoorlogen, trekt Michel de Montaigne zich terug uit het openbare leven, om zich in de rust van de bibliotheek van zijn kasteeltoren te wijden aan de studie. Tot op dat moment bekleedde hij een belangrijke functie als jurist in het parlement van Bordeaux. In zijn toren laat Montaigne de volgende inscriptie aanbrengen:

> In 1571, op zijn 39ste verjaardag, trekt Michel de Montaigne, reeds lang vermoeid van zijn werkzaamheden in het Parlement en van de openbare functies die hij vervulde, zich terug in de schoot der Muzen, waar hij in rust en veiligheid, de dagen zal doorbrengen die hem nog beschoren zijn. (PJS)

We herkennen hier het klassieke ideaal van een *vita contemplativa* volgend op een *vita activa*, het *otium* na het *negotium*. De

historische werkelijkheid komt overigens niet helemaal overeen met dit ideaal. Zo onderneemt hij in 1580 een lange reis langs de geneeskrachtige bronnen in Duitsland en Zwitserland (waar hij verlichting hoopt te vinden voor zijn nierstenen) en komt uiteindelijk aan in Rome. Daar ontvangt hij bericht dat hij tot burgemeester van Bordeaux is gekozen, en tegen zijn zin moet hij naar huis terugkeren. Gedurende twee jaar vervult hij het burgemeesterschap in een voor Bordeaux politiek moeilijke tijd, en wordt daarna herkozen voor een tweede periode van twee jaar. We zien dus dat de contemplatieve rust die Montaigne zocht, slechts heel betrekkelijk was.

Van groot belang voor ons betoog is een tweede inscriptie, toegevoegd aan de zojuist geciteerde:

> Nadat de beste en meest intieme vriend, zoals onze tijd er geen betere heeft gekend, hem was ontnomen, heeft Montaigne, aan zijn gedachtenis, deze bibliotheek opgedragen. (PJS)

De vriend van wie hier sprake is, is Étienne de La Boétie, een briljante persoonlijkheid, die Montaigne in de jaren vijftig leerde kennen als collega in het parlement van Bordeaux. Tussen Montaigne en de drie jaar oudere La Boétie groeide een volmaakte vriendschap, geheel volgens het klassieke vriendschapsideaal. Deze vriendschap, die pas een eind zou krijgen met de dood van La Boétie in 1563, wordt door Montaigne hoger geschat dan alle andere sociale banden, hoger zelfs dan die tussen ouders en kinderen of man en vrouw. De *Essais* wijden enkele bijzonder mooie en ontroerende passages aan deze onvoorwaardelijke vriendschap:

> (a) In de vrientschap, van de welke ik spreek, vermengen en versmelten [onze zielen] zich met malkander, namelijk met zulk een algemene vermenging, dat de naden, die hen te zamen gevoegt heeft, verdwenen en niet meer te vinden zijn. Indien men my parst [dwingt] te zeggen waarom ik hem beminde, zo gevoel ik dat dit niet uitgedrukt kan worden, (c) dan met 't antwoorden: om dat hy 't was, om dat ik het was.' (I, 27:141)

De een ziet in de ander zijn denken en gevoelens weerspiegeld, en ontleent aan de ander zijn identiteit. De een *is* de ander. Dit verklaart ook het volgende citaat: 'Luy seul jouyssoit de ma vraye image, et l'emporta. C'est pourquoy je me deschiffre moymesme si curieusement' (III:9). Van dit citaat, dat niet door Glazemaker vertaald is, een verklarende parafrase: de dood van zijn vriend berooft Montaigne van zijn identiteit, zijn zelfbeeld, en dwingt hem ertoe zich over zichzelf te buigen, zich te 'ontcijferen' om, uiteindelijk, zijn identiteit terug te vinden door over zichzelf te schrijven. In zekere zin wordt de spiegelfunctie van La Boétie overgenomen door de tekst (zie onze conclusie) of door de lezer, of dit nu de lezer is die Montaigne voor ogen heeft (de zogenaamde geïntendeerde lezer) of Montaigne zelf, als lezer van zijn eigen werk.

In 1572 begint Montaigne het vacuüm dat ontstaan is door de dood van zijn vriend, op te vullen met het schrijven van zijn *Essais*. In 1580 verschijnen de eerste twee boeken. In 1588 publiceert Montaigne een vermeerderde editie van deze twee boeken (het gaat om meer dan zeshonderd toevoegingen), aangevuld met een heel derde boek. Bij zijn dood in 1592, laat hij een met de hand geannoteerd exemplaar na van de 1588-editie, het 'Exemplaar van Bordeaux'. Er zijn dus drie tekstniveaus te onderscheiden, die in moderne edities apart worden aangegeven: de 1580-versie, aangegeven met (a); de 1588-versie, aangegeven met (b); en de handgeschreven toevoegingen uit het Exemplaar van Bordeaux, die voor het merendeel zijn opgenomen in de postume 1595-editie, aangegeven met (c). Dat het van belang is de drie tekstniveaus te onderscheiden, blijkt al uit het reeds aangehaalde citaat over Montaignes vriendschap met La Boétie: de toevoeging (c) geeft aan dat Montaigne in 1588 (of later), meer dan vijfentwintig jaar na de dood van La Boétie, hem nog steeds gedachtig is, en hun vriendschap mogelijkerwijze steeds meer idealiseert.

Een moderne tekstuitgave, die rekening houdt met de drie tekstniveaus, is slechts mogelijk omdat Montaigne, naar hij zegt, niets wegstreept of verbetert, maar slechts toevoegt. Hij wil namelijk in zijn tekst niet alleen zijn ideeën weergeven maar ook de ontwikkeling daarvan, en dat kan alleen maar door de oude ideeën te laten staan. Wij komen nog terug op de filosofische implicaties van een dergelijke manier van schrijven. Nu is de werkelijkheid van het schrijfproces natuurlijk veel ingewikkelder dan Montaigne ons wil doen geloven: Montaigne blijkt in de

praktijk wel degelijk te hebben verbeterd en weggestreept; sommige passages zijn zelfs twee keer doorgestreept met twee verschillende soorten inkt, dus op twee verschillende momenten. Zo schrapt hij elders bijvoorbeeld tot tweemaal toe een zinsnede over zijn tijdelijke impotentie uit de 1588-editie. Deze toch wel belangrijke tekstuele subtiliteiten komen helaas in moderne tekstedities niet naar voren.

Uit de ontwikkelingsgeschiedenis van de *Essais* blijkt dat we te maken hebben met een zogenaamde open literaire vorm, een manier van schrijven die geen afronding zoekt, die niet toewerkt naar een conclusie, en die dus breekt met de retorische conventies. De rigide driedeling van de betogende tekst (inleiding–argumentatie–conclusie) wordt hoogstens gesuggereerd, maar vrijwel nooit gevolgd; de argumentatie is meestal associatief en van de hak op de tak. Soms zelfs komt het in de titel van het essay aangekondigde onderwerp nauwelijks ter sprake. Zo gaat het essay *Des coches* niet over koetsen en rijtuigen, zoals de titel doet vermoeden, maar over de Indianen in Zuid-Amerika, en bevat het een scherpe kritiek op de wreedheden van de Spanjaarden in de nieuw ontdekte gebieden.

De term 'essai' geeft het niet-definitieve, het onaffe karakter van dit schrijven goed weer. 'Essai' betekent onder meer 'poging', 'probeersel', 'experiment' (Glazemaker vertaalt de titel treffend met 'Proeven'). Montaigne is de eerste die de term 'essai' gebruikt om een dergelijke vorm van schrijven aan te geven. Hij staat daarmee dus aan de wieg van een bijzonder succesvol (semi-)literair genre, dat vanaf het begin van de zeventiende eeuw in zowel Frankrijk als Engeland zou floreren.

Nu is het opmerkelijk dat de *Essais* van Montaigne weliswaar overeenkomen met het latere genre, maar er toch ook weer op essentiële punten van afwijken. De overeenkomsten zijn duidelijk: de keuze van de onderwerpen is typisch essayistisch: een paar titels ter illustratie: 'Over het nietsdoen', 'Over standvastigheid', 'Filosoferen is leren sterven', 'Over de kannibalen', 'Over eenzaamheid', 'De jonge Cato' enzovoort. Ook de niet-retorische, persoonlijke behandeling van deze onderwerpen is eventueel essayistisch te noemen. Maar wat te denken van het woord vooraf, waarin staat dat de *Essais* alleen maar over het 'ik' gaan: 'C'est moi que je peins', 'Je suis moy-mesmes la matiere de mon livre'? Moeten we dit figuurlijk opvatten als 'ik geef mijn persoonlijke mening over de onderwerpen die ik ga behandelen'? Of

moeten we dit veel letterlijker begrijpen: 'de onderwerpen die ik ga bespreken, doen er niet zo toe; het eigenlijke onderwerp ben ik zelf'? Het moge duidelijk zijn dat we hier opteren voor de laatste, meer letterlijke lezing, waarvoor we steun vinden bij Montaigne zelf als hij schrijft:

> (c) Daar zijn alrêe veel jaren verlopen, in de welken ik alleenlijk my zelf tot doelwit mijner gedachten heb gestelt, en alleenlijk my zelf naspeur, en met my zelf bezich ben. En indien ik ergens anders meê bezich ben, 't is om het zelfde terstont aan my, of, om beter te zeggen, in my te werk te stellen. (II, 6:311)

Kortom, het uiteindelijke onderwerp van de *Essais* is Montaigne zelf; in deze visie behoren de *Essais* dus vreemd genoeg misschien meer tot het autobiografische dan tot het essayistische genre.

Zoals wel vaker bij vraagstukken van genre-theoretische aard blijken de zaken ook hier behoorlijk ingewikkeld te liggen. De lezer zal zich bovendien nog wel herinneren dat ons uitgangspunt juist was aan te tonen dat Montaigne, gezien zijn filosofische opvattingen, nooit een autobiografie had willen (of zelfs kunnen) schrijven. Nu is het voor de duidelijkheid van het betoog niet ongewenst terug te keren naar onze beginvraagstelling en hier op deze kwestie nader in te gaan. Zoals we al eerder hebben opgemerkt, is de eerste oorzaak van Montaignes onvermogen tot autobiografisch schrijven gelegen in zijn verregaande scepticisme. Montaigne gaat hierin nog een stapje verder dan de sceptische filosofen uit de Oudheid. Als deze laatsten beweren: 'Niets is kenbaar', of: 'Ik twijfel', dan zijn ze in ieder geval zeker van één ding: namelijk het feit dat ze twijfelen. Dat is de reden, zo legt Montaigne uit, waarom hij als lijfspreuk niet 'je ne sais rien' of iets dergelijks genomen heeft, maar gekozen heeft voor de *vragende* vorm: 'Que sais-je?': Wat weet ik?

Dit scepticisme betreft alle objecten van kennis, en vooral de mens zelf. Montaigne zet zich hierin af tegen de biografen en autobiografen vóór hem, die de mens niet weergeven zoals hij werkelijk is. Montaigne schrijft: '(b) Les autres forment l'homme; je le recite et en represente un particulier bien mal formé.' In vrije parafrase: de anderen vormen/maken de mens; ik geef hem weer (zoals hij is), en van die mens geef ik dan ook nog

een vormeloos specimen (namelijk Montaigne zelf). De kritiek aan het adres van de biografen is duidelijk: zij houden zich alleen maar bezig met de groten der aarde. Volkomen ten onrechte, vindt Montaigne: men kan, zegt hij, 'de hele moraalfilosofie net zo goed illustreren aan het privé-leven van een gewone man', omdat 'elke mens een volmaakte afspiegeling is van de hele mensheid' (PJS): 'Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition.' Bovendien geven de biografen van de grote figuren uit heden en verleden ook nog eens een vertekend beeld. De levensbeschrijvingen laten namelijk, zoals Montaigne elders uitlegt, alleen maar de buitenkant zien, het publieke deel van de persoon. Het is juist dit deel dat niet hoort tot de werkelijke persoon. Om dit te verduidelijken maakt Montaigne gebruik van het bekende beeld van het *theatrum mundi*: de wereld is een schouwtoneel, waarin de mens de acteur is. De biografen beperken zich tot de rol die de acteur speelt. Wat Montaigne interesseert, is de mens achter de acteur: hij ziet Brutus liever in zijn tent dan op het forum, en Scipio ziet hij liever flanerend en schelpenzoekend op het strand dan op veldtocht.

Toegespitst op Montaigne zelf betekent dit dat hij voortdurend en scherp onderscheidt tussen zijn openbare functies, zoals zijn burgemeesterschap, en hemzelf. Hij zegt ergens: 'Le Maire et Montaigne ont tousjours esté deux, d'une separation bien claire.' Over de burgemeester spreekt hij niet, wel over zichzelf. Dit verklaart waarom we in de *Essais* zo weinig echo's aantreffen van de bloedige politieke gebeurtenissen uit die tijd, waarvan de Bartholomeusnacht in 1572 een triest dieptepunt vormde. Als jurist, diplomaat, burgemeester, was hij sterk betrokken bij het politiek gebeuren van zijn tijd; als persoon echter, als individu, schermt hij zich af volgens het stoïsche ideaal dat mooi verwoord is met: '(b) Mon opinion est qu'il faut se prester à autruy et ne se donner qu'à soy-mesme' (III:10): 'Ik ben van mening dat men zich aan de ander moet lenen, maar zich alleen aan zichzelf moet geven' (PJS).

Een ander punt van kritiek aan het adres van de biograaf is dat deze de neiging heeft zijn personages als een eenheid te beschouwen, en hun handelen te verklaren uit slechts één of een paar motieven. Het menselijk handelen echter is volgens Montaigne veel complexer dan de biografen ons voorspiegelen. 'Zeker,' zo schrijft hij aan het begin van zijn boek, 'de mensch is een onderwerp, dat wonderlijk ydel, verscheiden en ongestadig is: men kan 'er zwarelijk een bestandig en eenparig oordeel op gronden' (I, 1:3).

Dit alles geldt natuurlijk niet alleen voor de beschrijving van de andere mens, maar ook voor de zelfbeschrijving. Hoewel hij de enige deskundige is op het gebied van de beschrijving van zichzelf (aangezien niemand meer over jezelf weet dan je zelf), benadrukt hij voortdurend dat hoe dieper je op dit onderwerp ingaat, hoe minder je ervan af blijkt te weten:

> (c) 't Is een doornachtig bestaan [onderneming], en noch kommerlijker, dan 't wel schijnt, zulk een ruime en zwervende gang te volgen, die onze geest ingegaan is, de duistere diepten van zijn inwendige plojen te deurdringen [...] Daar is geen beschrijving zo zwaar, als de beschrijving van zich zelf [...]. (II, 6:331)

En, om de zaken nog instabieler, nog onzekerder te maken: niet alleen het object van de eigen levensbeschrijving (het 'vertelde ik', het ik-als-personage zouden we in een verhalende tekst zeggen), is 'ondoyant et divers', ook de beschrijver zelf, het ik-als-verteller, is veranderlijk en inconstant:

> (b) Ik geef aan mijn ziel nu dus, dan zulk een aangezicht, naar de zijde daar ik haar leg. Indien ik verscheidelijk van my spreek, 't is om dat ik my verscheidelijk aanschou [...] (c) Ik heb niets volkomentlijk, enkelijk en bondiglijk, zonder verwarring en vermenging [...] van my te zeggen' (II, 1:277).

We komen nu op ons tweede punt: Montaignes opvatting van de tijd. Ondanks de bewondering die hij heeft voor de grote biografen en geschiedschrijvers uit het verleden, zoals Plutarchus en Tacitus, blijkt dat Montaigne een uitgesproken hekel heeft aan het chronologisch weergeven van de gebeurtenissen. Zo schrijft hij dat zijn vader de gewoonte had een 'papier journal' bij te houden, waarin alle gebeurtenissen van persoonlijke aard werden opgetekend. Montaigne geeft, niet zonder spijt, toe deze gewoonte niet te kunnen overnemen. Dit heeft waarschijnlijk te maken met zijn tijdsbegrip, dat voortdurend impliciet aanwezig is (ook in de citaten die wij reeds hebben gezien), en zich soms expliceert:

> (a) Want de tijt is een bewegelijk ding, en die, gelijk een schaduw, met d'altijtvlottende en vlietende stoffe verschijnt, zonder ooit bestandig en gedurig te blijven. (II, 12:523)

Montaigne vervolgt: de termen *tegenwoordig*, *heden*, *nu*, waarmee wij een greep op de tijd willen krijgen, zijn eigenlijk betekenisloos, omdat, zodra zij gebruikt worden, het 'nu' reeds verleden is geworden. Men heeft, naar aanleiding van deze passage, wel gewezen op de overeenkomsten met het tijdsbegrip bij Bergson en Proust (zie Coleman, 1987:121). Maar natuurlijk valt hier eveneens de echo te beluisteren van het Heraclitische gezegde *panta rhei*, alles stroomt, alles is in eeuwigdurende beweging, zoals we ook lezen in het volgende citaat:

> (b) Alle dingen zijn [...] in gedurige beweging; d'aarde, de klippen van Kaukasus, de Pyramiden van Egipten; en in de gemene, en in hun eige beweging. De stantvastigheit zelve is niets anders, dan een flaauwer beweging. (III, 2:697)

Evenals Proust, maar op een geheel verschillende wijze, probeert Montaigne het verglijden van de tijd in zijn werk vast te leggen, van minuut tot minuut:

> (b) Ik schilder niet het wezen; maar de voorbygang: niet een voorbygang van d'een in d'ander ouderdom, of, gelijk het volk zegt, van zeven tot zeven jaren; maar van dag tot dag, van ogenblik tot ogenblik. (III, 2:697)

Een van de consequenties daarvan hebben we reeds gezien: Montaigne weigert oudere tekstresten weg te halen, zodat het verglijden van de tijd als het ware in de tekst gefixeerd wordt. Een andere consequentie is dat Montaigne zich steeds meer op het heden richt, op het moment van schrijven. Interessant zijn de passages, met name in het derde boek, waarin het beschreven moment en het moment van schrijven samenvallen. Een mooi voorbeeld daarvan is het moment waarop hij, niet zonder humor, noteert dat er bij hem tijdens het schrijven een tand uitvalt, tastbaar bewijs van het voortschrijden van de tijd.

Dit brengt ons op het derde en laatste punt: Montaignes wantrouwen tegenover de taal. Dit wantrouwen komt allereerst voort uit de constatering dat de taal verandert, en daarom nauwelijks een vertrouwenwekkend medium mag worden genoemd. Dit geldt met name voor het Frans van de zestiende eeuw: de taal van Rabelais en Marot verschilt hemelsbreed van die van Montaigne. Montaignes wantrouwen heeft ook een meer taalfilosofische

grondslag, zoals blijkt uit het volgende citaat (waarin de moderne lezer, lezend vanuit een anachronistisch perspectief, geneigd zou kunnen zijn een saussuriaanse terminologie te ontwaren):

> (a) Daar is de naam [woord], en de zaak. De naam is een stem, die de zaak aanmerkt, en te kennen geeft. De naam is geen gedeelte van de zaak, noch van de zelfstandigheit [wezen van de zaak, substantie]: 't is een vreemt stuk, by de zaak gevoegt, en buiten haar. (II, 16:536)

De taal is losgeraakt van de dingen, zo constateren de taalkundigen uit de renaissance met weemoed, en met een zekere nostalgie naar de verloren gegane taal van vóór Babel, de taal van Adam, waar de woorden nog in directe relatie stonden met de dingen. De huidige taal, aldus Montaigne, heeft de neiging te veel de aandacht naar zichzelf toe te trekken, de dingen te verfraaien ten koste van de werkelijke natuur der dingen. Het woord stelt zich tussen mens en werkelijkheid in: Montaigne wil een transparante taal die zichzelf wegcijfert voor de dingen. In het Exemplaar van Bordeaux lezen we: 'Ik wil dat de dingen naar voren komen en de verbeelding van degene die luistert zo vullen, dat hij zich de woorden niet herinnert' (PJS).

Het is in dit licht dat zijn kritiek op de retorica moet worden gezien, vooral de slechte retorica, de welsprekendheid die de dingen verfraait en verdraait ('Fy de l'éloquence qui nous laisse envie de soy, non des choses': 'Weg met de welsprekendheid die ons alleen maar naar haarzelf doet verlangen, en niet naar de dingen', PJS). Het retorisch ideaal vindt Montaigne in de taal van Seneca, Tacitus: een korte, bondige taal, een 'mannelijke' taal, recht toe recht aan, die zonder veel omhaal zegt waar het op staat. Montaigne is met Socrates en Erasmus tegen het zogenaamde 'asianisme', de 'verwijfde' taal, de mooipraterij. Ter illustratie hiervan nog een passage uit het Exemplaar van Bordeaux, in de vertaling van Glazemaker:

> (a) De spraak die ik begeer, is een naturelijke spraak, zo op 't papier, als in de mont; een beknopte en zenuwige taal, die kort en geprangt, en niet zo zeer aangenaam en gekemt [gekamd, mooi gemaakt], als yverig en heftig is [...] zonder regel, ongeçiert en onversaagt [...] niet als de kindermeesters, niet beuzelachtig; maar eerder op zijn krijgsmans [...]. (I, 26:126)

Ironischerwijs constateren we hier een paradox die veelvuldig bij Montaigne voorkomt (en waarvan hij zich heel goed bewust is): hij vervalt zelf in de omhaal van woorden, waartegen hij zich uitspreekt. Dit blijkt met name als we weten dat deze zin de verfraaide vertaling is van een passage uit een brief van Erasmus, geschreven tegen verfraaiend taalgebruik.

Aangezien de (auto)biografie een werk van taal is, geldt ook hier de kritiek van Montaigne: Montaigne wil de *naakte* werkelijkheid ('en tous ses plis naturels') weergeven, maar tegelijkertijd geeft hij er zich zeer wel rekenschap van dat ook hij, al schrijvende, de werkelijkheid verfraait: '(c) Je me pare sans cesse, car je me décris sans cesse' (II:6): 'Ik maak mij voortdurend mooi, want ik beschrijf mij voortdurend' (PJS).

De tekst vormt een 'miroir d'encre', een 'spiegel van inkt' (de metafoor is afkomstig van Michel Beaujour, 1980), waarvoor de schrijver zich als het ware opmaakt. Deze idee komt ook tot uiting in het volgende citaat:

> (c) Ik, my zelf voor een ander schilderende, heb my in my zelf met helderder verwen [kleuren] geschildert, dan mijn eersten waren. Ik heb niet meer mijn boek gemaakt, dan mijn boek my gemaakt heeft: een boek dat met zijn maker zelfstandig is, van een eige bezigheit, een lid van mijn leven; niet van een darde en vreemde ooggemerk en bezigheit, gelijk andere boeken. (II, 18:577)

In dit laatste citaat wordt de wisselwerking tussen schrijver en tekst sterk benadrukt. De schrijver maakt de tekst, maar omgekeerd vormt de tekst de schrijver. Tekst en schrijver vormen aldus een eenheid die dwingende associaties oproept met de vriendschap tussen Montaigne en La Boétie, vriendschap waarvoor het schrijven, zoals we hebben gezien, een soort substituut is.

Verder bevat dit citaat een beeld dat een leidmotief vormt in het werk van Montaigne, en waarmee ik wil besluiten: namelijk de picturele metafoor. De overal in het werk voorkomende vergelijking tussen schrijven en schilderkunst, tussen tekst en schilderij, geeft uiting aan de fascinatie van Montaigne voor het portret, vooral het zelfportret. Het is, om de zaken in een wijder perspectief te stellen, waarschijnlijk geen toeval dat de opkomst van de humanistische autobiografie (onder andere Cellini en Cardanus),

en aanverwante genres, zoals de memoires (in de zestiende eeuw), samenvalt met het ontstaan van het picturele zelfportret (te denken valt aan zeer verschillende kunstenaars als Dürer en Rembrandt). De nieuwe mens van de renaissance maakt zich los van het middeleeuwse wereldbeeld met God als middelpunt, en creëert zich een antropocentrisch wereldbeeld, met in toenemende mate aandacht voor het individu, het eigen ik, in een meer (Cellini) of minder (Cardanus, Montaigne) geïdealiseerde uitbeelding. Hiervan vormt het unieke egodocument van Montaigne ongetwijfeld het indringendste voorbeeld.

Bibliografie

De *Essais* van Montaigne citeer ik naar de *Oeuvres complètes*, ed. A. Thibaudet & M. Rat, Gallimard, 'Bibliothèque de la Pléiade', Paris 1962 of naar de Nederlandse vertaling van J.H. Glazemaker: *Alle de werken van de heer Michel de Montaigne [...]; bestaende in zijn Proeven: in de welken hy van alle voorvallende zaken verstandiglijk redeneert [...]*, Amsterdam 1674. Eigen vertalingen heb ik aangegeven met PJS.

Van de onafzienbare hoeveelheid literatuur over Montaigne valt te vermelden:
Beaujour, M., 1980, *Miroirs d'encre*, Paris.
Coleman, D.G., 1987, *Montaigne's 'Essais'*, London.
Dresden, S., 1952, *Montaigne, de spelende wijsgeer*, Leiden.
Friedrich, H., 1968, *Montaigne*, Paris (oorspr. Bern 1949).
Starobinski, J., 1982, *Montaigne en mouvement*, Paris.
Tournon, A., 1989, *Montaigne*, Paris.

Van het woord vooraf van de *Essais* vindt de geïnteresseerde lezer een uitstekende analyse in Starobinski (1982:45v). Over de houding van Montaigne tot taal, taalgebruik en retorica verwijs ik naar de bundel *Rhétorique de Montaigne*, ed. F. Lestringant, Paris 1985, en het artikel van P.J. Smith & N. van der Toorn, '"Science de gueule" et Rhétorique, ou "De la vanité des paroles" (Montaigne, *Essais*, I, 51)', in: *Studi Francesi* 32 (1988), p. 82-90.

Madeleine van Strien-Chardonneau

Een gebarsten zelfportret
De *Mémoires particuliers* (1793) van Madame Roland

> Ik, de dochter van een kunstenaar, de vrouw van een geleerde, die minister werd en onkreukbaar bleef, ik ben in de gevangenis geworpen, wellicht bestemd voor een gewelddadige dood. Ik heb voorspoed en tegenslag gekend, op de drempel van de roem ben ik nu in onrecht vertrapt. Eenvoudig van afkomst, uit eerzame ouders geboren, heb ik mijn jeugdjaren doorgebracht in de wereld van de schone kunsten; ik ben gerijpt door mijn liefde voor de studie; alleen verdienste erken ik als mijn meerdere, de deugd als mijn meesteres. Op een leeftijd waarop men zijn keuze bepaalt voor het leven, heb ik het uitzicht op fortuin verloren dat mij in staat zou hebben gesteld een leven te leiden overeenkomstig de opvoeding die ik heb genoten. Het huwelijk met een man van aanzien scheen herstel van deze tegenslag, maar bereidde me een andere. Mijn zachtaardig karakter, wilskracht, helder verstand, mijn grote aanhankelijkheid, een uiterlijk waaruit dit alles mocht blijken, hebben mij dierbaar gemaakt bij hen die me kenden. Mijn plaats in de wereld heeft mij vijanden bezorgd, niet mijn persoon; zij die me het grofst belasteren, hebben me nooit gezien [...] Ik stel me voor de tijd van mijn gevangenschap te gebruiken om mijn persoonlijke herinneringen op te halen vanaf mijn prille jeugd tot op de dag van heden. Het is alsof je voor de tweede keer leeft als je op deze manier terugkomt op alle schreden van de afgelegde weg en wat kan men in de gevangenis beter doen dan zijn bestaan ergens anders heen te verplaatsen, door middel van een geslaagd verhaal of door belangwekkende herinneringen?
>
> Mme Roland, 1986:201-202

Toen Madame Roland, negenendertig jaar oud, op 8 november 1793 naar de guillotine liep, riep ze, volgens de overlevering: 'Vrijheid, wat zijn er toch een misdaden bedreven in uw naam!'

Deze beroemde zin is misschien de enige die in Frankrijk

algemeen bekend is van deze vrouw, die toch veel heeft geschreven. Onder andere talrijke brieven en de *Mémoires* die hier besproken zullen worden. Haar uitroep drukt enerzijds de ontgoocheling uit van iemand die oprecht en vurig gehecht was aan het republikeinse ideaal; anderzijds zijn deze woorden, die van een stoïcijnse dapperheid getuigen ten opzichte van de dood, wel kenmerkend voor het beeld van zichzelf dat Mme Roland in haar *Mémoires particuliers* schept en waaraan ze tot in de dood trouw is gebleven.

Onder het geringe aantal autobiografische teksten geschreven door vrouwen in Frankrijk aan het eind van de achttiende en het begin van de negentiende eeuw, nemen de *Mémoires particuliers* een aparte plaats in. Ten eerste door de omstandigheden die Mme Roland ertoe gebracht hebben haar levensverhaal te schrijven. Als in 1789 de Franse Revolutie losbarst, nemen Mme Roland en haar echtgenoot koortsachtig deel aan de politieke gebeurtenissen, eerst in Lyon, daarna in Parijs. Vanaf 1791 nodigt Mme Roland in haar salon journalisten en politici uit, voornamelijk Girondijnen maar ook Robespierre, die later haar doodsvijand zou worden. In 1792 wordt haar man Jean-Marie Roland minister van Binnenlandse Zaken en Mme Roland kan zich, achter de schermen, helemaal wijden aan de politiek. Maar het revolutionaire avontuur wordt hun noodlottig. In juni 1793 worden de Girondijnen, onder wie Roland, ten val gebracht door hun politieke tegenstanders: het is het begin van het jakobijnse schrikbewind van Robespierre dat tot juni 1794 zal duren. Madame Roland wordt gearresteerd op 1 juni 1793 en in november van hetzelfde jaar veroordeeld en terechtgesteld. Roland, die net op tijd kon vluchten, pleegt enkele dagen na de terechtstelling van zijn vrouw zelfmoord.

In de eerste weken van haar opsluiting schrijft Mme Roland haar *Notices historiques*, een verslag van de belangrijke historische gebeurtenissen waaraan ze heeft deelgenomen. Haar manuscript raakt verloren, verbrand door een van haar vrienden. Als ze hoort dat er een paar schriften uit de brand gered zijn, neemt ze de beslissing twee verschillende teksten te schrijven: de *Portraits et anecdotes* om de verminkte *Notices historiques* aan te vullen en de *Mémoires particuliers* over haar jeugdjaren; twee soorten geschriften dus: enerzijds geschiedschrijving, anderzijds iets strikt autobiografisch; hetgeen ons toont dat de levensbeschrijving van Mme Roland los wordt gezien van de historische context.

In dit opzicht verschillen de *Mémoires particuliers* van Mme Roland van andere *Mémoires* of *Souvenirs* uit die tijd: deze kunnen meestal geplaatst worden in de traditie van de historische memoires waarin, volgens de analyse van Lejeune (1971:15v) het sociale ik van de auteur en de 'grote' gebeurtenissen waarbij hij betrokken is geweest, belangrijker zijn dan zijn privé-persoon. Madame Roland daarentegen voegt het predicaat 'particuliers' toe aan het woord Mémoires, en kiest dus openlijk voor het vertellen van een privé-leven en, duidelijk geïnspireerd door de *Confessions* van Rousseau (verschenen in de jaren 1782-1789), ze legt de nadruk op de ontwikkeling van haar eigen ik. Zodoende schrijft ze een tekst met de kenmerken die, voor Lejeune, typerend zijn voor het autobiografisch genre, namelijk 'een retrospectief prozaverhaal dat een werkelijke persoon over zijn eigen bestaan vertelt, waarbij hij de nadruk legt op zijn individuele leven, in het bijzonder op de geschiedenis van zijn eigen persoonlijkheid' (1975:14).

Aan de hand van een analyse van de motivaties die ten grondslag liggen aan het schrijven van dit levensverhaal, en van de structuur en de thematiek van de tekst, zal ik proberen aan te tonen hoe Mme Roland, in en door het schrijven, zelfbewust op zoek is naar de innerlijke samenhang en de betekenis van haar opgedane levenservaring; hoe ze steeds probeert een bepaald beeld van zichzelf te modelleren en op papier, al schrijvend, poogt vorm te geven aan haar leven. Maar het wordt ook duidelijk dat er enkele barsten zitten in dit zelfportret: haar autobiografische schrijven verraadt de tegenstrijdigheden tussen de persoonlijkheid van de schrijfster en wat ze zag als het ideale beeld van de vrouw uit haar tijd.

Waarom begint Mme Roland haar levensverhaal eigenlijk op te schrijven? Deze vraag wordt gedeeltelijk beantwoord aan het begin van de *Mémoires*. Op de eerste bladzijden zet Mme Roland haar motivaties uiteen, die verschillend van aard zijn. Eerst geeft ze een gevoelsmotief aan: ze wil namelijk het verleden doen herleven, gelukkige beelden oproepen, om de droevige toestand van het heden te vergeten; het autobiografisch schrijven is, zoals we kunnen lezen in de laatste regels van het inleidende citaat, een manier om de vergankelijkheid van de tijd tegen te gaan en het heden te ontvluchten. Ook al is het schrijven in zekere zin een poging om de gevangenschap te negeren, tegelijkertijd wordt elders in de *Mémoires* de gevangenis ervaren als een geschikte

plaats die de activiteit van geheugen en fantasie – het schrijven dus – stimuleert (p. 252). Dit gevoelsmotief wordt gevolgd door een rationele motivatie: het nadenken over zichzelf is zinvol en kan slechts de levenservaring van de schrijfster verrijken. Verderop in de *Mémoires* beweert Mme Roland dat haar onderneming ook voor anderen nuttig kan zijn.

Deze twee soorten motivatie, het oproepen van gelukkige beelden uit het verleden en het tegelijk nuttig bezig zijn voor zichzelf en anderen, worden vaak genoemd door schrijvers van autobiografieën (May, 1979:43, 49) en Mme Roland onderscheidt zich in dit opzicht niet van haar tijdgenoten. Ze voegt er echter wel één aan toe die iets zeer specifieks heeft: het schrijven van de *Mémoires particuliers* wordt afgeschilderd als een compensatie voor de diepe frustratie ervaren bij het verloren gaan van de *Notices historiques*, die Mme Roland in de eerste weken van haar opsluiting had geschreven; het schrijven wordt ook gezien als een wilskrachtige reactie op een bittere teleurstelling. Ze schrijft aldus:

> De *Notices historiques* waren misschien niet onverdienstelijk. Ze zijn vernietigd. Een heel bittere slag is dit verlies, ik zal het niet kunnen herstellen. Wel zou ik het als mijner onwaardig ervaren als ik me door wat dan ook zou laten terneerslaan. (p. 202)

Ze krijgt tevens voor het eerst de gelegenheid een eerste schets op te zetten van het heroïsche portret dat ze graag in de loop van haar *Mémoires* van zichzelf wil geven. Dit staat duidelijk te lezen in de volgende regels:

> Tegenslag kan me wel achtervolgen, maar niet te gronde richten; tirannen kunnen me vervolgen, maar mij vernederen? Nooit, nooit! (p. 202)

Ze gaat door en schrijft:

> Mijn *Historische notities* zijn verloren gegaan, ik ga nu mijn *Mémoires* schrijven; daar ik smartelijk lijd onder dat verlies, houd ik rekening met mijn tijdelijke inzinking; ik schrijf dus over mezelf om des te beter afleiding te vinden van (en voor) mezelf. (p. 202)

Hier vindt men een motief vergelijkbaar met het reeds genoemde gevoelsmotief, namelijk de verstrooiing, de afleiding, het vergeten van het heden; maar er kan ook geconstateerd worden dat Mme Roland van mening is dat dit soort schrijven kan worden gezien als een vorm van accepteren van een inzinking; hetgeen zou kunnen betekenen dat, in de ogen van de schrijfster, het autobiografisch schrijven, hoe nuttig ook, toch van minder belang is dan historische memoires.

Een van de belangrijkste motivaties die Mme Roland ertoe heeft gebracht haar *Mémoires* te schrijven, wordt niet expliciet genoemd maar kan impliciet worden afgeleid uit het zelfportret dat ze in de eerste regels schildert (zie inleidend tekstfragment). Met dit portret, zeer retorisch opgebouwd, bedoelt Mme Roland het beeld van een deugdzame, onberispelijke vrouw af te schilderen: haar opsluiting kan niets anders zijn dan een haar aangedaan onrecht. Het apologetische karakter dat schuilt achter dat portret is overal in de *Mémoires* terug te vinden. Herhaaldelijk valt Mme Roland haar tegenstanders aan, en verdedigt ze zich tegen de verschillende soorten kritiek en de verwijten geuit door haar politieke vijanden, onder andere het verwijt dat ze een rampzalige invloed zou hebben uitgeoefend op haar echtgenoot, toen hij minister was, en op hun vrienden, de Girondijnen.

Evenals Rousseau in zijn *Confessions* verlangt ze vurig zich te rechtvaardigen, zich te zuiveren van de beschuldigingen van haar vijanden; ze wordt ook gekweld door de angst dat haar manuscript vernietigd kan worden; een aantal voetnoten in de *Mémoires* wijst op de voorzorgsmaatregelen die ze neemt om haar schriften de gevangenis uit te smokkelen.

Als men ermee rekening houdt dat haar proces zeer onrechtvaardig is geweest en dat ze geen mogelijkheid heeft zich te verdedigen, kan men de *Mémoires* gedeeltelijk beschouwen als het pleidooi dat ze gehoopt had te kunnen houden voor haar vrienden de Girondijnen en ook voor zichzelf. In dit opzicht is de titel die werd gegeven aan de eerste uitgave van haar *Mémoires* (in 1795) betekenisvol: *Appel à l'impartiale postérité* of 'Beroep op en oproep aan het onpartijdige nageslacht'.

Mme Roland wil het smadelijke beeld weerleggen dat extreem-linkse revolutionaire kranten als *Le Père Duchesne* of *L'Ami du peuple* (het blad van Marat) hebben verspreid en ze hoopt dat het nageslacht over haar een billijker oordeel zal uitspreken dan haar tijdgenoten deden.

We zijn nu aangekomen bij de tweede vraag, nauw verbonden met die over de motivaties van het schrijven, namelijk: Voor wie schrijft Mme Roland? En we hebben zojuist een antwoord op die vraag gegeven: voor het nageslacht.

In tegenstelling tot veel autobiografische schrijvers die beweren dat ze slechts voor zichzelf schrijven, desnoods voor hun kinderen of de kleine kring van verwanten of vrienden – dit is het geval voor enkele vrouwen, zoals Madame d'Oberkirch (1982:25-26) of Madame de La Tour Du Pin (1924:1-2) die in deze periode hun *Mémoires* of *Souvenirs* hebben geschreven –, heeft Mme Roland een ruim publiek voor ogen, het nageslacht, en waarschijnlijk ook haar tijdgenoten.

Daarbij kunnen we ook de behoefte bespeuren zich te wenden tot een meer individuele lezer. Men moet er hierbij rekening mee houden dat Mme Roland tijdens haar gevangenschap veel brieven heeft geschreven aan journalisten en afgevaardigden, brieven die onbeantwoord zijn gebleven. Het schrijven van de *Mémoires* is, ten dele, een compensatie voor een gesprekspartner die weigert de dialoog aan te gaan (Gelfand, 1983:140). Daardoor kwam het waarschijnlijk dat ze zich een gevoelige, begrijpende lezer, in dit geval een lezeres, voor de geest haalde, zoals ergens in de *Mémoires* staat. Ontmoedigd door de slechte berichten die ze net heeft gehoord, onderbreekt Mme Roland haar herinneringen even en als ze dan besluit door te gaan met schrijven, zegt ze:

> Toch zal ik trachten mij mijn jonge jaren weer voor de geest te halen en het verloop ervan te volgen. Misschien zal mijn eenvoudige verhaal eens de uren van een ongelukkige gevangene verlichten, wanneer ze haar lot vergeet door haar ontroering over het mijne (p. 238).

Mme Roland verzint een soort dubbelgangster, een vrouw, een gevangene zoals zij, die haar zal begrijpen en die zodoende haar eigen ongeluk kan vergeten. Hier vindt men opnieuw een van de motivaties, genoemd aan het begin van de *Mémoires*, namelijk het verdringen van de pijnlijke werkelijkheid van het heden, ditmaal ten bate van de lezer (of lezeres). De autobiografische onderneming is dus heilzaam niet alleen voor de schrijfster, maar ook voor de mogelijke lezer die in een soortgelijke situatie verkeert.

In de volgende regels denkt Mme Roland aan een ander soort

lezer, minder persoonlijk: hier wordt de meevoelende lezeres vervangen door:

> de filosofen die het menselijke hart willen leren kennen in een roman of in de handeling van een toneelstuk; die zullen wellicht in mijn verhaal stof voor hun studie vinden.

Hier is geen sprake meer van medeleven of emoties maar van rationele analyse. Daarbij bevestigt de schrijfster een didactische doelstelling die ergens anders in de *Mémoires* ook ter sprake komt (p. 334); de autobiografie kan ook nuttig zijn voor een ander voor zover het verhaal van Mme Roland een algemene waarde heeft die verder strekt dan een strikt persoonlijk avontuur. Zoals Gita May opmerkt (1964:232), volgt Mme Roland in dit opzicht Rousseau na: ze is overtuigd van de universele reikwijdte van haar ervaringen en van het algemeen belang van haar autobiografie.

Bovendien komen we ook in deze paar regels iets te weten over de status van het autobiografisch schrijven: in het begin van de *Mémoires* hebben we gezien dat Mme Roland dat soort schrijven misschien minder belangrijk achtte dan geschiedschrijving; hier stelt ze de autobiografie gelijk aan twee erkende literaire genres, namelijk de roman en het toneelstuk.

De *Mémoires* bevatten drie delen; het tweede, over de adolescentie, is het langst. Aan het einde van het derde deel is een tiental bladzijden toegevoegd met als titel: *Samenvatting van wat ik nog zou moeten behandelen om mijn Mémoires te besluiten*. Hierin geeft ze, zeer beknopt, enkele belangrijke gebeurtenissen uit die periode. In een voetnoot legt Mme Roland uit dat ze zich tot dat overzicht beperkt, want ze heeft nog maar kort te leven. Aan het eind zegt ze dat ze van plan was geweest een vierde deel te schrijven over de jaren 1780 tot 1793, dat volgens haar het meest interessante deel zou zijn geworden. Misschien was het interessant geweest voor de liefhebber van geschiedschrijving. Het lijkt toch alsof de nadering van de dood een louteringsproces op het schrijven uitoefent, zodat slechts het essentiële nog kan worden gezegd.

Elk deel bestaat uit een aantal 'cahiers', schriften genummerd van 1 tot 8: het is een puur materiële verdeling; als een schrift vol was, werd het de gevangenis uitgesmokkeld en overgeschreven door vrienden.

De drie delen, die chronologisch zijn, geven de belangrijke fases aan van de persoonlijke ontwikkeling van de schrijfster. In de eerste sectie wordt er verteld over haar kinderjaren, haar leven in een gezin van de kleine middenstand: haar vader, Pierre-Gatien Phlipon, was half ambachtsman, half kunstenaar: hij bracht versieringen aan op luxeartikelen (waaiers, tabaksdozen, horloges enzovoort) en handelde in sieraden. De opvoeding van de jonge Marie-Jeanne, Manon genoemd, voltrekt zich thuis: gedeeltelijk door haar moeder, gedeeltelijk door huisonderwijzers die haar lessen geven in het schrijven, in aardrijkskunde en geschiedenis en in muziek en dans. Het meisje geeft al vroeg blijk van een sterke belangstelling voor studie en van een buitensporige leeslust: ze leest alle boeken die ze in handen krijgt. Mme Roland vertelt onder andere hoe ze de *Levens* van Plutarchus ontdekte toen ze negen jaar was en hoe ze het boek naar de kerk meenam in plaats van haar missaal. Als ze elf jaar oud is, vraagt ze aan haar ouders toestemming om in het klooster te gaan om haar eerste communie voor te bereiden. Ze blijft daar een jaar, en ze houdt zeer gelukkige herinneringen over aan haar verblijf, dat uitvoerig beschreven wordt aan het einde van het eerste deel, en dat duidelijk is ervaren als een van de leukste periodes uit haar leven. Thematisch gezien is het interessant te constateren dat er een parallel wordt getrokken tussen de twee gesloten ruimten, die van het klooster waar ze gelukkig was, te midden van vriendinnen, en die van de gevangenis waar ze, in eenzaamheid, op de dood wacht. Mme Roland zinspeelt ook, aan het einde van dit eerste deel, op haar kloostervriendin, Sophie Cannet, met wie ze een briefwisseling was begonnen (die meer dan vijftien jaar duurt). Ze legt de nadruk op het feit dat zij, dankzij deze briefwisseling, de smaak te pakken heeft gekregen van het schrijven en er een zekere handigheid in aangeleerd heeft (p. 228).

Aan het begin van het tweede deel wordt het retrospectieve verhaal plotseling onderbroken: dit deel begint als een dagboek, met een datum, 28 augustus [1793]. De eerste bladzijden worden gewijd aan de verontrustende berichten over het lot van de vrienden van Mme Roland, ook over het lot van Frankrijk, van alle kanten bedreigd: slecht bestuurd door een corrupte en wrede regering, aangevallen door de troepen van de aangrenzende landen, verscheurd door een burgeroorlog. In de autobiografische tekst waarin de schrijfster heeft geprobeerd voor zichzelf een toevluchtsoord te scheppen, dringt het dagboek binnen met

de naakte verschrikking van het heden. De botsing van de twee genres, dagboek/autobiografie benadrukt op dramatische wijze de spanning tussen verleden en heden. Het lijkt even alsof het heden met zijn verschrikking en vooral zijn incoherentie de overhand zal krijgen. Mme Roland begint inderdaad te twijfelen aan zichzelf en de mogelijkheid om door te gaan met haar autobiografie, zoals duidelijk te lezen is in deze ontmoedigd klinkende regels:

> Ik merk dat het besluit het werk dat ik begonnen ben af te maken aan kracht verliest. De rampen van mijn land kwellen me, het gemis van mijn vrienden doet afbreuk aan mijn moed, een droefenis waartegen ik niet opgewassen ben, overmant mij, zij blust mijn verbeeldingskracht en breekt mijn hart. (p. 234)

Toch vat ze weer moed en opnieuw zoekt ze troost en toevlucht in het oproepen van haar gelukkige jeugd; ze hervat dan haar retrospectieve verhaal vanaf haar twaalfde jaar tot de dood van haar moeder. Die dood vormt een duidelijke breuk in haar leven (ze is dan eenentwintig jaar): het betekent voor haar het onherroepelijke einde van een gelukkige en onbezorgde fase van haar leven.

Het derde deel begint met de vermelding van de ontdekking van *Julie ou La nouvelle Héloïse* van Rousseau. Ze kreeg het boek cadeau van een vriend, juist na de dood van haar moeder, en ze zegt erover: ik heb Rousseau vrij laat ontdekt en gelukkig maar, anders had ik geen andere schrijver willen lezen. Een late ontdekking maar een onvergetelijke ervaring. Ze vergelijkt de indruk gemaakt door die lectuur met haar ervaring bij het ontdekken van Plutarchus toen ze negen jaar oud was. Verder zegt ze:

> Plutarchus had me aangezet om republikein te worden; hij had de energie en de trots die aan het republikeinse karakter eigen zijn, bij me aangewakkerd. Hij had mij een werkelijk enthousiasme aangepraat voor de openbare deugden en de vrijheid. Rousseau liet me de huiselijke geneugten zien waarop ik aanspraak kon maken en de onzegbare genoegens die ik in staat was te proeven.

Plutarchus is de inspirator van het republikeinse ideaal, de bron van voorbeelden van energie en heroïsme. Mme Roland probeert

het gedrag van de helden van Plutarchus na te bootsen en boetseert haar eigen personage in haar *Mémoires* zodanig dat ze op de personages van de *Levens* gaan lijken. Maar een vrouwelijk model dat ze zal proberen na te volgen was Julie, de heldin van Rousseaus *Nouvelle Héloïse* (May, 1964:145-146).

Een tweede belangrijk feit wordt ook vermeld aan het begin van dit derde deel: behalve brieven begint ze nu ook essays te schrijven, meditaties over haar gedachten en haar gevoelens. Het schrijven wordt zo ervaren als een vertroosting voor de dood van haar moeder:

> Nog meer overgelaten aan mijzelf, dikwijls droefgeestig, kreeg ik het verlangen om te schrijven.

Anderzijds is het ook een middel om de twee kanten van haar persoonlijkheid te verenigen, namelijk de reden en de fantasie:

> Wanneer ik de pen liet liggen, droomde ik meer dan dat ik nadacht; met mijn pen in de hand hield ik mijn verbeelding in toom en gehoorzaamde ik het verstand.

Het schrijven is uiteindelijk ook bedoeld als een activiteit die haar later zal helpen zichzelf beter te begrijpen en haar eigen ontwikkeling beter te overzien.

Verder in dit derde deel vermeldt ze haar studie, haar lectuur, ontzaglijk groot en gevarieerd: de Franse filosofen, schrijvers uit de Oudheid (in vertaling), de grote klassieken van de Franse zeventiende eeuw, memorialisten uit dezelfde periode, werken over geschiedenis en politieke economie, en ten slotte Engelse dichters en romanschrijvers. Ook houdt het vraagstuk van de geschikte echtgenoot haar een tijdje bezig: Manon Phlipon bevindt zich in een moeilijke positie: ze is intelligent, ontwikkeld, maar ze heeft geen geld; en gezien haar intellectuele interesses en capaciteiten, kan ze zich moeilijk tevreden stellen met een echtgenoot uit haar eigen milieu, een ambachtsman of een kleine winkelier bijvoorbeeld. Omdat ze geen bruidsschat heeft, kan ze ook niet hopen een jongeman van goeden huize te trouwen. Manon Phlipon was zich pijnlijk bewust van haar intelligentie en haar eigenwaarde enerzijds, van haar sociale minderwaardigheid vanwege haar afkomst en haar vrouw-zijn anderzijds.

In dit derde deel van haar *Mémoires* geeft ze een serie schilder-

achtige portretten van haar verschillende aanbidders. Ze vertelt over de eerste ontmoeting met Roland, in 1776, Jean-Marie Roland de la Platière, twintig jaar ouder dan zij, inspecteur van de rijksmanufacturen in Noord-Frankrijk en auteur van verschillende technische werken. Af en toe dringt het dagboek binnen in het retrospectieve verhaal met het vermelden van slecht nieuws over het lot van haar Girondijnse vrienden, maar op een zeer korte en laconieke wijze: achter de laconieke toon voelt men aan de ene kant het vooruitzicht van de dood die steeds dichterbij komt, aan de andere kant de vaste wil om de autobiografische onderneming zo ver mogelijk voort te zetten.

Het *Aperçu* (of *Samenvatting*), dat volgt op deel drie, vermeldt in het kort het trouwen met Roland (1780), de eerste huwelijksjaren gewijd aan de huishouding en aan het assisteren van haar man bij het uitgeven van zijn technische boeken, het begin van de Revolutie en het politieke engagement van het echtpaar. In 1781 hadden ze een dochter gekregen, waar maar één keer op gezinspeeld wordt, in een korte voetnoot.

De laatste bladzijden besteedde Mme Roland hoofdzakelijk aan de verdediging van de politieke activiteiten van haar man: de pleidooifunctie die te bespeuren viel aan het begin van de *Mémoires* is hier nadrukkelijk aanwezig.

Tot slot zal ik enkele thema's van de autobiografie van Mme Roland opsommen die mij van belang lijken.

Enkele van de thema's zijn al aangegeven. We hebben gezien hoe belangrijk het herscheppen van het verleden is, voornamelijk dat van de jeugd. Maar hoe belangrijk het oproepen van het verleden ook is, het herscheppen van de vervlogen jaren is niet het wezenlijke doel van Mme Roland. Fundamenteler is het zoeken naar een zekere eenheid, een zekere samenhang in haar leven. Ze probeert steeds te bewijzen hoe consequent ze is wat haar karakter en principes betreft. Ze laat bijvoorbeeld zien hoe ze steeds trouw is gebleven aan haar republikeinse ideaal, dat ze zou hebben opgevat toen ze als meisje de *Levens* van Plutarchus begon te lezen. Dat ideaal wordt bevestigd als ze op oudere leeftijd wordt geconfronteerd met sociale onrechtvaardigheid. Drie episodes in het tweede deel van de *Mémoires* tonen het geleidelijke bewustwordingsproces van de jonge Manon ten opzichte van het maatschappelijke onrecht: ten eerste een bezoek aan een adellijke dame bij wie haar grootmoeder gouvernante is

geweest; ze was toen nog te jong om het onbehagen te kunnen analyseren dat ze heeft gevoeld ten opzichte van de minzame houding van die vrouw uit een hogere stand (p. 241); ten tweede een reis naar Versailles, waar ze met heimwee aan het democratische Athene moet denken (p. 257); ten slotte een verblijf in het buitenhuis van een rijke financier wiens levenswijze ze afkeurend bekijkt en beschrijft; ze vertelt erbij hoe beledigd ze zich voelde toen ze ontdekte dat ze in de keuken met de bedienden moest eten (p. 274).

Wat haar karakter betreft, is ze ook, volgens haar schrijven, trouw aan zichzelf gebleven, gevoelig, eenvoudig in haar leven en stoïcijns, en ze geeft in de verschillende fases van haar levensverhaal enkele voorbeelden ter illustratie. Bovendien kent ze een profetische waarde toe aan bepaalde feiten uit haar jeugd: ze ziet bijvoorbeeld in de eenvoudige opvoeding die ze heeft gekregen (naast haar lectuur en haar studie moest ze ook haar moeder helpen in het huishouden) een soort voorbereiding op de wisselvalligheden van het lot dat ze later gekend heeft. Er zijn meer van die passages waar ze een duidelijke samenhang schept tussen verleden en heden. Ze vertelt bijvoorbeeld hoe ze in haar kindertijd werd geslagen door haar vader omdat ze weigerde een medicijn te slikken. Ze verdroeg haar straf zonder morren als een echte stoïcijnse en ze trekt een parallel tussen haar dappere houding van toen en de moed die ze van plan is te tonen op het schavot (p. 209).

Deze enscenering van bepaalde episoden van haar leven verraadt af en toe een zekere voorliefde voor theatraal gedrag. Het is veelbetekenend dat, toen ze had vernomen dat ze ter dood was veroordeeld, ze aan een vriendin heeft gevraagd haar terechtstelling bij te wonen, om later te kunnen getuigen hoe dapper ze was geweest. Ze zal inderdaad zeer moedig sterven en de bewondering van de toeschouwers afdwingen. In de loop van haar autobiografie is ze eigenlijk steeds bezig om een beeld van zichzelf te modelleren.

Toch is het best mogelijk, ondanks het streven naar samenhang en coherentie, tegenstrijdigheden te bespeuren in dat plechtige portret. Enerzijds probeert Mme Roland het vrouwelijke ideaal voorgespiegeld door de *Nouvelle Héloïse* na te volgen: goede huisvrouw, trouwe echtgenote (ondanks het feit dat ze verliefd was geworden op een andere man), behulpzaam, toegewijd en bescheiden; anderzijds zijn haar aspiraties die van een actieve,

energieke en leergierige vrouw bij wie het intellect waarschijnlijk belangrijker was dan het gevoel.

Ze ontkent stellig dat ze ooit een 'femme-auteur', een beroepsschrijfster heeft willen worden (p. 304) en ze spreekt nogal onvriendelijk over enkele schrijfsters uit haar tijd; ze stelt steeds haar politieke invloed op Roland als onbeduidend voor. Toch wijdt ze bladzij na bladzij aan haar lectuur en studie: haar intellectuele vorming vindt ze blijkbaar belangrijker dan het aanleren van huishoudelijke taken. Het blijkt ook herhaaldelijk dat ze best trots is op enkele intellectuele prestaties verricht in de kleine kring van haar vrienden en kennissen, hoewel ze die bagatelliseert (p. 307). Het meest ontroerend is misschien de opmerking die men kan lezen op een van de allerlaatste bladzijden van haar *Mémoires*, in de *Notes*:

> Indien het me gegeven was geweest te leven, zou ik, denk ik, nog slechts één wens hebben gehad: het zou geweest zijn de *Annalen* van de eeuw te schrijven en de Macaulay van mijn land te zijn. Ik had bijna gezegd: de *Tacitus* van Frankrijk, maar dat zou onbescheiden zijn en de grappenmakers zouden zeggen dat het mij daarvoor toch wel aan een kleinigheid ontbreekt! Ik heb in mijn gevangenis een ware hartstocht voor Tacitus opgevat: ik kan niet gaan slapen voor ik een paar stukken van hem heb gelezen. Ik heb de indruk dat wij op dezelfde wijze kijken en het zou na verloop van tijd zeer wel mogelijk zijn dat ik, schrijvend over een onderwerp even rijk als het zijne, een navolger van hem zou zijn geworden. (p. 338-339)

Op die plaats en op dat moment geeft ze, zonder voorbehoud, blijk van haar geloof in haar eigen capaciteiten, ze geeft openlijk haar ambitie toe, een ambitie die niet gering is, want ze denkt dat ze zich kan meten, als geschiedschrijfster, met de allergrootsten.

Tot aan het eind blijft in de ogen van Mme Roland de geschiedschrijving een prestigieuze activiteit; toch onthult het autobiografisch schrijven haar ware persoonlijkheid, die naar voren komt ondanks de toen heersende stereotypen over vrouwen, waaraan ze zich nooit helemaal heeft kunnen onttrekken.

Bibliografie

Gelfand, Elissa D., 1983, *Imagination in Confinement. Women's writings from French prisons*, Ithaca/London.

La Tour Du Pin, Henriette-Lucie Dillon marquise de, 1924, *Journal d'une femme de cinquante ans 1778-1814*, Paris.

Lejeune, Philippe, 1971, *L'autobiographie en France*, Paris.

–, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris.

May, Georges, 1979, *L'autobiographie*, Paris.

May, Gita, 1964, *De Jean-Jacques Rousseau à Madame Roland, essai sur la sensibilité préromantique en révolutionnaire*, Genève.

–, 1970, *Madame Roland and the Age of Revolution*, New York/London.

Oberkirch, Henriette-Louise de Waldner, baronne d', 1982, *Mémoires*, Paris.

Roland, Manon Phlipon dite Madame, 1986, *Mémoires particuliers*, Paris.

Sjef Houppermans

Alain Robbe-Grillet en de autobiografie

Mon Dieu, mon Dieu...
Jeanne de Berg, *Cérémonies de Femmes*, p. 188

Ik zie dan ook weinig verschillen tussen mijn werk als romanschrijver en mijn meer recente werk als autobiograaf. De elementen die er deel van uitmaken, zijn allereerst van dezelfde aard, gevonden in dezelfde donkere schatkamer. Had ik niet al in mijn romans, vanaf het begin, het ware decor van mijn kinderjaren gebruikt (de Bretonse eilanden uit *Un régicide* en *Le voyeur*) evenals de echte afmetingen van mijn eigen gezicht (die ik aan Wallas toebedacht, de onhandige politieman uit *Les gommes*) en ook een van de huizen waar ik in werkelijkheid had gewoond (namelijk dat uit *La jalousie* dat in Fort-de-France boven de rede lag, tussen de guavebomen en de varenpalmen en waarvan ik drie jaar geleden tevergeefs de tuin of het terras heb gezocht in een doolhof van moderne gebouwen en huizen in aanbouw) net als reizen die ik vroeger had gemaakt (naar Hongkong bijvoorbeeld, in *La maison de rendez-vous* in die verre tijd van grote, statige jonken en sampans van rotan), en zelfs mijn persoonlijke sado-erotische droombeelden (die als de gemeenschappelijke eigenschap van heel wat mensen in *Projet pour une révolution*, *Topologie*, *Le triangle d'or* et cetera voorkomt), maar ook de fabriek waar ik werkte als proletariër (en die vanuit Neurenberg werd overgeplaatst naar de stad uit *Un régicide*) tot de jonge meisjes toe van wie ik had gehouden, zoals Violette uit *Le voyeur*, die Angélique heette en op wie ik later zal terugkomen, als ik eraan denk... Zij is ook heel jong gestorven op een rotskust in de streek van Léon, bij wat bij gebrek aan bewijs wel beschouwd moest worden als een ongeluk. [...] Daarbij komt nog een andere breuklijn die radicaal is en mij als een bliksemschicht treft. Ik voel in mijn echte bestaan hoe onophoudelijk andere levens die even echt zijn, het mijne doorkruisen: vrouwen die ik gekend heb, mijn

ouders, historische personen – schrijvers, musici, krijgslieden – van wie ik het levensverhaal heb gehoord of gelezen, en ook romanhelden of toneelpersonages die mij met hun wezen gevoed hebben – Notre-Dame des Fleurs, Christmas, Mahu, Jozef K. of Stavrogin, Macbeth of Boris Godoenov – van wie de uiteengespatte, samengebalde, aanwezige, onbetwistbare ogenblikken zich plotseling met de mijne vermengen.

Maar het blijkt dat de meeste van hen moordenaars zijn of in het bezit van geheime krachten en dat ze zo mijn slaap zijn binnengegleden, met als gevolg dat hun binnendringen nieuwe wetten overtreedt en nieuwe afgronden opent.

Robbe-Grillet, 1988:268-270

'Ik heb nooit over iemand anders dan over mezelf geschreven,' beweert Robbe-Grillet aan het begin van zijn autobiografische werk. Deze uitspraak krijgt des te meer reliëf als men bedenkt dat de auteur lang het stempel heeft gedragen van 'chosiste', beschrijver van louter dingen, en dat een zo groot mogelijke objectiviteit als zijn handelsmerk werd gezien. Toch zal al vlug blijken dat ook deze aanhef van *Le miroir qui revient* (dat is de titel van het eerste deel uit 1985, in 1988 gevolgd door *Angélique ou l'enchantement*) met een korreltje zout moet worden genomen, al was het maar omdat in een immens narcistisch gebaar de schrijver zijn hele universum met 'zichzelf' vult. Er zijn nog andere redenen aan te voeren waarom Robbe-Grillet, zoals iedere auteur van een autobiografie overigens, behalve, en tegelijk met, het ik noodzakelijkerwijs en structureel gezien allereerst de Ander in beeld brengt. Zonder te willen insisteren op het buiten zichzelf treden dat iedere taaldaad reeds inhoudt, kan men meer in het bijzonder stellen dat de schrijver van een literair werk zich op twee wijzen moet profileren ten opzichte van een traditie: hij moet een eigen oplossing vinden voor het op oorspronkelijke wijze beantwoorden aan de normen van het genre en hij dient op een of andere manier zijn plaats af te bakenen in de literaire context. Alvorens het eerste punt verder uit te werken, moeten wij even ingaan op dit laatste aspect, dat in de Franse traditie een bijzonder belangrijke factor is.

De grote autobiografen scanderen de ontwikkeling van de moderne Franse letterkunde, zij worden eindeloos op school uitge-

legd en nagebootst en zij vormen een onontkoombaar vertrekpunt voor iedere hedendaagse auteur, meer of minder impliciet, bewonderend of polemisch, bewust of (deels) onbewust, herhalend of vernieuwend.

Rousseau is in Frankrijk, wellicht nog meer dan Goethe in Duitsland, de eerste en belangrijkste referentie en toetssteen voor elke autobiograaf. Zijn *Confessions* zijn in de Franse optiek veel meer dan zomaar een levensverhaal, zij markeren het begin van een nieuwe tijd, waarin pas echt sprake kon zijn van een individu dat op zo authentiek mogelijke wijze over zichzelf sprak. Rousseau zelf benadrukte sterk dit unieke karakter van zijn boek, bijvoorbeeld aan het begin van het eerste deel, waar hij schrijft:

> Wat ik wil ondernemen, is zonder voorbeeld en ook zal niemand mij hierin in de toekomst imiteren. Mijn bedoeling is het om aan mijn gelijken een mens te tonen geheel volgens de waarheid van zijn natuur; en die mens zal ik zelf zijn. Ik alleen. Ik voel mijn hart en ken de mensen. Ik verschil van al degenen die ik ooit gezien heb; ik durf te geloven dat ik ook verschil van alle mensen die er bestaan. Ik ben wellicht niet meer waard, maar in elk geval wel anders. Of de natuur er goed dan wel slecht aan heeft gedaan de vorm stuk te slaan waarin ze mij heeft gegoten, dat is iets wat men pas kan beoordelen als men mij gelezen heeft.

Met name op twee punten volgt Robbe-Grillet Rousseau op de voet: hij geeft dezelfde quasi-mythische voorstelling van de jeugdjaren waarin door alle verrukking en ellende heen de hoofdpersoon zijn uniciteit verkreeg; maar belangrijker nog lijkt ons de overeenstemming naar voren te komen in de poging werk en leven als wederzijdse garantie van oorspronkelijkheid te zien (en bij dat werk hoort dan voor Rousseau ook – en vooral – een fictieve tekst als *Julie ou La nouvelle Héloïse*).

In de negentiende eeuw sluit Chateaubriand met zijn *Mémoires d'outre-tombe* nauw aan bij Rousseau; maar meer nog dan hij of Georges Sand (*Histoire de ma vie*) zal Stendhal de grote autobiograaf van de Franse Romantiek blijken te zijn. Vooral *La vie de Henri Brulard* zal een grote invloed uitoefenen op vele navolgers. Hij is heel modern in de wijze waarop hij, anders dan Rousseau, een kritische dimensie inbouwt: hij vraagt zich af of het ik van vandaag wel een juist beeld van zichzelf vroeger en nu

kan geven. Op paradoxale wijze slaagt hij er slechts in een min of meer complete persoon te schilderen door zich vele maskers en pseudoniemen aan te meten. Robbe-Grillet legt sterk de nadruk op deze menigvoud van verschillende verschijningen die zijn ik uitmaken en hecht er vooral aan zichzelf als ongrijpbaar voor te stellen en als iemand die steeds weer aan alle verwachtingspatronen ontsnapt; of dit terecht is, zullen wij nog nader moeten bekijken.

Ook in de twintigste eeuw kunnen enkele auteurs worden genoemd die meer dan anderen het gezicht van de moderne autobiografie hebben bepaald en die daardoor ook het canon van het genre hebben gewijzigd of uitgebreid. Allereerst moet dan André Gide vermeld worden, die in de jaren twintig *Si le grain ne meurt* schreef. Het is vooral het verhaal van een roeping, dat gaat tot het moment waarop de jonge man zijn levensinstelling zelf kiest, nauw verbonden met zijn omarming van het schrijverschap. 'Hoe ik schrijver werd', de noodzakelijkheid ook hiervan, speelt eveneens een grote rol bij Robbe-Grillet, maar wat deze wellicht nog meer aanspreekt bij Gide is diens Proteusnatuur en de consequenties daarvan voor de beoordeling van de verschillende genres. Zo schreef deze bijvoorbeeld in *Si le grain ne meurt*:

> Het hinderlijkst is om gemoedsgesteltenissen als opeenvolgend te moeten weergeven die in feite op een onontwarbare wijze door elkaar heen lopen. Ik ben een mens van dialoog; alles in mij is in strijd en vol tegenspraak. Memoires zijn altijd maar voor de helft oprecht, hoezeer men ook tracht de waarheid te spreken: alles is steeds gecompliceerder dan gezegd wordt. Misschien zelfs benadert men de waarheid beter in de roman.

In zekere zin trekt Robbe-Grillet de logische gevolgtrekking hiervan wanneer hij de fictie in zijn levensverhaal incorporeert.

Sartre heeft van zijn kant in *Les mots* uit 1964 de autobiografie geschreven die als sluitsteen van heel het grote literaire en filosofische bouwwerk dat het zijne is, kan worden gezien. Zijn ware oorsprong ontdekt hij in zijn lectuur en de levenskeuze die hieruit voortvloeit, is die van het schrijverschap, gezien als een engagement dat het mogelijk maakt te ontsnappen aan de loze ledigheid van leven zonder meer. Robbe-Grillet heeft misschien meer van Sartre overgenomen dan men geneigd is te denken; in elk geval

wil ook hij in zijn autobiografie duidelijk maken waarom schrijven voor hem een existentiële noodzaak is en was.

Ten slotte dient als grote graadmeter voor het genre na de Tweede Wereldoorlog het werk van Michel Leiris vermeld te worden. Onder de verzamelnaam *La règle du jeu* beschrijft hij vooral het zoeken: zoeken naar wat hij is en was natuurlijk, maar ook, en dan komen we op meer onbetreden terrein, een voortdurend stilstaan bij wat dit zoeken is, kan en moet zijn in een poging begrippen als 'oprechtheid' en 'authenticiteit' telkens opnieuw op de keper te beschouwen. Ten laatste, en dit is wellicht het belangrijkste, neemt Leiris steeds als uitgangspunt voor zijn verhalen en beschouwingen taalfeiten, kernwoorden uit zijn verleden of ook versprekingen, in eerste instantie niet-begrepen uitlatingen en poëtisch geladen woordcombinaties. Zo krijgt zijn autobiografie ook een filosofische dimensie met betrekking tot de ingeschrevenheid van het leven in de taal en de mogelijke specificiteit van het individu daarbij. Hij drukt het zelf zo uit:

> Dit meervoudig 'essai' waarin ik probeer en opnieuw probeer, me daarbij wapenend met velerlei sleutels en aan velerlei deuren rammelend. De woorden uitzoeken, strelen en samenbrengen, soms ook ze losmaken, ze buigen, ze breken. Dit is geen aanstellerij en ook geen spot, maar een manier – die natuurlijk illusoir zal blijken – om het lot gunstig te stemmen, om te buigen of open te breken. (*Frêle bruit*:238)

Deze intentie heeft Robbe-Grillet zeker ook: door een intens werken met taal in de literaire creatie een zekerheid zoeken in het zicht van het niets. Maar men kan zich afvragen of zijn eigenheid in deze niet ook samenhangt met een neiging tot narcistische koketterie.

De autobiografie is doorlopend zeer frequent beoefend, ook in de recente literatuur, maar toch is er sprake van een zekere afname in de jaren zestig en zeventig, althans wanneer men de intentieverklaringen van de avant-garde uit die tijd bekijkt. In Frankrijk wierp met name Jean Ricardou zich als grootinquisiteur op, genadeloos alle uitingen van individuele expressie aantijgend, en wie voor vol wilde doorgaan in het Parijse wereldje nam de term '*je*' alleen nog maar bij woordspelingen in de mond. Vooral in de jaren tachtig echter kwam er een kentering en allerlei auteurs bij wie het autobiografisch aspect tot dan toe minder

belangrijk was geweest, gingen hierop de nadruk leggen of een steeds al aanwezige dimensie van hun werk kwam veel meer in de schijnwerpers te staan. Het zou echter al te simplistisch zijn om te stellen dat men zich nu met een gevoel van bevrijding losmaakte uit het keurslijf van formalisme en opgelegde structuren ten einde probleemloos te zwelgen in een massale egocultuur. Het beschrijven van het ik in de wereld en het reflecteren op diens bestaan bouwen voort op de verworvenheden van het literaire avontuur uit de voorafgaande decennia. Het ik is daarom fragmentarisch, paradoxaal, inconsistent, fantastisch voor een groot deel, een spel van citaten en verwijzingen, problematisch en voortvluchtig – maar daarom niet minder levend. Het autobiografisch schrijven kan daarbij allerlei vormen aannemen: droomverhalen bij Michel Butor, enkele 'taalbewegingen' uit de kindertijd uitgewerkt door Nathalie Sarraute, romans waarin fictie en herinnering sterk verbonden zijn, zoals bij Claude Ollier en Marguerite Duras, Casanova-achtige ontboezemingen van Philippe Sollers, *W* van Georges Perec, waarin autobiografische fragmenten en een fantastisch verhaal elkaars supplement vormen, en ook het superieure 'documentaire' epos van Claude Simon.

Nog explicieter dan de meesten van de genoemde auteurs bekent Robbe-Grillet zich tot het autobiografisch schrijven en hij doet dit in een poging de genrekwestie uitdrukkelijk naar zijn hand te zetten. Allereerst heeft hij de geplande serie van een overkoepelende titel voorzien, te weten 'Romanesques', wat aangeeft dat het geheel eerder als fictief dient te worden opgevat. Hier kan men echter stellen dat stof en snit duidelijker taal spreken dan het prijskaartje: het pact met de lezer volgens hetwelk auteur, verteller en hoofdpersoon één en dezelfde zijn, geeft het kader aan waarbinnen de vraag naar een meer of minder hoge dosis verzinsels en/of 'ware' herinneringen pas kan worden gesteld. Interessanter is misschien de neiging om de autobiografie – meer dan de roman – als het nieuwe totaalgenre te beschouwen: herinneringen, fantasieën en fantasmen, evenals theoretische reflectie, klonteren samen rond een ik dat realiteit, verbeelding en taalconstructie samenweeft en dat ook pas ontstaat in de wisselwerking tussen authenticiteit, fictie en meditatie (hier treedt Robbe-Grillet in de voetsporen van Roland Barthes: eerst zou hij ook een deeltje schrijven in de reeks waarin *Roland Barthes par Roland Barthes* verscheen; men kan ver-

onderstellen dat meer dan andere factoren een te grote 'horigheid' ten opzichte van Barthes Robbe-Grillet hiervan deed afzien).

Toch schuilt er een paradox in deze onderneming: aan de ene kant houden authentieke herinneringen en fictie elkaar voortdurend in beweging, maar aan de andere kant leggen de theoretische stellingnames de auteur vast als gewapend beton (wie al te hard roept dat hij niet te vangen is, smeedt zelf de spijlen van zijn kooi). Het lijkt er in het tweede deel op dat Robbe-Grillet zich de kritiek op dit punt in zekere mate heeft aangetrokken: de bovenmeester treedt wat terug en de verhalenverteller kan beter uit de voeten. Dan kan ook het levensverhaal in een origineel perspectief worden geplaatst (hét criterium voor een oorspronkelijke autobiografie) en is het niet alleen meer het curriculum van de voormalige landbouwingenieur die schrijver uit roeping werd, een groot landhuis in Normandië bewoont, ook als cineast actief is, gastcolleges in de Verenigde Staten geeft et cetera en die zo rond zijn vijfenzestigste behoefte voelt een aantal jeugherinneringen op te halen onder het motto 'hoe het allemaal zo gekomen is'.

Om aan te geven wat volgens hem specifiek is voor zijn project gaat Robbe-Grillet in *Angélique* een polemiek aan met de Franse autobio-paus, Philippe Lejeune, die de al genoemde definitie van het 'pact' lanceerde en vooral de existentiële eenheid binnen verschillende autobiografische ondernemingen onderstreept, hoezeer er ook getwijfeld en gedoold wordt. Tegen dit laatste vooral verzet Robbe-Grillet zich met hand en tand:

> Met de gebeurtenissen uit ons verleden gaat het dus als met die uit het heden: ze vasthouden is niet mogelijk. Vergankelijke ogenblikken, even plotseling verschenen als snel weer uitgewist, we kunnen ze niet tot stilstand brengen, noch het spoor ervan definitief vastleggen, noch ze bijeenbrengen in een doorlopende tijdsduur binnen een oorzakelijke reeks met een eenduidige richting zonder onderbreking. Daarom kan ik het niet eens zijn met Philippe Lejeune wat betreft het in een tekst bijeenbrengen van herinneringen. 'De eis tot een zinvolle betekenis te komen is het positieve basisgegeven, zegt hij, van de autobiografische speurtocht.' Nee, nee! Zeker niet! Dat axioma is overduidelijk niet van toepassing op het manuscript waarmee Corinthe bezig was gedurende de laatste tientallen jaren van zijn bestaan en ook niet op mijn eigen onderneming van dit moment. (p. 67)

Naast het feit dat Robbe-Grillet hier onmiddellijk de stem van een fictieve figuur oproept, kan men zich afvragen of hij niet de begrippen eenheid en betekenis door elkaar haalt en zo ja, welke (bewuste en/of onbewuste) redenen hij hiervoor heeft. Het originele is wellicht vooral gelegen in die passages waarin Robbe-Grillet zo opgaat in zijn fantasieën dat ze letterlijk in zijn eigen verhaal overgaan (zoals een kind dat speelt–is: 'en dan was ik de ridder op dat witte paard'). Bijvoorbeeld de in het vorige citaat genoemde Henri de Corinthe, graaf Henri, een vriend en beschermer van zijn vader uit de oorlogstijd, van wie het loutere bestaan steeds onzekerder wordt en wiens avonturen en omzwervingen een groeiende mate van mythisch getinte fictionaliteit aanduiden. 'Wie was Henri de Corinthe? Dat is ongetwijfeld de vraag waar alle andere beschouwingen uit voortkomen,' zegt Robbe-Grillet in het begin van *Le miroir qui revient*. In feite blijkt hier al het doel van de auteur: een autobiografie waarin niet 'ware' gebeurtenissen de toon aangeven, maar gedachten, verzinsels, fantasmen, zelfprojecties en de beelden van de ander zoals ze in de verbeelding werden en/of worden.

> Ik ben geen leermeester maar een medereiziger, bondgenoot in vindingrijkheid en in het zoeken zonder vooropgesteld doel. En het is ook weer een fictie waar ik me hier aan waag. (*Le miroir*:13)

In het eerste deel echter bestaan de afzonderlijke blokken fictie, feiten en beschouwingen hoofdzakelijk naast elkaar, zonder een reële wederzijdse beïnvloeding; pas in *Angélique* gaan ze – dankzij de vrouwelijke, betoverende hoofdpersoon? – een vruchtbare symbiose aan. De ik-figuur ondergaat in dit proces vele metamorfosen: hij verandert voortdurend niet alleen naar gelang de afstand die de verteller ten opzichte van hem inneemt, maar ook samenhangend met de slalomtechniek tussen genres en pacten. Zo ontstaat een spiegelgalerij waarin we zoal aantreffen: het kind dat herleeft, het kind vanuit het later gezien, het kind vanuit nu gezien (een kind dat ook verschilt naar gelang zijn contacten: vader, moeder, grootouders et cetera); de jongeman, de volwassene vanuit verschillende posities: zijn persoon in dromen, dagdromen, fantasieën, hallucinaties en dergelijke; de figuren waarmee hij zich identificeerde, in het leven of in boeken (zoals Meursault uit *l'Etranger* van Camus); personages uit zijn eigen

voorafgaande boeken ook (zoals Jean Robin) et cetera. Maar in zekere zin zijn al die afsplitsingen projecties van een alom aanwezig ik (de huiver ook om werkelijk zijn identiteit te verliezen ontbreekt): het levenslot van Robbe-Grillet gaat zo uit boven de contingentie van allerlei feiten en herinneringen om de coherentie van een persoonlijke mythe te verwerven. Die eenheid in menigvoud werkt dan als bezwering, wat hij als volgt uitdrukt:

> Alleen het kunstwerk, de tekst die rechtstreeks door de angst wordt voortgebracht, zouden zo, op paradoxale wijze, voor de eeuwen der eeuwen kunnen ontsnappen aan de leegte die ook hen heeft doen ontstaan. Terwijl op elk moment voor ons de wereld van elke dag ineenstort, bouwt het beschrijven van de verbeelding vanuit het niets zelf (als structuur genomen) een antiwereld op, waarop de fundamentele angst nooit meer vat zal kunnen krijgen, want het is net die angst – en niet de woorden of de zinsbouw – die, in tegenstelling tot wat men gewoonlijk denkt, het materiaal vormt waarvan deze wereld gemaakt is. (*Angélique*:126)

Dit is dan ook in zekere zin het 'enchantement' – de betovering – van *Angélique*: het beschrijven van deze steeds veranderende vrouwenfiguur en haar 'inlijving' in het verhaal van de verteller bezweren een existentiële angst. Als een van de belangrijkste aspecten van de antiwereld die hij zo wil creëren, benadrukt Robbe-Grillet steeds weer – evenals Gide – de virtualiteit als tegengesteld aan de fataliteit. Dat is zeker ook waarom hij *Jacques le fataliste et son maître* van Diderot verre superieur acht aan alle negentiende-eeuwse romans. Deze voorkeur voor het 'onbestemde' komt ook duidelijk naar voren in de volgende intentieverklaring:

> Het geduldig opschrijven van fragmenten die beklijven (voorlopig, zoals ik wel weet), kan in geen geval mijn verleden opvatten als een betekenisschepper (die een zin geeft aan mijn leven), maar wel daarentegen als een produceren van verhalen: het wordingsproces van mijn leven als schrijver. Dat is tegelijk eerlijker en opwindender. (*Angélique*:68)

En iets verder schrijft hij:

> Wat de organisatie van het verleden betreft, in het ene geval (de zogenaamde ficties) evenals in het andere (wat men autobiografische onderzoekingen noemt) erken ik zonder problemen dat ze in verschillende vorm dezelfde hoop uitdrukken om twee onmogelijke vragen in het spel te brengen – wat ben ik en wat doe ik hier? – waarbij het niet om betekenisproblemen gaat, maar wel degelijk om structuurproblemen. De bedoeling is dus niet me gerust te stellen met een valse vastliggende coherentie die van buitenaf is opgelegd. Ik moet er daarentegen op letten dat ik steeds de beweging, de open plekken en de niet uit te leggen toevalligheid van wat leeft naar voren laat komen. (*Angélique*:69)

In het verlengde hiervan eist hij vooral ook het recht op om zijn fantasieën, dromen, obsessies enzovoort als een belangrijk, noodzakelijk bestanddeel van de autobiografie te beschouwen – ja, om ze als meer *waar* te presenteren dan zogenaamde 'feiten'. Het is dan ook tegen de achtergrond van een veeleer legendarisch Bretagne dat hij zijn jeugd projecteert en ook zijn vader en moeder komen vooral naar voren als figuren uit een familieroman, terwijl uit zijn latere leven vooral gebeurtenissen die met zijn schrijven te maken hebben worden uitgekozen, waarbij dan naadloos het gedeelte aansluit waarin hij over zijn opvattingen betreffende kunst uitweidt.

Maar toch is het vooral de aanwezigheid van de fictieve figuren die het de auteur mogelijk maakt aan zijn levensverhaal een extra dimensie te geven. Daarom willen wij op dat aspect wat nader ingaan.

De belangrijkste personages in dit verband zijn Henri de Corinthe en Angélique. Henri de Corinthe is de dubbelganger, de eerste en de voornaamste van een serie, aantonend dat het ik een voortdurende verdubbeling is. In de beschrijving blijft hij op de grens van een concreet personage en een legendarische of archetypische figuur die telkens nieuwe vormen kan aannemen. Eerst is het de kapitein die de vader van de verteller redt tijdens de Eerste Wereldoorlog – maar nadien worden ook data en leeftijden in twijfel getrokken. In de periode tussen de twee wereldoorlogen is deze picareske persoonlijkheid bij allerlei duistere affaires betrokken, nationaal en internationaal, op politiek gebied en in

zaken. Hij komt dan vaker de familie opzoeken in hun Bretonse 'Maison Noire' om 's nachts geheime gesprekken met de vader te voeren en dan weer op zijn grote paard in de duisternis te verdwijnen. Hij wordt hierbij expliciet als dubbelganger van de vader gepresenteerd:

> Hij had dezelfde stem als mijn vader. Ik denk dat ik me heel bezorgd afvroeg [...] of ze niet, in werkelijkheid, één en dezelfde persoon waren.

Later zou hij gecollaboreerd hebben met de Duitsers om vervolgens naar Zuid-Amerika te verdwijnen waar hij zijn marginale, door wreedheid gekarakteriseerde bezigheden zou hebben voortgezet (dit alles in de conditionele vorm dus). Voor de verteller gaat zijn aanwezigheid echter verder, omdat Corinthe hem als schrijver vervangt wanneer de tekst zijn Mémoires presenteert en hierbij de twee verhalen bijna ongemerkt in elkaar overgaan – Corinthe functioneert hier ook als eerste in een intertekstuele reeks. Verder blijft hij aanwezig als *beeld* – in de spiegelkast, in portretten, in nachtelijke spookgedaanten. Hij vormt zo dus ook een overgangsfiguur tussen de wereld van de beelden – vroege jeugdherinneringen bijvoorbeeld – en de volwassen wereld van het schrift. Maar ook hier heeft de verteller er alles aan gedaan om de fictief-authentieke persoon zo veelvormig mogelijk te maken, zodat het onmogelijk wordt de voortdurende beweeglijkheid van de naam aan banden te leggen. Hij verwijst bijvoorbeeld naar de Duitse schilder Lovis Corinth of naar lord Corynth, een figuur uit andere romans van Robbe-Grillet, maar ook naar historische sleutels of naar personages uit de literatuur zoals, om één voorbeeld te noemen, naar de bruid van Corinthe van Goethe, welke verwijzing weer de band met de 'femme fatale' onderstreept, terwijl de memoiresschrijver ook menige trek deelt met de Duitse auteur Ernst von Salomon en een van de incarnaties van het 'éternel féminin' à la Robbe-Grillet Angelica von Salomon heet, et cetera. Het is dus ook dit weldra onontwarbare kluwen van interne en externe verwijzingen, deze ongrijpbare meerduidigheid die de fictie introduceert en waarvan wij zagen dat Robbe-Grillet ze voor zijn persoonlijkheid opeist – maar hij kan ze dus ook slechts op deze, fictieve, wijze bereiken. Een citaat uit het begin van *Le miroir que revient* kan deze plaats van Corinthe verduidelijken:

> Ik heb zelf Henri de Corinthe niet gekend [...] Of hij nu te voet kwam of gezeten op zijn witte paard, hij dook altijd op zonder te hebben laten merken dat hij eraan kwam, door niet 't minste geluid met hak, zool of hoefijzer te maken: het was alsof zijn zware laarzen en de hoeven van het dier gelijkelijk voorzien waren van een dikke laag vilt; of misschien bezaten zij allebei de macht zich te verplaatsen zonder de grond aan te raken, op enkele millimeters boven de weg, de zwartstenen trappen van het bordes of boven de betegelde vloer van de grote, donkere zaal waar hij nu achterin staat, voor de monumentale schoorsteen waarin eiken stammen liggen te branden, zijn hoge silhouet nog groter gemaakt door het haardvuur dat hem tegen het licht in beschijnt, terwijl zijn lang uitgerekte schaduw die op en neer beweegt met de vlammen, steeds bleker doorloopt tot aan de voet van de trap waar mijn vader, door een bediende gewaarschuwd, nu de laatste treden afdaalt om naar de late bezoeker toe te gaan, die zijn verkilde leden koestert aan het wisselende vlammenspel van de haard. Flakkeren van de petroleumlamp, dwaallicht over de moerasgronden, bleke ridder die wegglijdt tussen nevelflarden, watergeruis, plotse alarmkreet die de nacht verscheurt, van een grote vogel vlakbij, plots geknisper van vuur dat weer oplaait in de uitdovende houtblokken... Angelica... Angelica... Waarom heb je me verlaten, mijn liefdesvlam. Wie zal me troosten voor het verlies van de jonge lach. (*Le miroir*:23)

Hierbij is de overgang naar de droomwereld en de schakeling met het object van verlangen heel duidelijk aanwezig (begeleid door het vlammenspel en het verglijden der tijden). Iets dergelijks treft men aan in het verhaal naar aanleiding van de titel, waarin Corinthe een spiegel vindt in de branding van de zee met daarin als beeld zijn gestorven geliefde. De fictie, zou men kunnen zeggen, onderbreekt als een poëtische metafoor de contiguïteit van het verhaal der feiten om hierin het verlangen stem te geven. De voortdurende dubbelzinnigheid van de tekst maakt dat dit verlangen steeds in beweging blijft zonder zich op één object te fixeren. Wanneer de auteur aan de eerder geciteerde regels toevoegt: 'De voorafgaande passage is waarschijnlijk helemaal verzonnen' is dit geen scherpe afbakening, maar heeft het zijn invloed op alles wat verder verteld wordt, in de zin ook dat het onmogelijk is verzinsels en herinneringen strikt te scheiden en om aan te geven

dat een speurtocht naar de origines altijd een romaneske aankleding meebrengt. Men vergelijke met:

> Henri de Corinthe, zijn herinnering tenminste, komt mij voor (is mij altijd voorgekomen) als vluchtiger nog, ongrijpbaarder en zelfs vaak als verdacht, om niet meer te zeggen. Was ook hij een bedrieger, zij het dan op een ander vlak? Velen die hem gekend hebben, denken dat vandaag de dag en al zeker zij die hun informatie en hun beelden alleen maar geput hebben uit de schandaalpers. (*Le miroir*:70)

De functie van Corinthe als schrijvende dubbelganger wordt met name geïllustreerd door de passages betreffende zijn memoires, waarin ook zijn theorieën voorkomen over onder andere 'de toekomstige vrije mens' en over 'de laatste schrijver'. Maar in een overgangsparagraaf wordt het dan volkomen onduidelijk wie deze laatste is: Corinthe of de schrijver van *dít* boek of een gebundelde projectie van beiden – vooral wanneer zijn schrijven net gekenmerkt blijkt te worden door de botsing van heterocliet materiaal, realistisch, fantastisch, dichterlijk et cetera. En deze 'laatste schrijver' gaat dan verder met het legendarische verhaal van de omzwervingen van Corinthe in het magische woud van Pertes waar hij onder andere de femme-fée ontmoet. Aan het eind hiervan gaat de tekst dan over op: 'Maar voor wie vertel ik dat eigenlijk?' waarna Robbe-Grillet verder gaat met 'authentieke' jeugdherinneringen.

Op het gebied van de legende is ook de oorspronkelijke ontmoeting tussen de vader en Corinthe gesitueerd. Deze is namelijk geprojecteerd in de wereld van de Bretonse legenden over de dood, zoals Anatole le Braz die eind vorige eeuw optekende en waarin met name de *Ankou*, de aankondiger van de Dood, een grote rol speelt. De vader ontmoet deze laatste en neemt hem zijn zeis af. Kort daarop loopt hij op een Duitse mijn – die voor Corinthe bedoeld zou zijn geweest – en raakt zwaar gewond. Wanneer Corinthe dan ter plekke arriveert, merkt hij hem op juist door de merkwaardige zeis die naast hem ligt en hij zorgt dan dat hij het er levend van afbrengt. Historische elementen uit de Eerste Wereldoorlog, passages die als verhaalde herinneringen worden gepresenteerd, brokstukken uit legenden met toegevoegde typische details, dit geheel kenmerkt de 'origines' als een onontwarbaar kluwen van fictie en realiteit. Henri de Corinthe is dus ook

de schakel tussen vader en zoon, maar dan in een familiesaga die fantastische vormen aanneemt.

Naast Corinthe is er een tweede fictieve hoofdfiguur in vele gedaanten, Angélique, het engelachtige object van verlangen, gevallen engel ook en duivelse harpij. Ze wordt gepresenteerd als de jeugdvriendin van de verteller, zacht-wrede inwijdster in de seksualiteit, op mysterieuze wijze verongelukt. Ze zou Arno hebben geheten en verwijst zo in een typische betekenissamenklontering zowel naar de strenge Mère Angélique van Port-Royal, de zus van de grote Arnauld, alsook naar een rivier, naar het water dus dat haar natuur van Ophelia benadrukt. Maar als Angelica treedt ook een soortgelijke combinatie van fee en heks op naast Corinthe, gedubbeld op haar beurt door de verdwenen jeugdliefde Marie-Ange van de Reeves, de gedaante die in de spiegel weerkeert. Zoals deze laatste naam al aangeeft, zijn het, meer misschien dan wezens van vlees en bloed, droomfiguren, zoals ook de schone maagden die als Carmina of Manrica opduiken in de pseudo-Bretonse legenden, tovenaressen gelijk Morgane, lieflijk en verleidelijk op hun loci amoeni, maar het oogwit getekend door de duivelsvlek, klaar ook om als vampiers hun tanden in hun slachtoffer te zetten. En als zodanig maakt Angélique dan weer deel uit van een uitgebreid intertekstueel web met verhalen over Sainte Angélique en haar martelaarschap, over de hierdoor geïnspireerde gruweldaden van Catherina de Grote (duidelijk als tegenpool van de kleine Catherine, Robbe-Grillets levensgezellin), over de koningin van Cathay, vooral bekend uit de *Orlando* van Ariosto, die ook toverkracht bezat. Sade wordt ook door Robbe-Grillet bij dit netwerk betrokken, evenals *De heks* van Michelet, maar minder expliciet is bijvoorbeeld ook de Angélique aanwezig uit *De droom* van Zola, die haar leven op haar beurt weer op de *Legenda Aurea* baseert. Zola's boek werd gepubliceerd in 1888; Robbe-Grillet laat zijn Angélique in 1988 verschijnen als een dubbelgangster die via deze onirische tussenetappe in de verder zo verafschuwde wereld van realisten en naturalisten teruggrijpt op een legendarisch verleden. Deze legenden kunnen ook worden gezien als een schakel tussen het rijk van het beeld en het domein van de taalteksten. De oorsprong van de Angéliquefiguur wordt namelijk door Robbe-Grillet gesitueerd in een schilderij van Ingres met de titel 'Roger die Angélique bevrijdt'. De verteller zegt hierover:

> De verrukkelijke Angélique, naakt en zonder verdediging (al haar charmes door slim aangebrachte ketenen onderstreept) ten prooi aan de lans van Roger evenzeer als aan het zeemonster dat beneden op het doek de infame schaamteloosheid uitbeeldt. (*Angélique*:194)

De beschrijving legt de nadruk op de wederzijdse fascinatie, die in de opeenvolgende vrouwen in het boek tegelijk steeds herhaald én in beweging gehouden wordt. Onbeslist blijft zo de status van de dubbelgangers en verdubbelingen en dit op alle niveaus van de *Romanesques*, of het nu het subject betreft (Robbe-Grillet, de verteller, de vader, Corinthe, diens vriend Boncour) of het object (de Angéliques, de moeder, Catherine), de gebeurtenissen (twee oorlogen, twee landen, twee families als oorsprong), de verhaalstructuur (de zekerheden van Robbe-Grillet en zijn ficties; anekdotes en theorie, bespreking van gebeurtenissen en van kunstwerken) of de literaire verwijzingen (intertekstualiteit ondervonden als dwang of als teken van meesterschap). De dubbelgangers kristalliseren zich tot beelden of foto's om dan weer te verglijden op ieder niveau en van de ene laag naar de andere. Zo tracht Robbe-Grillet te voorkomen dat waarheden vaste vorm aannemen, wat ook geldt voor zijn eigen waarheid; er is geen 'authentieke' stem en ook geen beslissende metadiscours.

We keren terug naar de twee assen waarlangs we aanvankelijk Robbe-Grillets autobiografie hebben benaderd, die van de traditie in de Franse literatuur en die van de grondcriteria van het genre. We zien dan dat de auteur van de *Romanesques* geheel conform Lejeunes definities zijn eigen leven beschrijft. Het perspectief daarbij is dat van het schrijverschap als allesbepalend gegeven, in zekere zin in het voetspoor van een Sartre of een Leiris. Hij wil op literaire wijze gestalte geven aan zijn bestaan. Dat verlangen – in een onlosmakelijk geheel van fictie en feiten – doordringt ook zijn tekst. Daardoor wordt dan noodzakelijkerwijs één component van de definitie (maar in het kielzog daarvan natuurlijk de hele rest) fundamenteel problematisch gemaakt: namelijk het non-fictieve.

In de traditie betekent dit dat Robbe-Grillet niet zozeer de authenticiteit als richtsnoer neemt in navolging van Rousseau en zijn adepten maar veeleer aansluit bij de voortdurende maskerade van de auteur van *La vie de Henri Brulard*. Wat helaas – nog – ontbreekt, is diens sprankelende onverwachtheid.

Alain Robbe-Grillet, 1985, *Le miroir que revient*, Paris.
–, 1988, *Angélique ou l'enchantement*, Paris.

Maer hoort een vreempt geval dat ons is wedervaren
Als wij met dit beslagh te saemen besigh waeren
mij dunckt het is een dinck hier weert te sijn gemelt
Dies heb ick dit verhael hier mede bij gestelt
Juijst op S[t] Jooris Dach wert daer een Feest gehouwen
waer toe men gasten noijt [uitnodigt] bijsonder Hooffse vrouwen

Om daer te comen sien het Koninckl*ycke* Feest
Een Schouspel voor het hoff en voor een blijden Geest.
Daer compt het Ridderschap doen op de Zaele treden
En toont haer fier gelaet en welgemaeckte Leden,
En dat al op de maet van Edel snarenspel
En dit bevalt voor al de jonge vrouwen wel
Ons wert uijt s konings naem een goede plaets gegeven
Om daer te moogen sien dat Hooffs en prachtich leven
Oock wasser een Gesant die van Veneetjen quam
Die uijt des Coninghs last bij ons sijn plaetse nam,
wij waeren even drie die jnde vensters laegen,
En die van boven aff den gantsen handel saegen
Geheel het Ridderschap dat tradt daer op en neer
En Milord Buckingham die ginck staegh gins en weer
En als dan onsen Lord ons vensters quam genaecken
Soo saghmen hem terstont een vrolijck wesen maecken
hij boogh hem wonder laegh en gaff een soeten lagh
Ja t scheen een ander Mensch als hij maer op en sagh
wij hielden ons vereert door soo een jonstigh wesen,
En dat beleeft onthael wert hoogh bij ons gepresen
wij hielden onsen Staet in ons te sijn vereert
maer flucx wert dese kans gants anders omgekeert
want doen wij op het lest van boven neder quamen
doen wasset dat wij stracx wat anders daer vernamen
Wij vonden ons misleijt van d'eer aen ons geschiet
En raeckt ons Nederlant en t'Rijck Veneetje niet
want boven het vertreck dat aen ons was gegeven

Daer was een seecker plaets de Juffers toegeschreven,
Die sagen t' Hoofse spel maer sij oock bovendien
Ontfangen groot vermaeck om daer te sijn gesien
Nu Milord was een helt die bij de Jonge dieren
Niet Joris Feest alleen, maer Venus plagh te vieren
Doch wij onkundigh volck ontfingen voorden Staet
Een brieff die niet aen ons maer elders henen gaat.
(Apograaf in Gemeentearchief Den Haag, HS. 34:41-42)

Drie Nederlandse zeventiende-eeuwse dichters zijn stokoud geworden. Cats werd drieëntachtig, Huygens negentig en Vondel eenennegentig. Dit drietal was tot op hoge leeftijd produktief: na zijn zeventigste zou Vondel nog vijftien toneelstukken schrijven, maar ook Cats en Huygens sleten hun levensavond niet bepaald in ledigheid. Tijdgenoten beschouwden Vondel als de beste, Huygens als de moeilijkste en Cats als de 'gezelligste' dichter. Sinds de Romantiek gaan 'gezelligheid' en 'literatuur' niet meer goed samen. Hoewel Busken Huet voor Cats zowel woorden van waardering als hoon had, zijn vooral de hatelijkheden aan het adres van Zeelands nachtegaal blijven hangen (Kuiper:112, 117). Busken Huet publiceerde zijn beroemde kritiek in 1863, in *De Gids*, naar aanleiding van de heruitgaven die rond de tweehonderdste sterfdag van Cats waren verschenen. De plotseling oplevende belangstelling voor Cats werd door zijn criticus in de kiem gesmoord, in feite omdat Cats niet voldeed aan de eisen die de toenmalige romantische mode aan het karakter van een kunstenaar en diens werk stelde. Een eerste vereiste – zowel voor een kunstwerk als voor een kunstenaar – was immers bevlogenheid en in Huets ogen miste Cats die volledig. Sinds Busken Huets virtuoze, op de man gespeelde aanval is het met de populariteit van Cats in Nederland nooit meer iets geworden. Het is vooral van belang hierbij te bedenken dat Busken Huets aandacht vooral naar Cats als mens uitging en dat hij zijn kennis van Cats' karakter hoofdzakelijk haalde uit diens autobiografie, getiteld *Twee en Tachtig-jarig Leven*.

Cats' autobiografie voldoet aan de definitie van het genre in die zin dat het een geschrift is waarin iemand, terugblikkend op zijn eigen leven, beschrijft hoe hij degene is geworden die hij nu is. Het verhaal van zijn leven is doorspekt met anekdotes over amoureuze verlokkingen waaraan hij als leerling van de Latijnse

School te Zierikzee en als student te Leiden en te Orléans is blootgesteld. Maar bezwijken voor de verleidingen deed de jonge Cats niet. De Vinger Gods hield hem steeds op het rechte pad. Een dergelijke voorstelling van zaken – en dat bovendien op een zelfgenoegzame, onbedoeld komische toon – veroorzaakt natuurlijk irritatie bij de moderne lezer.

Andere anekdotes zijn soms echt komisch en wijzen op een zekere zelfspot. Zo reisde Cats als buitengewoon gezant van de Staten-Generaal in 1627 naar Engeland. De Hollandse koopvaart werd zeer gehinderd door de Engelse kaapvaart en daarover moest worden geconfereerd. Natuurlijk maakten de Engelsen van de gelegenheid gebruik om op hun beurt hun grieven te spuien tegen de Nederlanders. De conferentie verliep daardoor nogal stroef. Maar op 25 mei, op Sint-Jorisdag, tijdens een hoffeest bij de hertog van Buckingham, de gunsteling van Karel I, brak voor Cats opeens de zon door. De gastheer bleek, telkens als hij het balkon naderde waar zich drie gezanten – twee Nederlandse en één Venetiaanse – bevonden, een zwierige buiging voor hen te maken en hun vrolijke blikken toe te werpen. Cats zag zijn missie reeds geslaagd, tot hij merkte dat die complimenten niet voor het balkon van de gezanten, maar voor dat daarboven waren bedoeld.

Dit soort anekdotes vormt helaas slechts de krenten in de – meestal flauwe – pap. Cats ziet op zijn oude dag zijn leven aan zich voorbijtrekken als een illustratie van de calvinistische predestinatie. Hij wordt niet moe te herhalen dat alles in zijn leven door God is voorbeschikt en vervalt daarbij regelmatig tot, wat Busken Huet heeft genoemd: 'leuterlievende vroomheid en keutelachtige poësie' (p. 99). De angst voor het hiernamaals was de grijsaard op Zorgvliet dermate naar de keel gevlogen dat vele passages eerder ouderdomszwakte en hersenverweking openbaren dan vroomheid.

Het zal daarom niemand verwonderen dat, ondanks de documentaire waarde die eraan wordt gehecht, Cats' autobiografie vanuit literair oogpunt nauwelijks is bestudeerd. Maar er is daarom nog geen reden om haar bestaan dood te zwijgen, zoals P. Spigt heeft gedaan. In zijn *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland* signaleerde Spigt terecht een opvallende 'leegte op het gebied van de zelfbeschrijving' in de zeventiende eeuw, maar zag daarbij voor het gemak Cats' *Twee en Tachtig-jarig Leven* over het hoofd. In plaats van dit werk noemt hij in een voetnoot Cats' *Tachtigjarig Leven* (p. 132 noot 1). Het *Tachtigjarig Leven*

is noch een autobiografie, noch een gedenkschrift, maar een beschrijving van de genoegens van het buitenleven op Zorgvliet. Uit dezelfde voetnoot blijkt dat Spigt ook de autobiografie van Constantijn Huygens heeft gemist. 'Iets meer in de richting van de autobiografie gaat het *Fragment* van Constantijn Huygens [...] maar eigenlijk blijft het bij een curriculum vitae,' meent hij. Spigt doelt hier dus niet op de 2162 hexameters tellende autobiografie *De Vita Propria Sermonum inter Liberos Libri Duo* (Twee boeken met gesprekken over mijn eigen leven te midden van mijn kinderen), maar op de onvoltooide autobiografie in proza, waarin Huygens zijn jeugd beschrijft.

Er is niet veel fantasie voor nodig om te bedenken dat Cats' *Twee en Tachtig-jarig Leven* vanaf 1700, toen het in druk verscheen, de meest verspreide autobiografie in Nederland is geweest. Er is berekend dat vóór 1655 in totaal zo'n 300.000 exemplaren van Cats' werken van de persen zijn gekomen (Van Selm, p. 48). Hoewel de publikatiegeschiedenis van Cats' werken in het algemeen nog in de kinderschoenen staat (Van Selm, p. 65 noot 50), wijzen de beschikbare gegevens erop dat het werk van Cats populairder was dan dat van welke Nederlandse literator dan ook. Toch krijg ik niet de indruk dat het *Twee en Tachtig-jarig Leven* ooit model heeft gestaan voor latere Nederlandse autobiografieën.

Onlangs heeft de Leuvense hoogleraar Karel Porteman een verhelderend artikel gewijd aan het *Twee en Tachtig-jarig Leven* als autobiografie. Daarin laat hij zien hoe het 3477 verzen tellende gedicht 'meer *betekenis* biedt dan *waarheid*' (p. 154). Die betekenis is te achterhalen wanneer men let op de tweeledige opbouw van het gedicht. Het eerste deel stamt uit de traditie van de humanistische autobiografie en bevat het eigenlijke levensverhaal, de *narratio*. Het tweede deel stamt uit de piëtistische traditie en is meer een gesprek, een *soliloquium*, tussen de 'lieve ziel' en haar Schepper. In dit tweede deel staat niet langer het verleden, maar de naderende dood centraal. Alle beschreven gebeurtenissen worden in het teken geplaatst van Gods voorzienigheid, die de ik-figuur heeft voorbestemd tot de eeuwige zaligheid.

Om een indruk te geven van de door Porteman genoemde elementen uit de humanistische autobiografische traditie, volgen nu een paar voorbeelden. Zo is daar vooreerst de opdracht aan de veertien 'Kints-Kinderen'. Die is conventioneel en gaat terug op het traditionele *Ad posteritatem* (Tot het nageslacht). Het con-

ventionele blijkt hieruit dat de dichter zich in feite meer tot anderen richt dan tot zijn kleinkinderen, want voortdurend worden vrienden, opvoeders, hospita's en God aangesproken.

Een tweede voorbeeld vormt de keuze voor poëzie, en niet voor proza, naar het voorbeeld van Ovidius. Ook ovidiaanse trekjes als Cats' mededeling over de gedwongen rechtenstudie en wellicht ook de uitvoerige beschrijving van amoureuze aangelegenheden, wijzen eveneens op een klassieke inslag.

Die beschrijving van amoureuze aangelegenheden werd door negentiende-eeuwers, die geen rekening hielden met het klassieke karakter van Cats' autobiografie, juist uitvoerig gewraakt. Zo kon Busken Huet schrijven:

> 's Dichters eigen openhartige bekentenis:
>
> Mijn aard was van der jeugd genegen om te mallen,
> En 't vrouwelijk geslacht dat heeft mij wel bevallen –
>
> dit gulle woord van den twee-en-tachtigjarigen grijsaard is eene voldoende waarschuwing. Geen fatsoenlijk meisje van onzen tijd kan een gedicht van Cats ten einde toe lezen; geen onzer opgeschoten knapen straffeloos bladeren in de dichterlijke nalatenschap van den vromen Raadpensionaris. (p. 106)

Volgens Porteman evenwel zou Cats vooral Ovidius' korte autobiografische *Epistola* uit het vierde boek van de *Tristia* (IV, cap. 10) als zijn model hebben beschouwd. Het is Portemans verdienste hiermee de richting te hebben gewezen voor verder onderzoek. In zijn spoor wil ik hier een poging wagen om nog enkele lijnen uit te zetten.

Overlevering van de tekst

Daar is vooreerst de overleveringsgeschiedenis van de tekst. De door Porteman gebruikte tekst stamt uit een exemplaar van *Alle de Wercken* uit 1700. Dit is de oudste druk waarin Cats' autobiografie is overgeleverd. Maar die autobiografie was bij publikatie al ruim veertig jaar oud. Om precies te zijn: Cats begon met schrijven na 10 november 1657 en hield op tussen 1 januari 1659 en 12 november 1660 (Porteman, p. 154, 161 noot 6). Dat Cats

daarmee bezig was, moeten niet alleen de familieleden, maar ook zijn vrienden en kennissen hebben geweten. Een bewijs daarvoor vinden we in het werk van Constantijn Huygens, die in een sneldicht van 16 februari 1660 schreef dat hij vreesde dat Cats'

> [...] leven uyt sal zijn
> Eer dat syn leven uijt is.
> (Huygens, 1892-'99 [dl. 6, 1896]:173)

Het handschrift waarop de in 1700 gedrukte tekst is gebaseerd (waarop dan weer alle volgende drukken teruggaan), was door Carel van den Boetselaer en Johan Pauw ter beschikking van de drukkers gesteld met het oog op een nieuwe uitgave van *Alle de Wercken*. Baron van den Boetselaer was getrouwd met Cats' kleindochter Anna Catharina, de derde dochter uit het huwelijk van Elisabeth Cats en Cornelis Musch (Ten Berge, p. 265). Johan Pauw was de tweede zoon van Dirk Pauw, een jeugdvriend van Elisabeth Cats met wie ze, na het overlijden van Cornelis Musch, in 1652 in het huwelijk trad (Ten Berge, p. 265-266). Beiden waren dus aangetrouwde familie van Cats en van diens dochter Elisabeth.

De drukkers bedanken in hun 'Opdragt' deze 'rechte kenners en beminnaars der Nederduitsche Dichtkunde', omdat hun nieuwe uitgave met de tot dusver onbekende autobiografie kan worden verrijkt. Dat ze zorgvuldig met de tekst zijn omgesprongen, vermelden de drukkers met nadruk en uit hun verdere verhaal blijkt tevens dat ze niet zeker zijn of het door hen gebruikte handschrift een eigenhandig afschrift of autograaf van Cats is, dan wel een afschrift of apograaf van de hand van diens secretaris (Cats, 1700:[fol. *5r]).

Naast dit handschrift moeten er namelijk veel meer afschriften in omloop zijn geweest. Cats had zijn *Twee en Tachtig-jarig Leven* immers opgedragen aan zijn veertien kleinkinderen. Wellicht hebben die allemaal een afschrift gekregen en niet alleen Anna Catharina, de jongste dochter van Elisabeth Cats.

Zo berust er een, voor zover ik weet, in het Catsonderzoek onbekend afschrift in het Gemeentearchief te Den Haag. Dit afschrift in een zeventiende-eeuwse hand is geen klad, maar een net. Het is niet de apograaf uit het bezit van het echtpaar Anna Catharina Cats en Carel van den Boetselaer, daarvoor verschilt de tekst te sterk van de tekst die in druk is overgeleverd.

Deze onbekende versie van het *Twee en Tachtig-jarig Leven* is zeker geen autograaf van Cats. Tot die vaststelling ben ik gekomen door de Haagse apograaf te vergelijken met de brief die Cats op 5 april 1652 eigenhandig vanuit Chelsea aan Constantijn Huygens schreef. Voor het merendeel komt de versie in het afschrift woordelijk overeen met die van de druk uit 1700, behoudens vele spellingvarianten.

Maar het afschrift vertoont ook interessante verschillen in vergelijking met de versie in de drukken. Zo ontbreken in het *narratio*-gedeelte de 84 verzen over Cats' Middelburgse grote liefde. Daarin vertelt Cats dat hij tijdens de preek in de Waalse gemeente verliefd werd op een Middelburgs meisje. Hij bekent haar zijn liefde, die door haar blijkt te worden beantwoord. Maar toen hij er via een vriend achter kwam dat zijn toekomstige schoonvader op de beurs een slechte naam had vanwege een faillissement in het verleden, bekoelde zijn liefde voor haar terstond. De episode begint in de tekst bij: 'Doch my schiet in den zin iet dat ick moet verhalen' en eindigt met: 'Is alle vleesch verstelt, sijn alle lusten doot' (Cats, 1712:48).

Omwille van deze liefdeshistorie werd in de negentiende eeuw Cats' karakter fel gehekeld (Kuiper, p. 107). Dat Cats onder de pantoffel van zijn latere echtgenote zat, was niet meer dan zijn verdiende loon, meende Busken Huet, 'verdiend om den lelijken poets door hem gespeeld aan het Middelburgsche meisje dat arm was en zijne vrouw *niet* werd' (p. 115).

Ontbreekt dus in het *narratio*-gedeelte een aantal verzen die door de negentiende-eeuwers als een sleutelpassage werden gebruikt om Cats gebrek aan 'karakteradel' en aan 'idealisme' te verwijten, het *soliloquium*-gedeelte in het afschrift telt daarentegen vele tientallen verzen meer dan de gedrukte versie (bijvoorbeeld p. 100, vs. 5-20; p. 106a; p. 110, vs. 17-32; p. 111, vs. 1-20 en p. 112). Het ontbreken van deze verzen in de gedrukte versie heeft de strekking van het geheel evenwel niet aangetast. Een andere afwijking is dat bepaalde tekstgedeelten in de handschriftelijke versie een andere plaats in het geheel hebben gekregen dan in de gedrukte versie.

De interessantste conclusie van de vergelijking van beide versies, waarover ik binnen dit bestek niet in detail wil treden, is evenwel dat het afschrift een oudere versie van Cats' autobiografie moet bevatten dan de gedrukte versie. De Middelburgse liefdeshistorie in de gedrukte versie lijkt nogal plompverloren

ingevoegd, in elk geval zonder al te veel rekening te houden met de verzen die daar direct aan voorafgaan, namelijk:

> Hier op liet ick het oog, oock mijn gedachten dwalen,
> Waer ick een hupse Vrouw voor my sou mogen halen:
> *Doch wat in dit bejag my toenmael is geschiedt,*
> Vermits het jonckheyt raeckt, *en seg ick heden niet.*

En dan volgt de zogenaamde Middelburgse episode, die in het afschrift dus terecht ontbreekt. Merkwaardig genoeg heeft tot nu toe niemand dit gebrek aan samenhang opgemerkt. Mij lijkt dit slechts op grond van het feit van een latere toevoeging te verklaren. Er zouden veel meer plaatsen op te geven zijn waarbij men vanuit de context geredeneerd tot de vaststelling komt dat we in het afschrift met een meer consistente versie te maken hebben, maar daarmee zouden we de lezer nauwelijks genoegen doen. Over het tijdstip van de totstandkoming van het afschrift hebben we slechts één aanwijzing gevonden. Doordat het 'Vervolg van mijn leven, begonnen met den eersten January 1659' hierin ontbreekt, dateert het Haagse afschrift vermoedelijk van vóór dit tijdstip.

Cats en Huygens

Een andere zinnige benadering van het *Twee en Tachtig-jarig Leven* houdt een vergelijking in met een Nederlandse autobiografie uit dezelfde tijd en geschreven in dezelfde sfeer. Studie van overeenkomsten en verschillen kan wellicht laten zien wat typerend is voor Cats en wat typerend is voor het genre in de zeventiende eeuw. Nu is het probleem dat Nederlandse autobiografieën uit die periode zeldzaamheden zijn en dat geldt *a fortiori* voor autobiografieën van dichters. Gelukkig voor ons heeft Constantijn Huygens zich in het genre niet onbetuigd gelaten. De autobiografieën van Cats en Huygens lenen zich goed voor een vergelijking. Ze zijn beide in dichtvorm geschreven: die van Huygens in hexameters en die van Cats in alexandrijnen, de Nederlandse tegenhanger van deze Latijnse versvorm. Ook als mens vertonen Huygens en Cats zodanige overeenkomsten in aanleg, ontwikkeling, levensbeschouwing en ambtelijke loopbaan, dat het interessant wordt om gespitst te zijn op eventuele onderlinge verschillen

en daardoor op het persoonlijke element in hun autobiografie. Bij de vergelijking kunnen eventueel ook bepaalde passages uit een onvoltooide autobiografie van Huygens worden betrokken.

Huygens' autobiografie – voltooid in het najaar van 1678, ruim een maand nadat de dichter tweeëntachtig was geworden – is getiteld: *De Vita Propria Sermonum inter Liberos Libri Duo*. Ze is naar zijn eigen handschrift uitgegeven door J.A. Worp, onder vermelding der varianten van het afschrift uit de Koninklijke Bibliotheek te Den Haag en die van de editie van P. Hofman Peerlkamp uit 1817 (Huygens, 1892-'99 [dl. 8, 1898]:179-236). De editie van Hofman Peerlkamp was de eerste editie. Dus Huygens' autobiografie was – in tegenstelling tot die van Cats – vóór 1817 zo goed als onbekend. De latere Leidse hoogleraar Hofman Peerlkamp, toen nog rector van de Latijnse School te Haarlem, vervaardigde ook een Nederlandse prozavertaling die door zijn uitgever Adriaan Loosjes (1761-1818) werd gebruikt om de tekst te bewerken tot een Nederlands gedicht in alexandrijnen. Deze eerste en enige Nederlandse bewerking verscheen in 1821. Ze werd niet zo lang geleden 'een respectabel stuk werk' genoemd 'al is de taal verouderd en de stijl vergeleken met die van Huygens zelf nogal soeperig' (Smit, p. 290).

Wanneer we beide autobiografieën naast elkaar leggen, treffen ons meteen grote verschillen. Huygens draagt zijn autobiografie op aan zijn 'mannelijke nazaten', terwijl Cats de zijne voor zijn veertien kleinkinderen bestemt. Uit deel II, vs. 1282-1284 blijkt dat Huygens slechts zijn drie zoons (Constantijn, Christiaan, Lodewijk) en zijn schoonzoon Philips Doublet op het oog heeft. Zijn eigen dochter Suzanna, die met Doublet is getrouwd, mag of kan kennelijk slechts via haar echtgenoot van de autobiografie kennis nemen. Ik heb hier geen andere verklaring voor dan dat Suzanna zijn verzen wellicht niet kon lezen omdat ze daarvoor niet genoeg Latijn kende. Gezien de moeilijkheidsgraad van haar vaders Latijn zou dit niet eens zo verwonderlijk zijn, maar het 'posteritas mascula' uit de aanhef blijft toch enigszins merkwaardig. Cats daarentegen heeft nog één dochter in leven, maar slaat zijn Elisabeth over om zijn autobiografie op te dragen aan zijn veertien kleinkinderen. Erger nog, in gedachten is hij zijn kleinkinderen onderweg kwijtgeraakt om zich tot andere personen te richten.

Huygens stelt nadrukkelijk dat zijn geschrift uitsluitend voor zijn mannelijke nakomelingen is bedoeld en niets in zijn verhaal

spreekt dat tegen. Naar eigen zeggen is zijn drijfveer niet een verzoek van zijn kinderen, maar de eigen wens om *zijn krachten* te beproeven (dl. I, vs. II), niet op een vorstelijk huwelijksdicht dit keer, maar op zijn eigen leven, hoewel hij – niet zonder gekunstelde bescheidenheid – toegeeft dat voor dergelijke geringe stof Hollandse verzen meer geschikt zouden zijn. Cats daarentegen schrijft zijn autobiografie *op verzoek* van zijn kleinkinderen. Aan dat verzoek heeft hij – naar eigen zeggen – voldaan, opdat ze eruit zouden leren hoe hun grootvader steeds door de Voorzienigheid is geleid en hoe ze zijn jeugdzonden kunnen vermijden.

Dit zijn enkele in het oog lopende verschillen, maar er zijn ook overeenkomsten. Vooreerst de bescheidenheidstopos. Huygens benadrukt zo nadrukkelijk zijn zwakke versificatorische vermogens in de Latijnse metriek en het geringe belang van zijn 'curriculum vitae' dat we van meet af aan gewaarschuwd zijn om dit vooral niet serieus te nemen. Het is niet verwonderlijk dat opeens uit de slotverzen van zijn autobiografie blijkt dat hij zijn 'Vita propria' als een spiegel voor zijn mannelijke nazaten heeft opgezet. Maar zijn geschrift is nog meer dan een spiegel, want nadat hij nog eens heeft betuigd dat het voor hen bestemd is, verzoekt hij hun in het derde en laatste vers uitdrukkelijk hem te blijven gedenken (dl. II, vs. 1293). Met andere woorden: hij wil in hun herinnering voortleven omwille van zijn 'Paternum [...] amorem'. De autobiografie moet dus weer – zoals bij Cats – getuigenis geven van zijn vaderliefde. Bij Cats hebben we de neiging om het schrijven op verzoek eveneens als een bescheidenheidstopos te zien, vooral omdat de auteur – zoals ook Porteman heeft opgemerkt – zijn oorspronkelijke bestemmelingen helemaal uit het oog verloren lijkt te hebben en zich tot vele anderen wendt. De vaderliefde werkt bij Cats daardoor minder overtuigend dan bij Huygens, mede omdat de auteur zich in het piëtistische gedeelte van zijn autobiografie vooral met zijn eigen verkiezing bezighoudt:

> [O Godt] Seg tot mijn innig hart; en wilt niet langer beven,
> Mijn zoon hebt goeden moet uw zonden sijn vergeven:
> Op dat ick van de dood, of van de helsche pijn
> Geen angst meer op en vat, of meer bevreest mag zijn,
> Voor al laet uwen Geest in my soo kragtig wercken
> Dat ick naer rechten eysch mijn afscheyt mag bemercken.

Op dat ick wel bereyt mag wesen tot de reys,
Als gy my sult ontdoen van dit ellendig vleys.

Humanistische autobiografie

In zijn artikel over de humanistische autobiografie heeft de bekende neolatinist IJsewijn gesteld dat de humanistische autobiografie, die met Petrarca begint, meestal vrij kort is, vooral als ze in verzen is geschreven: tussen de 100 en 200 verzen (IJsewijn, p. 212). Onze beide zeventiende-eeuwse dichtersautobiografieën hebben in vergelijking daarmee een buitensporige omvang: die van Huygens telt 2162 hexameters en die van Cats zo'n 4000 alexandrijnen.

De humanistische autobiografie zou, volgens IJsewijn, naar vorm en inhoud behoren tot het kleinere genre. Maar Huygens lijkt wel een epos of heldendicht te willen schrijven en probeert bij voorbaat mogelijke bezwaren tegen zijn hoogdravende stijl te ontkrachten. Ook Cats kiest voor een verheven dichttrant, maar is onmachtig die vol te houden, zodat de moderne lezer zijn streven naar het sublieme veelal ontgaat.

De humanistische autobiografie zou een voorkeur hebben voor de retorische principes van de lofrede, waardoor er van psychologische zelfanalyse nauwelijks sprake kan zijn. Dit kunnen we wel zeer goed terugvinden in de autobiografieën van Huygens en Cats. Ze maken beiden gebruik van panegyrische thema's als: 'genus' (vaderland, ouders en voorouders), 'educatio' (uitvoerig ingaan op genoten opvoeding en onderwijs) en de 'res gestae' (eigen prestaties en belevenissen). Ook aan de retorica ontleend is het principe van de *variatio docta*, een invoegsel waarmee men de aandacht van de lezer opnieuw probeert te trekken. Deze *variatio* hoeft kennelijk niet altijd even *docta* of geleerd te zijn. Porteman signaleerde bij Cats reeds een Engelandreis als een 'hodoeporicon' (reisverhaal), een bekend middel tot *variatio*. Maar ook de zogenaamde Middelburgse episode, die in het afschrift ontbrak en aan de druk was toegevoegd, kunnen we nu als een *variatio* van Cats interpreteren. Kenmerkend in elk geval zijn Cats' beginregels waarmee hij de Middelburgse liefdeshistorie inleidt:

Doch my schiet in den zin dat ick iet moet verhalen,
Daer uyt men leeren kan hoe jonge zinnen dwalen;

Ook bij Huygens ontbreekt de *variatio docta* niet, zelfs niet in de vorm van reisverhalen. Zo doet hij uitvoerig verslag van de gezantschapsreis naar Venetië in 1620, toen hij in zijn eentje in een dolle bui de toren van de Munsterkerk te Straatsburg beklom. Waar de trappen ophielden, klom hij door tot boven aan de spits, in open lucht met alleen haken en spijkers om zich aan vast te houden. En dat allemaal om te bewijzen dat hij een ware nazaat der Batavieren is. Onze matrozen schrikken er immers niet voor terug om in het holst van de nacht en in een gierende storm de vlag uit de top van de hoogste mast van een slingerend schip te halen. Zou *hij* er dan voor terugdeinzen om een stilstaand gebouw te beklimmen? Op zijn tweeëntachtigste waarschuwt hij zijn kinderen nog voor die dolle overmoed. Het klimmen ging redelijk, maar de afdaling bezorgt hem op zijn oude dag nog nachtmerries.

De humanistische autobiografie zou zich, volgens IJsewijn, ook nog kenmerken door de *intentie* van de auteur om zijn eigen naam te vereeuwigen. Dit element vinden we terug bij Huygens, zoals we hebben gezien. Hij wilde immers door zijn mannelijke nazaten blijvend worden herinnerd. Dit element van klassieke herkomst vinden we niet terug in de meeste middeleeuwse autobiografieën. Daarin poogde de auteur vaak anderen tot inkeer te brengen en daartoe stelde hij hun de fouten die hij tijdens zijn leven had begaan, voor ogen. Vanwege het gewicht van het *soliloquium*-gedeelte bij Cats hebben we, wat de intentie van zijn autobiografie betreft, meer met de doorwerking van de middeleeuwse traditie te maken dan met de klassieke. In die zin verschillen beide autobiografieën dus qua intentie.

Besluit

Bij de interpretatie van het *Twee en Tachtig-jarig Leven* is het van belang om rekening te houden met de verschillen tussen de overgeleverde versie in de drukken en de versie in handschrift uit het Haagse Gemeentearchief.

Een andere conclusie is dat het zeer voorbarig is om – zoals in de negentiende eeuw – boude uitspraken te doen over het karakter van een auteur op grond van diens autobiografie. De mededelin-

gen daarin zijn immers grotendeels bepaald door de toenmalige literaire procédés.

Speciaal voor de autobiografieën van Cats en Huygens geldt dat de retorica met haar *variatio docta* een belangrijker rol speelde dan de wil tot objectieve weergave van de eigen levensloop en tot psychologische zelfanalyse.

Dit moge allemaal zo zijn. Toch heeft Cats, als een van de eersten bij ons, met feilloze intuïtie de werkelijke kracht van het genre aangevoeld, toen hij in de opdracht aan zijn kleinkinderen schreef:

> [...] dat de lange reys van soo bedaegden man,
> Uw onbedreven hooft ten goede dienen kan.

Vormt de hoop deelachtig te worden aan levenservaring, nu juist niet het aantrekkelijke voor elke lezer van een autobiografie?

Bibliografie

Berge, D. ten, 1979, *De hooggeleerde en zoetvloeiende dichter Jacob Cats*, 's-Gravenhage.

Busken Huet, C., 1863, 'Letterkunde. Kronijk en Kritiek', in: *De Gids* 27 [= Derde Serie, 1 (1863)], Vierde Deel, p. 99-128.

Cats, J., 1700, *Alle de Wercken, soo Oude als Nieuwe*. [...] De laatste Druck. T'Amsterdam, Daniel van den Dalen, François Halma, de Wed. van A. van Someren. T'Utrecht, J. en Wilhem vande Water, Exemplaar UB, Leiden, 1018 A 2.

–, 1712, *Alle de Wercken*, 2 dln. [Utrecht 1976]. Facsimile van een exemplaar van de editie Amsterdam.

–, 1652, [Brief aan Constantijn Huygens d.d. 5 april 1652 uit Chelsea], UB, Leiden, HS. BPL 1961.

–, *Een en tachtigh-iarigh Leven*, apograaf in Gemeentearchief Den Haag, HS. 34.

Huygens, C., 1821, *Het leven van – in gemeenzamen dichttrant, voor zijne kinderen, door hem zelven beschreven, in twee boeken*, uit het Latijn in dichtmaat overgebracht door A. Loosjes, P.z. Haarlem.

–, 1892-'99, *De Gedichten*, naar zijn handschrift uitgegeven door J.A. Worp, 's-Gravenhage, 9 dln.

–, 1897, 'Fragment eener Autobiographie van Constantijn Huygens', ed. J.A. Worp in: *Bijdragen en Mededelingen van het Historisch Genootschap* 18, p. 1-121.

–, 1946, *De jeugd van Constantijn Huygens door hemzelf beschreven*,

uit het Latijn vertaald, toegelicht en met aanteekeningen voorzien door A.H. Kan, met een bijdrage van G. Kamphuis, Rotterdam 1971[2] (eerste druk: 1946).

–, 1987, *Mijn jeugd*, vertaling en toelichting C.L. Heesakkers, Amsterdam.

IJsewijn, J., 1973, 'Humanistic autobiography', in: *Studia Humanitatis. Ernesto Grassi zum 70. Geburtstag*, hrsg. von E. Hora & E. Kessler. München, p. 209-219.

Kuiper, G., 1962, 'Jacob Cats voor het gericht van Potgieter en Huet', in: *Aandacht voor Cats bij zijn 300ste sterfdag*. Studies naar aanleiding van de herdenking op 12 september 1960, op verzoek van het desbetreffende comité bijeengebracht door P. Minderaa, Zwolle, p. 105-117.

Porteman, K., 1986, 'Jacob Cats' *Twee-en-tachtigjarig leven* als autobiografie', in: *Eer is het Lof des Deuchts. Opstellen over renaissance en classicisme aangeboden aan dr. Fokke Veentra*, ed. H. Duits, A.J. Gelderblom & M.B. Smits-Veldt, Amsterdam, p. 154-161.

Selm, B. van, 1988-'89, '"Almanacken, lietjes, en somwijl wat wonder, wat nieus". Volkslectuur in de Noordelijke Nederlanden (1480-1800): een onbekende grootheid', in: *Leidschrift* 5, p. 33-68.

Smit, J., 1980, *De grootmeester van woord- en snarenspel Constantijn Huygens*, 's-Gravenhage.

Spigt, P., 1985, *Het ontstaan van de autobiografie in Nederland*, Amsterdam.

P.F. Schmitz

Bezonken rood
of de moderne westerse zelfverbeelding

> Tot de psychologische foltermethoden van de Jappen in het Tjidengkamp hoorde de periodiek, maar altijd onverwacht, terugkerende razzia's, waarbij alle kinderen van het mannelijk geslacht, die dus eigenlijk niet in dat vrouwenkamp thuishoorden, uit de huizen werden gehaald en van hun moeders werden gescheiden. [...]
>
> Van deze expedities zelf herinner ik mij niets, tenzij ik mij herinner dat wij jongetjes slechts werden 'ingezet' om ergens grassprieten tussen straatklinkers uit te trekken, of ik herinner mij dat er takjes gesprokkeld moesten worden, of kakkerlakken en andere kleine ongedierten gevangen moesten worden – dat wij dus 'kinderwerkjes' moesten doen –, maar ook zou ik mij kunnen herinneren dat ik op de knie van een Japanse soldaat zit en een trekje van zijn sigaret mag nemen.
>
> Wat ik mij er in ieder geval van herinner is, dat ik van mijn moeder werd afgescheurd, zoals een vrucht die nog niet rijp is van de tak waaraan hij hangt niet wordt geplukt, maar gerukt, – waarvan dan alle bladeren van de boom onrustig ritselen.
>
> Brouwers, 1981:25-26

Er is een verwarrende verscheidenheid aan autobiografieën. Onderzoekers klagen daar dikwijls over. Een verkenning van de verzamelbundels over autobiografie van Olney (1980) en Jongeneel (1989) levert talrijke voorbeelden. Zo zegt Olney zelf in zijn inleiding: 'Schrijvend over autobiografie raak je onmiddellijk en onherroepelijk en zeer tot je ongemak in de paradoxen. Er zijn meer vragen dan antwoorden [...] en iedereen weet wat een autobiografie is, maar je vindt geen twee mensen die er hetzelfde onder verstaan.' En inderdaad, in diezelfde bundel van Olney blijkt W.L. Howarth in 'Some principles of autobiography' het onderwerp heel anders aan te pakken dan Olney zelf, maar zijn uitgangspunt, zijn klacht is in elk geval vergelijkbaar: 'De autobiografie is een onontgonnen terrein, dus iedereen voelt zich ge-

noodzaakt maar zelf te beginnen met een nieuwe definitie van het genre' (Howarth, p. 84).

Dat men gaat zoeken naar definities of andere inperkingen spreekt vanzelf. Het is de enige manier om het terrein overzichtelijk te maken. Te begrijpen is natuurlijk ook dat bij de ruime keuze in opvattingen niemand het voorstel van een ander gemakkelijk zal overnemen. Daar is de bekende definitie van Lejeune uit *Le pacte autobiographique*, in deze bundel geciteerd door Mineke Schipper. Lejeune geeft een formele definitie op grond waarvan hij de autobiografie kan beschrijven en onderscheiden van verwante genres als de memoires en het dagboek. Gusdorf, eveneens een schrijver met gezag over dit onderwerp, heeft hevige bezwaren tegen Lejeunes definitie. Hij vindt het systeemdwang, voortkomend uit hoogmoed, met als gevolg de dood van dit toch zo bij uitstek menselijke onderwerp (Olney, p. 18). Gusdorf zelf ziet de autobiografie als een modern westers verschijnsel. Autobiografie is alleen mogelijk, zegt hij, in een cultuur die de mens als een onvervangbaar, uniek, historisch bepaald individu ziet. Dan pas wordt elk mens in principe een boek over zijn unieke waarheid waard. Autobiografieën kunnen niet bestaan in culturen waarin dat historisch besef ontbreekt, waar er vaste rollen te vervullen zijn in het patroon van de samenleving, maar waarbij de unieke betekenis van de roldrager verder niet van belang is. Hij ziet de Indiase kastencultuur daarvan als een voorbeeld en de autobiografie van Gandhi is dan ook niet echt: het is een geleend westers model dat hem vreemd is (vergelijk de bijdrage van Schokker).

Gusdorf dwing tot een keuze. In zijn opzet bijvoorbeeld valt Augustinus, *Confessiones*, buiten het genre van de autobiografie, terwijl iemand als W.C. Spengemann in *The Forms of Autobiography* (1980, hfdst. 1) dat werk juist als een van de eerste vormen ziet waaruit de hele geschiedenis van het genre is af te leiden. Het uitgangspunt van de bundel die de lezer thans voor zich heeft, gaat ook uit van een veel ruimer autobiografisch begrip. Anders zouden immers alle bijdragen over niet-westerse onderwerpen geschrapt moeten worden. Misschien levert Gusdorf een typisch voorbeeld van westerse zelfverbeelding die één model uit eigen tijd, en eigen cultuur wil opleggen aan de hele wereld. Of, andere mogelijkheid, het gaat hier slechts om een kwestie van benaming. Waar de een verschillende soorten binnen een genre onderscheidt, kan een ander tot splitsing in verschil-

lende genres overgaan. Voor mijn artikel maakt het niet veel uit hoe verstrekkend men de gevolgen van Gusdorf wil laten zijn, want het zal hier gaan over teksten die zeker binnen zijn begrenzing vallen, namelijk de moderne westerse autobiografie van het soort waarvan *Bezonken rood* van Jeroen Brouwers een voorbeeld is. Gusdorf kan hier, ter inleiding, een aantal dingen verduidelijken, bijvoorbeeld ten aanzien van de notie 'modern'. De autobiografie begint volgens Gusdorf aan het eind van de middeleeuwen, als de techniek van de Venetianen zo ontwikkeld is dat ze goede spiegels kunnen maken met een zilveren achterkant. Die werken zoveel beter dan de oude, metalen spiegels dat nu voor het eerst de mensen een goed beeld van zichzelf kunnen krijgen. Daarmee begint ook in abstractere zin de mogelijkheid voor een nieuw soort zelfbespiegeling. De psychoanalyticus Lacan heeft duidelijk gemaakt hoe belangrijk een spiegelbeeld is bij het vormen van de eigen persoonlijkheid. Het ik is niet voorhanden maar moet worden gemaakt. Als een kind zes maanden is, kan hij iets wat een dier nooit zal kunnen: hij leert zichzelf zien als een ander te midden van anderen. Het artikel van Lacan uit 1949 waarin hij dit uiteenzet, heeft de programmatische titel: 'Het spiegelstadium als vormer van de ik-functie' (zie Gusdorf, p. 32). Vóór de vroege renaissance is er ook wel zelfonderzoek geweest, bijvoorbeeld bij Augustinus. Maar het verschil is volgens Gusdorf dat dit onderzoek nooit *vrij* is, maar altijd in dienst van ascese en boetedoening ten opzichte van God. Pas in de renaissance begint de zelfanalyse die het individu vrij laat.

Volgens Paul Jay (1984) verandert in de romantiek de opvatting over het wezen van het ik en de wijze waarop wij het ik kunnen kennen en daarmee ook de autobiografische literatuur. Als voorbeeld neemt hij *The Prelude* van Wordsworth. Jay zet Augustinus tegenover Wordsworth. Hij betoogt dat Augustinus bij zijn zoeken naar de diepste gronden van zijn ik er altijd vanuit gaat dat hij schrijft over iets wat bestaat, omdat het door God is geschapen, en dat het met Gods hulp ook moet kunnen worden gevonden. Bij Wordsworth ontbreekt dit gevoel van goddelijke steun. Hij zal op eigen kracht, uitsluitend steunend op zijn dichterlijke verbeelding, moeten proberen terug te komen naar de oorsprong van zijn ik. Dat blijkt een frustrerende bezigheid. Hij tracht de 'spots of time' terug te vinden die een soort openbaringen hebben gegeven. Maar symptomatisch voor zijn onvermogen is dat hij bepaalde gebeurtenissen steeds opnieuw beschrijft, zijn

belevenis op de Mt. Snowden, het Plain of Sarum. Hij probeert iets te herhalen, maar dat 'iets' blijft hem ontsnappen. Was het oorspronkelijke gevoel óók al een herhaling? Schiet zijn geheugen te kort?

Wat Wordsworth nog gemeen heeft met Augustinus is dat hij een *reconstructie* beproeft, een weg terug naar de waarheid over zichzelf. Al worstelend lijkt bij hem het besef door te dringen dat in latere tijd bij anderen steeds duidelijker zal worden uitgesproken, dat 'ik' alleen dankzij de taal ontstaat en dat dit ik niet als een schat in ons ligt te wachten om te worden opgegraven, maar dat het een schepping, een *constructie* is. In de romantiek verandert langzaam de opdracht aan de autobiograaf. Hij moet niet meer proberen zijn verleden te reconstrueren zoals het geweest is, maar hij moet het reconstrueren zoals het geweest zou kunnen zijn. Dat is, freudiaans gezien, de therapeutische waarde van een autobiografie: de taal voert tot een coherentie die dankzij die taal zelf ontstaat. Zo komt tijdens en na de romantiek steeds meer de nadruk te liggen op het fictionele karakter van de autobiografie, volgens een formule die Aristoteles al hanteert: de historicus geeft het verleden zoals het is geweest, maar de dichter zoals het zou kunnen of zelfs zou moeten zijn. Of, zoals Paul de Man het uitdrukt, het werk van de autobiograaf is niet geschiedkundig maar retorisch (Jay, p. 18).

De herhaling in het werk van Wordsworth en anderen gaat dan ook niet terug op 'iets' wat geweest is. Het is de herhaling die Hillis Miller in *Fiction and Repetition* beschrijft als typisch voor elke literatuur. Het 'ik' is geen uitgangspunt, geen basis, maar het resultaat van het schrijven. Geen reconstructie maar – zoals de titel van een artikel van Mandel het zegt – Full of life now (Mandel, 1980).

De opdracht van de autobiograaf wordt steeds paradoxaler. De onderneming is erop gericht het verleden af te sluiten of, in het radicale beeld van Rosenblatt (p. 178), de autobiografie is de afscheidsbrief die een zelfmoordenaar achterlaat. Door het woord zal deze zelfmoordenaar na zijn dood in een nieuw bestaan verder kunnen leven.

Het verleden moet zelfs worden vergeten, als voorwaarde om tot scheppen van iets nieuws te kunnen komen. Zo is het – laat Jay zien – bij Joyce en Proust. Ook bij Wordsworth vinden we al het besef uitgesproken dat duisternis voorafgaat aan 'nature's visitations' en de flitsen van inzicht die daarop volgen. Maar Words-

worth probeert deze duisternis en het vergeten tegen te gaan, terwijl Joyce het er juist op aanlegt. Wie het verleden ziet als een vast gegeven maakt het tot een ziekte, een last waaronder het heden bezwijkt. Dat is een nietzscheaanse gedachte die Stephen, de hoofdpersoon uit *A Portrait of the Artist as a Young Man* lijkt te delen. Voor hem is de geschiedenis een nachtmerrie waaruit hij tracht wakker te worden (Jay, p. 143).

A Portrait is een fictionele autobiografie. Die vorm heeft Joyce gekozen met een strategisch doel. Hij omzeilt zo allerlei moeizame problemen van een niet-fictionele autobiografie. Hij schept van het begin af aan. Doordat zijn hoofdpersoon niet James heet – zijn eigen naam – maar Stephen, is hij ook af van het beruchte ik-ik dilemma, de ondoorzichtige verhouding tussen het autobiografisch ik dat schrijft en het ik dat hij op het spoor tracht te komen. Hoe anders dit soort autobiografieën is dan Augustinus' *Confessiones* blijkt als we opmerken welke strategie die heeft gekozen. Augustinus schrijft hele gedeelten in bijbelse taal, omdat daarin de goddelijke kracht doorwerkt die hem kan helpen zijn werk uit te voeren. Wordsworth moet het hebben van zijn dichterlijk taalvermogen. Hij streeft naar een mooi afgerond kunstwerk maar wordt gedwarsboomd door de onzekerheid over de betrouwbaarheid van zijn geheugen, hetgeen zich verraadt in uitweidingen en herhalingen die eigenlijk storen in zijn kunstenaarsstrategie. Joyce werkt in dezelfde kunstenaarstraditie, maar doordat hij zich door de gekozen vorm heeft ontdaan van de plicht een spoor terug te volgen is hij ook af van allerlei lastige bijverschijnselen die de trouw aan het verleden met zich meebrengt. Hij laat het verleden achter zich. In zijn roman wordt de hoofdpersoon, en daarmee hijzelf, herboren als kunstenaar.

Een theoretische vraag die zich zou kunnen opdringen, is hoe acceptabel dit vrije creatieve omspringen met het verleden is. Wie een autobiograaf ziet als geschiedschrijver van zijn eigen leven, zoals Lejeune, weet bij voorbaat dat fictionele technieken mogelijk en verdedigbaar zijn. Immers, zoals al vaak is uiteengezet door mensen als Hayden White en Ricoeur en in ons land in het proefschrift van Ankersmit, is elke historicus gedwongen de feiten waarmee hij werkt in te passen in een (geschied)verhaal. Zoals Ankersmit laat zien, gaan discussies onder historici zelden over de betrouwbaarheid van die feiten, maar meestal over de overtuigingskracht en de coherentie van het verhaal. Maar al is het dan onvermijdelijk dat narratieve, fictionele technieken zich

indringen in de wereld van controleerbare verschijnselen, het lijkt toch altijd mogelijk de twee gebieden zo niet te scheiden dan toch in elk geval te onderscheiden. Zoals omgekeerd historische gegevens gebruikt kunnen worden in een roman, zonder dat die roman daarmee een geschiedkundig werk wordt.

De vraag is alleen, hoe kom je uit een discussie als het om grensgevallen gaat? Voor die vraag biedt *Bezonken rood* boeiende illustraties. De kwestie van de historische betrouwbaarheid hangt nauw samen met alles wat hiervoor aan de orde is geweest, zoals het dilemma reconstructie of constructie, geheugen en vergetelheid, duisternis en inzicht.

Gelezen op de manier van Lejeune ziet *Bezonken rood* er voor een niet onbelangrijk gedeelte uit als een gewone autobiografie. Het relaas is in de ik-vorm, de schrijver bestaat echt, de hoofdpersoon en de schrijver hebben dezelfde naam en het autobiografisch pact tussen schrijver en lezer lijkt zonder bezwaar te kunnen worden gesloten.

Als autobiografie is het de poging van de hoofdpersoon om bij het overlijden van zijn moeder met zichzelf en het verleden in het reine te komen. Als heel klein kind heeft hij drie jaar in het Jappenkamp gezeten. Zijn moeder heeft hem met gevaar voor eigen leven behouden. Maar in plaats van dankbaarheid voelt hij vooral haat, omdat hij het idee heeft later door haar verraden te zijn. Met verdovende middelen probeert hij zijn wanhoop in bedwang te houden en het verleden en hoe hijzelf is geworden onder ogen te zien. Aldus, uiterst globaal, de autobiografielijn van *Bezonken rood*. Voor een uitgebreidere weergave en een analyse verwijs ik naar mijn bijdrage over *Bezonken rood* in *Lexicon van literaire werken*. De lezer vindt er niet alleen méér dan in dit artikel, maar ook accentverschuivingen die het gevolg zijn van het hier gekozen kader, moderne Westeuropese zelfverbeelding. Dat betreft vooral de literaire kant van deze autobiografie. In de roman treffen de soms wel haast dwangmatige herhalingen van allerlei soort, formuleringen, thema's, beelden. Daar is allereerst de mist die geregeld in het verhaal voorkomt, versterkt door motieven als eelt, spinnewebben, maar ook jenever en andere verdovende middelen, die steeds sterker het gevoel van scheiding en ook gevoelloosheid tot uitdrukking brengen. Onwillekeurig valt nu, behalve de negatieve lading, de mogelijkerwijs ook positieve kant op: de duisternis die aan het nieuwe begin voorafgaat.

De dood van de moeder wordt ook als moord gezien. In zijn gevoel van schuld identificeert de hoofdpersoon zich met de beulachtige kampcommandant. Door de zelfvernietigingsdrang die daar het gevolg van is, krijgt deze roman iets van de afscheidsbrief van de zelfmoordenaar, waarover Rosenblatt spreekt als kenmerkend voor de autobiografie. En dat hij verder kan leven, verbindt de schrijver ook uitdrukkelijk aan het vermogen taal te kunnen gebruiken, een vaardigheid die hij aan zijn moeder dankt. Telkens keert als motief terug de verwijzing naar het kinderboekje *Daantje gaat op reis*, waarmee de moeder in het kamp de zoon heeft leren lezen. Door het woord heeft hij, net als Daantje, zijn reis kunnen voortzetten. Dit geeft deze autobiografie iets traditioneels. Sinds Augustinus vinden we, bij Wordsworth en vele anderen, het beeld terug van het leven als een reis. Bij Wordsworth en Brouwers is dat verbeeld op de manier die Gusdorf kenmerkend acht voor de autobiografie: 'Het autonome avontuur van de eenling in een voortdurend voortgaande tijd' (Gusdorf, p.31).

Hierbij valt nog een traditionele kant op, die Joyce en Proust ook hebben. Brouwers kiest voor een ik-roman met een duidelijke hoofdpersoon. Daarmee is als vanzelf de suggestie gewekt dat er zo iets als een 'ik' is, omdat de ik-functie in de roman duidelijk en eenheidvormend is. Dat niet elke autobiografie het de lezer en de schrijver wat dit betreft zo gemakkelijk maakt, valt op in de vergelijking met het werk van Michel Leiris en de autobiografie van Roland Barthes. Zoals Germaine Brée (1980) en Henk Hillenaar (1989) laten zien, beschouwt Leiris zijn hele werk als een autobiografie, waarbij hij naar hartelust mag schuiven met de onderdelen, als ging het om een spel tarotkaarten. En Barthes probeert zich in zijn *Roland Barthes par Roland Barthes* uitdrukkelijk te verzetten tegen wat hij als een metafysische dreiging voelt, één ik achter een veelheid van indrukken. Daarom presenteert hij de onderdelen van zijn autobiografie niet chronologisch, maar in alfabetische volgorde. Hoe moeilijk het overigens is de grote lijn los te laten die naar een herkenbaar 'ik' zou kunnen voeren, blijkt uit het fotomateriaal dat bij Barthes' boek is gevoegd – ik weet niet of dat door hem zelf is gebeurd. Die foto's geven afbeeldingen van een opgroeiend jongetje, gewoon van klein kind naar volwassene.

Brouwers heeft zijn 'ik' niet onachterhaalbaar gemaakt door vormexperimenten à la Barthes of Leiris. Zelfs een vermomming

als alter ego, als de Stephen van Joyce, blijft bij hem achterwege. De hoofdpersoon van de in ander opzicht door en door gecomponeerde roman heet eenvoudig Jeroen Brouwers. Daardoor is hij extra kwetsbaar voor kritiek op de betrouwbaarheid van zijn werkelijkheidsweergave.

Volgens mij gaat het boek niet om een reconstructie van de werkelijkheid van toen, maar om de verbeelding van een door heftige tegenstrijdige gevoelens verscheurde schrijver nu. Enerzijds documenteert hij zich over het verleden, de roman bevat uitdrukkelijke verwijzingen naar geraadpleegde literatuur. Anderzijds wil hij het verleden afschuwelijker, de ellende meer geconcentreerd voorstellen dan die ooit geweest is, omdat hij zó de zelfhaat ontstaan uit zijn gevoel van medeplichtigheid reliëf kan geven. Alle ingrediënten van de autobiografie, zoals we die hebben gezien, zijn bij hem terug te vinden. De obsessie voor spiegels, de spanning tussen reconstructie en artistieke schepping, de wanhoop vanwege gebrek aan geheugen, de dankbaarheid voor de duisternis en het schrijverschap, die misschien een nieuw begin mogelijk maken. Maar de zelfhaat is zo groot dat de vorming van een eigen ik waarmee hij vrede kan hebben, niet wil lukken. Ook aan het eind van het boek is de mist nog niet opgetrokken.

Wat dat betreft kan men *Bezonken rood* lezen als een aangrijpend menselijk document en ook als een spannende creatieve wedijver met de regels van een genre waarvan hij de regels volgt én naar eigen noodzaak bijstelt.

In zijn zelfverbeelding legt de moderne westerse autobiograaf het volle gewicht op de scheppende vrijheid van het individu. Dat geldt natuurlijk ook voor de vele schrijfsters: Gertrude Stein, Mary MacCarthy en anderen, behandeld door Mary G. Mason in 'The other voice: Autobiographies of women writers', zodat op vele plaatsen waar hiervoor 'hij' staat ook 'zij' kan worden gelezen. Steeds weer blijkt dat autobiografie en fictionele autobiografie vrijwel niet te scheiden zijn. De waarheid berust op retorica, overtuigingskracht van woorden. Elk woord, elk beeld verduidelijkt en verhult tegelijkertijd. De Man (p. 69) verwijst instemmend naar Genette, die zegt dat men een eindeloze discussie kan voeren over de vraag of je de *Recherche* van Proust nu moet lezen als fictie of als échte autobiografie. Zijn conclusie luidt dat als je niet uit het probleem kunt komen, je er dan misschien maar het beste in kan blijven zitten als in een 'tourniquet'. We hebben hier

– vrij vertaald – dus te maken met het draaideureffect van de zelfverbeelding. Deze draaideur brengt ons van tijd tot tijd minstens even erg in verwarring als de overstelpende hoeveelheid van autobiografische vormen. Als we er dan niet uitkomen, laten we dan ten minste proberen op te sporen waarom het draait.

Bibliografie

Ankersmit, F.R., 1981, *Narrative Logic. A semantic analysis of the historians language*, Meppel (diss. Groningen).

Barthes, R., 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris.

Brée, Germaine, 1980, 'Michel Leiris: Mazemaker', in: Olney 1980, p. 194-207.

Brouwers, Jeroen, 1981, *Bezonken rood*, Amsterdam.

De Man, Paul, 1984, 'Autobiography as de-facement', in: *The Rhetoric of Romanticism*, New York, hfdst. 4.

Gusdorf, G., 1956, 'Conditions and limits of autobiography', vertaald in: Olney 1980, p. 28-48 – oorspr. titel: 'Conditions et limites de l'autobiographie', in: *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstporträts* (Festgabe für Fritz Neubert), hrg. von G. Reichenkron & E. Hasse, Berlin 1956.

Hillenaar, Henk, 1989, 'De autobiografie volgens Michel Leiris', in: Jongeneel 1989, p. 170-183.

Howarth, W.L., 1974, 'Some principles of autobiography', in: Olney 1980, p. 84-114.

Jay, Paul, 1984, *Being in the Text. Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca/London.

Jongeneel, Els (red.), 1989, *De autobiografie*, Utrecht.

Lejeune, Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris.

Mandel, B.J., 1980, 'Full of life now', in: Olney 1980, p. 49-72.

Mason, Mary G., 1980, 'The other voice: Autobiographies of women writers', in: Olney 1980, p. 207-235.

Miller, J. Hillis, 1982, *Fiction and Repetition. Seven English novels*, Oxford.

Olney, J. (ed.), 1980, *Autobiography. Essays theoretical and critital*, Princeton, N.J.

Ricoeur, P., 1983-'85, *Temps et Récit*, I, II, III, Paris.

Rosenblatt, R., 1976, 'Black autobiography: Life als the death weapon', in: Olney 1980, p. 169-180.

Schmitz, P.F., 1989, 'Over Jeroen Brouwers, *Bezonken Rood*', in: *Lexicon van literaire werken*, Groningen.

Spengemann, William C., 1980, *The Forms of Autobiography. Episodes in the history of a literary genre*, New Haven/London.

Norbert Voorwinden

Oswald von Wolkenstein
– een autobiografie in gedichten

I

't Gebeurde eens, ik was toen pas een jaar of tien,
dat ik zo graag de wereld wilde zien.
In landen warm en koud heb ik gewoond sindsdien
in nood en armoe onder christen, Griek en heiden.
Drie stuivers in mijn zak en ook een stukje brood,
dat nam ik mee van huis op weg naar grote nood.
Toen ik bij valse vrienden veel druppels bloed vergoot,
toen dacht ik echt dat ik zou overlijden.
Ik ging te voet als was 't een boetetocht, tot vader stierf,
in veertien jaar, 't is eerlijk waar, een paard ik nooit verwierf,
slechts één is er geweest, een vaalgeel beest, maar wat de pret bedierf
was, dat men 't mij net zo ontvreemdde als ik het had gestolen.
'k Was bode, kok, en waarlijk ook verzorger van een knol.
'k Zat in de rij op een galei en had mijn handen vol!
Naar Kreta en ook elders heen, én terug, ik werd haast dol.
Vaak had ik slechts een boezeroen en schoenen zonder zolen.

VII

Ik ben nu bijna veertig jaar, ik mis er nog maar twee.
Ik dichtte, zong en ging tekeer, ik zat er echt niet mee.
Nu wordt het tijd dat 'k uit een wiegje naast de bedstee
een eigen wettig kind hoor schreien.
Alleen die vrouw, die blijft mij eeuwig bij,
mijn hele leven maakte zij mij blij,
op aarde is er nergens een als zij -
toch ben ik bang voor echtelijk bakkeleien.
Mijn oordeel, raad, in aanzien staat bij menig wijze man,
die ik vermaak, en die ik vaak met een lied verblijden kan.
Ik Wolkenstein, 't zal duidelijk zijn, ik ben een dwaze man,
dat ik mij door de wereld steeds liet paaien.
Ik weet heel goed, als 'k sterven moet, ik weet nog niet wanneer,

dat in dat geval mij volgen zal slechts van mijn werk de eer.
Had ik maar God en zijn gebod gediend een beetje meer,
dan hoefde ik niet bang te zijn als helse vlammen laaien.

[De eerste en laatste strofe van het belangrijkste autobiografische gedicht van Oswald von Wolkenstein, *Es füegt sich* (Kl 18), in een vertaling die zowel inhoud en stijl als het ingewikkelde rijmschema zo goed mogelijk tracht weer te geven.]

Mededelingen van autobiografische aard treft men in vele middeleeuwse teksten aan. Doorgaans staan ze in prologen of epilogen van omvangrijke werken, waar ze de functie vervullen die tegenwoordig door de titelpagina is overgenomen. Het gaat dan ook meestal om niet meer dan de vermelding van naam en herkomst van de auteur, slechts zelden voegt hij er nog enkele persoonlijke details aan toe. Toch bestaan er ook teksten met een uitgesproken autobiografisch karakter. Daarbij gaat het merkwaardigerwijze steeds om korte teksten, gedichten of liederen, waarin een dichter zijn leven – of bepaalde belevenissen – bezingt.

In het Duits zijn zulke liederen met autobiografische elementen sinds het einde van de twaalfde eeuw overgeleverd. Vooral het werk van Walther von der Vogelweide bevat zoveel mededelingen over zijn eigen leven, dat er een tamelijk gedetailleerde en waarschijnlijk redelijk betrouwbare biografie uit kon worden samengesteld. Maar toch komt men niet verder dan een reconstructie van zijn vele reizen en een opsomming van de verschillende heren in wier dienst hij werkzaam is geweest. Slechts een enkele keer gunt hij ons schijnbaar een blik in zijn ziel, zoals in de beroemde *Elegie* (Wapnewski, p. 108-111). Maar bij nader inzien blijkt dan dat de inmiddels oud geworden dichter met behulp van een groot aantal literaire clichés zijn droefheid uitspreekt over het feit dat alles is veranderd: vroeger was het beter! Mededelingen over zijn eigen ontwikkeling als mens of als dichter zijn zeldzaam.

In de tweede helft van de dertiende eeuw ontstaat er een buitengewoon merkwaardig gedicht in strofen, de *Frauendienst* van Ulrich von Lichtenstein, waarin deze adellijke heer uit Stiermarken zijn jeugd, opvoeding en ontwikkeling, maar vooral zijn

liefdeleven bezingt (Thomas, 1969). Het is een zeer interessante tekst, maar het autobiografisch karakter ervan wordt tegenwoordig sterk in twijfel getrokken, niet alleen vanwege de fantastische avonturen die Ulrich beweert te hebben beleefd, maar vooral vanwege de grote gelijkenis met de hoofse roman (Müller, 1976:306).

Uit deze voorbeelden blijkt enerzijds dat het opnemen van mededelingen van autobiografische aard in gedichten in de middeleeuwen niet ongebruikelijk was, anderzijds echter dat het aandeel van traditionele vormen dermate hoog is, dat vrijwel nooit met zekerheid is vast te stellen wat autobiografisch is en wat niet.

Toen omstreeks 1400 Oswald von Wolkenstein, een ridder uit Zuid-Tirol, sterk autobiografisch getinte gedichten begon te schrijven, was hij dus niet de eerste die zich op dit terrein waagde, maar van een traditie waarbij hij zich had kunnen aansluiten, was zeker geen sprake. Het is zelfs de vraag of hij het werk van zijn beide voorgangers, Walther von der Vogelweide en Ulrich von Lichtenstein, ooit heeft leren kennen, hoewel beiden uit hetzelfde deel van het Duitse taalgebied afkomstig waren. Een aantal van de ongeveer 130 bewaard gebleven liederen van Oswald von Wolkenstein bevat elementen die wij van deze dichters kennen: evenals Ulrich beschrijft Oswald verschillende keren zijn jeugd en met name zijn ervaringen met vrouwen, evenals bij Walther zijn er voortdurend toespelingen op politieke gebeurtenissen in zijn gedichten te vinden. Maar in tegenstelling tot deze twee dichters heeft Oswald ook omvangrijke, zuiver autobiografische gedichten geschreven. Het belangrijkste is zonder enige twijfel *Es füegt sich* (in de literatuur als Kl 18 aangeduid, dat wil zeggen: nummer 18 in de uitgave van Klein).

In dit gedicht beschrijft Oswald in grote trekken zijn leven tussen zijn tiende en zijn achtendertigste levensjaar. Als tienjarige verliet hij het ouderlijk huis om de wereld in te trekken. Het was in de middeleeuwen in adellijke kringen heel gebruikelijk om jongens op hun zevende jaar ter opvoeding aan iemand anders toe te vertrouwen; vanaf hun veertiende leerden ze vervolgens het vak van schildknaap van een oudere ridder. Afwijkend is hier alleen de leeftijd: de jongen is al rijkelijk oud voor een adellijke opvoeding, maar nogal jong om als schildknaap dienst te doen. In ieder geval kreeg hij, zoals gebruikelijk was, kost en inwoning, zodat de genoemde drie stuivers en het stukje brood alleen als symbolische gaven moeten worden beschouwd. De landen

waar hij in die jaren verbleef, worden in de eerste strofe aangeduid door middel van een verwijzing naar klimaat en godsdienst, de tweede strofe bevat uitvoeriger informatie op dat punt. Dat hij zich meestal te voet moest verplaatsen, is ook al niets bijzonders: de schildknaap volgde zijn bereden heer doorgaans te voet. En ten slotte krijgen we nog een opsomming te horen van de werkzaamheden die hij zoal moest verrichten, waaronder het roeien op een galei.

In de tweede strofe worden de afzonderlijke landen genoemd die hij heeft bezocht: Pruisen, Litouwen, de Krim, Turkije, het Heilige Land, Frankrijk, Lombardije en Spanje. Daarbij gaat het kennelijk om vier verschillende reizen: een kruistocht naar Pruisen, bijzonder populair in de late middeleeuwen, een reis naar het gebied rond de Zwarte Zee, een reis naar Italië en een naar Frankrijk en Spanje. Zijn belangrijkste heren worden genoemd: koning Ruprecht van de Palts (1400-1410) en keizer Sigismund (1410-1437) uit het Luxemburgse huis. Vervolgens schept hij op over zijn talenkennis: tien talen, zegt hij, heeft hij gebruikt als het nodig was (Frans, Arabisch, Catalaans, Spaans, Duits, Latijn, Tsjechisch, Italiaans, Russisch en Ladinisch). Ook beweert hij vier muziekinstrumenten te kunnen bespelen (vedel, trom, pauk en fluit). Ten slotte volgt er nog een mededeling over een schipbreuk, waarbij hij al zijn bezittingen heeft verloren. De derde strofe vertelt over een voorval tijdens zijn reis door Frankrijk en Spanje:

> Een koningin van Aragon was mooi en zacht van aard;
> ik knielde voor haar neer en reikte haar mijn baard.
> Met haar witte handen bond ze er een ringetje in
> en zei vervolgens vriendelijk: Non mais plus disligaides
> ('maak het nooit meer los').

Duidelijk laat Oswald hier blijken dat hij in de hoogste kringen verkeert – ook zijn talenkennis brengt hij meteen in praktijk –, maar over de reden voor zijn bezoek aan Perpignan (deze plaats wordt in dezelfde strofe genoemd) zwijgt hij. Het ging hier om een poging van keizer Sigismund een einde te maken aan het schisma (1378-1417) door paus Benedictus XII (Petrus van Luna) tot aftreden te bewegen, hetgeen ten slotte ook is gelukt. De bijeenkomst in Perpignan vond begin september 1415 plaats. De vierde strofe bevat een merkwaardig verhaal over een korte pe-

riode waarin de ik-figuur zich bij een lekeorde had aangesloten en tot zijn verbazing moest constateren dat de vrouwen nu veel toeschietelijker werden. De verhouding tot het andere geslacht staat ook centraal in de vijfde strofe: nu is er één voor wie hij een grote liefde koestert, maar die deze niet beantwoordt, ja die hem zelfs dwingt een gevaarlijke reis naar het buitenland te ondernemen. De zesde strofe zet deze bespiegelingen voort, waarbij we tussendoor weer vernemen dat de ik-figuur in de Egeïsche Zee heeft rondgezworven: op het eiland Ios trof hij, zo beweert hij, uitsluitend vrouwen aan. Dan volgt in de zevende en laatste strofe de afronding. Achtendertig jaar oud is hij nu en het wordt tijd om te trouwen, hoewel hij bang is voor een twistzieke vrouw in huis. Trots vermeldt hij nog dat hij verdienstelijk kan dichten en hij besluit met het inzicht dat hij na zijn dood zal worden beoordeeld op grond van wat hij tijdens zijn leven heeft gepresteerd.

Dit lied geldt als het meest uitgesproken voorbeeld van Oswalds autobiografische liederen, en toch heeft men in het verleden weleens aan het autobiografisch karakter ervan getwijfeld. Dat is vooral een gevolg van het veelvuldig gebruik dat Oswald van traditionele motieven heeft gemaakt. Men achtte daarentegen het autobiografisch karakter bewezen, wanneer bepaalde in het gedicht genoemde feiten controleerbaar juist bleken te zijn (Jones, p. 283). Zo'n controleerbaar feit is de aanwezigheid van keizer Sigismund in Perpignan in 1415, maar zulke feiten zijn slechts sporadisch te vinden. Een Duitstalige ridder die in zijn jeugd veel heeft rondgezworven, die hard heeft moeten werken, die problemen met vrouwen heeft gehad en die tot het gevolg van een koning of keizer heeft behoord – er zullen er ongetwijfeld velen zijn geweest op wie dit alles van toepassing zou kunnen zijn. Maar dat hij tot het gevolg van Sigismund heeft behoord, kan worden bewezen, want er zijn talloze brieven en oorkonden bewaard gebleven die dat bevestigen. Belangrijker is evenwel dat Oswald – gemakkelijk herkenbaar aan zijn ene oog – ook in het gevolg van deze keizer is afgebeeld!

Een tweede soort van argumenten voor het realiteitsgehalte van de liederen wordt ontleend aan de interne consistentie van de tekst (Jones, p. 305). In dit gedicht bleek al dat klimaten, godsdiensten, landen en talen niet met elkaar in tegenspraak zijn. De talenkennis wordt zelfs gedemonstreerd met behulp van een aantal vreemde woorden. Maar nog belangrijker is de consistentie die bestaat tussen de autobiografische mededelingen in dit lied en

in vele andere. Zo zijn er meer liederen waarin de landen die de ik-figuur heeft bereisd, worden opgesomd, maar deze passen altijd in het hier geschetste kader. In lied Kl 44 staan bijvoorbeeld achtentwintig landennamen in plaats van de acht in *Es füegt sich*. Voor een deel komt dat doordat hier nog meer reizen worden genoemd: Vlaanderen, Brabant, Engeland en Schotland, Denemarken en Zweden (het gedicht is kennelijk later ontstaan); voor een deel omdat de reizen gedetailleerder worden beschreven: niet Spanje, maar Aragon, Castilië, Granada en Navarra. En wat Oswalds talenkennis betreft: wanneer men de andere gedichten erbij betrekt, stuit men op nog veel meer blijken ervan. Hoe trots hij erop was, blijkt wel uit het lied Kl 69, waarin in iedere strofe elke regel in een andere taal is geschreven. De buitenlandse reis, ondernomen ter wille van een vrouw, duikt ook in verschillende andere liederen op. Waarschijnlijk gaat het hier om een pelgrimstocht naar Palestina. Ook hier komt ons de beeldende kunst te hulp, want al tijdens zijn leven heeft Oswald een gedenksteen laten vervaardigen waarop hij als pelgrim is afgebeeld, voor het geval hij niet mocht terugkeren. Deze steen is bewaard gebleven.

Als argument tegen het autobiografisch karakter van dit gedicht wordt doorgaans het gebruik van traditionele motieven en topoi, van bekende literaire clichés naar voren gebracht (Müller, 1980). Hiervan lijkt vooral in de vijfde strofe overvloedig gebruik te worden gemaakt:

> Mijn verhaal zou veel te lang zijn, wanneer ik nu deed kond,
> de nood waarin mij heeft gebracht een mooie rode mond,
> daardoor ben ik in mijn hart dodelijk gewond.
> Stond ik voor haar, dan brak het zweet mij uit.
> Afwisselend werd ik telkens rood en bleek,
> wanneer dit lieflijk meisje naar mij keek. (v. 65-70)

> Mij dwingt mijn lief dat ik verkies de weg naar verre streken,
> waar hulp is schaars, totdat haar vijandschap geluwd zal zijn
> gebleken.
> Hielp zij mij maar, dan zou mijn treuren in geluk verkeren.
> (v. 78-80)

Hoewel dit alles zeer traditioneel klinkt, blijkt er zich wel degelijk een situatie in Oswalds leven te hebben voorgedaan, waarop dit van toepassing zou kunnen zijn. Oswald is jarenlang in een

vete gewikkeld geweest waarbij een vrouw betrokken was, en hij heeft inderdaad de gevaarlijke pelgrimsreis ondernomen. Deze affaire is in 1850 door Beda Weber in een soort historische roman in geuren en kleuren beschreven. Dat is de oorsprong van de zogenaamde Oswaldmythe. De laatste jaren is men nu bezig deze mythe geleidelijk aan te ontrafelen (Robertshaw, 1977). Webers verhaal luidt ongeveer als volgt: Oswald had, toen hij van een van zijn vele reizen terugkeerde, Sabine Jäger, de dochter van zijn buurman Martin Jäger, ontmoet en was verliefd op haar geworden. Zij echter wilde alleen met hem trouwen wanneer hij eerst naar het Heilige Land zou gaan. Hij doet dat, maar moet bij zijn terugkeer, drie jaar later, constateren dat Sabine intussen met een andere man, een zekere Hans Hausmann, is getrouwd. Jaren later, Sabine is inmiddels weduwe geworden, werkt zij samen met Oswalds vijanden en lokt hem in de val. Hij wordt gevangengenomen, opgesloten en zelfs gemarteld.

De vrouw, de ongelukkige liefde, het verraad, de gevangenschap en de martelingen worden in verschillende andere gedichten ook vermeld. En hoewel men steeds de indruk heeft, met bekende topoi uit de minnezang van de twaalfde en dertiende eeuw te maken te hebben, blijkt dit verhaal toch meer dan alleen maar een grond van waarheid te bevatten. Uit recent onderzoek is gebleken dat Oswald na het overlijden van zijn vader een derde gedeelte van kasteel Hauenstein, dat wil zeggen: van de opbrengst van de daarbij behorende landerijen, kreeg toegewezen. De dochter van de laatste Hauenstein, Barbara, was getrouwd met Martin Jäger. Nadat Oswald jarenlang met geweld de pacht had geïnd waarop hij geen recht had, heeft Martin Jäger hem, samen met een aantal anderen, onder wie een vrouw, in de val gelokt, gevangengenomen en opgesloten. Deze vrouw wordt zowel in officiële stukken als in één gedicht (Kl 26) *Hausmannin* genoemd. Zij was echter geen dochter van Martin Jäger, maar de ongehuwd gebleven dochter Anna van een schoolmeester uit Brixen, de plaats waar Oswald tussen 1409 en 1415 een bestuursfunctie aan het bisschoppelijk hof bekleedde. Wat er van de Oswaldmythe overblijft, zijn speculaties over een eventuele relatie tussen de dichter en Anna Hausmann die, wanneer zij al heeft bestaan, door Oswald is verbroken toen hij in 1417 de kans kreeg in het huwelijk te treden met Margarethe von Schwangau, een vrouw uit een zeer aanzienlijk geslacht. Misschien heeft de Hausmannin zich daarom bij Oswalds vijanden aangesloten, mis-

schien ook hoorde ze tot de groep van schuldeisers in verband met een alimentatie voor een onwettig kind, zoals ook al eens is gesuggereerd (Robertshaw, 1978:462). Het misverstand berust trouwens op de foute lezing van een document uit die tijd, waarin de hertog van Tirol schrijft, kennis te hebben genomen van de gevangenneming van Oswald door 'Martin Jäger ten behoeve van hemzelf en zijn vrouw, de Hausmannin, Neythart en Frey'. In dit document staat 'vrouw' in de genitief, de naam 'Hausmannin' in de nominatief, zodat deze niet als appositie bij 'vrouw' mag worden opgevat.

Behalve dit liefdesverhaal, dat ondanks de traditionele topoi voor een groot gedeelte op waarheid blijkt te berusten, zijn er nog meer bekende literaire motieven en topoi in het gedicht *Es füegt sich* verwerkt. De monnik op vrijersvoeten is een geliefd thema in de boerden, evenals de opmerking over twistzieke echtgenotes. Maar ook hier geldt weer dat er, althans wat het eerste motief betreft, feiten aan ten grondslag liggen. In 1411 verwierf Oswald zich namelijk tegen betaling het recht om in het klooster Neustift bij Brixen te mogen wonen.

Dat het gedicht *Es füegt sich* een sterk autobiografisch karakter heeft, zal intussen duidelijk zijn. Velen hebben dit al geconstateerd en telkens weer opduikende twijfels zijn tot nu toe steeds overtuigend weerlegd. En dat geldt ook voor tal van andere gedichten van Oswald von Wolkenstein. Met behulp van de meer dan duizend brieven, oorkonden en andere documenten waarin Oswald wordt genoemd, heeft men meer dan de helft van zijn liederen – om precies te zijn 66 – vrij nauwkeurig kunnen dateren. De vele toespelingen op actuele gebeurtenissen en de vele vermeldingen van namen van tijdgenoten vormen echter niet de basis van Oswalds biografie, zoals bij Walther von der Vogelweide, maar dienen uitsluitend voor de datering van de afzonderlijke gedichten. Sommige gedichten zijn trouwens door Oswald zelf al gedateerd. Zo staat er onder Kl 112: 'Anno MCCCCXXXVIII hec fabula completa per me Oswaldum militem.'

In tegenstelling tot de liederen van Walther von der Vogelweide zijn de liederen van Oswald als historische bronnen onbruikbaar. Dit verwijt heeft men de dichter herhaaldelijk gemaakt. Omdat wij evenwel over de genoemde gebeurtenissen door middel van andere bronnen goed geïnformeerd zijn, zeggen de reacties van Oswald op die gebeurtenissen veel meer over hemzelf, over zijn eigen gedachten en gevoelens met betrekking

tot die gebeurtenissen en de daarbij betrokken personen, dan in het geval van Walther von der Vogelweide. Maar er is nog een verschil met de andere dichters uit de middeleeuwen. Van Walther von der Vogelweide werden de liederen gedurende de hele dertiende eeuw gezongen en overgeleverd, en pas aan het begin van de veertiende eeuw kwamen de grote verzamelhandschriften tot stand, waarin trouwens niet zelden gedichten van Walther aan anderen werden toegeschreven, of gedichten van anderen aan Walther. Dit lot is ook andere dichters beschoren geweest. Het publiek was kennelijk nauwelijks geïnteresseerd in de persoon van de dichter, in het autobiografische aspect. In tegenstelling tot deze dichters, wier werk dus nooit als persoonlijk oeuvre is gerecipieerd, heeft Oswald zijn liederen zelf verzameld en heeft hijzelf het initiatief genomen om een verzamelhandschrift te laten vervaardigen. Dat hij hiermee de bedoeling had een soort autobiografie tot stand te brengen, zal ik tot slot aannemelijk trachten te maken.

Volgens de gangbare opvatting mag een tekst alleen dan als autobiografie worden beschouwd, wanneer de ik-figuur tevens het object van de vertelling is (Lejeune, 1980:10-31). Dit is in een aantal gedichten van Oswald inderdaad aantoonbaar het geval. In sommige gedichten duidt de ik-figuur zichzelf ook met de naam Oswald von Wolkenstein aan, zelfs wanneer de rest van de tekst uitsluitend uit literaire clichés bestaat, zoals in Kl 3, in welk gedicht alle mannen worden opgesomd die door een vrouw zijn bedrogen of vernederd: Adam, Samson, David, Salomon, Aristoteles, Alexander de Grote, Jozef, Johannes de Doper en ten slotte:

> ook werd misleid,
> gevangen door de list van een vrouw,
> Wolkenstein, daardoor loopt hij nu nog mank. (v. 46-48)

Het gedicht, dat in de ik-vorm is geschreven, spreekt hier van Oswald in de derde persoon, hetgeen in strijd lijkt te zijn met mijn betoog. Dit is evenwel een gevolg van het feit dat de liederen oorspronkelijk afzonderlijk zijn ontstaan en pas later tot een eenheid zijn samengevoegd, dat wil zeggen: toen dit gedicht ontstond, was Oswald kennelijk nog niet van plan een verzamelhandschrift met de functie van autobiografie te laten vervaardigen. Anderzijds past zijn naam nu veel beter in de rij van illustere voorgangers.

Een tweede eis die men aan een autobiografie stelt, is de uitdrukkelijk uitgesproken of ten minste duidelijk herkenbare intentie van

de auteur, zijn leven of gedeelten daarvan te beschrijven (Müller, 1976:300). Dit is in de gedichten van Oswald herhaaldelijk het geval. In Kl 117 spreekt hij de vrees uit dat men hem spoedig zou vergeten als hij niet meer zou dichten:

> En zou ik nu nog langer zwijgen,
> dan zou men mij snel vergeten,
> over een paar jaartjes zou niemand meer aan mij denken.
> Daarom wil ik weer gaan zingen
> als ik het nog kan. (v. 1-5)

Dichten om niet vergeten te worden – in Kl 18 had hij ook al als zijn overtuiging uitgesproken dat hij door het nageslacht op grond van zijn daden zal worden beoordeeld. Zijn verzameld werk zou er dan ook voor kunnen blijven zorgen dat men hem niet vergeet, dat men hem zal blijven bewonderen als een bereisd en geleerd man, een gevierd dichter en zanger, die in de hoogste kringen verkeerde – en wie door de tekst nog niet voldoende is overtuigd, zal zeker onder de indruk raken van de portretten die in de handschriften zijn opgenomen. In één handschrift (hs. A) staat hij wijdbeens in modieuze kleding als een adellijk heer afgebeeld – het portret heeft helaas sterk geleden onder de tand des tijds, maar toont nog steeds een zelfbewust heerschap in vol ornaat –, een ander handschrift (hs. B) toont hem op een van de fraaiste portretten uit de Duitse middeleeuwen, waarschijnlijk vervaardigd door Antonio Pisanello, een kunstenaar die ook keizer Sigismund heeft geschilderd. Op dit portret is Oswald te zien met de belangrijkste onderscheidingen die hij in zijn leven heeft ontvangen: de orde van de kan met de griffioen en de orde van de draak; hij draagt een fluwelen hoofddeksel met hermelijnen rand, en zijn gewaad is van een bontkraag voorzien. De intentie zijn persoon en zijn werk voor het nageslacht aan de vergetelheid te ontrukken, is onmiskenbaar.

Het merendeel van de liederen is overgeleverd in deze beide handschriften A en B (de hoofdletters duiden handschriften op perkament aan), terwijl een derde handschrift c (de kleine letter wijst op een handschrift op papier) een afschrift is van B. De beide perkamenthandschriften zijn precies volgens de wensen van de dichter vervaardigd. Handschrift A is in 1425 gereedgekomen, al zijn er in 1436 en 1441 nog enkele liederen aan toegevoegd, handschrift B is in 1432 geschreven met toevoegingen tot circa

1438. Handschrift c is onmiddellijk na het overlijden van Oswald in 1445 ontstaan. Daarnaast is maar een tiental liederen ook (of uitsluitend) buiten deze drie handschriften overgeleverd, soms anoniem, soms onder herkenbare vormen van de naam Oswald von Wolkenstein.

Wanneer wij van de handschriften A en B uitgaan, kunnen we er dus zeker van zijn over de tekst te beschikken, zoals hij door de auteur was bedoeld. Opvallend is dat Oswald de liederen niet in volgorde van ontstaan heeft gerangschikt. Waarom hij evenwel de volgorde heeft gekozen waarin ze nu staan (ook in de uitgave van Klein), is omstreden. Dat hij Kl I als eerste in de handschriften heeft laten opnemen, is merkwaardig, maar waarschijnlijk een gevolg van het proloogachtig karakter van dit gedicht. Oswald roept hierin Maria en de heilige Catharina aan, berouwt zijn zonden en smeekt hen bij God voor hem te pleiten. Vervolgens gaat hij uitvoerig op de al beschreven affaire met de Hausmannin in, zonder haar naam te noemen. Dertien jaar, zegt hij, was hij haar trouw – weer duiken de rode mond en alle andere bekende topoi op –, maar nu heeft ze hem verraderlijk gevangengezet: op vijf plaatsen is hij geketend, aan beide voeten, aan zijn linker arm, zijn duim en zijn nek. Het enkele jaren geleden gevonden skelet vertoont inderdaad op de genoemde plaatsen sporen van verwondingen! Toch smeekt hij God haar te vergeven, als hij nu mocht sterven. Noch inhoudelijk, noch met betrekking tot de chronologie van zijn leven hoort dit gedicht dus aan het begin te staan. Waarschijnlijk zijn het alleen de eerste woorden, *Ain anefangk*, die hem hebben doen besluiten zijn verzameld werk met deze tekst te openen. Zo zijn er nog vele voorbeelden aan te wijzen van gedichten die op een andere plaats zijn terechtgekomen dan waar men ze op grond van hun datering en op grond van de erin behandelde zaken zou verwachten. Ook is er geen sprake van een thematische ordening; autobiografische liederen, natuur- en liefdesgedichten en religieuze liederen staan niet in groepen bij elkaar.

Volgens zijn eigen zeggen – en er is geen reden hieraan te twijfelen – droeg Oswald zijn liederen zelf voor. Over zijn publiek is weliswaar weinig bekend, maar men kan aannemen dat hij dit in de kleine kring van het gevolg van de keizer of in de familiekring in wijdere zin vond. Sommige teksten veronderstellen namelijk een dusdanige kennis van namen en gebeurtenissen, dat ze door niet-ingewijden nauwelijks te recipiëren zijn. Lied

Kl 105 beschrijft bijvoorbeeld hoe Oswald samen met een aantal reisgenoten in Ronciglione door de Italianen wordt overvallen. Slechts terloops wordt duidelijk dat ze op reis waren naar Rome en dat de paus van deze overval in kennis wordt gesteld. Verder bevat de tekst geen enkel aanknopingspunt. Uitvoerig daarentegen worden de afzonderlijke leden van het reisgezelschap beschreven, hun namen, voornamen en bijnamen, hun verwondingen en hun 'heldendaden':

> Een nieuw verhaal wordt rondverteld
> van een graaf, die ze 'de zoete' noemen,
> hoe zuur ontvangt die man zijn gasten,
> daar in Ronciglione! (v. 1-4)
>
> Mijn oom Matthias Schlick,
> die klom gauw op het dak
> en sprong als een kat uit het raam. (v. 29-31)
>
> Heer Godschalk en Heer Maarten uit Spiers,
> elk van hen droeg zijn arm als een kromme lier
> van zijn schouder tot zijn duim
> in een wit verband. (v. 41-44)

Dit lied kan uitsluitend bestemd zijn voor degenen die erbij zijn geweest of voor degenen die alle genoemde personen met hun bijnamen en hun eigenaardigheden goed kennen. Het voorval heeft, zoals meestal bij Oswald, ook werkelijk plaatsgehad. Op 24 april 1432 schrijft de procurator van de Duitse Orde in Rome aan zijn grootmeester:

> Ettelijke hovelingen uit Duitse gebieden, die met zestien paarden naar Rome reisden, waaronder de broer van heer Kaspar Schlick [...] werden in een kasteel in de buurt van Rome tegengehouden en geslagen. (Kühn, p. 531)

En keizer Sigismund schrijft in een van zijn vele bewaard gebleven brieven:

> Weet ook dat geen gezantschap veilig naar Rome komt; men overvalt ze, pleegt geweld tegen ze [...]. (Kühn, p. 531)

Men zou zich kunnen voorstellen dat Oswald dit lied ter gelegenheid van een soort reünie heeft gedicht, dat wil zeggen: toen hij wist dat hij een aantal van zijn toenmalige reisgenoten weer zou ontmoeten.

De sterk autobiografisch getinte gedichten van Oswald von Wolkenstein bevatten vaak ook reflecties op zijn leven, zijn leven tot op dat moment, maar ook zijn leven in de toekomst, zowel op aarde als in het hiernamaals, en op zijn leven zoals latere generaties het zich zullen herinneren. Hij beschrijft weliswaar steeds weer vrolijke gebeurtenissen, maar telkens duikt ook de zorg om zijn zieleheil op. Sommige gedichten zijn zelfs regelrechte theologische traktaten, zoals Kl 39, een gedicht in zes strofen, waarin het sacrament van de biecht uiteen wordt gezet. En zelfs in een gedicht als dit blijken ik-figuur en dichter identiek te zijn:

> Hij die hemel en aarde geschapen heeft
> en al wat leeft,
> die gaf mij, Wolkenstein, de raad
> met mijn gezang veel mensen aan het hof
> te leren biechten... (v. 53-57)

Het besluit zijn complete oeuvre in een handschrift vast te leggen moet Oswald hebben genomen in de tijd van zijn gevangenschap (1421-1423), want in 1425 is handschrift A gereedgekomen. Dat hij er veel voor over heeft gehad om het voor de toekomst veilig te stellen, blijkt al uit de keuze van het materiaal: geen papier, zoals toen al lang gebruikelijk was, maar het veel duurdere perkament. De fraaie illustraties (met familiewapen) en het zorgvuldig begeleide produktieproces wijzen erop dat de totstandkoming ervan voor hem van groot belang is geweest. Als het Oswald vooral om zijn aanzien en zijn reputatie onder zijn nakomelingen ging, heeft hij zijn doel bereikt, zoals blijkt uit de geschiedenis van de handschriften. Handschrift B, het fraaiste van de twee, bevond zich eeuwenlang in het bezit van de familie Wolkenstein, totdat het op 23 januari 1889 door graaf Arthur von Wolkenstein-Rodenegg aan keizer Frans Jozef I werd verkocht. Deze gaf het ter bewaring aan de universiteitsbibliotheek van Innsbruck, en daar bevindt het zich nog steeds. De geschiedenis van handschrift A is iets minder duidelijk. Al in 1445, dus in het jaar van Oswalds dood, is dit handschrift in het bezit van hertog Albrecht VI van Oostenrijk. Vermoedelijk heeft Oswalds zoon Gotthart, die tot het gevolg

van Albrecht behoorde en bij de verdeling van de erfenis weinig schijnt te hebben gekregen – daarover beklaagt zich althans zijn vrouw Agnes –, dit handschrift geërfd en meteen aan de hertog verkocht (Schwob, p. 610). Het is ten slotte als onderdeel van de bibliotheek van de hertog in de Österreichische Nationalbibliothek in Wenen terechtgekomen, waar het zich nog steeds bevindt (ÖNB 2777). En tot slot het papierhandschrift c. Dit handschrift, zoals gezegd een kopie van B, werd pas na de dood van Oswald von Wolkenstein geschreven. Eeuwen later bevond het zich nog steeds in het bezit van de familie Wolkenstein, en in 1803 schonk graaf Wenzel von Wolkenstein-Rodenegg het aan de openbare leeszaal van Innsbruck.

Het publiek dat Oswald in eerste instantie voor ogen stond, zijn eigen nazaten en de Oostenrijkse adel, heeft hij met zijn verzameling autobiografische gedichten dus zeker bereikt. De weinige liederen die ook buiten deze drie handschriften zijn overgeleverd, sommige alleen als fragment of met een geringer aantal strofen, hebben uiteraard wel een breder publiek bereikt. Het gaat hierbij vooral om liederen waarin de liefde en de wijn een rol spelen, maar ook enkele religieuze liederen zijn in bredere kring bekend geworden. Van de sterk autobiografisch getinte liederen zijn er slechts twee buiten de verzamelhandschriften overgeleverd (Robertshaw, 1982). Wie alleen dit tiental liederen kent, krijgt een geheel ander beeld van deze dichter dan degene die een van de verzamelhandschriften leest. Oswald von Wolkenstein heeft dan ook eeuwenlang nauwelijks een naam als dichter gehad. Zelfs in de moderne literatuurgeschiedschrijving heeft hij, ondanks pogingen van een van zijn nakomelingen, Arthur von Wolkenstein-Rodenegg, die in 1930 een boek over hem publiceerde, geen plaats van betekenis kunnen veroveren. Dit alles veranderde op slag toen in 1977 een klein groepje bewonderaars, gesteund door de moderne media en de plaatselijke VVV van Seis am Schlern (Siuso) in Zuid-Tirol, de zeshonderdste verjaardag van Oswald – de vermoedelijke zeshonderdste verjaardag, want zijn geboortejaar is niet exact bekend – tot een gebeurtenis maakte die hem in de ogen van het publiek tot een van de grootste dichters van de Duitse middeleeuwen maakte. De biografische roman *Ich Wolkenstein* van Dieter Kühn, waarvan de eerste druk in hetzelfde jaar verscheen, werd een bestseller, en kort daarna verenigden zich de geleerden in een 'Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft'. In alle aspecten van zijn leven en werk heeft men zich

intussen verdiept: zijn buitengewoon moeilijk taalgebruik is grondig onderzocht, zijn muziek is talloze malen gereconstrueerd en op de plaat gezet, zijn gedichten zijn vertaald en er zijn vele detailstudies verschenen, maar dat zijn oeuvre, zoals hij het voor het eerst in 1425 in handschrift A heeft samengevat, als een soort autobiografie zou kunnen zijn bedoeld, heeft nog nauwelijks iemand opgemerkt.

Bibliografie

Jones, George F., 1972, 'Dichtung und Wahrheit in den Liedern Oswalds von Wolkenstein', in: U. Müller (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein*, Darmstadt 1980, p. 283-309 (Duitse vertaling van een oorspronkelijk Engels artikel).

Klein, Karl K. (Hrsg.), 1975², *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, Tübingen.

Kühn, Dieter, 1980², *Ich Wolkenstein*, (Insel Taschenbuch 497), Frankfurt a.M.

Lejeune, Philippe, 1980, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris.

Müller, Ulrich, 1976, 'Thesen zu einer Geschichte der Autobiographie im deutschen Mittelalter', in: L. Forster & H.G. Roloff (Hrsg.), *Akten des v. Internationalen Germanisten-Kongresses Cambridge 1975*, Bern, p. 300-310.

–, 1980, 'Lügende Dichter?' in: U. Müller (Hrsg.), *Oswald von Wolkenstein*, Darmstadt, p. 218-240.

Robertshaw, Alan, 1977, *Oswald von Wolkenstein. The myth and the man*, (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 178), Göppingen.

–, 1978, 'Oswald von Wolkenstein und Sabina Jäger: Liebe oder Liebesroman?' in: H.D. Mück & U. Müller (Hrsg.), *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein*, Göppingen, p. 455-481.

–, 1982, 'Individualität und Anonymität. Zur Rezeption Oswalds von Wolkenstein', in: *Neophilologus* 66, p. 407-421.

Schwob, Anton, 1977, 'Eine neue Wertung der Liederhandschriften Oswalds von Wolkenstein', in: *Der Schlern* 51, p. 607-614.

Thomas, J.W., 1969, *Ulrich von Liechtenstein's Service of Ladies*, Chapel Hill.

Wapnewski, Peter (Hrsg.), 1962, *Walther von der Vogelweide. Gedichte, Mittelhochdeutscher Text und Übertragung*, Frankfurt a.M.

Weber, Beda, 1850, *Oswald von Wolkenstein und Friedrich mit der leeren Tasche*, Innsbruck.

Wolkenstein-Rodenegg, Arthur von, 1930, *Oswald von Wolkenstein*, (Schlern-Schriften 17), Innsbruck.

Sjaak Onderdelinden

De schrijver en zijn spiegel
Moderne Duitse autobiografieën

> Op de tweede etage [van Goethes ouderlijk huis in Frankfort] bevond zich een kamer die men de tuinkamer noemde, omdat men daar door wat planten voor het raam het ontbreken van een tuin had proberen te compenseren. Daar bevond zich, toen ik opgroeide, mijn liefste, weliswaar niet droefgeestige maar toch van een weemoedig verlangen vervulde verblijfplaats. Over de tuinen, over de stadsmuren heen keek je uit op een mooie, vruchtbare laagvlakte [...]. Daar leerde ik 's zomers gewoonlijk mijn lessen, wachtte op het onweer en kon niet vaak en niet lang genoeg kijken naar de zonsondergang [...]. Maar omdat ik tegelijkertijd de buren in hun tuinen zag wandelen en hun bloemen verzorgen, de kinderen zag spelen en de mensen zich op feestjes zag amuseren, de kegelballen hoorde rollen en de kegels hoorde vallen; daardoor wekte dit alles al heel vroeg in mij een gevoel van eenzaamheid en van een daaruit voortkomend verlangen dat, in overeenstemming met mijn al van nature aanwezige ernstige karakter en ontvankelijkheid voor voorgevoelens, zijn invloed al heel spoedig en in zijn consequenties nog duidelijker deed gevoelen.
>
> Goethe, *Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit*

Wie zich met Duitstalige autobiografieën bezighoudt, komt vroeg of laat bij Goethe terecht. Als de invalshoek historisch is, krijgt men *Dichtung und Wahrheit* voorgeschoteld als een eenzame bergtop, in vergelijking waarmee voorafgaande eeuwen slechts wat licht klimwerk van de derde of tweede categorie hebben voortgebracht, terwijl de negentiende eeuw na Goethe al spoedig afzakt naar het vlakke parcours van het diepe dal. Is de invalshoek eerder genretheoretisch van aard, dan blijkt *Dichtung und Wahrheit* opnieuw voor talrijke problemen van de autobiografie als voorbeeldig illustratiemateriaal te kunnen dienen: voor het westerse egocentrisme, voor het in een perspectief plaatsen van het verleden vanuit de vertelhouding in het heden, voor het

hanteren van de identiteitsproblematiek, voor de relatie van authenticiteit en fictionaliteit, voor de artisticiteit van de autobiografische compositie.

Goethe-bezorger Erich Trunz (p. 627v) onderscheidt in de autobiografische probeersels vóór Goethe twee lijnen: de religieuze en de wereldse, de lijn-Augustinus en de lijn-Petrarca, naar de vertrekstations. In de Duitse literatuur is er van de middeleeuwse mystiek tot de achttiende-eeuwse piëtisten een lange traditie van schijnbaar autobiografische geschriften. Schijnbaar, want deze auteurs kijken niet in de spiegel maar in de bijbel. De andere lijn ziet Trunz in de renaissance-autobiografie van Petrarca, Benvenuto Cellini (door Goethe vertaald!) en Montaigne. Hier gaat het weliswaar om puur aardse belevenissen, om confrontaties van het ik met de wereld, maar door de rol van noodlot of fortuin blijft de mens eerder een op het leven reagerend wezen dan dat hij zijn lot in eigen hand neemt en zelf vorm geeft – dat onderscheidt hen van Goethe. Zo'n traditie op het gebied van de memoires bestaat ook in Duitsland sinds de zestiende eeuw – Goethe zelf putte uit een van de bekendste de stof voor zijn eerste tragedie: *Götz von Berlichingen*. Heel belangrijk voor de psychologisering van het autoreflexieve denken is dan in de Duitse literatuur de kort na Rousseaus *Confessions* ontstane roman van Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser* (1785-1790), waarin bestanddelen van Verlichting, piëtisme en romantiek tot een gefictionaliseerd zelfportret van grote psychologische diepgang en opvallende openhartigheid leidden, vooral ook in de onopgesmukte schildering van de sociale nood die onder rondtrekkende groepen toneelspelers heerste. Goethe heeft daar ongetwijfeld veel van geleerd, zowel voor zijn roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, die ook voor een belangrijk deel in het toneelspelersmilieu speelt, als voor zijn eigen autobiografie. Maar de onverhulde subjectivering ging hem persoonlijk te ver. In de memoirestraditie zaten voor hem te veel feitelijkheden, te veel objectiviteit, bij Rousseau en Moritz te veel zelfbespiegeling, te veel subjectiviteit.

Voor zijn eigen werk zocht hij het harmoniserende evenwicht tussen zijn ik en de wereld, de wederzijdse beïnvloeding; vanuit het perspectief van de ouderdom ziet Goethe zijn ontwikkeling in historische context, hij is zichzelf historisch geworden. Dat betekent ook een vereniging van de twee zojuist genoemde 'lijnen' tot een eenheid, waarin de eigen wereldse ontwikkelingsgang voor een algemene religieuze achtergrond gezien wordt, die weliswaar

nergens als geloofsbelijdenis expliciet wordt, maar wel als een soort hoger bewustzijn steeds meespeelt. Met zijn geweldige integrerende scheppingskracht tilt Goethe daarmee het autobiografische genre op een geheel nieuw niveau. Dat had hij met andere genres vaker gedaan. Met Engelse en Franse inspiratiebronnen is *Die Leiden des jungen Werthers* de eerste moderne Duitse roman; geïnspireerd door Boccaccio schrijft hij de eerste Duitse novellencyclus *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, waarvan het laatste verhaal, *Märchen*, ook al innoverend is voor het genre van het symboliserende kunstsprookje. Ook voor de novelle als op zichzelf staand verhaal, voor de 'Bildungsroman' en voor de autobiografie geldt de nieuwe maatstaven vormende innovatie, waarbij de beide laatstgenoemde genres heel wel met elkaar in verband gebracht mogen worden. Immers, de 'Bildungsroman' *Wilhelm Meister* (let op de achternaam!) vertelt de ontwikkelingsgang van de hoofdpersoon als een gestadig opklimmende levenslijn; een aantal leerscholen, in afwisseling en gelijktijdigheid, vormt Wilhelm van naïeve jongeling tot een allround persoonlijkheid, van een onbeschreven blad tot een overal inzetbaar wereldburger van de beste soort. Een paar van die leerscholen zijn: de toneelwereld, de religie, de liefde en vooral ook een veelheid van sociale contacten, adellijke en burgerlijke leermeesters die allen in belangrijke mate tot Wilhelms opvoeding bijdragen. Iets dergelijks zien we in *Dichtung und Wahrheit*. Aardig is natuurlijk al meteen de titel, waarmee Goethe het fictionaliserende karakter van zijn autobiografie in alle openlijkheid toegeeft. Op 'Wahrheit' berusten alle feitelijke gegevens, 'Dichtung' is alles wat die feiten interpreterend in een groter verband plaatst. Hoe dat verband gezien moet worden, legt Goethe in een woord vooraf uit, waarin hij gewag maakt van zijn verzoek om zijn levensverhaal te schrijven, zoals dat tot hem werd gericht in een 'van bevriende zijde ontvangen brief'. Dat is natuurlijk een doorzichtig trucje, die brief is fictief en van Goethe zelf. Daarom staat er ook zo duidelijk in wat de doelstelling van *Dichtung und Wahrheit* is: 'Een schrijver moet tot op hoge leeftijd nooit het voordeel opgeven, met degenen die hem in het hart gesloten hebben, ook over grote afstanden heen te blijven communiceren; en ook al is het niet iedereen gegeven, op een zekere leeftijd nog met onverwachte, indrukwekkende nieuwe werken voor het voetlicht te treden: juist dan zou het toch in de tijd, waarin het inzicht vollediger, het bewustzijn duidelijker wordt, een zeer

amusante en inspirerende taak zijn, dat wat hij voortgebracht heeft weer als stof te behandelen en een laatste keer te bewerken, waardoor het nog een keer zijn vormende werking kan hebben voor al diegenen, die zichzelf vroeger met en aan de hand van die kunstenaar gevormd hebben (Trunz, p. 8). Vormende werking, 'Bildung' dus, daar gaat het om.

En zo vertonen dan ook de in *Dichtung und Wahrheit* aangesproken thema's en leerscholen parallellen met die van *Wilhelm Meister*. Ik noem er zeven, zonder daarmee volledig te zijn. Een eerste themacomplex, dienstig voor de historische 'setting' van de eigen persoonlijkheid, wordt gevormd door de locaties, de sociale omstandigheden, de politieke en historische context. Zeer belangrijk voor Goethes persoonsvorming blijken ten tweede zijn intermenselijke relaties, in gezin en familie, met vrienden, leraren en vooral ook met zijn vele vriendinnen. Ten derde, en voor de hand liggend, school en studie op velerlei gebied: theologie, rechten, literatuurwetenschap, natuurwetenschappen. Een vierde, als leidmotief steeds terugkerend thema is de religie. Sterk vormende werking gaat ten vijfde ook uit van Goethes veelvuldige contacten met beeldende kunst en literatuur, bijvoorbeeld zijn lectuur van het Faust-volksboek en van Shakespeare, zijn ontmoeting in Leipzig met de oude Verlichtingsdogmaticus Gottsched en zijn Straatsburgse vriendschap met Herder. Een zesde thema is uiteraard zijn eigen artistieke produktie, als schrijver en als schilder, en het lange aarzelen, voor welke kunstvorm hij nu het meest getalenteerd was. En ten slotte zijn merkwaardig genoeg ook zijn talrijke ziekten een gewichtige inspiratiebron, omdat Goethe ze steeds weet te duiden en te gebruiken als een 'reculer pour mieux sauter'. Al deze thema's zijn chronologisch met elkaar vervlochten en in perspectief geplaatst als terugblikkende stilering van de eigen 'Bildungsroman', die Goethe in zijn leven zag.

Het levensverhaal breekt af als Goethe op zesentwintigjarige leeftijd als prinsenopvoeder naar het hof van Weimar vertrekt. Hij doet het voorkomen alsof op dat moment zijn socialisatie- en leerperiode was afgesloten en hij zijn ernstige taken in regering en wetenschap op zich kon nemen. In werkelijkheid volgden er nog heel wat wilde 'Sturm und Drang'-jaren in Weimar, maar het is wel begrijpelijk dat Goethe zijn ontwikkelingsgang met de indiensttreding in Weimar als voltooid wenst te beschouwen. In een totaal feodale maatschappij kon hij zo zijn werk in Weimar

als kroon op een ontwikkeling, als hoogtepunt in de carrière van een jongeman van burgerlijke afkomst presenteren. Later is vaak schamper gesproken over 'Goethe, de vorstenknecht', maar in zijn autobiografie probeert Goethe nu juist aan te tonen dat zijn dienstbetrekking aan het hof een historische stap betekende in het emancipatieproces van de burgerlijke stand. Nu speelt zelfrechtvaardiging bij iedere autobiografie waarschijnlijk wel enigszins mee, voor Goethe is dat zeker niet het voornaamste oogmerk. Hem gaat het veeleer om het exemplarische karakter van zijn levensloop, zoals aangeduid in de inleidende fictieve brief. In die zin is *Dichtung und Wahrheit* ongetwijfeld een hoogtepunt in de autobiografische literatuur, of om het met de eenvoudige woorden van Goethes tekstbezorger Erich Trunz (p. 631) uit te drukken: 'Er is in de wereldliteratuur naast Goethes gedichten andere grote lyriek: Petrarca, Hölderlin; naast Goethes toneelwerk zijn er andere – voor een deel grotere – toneelschrijvers: Sophocles, Shakespeare. En er zijn naast Goethes romans andere grote romans van Cervantes tot Tolstoi. Maar er bestaat in de wereldliteratuur geen grootsere autobiografie.'

Mooie, afgewogen autobiografische romans, waarin de schrijvende en interpreterende verteller vanuit de zekerheden van de ouderdom met welwillendheid terugblikt op zijn ontwikkelingsgang, worden gelukkig ook in onze tijd nog steeds geschreven – men denke aan de prachtige serie van Elias Canetti (*Die gerettete Zunge*, 1977; *Die Fackel im Ohr*, 1980; *Das Augenspiel*, 1985), maar daarnaast ontstaat, vaak veroorzaakt door oorlogsbelevenissen, een nieuwe stroming, waarin het vertellende ik juist zijn actuele existentiële onzekerheden spiegelt in zijn verleden. Autobiografie, kortom, als het afreageren van een identiteitscrisis. In de jaren zeventig wordt op deze vorm van literatuur het etiket neosubjectivisme geplakt, ook als reactie op de politiserende mode van het decennium daarvoor, maar in het genre autobiografie begint het al veel vroeger, namelijk bij die autobiografen die hun crisisbewustzijn niet aan de studentenrevolte van de jaren zestig, maar aan het Hitlerregime te 'danken' hebben. Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976) is het beroemdste voorbeeld.

Wolfgang Paulsen (1988) signaleert voor de meest recente autobiografische literatuur een viertal nieuwe tendensen. Ten eerste is het opvallend dat in plotseling toegenomen frequentie vrouwen als autobiograaf optreden – Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Elisabeth Plessen, Luise Rinser, Karin Struck, Ve-

rena Stephan, het is nog maar een greep. Ten tweede, met het eerste verband houdend, een sterke sensitivering van het autobiografisch schrijven. Het zoeken van de verbindingen tussen actuele identiteitscrisis en haar veroorzakende complexen uit de kindertijd vereist een psychologische fijnzinnigheid die veel groter moet zijn dan wanneer het vertellende ik stevig in zijn schoenen staat. Ten derde leidt deze situatie stilistisch tot een geraffineerd spel met het perspectief, met de vertelniveaus, die op soms ingewikkelde wijze in elkaar geschoven worden, een spelen met de tijd dus ook, kortom, tot een literarisering van het genre autobiografie, die ertoe geleid heeft dat steeds meer van deze teksten de ondertitel roman of novelle voeren. De vierde tendens ten slotte is thematisch van aard. De afrekening met het verleden neemt niet zelden het karakter aan van het van zich af schrijven van een generatieconflict. Bernward Vespers *Die Reise* (1977) is daarvan het schrijnendste voorbeeld – zijn vader Will Vesper was een van de ergste Blut-und-Boden-auteurs. Maar ook het omgekeerde komt voor. Peter Härtling herinnert zich hoe hij zelf een gezagsgetrouwe Hitlerjongen was, terwijl zijn vader daaronder in stilte moest lijden. De titel van zijn verhaal laat geen twijfel over Härtlings huidige positie en het probleem waarmee hij zit: *Nachtgetragene Liebe* (1980).

Dit is ongetwijfeld geen compleet beeld van de recente Duitstalige literatuur, een specifieke eigenschap is nu eenmaal ook de unieke individualiteit van elke autobiografie. Daarom bespreek ik hierna drie teksten, die inderdaad elk een zelfstandige variant vormen, maar waarin toch ook wel iets exemplarisch te ontdekken valt.

Carl Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir* (1966)

Zuckmayer werd in 1896 in Nackenheim (Rheinhessen) geboren en overleed in 1977 in Visp in Zwitserland. Hij groeide op in een niet onbemiddeld fabrikantengezin in Mainz en nam als vrijwilliger vier jaar lang deel aan de Eerste Wereldoorlog. Hij kreeg vele decoraties en bracht het tot officier, maar publiceerde tegelijkertijd anti-oorlogsgedichten in Franz Pfemferts radicale tijdschrift *Aktion*. Van 1918 tot 1920 studeerde hij in Frankfurt en Heidelberg, eerst wat rechten en economie, later literatuur- en kunstgeschiedenis, ten slotte zelfs nog even biologie, om uiteindelijk te

ontdekken dat hij schrijver, en wel vooral toneelschrijver wilde worden. Tussen 1920, het mislukken van zijn eerste theaterpoging *Kreuzweg*, en 1926, het jaar van zijn doorbraak met het volksstuk *Der fröhliche Weinberg*, liggen jaren van armoede, gealcoholiseerd bohémienleven en kleine dramaturgenbaantjes in München, Kiel en Berlijn. Daarna is hij een succesvol auteur van filmscenario's (*Der blaue Engel*, 1930) en populaire toneelstukken (*Der Hauptmann von Köpenick*, 1931). Inmiddels bewoont hij een prachtig romantisch huis bij Salzburg, maar na de 'Anschluss' moet hij als uitgesproken anti-nationaal-socialist en vanwege zijn joodse moeder vluchten, en wel via Zwitserland naar de Verenigde Staten. Aanvankelijk probeert hij daar als scenarioschrijver aan de kost te komen, maar al spoedig trekt hij zich uit de keiharde concurrentiestrijd terug en leeft van 1940 tot 1946 als boer in Vermont. Als cultureel attaché van het Amerikaanse bevrijdingsleger keert hij naar Duitsland terug met in zijn bagage het later veel gespeelde doch hevig omstreden stuk *Des Teufels General*, waarin hij vanuit de eenzaamheid in Vermont de oorlogsstemming in Berlijn verbazingwekkend perfect blijkt te hebben aangevoeld, maar waarin anderzijds wel erg veel begrip getoond wordt voor Duits soldatenvolk met edele inborst. Vanaf 1958 woonde hij als alom geëerd 'grand old man' van de Duitse literatuur in Zwitserland.

Van zijn autobiografie, verschenen in 1966, is de titel een vondst op zich. Hij verwijst naar de belangrijkste component van Zuckmayers schrijverschap, maar is ook een citaat uit een gedicht van de Zwabische romanticus Ludwig Uhland, dat 'Der gute Kamerad' heet. En met die kameraadschap is gelijk het archimedische punt van deze autobiografie genoemd, die dan ook de ondertitel 'Horen der Freundschaft' draagt, met een mottoachtige verwijzing naar drie associaties, die van de Griekse godinnen der jaargetijden, van het tijdschrift dat Schiller van 1795 tot 1797 redigeerde, en van de rooms-katholieke horae canonicae. Inderdaad is het boek één grote ode aan de vriendschap, die door de schrijver telkens weer als het zijn identiteit het sterkst bepalende element in de schijnwerpers gezet wordt:

> Denk ik aan de lichtste en aan de zwartste uren van mijn leven en van het leven van degenen die mij het naast stonden, dan is daar de vriendschap als een stevige, zichtbare, onverwoestbare draad doorheen gevlochten. In goede tijden vormde zij

een intensivering in het wederzijdse geven en ontvangen. In tijden van nood werd ze een anker, het laatste waaraan je je vast kon houden, een loods, soms ook een reddingsboei, en altijd, ook in de dieptepunten, ook in het geslagen zijn, bleef zij een aards lichtbaken, een vuurtoren, een signaal in de mist. Zelfs als de dood vrienden van mij wegnam – ik heb dat veel te vroeg moeten meemaken en het gebeurt telkens weer –, dan was en is het elke keer, 'als wär's ein Stück von mir'. (Zuckmayer, p. 83)

Zoals deze tekst al aangeeft, is het boek van Zuckmayer eerder te lokaliseren in het memoiresgenre dan in het autobiografische. Zeker als men het criterium van Bernd Neumann (p. 25) hanteert – dat aangeeft dat in memoires de lotgevallen van de schrijver als drager van een sociale rol te vinden zijn, terwijl deze in de autobiografie zijn leven als nog niet gesocialiseerd persoon beschrijft, de geschiedenis van zijn wording en ontwikkeling, van zijn groeiproces in de maatschappij – dan voldoet Zuckmayers boek zeker meer aan de definitie van memoires dan aan die van de autobiografie. De opzet ervan omvat dan ook zijn hele leven tot 1966, niet alleen de socialisatiefase. Naast de schildering van zijn vele en intensieve vriendschappen zijn er nog twee ordenende principes. Het ene is de loop van de geschiedenis, die immers vooral met de Eerste Wereldoorlog en de ballingschap diep ingreep in Zuckmayers leven; het tweede is zijn affiniteit met de natuur, die hem overal naar ideale woonlocaties voerde. Om die laatste reden is het eerste hoofdstuk ook geen terugblik op zijn jeugd, maar op de periode 1926-1934, toen Zuckmayers socialisatiefase met zijn eerste grote toneelsucces *Der fröhliche Weinberg* was afgesloten en hij zich een fraai boshuis bij Salzburg kon permitteren. Na de enthousiaste herinneringen aan die achtjarige idylle volgen de belevenissen na Hitlers machtsgreep, de Anschluss van Oostenrijk en de vlucht naar Amerika. Daar breekt het eerste memoiresgedeelte af, om terug te keren naar zijn jeugd in Mainz, schooltijd, soldatentijd tijdens de Eerste Wereldoorlog, studententijd en eerste schreden op het schrijverspad. Dat deel is veel levendiger en directer geschreven, meer autobiografisch van aard, en wordt pas na zijn doorbraak weer langzamerhand memoiresachtiger, bijvoorbeeld ook over zijn Amerikaanse farmertijd in de wouden van Vermont. Op die manier lukt het Zuckmayer uitstekend, in een breed panorama zijn eigen levens-

gang en de door hem beleefde geschiedenis intensief op elkaar te betrekken.

ALFRED ANDERSCH: *Die Kirschen der Freiheit* (1952)

Andersch werd in 1914 in München geboren en overleed in 1980 in Zwitserland. Afkomstig uit een kleinburgerlijk nationalistisch gezin sloot hij zich op zeventienjarige leeftijd bij de communistische partij aan en werd organisatieleider van de communistische jeugdbond in Zuid-Beieren. In 1933 zat hij drie maanden in Dachau, waarna hij zich van politieke activiteit onthield. In 1944 deserteerde hij in Italië uit het Duitse leger. Daarop volgden twee jaar krijgsgevangenschap in de Verenigde Staten, waar Andersch mederedacteur werd van het bekende tijdschrift *Der Ruf*, dat eerst voor krijgsgevangenen in Amerika bestemd was en vanaf 1946 het eerste literaire tijdschrift in bezet Duitsland werd. Wegens de duidelijk linkse sympathieën van de redacteuren Andersch en Hans Werner Richter werd het door de Amerikanen al spoedig verboden. Als Richter de bijeenkomsten van de Gruppe 47 begint te organiseren, behoort Andersch tot de deelnemers van het eerste uur. In de jaren vijftig is hij bij verschillende radiozenders redacteur voor culturele programma's. Vanaf 1958 woonde en werkte hij als beroepsschrijver in Zwitserland. Zijn bekendste romans zijn *Sansibar oder Der letzte Grund* (1957), *Die Rote* (1960) en *Winterspelt* (1974). In 1976 trad Andersch nog één keer politiek op de voorgrond met een vlammend protest in dichtvorm, *Artikel 3 (3)*, tegen het radicalenbesluit van de toenmalige Bondsregering.

Als Andersch in 1952 zijn autobiografie publiceert, is de koude oorlog op zijn hoogtepunt en staat de Bondsrepubliek vlak voor de beslissing binnen NAVO-verband weer een militaire macht te worden. Een autobiografie die als centraal thema de desertie van de auteur, het verbreken van de militaire eed heeft, laadde in de tijd van verschijnen de verdenking op zich een tamelijk twijfelachtige poging tot zelfrechtvaardiging te zijn. In die zin lokte het boek ook veel discussie uit over de waarde van de door Duitse soldaten in de Tweede Wereldoorlog aan Hitler gezworen eed. Die discussie schiet mijns inziens te kort. Weliswaar valt de component van zelfrechtvaardiging niet te ontkennen, maar hij staat in een veel bredere context dan het soldatenleven,

namelijk het zoeken van levenszin in het algemeen, waarbij uiteraard het reeds in de titel vervatte vrijheidsbegrip in beeld komt. Het zoeken naar een moment van absolute vrijheid is dan bepalend voor de levensloop die wordt gekenmerkt door de lange serie traumatiserende vrijheidsbeperkingen. De beschrijving daarvan gaat aan de desertie vooraf, werkt naar dat unieke hoogtepunt van vrijheid toe.

Het eerste hoofdstuk vertelt van een uitzichtloze jeugd in het München van na de Eerste Wereldoorlog, waar de kleine Alfred Andersch getuige is van het executeren van de Radenrepublikeinen en, opgroeiend, de massale werkloosheid beleeft en zich in toenemende mate ergert aan het extreme nationalisme van zijn aan een oorlogsverwonding tergend langzaam wegkwijnende vader. Als hij zich in het begin van de jaren dertig van dat milieu tracht te bevrijden door zich in de communistische jeugdbeweging te engageren, ligt de volgende teleurstelling besloten in de machteloosheid ervan tegen het opkomend nationaal-socialisme. Vluchten uit die situatie is slechts mogelijk door lange en eenzame fiets- en klimtochten in de omgeving van München, maar de macht van de geschiedenis houdt Andersch vooralsnog in zijn greep – het trefwoord voor de jaren dertig is massa's:

> De massa's in de straten rond het gebouw van de vakbonden in München, op een dag in maart 1933 – altijd weer protesteert iets in mij tegen dat woord 'massa's', want ik vermoed dat die helemaal niet bestaan. 'Massa's', dat is alleen maar een woord uit het conservatieve jargon, ook al worden de kenmerken ervan nog zo ijverig opgesomd. Als ik zeg: 'de massa's', zie ik mijzelf al alleen daartussen, mijn geest vliegt eroverheen, mijn lippen krullen zich in een lachje van verachtend begrijpen. Maar als ze bestaan, hoor ik erbij: een paar jaar later stond ik op 9 november langs de Briennerstrasse in München, toen Adolf Hitler, in een optocht van limousines, komend van het gebouw van zijn bloedorde, in de richting van de Odeonsplatz reed. De muur van mensen stond langs zijn weg, het gejubel plantte zich voort, en toen ik zijn bleke, sponsachtig gezwollen gezicht zag, met de zwarte haarlok over het voorhoofd, met die laffe, glimlachende oplichtersuitdrukking, het gezicht van een bleke, sluwe rioolrat, toen opende ook ik mijn mond en schreeuwde: 'Heil!' En toen de menigte zich verspreidde en ik weer vrije ruimte om me heen

kreeg, toen dacht ik, net als nu: Je hebt een rioolrat toegejuicht. Maar ik kon vervolgens de Lenbachplatz aflopen en me in de etalages van de boekhandels en antiekwinkels verdiepen, mijn eigenlijke leven weer binnentreden en alleen zijn. (Andersch, p. 37v)

Bevrijding vindt de schrijver vele jaren later in zijn desertie, waarbij de ironie wil dat Andersch' compagnie nog eerder in de begeerde krijgsgevangenschap raakt dan hijzelf. Maar dat is niet meer belangrijk – het deserteren krijgt een zingevende eigenwaarde, waartoe niet in de laatste plaats bijdraagt dat de plek van zijn vlucht te midden van het oorlogsbedrijf voldoet aan een hoog esthetisch ideaal: de vlucht in de vrijheid is tevens een sublieme schoonheidsbeleving:

Op mijn kaart droeg dit gebied de omschrijving 'campagna diserta'. 'Diserta' dacht ik, dezelfde stam als 'désert', de woestijn, dus het terrein bij uitstek voor deserteurs. Deserteurs zijn mensen, die zichzelf de woestijn in sturen.

Mijn woestijn was zeer mooi. Aan mijn voeten groeiden tapijten gele en violette bloemen. De geur van tijm en lavendel woei met de wind, die ook de goudrood pronkende vlinders voortjoeg, over de heuvels en bleef hangen in de helderblauwe bloesems van de rozemarijnstruik en de grote gele vlinderbloemen van de mastixpistachebomen [...]. In een beschutte kuil aan de andere kant van de heuvel vond ik een wilde kerseboom, waaraan de rijpe vruchten glazig en helderrood hingen. Het gras rondom de boom was zacht en avondlijk groen. Ik greep een tak en begon van de kersen te plukken. De kuil was als een kamer; het voorbijrollen van de tanks klonk er slechts gedempt in door. Die wachten maar, dacht ik. Ik heb de tijd. De tijd is van mij, zolang ik deze kersen eet. Ik doopte mijn kersen: ciliege diserte, de verlaten kersen, de deserteurskersen, de wilde woestijnkersen van mijn vrijheid. Ik at er een paar handen vol van. Ze smaakten fris en krachtig. (Andersch, p. 139v)

PETER WEISS: *Abschied von den Eltern* (1961)

Peter Weiss werd in 1916 in Berlijn geboren en overleed in 1982 in Stockholm. Deze zoon van een joodse textielfabrikant groeide op in Bremen en Berlijn en emigreerde met het ouderlijk gezin in 1934, achtereenvolgens naar Engeland, Tsjechoslowakije en Zweden. Weiss was eerst beeldend kunstenaar en experimenteel filmer en begon pas in 1960 te publiceren. Zijn eerste fase als proza- en toneelschrijver is sterk individualistisch georiënteerd met autobiografische verhalen als *Abschied von den Eltern* en *Fluchtpunkt*, het verhaal *Der Schatten des Körpers des Kutschers* dat een microscopisch precieze beschrijving van de alledaagse werkelijkheid biedt, en surrealistische toneelstukken als *Der Turm* en *Die Versicherung*. In 1964 beleeft hij met het historische drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats, dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton under Anleitung des Herrn de Sade* een dubbele doorbraak. Ten eerste bezorgt het hem wereldfaam als het eerste belangrijke Duitstalige toneelstuk sinds de dood van Bertolt Brecht, en ten tweede ontworstelt hij zich in de loop van de ontstaansgeschiedenis aan de individualistische levenshouding die hijzelf tot dan toe had ingenomen en die in het stuk door de Sade gedemonstreerd wordt, om over te gaan naar collectivistisch politiek engagement, in het stuk vertegenwoordigd door Marat en voor Weiss in de actualiteit te vinden in het marxistisch-socialisme. Politiek toneel volgt, *Die Ermittlung* en *Viet Nam Diskurs*, in 1970 omgebogen naar het troszkisme (*Trotzki im Exil* en *Hölderlin*). Zijn laatste levensjaren zijn gewijd aan de monumentale trilogie *Ästhetik des Widerstands*, die autobiografie, geschiedschrijving, marxistische esthetica en de idee van de permanente revolutie met elkaar poogt te verenigen.

Van zijn autobiografische geschriften kies ik het eerste, het met *Erzählung* ondertitelde *Abschied von den Eltern*, omdat het een van de meest exemplarische en in de Duitse literatuurgeschiedenis ook een van de vroegste voorbeelden van het neosubjectivistisch autobiografisch vertellen is. Het bestrijkt de kinder- en jeugdjaren van Peter Weiss tot het eind van de Tweede Wereldoorlog, een tijd dus die voor de familie Weiss werd gekenmerkt door de vlucht voor de nazi's, het opnieuw beginnen in telkens andere ballingsoorden. Dat zou dus alle aanleiding kunnen vormen tot een autobiografie waarin de actuele geschiedenis

en de sociale omstandigheden in de verschillende landen een ruime plaats zouden kunnen innemen. Niets van dit alles. Peter Weiss houdt zich uitsluitend bezig met zichzelf en met het gezin waarin hij zijn vernietigende eenzaamheid beleefde. Het verhaal, dat bijna honderdvijftig bladzijden zonder uiterlijke onderbrekingen door hoofdstukken of zelfs alinea's omvat, begint met een programmatisch motiverende terugblik van het schrijvende ik:

> Ik heb vaak gepoogd, mij met de persoon van mijn moeder en de persoon van mijn vader bezig te houden, pendelend tussen oproer en onderwerping. Nooit heb ik het wezen van die twee portaalfiguren van mijn leven kunnen bevatten en duiden. Bij hun bijna gelijktijdige dood zag ik hoe diepgaand ik van hen vervreemd was. De rouw die over mij kwam, gold niet hen, want ik kende hen nauwelijks, die rouw gold wat ik gemist had, wat mijn kindertijd en mijn jeugd met een gapende leegte had omgeven. De rouw gold het besef van een totaal mislukte poging tot samenleven, waarin de leden van een gezin het enige tientallen jaren lang bij elkaar hadden uitgehouden. De rouw gold het te laat, dat zich aan het graf over ons broers en zusters welfde en dat ons daarna weer uit elkaar dreef, een iegelijk naar zijn eigen bestaan. (Weiss, p. 7)

En dan volgt die noodzakelijke afrekening met het leven in het ouderlijk huis, waarvan de burgerlijke normen hem met geweld doch zonder succes worden opgedrongen door niets begrijpende en onbegrepen ouders. Over eenzaamheid en protest gaat deze autobiografie, over de bijna ondraaglijke spanning tussen de gedwongen socialisatie ('Dat was het wat ik op school leerde, hoe je je hand onder het bamboerietje van de onderwijzer moest houden' [Weiss, p. 33]) en de eenzaamheid van het kind, dat alleen enige troost vindt in de bijna incestueuze liefde voor een ouder zusje – maar dat zusje wordt dan ook overreden en sterft. Hoe extreem individualistisch en egocentrisch zelfs nog de terugblikkende ik-verteller met zijn verleden omgaat, kan welsprekend geïllustreerd worden met de scène waarin hij zich in het laatste nieuwe huis in Zweden meldt en tot zijn grote woede moet constateren dat zijn moeder voor haar vlucht al zijn schilderijen (en schilderen was zijn reddingsanker) heeft vernietigd:

> Ik kwam als verloren zoon, aan wie men genadiglijk onderdak bood. Een map met tekeningen, een paar schriften met notities vormden mijn hele bezit. Mijn schilderijen, die ik mijn moeder had toevertrouwd, bestonden niet meer. Toen ze de verhuizing organiseerde, had ze mijn schilderijen naar de kelder gebracht, met een bijl kapotgeslagen en in de verwarmingsketel verbrand. Ze verklaarde die vernietiging als een veiligheidsmaatregel. Ze was bang geweest dat mijn duistere, uiterst onbehaaglijk aandoende schilderijen bij de douane wantrouwen zouden wekken. Ze had het huis gered, de schilderijen, uitdrukking van een ziekte, moesten opgeofferd worden. Ik keerde in dit huis terug, en de enige tekenen van mijn kracht waren mij ontroofd. Met haar eigen handen had ze die beeldenwereld van mijn jeugdjaren, die dodendansen, wereldondergangen en droomlandschappen, vernietigd. Met die vernietiging had ze zich van de dreiging bevrijd die die schilderijen op haar voorstelling van een geordend een beschermd thuis hadden uitgeoefend. En ik stond met lege handen, als een landloper. (Weiss, p. 138)

In de verontwaardiging lijkt de distantie tussen schrijvend en belevend ik geheel verdwenen – de authenticiteit van Peter Weiss' verslag van zijn moeizaam en pijnlijk emancipatieproces wordt er des te groter door. En daaraan vermag ook het feit niets te veranderen dat uit verschillende interviews met Weiss bekend is dat hij zeer wel begrip had voor de moeilijkheden en angsten van zijn moeder bij haar vlucht voor de nazi's. In *Abschied von den Eltern* is voor zulk begrip geen plaats. Met aan wreedheid grenzende precisie (men noemt de stijl van de vroege Peter Weiss wel zijn 'esthetica van de observatie') schrijft de autobiograaf de benauwenis van zijn burgerlijke afkomst van zich af.

Daarmee is Peter Weiss ongetwijfeld de meest radicale van de hier voorgestelde autobiografische schrijvers. Bij Zuckmayer is het levensverhaal vriendelijk ingebed in de geschiedenis van zijn vele vriendschappen, die de beklemming van de oorlogsgeschiedenis draaglijk maken. Bij Andersch schuift het ik al veel meer naar de voorgrond, maar de concentratie op de bevrijding van het individu wordt juist met de historische context gemotiveerd. Die is bij Peter Weiss in een typische blikvernauwing bijna geheel verdwenen – autobiografie als egocentrisme in zijn extreemste vorm.

Andersch, Alfred, 1952, *Die Kirschen der Freiheit. Ein Bericht*, Frankfurt a.M., Zürich 1968[2].

Neumann, Bernd, 1970, *Identität und Rollenzwang. Zur Theorie der Autobiographie*, Frankfurt a.M..

Paulsen, Wolfgang, 1988, 'Das Ich im Spiegel der Sprache: Autobiographie als Genre der literarischen Moderne und Postmoderne', in: Gerhard P. Knapp & Gerd Labroisse (Hrsg.), *Wandlungen des Literaturbegriffs in den deutschsprachigen Ländern seit 1945* (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 27), Amsterdam, p. 1-70.

Trunz, Erich, & Lieselotte Blumenthal (Hrsg.), 1955, 'Goethe: Aus meinem Leben Dichtung und Wahrheit', in: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe, Band IX, 1964[5].

Weiss, Peter, 1961, *Abschied von den Eltern. Erzählung*, Edition Suhrkamp 85, Frankfurt a.M. 1974[8].

Zuckmayer, Carl, 1966, *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft*, Frankfurt a.M./Hamburg 1969[2].

Annie Meintema

De protopope, de poëet en de postzegel
Drie Russische autobiografieën

En in die ontberingen stierven twee kleine zoontjes van me, terwijl wij met de anderen naakt en zonder schoeisel door de bergen en over de scherpe rotsen zwierven, ons afmartelden en ons met gras en wortels op de een of andere manier in leven hielden. Ik zelf, zondaar die ik ben, ook ik nam, vrijwillig en onvrijwillig, het vlees tot me van paarden en kadavers en vogels. Wee mijn zondige ziel! Och dat mijn hoofd water ware en een springader van tranen, dat ik mijn arme ziel kon bewenen, die ik in het verderf heb gestort door mij over te geven aan de zoetheden des levens! Maar wij werden geholpen omwille van Christus door de weledele schoondochter van de commandant, Jevdokeja Kirilovna, en door zijn, Afanasi's, vrouw Fekla Simeonovna: zij verlichtten ons heimelijk, zonder dat hij het wist, het leven, waarin de hongerdood dreigde, en stuurden ons soms een stuk vlees, soms een klein brood, soms wat meel en haver, zoveel als ze bij elkaar konden krijgen, een kwart poed [4 kilo] of een pondje of twee meer, of soms schraapte ze een half poed bij elkaar en gaf het ons, of ze grabbelde bij de kippen wat voer uit de bak. Mijn dochter Agrafena, die arme stakker, sloop stiekum naar haar toe onder het raam. We moesten er om huilen en tegelijk lachen. Soms joegen ze het kind zonder dat mevrouw het wist van het raam weg, een andere keer kwam ze weer met van alles aangesjouwd. Toen was ze nog maar klein, maar nu is ze al zevenentwintig, nog steeds ongetrouwd, mijn arme ziel, ze houdt zich in Mezen met haar jongere zusters op de een of andere manier in leven, een leven vol tranen. En haar moeder en haar broers zitten onder de grond opgesloten. Maar wat doe je eraan? Ze moeten maar lijden in Christus' naam, de ongelukkigen! Zo zij het, met Gods hulp. Zo is het beschikt: dat wij moeten lijden, dat wij moeten lijden omwille van het geloof in Christus. Had jij zo'n zin, aartspriester, om met de hogere stand om te gaan? Heb dan ook maar zin om tot het einde te volharden, stakker. Er staat geschreven: niet hij zal zalig worden die aanvangt, doch hij die

tot het einde volhardt. Maar genoeg hierover; keren we terug naar waar we gebleven waren. [...]

Avvakúm, 1676

Volgens Karel van het Reve (p. 136) bestaan er twee soorten autobiografieën: 'die waarin het accent vooral ligt op de meegemaakte gebeurtenissen en geportretteerde personen, en zulke waarin de auteur vooral over zichzelf schrijft.'

Een voorbeeld van de eerste categorie is *Erinnerungen* (1969) van Hitlers naaste medewerker Albert Speer. *Erinnerungen* is eerder een reeks beschrijvingen van gebeurtenissen en personen die het levenspad van de auteur hebben gekruist dan een autobiografie. De lezer krijgt een duidelijk beeld van het milieu en de tijd waarin Speer leefde, maar niet van Speer zelf. De eigenlijke hoofdpersoon in Speers werk is Adolf Hitler; hoofdthema is niet het leven van Speer, maar de geschiedenis van het Derde Rijk.

Het tegenovergestelde is het geval in *Omzien in verwondering* (1970-1971) van Annie Romein-Verschoor. Hier staan de gedachten en gevoelens van de auteur centraal, de wereld om haar heen is niet meer dan een vage achtergrond voor haar persoonlijke geschiedenis; 'we komen er alleen enigszins achter wat er omging in Annie Romein' (Van het Reve, p. 136-137). *Omzien in verwondering* is een autobiografie in de letterlijke zin van het woord: de auteur schrijft uitsluitend over zichzelf.

Omzien in verwondering en *Erinnerungen* zijn twee uitersten op het gebied van de autobiografische literatuur. Maar ook in dit opzicht minder geprononceerde gevallen kunnen meestal moeiteloos bij een van de twee door Van het Reve genoemde soorten worden ingedeeld. Soms hangt de wijze waarop het eigen leven wordt beschreven samen met het karakter van de auteur – de een is meer geneigd zichzelf op de voorgrond te schuiven dan de ander –, soms ook van andere factoren. Autobiografieën van politieke leiders kunnen bijvoorbeeld vaak tot de eerste categorie worden gerekend, omdat zij in de regel schrijven voor een publiek dat meer geïnteresseerd is in hun oordeel over allerlei personen en gebeurtenissen dan in henzelf. De auteurs van 'persoonlijke' autobiografieën zijn vaak mensen die zonder hier zelf de hand in gehad te hebben, zijn terechtgekomen in een bijzondere situatie: slachtoffers van een totalitair regime, vrouwen van beroemde mannen, kinderen van beroemde ouders. De belangstel-

ling van de lezers van een dergelijke autobiografie gaat in de eerste plaats uit naar de auteur zelf, naar zijn reactie op de situatie waarin hij verkeert of verkeerd heeft.

Het merkwaardige van de drie autobiografieën die hieronder ter sprake komen is, dat zij zowel in de eerste als in de tweede categorie passen: de auteurs schrijven met even grote intensiteit over zichzelf als over de hen omringende wereld. Een dergelijke sterke verwevenheid van het persoonlijke met het algemene komt in veel Russische autobiografieën voor. Dit vloeit waarschijnlijk voort uit de intensieve betrokkenheid van de Russische literatuur bij het maatschappelijk leven. Het scheppen van 'iets moois' was voor veel Russische schrijvers niet voldoende; zij wilden door middel van hun werk ook bijdragen tot het verbeteren van de maatschappij. Het socialistisch realisme, de 'artistieke methode' die in 1934 in de Sovjetunie verplicht werd gesteld, eist dit zelfs uitdrukkelijk: de literatuur moet de lezers 'hervormen en opvoeden in de geest van het socialisme'.

De maatschappijbetrokkenheid waarvan een groot deel van de fictionele literatuur zo doordrenkt is, komt ook tot uiting in veel autobiografische werken: de schrijvers willen aan de hand van hun persoonlijke geschiedenis misstanden aan de kaak stellen of ideeën propageren. De persoonlijke geschiedenis is daarbij niet belangrijker of minder belangrijk dan de algemene zaak; de persoonlijke geschiedenis en de algemene zaak worden vereenzelvigd.

Een voorbeeld hiervan is *Het leven van de protopope Avvakúm, door hemzelf geschreven* (1669-1676). Avvakúm Petróvitsj (ca. 1620-1682) was de belangrijkste woordvoerder van de oudgelovigen (Russisch: *raskólniki*), die in 1653 de Russisch-orthodoxe Kerk verlieten uit protest tegen een aantal hervormingen in de liturgie door de Moskouse patriarch Níkon. De oudgelovigen werden lange tijd wreed vervolgd. Avvakúm kwam een aantal keren in de gevangenis terecht, werd met zijn gezin naar Siberië verbannen en eindigde zijn leven op de brandstapel.

Avvakúms autobiografie is een levensbeschrijving in de vorm van een geloofsbelijdenis, of een geloofsbelijdenis in de vorm van een levensbeschrijving. Avvakúm achtte zichzelf een uitverkorene Gods, en zijn levensgeschiedenis een voorbeeld voor ieder die een waarlijk christen wilde zijn; zijn *Leven* is een heiligenleven in autobiografische vorm.

Hij beschrijft zijn leven in chronologische volgorde, vanaf zijn geboorte:

> Ik ben geboren in de streek van Nízjgorod [...], in het dorp Grigórovo. Mijn vader was de priester Pjotr, mijn moeder heette Maria, en als non Márfa. Mijn vader nu was vervallen tot drankzucht, maar mijn moeder was gewoon te vasten en te bidden, en zij bracht mij voortdurend de vreze Gods bij.

Avvakúms *Leven* is geen gepolijste, weloverwogen terugblik met geleidelijke overgangen van de ene levensfase naar de andere. Het is een spontane, emotionele en fragmentarische herbeleving van de momenten die de auteur het best zijn bijgebleven, een bont relaas van elkaar abrupt opvolgende belevenissen, indrukken, visioenen. De lezer valt ten prooi aan de meest tegenstrijdige gevoelens, want Avvakúm is kwetsbaar en ontroerend, maar ook zelfgenoegzaam en star; hij is een humorloze godsdienstfanaticus, maar ook een onderhoudend verteller.

Het grootste deel van Avvakúms levensbeschrijving is gewijd aan de ellende die hem en zijn gezin overkomt vanwege zijn geloofsovertuiging. Die ellende begint al in de periode voor zijn 'dissidententijd', wanneer hij werkzaam is als plattelandspriester. Regelmatig jaagt hij zijn gemeenteleden tegen zich in het harnas door zijn strenge opvattingen, die muziek, dans en ander werelds vermaak verbieden. Zijn 'ijver om Christus te dienen' moet hij vaak duur bekopen:

> Er kwamen in ons dorp dansende beren met tamboerijnen en luiten, en ik [...] joeg ze weg en sloeg hun maskers en trommels stuk buiten het dorp, in mijn eentje tegen hen allen, ook nam ik ze [de berenleiders die bij het rondreizende gezelschap hoorden] twee grote beren af. De een knuppelde ik dood, maar hij kwam weer tot leven, de ander liet ik lopen, het veld in.

De twist die hierover ontstaat loopt zo hoog op, dat Avvakúm ten slotte in het water wordt gegooid. Bij een andere ruzie wordt hij door zijn tegenstander tot bloedens toe in zijn hand gebeten, weer een andere keer wordt zijn huis bestormd en beschoten; eens ligt hij na een aframmeling 'meer dan een half uur voor dood'. In een van zijn laatste standplaatsen houdt hij het niet langer dan acht weken uit:

> De duivel hitste er de priesters en de boeren en hun vrouwen tegen me op; ze [...] sleepten me met z'n allen naar buiten – er had zich een menigte van zo'n vijftienhonderd man verzameld. Ze sloegen me midden op straat met knuppels en schopten me; de vrouwen gebruikten poken. [...] Het hardst schreeuwden de priesters en hun vrouwen, wier zondige gedrag ik had ingeperkt: 'Sla die schurk dood, dat adderjong, z'n lichaam gooien we wel in de greppel, voor de honden!'

Maar dit zijn allemaal kleinigheden in vergelijking met de ellende waarmee hij in de gevangenis en tijdens de tocht naar zijn ballingsoord te maken krijgt. Het gebied waar hij met vrouw en kinderen doorheen moet trekken, is woest en onherbergzaam: 'De bergen waren hoog, het woud erop ondoordringbaar, stenen rotsen rezen als een muur omhoog, als je er tegenop keek brak je nek al.' Voedsel is bijna niet te krijgen, zijn vrouw baart onderweg een kind, twee zoontjes sterven aan de gevolgen van alle ontberingen en tot overmaat van ramp komt Avvakúm telkens in moeilijkheden, omdat hij onverdroten doorgaat met het uitbazuinen van zijn standpunten.

Toch is de teneur van Avvakúms *Leven* niet treurig. Dit komt in de eerste plaats door Avvakúms laconieke verteltrant, die aan zijn levensbeschrijving een zekere lichtvoetigheid geeft. De tegenstelling tussen de aard van de wederwaardigheden die worden beschreven en de manier waarop dat gebeurt, maakt het verhaal af en toe zelfs humoristisch, juist op de meest trieste momenten:

> [...] en daar smeten ze me geboeid in een donkere cel die zich onder de grond bevond. Daar zat ik drie dagen zonder eten en drinken [...]. Niemand kwam bij me langs, alleen muizen, en kakkerlakken, en er zaten krekels te tsjirpen, en vlooien waren er ook zat.

Een ander voorbeeld:

> Mijn vrouw, de aartspriesterse, het arme mens, strompelt maar voort en valt dan weer eens – vreselijk glad was het! Een keer viel ze, al schuifelend neer [...]. Ik kwam erbij, en toen begon het arme mens mij verwijten te maken, ze zegt: 'Moeten we deze kwelling nog lang dragen, aartspriester?'

> Ik zeg: 'Márkovna, tot de dood toe!' Waarop ze zucht en antwoordt: 'Nou goed dan, Petróvitsj, dan moeten we maar 'es verder.'

De bijna opgewekte geest die Avvakúms *Leven* ondanks alles uitstraalt, is ook te danken aan het karakter van de auteur. Avvakúm wanhoopt nooit echt; zelfs in de diepste ellende blijft hij vertrouwen op God, en uit allerlei kleine gebeurtenissen leidt hij telkens af dat God hem niet heeft vergeten. Een kippetje dat hem eens in Siberië geschonken wordt, beschouwt hij als een regelrecht godswonder:

> En we hadden een klein zwart kippetje; dat gaf ons twee eitjes per dag om de kinderen te eten te geven, zo had God beschikt. Zo kwam Hij ons in onze ontbering te hulp, zo had Hij het ingericht. Maar toen [...] werd het overreden, vanwege onze zonden. Tot op de dag van vandaag vind ik het zonde van dat kippetje, als ik eraan terugdenk. Dat was geen kippetje, maar niets minder dan een wonder: het hele jaar door gaf het twee eitjes per dag!

Avvakúm schrijft vooral over zichzelf, maar toch is zijn *Leven* niet alleen een 'ik-autobiografie'. Avvakúm was bezeten van wat hij het ware geloof achtte; alles wat hij dacht en deed, werd bepaald door de wens het geloof op de juiste manier te belijden en uit te dragen. Wat Avvakúm over zichzelf schrijft, heeft betrekking op het geloof – want buiten het geloof bestaat hij niet. Wat hij over het geloof schrijft, heeft betrekking op hemzelf – want hij belichaamt het ware geloof. Behalve hijzelf speelt ook zijn omgeving een belangrijke rol in zijn autobiografie; deze fungeert niet als achtergrond, maar als contrast ten aanzien van zijn eigen leven. Alleen door zichzelf tegenover zijn omgeving te stellen kon hij duidelijk maken wat het geloof voor hem inhield.

Voor de Russisch-orthodoxe Kerk is Avvakúms *Leven* lang een steen des aanstoots gebleven. Pas in 1862 kon het in Rusland voor het eerst legaal verschijnen.

Ik zelf (1928), de autobiografie van de dichter Vladímir Vladímirovitsj Majakóvskij (1893-1930), lijkt bij aanvankelijke beschouwing in geen enkel opzicht op het *Leven* van Avvakúm. *Ik zelf* is een geserreerd, tot in de kleinste details doordacht relaas.

Het bestaat uit 74 hoofdstukjes – in lengte variërend van 7 tot 207 woorden –, elk voorzien van een titel die de essentie van de inhoud weergeeft. Majakóvskij begint zijn autobiografie met twee inleidende hoofdstukjes; in de volgende 72 hoofdstukken geeft hij een chronologisch overzicht van zijn leven, vanaf zijn geboorte tot en met het jaar 1928. De toon is zakelijk, soms bijna bits.

Ondanks al deze tegenstellingen hebben de autobiografieën van Avvakúm en Majakóvskij veel met elkaar gemeen.

Majakóvskij is bekend geworden als futurist en als 'dichter van de Oktoberrevolutie'. De poëzie was voor hem even belangrijk als het geloof dit was voor Avvakúm. Het eerste hoofdstuk van zijn autobiografie luidt als volgt:

> Ik ben dichter. In dat opzicht ben ik interessant. Daarover schrijf ik dan ook. Over de rest – alleen als het in het verhaal te pas komt.

In *Ik zelf* besteedt Majakóvskij inderdaad veel aandacht aan zijn ontwikkeling als dichter. In een van de eerste hoofdstukken vertelt hij hoe hij als klein kind al een hekel krijgt aan de klassieke, traditionele poëzie. Hij moet voor een feestelijke gelegenheid een gedicht uit zijn hoofd leren waarin sprake is van 'stamverwante bergen':

> Wat dat voor dingen waren, wist ik niet, en ik kwam ze ook nooit tegen. Later kwam ik te weten dat dit dichterlijkheid was, en ik begon dat steeds meer te haten.

Omstreeks 1905 maakt hij door het lezen van opruiende versjes kennis met de revolutionaire beweging:

> Dat was revolutie. In versvorm. Verzen en revolutie vloeiden op de een of andere manier in mijn hoofd in elkaar over.

Dit is een belangrijk moment: van nu af aan heeft Majakóvskij het niet langer over zijn ontwikkeling als dichter zonder meer, maar over zijn ontwikkeling als revolutionair dichter.

Zijn revolutionaire gezindheid uit zich aanvankelijk alleen op artistiek gebied. Op de Moskouse Academie voor Beeldende Kunsten, waar hij een opleiding tot kunstschilder volgt, stoot hij zich aan de daar heersende angst voor originaliteit:

> Wat me verbaasde: naäpers worden in de watten gelegd – onafhankelijke geesten worden weggejaagd. Mijn revo-instinct koos partij voor de mensen die weggejaagd werden.

Uit onvrede met de toestand op het gebied van de kunst in het algemeen ontstaat in 1911 het futurisme:

> Concert. Rachmaninov. Het Dodeneiland. Liep hard weg van die onverdraaglijke toonkunstenmakerij. Burljúk [een studievriend] even later ook. We brulden het allebei uit. Gingen samen een eindje lopen. [...] Gesprek. Van de Rachmaninovrommel kwamen we op de Academierommel, van de Academierommel – op heel de klassieke rommel. In Davíd [Burljúk] was de woede van de meester die zijn tijdgenoten vooruit is, in mij – het pathos van de socialist die weet dat de ineenstorting van de ouwe troep onontkoombaar is. Het Russische Futurisme was geboren.

In 1918 stelt Majakóvskij zijn kunst 'in dienst van de Revolutie': '...niemands hoofd staat naar kunst. Het mijne juist wel.' In 1923 richt hij samen met andere futuristen 'Lef' (afkorting van Links Kunstfront) op.

> 'Lef' – dat is de omvatting van het grote sociale thema met alle wapens van het futurisme. [...] Een van de leuzen, een van de verworvenheden van 'Lef' is de de-esthetisering van de kunstproduktie, het constructivisme. Toepassing in de poëzie: agitatie en economische agitatie-reclame. Ondanks het dichtersgehoon beschouw ik 'Wie is niet verrukt van een Moskous produkt' als zeer hooggekwalificeerde poëzie.

Majakóvskij's autobiografie heet terecht *Ik zelf*, want Majakóvskij schrijft vrijwel uitsluitend over zichzelf. Toch is ook *Ik zelf* niet alleen een 'ik-autobiografie'; het is, evenals het *Leven* van Avvakúm, een geloofsbelijdenis die wordt afgelegd door middel van de beschrijving van het eigen leven.

Ik zelf is het relaas van Majakóvskij's ontwikkeling als dichter. Dichten hield voor Majakóvskij echter veel meer in dan alleen het scheppen van kunst: hij wilde met zijn werk een 'sociale opdracht' vervullen, meehelpen aan de verwezenlijking van de idealen van de Oktoberrevolutie. Hij was niet de enige schrijver die

dat wilde; de gedachte van de 'sociale opdracht', van de schrijver als 'ingenieur van de menselijke ziel' beheerste na 1917 de Russische literatuur. Deze gedachte kwam voort uit de idee dat de postrevolutionaire maatschappij behoefte had aan een nieuwe, in het postrevolutionaire tijdperk passende literatuur: volgens Marx bepaalt immers de 'onderbouw' (de economische verhoudingen) de 'bovenbouw' (het geestelijk leven). In de jaren twintig ontbrandde in de Sovjetunie een heftige strijd tussen een aantal literaire groeperingen, die ieder pretendeerden het best in deze behoefte te kunnen voorzien. Een van die groeperingen was het futurisme, met als belangrijkste woordvoerder Majakóvskij.

Majakóvskij streed voor een zowel in artistiek als in ideologisch opzicht goede literatuur. Het een kon volgens hem niet zonder het ander: een 'mooi' werk waarmee geen 'sociale opdracht' werd vervuld, keurde hij evenzeer af als een maatschappelijk geëngageerd werk dat slecht geschreven was. In *Ik zelf* probeert Majakóvskij aan te tonen dat de manier waarop hijzelf politieke en esthetische waarden met elkaar weet te verenigen de enig juiste is en dat zijn eigen poëzie het best de idealen van de Revolutie verwoordt.

Ik zelf is niet geschreven uit ijdelheid en roemzucht, maar uit maatschappelijke betrokkenheid: Majakóvskij was ervan overtuigd dat een ideologisch effectieve, maatschappelijk geëngageerde literatuur onmisbaar was voor de totstandkoming van een socialistische maatschappij. Majakóvskij was, evenals Avvakúm, een gedrevene. Avvakúm wilde de wereld redden door haar het juiste geloof te geven; Majakóvskij wilde de wereld redden door haar de juiste poëzie te geven. In hun autobiografieën dragen zij elk op hun eigen manier hun idealen uit.

In *De Egyptische postzegel* (1928) van de dichter Osíp Jemíljevitsj Mandelsjtám (1891-1938) wordt een dag uit het leven van een zekere Párnok beschreven:

> Er woonde in Petersburg een man met lakschoenen, die geminacht werd door portiers en vrouwen. Zijn naam was Párnok. In de vroege lente rende hij altijd naar buiten en triptrapte dan op zijn schapehoefjes over de nog vochtige stoepen.
>
> Hij wilde tolk worden bij het ministerie van Buitenlandse Zaken, Griekenland overhalen tot de een of andere riskante stap en een memorandum schrijven.

Párnok zwerft rond door Petersburg en Mandelsjtám beschrijft wat hij tijdens zijn omzwervingen denkt en beleeft. Párnoks denken wordt overheerst door angst; zijn leven is een aaneenschakeling van verdriet en mislukkingen. Hij is bang dat hij eens overal weggejaagd zal worden:

> Uit de concertzaal, uit de Maatschappij van Vrienden van het Laatste Woord, uit de Kring voor Waterjuffermuziek, uit de salon van Madame Boekbinder... en wie weet waar nog meer uit...

De shampoo bij Párnoks kapper is ijskoud, het spoelwater kokend heet. De mooie jas die hij bij een kleermaker heeft laten maken, wordt verkocht aan iemand anders, een zekere ritmeester Krzjizjanóvskij; de bazin van de wasserij waar Párnok een overhemd heeft laten wassen, wil hem dit niet teruggeven omdat zij het beschouwt als het eigendom van ritmeester Krzjizjanóvskij. Als Párnok bij de tandarts zit, hangt deze plotseling zijn boor op en loopt naar het raam: 'Oho! Kijk daar eens!' Buiten vindt een lynchpartij plaats; een woedende menigte wil een man in het water gooien. De oorzaak van de volkswoede wordt niet duidelijk:

> Er zijn mensen aan wie de menigte om de een of andere reden een hekel heeft. Zij worden er meteen uitgepikt, gepest en op hun gezicht geslagen. Kinderen houden niet van hen en vrouwen vinden hen onaantrekkelijk.
>
> Párnok was er zo een.
>
> Zijn klasgenoten scholden hem uit voor 'schaap', 'lakhoef', 'Egyptische postzegel' en meer lelijks. De jongens hadden – de hemel weet waarom – over hem het gerucht verspreid dat hij een 'vlekkenverwijderaar' was, dat wil zeggen dat hij een speciaal middel wist tegen vet-, inkt- en andere vlekken, en ze pakten met opzet oude lappen bij hun moeder weg, namen die mee naar school en gaven ze met een onschuldig gezicht aan Párnok, 'om het vlekje weg te halen'.

Párnok rent de straat op om het slachtoffer te helpen. Hij probeert zijn angst voor de menigte te verdringen door zich in te beelden dat zij alleen bestaat uit borstelverkopers, en door steeds de woorden 'knopen zijn gemaakt van dierebloed' te herhalen.

Nu begint een wanhopig zoeken naar hulp. Párnok probeert de politie, de regering, de Staat te bellen – maar nergens krijgt hij gehoor. Hij loopt ritmeester Krzjizjanóvskij tegen het lijf, maar deze wil niet te hulp komen, omdat hij met een dame aan het stappen is. Párnok moet zijn pogingen ten slotte staken. Petersburg vervult hem met weerzin, 'alsof het soep van fijngestampte vliegen aan het eten is'.

Af en toe gaat Mandelsjtám over op de ik-vorm. Halverwege het verhaal smeekt hij: 'God! Laat me niet lijken op Párnok! Geef me de kracht mezelf van hem te onderscheiden.' In het laatste hoofdstuk legt hij uit hoe bevrijdend het is voor een schrijver om te switchen van de derde naar de eerste persoon: alsof je opeens naar hartelust water kunt drinken uit de kraan, nadat je een tijdlang kleine slokjes hebt moeten nemen uit vingerhoedglaasjes.

De Egyptische postzegel wordt door velen beschouwd als eigenaardige, surrealistische fictie. Er zijn echter duidelijke aanwijzingen dat hier geen sprake is van bizarre fantasie, maar van een autobiografische schets.

Het geheel is op het eerste gezicht verwarrend en onwezenlijk. Dit komt in de eerste plaats doordat er twee hoofdpersonen zijn – Párnok en Mandelsjtám zelf – tussen wie steeds heen en weer gesprongen wordt en die af en toe in elkaar samenvloeien. Bovendien is *De Egyptische postzegel* doorspekt met associatieve gedachtenreeksen, die ogenschijnlijk geen verband houden met de handeling en deze daardoor als het ware omnevelen. De lezer krijgt soms de indruk dat de auteur zelf niet meer weet waar het nu eigenlijk over gaat.

De Egyptische postzegel is geen samenhangend relaas van de belevenissen van Párnok of van het leven van Mandelsjtám. Het is geen beschrijving van gebeurtenissen, maar van angst voor die gebeurtenissen: angst voor maatschappelijke isolering, angst voor de redeloze pesterijen en gewelddadigheden waartoe de gemeenschap ten aanzien van het individu in staat is. Deze angsten speelden een belangrijke rol in het leven van Mandelsjtám; *De Egyptische postzegel* werd geschreven in een periode waarin zij hem het dichten onmogelijk maakten. Párnok is niet dezelfde als Mandelsjtám, maar hij is wel een deel van hem: Párnok is de belichaming van de angstgevoelens die Mandelsjtám probeert te overwinnen. Mandelsjtáms vrouw Nadézjda vertelt in haar memoires:

> De twintiger jaren waren misschien wel de moeilijkste periode uit het leven van M. Noch daarvoor, noch daarna – hoewel het leven later veel en veel zwaarder werd – heeft M. ooit met zoveel bitterheid over zijn situatie gesproken. In zijn vroege gedichten [...] voelt men toch steeds [...] het bewustzijn van de eigen kracht: 'ik voel hoe breed ik mijn vleugels zal kunnen uitslaan.' Maar in de jaren twintig draait zijn werk om thema's van ziekte, ontoereikendheid, zelfs onvolwaardigheid. Aan het eind van deze periode identificeerde hij zich bijna met Parnok, en maakte hij van hem zo ongeveer zijn dubbelganger. (Mandelsjtám, 1971:188)

Mandelsjtám was een jood; zijn angst voor maatschappelijk isolement en woedende volksmassa's werd waarschijnlijk voor een deel ingegeven door het felle antisemitisme dat Rusland rond de eeuwwisseling teisterde. Het politieke klimaat dat na 1917 in de Sovjetunie heerste, wakkerde deze angst nog aan, want Mandelsjtám voelde niets voor het bolsjewisme en verwierp de idee van de 'sociale opdracht'. Hierdoor werd zijn leven vanaf het begin van de jaren twintig steeds moeilijker:

> [...] M. was een van de eersten wiens gangen systematisch door de politie werden nagegaan. Zijn positie in de literatuur was al duidelijk aangegeven in 1923, toen zijn naam geschrapt was van de lijst van medewerkers aan alle bladen, en daarom wemelde het in de twintiger jaren in zijn omgeving van bespieders [...]. (Mandelsjtám, 1971:37)

> Het tijdvak van de eenlingen begon, die zich tegenover een vervaarlijk georganiseerde wereld geplaatst zagen. (Mandelsjtám, 1973:118)

De veranderingen na de Oktoberrevolutie vervulden Mandelsjtám met somberheid en weerzin. De neerslag van deze gevoelens is te vinden in zijn gedichten over 'het zich verschuilende, uitstervende, in duisternis wegzinkende' Petersburg (het latere Leningrád), de stad die voor Mandelsjtám de neergang van de Russische maatschappij belichaamde; zij komen ook tot uiting in *De Egyptische postzegel*.

De episode van de lynchpartij waarvan Párnok ooggetuige is, lijkt enigszins op een jeugdherinnering van zijn vrouw Nadézjda:

> Eens onderbrak Epstein [een beeldhouwer voor wie Nadézjda poseert] zijn werk en liet me bij het raam komen. Over een braakliggend stuk grond geleidden militairen een uitgeputte man met een lange witte baard langs het huis. Epstein legde uit dat ze voor deze man, blijkbaar de politiecommissaris van Kiew, een bizondere marteling hadden bedacht: hij werd elke dag weggeleid om gefusilleerd te worden, werd naar de executieplaats gebracht, maar niet gefusilleerd, en weer naar de gevangenis teruggeleid. Aldus werd met hem afgerekend om zijn wreedheid in het vervolgen van revolutionairen. (Mandelsjtám, 1973:19)

In *De Egyptische postzegel* beschrijft Mandelsjtám niet de gebeurtenissen, maar de emoties die een belangrijke rol hebben gespeeld in zijn leven: de meest individuele expressie van de meest individuele gevoelens in autobiografische vorm. Mandelsjtám nuanceert deze individuele expressie echter door het opvoeren van een tweede hoofdpersoon: door zijn eigen gevoelens te projecteren op een ander suggereert hij dat hij niet over zichzelf schrijft, maar over iemand *zoals* hijzelf, over iemand met precies dezelfde angsten en complexen. Mandelsjtám veralgemeent op deze manier zijn gevoelens: hij impliceert niet de enige te zijn die zich uitgestoten en machteloos voelt in het steeds grimmiger wordende Petersburg. *De Egyptische postzegel* gaat over Mandelsjtám, maar ook over 'de eenling die zich tegenover een vervaarlijk georganiseerde wereld geplaatst ziet' in het algemeen – over de jood die vanwege zijn afkomst nooit tolk zal kunnen worden op het ministerie van Buitenlandse Zaken, over de dichter wiens poëzie wordt overschreeuwd door bolsjevistische leuzen, over de zachtaardige die het redeloze geweld waarmee hij wordt geconfronteerd niet kan verdragen; over de Párnoks die het altijd zullen afleggen tegen de Krzjizjanóvskij's.

Avvakúm, Majakóvskij en Mandelsjtám belichamen ieder een bepaald aspect van een bepaalde periode uit de Russische geschiedenis.

Avvakúm is de vertegenwoordiger van het oude Rusland, dat geïsoleerd was en wilde zijn. Patriarch Níkon verbeterde een aantal vertaalfouten uit het Grieks in de Russisch-orthodoxe liturgische boeken. Het accepteren van Níkons verbeteringen door het kerkelijk gezag betekende voor Avvakúm 'vergrieksing' van

de Russisch-orthodoxe eredienst en het scheppen van ruimte voor invloeden van buitenaf. De *Raskól* wordt door velen niet alleen gezien als een religieuze afscheidingsbeweging, maar ook als een uiting van verzet tegen de in de zeventiende eeuw steeds toenemende verwestersing, die haar hoogtepunt bereikte tijdens de regeringsperiode van Peter de Grote (1689-1725).

Majakóvskij vertegenwoordigt de nieuwe Sovjetburger, Mandelsjtám de individualistische kunstenaar en intellectueel die zich in de Sovjetmaatschappij niet thuisvoelt.

Majakóvskij en Mandelsjtám zijn evenals Avvakúm te gronde gegaan aan de ideeën die zij in hun autobiografieën verwoorden. Mandelsjtám stierf in een concentratiekamp; Majakóvskij pleegde zelfmoord, waarschijnlijk uit wanhoop over de na 1928 in de Sovjetunie gevoerde literatuurpolitiek, die steeds nadrukkelijker het door Majakóvskij gehate realisme ging propageren.

Avvakúm, Majakóvskij en Mandelsjtám schrijven in hun autobiografieën vooral over zichzelf. Maar omdat hun 'zelf' de concretisering is van het tijdsgewricht waarin zij leefden, zijn hun autobiografieën meer dan alleen maar persoonlijke geschiedenissen. Het leed dat de verwestersing van Rusland en de Oktoberrevolutie met zich meebrachten, komt nergens zo indringend naar voren als in de ego-documenten van deze drie auteurs.

Bibliografie

Avvakúm Petróvitsj, 1676, *Zjitie protopopa Avvakuma, im samim napisannoe* – Het leven van protopope Avvakoem, door hemzelf beschreven; vertaling: Sander Brouwer, in: *Tijdschrift voor Slavische literatuur* 1, december 1987, p. 28-38; idem 2, mei 1988, p. 49-64.

Majakóvskij, Vladímir Vladímirovitsj, 1928, *Ja sam*, in: Vladimir Majakóvskij, *Polnoe sobranie sotsjinenij* v trinadtsati tomach, Moskva 1955, Gosudarstvennoe izdatelstvo chudozjestvennoj literatury, 1, p. 9-29; vertaling: Annie Meintema.

Mandelsjtám, Nadjezjda, 1971, *Memoires*, vertaald uit het Russisch door Kees Verheul, Amsterdam.

–, 1973, *Tweede boek*, vertaald uit het Russisch door Hans Leerink, Amsterdam.

Mandelsjtám, Osíp Jemíljevitsh, 1928, *Jegipetskaja marka* – The Egyptian stamp, in: *The prose of Osip Mandelstam*; translated, with a critical essay, by Clarence Brown, Princeton N.J. 1967, p. 149-189.

Reve, Karel van het, 1972, 'Annie get your gun', in: *Lenin heeft echt bestaan*, Amsterdam, p. 136-155.

Theo D'haen

Vormen van Afrikaans-Amerikaanse autobiografie

Ik werd geboren als slaaf op een plantage in Franklin County, Virginia. Ik weet niet precies waar of wanneer ik ben geboren, maar ik veronderstel dat ik hoe dan ook ergens, en op een bepaald ogenblik, moet zijn geboren. Voor zover ik het heb kunnen nagaan, werd ik geboren in de buurt van een postkantoortje op een kruising van wegen die men Hale's Ford noemt, en wel in het jaar 1858 of 1859. Ik weet niet welke maand of welke dag dat was. De vroegste herinneringen die ik me voor de geest kan halen, zijn die van de plantage en van het slavenverblijf – dat is dat deel van de plantage waar de slaven hun hutten betrokken.

Mijn leven ving aan in de meest miserabele, ongelukkige, en terneerdrukkende omstandigheden. Maar dat was niet zo omdat mijn eigenaars buitengewoon wreed waren, want dat waren ze niet in vergelijking met veel anderen. Ik werd geboren in een typische blokhut, ongeveer drie bij vier meter groot. In deze hut woonde ik met mijn moeder en een broer en zuster tot na de Burgeroorloog, toen men ons allemaal vertelde dat we vrij waren.

Over mijn afkomst weet ik bijna niets. In het slavenverblijf, en ook wel daarna, hoorde ik de slaven in gesprekken wel fluisteren over de martelingen die de slaven, en daarmee ongetwijfeld ook mijn voorouders langs moederszijde, ondergingen op het tussendek van de slavenhalers wanneer ze van Afrika naar Amerika werden vervoerd. Ik ben er niet in geslaagd ook maar enige informatie te achterhalen die enig precies licht kan werpen op de geschiedenis van mijn familie, verder teruggaand dan mijn moeder. Ik herinner me dat ze een halfbroer en een halfzuster had. Ten tijde van de slavernij besteedde men niet veel aandacht aan familiegeschiedenis en familiedocumenten – althans niet aan die van een zwarte familie. Ik veronderstel dat mijn moeder de aandacht op zich vestigde van de een of andere slavenhouder, die vervolgens haar eigenaar was, en de mijne. Haar toevoeging aan de

familie van slaven wekte ongeveer evenveel belangstelling als de aankoop van een nieuw paard of een nieuwe koe. Over mijn vader weet ik zelfs nog minder dan over mijn moeder. Ik ken niet eens zijn naam. Ik heb weleens horen zeggen dat hij een blanke man was die op een van de nabijgelegen plantages woonde. Wie hij ook is geweest, ik heb nooit vernomen dat hij enige belangstelling voor mij heeft laten blijken, of dat hij op enigerlei wijze zorg zou hebben gedragen voor mijn opvoeding. Maar ik vind niet dat hem in dezen enige bijzondere blaam treft. Hij was gewoon het zoveelste ongelukkige slachtoffer van de instelling die zich op die tijd op de Natie had geënt.

Booker T. Washington, *Up From Slavery*, eerste alinea's

In *The Examined Self: Benjamin Franklin, Henry Adams, Henry James* brak Robert F. Sayre in 1964 een lans voor de *Autobiography* van Benjamin Franklin – hij merkt overigens op dat dit werk deze titel slechts postuum opgeplakt kreeg, want dat Franklin zelf het steeds over zijn 'memoirs' had – als het prototype van wat hij ziet als *het* Amerikaanse genre *par excellence*. Hij betoogt dat de eenzame levensomstandigheden van de meeste Amerikanen en hun puriteinse geloof al bijna automatisch tot intense zelfbespiegeling leidden (Sayre, p. 38-40). Daarenboven werden de Amerikanen er welhaast toe gedwongen zichzelf tot voorwerp van hun geschriften te maken, omdat alle traditionele onderwerpen – sociale omgangsvormen, historische gebeurtenissen – en alle traditionele literaire vormen die daarmee in Europa samenhingen, ontbraken in 'de nieuwe wereld'.

De condities die de voedingsbodem vormden voor het ontstaan van de 'blanke' autobiografie in Amerika gelden *a fortiori* voor de 'zwarte' of Afrikaans-Amerikaanse vorm van het genre. De Afro-Amerikaanse autobiografie onderscheidt zich daarenboven echter door haar ambivalente verhouding juist ten opzichte van de 'blanke' Amerikaanse autobiografie. In deze zin lijdt ook de Afro-Amerikaanse autobiografie aan die vorm van 'double-consciousness' – het besef in één persoon steeds tegelijkertijd twee culturen met elkaar te moeten verzoenen met al wat dit aan conflicten met zich meebrengt – die W.E.B. DuBois, in *The Souls of Black Folk* (1903), als typisch zag voor de Afrikaans-Amerikaan. Het probleem van zijn of haar verhouding tot de dominante

blanke cultuur stelt zich voor de zwarte literator overigens niet enkel op het vlak van de autobiografie, maar voor alle vormen van literatuur, zowel wat betreft de stijl en de vorm als wat betreft de inhoud van het literaire werk, en dit vanaf het begin (D'haen, 1988). Dit probleem doet zich ook voelen in het genre dat er in eerste instantie het gemakkelijkst aan lijkt te kunnen ontsnappen, omdat het qua materiaal en vorm althans in theorie enkel aan zichzelf schatplichtig is, met name de autobiografie.

In de Afrikaans-Amerikaanse autobiografie kunnen we drie periodes onderscheiden: van het midden van de achttiende eeuw tot de Burgeroorlog (1860-1865), dan tot aan de Eerste Wereldoorlog en de Harlem Renaissance (jaren twintig), en vervolgens de periode daarna.

Vanaf de tijd van Benjamin Franklin tot aan de burgeroorlog verscheen er een hele reeks Afrikaans-Amerikaanse geschriften die het minimum autobiografische pact van Lejeune (1975) eerbiedigen: de *slave narratives*. Het eerste bekende voorbeeld dateert uit 1760, en heeft als titel *A Narrative of the Uncommon Sufferings and Surprising Deliverance of Briton Hammon, a Negro Man*. Het werd gepubliceerd in Boston. Daarna volgden *A Narrative of the Most Remarkable Particulars of the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince* (1770) en *A Narrative of the Lord's Wonderful Dealings with J. Marrant, a Black, Taken Down from His Own Relation*, gepubliceerd in Londen in 1785 en heruitgegeven in Boston in 1789. Datzelfde jaar verscheen in Londen *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African*. Alle critici en literair-historici zijn het er erover eens dat van al deze vroege voorbeelden Equiano's *Narrative* het interessantst is. De reden hiervoor ligt voor de hand. De titelpagina van Equiano's boek vermeldt uitdrukkelijk 'Written by Himself'. De drie andere *narratives* werden weliswaar opgeschreven uit de mond van de betrokken zwarten, maar door blanke redacteuren. Het is overigens wel enigszins misleidend Equiano's *Narrative* in een Afro-Amerikaanse traditie te situeren. Equiano werd op elfjarige leeftijd vanuit Afrika naar Virginia gevoerd, waar hij als slaaf op een plantage werkte, maar na twee jaar werd hij daar weggekocht door een Engelsman. Het grootste deel van zijn leven leefde hij in Engeland, als een vrij man. Hij bezocht Amerika nog wel af en toe voor zijn werk. Die omstandigheden verklaren allicht ook waarom de blanke controle op zijn werk – alleszins in vergelij-

king met de andere geciteerde werken – minimaal was. Dat die blanke controle zijn sporen naliet, is duidelijk: zoals William L. Andrews aantoont in *To Tell a Free Story. The first century of Afro-American autobiography, 1760-1865* lijken de verhalen van Hammon, Gronniosaw en Marrant in velerlei opzicht op de *captivity* (verhalen over de ontvoering van blanken door Indianen) en *conversion narratives* (bekeringsverhalen) die we zo goed kennen uit de blanke vroeg-Amerikaanse literatuur van het puriteinse New England. Blanke conventies en verwachtingspatronen zouden een sterke controle blijven uitoefenen, ook op de latere *slave narratives*, zelfs wanneer er geen directe blanke inmenging was in de vorm van redactie of correctie.

Het is duidelijk dat de *slave narratives* in eerste instantie bestemd waren voor een blank publiek, voornamelijk in het Noorden van de Verenigde Staten, en voorts in Europa. Dit publiek was tegen de slavernij, en naarmate de meningsverschillen tussen voor- en tegenstanders van de 'peculiar institution' (zoals de slavernij in het Zuiden van de Verenigde Staten eufemistisch werd bestempeld) hoger opliepen, steeg het succes van de *slave narratives*. Een groot deel van dat noordelijke publiek stond, onder invloed van de puriteinse traditie, wantrouwig tegenover alle vormen van 'fictie', in de zin van een 'onecht' of 'onwaar' relaas, eigenlijk een leugen! De vurigste voorstanders van de afschaffing van de slavernij, of 'abolitionisten', waren juist te vinden in die kringen waarin het voorbehoud tegen fictie en de voorkeur voor stichtelijke lectuur in de vorm van sermoenen, *conversion narratives*, en levensbeschrijvingen van voorbeeldige persoonlijkheden het grootst waren. Het aanvankelijk succes van de *slave narratives* was dan ook nauw verbonden aan hun extra-literaire authenticiteit. Ze werden ook niet gepubliceerd door wat we nu als literaire uitgeverijen beschouwen. Zo werd het bekendste voorbeeld van het genre, de *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, in 1845 uitgebracht 'at the Anti-Slavery Office' door de Massachusetts Anti-Slavery Society. Maar dat betekende ook dat de vorm van de *slave narratives* aan een aantal voorwaarden moest voldoen.

Vooreerst moest het vertelde zichzelf als zo authentiek mogelijk projecteren. De beste manier om dat te bereiken was de hoofdpersoon zijn eigen verhaal te laten doen: een autobiografische formule dus, en met de expliciete vermelding dat het 'door hemzelf geschreven' was, om alle aantijgingen dat het om een

gefabriceerd relaas zou gaan, te ontzenuwen. Dit was des te belangrijker, omdat hiervan ook de doeltreffendheid van het betrokken verhaal in de strijd tegen de slavernij afhing. De autobiografische structuur liet tevens het persoonlijke van de beleving uitkomen. Dat was het aspect dat in de strijd het doeltreffendst was gebleken. Op vergaderingen en spreekbeurten van de antislavernijorganisaties konden de psychische en emotionele verschrikkingen van de slavernij slechts 'echt' worden gemaakt door de ex-slaaf die over zijn eigen ervaringen vertelde. De meesten van die ex-slaven, met Frederick Douglass als – letterlijk – 'sprekendste voorbeeld', hadden hun verhaal ontelbare malen verteld op anti-slavernijbijeenkomsten voordat ze het op papier zetten (Baker, p. 10).

Hoewel dus in geen geval afbreuk mocht worden gedaan aan de overweldigende indruk van authenticiteit en waarachtigheid die de stem van de ex-slaaf – oraal of in geschrift – opriep, betekende dit ook weer niet dat de auteur zich nu helemaal kon portretteren 'zoals hij was', met al zijn mogelijke tekortkomingen en zelfs gebreken. Integendeel, hij moest zo dicht mogelijk in de buurt komen van het ideaal van de godvrezende, hardwerkende en verantwoordelijke persoonlijkheid, dat de Amerikaanse samenleving, tenminste in haar noordelijke variant, ook zichzelf stelde. Anderzijds appelleerde het negentiende-eeuwse slavenverhaal ook aan de gevormde smaak van zijn publiek door het overnemen van een aantal vorm- en structuurelementen niet enkel van de al genoemde *captivity* en *conversion narratives*, van sermoenen en levensbeschrijvingen, maar ook van andere erkende, populaire genres als de *Bildungsroman*, de gothische roman, de sentimentele roman of 'domestic novel', de schelmenroman, reisverhalen en gefictionaliseerde misdaadverhalen (Gates, p. 80v; Baker, p. 13-14). Deze combinatie bleek buitengewoon succesvol, ook in commerciële termen; verschillende voorbeelden van het genre bereikten een zeer breed publiek, niet alleen in de Verenigde Staten en Engeland, maar ook in de Franse, Duitse en Nederlandse vertalingen. Vanzelfsprekend vloeide dit succes evenzeer voort uit de *entertainment value* van de *slave narratives* als uit hun propagandistische waarde, en naarmate het ontspanningselement hoger werd ingeschat, werd de inmenging van andere populaire genres groter. Dit alles opende natuurlijk ook de deur voor het fictioneel gebruik van het genre, en vanaf de jaren dertig van de negentiende eeuw vinden we inderdaad gefictiona-

liseerde en zelfs volledig fictionele slavenverhalen (Bontemps, p. xv).

Vaak stond de auteur van een authentieke *slave narrative* trouwens gewoon geen andere conventie, geen andere *taal* ter beschikking dan die uit het een of andere populaire genre. Een schitterend voorbeeld van deze problematiek is *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written bij Herself* uit 1861. Het betreft hier een authentiek slavenverhaal, geschreven door Harriet Jacobs, die zich in het boek 'Linda Brent' noemt. De titelpagina geeft op 'Boston: published for the author'. Deze tekst werd lang beschouwd als een anti-slavernijroman, of in het beste geval als een verhaal opgetekend uit de mond van een ex-slavin door de op de titelpagina van de oorspronkelijke uitgave als redacteur vermelde bekende tegenstandster van de slavernij, Lydia Maria Child. De voornaamste reden voor de twijfel aan de authenticiteit van deze tekst ligt nu juist in de perfectie waarin hier de toon van een in de negentiende eeuw zeer populair genre, met name dat van de 'seduction novel' (verleidingsroman), werd getroffen. Doorslaggevend is echter dat 'Linda Brent' een onderwerp aanroert dat in de negentiende eeuw, hoewel het duidelijk voortdurend onderhuids aanwezig was in discussies rond de slavernij, als zo kies werd ervaren dat het praktisch onbespreekbaar was, en dicht in de buurt van het taboe kwam, met name de seksuele dwang en willekeur die de blanke eigenaar kon uitoefenen, en dat vaak ook deed, op zijn slavinnen. Jean Fagan Yellin (p. xxi), die nog maar kort geleden onomstotelijk de authenticiteit van *Incidents of the Life of a Slave Girl* vaststelde evenals de identiteit van de auteur, poneert in wat nu de standaarduitgave van het boek is dan ook dat Jacobs de conventies van de verleidingsroman gebruikte, omdat er eenvoudig geen andere geschikte vorm bestond waarin ze haar onthullingen had kunnen gieten.

In de Amerikaanse context betekenden de voorwaarden waaraan de *slave narrative* eerst en vooral moest voldoen echter ook dat hij bijna onvermijdelijk in het spoor trad van die haast archetypische Amerikaanse autobiografie, met name die van Benjamin Franklin. Maar dan wel met die typische 'double-consciousness' waarover we het al eerder hadden.

Aan de ene kant neem de *slave narrative* de vorm van de Franklin-autobiografie over waar het de chronologische ordening, aandacht voor het feitelijke detail, voor het cijfermateriaal, voor de morele en religieuze 'steilheid', en voor de 'zelfverbeter-

baarheid' van de ik-verteller betreft. Maar het levensverhaal van de slaaf kenmerkt zich nu precies door de omkering van een aantal van die elementen die wij ook bij Franklin aantreffen. Franklin besteedt de eerste bladzijden van zijn 'memoirs' aan een feitelijke en gedetailleerde uiteenzetting van zijn afstamming, in Amerika en in Engeland. Het verhaal van slaven begint steevast met de vermelding van de geboorteplaats, om dan verder te gaan met de droge mededeling dat het precieze tijdstip van de geboorte onbekend is. Wie hun moeder is, weten ze wel, maar ze hebben haar niet vaak of bijna nooit gezien, vaak omdat ze al vroeg van haar weggenomen werden. Waar Franklin zijn voorvaderen opsomt, daar moet de slaaf bijna onveranderlijk melden dat de vader onbekend is – hoewel daar bijna stereotiep bij wordt vermeld dat men van deze of gene blanke, niet zelden de eigenaar, zegt dat hij de vader is. Waar Franklin al vroeg tot het besef komt dat hij van zijn leven kan maken wat hij wil, komt de slaaf nog als kind, of aan het begin van de puberteit, tot het besef dat hij/zij maar een slaaf is, en geen eigen wil mag hebben. Waar Franklin zijn opvoeding en zijn successen beschrijft, daar betreuren de slaven het obscurantisme van hun eigenaren, en beschrijven ze de vernederingen van het slavenbestaan.

De *slave narrative* en de Franklin-autobiografie komen weer samen wanneer de meeste auteurs van *slave narratives* verhalen hoe ze zich ondanks alles lezen en schrijven hebben geleerd, en hoe ze *nadat* ze gevlucht zijn – vaak na herhaalde mislukte pogingen daartoe – een nieuw leven opbouwen in het Noorden, en er het respect verwerven van hun zwarte en – veel belangrijker – blanke nieuwe buren. De meeste *slave narratives* eindigen met een verslag van hoe de auteur zichzelf ging inzetten in de strijd tegen de slavernij, en hoe daarom het verhaal te boek is gesteld. Een element dat steeds sterk aanwezig is in 'blanke' autobiografieën, ook in die van Benjamin Franklin, is de aandacht voor de individuele introspectie. Dit element is opvallend *afwezig* in de *slave narratives*: wegens hun exemplarisch karakter vervullen deze teksten een publieke functie, zoals hun auteurs, tijdens hun optredens op anti-slavernijsamenkomsten, een openbare rol vervulden. Juist vanwege de 'double-consciousness' die dit veronderstelde, was het voor een Afrikaans-Amerikaanse auteur van een *slave narrative* onmogelijk om zijn *echte* en diepste innerlijke zelf bloot te leggen. Deze elementen keren in de een of andere vorm in praktisch alle slavenverhalen weer, maar het

zuiverst vinden we ze in de *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave.*

Met het einde van de Burgeroorlog vervallen natuurlijk de externe voorwaarden voor het authentieke slavenverhaal. Toch werden nog tot aan het eind van de negentiende eeuw talloze werken in het genre gepubliceerd. De bewezen doeltreffendheid van deze verhalen in de strijd voor de zwarte vrijmaking werkte tevens door in de Afrikaans-Amerikaanse culturele produktie. Specifiek denk ik hierbij aan Booker T. Washingtons *Up From Slavery* (1901), een werk dat in velerlei opzicht kan worden beschouwd als het eindpunt van het oorspronkelijke slavenverhaal, dat gericht is op de integratie van de zwarte gemeenschap in de dominante blanke samenleving en cultuur en dat de ambities van de zwarte middenklasse onderschrijft. Washingtons autobiografie werd bij verschijnen gelezen als een soort blauwdruk voor een toekomstige Afrikaans-Amerikaanse samenleving. Al snel werd echter duidelijk hoezeer dit werk is geïnspireerd door de 'American dream', maar dan herschreven voor zwarten, met zijn 'separate but equal'-boodschap. Recente commentatoren als Sidonie Smith (1974) vergelijken Washingtons werk dan ook niet alleen expliciet met de autobiografie van Franklin, zelf een vroeg voorbeeld van de 'American dream', maar zelfs met de typisch negentiende-eeuwse 'Horatio Alger'-mythe, die de verzuchtingen van de Amerikaanse blanke middenklasse gestalte gaf.

Ook andere werken die zich afzetten tegen Washington en het gedachtengoed waarvoor hij stond, tonen de doorwerking van de *slave narrative*. W.E.B. DuBois was Washingtons grote tegenspeler in de strijd om de bepaling van de richting die de emancipatie van de zwarten in de Verenigde Staten zou inslaan in de eerste helft van de twintigste eeuw. Hij voert de publieke rol van de zwarte autobiograaf, zoals die ook tot uiting kwam in de *slave narratives*, tot een hoogtepunt in de autobiografische hoofdstukken uit *The Souls of Black Folk* (1903) en vooral in zijn latere *Dusk of Dawn* (1940), een boek met de veelzeggende ondertitel *An Essay Toward an Autobiography of a Race Concept*. Met betrekking tot al deze autobiografieën – de *slave narratives* zelf en alle andere vroege vormen van Afrikaans-Amerikaanse literatuur – dringt zich dan ook de vraag op in hoeverre in al deze werken het publieke *masker* dat de auteur zich aanmeet overheerst, en in hoeverre hij 'zichzelf' schrijft? Houston

A. Baker jr., een van de bekendste commentatoren van de Afrikaans-Amerikaanse literaire traditie, kiest alvast voor de eerste visie (p. 43).

In de twintigste eeuw verloor de autobiografie niets van haar aantrekkingskracht voor Afrikaans-Amerikaanse schrijvers. De meesten schreven hun levensverhaal, sommigen zelfs verscheidene keren. Nu doet zich echter een merkwaardige evolutie voor, een verdere complicatie in de dialoog tussen de blanke en de zwarte tradities in de Amerikaanse literatuur. Terwijl sommige Afrikaans-Amerikaanse auteurs tenminste gedeeltelijk, met inachtneming van de gewijzigde materiële omstandigheden, het formele patroon van de geijkte zwarte autobiografie volgen, zoals Zorah Neale Hurston in *Dust Tracks on a Road* (1942) en Langston Hughes in *The Big Sea* (1940), stappen anderen er grotendeels van af. Dat is bijvoorbeeld het geval met sommige der bekendste zwarte autobiografische werken uit de laatste vijftig jaar, zoals Richard Wrights *Black Boy: A Record of Childhood en Youth* (1946) en *The Autobiography of Leroi Jones/Amiri Baraka* (1984). De paradox is dat deze autobiografieën qua vorm eerder aansluiten bij wat wij gewoonlijk van een roman verwachten, terwijl daarentegen de Afrikaans-Amerikaanse roman tot op de dag van vandaag de formele erfenis van de *slave narrative* duidelijk met zich meedraagt. Ik wil even stilstaan bij een werk waarin we het in elkaar opgaan en overgaan van de verschillende conventies aan het werk kunnen zien.

De anonieme ik-verteller uit *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* van James Weldon Johnson is een van die lichte kleurlingen die gemakkelijk voor blank kunnen doorgaan in een gezelschap dat niet van zijn afkomst op de hoogte is. Als zoon van een rijke zuidelijke blanke vader en een zwarte ex-slavin, kiest hij ervoor afwisselend tussen blanken en zwarten te leven. Uiteindelijk besluit hij voorgoed over te gaan naar het blanke kamp. Naar hij zelf zegt, is dit om zijn kinderen – hij is gehuwd met een blanke vrouw, inmiddels overleden – niet te schaden. Tegelijkertijd heeft hij er echter spijt van dat hij niet kan deelnemen aan de zwarte strijd voor ontvoogding.

In alles laat *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* zich lezen als een weliswaar late, maar authentieke loot aan de stam van de *slave narrative* en zijn onmiddellijke navolgers: de eerste bladzijden brengen ons de feitelijke bijzonderheden over de vroegste jeugd van de ik-verteller, de lezer wordt in vertrouwen

genomen, en de anonieme publikatie van het boek wettigt het vermoeden dat het hier gaat om de ontboezemingen van een belangrijk persoon die zo zijn maatschappelijke belangen wil veiligstellen. Het betreft hier echter een roman, waarin Johnson op geraffineerde wijze een aantal genres combineert. Zo situeert het hoofdpersonage van Johnsons boek zich in een lange rij van halfbloeden in de Amerikaanse roman die allen met hetzelfde probleem van 'passing' – het overgaan van de zwarte naar de blanke gemeenschap – worstelen. Denken we maar aan *Clotel* (1853) van William Wells Brown (1814?-1884), aan de verhalen en romans van Charles W. Chesnutt (1858-1932), aan *The Grandissimes* (1880) en *Madame Delphine* (1881) van de blanke zuidelijke schrijver George Washington Cable, en aan *The Tragedy of Pudd'nhead Wilson* (1894) van Mark Twain. Door perfect te integreren in de blanke samenleving verwezenlijkt de hoofdpersoon van *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* de hoogste ambitie van de zogenaamde 'mulatto'-roman. Tegelijkertijd bereikt hij ook het hoogste doel uit dat genre waarop Johnson zich in eerste instantie inspireert, met name de *slave narrative*: hij verwerft zich een zelfstandig en vrij bestaan, volgens de normen van de blanke middenklasse. In de laatste alinea's echter treedt de spanning tussen deze ambities en de diepere verlangens van de hoofdpersoon aan het licht. Het blijkt immers dat de literaire ambitie die hij gekoesterd had alvorens succesvol te integreren in de blanke samenleving in zijn eigen optiek een rol speelde in de emancipatie van zijn volk. Het opgeven van het een impliceert het verzaken aan het ander. Johnson zelf maakte via het schrijven van zijn roman natuurlijk juist de tegenovergestelde keuze van zijn hoofdpersoon – een keuze die hij ook in de rest van zijn leven waarmaakte: gedurende veertien jaar was hij een van de leiders van de NAACP (National Association for the Advancement of Colored People, een van de belangrijkste zwarte strijdorganisaties).

The Autobiography of an Ex-Coloured Man kreeg vrijwel geen aandacht toen het in 1912 anoniem werd gepubliceerd, maar toen het boek werd heruitgegeven in 1927, deze keer onder de naam van James Weldon Johnson, werd het een succes. Dit verschil in receptie valt te verklaren uit het veranderde klimaat, zowel bij blanken als bij zwarten, dat in 1927 veel ontvankelijker was voor de strekking van Johnsons werk. Het jaar 1927 valt namelijk midden in de zogenaamde Harlem Renaissance, de culturele op-

bloei van de zwarte gemeenschap in de Verenigde Staten in de jaren twintig, met als epicentrum de zwarte wijk van New York, Harlem. De meeste kunstenaars en schrijvers die deel uitmaakten van deze Harlem Renaissance hadden dezelfde keuze gemaakt als Johnson, en het dilemma waaraan hij via zijn hoofdpersoon gestalte gaf, was dus ook heel herkenbaar. Zij brachten zijn geheime ambitie – bewust kunstenaar *en* zwart zijn – in praktijk.

Tegelijkertijd deed zich echter een nieuwe heroriëntering voor. Zoals Sidonie Smith betoogt in haar *Where I'm Bound* vallen er drie grote fases te onderscheiden in de Afrikaans-Amerikaanse autobiografie, parallel aan de verschillende stadia van de zwarte emancipatiestrijd. De *slave narratives* behelzen vooral een geografische verplaatsing: van het Zuiden naar het Noorden, van fysieke gevangenschap naar fysieke vrijheid. In de autobiografische geschriften van na de afschaffing van de slavernij gaat het om een streven naar maatschappelijke erkenning en waardering, van gelijkberechtiging ook op cultureel vlak, van integratie in de Amerikaanse samenleving. Sedert deze doelstelling *de jure* maar daarom nog niet *de facto* werd bereikt, sedert de jaren dertig en sedert de Harlem Renaissance, is de Afrikaans-Amerikaanse schrijver tot het besef gekomen dat die vormen van identiteit die in eerdere Afrikaans-Amerikaanse autobiografieën werden been 'geschreven', slechts projecties waren van de dominante blanke samenleving, en niet beantwoordden aan enige werkelijke vorm van 'zwart zelf-zijn'. Ze beschreven enkel het publieke masker, niet de man of vrouw zelf. Kortom, al deze vroegere vormen van zwarte Amerikaanse autobiografie worden nu onthuld als uitingen van 'mauvaise foi'. Voortaan zal de Afrikaans-Amerikaanse autobiograaf ernaar streven in zijn werk zijn eigen uniekheid tot uiting te brengen.

Hoezeer meer recente Afrikaans-Amerikaanse autobiografieen mogen verschillen van hun voorgangers, zij zijn enkel denkbaar in een dialoog met de traditie van de *slave narrative*. Dat kan ik kort illustreren aan de hand van een van de meest recente Afrikaans-Amerikaanse autobiografieën, namelijk die van Leroi Jones/Amiri Baraka. Een van de meest betekenisvolle ogenblikken in de authentieke negentiende-eeuwse *slave narrative* is dat waarop de ex-slaaf, na zijn ontsnapping en zijn aankomst in het Noorden, een nieuwe naam aanneemt. Zo nemen William Wells Brown, in zijn *Narrative of William Wells Brown, A Fugitive Slave, Written by Himself* (1847), en Frederick Douglass de ach-

ternaam aan van hun respectieve blanke weldoeners. Deze naamsverandering houdt de bevestiging in van de 'transformatie' die de slaaf onderging, zowel geografisch als sociaal, en onderstreept zijn ambitie voortaan deel uit te maken van de vrije, noordelijke samenleving. Het aannemen van de naam 'Washington' door Booker T. Washington na de Burgeroorlog houdt een heel emancipatieprogramma in, en poneert voor de zwarte Amerikaan eenzelfde politieke en sociale 'bevrijding' als de historische Washington bewerkte voor de blanke Amerikanen. We zien dat ook Leroi Jones terugvalt op deze traditie van naamsverandering wanneer hij zijn autobiografie de titel *The Autobiography of Leroi Jones/Amiri Baraka* geeft. Alleen gaat het in dit geval om het tegenovergestelde proces: door zich een 'niet-blanke' naam aan te meten beschrijft Jones/Baraka tegelijkertijd de vervreemding van de Amerikaanse samenleving die de hedendaagse zwarte Amerikaanse schrijver ondergaat, en hoe die schrijver, in die Amerikaanse samenleving, enkel 'zichzelf' kan 'schrijven' in zijn werk, en meer specifiek in zijn autobiografie.

Bibliografie

Andrews, William L., *To Tell a Free Story. The first century of Afro-American autobiography, 1760-1865*, Urbana/Chicago.

Baker jr., Houston A., 1982, 'Introduction', in: *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave*, Harmondsworth.

Barton, Rebecca Chalmers, 1946, *Witnesses for Freedom. Negro Americans in autobiography*, Oakdale, N.Y. 1976[2].

Bell, Bernard W., 1987, *The Afro-American Novel and Its Tradition*, Amherst, Mass.

Blassingame, John W. (ed.), 1977, *Slave Testimony. Two centuries of letters, speeches, interviews and autobiographies*, Baton Rouge, Louisiana/London.

Bontemps, Arna, 1969, 'Introduction', in: *Great Slave Narratives*, Boston.

Butterfield, Stephen, 1974, *Black Autobiography in America*, Amherst, Mass.

Davis, Charles T., & Henry Louis Gates, jr. (eds.), *The Slave's Narrative*, Oxford.

D'haen, Theo, 1988, 'Zwart schrijven: autobiografische tradities in de Afro-Amerikaanse roman', in: Themanummer *Zwart Zijn in de Verenigde Staten*, onder redactie van Joke Kardux, Erasmuslezingen

1988 Amerikanistiek – Rijksuniversiteit Leiden, *Americana* 2, 1 (zomer 1988), p. 111-126 – aan dit artikel heb ik enige zinsneden en alinea's ontleend voor de huidige bijdrage.

Foster, Frances Smith, 1979, *Witnessing Slavery. The development of ante-bellum slave narratives*, Westport, Conn.

Gates jr., Henry Louis, 1987, *Figures in Black. Words, signs, and the 'racial' self*, New York.

Hajek, Friederike, 1984, *Selbstzeugnisse der Afro-Amerikaner. Black Liberation Movement und Autobiographie*, Berlin DDR.

Lejeune. Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Paris.

Sayre, Robert F., 1964, *The Examined Self. Benjamin Franklin, Henry Adams, Henry James*, Wisconsin Studies in American Autobiography, Madison, Wisc. 1988[2].

Smith, Sidonie, 1974, *Where I'm Bound. Patterns of slavery and freedom in black American autobiography*, Contributions in American Studies, nr. 16, Westport, Conn./London.

Starling, Marion Wilson, 1982, *The Slave Narrative. Its place in American history*, Boston.

Stepto, Robert B., 1979. *Behind the Veil. A study of Afro-American narrative*, Urbana/Chicago/London.

Yellin, Jean Fagan (ed.), 1987, 'Introduction', in: *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, Cambridge, Mass./London.

Tjebbe A. Westendorp

De autobiografie van Mark Twain

Ik ga een tekst maken:

De daden en de woorden van een mens zijn eigenlijk maar een minutieus klein deel van zijn leven! Zijn werkelijke leven speelt zich af in zijn hoofd, en niemand kent het behalve hij zelf. De hele dag door, en iedere dag weer, malen zijn hersenen. Zijn gedachten, niet al dat andere, vormen zijn geschiedenis. Zijn daden en woorden zijn slechts de zichtbare, dunne korst van zijn wereld, met hier en daar een sneeuwtop en met uitgebreide, lege watervlakten – en dit alles vormt toch maar een klein deel van zijn volume! Het is maar een vlies. De grote massa blijft verborgen, en het is deze kokende, ziedende massa met dat vulkanische vuur, die dag en nacht geen rust kent. Dit is zijn leven, maar dat wordt niet geschreven en dat kan ook niet geschreven worden. Iedere dag zou een boek worden van tachtigduizend bladzijden – driehonderdvijfenzestig boeken per jaar. Biografieën zijn niet meer dan de kleren en de knopen van een mens – zijn leven kan niet worden geschreven.

Mark Twain's Autobiography

Wie de autobiografie van Samuel Langhorne Clemens (1834-1910) leest, krijgt een interessant beeld, niet alleen van de auteur die zich van de schrijversnaam Mark Twain bediende, maar ook van de tijd waarin hij leefde. Na de noordelijke overwinning in de Burgeroorlog (1861-1865) werd het openbare leven in de Verenigde Staten, althans in het Noorden en het Westen, gekenmerkt door koortsachtige activiteiten in handel en industrie. Veel van de rijke Amerikaanse families van nu legden de basis voor hun vermogen dan ook juist in die periode. Samuel Clemens was, net als Andrew Carnegie, John D. Rockefeller, J.P. Morgan en andere miljonairs, op het juiste moment geboren, in de jaren dertig. Zijn latere schoonvader Jervis Langdon was in de jaren zestig een vermogend man geworden. In Mark Twains omvangrijke werk

komen dan ook onderwerpen als de financiële politiek van de regering, de rol van de banken, de groei van de grote concerns en vooral van de kranten- en uitgeverswereld, de speculaties in onroerend goed en in land, maar ook de levenswijze en de culturele visie van de nieuwe commerciële elite uitvoerig aan de orde. Een biograaf schreef dat de almachtige dollar voor Clemens zelf de rol van seks vervulde en dat zijn werk kan worden gelezen als de pornografie van de dollar. Het is niet helemaal verwonderlijk dat het laatste deel van de negentiende eeuw in de Amerikaanse geschiedenis de periode van het klatergoud wordt genoemd, een benaming die ontleend is aan een roman van Mark Twain: *The Gilded Age* (1874).

Samuel Clemens, die ik in dit artikel Mark Twain zal noemen omdat de-man-in-burger niet is los te maken van zijn schrijversspersoon, verenigde in zich ten minste twee richtingen: enerzijds was hij een uiterst scherp criticus van de commerciële tijdgeest. Zo beschuldigde hij commodore Vanderbilt in een open brief in 1870 van sociaal onverantwoordelijk gedrag. Hij wees erop hoe ongelukkig en benauwend het moest zijn een vermogen te bezitten en van het geld een god te maken in plaats van een dienaar. In het jaar daarop schreef hij *De Herziene Catechismus* waarin de volgende passage voorkomt:

> Waartoe zijn wij op aarde? Om rijk te worden. Op welke manier? Eerlijk als dat mogelijk is, maar op een oneerlijke manier als het moet. Wie is de ene en ware God? Geld, Goud, Groene Ruggen, en Aandelen – Vader, Zoon en Hun Geest.

Aan de andere kant waren weinig mensen meer gespitst op mogelijkheden om zelf geld te verdienen dan Mark Twain, die zich zijn vaders faillissement goed herinnerde. Van jongs af aan ontwikkelde hij methoden om mensen de dollars uit de zak te kloppen. Hij was gefascineerd door mensen die dit nog beter deden dan hij en menigmaal beschreef hij hun techniek met bewondering. Ook in het werk van zijn tijdgenoten Edgar Allan Poe en Herman Melville (bijvoorbeeld in zijn roman *The Confidence Man* ofwel *De oplichter*) vinden we deze interesse in het manipuleren van de ander, waarbij uiteraard aandacht werd besteed aan de psychologie van het slachtoffer. Als auteurs hebben Poe, Melville en Mark Twain veel van deze technieken, met meer of minder succes, op hun lezers toegepast.

Hijzelf trok naar het Verre Westen als goudzoeker, kocht en verkocht krantenconcerns, beheerde een uitgeverij en stak niet minder dan 190.000 dollar in de ontwikkeling van een letterzetapparaat dat uiteindelijk nooit op de markt kwam. In tegenstelling echter tot zijn tijdgenoten voelde hij zich geroepen de schulden die hij opliep bij het hieruit ontstane faillissement helemaal terug te betalen. Hij deed dit door, steunend op zijn grote reputatie als spreker, over de hele wereld lezingen te houden. Zo bewees hij dat zijn zelfrespect en ethische waarden meer voor hem betekenden dan geld.

De ontstaansgeschiedenis, de vorm en de inhoud van *Mark Twain's Autobiography* (vanaf hier *De autobiografie*) zijn in veel opzichten kenmerkend voor Mark Twain en voor zijn tijd; ik zal nu eerst op de historie ingaan.

I

Het verhaal begint in 1885, toen Mark Twain besloot zijn versie te publiceren van de gebeurtenissen rond de memoires van generaal Ulysses S. Grant. Deze ex-president van de Verenigde Staten had zijn gedenkschriften in handen gegeven van een grote uitgever die de in financiële moeilijkheden verkerende Grant een bedrag had aangeboden dat, in de woorden van Mark Twain, ook betaald zou zijn voor een eerste krantestukje van een Commanche-Indiaan. Mark Twain bood het honderdvoudige en publiceerde vervolgens het boek zelf. Zijn zakelijk inzicht bleek scherp te zijn, want van het lijvige boekwerk verkocht hij 350.000 exemplaren. De kranten beschuldigden hem nu van het maken van buitensporige winst, terwijl in werkelijkheid het geld werd overgemaakt aan de behoeftige Grant.

Hoewel Mark Twain, als ervaren krantenman, het principe huldigde dat men de krant nooit moest tegenspreken, besloot hij in dit geval anders te handelen, omdat zijn goede relatie met zijn vriend Grant werd bedreigd. Hij dicteerde het hele verhaal, en deed dit allereerst ter zelfrechtvaardiging. Wat in 1885 met deze specifieke bedoeling begon, werd in 1890 voortgezet met *De machine episode*, een niet gedicteerd maar geschreven, humoristisch relaas over de eindeloze problemen die hij had met zijn revolutionaire letterzetapparaat en vooral ook met zijn compagnon James W. Paige, de man naar wie de machine werd ge-

noemd, maar die er zelf nooit een cent in investeerde. Het verhaal wordt afgesloten met de opmerking van de auteur dat als hij en deze Paige elkaar op straat tegenkomen er overdreven hartelijk gegroet wordt hoewel, schrijft hij, de man heel goed beseft dat ik geen hand zou uitsteken om hem te helpen als ik hem zou aantreffen in een stalen val. Hij weet dat ik geen hulp zou gaan halen en hem met genoegen langzaam zou zien sterven.

Daarna werd het autobiografisch project met kortere of langere onderbrekingen voortgezet, aanvankelijk met jeugdherinneringen, later met velerlei teksten, tot aan zijn allerlaatste jaren. Soms werden stukken geschreven, dan weer gedicteerd. Zo schreef hij passages tijdens een verblijf in Wenen (1897-1898). Vanaf 1906 dicteerde hij iedere morgen gedurende twee uur vanuit zijn bed voor een gehoor van Albert Bigelow Paine, zijn biograaf, en zijn stenograaf Miss Hoby. Paine nam ook de verantwoordelijkheid op zich voor de publikatie van *De autobiografie*, die uiteindelijk in 1924 werd gepubliceerd.

Het opvallendste kenmerk van het boek is dat de lezer veel van de elementen die hij in zo'n werk verwacht, niet aantreft. Om te beginnen wordt de ik-persoon onder een pseudoniem opgevoerd, zij het dat de auteur zijn twee namen niet strikt uit elkaar hield. Verder wordt de lezer de geschiedenis onthouden van de psychologische ontwikkeling van de auteur, omdat een vastomlijnde structuur of duidelijke chronologie ontbreekt. Dit heeft weer te maken met de weinig conventionele manier waarop het werk tot stand kwam.

De tekst van *De autobiografie* werd gecomponeerd over een periode van jaren. Zoals gezegd werden sommige delen gedicteerd en andere geschreven, maar er komen ook stukken tekst voor die hij elders vond en die hij met het nodige commentaar incorporeerde in zijn werk. De korte biografie die zijn dochter Susan van hem schreef toen zij dertien was, compleet met spelfouten en vaders commentaar, staat naast stukken en brieven uit de krant. Zijn reisbeschrijvingen, zijn eigen speeches, artikelen die hij publiceerde, persoonlijke bekentenissen, 'practical jokes' en anekdotes en verhalen, verzonnen of niet, tekeningen en visitekaartjes, alles krijgt een plaats. Andere stukken, die eerst onderdeel van het werk uitmaakten, werden later apart gepubliceerd. Een verder kenmerk is dat de autobiograaf niet op zoek was naar ongewone gebeurtenissen en ook geen afwijkende interesses vertoonde. Doorsnee dagelijkse gebeurtenissen en gemid-

delde mensen vullen zijn bladzijden. Zijn uitgangspunt was dat de kinderen in zijn straat 'even saai' waren als koningskinderen.

De passages die hij dicteerde, hebben een geheel eigen karakter, want Mark Twain praatte, zoals hij zelf uitlegde, over wat hem op dat moment interesseerde of wat hem inviel. Niets was te triviaal of te onbelangrijk. Hij kon ieder onderwerp zomaar laten vallen en overgaan op iets anders. De ene episode volgde op de andere. De vertelmethode is lineair. De keuze van onderwerpen is vaak verrassend en ongebruikelijk in een autobiografie. Hele stukken doen aan als memoires of als tijdkroniek. Andere passages zijn zuiver fictie en zouden zo als een gedeelte uit een roman of als kort verhaal kunnen dienen. Ook spreekt de auteur zichzelf regelmatig tegen. Hij noemde iedere dicteersessie een reis waar hij eigenlijk niet graag aan begon. Hij volgde geen afgesproken route, had geen reisdoel en het einde kwam nooit in zicht. Een criticus schreef dat het werk voortstroomde als de Mississippi, de rivier die Mark Twain in zijn tijd als loods op de raderboten zo goed had leren kennen. Hij had derhalve onderwerpen en stof genoeg. Hij was er niet verwonderd over dat hij zich zoveel kon herinneren, maar wel verbaasde het hem dat zoveel van wat hij zich herinnerde, niet waar was. Soms vertelt hij een verhaal – in dit geval gaat het over een liefdesgeschiedenis in Hannibal, Missouri, van zestig jaar geleden – waarvan hij schrijft: Misschien is dit waar gebeurd. Misschien is het niet waar gebeurd. Maar het is interessant en daar ging het in het dorp om. (Het zal duidelijk zijn dat Mark Twain zijn werk niet onder ede heeft geschreven.) Zijn herinneringen waren voldoende, schreef hij, om twee stenografen gedurende tweeduizend jaar dagelijks van materiaal te voorzien. Niemand, zelfs geen multimiljonair, zou het zich kunnen veroorloven alle delen aan te schaffen.

In 1904 deelde de autobiograaf zijn lezers mee dat hij had besloten dat hij zijn herinneringen zou afwisselen met dagboekpassages. Het voordeel was, schreef hij, dat een levendig contrast tussen heden en verleden zou ontstaan en dit zou de retrospectie vergemakkelijken. Aldus zou het schrijven van het werk geen enkele moeite kosten en alleen maar een genoegen zijn.

Mark Twain was niet bescheiden in zijn ambities. Hij vond dat zijn autobiografie het voorbeeld moest worden voor alle toekomstige autobiografieën en nog eeuwenlang als voorbeeld zou dienen vanwege haar vorm en methode, die voortdurend het verleden en het heden met elkaar confronteerden. In deze kwesties

van vorm en inhoud werd hij overigens gesteund door een vooraanstaand auteur, zijn tijdgenoot en vriend William Dean Howells. Nadat hij zijn werkwijze aan Howells had uitgelegd, constateerde Mark Twain tevreden dat zijn vriend 'applaudisseerde en volledig achter me stond. Als hij anders had gereageerd, had ik hem het raam uitgegooid. Ik houd van kritiek, maar het moet me wel goed uitkomen.'

In het licht van bovenstaande opmerkingen over het waarheidsgehalte van de herinneringen moge het onwaarschijnlijk lijken, maar de biograaf van Mark Twain, genoemde Albert B. Paine, gaf als zijn mening dat ondanks alles *De autobiografie* een trouw beeld vormde van de morele bedoelingen van de auteur.

II

De vraag dient zich aan waarom de autobiograaf voor zo'n opvallende, gefragmenteerde, losse en discontinue vorm heeft gekozen. Laat ik eerst twee antwoorden geven die suggereren dat de schrijver niet in staat was tot het vorm-geven aan grotere structuren en alleen maar verhaal op verhaal kon stapelen. Sommige critici zien deze tekortkoming eveneens in zijn romans en zelfs een klassiek boek als *De avonturen van Huckleberry Finn* (1874) ontkomt in hun ogen niet aan dit bezwaar. Anderen menen zelfs te kunnen verklaren waar dit onvermogen aan te wijten is. Zij wijzen erop dat Mark Twain was opgeleid als schrijver van boeken die op voorintekening werden verkocht. Hij moest op de afgesproken dag een tekst leveren van zo'n zeshonderd bladzijden, en dit dwong de schrijver tot een werkwijze die als enige bedoeling had het einde zo snel mogelijk te halen en onderweg de verhalen zoveel mogelijk uit te spinnen. Omdat zijn uitgever Mark Twain afficheerde als 'de schrijver van het volk' kon hij zich zo'n losse stijl en ongecompliceerde structuur veroorloven. (In de feuilletonromans van zijn Engelse tijdgenoot Charles Dickens, argumenteerden zij, speelde hetzelfde probleem. Dickens moest ook onderweg verzinnen hoe een verhaal zou aflopen, en dit ging altijd ten koste van een doorwrochte structuur.)

Een interessantere verklaring van de keuze voor de specifieke gemengde vorm van *De autobiografie* ligt wellicht in wat vaak de typisch negentiende-eeuwse gespletenheid wordt genoemd van

veel van Mark Twains Engelse en Amerikaanse tijdgenoten. Het bekendste voorbeeld is de dubbele identiteit in één persoon van de goede Dr. Jekyll en de satanische Mr. Hyde, in de roman van Robert Louis Stevenson (1886). Onze autobiograaf gebruikte zelf al twee namen, Samuel Clemens en Mark Twain, en daarnaast mat hij zich nog een hele serie pseudoniemen aan in zijn krantestukjes, die vaak het karakter hadden van impersonaties. Wat zijn regionale afkomst betreft, was zijn identiteit ook niet echt duidelijk. Hij is zijn leven lang gevangen gebleven in een haat-liefdeverhouding met het Zuiden, de regio waar hij was geboren, en hij probeerde vaak voor noorderling door te gaan. Een tijdgenoot noemde hem de meest 'ontzuidelijkte zuiderling'. Hij verachtte het jagen op geld maar was daar een groot gedeelte van zijn leven zelf mee bezig: zijn geschriften staan vol berekeningen en dollartekens. Wat zijn politieke opvattingen betreft, sommige van zijn tijdgenoten beweerden dat hij altijd aan beide zijden in een politiek debat te vinden was. Hij begon als republikein maar eindigde als democraat, terwijl hij elders weer beweerde zich nooit meer aan de politiek van een partij te willen binden.

De bovengenoemde opvatting dat een innerlijke verdeeldheid, die kenmerkend was voor die tijd, verantwoordelijk was voor het onvermogen van de schrijver een vaste of traditionele structuur aan te brengen in zijn autobiografie, vind ik te beperkt en te negatief. Ik wil hier mijn mening tegenover stellen die inhoudt dat Mark Twain zich ervan bewust was, als kritisch negentiende-eeuws intellectueel, dat de dagen waarin kon worden gedacht in termen van allesoverheersende structuren, vastomlijnde systemen en een duidelijk mensbeeld, voorbij waren. In zijn visie is de individuele identiteit in een vijandig en godloos universum iets zeer precairs, want, vraagt hij zich af, is het werkelijk mogelijk dat wij, mensen, onze eigen natuur hebben en een zelfstandige eenheid vormen en niet slechts het laatste stuk van een lintworm zijn, die steeds verder teruggaat in de geschiedenis?

Deze opvatting komt goed uit in een gedicteerde passage waarin hij zich afvraagt hoe hij ooit een bepaalde tafelspeech had kunnen houden. (Dit was bij de zeventigste verjaardag van zijn collega-auteur Whittier en zijn betoog was zeer slecht gevallen bij het gezelschap. Er werd nog jaren over gepraat.) Toen men hem desondanks, jaren later, eens vroeg de speech te herhalen, weigerde hij. Hij voegde eraan toe dat hij absoluut niet begreep

hoe hij deze platvloerse en boerse speech ooit had kunnen verzinnen en zelfs geestig had kunnen vinden. Was hij wel dezelfde persoon die hij toen was? 'Was ik ik wel en was jij jij?' De continuïteit van zijn eigen persoon was hem een groot raadsel.

Wat de autobiografie een coherente eenheid maakt, is de continuïteit van de stem van één verteller. Deze verenigt, in een grote variëteit van literaire en niet-literaire genres, een veelheid van gespeelde rollen en impersonaties. De perspectieven van al deze sprekers en schrijvers verbinden zich met elkaar en vertegenwoordigen op een hoger niveau Mark Twains intuïtie van de waarheid, zoals hij deze in zijn autobiografie wilde overdragen. De stem van de verteller geeft coherentie aan de gefragmenteerde vertelstructuur die het toevallige, het willekeurige, en het discontinue weerspiegelt, volgens Mark Twain essentiële kenmerken van de menselijke existentie.

Men zou de autobiografie van Mark Twain een tussenstation in de geschiedenis van de autobiografie kunnen noemen. In voorgaande eeuwen werd filosofische twijfel aan de zin van het menselijke niet uitgedrukt in een literaire vorm zoals we die bij Mark Twain zien.

Ik wil hier nog een tweetal ontwikkelingen in de twintigsteeeuwse biografie aan toevoegen waarop het werk van Mark Twain anticipeert.

Onder de titel *A Bundle of Sensations* (1961) gaf Goronwy Rees zijn lezer een vloed van impressies als beschrijving van zijn eigen persoonlijkheid. Hij wilde hiermee uitdrukken dat hij in een wereld waar alles afhangt van kans en toeval, geen geloof had in vaste structuren en zeker niet in een betekenisvolle, individuele indentiteit. De conventionele autobiografie beschouwde hij als een truc die niet geschikt was als de formele uitdrukking van de waarheid omtrent de persoonlijkheid van de auteur. Zijn eigen werk was een welbewuste poging om de waarheid dichter te benaderen. Een dergelijke visie valt goed te rijmen met de uit flarden en fragmenten tekst opgebouwde persoonlijkheid zoals we die al eerder tegenkomen in het modernistische gedicht van T.S. Eliot, getiteld 'The Love Song of J. Alfred Prufrock' (1916).

Een tweede, latere ontwikkeling in onze eeuw vormt de autobiografie die de vraag aan de orde stelt of taal wel het geschikte medium is om recht te doen aan de waarheid die de schrijver wil uitdrukken. Mark Twain kon woorden in allerlei bochten wrin-

gen en van alles laten betekenen, maar het zijn Jean-Paul Sartre in *Les mots* (1964) en Vladimir Nabokov in *Speak, Memory* (1967 – oorspronkelijk in 1951 verschenen onder de titel *Conclusive Evidence*), die benadrukken dat de status van de taal die het verhaal vormt, zelf problematisch is.

III

Ten slotte wil ik nu nog de vraag proberen te beantwoorden of het zin heeft aan te tonen dat een bepaalde tekst, in ons geval *De autobiografie van Mark Twain*, tot het genre van de autobiografie kan worden gerekend. Laat ik beginnen met een extreme stellingname. Lord Henry Home stelde al in 1761 dat volgens hem alle genres en soorten literatuur in elkaar overlopen en met elkaar versmelten. Daarom vond hij de vraag hoe men een tekst benoemt niet interessant, terwijl het volgens hem bovendien onmogelijk is dit op een correcte wijze vast te stellen. Hij verwijst smalend naar een criticus uit 1700 die minachtend spreekt over een tribunaal van onderzoekers dat ieder werk onderzoekt op genre en soort. Vooruitlopend op de opvattingen van de Italiaanse filosoof Benedetto Croce, wiens *Esthetica* in 1909 in het Engels werd vertaald, stelt hij voor 'een open weg te gaan in de onmeetbare ruimte'.

Is het zinvol een laat-negentiende-eeuwse autobiografische tekst te vangen in de netten van hedendaagse definities? Laten we ervan uitgaan dat de auteur streeft naar een totaal effect van zijn kunstwerk en dat de lezer streeft naar een intuïtieve appreciatie van de tekst. Of aan een werk een intellectueel genreconcept ten grondslag ligt, is een minder interessante kwestie dan al de vragen die iedere afzonderlijke autobiografische tekst oproept. Het opnoemen van de onderdelen waaruit een autobiografische tekst bestaat, zegt weinig over de werking ervan. Zo 'werkt' een autobiografie niet.

Definities van de autobiografie hebben wel een praktisch nut, namelijk voor degene die voor een studie een terrein moet afbakenen. Wie bezig is met de spirituele autobiografie van de zeventiende eeuw, of wie door middel van de autobiografie tijd en cultuur van een bepaald tijdperk bestudeert, zorgt ervoor dat zijn definitie die werken insluit die hem bij zijn onderzoek van nut zijn. Wie literair-esthetische kwaliteit wil aantonen, zorgt ervoor

dat poëzie en romans binnen zijn definitie vallen. Via deze weg is 'The Prelude', een lang vroeg-negentiende-eeuws gedicht van de Engelse romanticus William Wordsworth (hij beschrijft hierin zijn psychologische ontwikkeling en vooral ook zijn depressies) gaan behoren tot het genre van de autobiografie. En wie onderzoek doet naar een bepaalde auteur zal geneigd zijn alles te verzamelen wat deze aan autobiografisch materiaal heeft voortgebracht en voor dit doel zal hij zijn definitie willen aanpassen. Wat al zulke teksten gemeen moeten hebben, is uiteraard het levensbeschrijvende, het historische, en het retrospectieve, maar gekozen vorm, vertelmethode en inhoud die het bedoelde effect moeten bereiken, zijn aan voortdurende veranderingen onderhevig.

Wel zou een definitie interessant zijn die gebaseerd is op alle definities die van dit genre bestaan en die rekening zou houden met historische ontwikkelingen. Een dergelijk overzicht zou voor onze tijd in de wereld van de autobiografie een duidelijke tendens signaleren in de richting van het losser maken van de definitie. Zo is het nu gebruikelijk, en volledig geaccepteerd, dat symbolisch materiaal wordt gebruikt. De vermenging van fictie en werkelijkheid, zowel in vorm als inhoud, is evenzeer een algemeen verschijnsel. De aandacht valt op de psychologische geestesgesteldheid die in de tekst tot uiting wordt gebracht. Men zou de autobiografie nu kunnen definiëren als de symbolische uitdrukking van psychische energie.

James Olney (p. 3) heeft de openheid van de vorm nog eens benadrukt: een levenswerk als de autobiografie ontstaat, schrijft hij, uit de diepgewortelde impuls om te ordenen en dit verlangen heeft de mens altijd aangezet tot creatie. Deze impuls bepaalt uiteindelijk zowel de aard als de vorm van het werk. *De autobiografie van Mark Twain* vormt een overtuigende en succesvolle ordening van de tragikomische ervaringen van een veelzijdige, intelligente en gevoelige persoonlijkheid wiens psychische energie zich projecteerde op het totaal van zijn ervaringen. Dit gebeurde in een tijd waarin de basis werd gelegd voor het moderne Amerika. Mark Twains intuïtie voor de juiste en passende artistieke vorm geeft een fascinerend beeld van deze wereld en van zijn eigen rol daarin.

Mark Twain's Autobiography, uitgegeven door Albert B. Paine, 1924, New York, N.Y.

Olney, James, 1972, *Metaphors of Self. The meaning of autobiography*, Princeton, N.J.

Willem Stoetzer

De persoonlijke noot in de Arabische literatuur
Voorbeelden uit duizend jaar autobiografische aantekeningen

Maar al te goed besefte ik dat ik het eeuwige geluk slechts deelachtig zou kunnen worden door Allah te vrezen en mijn driften te verjagen; met andere woorden, door te beginnen met alle banden tussen mijn hart en de wereld te breken. De illusies van dit ondermaanse moest ik laten voor wat ze waren teneinde mij te richten op het Eeuwige Verblijf en mij met de grootste ijver te richten op Allah. Maar ik besefte ook dat dat niet anders kon dan door afstand te doen van rijkdom en eer en door alles wat de mens bindt, te ontvluchten.

Daarop ben ik bij mijzelf te rade gegaan en ik moest vaststellen dat ik aan alle kanten vastgeklonken zat in ketenen. Ik heb nagedacht over mijn daden (waar mijn lessen misschien nog het beste deel van uitmaakten) en ik besefte dat mijn studies van weinig nut en waarde waren op de weg naar het hiernamaals. Waarom gaf ik eigenlijk onderricht? Mijn bedoelingen waren niet zuiver, waren niet op Allah gericht. Was het er mij niet eerder om te doen om roem en eer te verwerven? Ik bevond mij op de rand van een afgrond: als ik niets deed, zou ik branden in het vuur.

Ik moest er aldoor aan denken, maar kwam er eerst niet toe om een besluit te nemen. De ene dag wilde ik uit Bagdad weg en een heel nieuw leven gaan leiden, de volgende dag kwam ik er weer op terug, na een stap voorwaarts deed ik weer een stap terug. Had ik 'sochtends een brandende dorst naar het hiernamaals, 'savonds ging het leger van aardse verlangens tot de aanval over.

Al-Ghazali, *De Redder uit de Dwaling*

Zoals blijkt uit de hieronder te bespreken twintigste-eeuwse autobiografieën van de Egyptenaren Salamah Musa en Taha Husayn, ontbreekt het in de Arabische literatuur niet aan persoonlijke noten. Om Arabische auteurs over zichzelf te horen hoeven we echter niet tot de moderne tijd te wachten. Veel voorbeelden

treffen we aan in de middeleeuwse wetenschappelijke werken en in de mystieke literatuur. Daarnaast is er ook een aantal autobiografische werken in engere zin.

Een overzicht van deze middeleeuwse voorbeelden is te vinden in Franz Rosenthals artikel 'Die arabische Autobiographie' van 1937, waarvan de belangrijkste gegevens hier worden samengevat. Rosenthal maakt aannemelijk dat de Arabieren geïnspireerd waren door Griekse voorbeelden. Dankzij de vertalingen van geleerden als Hunayn b. Ishaq († 877) konden de Arabieren kennismaken met de Griekse wetenschappen en filosofie. Hunayn kende twee autobiografisch getinte werken van de Griekse arts Galenus (*Over de eigen boeken* en *Over de volgorde van de eigen boeken*), die hem duidelijk hebben beïnvloed bij het schrijven van zijn eigen verhandeling *Antwoordschrijven aan Ali b. Yahya over de Boeken van Galenus die naar zijn weten vertaald en enige die niet vertaald zijn*. Hierin vertelt Hunayn, hoewel hem eigenlijk geen strikt autobiografisch doel voor ogen stond, iets over zijn levenswerk: het vertalen van het Grieks in het Arabisch. Hij noemt zijn opdrachtgevers en is trots op zijn superieure wetenschappelijke methode: zijn vertalingen worden gemaakt op basis van een door collationering van verscheidene handschriften vastgestelde tekst. Aan het einde van het geschrift vermeldt hij dat hij de eerste versie, die hij op achtenveertigjarige leeftijd in het jaar 1167 van de Alexandrijnse tijdrekening (dat wil zeggen: 855-856) had voltooid, in het jaar 1175 (dat wil zeggen: 863-864) up-to-date had gemaakt. Bij een vergelijking tussen de werkwijze van Galenus en Hunayn moet de conclusie zijn dat de Griekse tekst de inspiratiebron van de Arabieren is geweest.

Een voorbeeld van beïnvloeding vanuit de Perzische wereld is de verhalencyclus *Kalila wa-Dimna*. Ibn al-Muqaffa^{c} († 757) vertaalde de oorspronkelijk Indische verhalen vanuit het Pahlavi in het Arabisch en nam daarbij ook de autobiografische inleiding van de arts Burzoë op. Het werk is veel gelezen en heeft op het autobiografisch schrijven in het Arabisch een nawijsbare invloed gehad.

Overigens blijft de psychologische autobiografie in de middeleeuwse islam op de achtergrond. De belevenissen worden vooral opgetekend vanuit een didactisch of stichtelijk oogpunt.

Het autobiografisch getinte werk *De Redder uit de Dwaling* van de belangrijke islamitische denker al-Ghazali (1058-1111), waaruit het inleidende citaat afkomstig is, vertoont op enkele

punten opvallende overeenkomsten met de *Confessiones* van Augustinus. Beide auteurs tekenden hun ervaringen niet zozeer op om een schets te geven van hun persoonlijkheid, maar beoogden meer de verkondiging van de door hen ontdekte, grote waarheid achter deze ervaringen. Voor Rosenthal zijn de verschillen toch groter dan de overeenkomsten en op grond van de volheid der persoonlijke momenten bij Augustinus en de vreugde waarmee ze worden waargenomen en uitgewerkt, concludeert hij dat bij vergelijking 'de persoonlijkste autobiografie van de islam' in een tamelijk mat licht komt te staan.

Een groot aantal Arabische autobiografieën heeft zo'n geringe omvang dat ze nauwelijks meer zijn dan een curriculum vitae. In verschillende takken van wetenschap was men geïnteresseerd in exacte kennis van de geboorte- en sterfdatum van belangrijke personen. De Arabische auteur Yaqut († 1229), samensteller van een belangrijk biografisch lexicon, probeert zoveel mogelijk authentieke gegevens te weten te komen en verzuimt daarom niet zijn tijdgenoten brieven te schrijven met verzoeken om inlichtingen of om hen persoonlijk op te zoeken. Vaak reageren de betrokkenen dan met het schrijven van een korte familiegeschiedenis. De geboortedata in de biografieën van geleerden zijn vaak gebaseerd op zulke persoonlijke mededelingen.

Toen de beroemde korangeleerde Uthman b. Said ad-Dani († 1053) door een leerling gevraagd werd naar zijn geboortedatum, gaf hij hem een kort verslag van zijn leven te lezen. Dit verslag is in het lexicon van Yaqut opgenomen en het luidt als volgt:

> Ik [Yaqut] heb in de Fawa'id van Ahmad b. Silafah, in een exemplaar overgeschreven uit zijn eigen handschrift, het volgende gelezen: Ik heb bij Abu Abd Allah Muhammad b. al-Hasan b. Said ad-Dani, de koranlezer, in Alexandrië voorgelezen naar Abu Dawud Sulayman b. Nagah al-Muayyadi, de koranlezer: Ik heb geschreven conform het handschrift van mijn leermeester, Abu Amr Uthman b. Said b. Uthman, de koranlezer, nadat ik hem gevraagd had naar zijn geboortedatum:
>
> Aldus spreekt Uthman b. Said b. Umar al-Umawi al-Qurtubi as-Sairafi: Mijn vader heeft mij verteld dat ik in het jaar 372 geboren ben. Ik begon mijn studies in het jaar [3]86.

Mijn vader stierf in de vijfde maand van het jaar [3]93. Vervolgens ben ik op reis gegaan naar het oosten op zondag, de tweede dag van de eerste maand van het jaar [3]97. Vier maanden lang bleef ik in Kairaouan, waar ik vele geleerden ontmoette en teksten opschreef die zij mij dicteerden. Daarna begaf ik mij naar Cairo, waar ik op de tweede dag van het Kleine Feest van het genoemde jaar arriveerde. De rest van dat jaar en ook het volgende jaar (dat is het jaar [39]8) ben ik daar gebleven tot de tijd waarop de mensen vertrokken naar Mekka. In Cairo studeerde ik koran, traditiewetenschap, recht, de wetenschap van de koranlezingen en andere vakken door het maken van dictaten van de woorden van Egyptenaren, Baghdadi's, Syriërs en anderen. Daarop begaf ik mij naar Mekka, volbracht de pelgrimstocht en maakte dictaten bij Abu l-Abbas Ahmad al-Bukhari en Abu l-Hasan b. Firas. Toen ging ik weer terug naar Cairo en verbleef er enige maanden. Vervolgens keerde ik terug naar de Maghreb, waarbij ik enige maanden in Kairouan verbleef. In Spanje arriveerde ik tijdens het begin van de onlusten, zes dagen na de opstand van de Berbers tegen Ibn Abd al-Gabbar in de elfde maand van het jaar [3]99. Tot het jaar 403 verbleef ik in Córdoba, ging vandaar naar [...] en kwam in 409 in Denia aan. Vanuit deze plaats ging ik, in hetzelfde jaar, maar Majorca en woonde daar acht jaar lang. In het jaar 417 keerde ik weer terug naar Denia.

Hier vinden we de wezenlijkste elementen van dit soort autobiografische aantekeningen. In andere gevallen worden ze verder uitgebreid met gegevens over de eigen intellectuele ontwikkeling (bijvoorbeeld leermeesters, lectuur van geschriften), of met meer persoonlijke gegevens. In een geschrift van de Egyptische arts Ali b. Ridwan († 1061) staat te lezen dat hij gewend was zich na gedane arbeid over te geven aan religieuze bezinning: 'Wanneer ik alleen ben,' zegt hij, 'ga ik na wat ik in de loop van de dag gedaan en ervaren heb; ik verheug mij over wat goed, mooi of nuttig was, maar ben bedroefd over al het slechte, lelijke of schadelijke. Dan spreek ik met mezelf af iets dergelijks niet meer te doen.' Volgens Rosenthal blijkt hieruit dat Ibn Ridwan zijn wijsheid uit een klassieke bron heeft geput. Het gebod tot dagelijks zelfonderzoek stamt uit de *Gouden woorden*, toegeschreven aan Pythagoras en de Arabieren welbekend. Dat Ibn Ridwan ze direct uit deze bron heeft geput, is hoogstwaarschijnlijk.

Van de schrijver Usama b. Munqidh († 1188) zijn memoires met een didactische inslag bewaard gebleven, die hij op hoge leeftijd heeft opgetekend. Zijn eigen persoon staat in deze memoires zo in het middelpunt, dat zij hier enige aandacht verdienen. Afgezien van een verslag van gebeurtenissen aan het Fatimiedenhof, bestaat het werk louter uit verhalen met een anekdotisch karakter, die zonder vastomlijnd plan, maar eerder op grond van associaties verteld worden. Vechtscènes en avonturen tijdens de jacht vormen daarbij een hoofdbestanddeel, zoals blijkt uit de titel van het werk in de Nederlandse vertaling van J.J. Witkam, *Wat anders dan vechten en jagen?* De gebeurtenissen spelen zich af in de tijd van de kruistochten en het boek bevat een verslag over zeden en gewoonten van de Franken. Daarnaast ook een hoofdstuk over wonderen verricht door vrome lieden. De gestalten van de mensen uit de omgeving van de auteur worden zeer levendig geschilderd op een wijze die men in de Arabische literatuur slechts zelden aantreft.

De geschiedschrijver Abu Shamah († 1268) maakt autobiografische aantekeningen als hij is aangeland bij zijn eigen geboortejaar in zijn geschiedwerk getiteld *Supplement op het Boek der Beide Tuinen*. Het is het oudst bekende voorbeeld in het Arabisch van een autobiografisch betoog in de derde persoon. Na vermelding van zijn geboorteplaats doet hij verslag over zijn voorouders, zo nodig met levering van literaire bewijsplaatsen. Zijn eigen opvoeding en zijn reizen worden slechts kort aangestipt. Hij had vroeger het verlangen even geleerd te worden als een door hem hooggeschatte leermeester. Hij constateert dat hem dat ook gelukt is, aangezien hij zijn meester nu hogelijk overtreft in aanzien en kennis. Reeds op vijfentwintigjarige leeftijd had hij grijze haren, een teken van de wijsheid die hij toen al in pacht had. Hij geeft een opsomming van een veertiental dromen die hij zelf of anderen hebben gehad. In een droom werd iemand gezegd dat Abu Shamah de Profeet van zijn tijd was. Zijn broer vernam in een droom dat Abu Shamah een ongeëvenaarde kennis was toebedeeld. Al deze voor hem zo loffelijke mededelingen heeft hij, naar hij zegt, slechts opgeschreven om de weldaden van Allah te verkondigen in overeenstemming met het koranwoord (Q93/11): 'En de genade van jouw Heer, vertel daarvan!' Ten slotte volgen dan nog een lijst van zijn geschriften en proeven van zijn poëzie van religieuze en ascetische inhoud.

Weer een andere variant wordt geleverd door Muhammad b. Muhammad al-Gazari († 1429). Deze heeft een groot lexicon vervaardigd van specialisten op het gebied van de koranwetenschappen. Het lexicon is alfabetisch georganiseerd en op de passende plaats heeft de auteur zichzelf opgenomen. De levensloop is weer in de derde persoon geschreven en door een leerling voortgezet tot aan zijn dood. Hij heeft de normale vorm: geboortedatum, opleiding, pelgrimage, vrijwillige en gedwongen reizen, onderrichtactiviteiten en werkzaamheden als kadi.

Een lexicon van een andere aard is het boek *Het glanzende licht* van de in 1497 gestorven Muhammad b. Abdarrahman as-Sakhawi. Het bevat biografieën van geleerden uit de negende eeuw van de moslimse kalender, die ongeveer samenvalt met de vijftiende eeuw van de christelijke jaartelling. Het meest uitgebreide lemma is dat van de auteur zelf. Pagina na pagina worden zijn leermeesters, de werken die hij gelezen en de werken die hij geschreven heeft, opgesomd.

De in 1546 gestorven geleerde Shams ad-din Muhammad b. Tulun begint zijn op verzoek van een vriend geschreven autobiografie in de derde persoon, maar gaat daarna spoedig over op de eerste. Behalve de gebruikelijke rijke schat aan gegevens over zijn carrière treffen we ook wat persoonlijker mededelingen aan, bijvoorbeeld wanneer hij zegt dat zijn moeder een Griekse was, die aan de pest stierf voor hij goed en wel kon lopen, wanneer hij over zijn voorouders spreekt of wanneer hij vertelt dat hij tweemaal is getrouwd. Hij heeft verschillende religieuze ambten bekleed en vanwege zijn slechte gezondheid zeer vererende aanbiedingen tot het bekleden van een zeker ambt moeten afwijzen. Aan het eind van zijn autobiografie neemt de auteur een aantal brieven en gedichten op die hij van anderen heeft ontvangen. Zelf heeft hij ook – en niet zonder succes – gedichten geschreven, zoals hij meedeelt, maar hij beschouwt dit niet als een reden tot roem, 'aangezien poëzie een waardeloze kunst is'.

Een bijzonder type van autobiografische aantekeningen treffen we aan bij Abd al-Wahhab ash-Shaᶜrani († 1565) in zijn werk *Subtiliteiten van welwillenden en deugden*. De auteur gebruikt hier de vorm van de zogeheten manaaqib, de in de mystieke literatuur veel gebruikte vorm voor heiligenlevens, waarin de bijzondere eigenschappen en wonderen van vrome lieden zijn

opgetekend. Ash-Shaᶜrani schrijft 600 pagina's lang over zichzelf als gold het de biografie van een heilige en probeert het voor de hand liggende verwijt van eigen lof af te wijzen door zijn eigenschappen te beschouwen vanuit het gezichtspunt van dankbaarheid jegens Allah. Zoals we hebben gezien, was hij niet de eerste die door een opsomming van eigen deugen meent gehoor te moeten geven aan de koranische opdracht om van Allahs genade te vertellen. Ash-Shaᶜrani staat hier in een lange traditie. Van zijn leermeester Ali Al-Khawwas is de uitspraak: 'Vermeldt uwe voortreffelijkheden zoveel ge kunt, want daardoor wordt uw dank aan Allah groter, maar hoedt u ervoor uw gebreken te vermelden, want daardoor is uw dank minder.'

In zijn inleiding noemt hij vijf punten die voor hem aanleiding zijn geweest om zijn werk te schrijven:

1. hij wilde zijn metgezellen laten zien dat de deugden waartoe hij hen aanspoorde, wel degelijk in één mens verenigd konden zijn;
2. hij wilde dat zijn dankbaarheid jegens Allah tastbaar zou blijven tot na zijn dood;
3. de in hem verwezenlijkte synthese tussen mystiek en orthodoxie moest de tijdgenoten tot voorbeeld strekken;
4. door zelf zijn voortreffelijkheden op te sommen hoopte hij de navorsingen van anderen overbodig te maken en gegevens aan te reiken die betrouwbaarder zouden zijn dan iedere vreemde overlevering;
5. ten slotte kan hij zich beroepen op voorgangers die autobiografische aantekeningen hebben gemaakt.

Hoewel het duidelijk is dat ijdelheid bij de samenstelling van deze autobiografie een rol heeft gespeeld, ging het de auteur uiteindelijk toch vooral om het didactische aspect. Het doel van het werk is niet de eigen lof, maar de uitdrukking van dankbaarheid jegens Allah. Iedere goede eigenschap wordt dan ook geïntroduceerd met een formule als: 'Eén van Allahs weldaden aan mijn adres is...'

Behalve zijn voortreffelijke eigenschappen geeft ash-Shaᶜrani een overzicht van zijn studie, welke boeken hij gelezen heeft en hoe vaak, welke werken hij geschreven heeft en hoe zijn verhouding was tot zijn leermeesters.

In de moderne Arabische literatuur bestaan er veel werken met autobiografische kenmerken, zoals memoires, dagboeken, brieven et cetera en ook romans en zelfs poëzie met autobiografi-

sche inslag. Als voorbeelden van autobiografieën in een zuiverder vorm wil ik de werken van Taha Husayn en van Salamah Musa noemen.

Taha Husayn (1889-1973) was een van de leidende figuren in de Egyptische literatuur van zijn tijd. Hij speelde een belangrijke rol in de literaire kritiek van het interbellum en was de grootste Egyptische literair-historicus. Door een verkeerd behandelde oogziekte werd hij op jonge leeftijd blind, maar dit heeft een opmerkelijke carrière niet in de weg gestaan. De traditionele opleiding aan de Azhar heeft hij niet afgemaakt. Hij was een van de eerste studenten aan de in 1908 opgerichte Egyptische universiteit, waar hij in 1914 als eerste de doctorsgraad verwierf. Daarna studeerde hij in Frankrijk, waar hij in 1919 zijn dissertatie *La philosophie sociale d'Ibn Khaldoun* verdedigde en een diplôme supérieur in oude geschiedenis verwierf op een thesis getiteld *La loi de lèse-majesté sous Tibère d'après Tacite*. Daarna was hij professor in Oude Geschiedenis aan de universiteit van Cairo, later professor in Arabische literatuur. Van zijn publikaties hebben vooral twee studies veel protesten teweeggebracht: *Over de pre-islamitische poëzie*, waarin de authenticiteit van een groot gedeelte van de oude Arabische poëzie wordt ontkend, en *De toekomst van de Egyptische cultuur*, waarin hij de eenheid van de mediterrane cultuur, waarvan volgens hem ook Egypte een integrerend deel uitmaakt, benadrukt, hetgeen hem door voorstanders van het Arabische nationalisme niet in dank werd afgenomen.

Van zijn geromantiseerde autobiografie *De dagen* verschenen vanaf december 1926 afleveringen in het tijdschrift *Al-Hilal*. In boekvorm zijn er sinds 1929 talloze drukken verschenen (vijftigste druk in 1970). Het is de beschrijving van zijn jeugd, waarin hij over zichzelf in de derde persoon spreekt als 'onze vriend'. Het leven in een dorp in Boven-Egypte, het doen en laten van boeren en schoolmeesters, islamitische gebruiken en bijgelovigheid, de geestelijke ontwikkeling van een hoogbegaafd Egyptisch kind worden op plastische wijze naar waarheid geschilderd. Het verhaal eindigt wanneer 'onze vriend' op dertienjarige leeftijd naar Cairo vertrekt om daar te gaan studeren aan de Azhar. Het laatste hoofdstuk is een epiloog waarin de auteur zich richt tot zijn negenjarig dochtertje; zij zal nu nog niet begrijpen dat zijn jeugd heel anders is geweest dan die van haar:

Ik, mijn kind, heb hem gekend toen hij in die fase van zijn leven was. Als ik je zou vertellen wat hij toen moest meemaken, dan zou ik daarmee veel van je ideeën over hem logenstraffen, je vreselijk teleurstellen en een deur van smart openzetten naar je reine hart en je zoete ziel. Het zou zonde zijn dat zij geopend werd, zolang je je nog bevindt in dit heerlijke levensstadium. Daarom zal ik je niets vertellen over die periode uit het leven van je vader, eer je wat ouder bent en in staat om te lezen, te begrijpen en te oordelen. [...] Zo was het leven van je vader op dertienjarige leeftijd. Maar als je mij nu vraagt hoe hij daar is gekomen waar hij nu staat, hoe zijn uiterlijk zich zo verbeterd heeft dat niemand zich meer vol verachting van hem afwendt, hoe hij erin is geslaagd jou en je broertje het aangename leven te bereiden dat jullie nu leiden, hoe hij in sommige mensen nijd, afschuw en haat teweegbracht en in anderen welwillendheid jegens hem en stimulerende waardering; als je mij vraagt hoe hij van het ene uiterste in het andere is geraakt: ik zou je het antwoord niet kunnen geven. Maar er is iemand die wel het antwoord weet. Die moet je het vragen. Ken je die persoon? Het is de waakzame engel die 's avonds over je bedje buigt als je de nacht ingaat in een rustige en zoete slaap; en die 's morgens weer over je bedje buigt, zodat je de dag vrolijk en blij zult aanvangen. Vind je ook niet dat je je zoete nachtrust en je vrolijkheid overdag te danken hebt aan deze engel?

Deze engel, meisje, heeft zich ook tot je vader geneigd en deed zijn ellende verkeren in geluk, zijn vertwijfeling in hoop, zijn armoede in rijkdom, zijn lijden in zuiver geluk. Je vader is deze engel niet minder dank verschuldigd dan jij dat bent. Jullie twee zouden moeten samenwerken, meisje, om deze schuld ten opzichte van haar in te lossen, ook al besef ik dat jullie er nooit in zullen slagen om hierin alles te bereiken wat jullie willen.

De wijdlopige stijl van Taha Husayn wijkt nogal af van de 'telegramstijl' waar Salamah Musa, de andere moderne auteur die ik hier wil noemen, om bekend is.

Salamah Musa (1887-1958) werd geboren in Zagazig in het Oosten van de Egyptische delta. Hij was van Koptisch-christelijke familie. Zijn vader, die niet onbemiddeld was, stierf toen Salamah nog geen twee jaar was, maar de familie was rijk genoeg

om een relatief comfortabele levensstijl voort te zetten. De jonge Salamah Musa kon beschikken over maandelijkse inkomsten van tussen de 25 en 30 pond.

Hij had een introvert karakter, naar hij meedeelt een familietrek, maar dat had zijn voordelen: hij ontwikkelde een grote leeshonger en las alles waar hij de hand op kon leggen. In 1903 behaalde hij zijn lagere-schooldiploma. In heel Egypte waren er dat jaar misschien drie- à vierhonderd leerlingen die hetzelfde examen deden. Middelbaar onderwijs kreeg hij in Cairo, waar een Engelse leraar hem het leven schier ondraaglijk maakte. In 1907 ging hij naar Parijs, waar hij binnen de kortste keren het Frans onder de knie had. De kennismaking met de Franse maatschappij betekende een schok voor hem, waardoor hem de ogen werden geopend voor het grote verschil tussen de positie van de Egyptische en de Franse vrouw. Dit betekende het begin van zijn verzet tegen de conventies van de Egyptische maatschappij. In de tijd vóór zijn verblijf in Parijs had hij geen interesse gehad voor het probleem van de vrouw, ondanks het feit dat het boek *Emancipatie van de vrouw* van de auteur Qasim Amin, dat in 1899 was gepubliceerd, de nodige protesten had uitgelokt en zeker niet onopgemerkt was gebleven.

Zijn contacten met Europa wekten ook zijn interesse voor het Egypte ten tijde van de farao's. Onmiddellijk na zijn terugkeer uit Frankrijk ging hij naar Luxor om daar de monumenten met eigen ogen te aanschouwen. 'Het pijnlijke en schandelijke motief voor deze tocht,' zo zegt hij, 'was dat ik haast geen Europeaan kon tegenkomen of hij begon vragen te stellen over de geschiedenis van de farao's. Maar in Egypte wisten we daar niets over.'

Na dit korte bezoek aan Egypte ging hij naar Londen, om er zijn Engels te perfectioneren. Hij verbleef er tussen 1909 en 1913. Hij studeerde aan Lincoln's Inn en verdiepte zich met enthousiasme in de beginselen van het staatsrecht, maar bleek weinig interesse te kunnen opbrengen voor andere onderdelen van het recht, zodat hij zijn studie op dit gebied niet voortzette.

Om gezondheidsredenen ging hij korte tijd naar Marokko, waar hij geschokt raakte door de achterlijke toestanden die hij aantrof: 'Daar raakte ik ervan overtuigd dat het Oosten bankroet was en dat een verandering in levensstijl absoluut noodzakelijk was.'

Na terugkeer in Londen liep hij colleges over uiteenlopende onderwerpen op het gebied van de Egyptologie, geologie, biolo-

gie en economie. Belangrijk voor hem was zijn contact met de Fabian Society, waar hij Bernard Shaw leerde kennen en kennismaakte met Russische literatuur, de romans van H.G. Wells, het toneelwerk van Ibsen en verscheidene andere auteurs. Hij kwam ook in aanraking met de Rationalist Press Association en las alle publikaties van deze organisatie.

De invloed van Darwin op Salamah Musa is erg groot geweest. Hij zegt daarover (p. 104):

> Ik had nogal wat moeilijkheden bij de lectuur van de werken van Darwin. Soms legde ik het boek waarmee ik bezig was voor een aantal dagen of zelfs weken weg en als ik het weer oppakte, was dat meer vanuit een soort plichtbesef dan wegens het leesgenot. Echt enthousiasme kon ik er niet voor opbrengen. En toch is Darwin nu nog steeds een blijvend element van mijn culturele bagage. Mijn boek *De Evolutietheorie en de Oorsprong van de Mens* is een van de vruchten van Darwin. Zijn theorie stimuleert mij nog steeds tot een verdergaande en diepere studie van biologie, psychologie en sociologie.

Hij bewonderde Darwins objectieve stijl:

> Darwin gebruikt geen dramatische uitdrukkingen; hij is bescheiden en houdt maat. Hij schrijft heel voorzichtig: men zou denken dat hij bang is dat de lezer gelooft wat hij zegt. Hij is het tegenovergestelde van Nietzsche.

En even verderop zeg hij:

> Het lijdt geen twijfel dat mijn sterke sympathie voor Darwin en mijn voorkeur voor de evolutietheorie, die ik van jongs af heb gehad, hun sporen hebben achtergelaten in mijn stijl van schrijven [...]. Ik geef de voorkeur aan Darwins stijl, de stijl van de strenge logica, van voorzichtigheid en maat, boven iedere andere stijl, ook al wordt die aangeduid als 'literair'.

Op een andere plaats had hij zich al verweerd tegen zekere Egyptische schrijvers die zijn schrijfstijl afkeurden.

> Mijn stijl is Europees, de hunne Arabisch. Dit verschil heeft mij er ook toe aangezet om mijn boek *Het Arabisch en de moderne welsprekendheid* te schrijven. Onze traditionele retorica is inadequaat voor de moderne beschaving, niet geschikt om zaken uit de moderne tijd te verwoorden.

Al in 1909 had Salamah Musa een artikel geschreven over Nietzsche en zijn ideeën hebben zeker invloed op hem uitgeoefend. Maar nog sterker werd hij beïnvloed door de Britse socialisten en door Marx. Salamah Musa is bekend geworden als de eerste Egyptenaar die het socialisme zowel mondeling als in zijn geschriften beleed. Hij toonde zich daarbij eerder een eclecticus dan een streng dogmaticus.

Terug in Cairo was hij vooral werkzaam als journalist. Hij gaf korte tijd een eigen tijdschrift uit (*Al-Mustaqbal*), was redacteur van een aantal bladen, en gaf van 1929 tot 1942 andermaal een eigen tijdschrift uit: *al-Magallah al-Jadidah*, dat een belangrijk platform was voor de Egyptische avant-garde.

Na de Tweede Wereldoorlog kon Salamah Musa maar moeilijk werk vinden: de regeringsgezinde pers kon hem vanwege zijn 'extreme' opinies niet gebruiken en ook door de pers van de oppositionele *Wafd*-partij werd hij geboycot.

Salamah Musa was een van de meest uitgesproken voorstanders van invoering van de westerse cultuur in Egypte. Dit 'Europeanisme' beleed hij al in zijn jeugd en hij heeft er tot aan het einde van zijn leven aan vastgehouden. Om die reden is hij veel verguisd. De eerbewijzen die andere schrijvers ten deel vielen, ook al waren zij in hun jeugd niet minder extreem of onorthodox geweest dan Salamah Musa, zijn hem altijd onthouden. Hij was er de man niet naar om zijn inzichten te matigen. Hij ontving geen eredoctoraten en werd geen lid van de Arabische Academie, waar minder begaafde stilisten wel waren toegelaten. Zijn radicale opvattingen brachten hem ertoe om te strijden tegen alles wat in Egypte een oriëntaals karakter had. Hij heeft daardoor maar bij een kleine groep Egyptenaren waardering gevonden voor zijn werk. De Nobelprijswinnaar Nagib Mahfuz is er één van.

Salamah Musa's autobiografie, *Tarbiyat Salamah Musa* (letterlijk: Salamah Musa's vorming), verscheen in 1947, toen de auteur zestig jaar was. In 1957 verscheen een nieuwe druk, waarin het relaas is uitgebreid met een verslag over de tien jaar die inmiddels waren verstreken. De titel heeft de Amerikaanse

autobiografie *The Education of Henry Adams* als voorbeeld. In zijn inleiding legt Salamah Musa uit dat de auteur van een autobiografie beschrijft hoe hij zichzelf in de loop van zijn leven heeft gevormd, of door zijn levensomstandigheden en ervaringen is gevormd. Het leven is een éducation permanente, en een verslag daarover is altijd waardevol, als het tenminste oprecht en met een zekere mate van intelligentie is geschreven. Ook het verslag van een mislukte educatie kan nuttig zijn, omdat het ons inzicht kan verschaffen in factoren die ons leven bepalen. Maar het is niet alleen de lering die zijn lezers kunnen trekken uit zijn verhaal, die Salamah Musa gestimuleerd heeft tot schrijven. Hij is zich ervan bewust dat hij zich eigenlijk in een geïsoleerde positie bevindt binnen zijn maatschappij. Hij verwerpt oude waarden en overgeërfde tradities. Stilstaan beschouwt hij als een hoofdzonde, maar hij beseft dat vele reactionaire Egyptenaren het niet met hem eens zijn en dat de Britse bezetter geen belang had bij de ontwikkeling van Egypte naar een nieuwe fase. Zijn motieven om zich te verzetten heeft hij in zijn autobiografie neergelegd en zijn levensgeschiedenis is zo ook een rechtvaardiging van zijn houding. Dat een autobiografie nooit objectief kan zijn, geeft hij al bij voorbaat toe. Maar de identiteit van schrijver en beschrevene heeft ook een voordeel: 'De lezer zal nu ook de reactie van de schrijver op de beschreven gebeurtenissen kunnen leren kennen.'

In Salamah Musa's levensverhaal treffen we een autobiografie aan in zijn zuiverste vorm. De auteur kijkt na zestig jaar terug op zijn leven en ziet een duidelijke lijn, die hij beschrijft vanuit één duidelijk principe: dat van zijn culturele vorming. Is hij daarmee een van die niet-Europeanen die een autobiografie schrijven omdat zij, zoals Gusdorf zegt 'geannexeerd zijn door een mentaliteit die de hunne niet was'? In zijn geschrift *Van hen heb ik geleerd* somt hij een twintigtal literatoren, geleerden en filosofen op aan wie hij zijn geestelijke opvoeding te danken heeft. Onder hen bevindt zich geen enkele Arabische auteur! Ook elders geeft hij blijk van zijn geringe waardering voor de klassieke Arabische literatuur. In die zin neemt hij in zijn tijd een uitzonderingspositie in en kan men hem misschien zelfs als geannexeerd beschouwen. Maar de vele voorbeelden van autobiografische activiteiten van Arabische auteurs uit vroeger tijden bewijzen wel dat het individualiteitsgevoel in de Arabische cultuur een zeer lange traditie heeft, waarvan de wortels teruggaan tot ver vóór de contacten met het moderne Europa.

Brugman, J., 1984, *An Introduction to the History of Modern Arabic Literature in Egypt*, Leiden.

Chejne, Anwar G., 1962, 'Autobiography and memoirs in modern Arab historiography', in: *The Muslim World* 52, p. 31-38.

Ghazzali, Al-, 1951, *De Redder uit de Dwaling*, uit het Arabisch vertaald en toegelicht door prof.dr. J.H. Kramers, Amsterdam.

Haim, Sylvia G., 1953, 'Salama Musa. An appreciation of his Autobiography', in: *Die Welt des Islams*, N.S. II, p. 10-24.

Hanna, Suhail Ibn-Salim, 1969, 'Autobiography in neo-Arabic literature', in: *Symposium* 23, p. 171-178.

Häusler, Martina, 1990, *Fiktive ägyptische Autobiographien der zwanziger en dreissiger Jahre*, Frankfurt a.M. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XVIII; Vergleichende Literaturwissenschaften, Bd. 54).

Rosenthal, Franz, 1937, 'Die arabische Autobiographie', in: *Analecta Orientalia* 14, p. 1-40.

Salama Musa, 1961, *The Education of Salama Musa*, translated by L.O. Schuman, Leiden.

Shuiskii, Sergei A., 1982, 'Modern Arabic autobiography', in: *Journal of Arabic Literature* 13, p. 111-123.

Usama ibn Munqidh, 1986, *Wat anders dan vechten en jagen? Memoires van een Syrisch edelman*, uit het Arabisch vertaald door J.J. Witkam, Amsterdam.

G.H. Schokker

Het autobiografische concept in de smeekliederen van de Indiase dichter Sūradāsa

> Wanneer ik mijzelf naar deze maatstaf beoordeel, moet ik met Surdas uitroepen:
>
> Welke stakker is
> Even zondig en afkeerwekkend als ik?
> Ik ben mijn Schepper vergeten,
> Zo trouweloos ben ik geweest.
>
> Het is immers een onafgebroken kwelling voor mij dat ik nog altijd zo ver van Hem verwijderd ben, Die, zoals ik ten volle besef, over elke ademtocht van mijn leven regeert, en Wiens nakomeling ik ben. Ik weet dat het de slechte hartstochten in mijn innerlijk zijn die mij zo ver van Hem verwijderd houden, en toch kan ik mij niet van ze losmaken.
>
> Gandhi, 1927:XVI

1

Een enkele uitzondering (zie Mukunda Lath, 1981) daargelaten, zijn vóór omstreeks 1800 n.C. geen autobiografieën uit India bekend. Het is pas onder de invloed van de westerse – speciaal de Engelse – literatuur dat hier het autobiografische genre opkomt. Een bekend voorbeeld van een moderne Indiase autobiografie is M.K. Gandhi's *An Autobiography or The Story of My Experiments With Truth*. Hierover merkt Olney (p. 27) op: 'Wanneer Gandhi zijn levensverhaal vertelt, gebruikt hij westerse middelen om het Oosten te verdedigen.' In de inleiding tot zijn autobiografie vertelt Gandhi zelf (p. XIII) hoe hem door een vriend werd afgeraden om aan een dergelijk werk te beginnen. Ten eerste beschouwde Gandhi's vriend het schrijven van een autobiografie als een aan India vreemd, westers gebruik. En ten tweede vreesde hij dat Gandhi, wanneer hij de door hem in zijn autobiografie voorgestane beginselen naderhand zou verwerpen, degenen die hun gedrag op de autoriteit van zijn woord baseren, zou kunnen misleiden. Gandhi (p. XIII-XIV) reageert hierop als volgt:

> Dit argument had enig effect op mij. Maar het is niet mijn bedoeling om een poging tot een echte autobiografie te doen. Ik wil gewoon het verhaal van mijn talrijke experimenten met de waarheid vertellen, en aangezien mijn leven uit niets anders bestaat dan die experimenten, is het juist dat het verhaal de vorm van een autobiografie zal aannemen. Maar ik zal er geen bezwaar tegen hebben als elke pagina ervan alleen over mijn experimenten spreekt. Mijn experimenten op politiek terrein zijn nu niet alleen aan India maar tot op zekere hoogte aan de 'geciviliseerde' wereld bekend. Voor mij hebben zij niet veel waarde. Maar ik wil zeker graag mijn experimenten op geestelijk gebied vertellen die alleen aan mijzelf bekend zijn, en waaraan ik de kracht voor mijn werk op politiek terrein heb ontleend.

Uit de geciteerde passage blijkt het typisch Indiase karakter van Gandhi's autobiografie. Hij beoogt niet een 'echte' autobiografie te schrijven maar heeft een autobiografisch concept dat op zijn levensbeschouwing berust. Zijn levensbeschouwing houdt in dat zijn leven uit niets anders dan experimenten met de waarheid bestaat. Vandaar vertelt hij in zijn autobiografie de geschiedenis van deze experimenten. Hij licht dit nader toe door op de voor hem kenmerkende wijze een onderscheid tussen zijn geestelijk en politiek leven te maken. Aan zijn experimenten op politiek terrein die in zekere mate over de hele wereld bekend zijn, hecht hij niet veel waarde. Maar zijn experimenten op geestelijk gebied die alleen aan hemzelf bekend zijn, vormen de krachtbron voor zijn politieke werk. En daarom wil hij de laatstgenoemde experimenten graag vertellen.

In de beschrijving van de geschiedenis van zijn experimenten met de waarheid licht Gandhi dus een tip van de sluier over zichzelf op. In feite acht hij zijn 'zelf' onlosmakelijk met de waarheid verbonden. In dit verband dient te worden opgemerkt dat voor hem de waarheid gelijkstaat aan God: 'Mijn eensluidende ervaring heeft mij ervan overtuigd dat er geen andere God dan de Waarheid is' (p. 370). En wat hij in zijn experimenten met de waarheid nastreeft, is volgens zijn eigen zeggen (p. XIV) om zichzelf te verwerkelijken, God van aangezicht tot aangezicht te aanschouwen en verlossing (*moksa*) te verkrijgen. Hier drukt hij een opvatting van het 'zelf' uit die diep in de godsdienstige traditie van India geworteld is. Volgens deze opvatting is het

individuele 'zelf' (*ātman*) van de mens in wezen identiek met de goddelijke 'alziel' (*brahman*). Zelfverwerkelijking, het van aangezicht tot aangezicht aanschouwen van God en verlossing berusten er dan op dat men inzicht in de identiteit van het eigen 'zelf' met de goddelijke 'alziel' krijgt. Zo vormt Gandhi's beschrijving van de geschiedenis van zijn experimenten met de waarheid het relaas van zijn speurtocht naar deze identiteit. Dit brengt voor hem met zich mee dat hij, zoals hij aan het einde van de inleiding tot zijn autobiografie (p. XVI) verklaart, zichzelf rigoureus aan de waarheid toetst.

Aan deze verklaring voegt hij echter nog de aan het begin geciteerde passage toe.

De hierin door Gandhi gedane uitspraak dat God over elke ademtocht van zijn leven regeert, en dat hij Gods nakomeling is, hangt met het bovenbesproken idee van de identiteit van het menselijke 'zelf' met de goddelijke 'alziel' samen. Het valt buiten mijn bestek om hier nader op in te gaan. Waar het in dit verband om gaat, is dat Gandhi's zelfonderzoek in het licht der waarheid met de bekentenis gepaard gaat dat hij tegenover God schromelijk te kort schiet, en dat dit hem van God verwijderd houdt. Hij drukt deze bekentenis uit door een vers van de zestiende-eeuwse dichter-zanger Sūradāsa aan te halen.

Dit vers behoort tot het genre van het smeeklied (*vinaya* of *binatī*), dat in de vijftiende en zestiende eeuw zeer gangbaar was en vooral in het Braj, een variant van het Hindi, geschreven werd. In het smeeklied belijdt de dichter zijn zonden tegenover God en vraagt hem hiervoor om vergeving. Zo bevat het smeeklied een persoonlijke ontboezeming van de dichter tegenover God. Juist omdat een moderne Indiase autobiograaf als Gandhi voor de bekentenis van zijn tekort tegenover God op een dergelijk smeeklied teruggrijpt, lijkt het de moeite waard om dit genre nader te onderzoeken. Hiervoor wil ik mij bij de smeekliederen van de door Gandhi geciteerde dichter-zanger Sūradāsa bepalen.

II

Het smeeklied is een literaire uiting van een godsdienstige beweging die zich gedurende de vijftiende en zestiende eeuw in een snel tempo over geheel Noord-India verbreidde. Deze beweging kenmerkt zich door een vurige godsliefde (*bhakti*) die in een

persoonlijke relatie tussen mens en God wordt beleefd. De mens-godrelatie kent verschillende nuances, die afhankelijk zijn van de voorstelling die men zich van God maakt. In het algemeen kan worden gezegd dat men zich God hetzij als uitsluitend transcendent of als belichaamd in een menselijke gedaante voorstelt. Sūradāsa hangt de tweede wijze van godsvoorstelling aan en richt zich met name op de herdersgod Kṛṣṇa, die als een belichaming van Viṣṇu beschouwd wordt. Hij heeft een zeer omvangrijk oeuvre nagelaten dat alle destijds gangbare genres van de Kṛṣṇa-lyriek omvat.

In zijn tijd verwierf Sūradāsa zich zo'n grote populariteit met zijn Kṛṣṇa-liederen, dat zij overal in de tempels van de Vallabha-sekte, één der voornaamste Kṛṣṇa-sekten, werden gezongen. Ofschoon hiervoor in Sūradāsa's eigen werk geen enkele aanwijzing te vinden is, maakte de zeventiende-eeuwse officiële traditie van deze sekte er daarom aanspraak op dat hij tot de sekte had behoord. Dit maakt het des te opvallender dat zijn smeekliederen volgens deze traditie door Vallabha zelf (1479-1531), de stichter van de sekte, werden verworpen. De traditie (zie Barz, p. 112-113) wil dat Vallabha Sūradāsa omstreeks 1510 in Gāughāṭa, een dorp in het huidige district van Agra, voor het eerst ontmoet zou hebben en hem bij die gelegenheid gevraagd zou hebben om Kṛṣṇa's lof te zingen. Toen zong Sūradāsa twee van zijn smeekliederen (*Sūra* 1, 138 en 146) voor Vallabha. Maar Vallabha wees deze smeekliederen af. Met een toespeling op de afkorting Sūra van de naam van de dichter, die 'zon' betekent, zei hij tegen hem: 'Waarom maak jij jezelf zo zwart, terwijl je toch een zon bent? Beschrijf iets van Kṛṣṇa's goddelijke spel!' Sūradāsa antwoordde Vallabha dat hij niets van Kṛṣṇa's goddelijke spel begreep. Daarop droeg Vallabha Sūradāsa op om zich in de nabijgelegen en aan Kṛṣṇa gewijde rivier de Yamunā te reinigen. Nadat Sūradāsa dit had gedaan, wijdde Vallabha hem in zijn sekte in en verklaarde hij hem Kṛṣṇa's goddelijke spel volgens zijn eigen commentaar op het Sanskrit werk (het *Bhāgavata Purāṇa*) dat als de hoogste autoriteit van godsopenbaring op het gebied van de Kṛṣṇa-verering gold. En daarna beschreef Sūradāsa Kṛṣṇa's goddelijke spel in overeenstemming met Vallabha's leer.

Zo contrasteert de officiële traditie van de Vallabha-sekte Sūradāsa's smeekliederen met zijn beschrijving van Kṛṣṇa's goddelijke spel. Volgens de traditie begreep Sūradāsa vóór zijn ontmoeting met Vallabha niets van dit spel en moest hij door Val-

labha zelf in diens sekte ingewijd en onderricht worden om het te kunnen begrijpen en beschrijven. Dit betekent dat Kṛṣṇa's goddelijke spel tot de esoterische sfeer van de sektarische wereld behoort. Het begrip 'goddelijk spel' (*līlā*) dient ertoe om de transcendente onafhankelijkheid van de geïncarneerde godheid te waarborgen. De daden die Kṛṣṇa in mensengedaante op aarde verricht, worden dan als een illusoir spel opgevat dat hij uit zichzelf in volle vrijheid en alleen voor zijn eigen plezier speelt. Zoals gezegd, kenmerkt de beweging van godsliefde zich door een persoonlijke relatie tussen mens en God. Maar in de esoterische sfeer van de sektarische wereld krijgt deze relatie een indirect karakter. Hierin kan men slechts als een ingewijde met God communiceren.

In tegenstelling hiermee behoort het door Vallabha verworpen genre van het smeeklied tot de exoterische sfeer van de lekenwereld en heeft de relatie die in dit genre tussen mens en God bestaat, een direct karakter. Vermoedelijk hangt dit ermee samen dat de in het smeeklied tussen mens en God bestaande relatie op de voor de toenmalige feodale maatschappij kenmerkende verbintenis tussen leenman en leenheer berust. Een treffend geval ter illustratie hiervan is het feit dat Sūradāsa één van zijn smeekliederen (zie *Sūra* IX, 172, R. 12) met de term *rukkā* aanduidt, die letterlijk 'notitie' betekent en algemeen gangbaar is in de zin van een contract of een schuldbekentenis, zoals die van een pachter aan zijn landheer. Dit suggereert dat een smeeklied eigenlijk een transpositie van een schuldbekentenis of een hiermee samenhangend verzoek om kwijtschelding van een schuld op een godsdienstig niveau is. Indien deze veronderstelling juist is, is in het smeeklied de schuldbekentenis aan een geldschieter tot een belijdenis van zonden tegenover God, en het verzoek om kwijtschelding van een schuld tot een smeekbede om vergeving van zonden geworden.

Deze gebondenheid van het smeeklied aan de bestaande feodale verhoudingen lijkt dan juist de reden te zijn waarom het door Vallabha wordt verworpen. Maar de keerzijde van de medaille is dat de dichter zich in het smeeklied direct tot God zelf kan richten en zich tegenover hem kan ontboezemen. Evenals een leenman krachtens zijn verbintenis met zijn leenheer het recht heeft om een beroep op hem te doen, voelt de dichter zich in het smeeklied gerechtigd om een appel op God te doen.

Wat houdt het feit dat het smeeklied een persoonlijke ontboezeming van de dichter tegenover God bevat, nu in? Het betekent niet dat de dichter in zijn smeeklied concrete gegevens over zijn leven meedeelt. Dit blijkt duidelijk uit de smeekliederen van Sūradāsa. Hierin maakt hij slechts af en toe een opmerking die als een verwijzing naar een omstandigheid in zijn leven zou kunnen worden opgevat. Maar in het algemeen kan een dergelijke opmerking even goed in een ruimere zin worden geïnterpreteerd. Uit zijn onderzoek naar het autobiografische gehalte van Sūradāsa's smeekliederen trekt McGregor (p. 107) dan ook de volgende conclusie: 'Wij hebben slechts zeer vage aanwijzingen omtrent de levensomstandigheden van de samensteller van de verzen.'

Hieraan kan worden toegevoegd dat ook de externe bronnen nauwelijks of geen inzicht in Sūradāsa's leven geven. Het schaarse materiaal dat op dit gebied beschikbaar is, is door de Sūradāsa-specialiste Charlotte Vaudeville (p. 29-37) verzameld en geanalyseerd. Hierbij gaat het enerzijds om Hindoe bronnen en anderzijds om moslim bronnen. Zoals de eerder genoemde officiële traditie van de Vallabha-sekte, zijn de Hindoe bronnen sektarisch en hagiografisch van aard. De moslim bronnen, zoals de bekende *Ain-i-Akbarī*, 'Akbars wijze van regeren', van de Perzische schrijver Abu Fazl, dragen weliswaar een meer historisch karakter, maar verschaffen zo weinig informatie over Sūradāsa dat daaruit vrijwel niets over zijn leven kan worden afgeleid.

Dit gebrek aan concrete gegevens over het leven van Sūradāsa is significant voor zijn culturele milieu. Het toont dat de belangstelling van dit milieu niet naar dergelijke feitelijkheden uitgaat. In dit verband zij eraan herinnerd dat Gandhi in zijn autobiografie van het standpunt uitgaat dat zijn leven uit niets anders dan experimenten met de waarheid bestaat, en daarom de geschiedenis van deze experimenten vertelt. Op een vergelijkbare wijze huldigt Sūradāsa in zijn smeekliederen de opvatting dat de essentie van zijn leven door zijn relatie met God wordt gevormd. Evenals Gandhi zijn 'zelf' onlosmakelijk met de waarheid verbonden acht, is Sūradāsa de mening toegedaan dat zijn 'zelf' geheel afhankelijk is van de door hem zo vurig beminde godheid. En terwijl Gandhi in zijn autobiografie toont zijn tekort tegenover God ten volle te beseffen, concentreert Sūradāsa zich in zijn smeekliederen op dit tekort. Wanneer Sūradāsa zich in zijn

smeekliederen tegenover God ontboezemt, dragen zijn ontboezemingen dan ook het stempel hiervan. Om een indruk te geven van hetgeen dit vanuit een autobiografisch gezichtspunt betekent, wil ik enkele van zijn in totaal 221 smeekliederen bespreken.

IV

Zoals gezegd, voelt de dichter zich in het smeeklied gerechtigd om een appel op God te doen. In zijn smeekliederen daagt Sūradāsa God zelfs uit en werpt hij hem de handschoen toe. Zo begint hij een van zijn smeekliederen tot Kṛṣṇa (*Sūra* 1, 108) met de regel: 'O heer, houd je eigen eer hoog!' En hij besluit hetzelfde smeeklied met de regel: 'O heer, ik zeg niet dat jij iets nieuws moet doen. Jij ontfermt je immers altijd over de ongelukkigen.' Uit de slotregel van dit smeeklied blijkt dat volgens Sūradāsa Gods eer in diens eeuwige ontferming over de ongelukkigen, dat wil zeggen: de zondaren, bestaat. En, zoals in het volgende smeeklied (*Sūra* 1, 137) het geval is, daagt Sūradāsa Kṛṣṇa op dit punt uit:

> O heer, ik wacht sinds een lange tijd.
> Red mij door mijn naam op de lijst van
> zondaren bij te schrijven die jij al
> gered hebt!
> Door alle wereldperiodes heen heb jij juist
> deze reputatie genoten. Hierom roep ik
> je aan.
> Ik schaam me dood voor de vijf
> zondaren. Zeg mij voor wie van hen ik
> nu onderdoe!
> O heer, erken hetzij je eigen nederlaag
> of maak je reputatie waar!
> Sūra zegt: 'Kijk in je register na
> of een zondaar als ik een onwaarheid
> spreekt!'

Hier beroept Sūradāsa zich op de reputatie die Kṛṣṇa als goddelijke ontfermer in het bijzonder geniet omdat hij volgens zijn legende vijf beruchte zondaren redde. Sūradāsa schaamt zich dood voor hen, omdat Kṛṣṇa hen al wel maar hemzelf nog niet

gered heeft. Hierbij voert hij – zonder in details te treden – het argument aan dat hij voor geen van hen in zonde onderdoet. Dit argument berust op de impliciete gedachte dat Kṛṣṇa als goddelijke ontfermer juist de grootste zondaren redt. En zo tart Sūradāsa Kṛṣṇa om zijn reputatie waar te maken door hemzelf ook te redden en zijn naam op de lijst van de reeds geredde zondaren bij te schrijven, of om anders zijn eigen nederlaag te erkennen.

In dit smeeklied drukt Sūradāsa datgene uit wat voor hem een levenskwestie is: hij is een zondaar en wacht sinds een lange tijd op zijn verlossing. Opmerkelijk is dat hij niet in bijzonderheden op zijn eigen zonden ingaat maar ermee volstaat zichzelf met vijf beruchte zondaren uit de Kṛṣṇa-legende te vergelijken. Dit is uit de aard van de Indiase poëzie te verklaren. In het kort gezegd, streeft de dichter ernaar om zich in algemene termen uit te drukken, conventionele beelden te gebruiken en deze beelden naar gelang van de context te structureren. Zo benut Sūradāsa in het onderhavige smeeklied het conventionele beeld van de vijf beruchte zondaren om aan zijn appel op Kṛṣṇa kracht bij te zetten.

De zonden waarvan Sūradāsa wil worden verlost, kunnen in zijn slavernij aan Māyā worden samengevat. Māyā is de vrouwelijke personificatie van de almachtige kosmische illusie die ieder mens verblindt en van God scheidt door hem in zijn begeerte te verstrikken. Dit doet ons aan de volgende passage uit Gandhi's bekentenis van zijn tekort tegenover God denken: 'Ik weet dat het de slechte hartstochten in mijn innerlijk zijn die mij zo ver van Hem verwijderd houden, en toch kan ik mij niet van ze losmaken.' Hier noemt Gandhi Māyā weliswaar niet met name, maar de gedachte die aan deze passage ten grondslag ligt, is met Sūradāsa's denkbeeld van Māyā te vergelijken.

In het volgende smeeklied (*Sūra* 1, 42) beschrijft Sūradāsa zijn slavernij aan Māyā en smeekt hij Kṛṣṇa om hem daaruit te verlossen:

> Luister aandachtig naar de smeekbede
> van een ongelukkige! Hoe kan hij jouw
> lof zingen?
> Māyā, die danseres, laat mij met haar dans-
> stokje in de hand, ontelbare malen naar
> haar pijpen dansen.
> In het gezelschap van Begeerte gaat zij
> van deur tot deur en voert zij allerlei

schijnvertoningen op.
O heer, zij laat mij jou bedriegen en
verbijstert mijn verstand.
Door telkens weer golven van begeerte in
mijn geest op te zwepen houdt zij mij
's nachts nodeloos wakker.
En wanneer ik slaap, brengt zij mij het
hoofd op hol door mij in mijn droom
rijkdommen te tonen.
Door mijn ziel te begoochelen brengt die
grote verleidster mij op de slechte weg,
zoals een middelaarster een gehuwde
vrouw misleidt en naar de echtgenoot
van een andere vrouw voert.
Jij bent toch mijn echtgenoot en enige
redding. Wie kan iemand vinden die
aan jou gelijk is?
Sūradāsa zegt: 'O heer, alleen jij kunt
mij door jouw genade mijn verdriet
doen vergeten.'

Ook in dit smeeklied gebruikt Sūradāsa voornamelijk conventionele beelden. Eerst stelt hij Māyā als een danseres voor die hem met haar dansstokje in de hand ontelbare malen naar haar pijpen laat dansen. Hierna beschrijft hij haar alomtegenwoordigheid: in het gezelschap van Begeerte gaat zij van deur tot deur en voert zij allerlei schijnvertoningen op. Vervolgens gaat hij op de noodlottige invloed in die zij op het – volgens de filosofische traditie bijeenbehorende – drietal van zijn verstand (*budhi*), geest (*mana*) en ziel (*ātman*) uitoefent. Zij verbijstert zijn verstand, zweept telkens weer golven van begeerte in zijn geest op en begoochelt zijn ziel. Het laatste heeft ten gevolge dat de grote verleidster Māyā Sūradāsa op de slechte weg brengt. Sūradāsa illustreert dit met een vergelijking die het aan de liefdespoëzie ontleende idee uitdrukt dat een middelaarster een gehuwde vrouw misleidt en naar de echtgenoot van een andere vrouw voert. En met deze vergelijking leidt hij bij wijze van contrast de clou van het smeeklied in die op de gangbare voorstelling berust dat Kṛṣṇa als herdersgod de goddelijke minnaar bij uitstek is: Kṛṣṇa is Sūradāsa's echtgenoot en enige redding; hij is uniek en alleen hij kan door zijn genade Sūradāsa diens verdriet doen vergeten. Tegenover

het feit dat Māyā zijn ziel begoochelt, stelt Sūradāsa dat zijn ziel in werkelijkheid niet het eigendom van deze grote verleidster maar dat van Kṛṣṇa als zijn ware echtgenoot is. Zo kan men zeggen dat Sūradāsa in dit smeeklied door Māyā's begoocheling heen op zoek is naar de identiteit van zijn ziel of 'zelf' als Kṛṣṇa's echtgenote. Ook wat dit betreft, dringt zich een vergelijking tussen hem en Gandhi op. Zoals we hebben gezien, is Gandhi's beschrijving van de geschiedenis van zijn experimenten met de waarheid immers te beschouwen als het relaas van zijn speurtocht naar de identiteit van zijn 'zelf' met de goddelijke 'alziel'.

De in het bovenbesproken smeeklied voorkomende voorstelling dat Māyā een danseres is die Sūradāsa naar haar pijpen laat dansen, vindt haar tegenhanger in een ander smeeklied (*Sūra* I, 153) waarin Sūradāsa zichzelf in de rol van de naar Māyā's pijpen dansende danser beschrijft. Dit is een zeer beroemd smeeklied dat ook tegenwoordig zijn actualiteit nog niet heeft verloren. Het laatste blijkt uit het feit dat de beginregel van het smeeklied door de hedendaagse Hindi schrijver Amṛtalāla Nāgara als titel voor een van zijn romans is gebruikt. Het smeeklied luidt:

O Gupāla, nu heb ik veel gedanst.
Met het hemd van Sensualiteit en Woede
aan, en de krans van zintuiglijk genot
om mijn hals.
Mijn door het Grote Zinsbedrog gevormde
enkelsieraden rinkelen met uit Schimpwoorden
bestaande liederen.
Mijn geest die aan Verwarring ten prooi
is, is de danstrommel. Hierdoor dans
ik met onregelmatige passen.
De muziek van begeerte weerklinkt in
mijn lichaam en geeft verschillende
soorten maten aan.
De ceintuur van Māyā is om mijn
middel gewonden, en op mijn voorhoofd
is de stip van Hebzucht aangebracht.
In deze uitrusting heb ik zowel op
het land als in het water ontelbare
kunstjes vertoond, zonder daarbij aan
Kāla te denken.
O zoon van Nanda, verlos Sūradāsa
van al deze onwetendheid!

Hier identificeert of associeert Sūradāsa de onderdelen van zijn dansuitrusting en de elementen van zijn dansuitvoering met Māyā en de haar begeleidende ondeugden die als haar trawanten verpersoonlijkt worden. Maar uit de wijze waarop hij dit doet, blijkt dat hij tegelijkertijd op Kṛṣṇa's eigen *Rāsa*-dans zinspeelt, die volgens de legende het hoogtepunt van de vereniging van de godheid met zijn gelovigen vormde. Zo bevat het smeeklied een impliciet contrast tussen de dans die Sūradāsa zijn hele leven lang als de naar Māyā's pijpen dansende danser heeft opgevoerd, en de door hem zo vurig begeerde deelneming aan Kṛṣṇa's *Rāsa*-dans. In dit verband is Sūradāsa's opmerking van belang dat hij als de naar Māyā's pijpen dansende danser ontelbare kunstjes heeft vertoond, zonder daarbij aan Kāla te denken. Kāla is de verpersoonlijking van de tijd of, zoals in deze context, het tijdstip van de dood. De dood speelt een voorname rol in Sūradāsa's smeekliederen.

De verlossing waarom hij Kṛṣṇa vraagt, is alleen hier en nu mogelijk. Na de dood is het daarvoor te laat. In het onderhavige smeeklied is het dan ook de gedachte aan de dood die Sūradāsa tot bezinning brengt. Tegelijkertijd onderstreept deze gedachte de urgentie van het appel dat hij op Kṛṣṇa doet om hem van al zijn onwetendheid te verlossen. En hiermee wijst hij zijn onwetendheid als de oorzaak van zijn slavernij aan Māyā aan.

Ten slotte wil ik nog een smeeklied bespreken waarin Sūradāsa juist op het laatstgenoemde punt nader ingaat. Dit (*Sūra* I, 46) luidt als volgt:

O Mādhau, Māyā heeft mijn geest onderworpen.
Ik onderscheid in het geheel niet tussen
hetgeen mij baat en hetgeen mij schaadt,
zoals een vuurvlieg die het leven laat.
Mijn familie is de lamp, mijn bezit de
olie, mijn vrouw de pit en mijn zoon
de gloeiende vlam.
Van mijn verstand beroofd, heb ik het
wezen van de zaak niet doorzien en mij
daarin gestort.
Ik ben even machteloos geworden als een
papegaai die, gebiologeerd door een lotus,
zonder een strik gevangen is.
In mijn onwetendheid heb ik niets begrepen.

Door mijn val lijd ik een onmetelijk verdriet.
Gedurende een lange tijd heb ik verdwaasd
in deze wereld rondgedoold.
Sūra zegt: 'Hoe kan hij die Syāmasuṁdara
dient, zo van alle hulp verstoken zijn?'

Hier gebruikt Sūradāsa twee vergelijkingen om te illustreren hoe zijn onwetendheid er de oorzaak van is dat Māyā zijn geest heeft onderworpen. Hij vergelijkt zich achtereenvolgens met een vuurvlieg en een papegaai. In zijn algehele onvermogen om tussen hetgeen hem baat en hetgeen hem schaadt te onderscheiden, is hij als een vuurvlieg die het leven laat. Deze vergelijking berust op de impliciete gedachte dat een vuurvlieg zo onweerstaanbaar door een lamp wordt aangetrokken, dat hij zich daar blindelings in stort en verbrand wordt. Sūradāsa identificeert zijn familie met de lamp, zijn bezit met de olie, zijn vrouw met de pit en zijn zoon met de gloeiende vlam. Deze identificatie zou kunnen doen vermoeden dat hij getrouwd was. Waar het in de context echter om gaat, is dat hij zijn gehechtheid aan zijn familie als het sprekendste voorbeeld van de wereldse bindingen noemt waardoor Māyā zijn geest heeft kunnen verleiden en onderwerpen. Hiermee drukt hij het radicale karakter van zijn liefde voor God uit, die hem geheel voor zich opeist. Daarna vergelijkt hij zijn eigen machteloosheid tegenover Māyā met die van een papegaai die zo door een lotus wordt gebiologeerd dat hij zonder een strik wordt gevangen. Zijn door zijn onwetendheid veroorzaakte val heeft ten gevolge dat hij een onmetelijk verdriet lijdt. Gedurende een lange tijd heeft hij verdwaasd in deze wereld rondgedoold. Hierom doet hij nu, zoals kenmerkend voor het smeeklied is, een appel op het feit dat hij Kṛṣṇa's dienaar is: hoe kan hij dan zo van alle hulp verstoken zijn? In dit verband is het opmerkenswaardig dat Sūradāsa Kṛṣṇa in het begin van het smeeklied met het epitheton Mādhau aanroept, en hem aan het einde van het smeeklied met het epitheton Syāmasuṁdara aanduidt. Beide epitheta drukken Kṛṣṇa's eerder genoemde aspect van goddelijke minnaar uit. Door deze epitheta te gebruiken brengt Sūradāsa hierom het appel dat hij op Kṛṣṇa als zijn goddelijke heer doet, in de sfeer van zijn relatie tot Kṛṣṇa als zijn goddelijke echtgenoot.

Het feit dat Sūradāsa zijn onwetendheid als de oorzaak van zijn slavernij aan Māyā aanwijst, doet ons eraan denken dat het hoofdmotief van Gandhi's autobiografie door diens experimen-

ten met de waarheid gevormd wordt. Zowel Sūradāsa als Gandhi is op zoek naar de waarheid om, ieder op zijn eigen wijze, zijn 'zelf' te verwezenlijken. Maar terwijl voor Sūradāsa het vinden van de waarheid betekent dat hij door een persoonlijke godheid van zijn onwetendheid wordt verlost, berust dat voor Gandhi op een zelfstandige onderneming.

V

Het kader van Sūradāsa's smeekliederen toont een duidelijk verschil met dat van Gandhi's autobiografie. Maar het onderwerp van Sūradāsa's smeekliederen, het tekort tegenover God, is ook voor Gandhi nog actueel. Bovendien blijkt uit de bovenstaande bespreking van Sūradāsa's smeekliederen dat hun thematiek een treffende overeenkomst met die van Gandhi's autobiografie vertoont. In wezen hebben Sūradāsa en Gandhi een vergelijkbaar autobiografisch concept. Beiden zijn op zoek naar de waarheid omtrent hun 'zelf'. Het verschil tussen Sūradāsa en Gandhi ligt echter in het feit dat de eerste dit binnen het kader van zijn relatie tot een persoonlijke godheid doet, terwijl de tweede zelfstandig met de waarheid experimenteert, die hij aan God gelijkstelt.

Het ligt in de aard van de Indiase poëzie waartoe Sūradāsa's smeekliederen behoren, dat hij een sterke neiging tot veralgemenisering toont, conventionele beelden gebruikt en deze beelden naar gelang van de context structureert. Alleen zo kan de dichter-zanger Sūradāsa de persoonlijke emotionaliteit van zijn godsliefde aan zijn gehoor overbrengen dat evenals hijzelf op zoek naar een eigen 'zelf' is.

Bibliografie

Barz, Richard, 1976, *The Bhakti-Sect of Vallabhācārya*, Faridabad.

Gandhi, M.K., 1927, *An Autobiography or The Story of My Experiments With Truth*, Ahmedabad.

McGregor, R.S., 1980, 'Some materials from the Sūrasāgar bearing on the evolution of the Sūr tradition', in: Callewaert, Winand M. (ed.), *Early Hindi Devotional Literature in Current Research*, Leuven, Orientalia Lovanensia 8, p. 103-112.

Mukundu Lath, 1981, *The Ardhakathānaka. Half a Tale. A study in the interrelationschip between autobiography and history*, Jaipur.
Olney, James, 1980, *Autobiography. Essays theoretical and critical*, Princeton.
Sūra: Śri Naṁdadulāre Vājapeyī (ed.), 1955, *Sūrasāgara*, Benares, *Nāgari Pracāriṇī Graṁthamālā* 35.
Vaudeville, Charlotte, 1971, *Pastorales par Soûr-Dâs*, Paris.

W.L. Idema

De ondenkbaarheid van de autobiografie in de traditionele Chinese literatuur

> Nu had ik van nature een goed geheugen en steeds wanneer we na de maaltijd in de Hal van Thuiskomst thee zetten, hielden we voorafgaande aan en tijdens het theedrinken een wedstrijd door te wijzen naar de stapels boeken en te zeggen welke gebeurtenis in welk boek stond, in welk hoofdstuk, op welke bladzijde en in welke kolom. Won ik, dan nam ik mijn theekom op en lachte luid – soms zo hard dat ik thee over mijn kleren gooide en ik moest opstaan zonder een slok gedronken te hebben! Hoe graag zou ik daar niet mijn gehele leven hebben gesleten! Want ook al werden wij door zorgen en armoede gekweld, toch was onze geest ongebroken.
>
> Li Qingzhao, 1084-ca. 1151

De traditionele Chinese literatuur is rijk aan autobiografische teksten. Een van de opvallendste daaronder is het 'Nawoord bij *Inscripties op brons en steen*' door de dichteres Li Qingzhao. Li Qingzhao werd geboren in 1084 en overleed omstreeks 1151 – het precieze jaar van haar dood is niet bekend. Haar jeugd viel samen met de gloriedagen van de Noordelijke Songdynastie (960-1126). De hoofdstad Kaifeng was een bruisende metropool met een bevolking van miljoenen, en het keizerlijke hof werd gedurende het eerste kwart van de twaalfde eeuw beheerst door de kunstzinnige en spilzieke keizer Huizong, zelf een niet onverdienstelijk schilder en dichter. Li Qingzhao werd geboren in een ambtelijke familie met een sterke literaire traditie en haar schoonfamilie behoorde tot hetzelfde milieu – haar schoonvader zou zelfs korte tijd de hoogste ambtelijke post van kanselier bekleden. Wanneer ze haar leven tijdens de eerste jaren van haar huwelijk beschrijft als 'arm en sober', moeten we ons dan ook wel bewust zijn van de relativiteit van dit opmerking. Aan haar gelukkige en luxe leven in de hoofdstad en in de provincie kwam echter ruw een einde door de inval van de Jürchen. De Jürchen waren een niet-Chinees volk in het huidige Mantsjoerije, dat in

1115 een eigen dynastie had gesticht. De Songdynastie had zich met deze nieuwe macht verbonden om het Liaorijk (rond het huidige Beijing [Peking]) te vernietigen. Toen deze operatie met succes was bekroond door de Jürchen, zetten zij echter hun opmars zuidwaarts voort om met hetzelfde gemak geheel Noord-China te veroveren. Li Qingzhao en haar echtgenoot vluchtten naar Zuid-China. Haar man overleed al spoedig, in 1129, en tijdens de chaotische oorlogsjaren van het tweede kwart van de twaalfde eeuw verloor Li Qingzhao vrijwel al haar bezittingen, zodat zij de laatste jaren inderdaad in armoede sleet. Van haar eigen eens omvangrijke literaire oeuvre is maar een klein gedeelte bewaard gebleven, maar haar liederen hebben haar als enige vrouw van een onaangevochten plaats verzekerd onder China's grootste dichters.

Veel van onze gegevens over haar leven kennen we slechts uit het reeds genoemde 'Nawoord bij *Inscripties op brons en steen*'. Zij vertelt in deze tekst, haar nawoord bij een omvangrijke, door haar echtgenoot samengestelde verzameling van epigrafische inscripties, over haar, met haar echtgenoot gedeelde passie voor de archeologie, op dat moment in China een jonge en opwindende tak van wetenschap. Ze beschrijft hun beider verzamelwoede, in de jaren dat haar man nog student is en zijn kleren moet verpanden voor sommige aankopen, in de jaren dat haar schoonvader kanselier is en zij toegang hebben tot de gesloten keizerlijke collecties, en in de jaren dat ze in de provincie wonen en hun verzameling uitbreiden door veldonderzoek. Nadat ze heeft beschreven hoe deze enorme verzameling van oude boeken en epigrafisch materiaal hun leven is gaan beheersen, komt het moment dat de oorlogsomstandigheden hen dwingen een keuze te maken uit hun bezittingen, omdat ze op hun vlucht zelfs op 'een vloot van schepen' nu eenmaal niet alles kunnen meenemen. Na de beschrijving van de dood van haar echtgenoot volgt de beschrijving van de verspreiding van de collectie: een belangrijk gedeelte van haar bezittingen gaat verloren wanneer de stad Hongzhou wordt geplunderd, een ander gedeelte biedt ze in paniek aan aan het hof wanneer ze vermoedt dat ze is beschuldigd van collaboratie, en ten slotte worden nog eens 'zo'n vijf of zeven manden met boeken, schilderijen en schrijfwaren' op een nacht onder haar eigen bed vandaan gestolen. De schrijfster besluit haar verslag van deze exemplarische bibliofiele passie met de woorden:

> Alles wat ik nu bezit zijn een paar verspreide delen die geen volledig werk vormen en heel gewone calligrafieën, die ik desondanks koester alsof het om mijn leven ging. Wat een dwaasheid, nietwaar? [...] De reden waarom ik toch tot in details het gehele verloop heb beschreven is mijn wens dat dit als een waarschuwing moge dienen voor diegenen in later eeuwen die de oudheid minnen en eruditie nastreven.

Zoals uit deze slotwoorden duidelijk blijkt, heeft Li Qingzhao haar tekst, ondanks de vele autobiografische bijzonderheden, niet gezien als een levensbeschrijving van zichzelf: de autobiografische bijzonderheden zijn in zekere zin een toevallige bijkomstigheid binnen haar betoog. Ze mag deze autobiografische bijzonderheden vermelden, omdat dat wordt toegestaan door het genre. Het 'Nawoord bij *Inscripties op brons en steen*' is namelijk een *xu*. Deze term wordt gewoonlijk vertaald als 'voorwoord', ondanks het feit dat *xu* oorspronkelijk niet aan een groter werk voorafgingen, maar het juist afsloten. Het woord *xu* betekent 'volgorde', 'op een rij zetten', 'op ordelijke wijze uiteenzetten', en in een *xu* vertelt de schrijver waarom en hoe hij het voorafgaande of navolgende werk heeft geschreven. Met name de oudste *xu* hebben een sterk apologetisch karakter en bevatten dan ook dikwijls veel autobiografische informatie.

Het oudste en beroemdste, en tegelijkertijd meest autobiografische voorbeeld van het genre is het nawoord van Sima Qian (145-86 v.C.) bij zijn wereldgeschiedenis, de *Shiji* of *Optekeningen van de hofhistoriograaf*. In dit nawoord legt hij uit waarom hij na een veroordeling tot castratie niet, zoals gebruikelijk was, zelfmoord had gepleegd, maar de vernederende straf had ondergaan om in staat te zijn het door zijn vader aangevangen *magnum opus* te voltooien. De autobiografische informatie die Sima Qian verschaft, is ten nauwste gerelateerd aan het schrijven van zijn wereldgeschiedenis. Zo vertelt hij hoe zijn vader op diens sterfbed hem de opdracht gaf het door hem begonnen werk te voltooien en over zijn eigen reizen door heel China om materiaal te verzamelen. Ook uit de daaropvolgende eeuwen zijn enkele sterk autobiografisch getinte na- en voorwoorden bekend, maar in het algemeen neemt het autobiografisch element in dit genre in later eeuwen snel af. Het voorbeeld van Li Qingzhao's 'Nawoord bij *Inscripties op brons en steen*' toont echter aan dat binnen het genre autobiografische ontboezemingen toch alleszins geoor-

loofd blijven, al worden ze allerminst vereist. De *xu* blijft een ondergeschikte en dienstbare vorm, die zich nooit heeft ontwikkeld tot een zelfstandig autobiografisch genre.

Hetzelfde kan worden gezegd van vele andere vormen van teksten, zoals brieven die soms kortere of langere autobiografische passages bevatten. Er bestaat dan ook sinds kort een Duitse verhandeling door een zekere Manfred W. Frühauf over *Frühformen der chinesischen Autobiografie*, maar de Chinese literatuur kent tot de twintigste eeuw de autobiografie niet als een zelfstandig literair genre, als we de autobiografie opvatten in de gebruikelijke zin van een uitvoerige beschrijving van de ontwikkeling van de eigen persoonlijkheid, beschreven door de persoon in kwestie, die terugblikt op zijn eigen leven en in zijn verslag de nodige aandacht besteedt aan jeugd en opvoeding, het privéleven en de discrepantie tussen maatschappelijk gedrag en individuele psychologie.

Het Chinese genre dat wellicht nog het best beantwoordt aan sommige formele definities van de autobiografie, namelijk het door het onderwerp zelf vervaardigde *nianpu* of chronologisch levensbericht, mist iedere aandacht voor het persoonlijke leven en laat zich op zijn best lezen als een te uitvoerig *curriculum vitae*. Ook de Chinese dagboeken kenmerken zich tot in deze eeuw door een zakelijkheid die iedere gemoedsuitstorting schuwt. Yves Hervouet, die in 1976 een belangrijk overzichtsartikel publiceerde onder de titel 'L'autobiographie dans la Chine traditionelle', concludeert dan ook dat deze verschillende teksten met autobiografische elementen 'over het algemeen geschreven zijn in een tamelijk onbewogen stijl en met een grote mate van terughoudendheid wat het privé-leven van de auteur betreft' (p. 135).

Een van de zeer weinige uitzonderingen, hoogstwaarschijnlijk de enige, op deze regel is *Fousheng liuji* of *Zes optekeningen over een vlietend leven* door een zekere Shen Fu (1763-ca. 1815), maar dit werk trok in het traditionele China zó weinig aandacht dat het pas in 1877 werd gedrukt, toen al twee van de zes hoofdstukken verloren waren gegaan. Shen Fu's werk is niet chronologisch maar thematisch van opzet, het sluit dan ook niet zozeer aan bij de biografische traditie als wel bij de traditie van *biji* of 'penseel-optekeningen', dat wil zeggen: verspreide notities, van losse regels tot substantiële essays, over allerhande onderwerpen die de aandacht genieten van de betrokken auteur. In de vier be-

waarde hoofdstukken beschrijft Shen Fu achtereenvolgens zijn jeugd en gelukkige huwelijk; zijn verschillende liefhebberijen, zoals het kweken van bloemen; zijn armoede en de dood van zijn vrouw; en zijn zakenreizen, onder andere naar Canton, waar hij een bezoek brengt aan de beroemde bloemenboten. Binnen de traditionele Chinese literatuur toont Shen Fu een opmerkelijke openhartigheid in de beschrijving van zijn privé-leven – wellicht, evenals Li Qingzhao, bij gebrek aan de ambtelijke loopbaan die het leven van vrijwel alle Chinese schrijvers bepaalde. Shen Fu's werk voldoet echter nog zo weinig aan westerse verwachtingen van een autobiografie, dat verschillende vertalers het passend geoordeeld hebben om de inhoud ingrijpend te rearrangeren of de tekst slechts gedeeltelijk weer te geven.

De hardnekkige onwil van de autobiografie om zich binnen de traditionele Chinese literatuur tot een zelfstandig genre te ontwikkelen is des te opmerkelijker omdat op het eerste gezicht aan alle voorwaarden voor een voorspoedige ontwikkeling voldaan lijkt te zijn. De traditionele Chinese cultuur kenmerkt zich immers door een grote, welhaast obsessieve aandacht voor de morele en intellectuele ontwikkeling van de persoon, de traditionele geschiedschrijving kenmerkt zich door een welhaast maniakale bezetenheid voor de biografie, en de gehele traditionele literatuur heeft een sterk lyrisch, minder misleidend gezegd, een sterk getuigend en belijdend karakter. Al deze factoren zijn reeds vanaf een zeer vroeg stadium aanwijsbaar maar hebben desalniettemin nooit tot de ontwikkeling van de autobiografie als zelfstandig genre geleid. Daartegenover staat dat in de twintigste eeuw, na de kennismaking met de westerse roman en autobiografie, niet alleen veel sterk autobiografische fictie is geschreven, maar ook een groot aantal autobiografieën. Het aantal autobiografieën, memoires en herinneringen dat in recente jaren is verschenen, is eenvoudigweg onafzienbaar. De vraag dringt zich dan ook op waarom de ogenschijnlijk zo gunstige voorwaarden toch niet in het ontstaan van de autobiografie als genre konden resulteren en of wellicht een ander genre de functie van de autobiografie vervulde.

Het confucianisme kenmerkt zich door een grote aandacht voor de morele en intellectuele vorming van de persoon. De karakteristieke eigenschap van de geleerde is niet zozeer de breedte van zijn kennis als wel zijn voortdurende inspanning om

door studie en oefening zijn denken, spreken en handelen te vervolmaken. In het Engels wordt dit proces aangeduid als *self-cultivation*, de Chinese term is *xiushen* of 'het verbeteren van het lichaam'. Ofschoon het woord *shen* of 'lichaam' een volstrekt gebruikelijke term is ter aanduiding van de eigen persoon, is de keuze van juist deze term toch in deze context wellicht significant: het einddoel van *xiushen* is niet de perfectie van de persoonlijke ziel maar de perfectie van het maatschappelijk functioneren. Voor de perfectie van het maatschappelijk functioneren is de juiste geesteshouding van volmaakte oprechtheid een basisvoorwaarde, maar ook niet meer dan dat. Een zuivere intentie is lovenswaardig maar zonder het bijbehorende gedrag van nul en gener waarde. De studie was niet gericht op de aanvaarding van een absurd want geopenbaard geloof, maar op de uiteindelijke spontane naleving van de natuurlijke normen zoals die aanwezig zijn in de bestaande, historische werkelijkheid en in aanleg gegeven zijn in de menselijke natuur. Deze normen, die niet alleen normatief maar ook normaal zijn, zijn in wezen voor iedereen gelijk. Idealiter zou van iedereen in dezelfde maatschappelijke situatie mogen worden verwacht op dezelfde wijze te spreken en te handelen. Noch de bekering noch de individualiteit speelt een rol binnen deze opvatting van zelfverbetering. De bekering speelt geen rol, omdat *xiushen* gericht is op de perfectie van de in de eigen menselijke natuur gegeven normen. Met de bekering ontbreekt ook de bekeringsgeschiedenis. Individualiteit speelt geen rol, omdat het proces van zelfverbetering allerminst gericht is op het benadrukken van strikt individuele kwaliteiten. Integendeel, het is gericht op de volmaakte fusie van persoon en norm. Daarmee is ook geen plaats gelaten voor geschriften waarin de schrijver zich verlustigt in de beleving van zijn volstrekt eigen, unieke, slechts aan hemzelf volledig bekende individualiteit.

De gelouterde ziel en de unieke individualiteit leiden echter beide een verborgen bestaan in het binnenste van hun trotse bezitters en behoeven verkondiging door hun eigenaars om bekend te worden en erkend. Het resultaat van *xiushen* heeft een dergelijke zelfreclame niet van node, want het is voor een ieder zichtbaar in de juiste wijze waarop de betrokkene zijn taken als zoon en broer, echtgenoot en onderdaan vervult, het vindt dan ook zijn erkenning in maatschappelijke achting en een voorspoedige ambtelijke loopbaan. De bekroning van de maatschappelijke erkenning van succesvolle zelfverbetering is de biografie. De Chinese ge-

schiedschrijving ruimt sinds Sima Qians *Optekeningen van de hofhistoriograaf* van circa 100 v.C. een zeer ruime plaats in aan de biografie. Van de honderddertig boeken van dit werk zijn er zeventig gewijd aan de *liezhuan* of 'exemplarische overleveringen'. Omdat vrijwel al deze zeventig boeken gewijd zijn aan de levensbeschrijving van een of meer personen, vertaalt men de term *liezhuan* meestal als biografieën. In de latere, naar de *Optekeningen van de hofhistoriograaf* vorm gegeven dynastieke geschiedenissen heeft de afdeling biografieën een vergelijkbaar, zo niet groeiend gewicht. Ook plaatselijke geschiedenissen, de zogenaamde *difangzhi* of *local gazetteers*, besteedden een groot gedeelte van hun ruimte aan biografieën van lokale eminenties. Daarnaast bestaan er talrijke andere verzamelingen van biografieën, op basis van onderwerp of periode. De voor de Chinese geschiedenis beschikbare biografische informatie is dan ook schier onafzienbaar in omvang.

Het woord biografie mag echter geen overdreven verwachtingen wekken. Het overgrote deel van de biografische teksten is zeer beperkt van omvang, enkele pagina's is al veel. De biografie beoogt dan ook zelden een uitputtende levensbeschrijving te geven. Het oogmerk van het genre is veeleer het karakteriseren van het onderwerp door een korte kenschets van zijn morele kwaliteiten in zijn maatschappelijk functioneren. De karakteropvatting is statisch en de nadruk valt geheel op de deelneming aan het openbare leven binnen het overheidsapparaat. De biografieën zijn – in dubbel opzicht – exemplarische overleveringen: zij bieden ons exempla van het voorbeeldig handelen, die geacht worden de lezer tot voorbeeld te dienen. De biografie in de dynastieke geschiedenissen ontwikkelde dan ook al spoedig een zeer rigide vorm. De vermelding van de namen en de plaats van oorsprong van de betrokkene wordt gevolgd door de weergave van een of twee tekenende anekdotes uit zijn jeugd, die een voorafspiegeling zijn van de kwaliteiten die hij als volwassene zal manifesteren. Het laconieke overzicht van de ambtelijke carrière wordt onderbroken door een of meer typische voorvallen daaruit nader te belichten, waarbij niet zelden de betrokken ambtelijke stukken in extenso worden geciteerd. De biografie besluit met de vermelding van de eindrang en een opsomming van eventuele postume eerbewijzen. Het zo feitelijk mogelijk gehouden relaas wordt gevolgd door een expliciet oordeel over 's mans morele kwaliteiten door de historicus. Aandacht voor het privé-leven van het

onderwerp ontbreekt vrijwel geheel. In *The Confucian's Progress. Autobiographical writings in traditional China* (1990), beschouwt Pei-yi Wu de vorm van de traditionele biografie dan ook als een van de belangrijke factoren die de ontwikkeling van een autobiografische traditie in China belemmerden.

Een enkele auteur schreef zijn eigen biografie. Deze werken laten zien hoezeer in de traditionele Chinese biografie de morele kenschets van het onderwerp prevaleert over het levensbericht. Het beste zijn deze 'autobiografieën' dan ook te karakteriseren als een polemisch zelfportret. Wolfgang Bauer begint zijn *Das Antlitz Chinas* (1990), een uitvoerig overzicht van vormen van autobiografisch schrijven in de Chinese literatuur vanaf haar oorsprong tot op de dag van vandaag, dan ook met het tegenover elkaar stellen van 'Autobiographie' en 'Selbstdarstellung'. Terwijl voor de autobiografie het historisch overzicht van het eigen leven kenmerkend is, ontbreekt de historische diepgang in het zelfportret: 'Die Selbstbeschreibung ist [...] ihrem Character nach nicht bloß von jeder chronologischen Schilderung entbunden, sondern prinzipiell auch von der Schilderung eins "Lebens", ja vergangener Ereignisse überhaupt. Für sie zählt an sich nur der Augenblick, in dem, in einer plötzlichen Wendung, das Ich in den Blick gerät.' In Bauers encyclopedische monografie neemt vervolgens deze 'für China typische, relativ kurze, in Prosa abgefaßte Selbstdarstellung' de centrale plaats in.

Een van de beroemdste voorbeelden van dit type teksten is de *Biografie van Meester Vijf Wilgen* door de dichter Tao Qian (365-427). Deze tekst is zo kort, dat ze probleemloos in haar geheel kan worden geciteerd.

> Het is onbekend uit welke plaats de meester kwam en we weten ook zijn naam niet precies. Naast zijn huis groeiden vijf wilgebomen en daaraan ontleende hij zijn bijnaam.
>
> Hij was ongehaast en rustig en sprak in weinig woorden, hij haakte niet naar roem of gewin. Hij las graag boeken maar zocht niet naar een minutieuze exegese. Telkens als een boek met zijn ideeën strookte, vergat hij van vreugde te eten. Wijn was zijn grootste genot, maar hij was arm en niet steeds in staat voldoende te kopen. Vrienden en verwanten, die wisten hoe de zaken er voorstonden, bereidden soms een feestmaal waarop ze hem uitnodigden. Wanneer hij daar kwam, dronk hij in één ruk door in de hoop in een roes te geraken. Eenmaal

in een roes vertrok hij zonder zich erom te bekommeren of het daarvoor al tijd was.

De muren rond zijn huis waren vervallen en boden geen beschutting tegen noorderstorm of zonnehitte. Zijn korte ruwe kleed was versleten en versteld, zijn schotel en nap waren dikwijls leeg: het raakte hem niet. Vaak schreef hij gedichten voor zijn eigen genoegen, waarin hij duidelijk zijn gedachten verwoordde, maar nooit vroeg hij zich af wat hun succes was. Zo leefde hij tot het einde zijner dagen.

Het oordeel luidt: van Qian Liu werd gezegd: 'Hij was niet droevig en bedrukt door armoe en lage stand, hij draafde en slaafde niet voor rijkdom en aanzien.' Dat beschrijft een man als deze! Met een beker in de hand schreef hij zijn verzen om vreugde te vinden in zijn gedachten – een onderdaan van Heer Zonder-Zorgen of Heer Getian?

In deze 'autobiografie' portretteert Tao Qian zich niet zozeer als de onbekommerde levensgenieter alswel als de oprechte heer die, in wanhoop over de verwording der tijden, zich noodgedwongen heeft teruggetrokken uit het openbare leven en nu vergetelheid zoekt in dronkenschap.

Zelfs toen zich, in de zestiende en zeventiende eeuw, een grotere nadruk ontwikkelde op het eigen geweten als bron van alle zedelijke kennis en de maatschappij een grotere mate van excentriciteit tolereerde dan ooit daarvoor of daarna (tot het aanbreken van de twintigste eeuw), bleven autobiografische geschriften toch opmerkelijk beknopt en onpersoonlijk in vergelijking met de westerse autobiografie. Geen van deze door Pei-yi Wu zo moeizaam verzamelde teksten heeft ooit op grote schaal navolging gevonden in eigen tijd of later en zelden zijn ze in hun geheel in vertaling langer dan een bladzij of tien.

Zoals ook uit de *Biografie van Meester Vijf Wilgen* blijkt, hebben veel teksten uit de traditionele Chinese literatuur een sterk getuigend en belijdend karakter. In de traditionele Chinese literatuur is fictie taboe, verzinsels zijn geen letterkunde: epiek en dramatiek zijn relatief laat tot ontwikkeling gekomen en werden op zijn best gedoogd als lectuur. Het literaire werk wordt niet beschouwd als een eigenmachtige schepping van de auteur, die tot zijn schepping wordt gedreven door een onverklaarbare inspiratie en in zijn schepping een ideale waarheid vorm kan geven. Integendeel, de schrijver verwoordt in een reactie de bestaande

werkelijkheid om hem heen die hem heeft ontroerd, en in zijn verwoording geeft hij tegelijkertijd uiting aan de door (aspecten van) die wereld in hem opgeroepen emoties en gevoelens. Een van de oudste Chinese definities van poëzie luidt *shi yan zhi ye* of 'een gedicht is de verwoording van een streven/gevoel'. Met dit streven of gevoel wordt dan echter geen emotie of intentie bedoeld die primair geboren wordt uit de persoonlijkheid van de schrijver, men bedoelt daarmee een door een specifieke, naar plaats en tijd te identificeren aanleiding in het maatschappelijk leven of de natuur opgeroepen emotie of gevoel – als de dichter de gelegenheid al niet zelf specificeert in de titel van een gedicht zoals gebruikelijk is, zal de commentator zich alle moeite getroosten om deze gebeurtenis of situatie alsnog te localiseren (en zo nodig uit het gedicht te reconstrueren). Bij de verwoording van deze reactie gaat het niet om 'de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie' maar om de voorbeeldige formulering van een normale emotie, zoals die is vervolmaakt door jaren van zelfverbetering. De typische dichter is dan ook geen bohémien, profeet of godsdienstwaanzinnige, die op enigerlei wijze rebelleert tegen de bestaande maatschappelijke orde, maar de ambtenaar en aspirant-ambtenaar, voor wie de dichtkunst een onderdeel vormt van de deelneming aan het maatschappelijk leven, en zijn lyrische poëzie heeft dan ook vanzelfsprekend een didactische functie. Onder normale, dat wil in deze context dus zeggen: ideale, omstandigheden – die helaas slechts zelden heersten – zijn de beste dichters de hoogste ambtenaren, omdat de hoogste ambtenaren de meest volmaakte geleerden zijn. In de goede dichter is de emotie spontaan en de verwoording direct: de dichter denkt niet na, het gedicht wordt door de wereld in hem opgeroepen. Zoals de textuur van door een windje op het water verwekte golfjes niet door het water is gewild, zo kan ook de dichter niet anders doen dan de door gebeurtenissen en situaties in hem opgeroepen gevoelens en emoties produceren als tekst. De tekst is een getuigenis die niet alleen de beschreven werkelijkheid laat kennen maar ook de morele kwaliteiten van de schrijver.

In een dergelijke literatuuropvatting is een strikte principiële scheiding tussen ambtelijke stukken en persoonlijke poëzie onmogelijk. Ook in de poëzie staat de ordening van de wereld centraal. In de loop der eeuwen verbreedt zich echter de thematiek van de poëzie meer en meer. Zijn het aanvankelijk slechts

de grote gebeurtenissen in de nationale politiek die de dichter dwingen zich te uiten, later geven ook situaties in de natuur en gebeurtenissen in het privé-leven aanleiding tot gedichten. Wanneer we zijn aangekomen in de Noordelijke en Zuidelijke Songdynastieën (960-1126, 1127-1279), is geen gebeurtenis of situatie te onbeduidend om de dichter te inspireren tot een gedicht en een willig werktuig van de werkelijkheid als de dichter Lu You (1125-1210) kan dan ook een oeuvre nalaten van tegen de tienduizend gedichten. Vanaf de Songdynastieën wordt het ook in toenemende mate gebruik om in het verzamelde werk van de dichter, of dat nu nog door de schrijver zelf tijdens zijn leven is geordend of dat het door vrienden en nabestaanden na zijn dood is samengesteld, de gedichten niet naar genre bijeen te plaatsen maar in strikt chronologische volgorde te rangschikken. Het literaire oeuvre is, en wordt gepresenteerd als, een voortdurend groeiend verslag van de persoonlijke ervaring door de schrijver van de werkelijkheid om hem heen, waaruit de lezer de schrijver kan leren kennen en waaruit de schrijver door de lezer gekend wil worden. De verzamelde poëzie vervult de functie van een autobiografie en laat zich lezen als een autobiografie, maar is in strikte zin natuurlijk geen autobiografie, evenmin als een dagboek dat is.

Waarheid kan slechts bestaan, volgens de traditionele literatuuropvatting, in de authentieke verwoording van de op enig moment door de wereld opgeroepen emoties. De schrijver die het beeld van zichzelf bij de lezer wil retoucheren, kan dat slechts doen door de redactie van zijn oeuvre, want het staat hem natuurlijk vrij niet alle gedichten op te nemen in zijn verzameld werk. Revisie van de afzonderlijke gedichten is eigenlijk al uit den boze, en de herschrijving van het eigen leven geheel ondenkbaar. Natuurlijk komt het voor dat een schrijver in zijn gedichten herinneringen ophaalt aan vroeger en het is allerminst ongebruikelijk dat een dichter zich door een bijzondere gelegenheid, bijvoorbeeld zijn zestigste verjaardag, laat ontroeren om zijn levensloop samen te vatten. Ook de compilatie van een *nianpu* of chronologisch levensbericht behoort tot de mogelijkheden. Maar een beschrijving van het eigen leven in de zin van een autobiografie, met grote aandacht voor eigen ontwikkeling, voor het privé-leven en voor de discrepantie tussen maatschappelijk gedrag en individuele psychologie, zou niet alleen strijdig zijn met het goede fatsoen dat een strikte scheiding eiste tussen het openbare leven

en het leven *en famille*, maar zou ook de authenticiteit van het gehele literaire oeuvre, en daarmee de geldigheid van het gehele leven, ontkennen.

Immers, in het literaire werk gaat het niet om de indruk van authenticiteit maar om de authenticiteit zelf, die niet een zelfstandige kwaliteit van het literaire werk is maar slechts een aspect van de authenticiteit van het gehele maatschappelijke functioneren dat wordt nagestreefd door *xiushen* of zelfverbetering. Wie zich bewust wordt van de onoprechtheid van zijn poëzie verbrandt zijn gedichten, zoals de reeds genoemde Lu You deed op zijn eenenveertigste, en begint opnieuw. Het verzamelde werk is de enige mogelijkheid om de persoonlijkheid van de dichter te leren kennen en we zien dan ook dat al in een vroeg stadium schrijvers zich kosten noch moeite sparen om het voortbestaan van hun werk veilig te stellen. Door een autobiografie zou hij welbewust zichzelf noodgedwongen moeten ontmaskeren als een charlatan en poseur, en dat zou een vorm van exhibitionistisch masochisme impliceren dat mondiaal gezien een zeer recent verschijnsel is. Indien een schrijver uit het premoderne China al bevangen zou zijn door een dergelijk exhibitionistisch masochisme, dan ontbrak een duidelijk literair model. Dat werd pas in de twintigste eeuw geïmporteerd, toen tegelijkertijd de traditionele poëzie 'ontmaskerd' werd als het mombakkes dat de ware aard van het 'kannibalistische confucianisme' moest verhullen en, door de fictionalisering van de literatuur, de authentieke verwoording van de persoonlijke ervaring van de werkelijkheid nieuwe uitingsvormen zocht, terwijl sociale en economische ontwikkelingen het bewustzijn van de eigen individualiteit plotseling versterkten.

Het autobiografische is in vrijwel alle genres van de traditionele Chinese literatuur te onderkennen, maar de autobiografie als genre was onmogelijk – want ondenkbaar. Wie de dichter wilde leren kennen als mens, las zijn poëzie.

Bibliografie

Algemeen

Idema, Wilt, & Lloyd Haft, 1985, *Chinese letterkunde. Inleiding, historisch overzicht en bibliografieën*, Utrecht.

Jullien, François, 1985, *La valeur allusive. Des catégories originales de*

l'interprétation poétique dans la tradition chinoise (Contribution à une réflexion sur l'altérité interculturelle), Publications de l'École française d'Extrême-Orient Volume CXLIV, Paris.
Owen, Stephen, 1985, *Traditional Chinese Poetry and Poetics. Omen of the world*, Madison.

De autobiografie in China

Bauer, Wolfgang, 1990, *Das Antlitz Chinas. Die autobiographische Selbstdarstellung in der chinesischen Literatur von ihren Anfängen bis heute*, München.
Frühauf, Manfred W., 1987, *Frühformen der chinesischen Autobiografie*, Frankfurter China-Studien Band 2, Frankfurt a.M.
Hervouet, Yves, 1976, 'L'autobiografie dans la Chine traditionnelle', in: *Études d'histoire et de littérature chinoises offerts au Professeur Jaroslav Prusek*, Bibliothèque de l'institut des Hautes Études Chinoises, Volume XXIV, Paris, p. 107-141.
Pei-yi Wu, 1990, *The Confucian's Progress. Autobiographical writings in traditional China*, Princeton.

Vertalingen in het Nederlands

Bai Juyi, 1986, *Gans, papegaai en kraanvogel. Gedichten uit het oude China*, vertaald door W.L. Idema, Amsterdam.
–, 1990, 'Ballade van het Zuidoosten', vertaald door W.L. Idema, in: *Hollands Maandblad* nr. 515 (okt.), p. 9-15.
Du Fu, 1989, *De verweesde boot. Klassieke Chinese gedichten*, vertaald door W.L. Idema, Amsterdam.
Idema, W.L., 1991, 'Wat een dwaasheid, nietwaar? Het leven van de dichteres Li Qingzhao', in: *Hollands Maandblad*, nr. 519 (febr.), p. 29-38.
Shen Fu, 1989, *Verslagen van een vlietend leven – biografie van een liefde*, vertaald door D. Bronkhorst, Groningen.
Zeng Jize, 1980, *Mandarijn in Europa. Dagboek van de jaren 1878-1886*, vertaald door Anke Bal, Amsterdam.

Anne Sytske Keyser

De moderne Chinese autobiografie

Allervroegste herinneringen.

'Dit kind was eigenlijk bedoeld voor je schoonzusje, maar omdat ik bang ben dat zij er niet goed voor zal zorgen, geef ik het nu aan jou.'

Dat had de Godin die kinderen brengt in een droom tegen mijn moeder gezegd. Vaak wanneer moeder op een zonnige dag na twaalven in haar op het zuiden geleden kamer aan het borduren was, vertelde ze ons, broertjes en zusjes (misschien waren er ook nog dienstmeisjes bij aanwezig) deze merkwaardige droom.

'De dag erna werd jij geboren.'

Als moeder dat zei, hief ze haar ronde gezicht op en keek me aan met een blik die overvloeide van genegenheid; ik stond naast haar.

'Maar ik had nooit kunnen denken dat het zo'n stout kind zou zijn!'

Dan glimlachte moeder. Wij glimlachten ook.

Ik geloofde wat moeder zei. Vaak vroeg ik me verwonderd af of ik dan voor mijn geboorte in de hemel was geweest. Op die vraag kon ik geen antwoord vinden.

Zelf weet ik niets over de omstandigheden van mijn geboorte. Het enige dat ik weet, is dat ik op dezelfde dag jarig ben als moeder.

Ba Jin, *Ba Jin Zizhuan*, Shanghai 1934, p. 2-3

Moderne Chinese autobiografische teksten ontlenen in China hun bestaansrecht nog altijd aan de maatschappelijke voorbeeldfunctie die zij bezitten. Het opwerpen van een 'ik' als een model dat het navolgen waard is, is belangrijker dan het verwoorden van subjectieve ervaringen en emoties, hoewel dat laatste niet verboden is. De subjectieve beleving van de auteur is ondergeschikt aan de boodschap die hij wil overbrengen. Doordat de auteurs

bijna zonder uitzondering vanuit een didactische premisse schrijven, staat de Chinese autobiografie als geheel dicht bij de biografie. De term die doorgaans wordt gehanteerd voor autobiografie is *zizhuan*. *Zi* betekent 'zelf', 'eigen'; *zhuan* 'overlevering', 'biografie'. Een andere, in de jaren twintig en dertig wel voorkomende uitdrukking is *zixuzhuan*: *xu* betekent 'verhalen, verslag doen van', de hele term betekent derhalve iets als 'biografie waarin men van zichzelf verslag doet'. Het encyclopedische woordenboek *Zee van woorden* (editie van 1979) rangschikt de autobiografie onder het genre van de biografie. De weinig specifieke omschrijving luidt: '[...] het in de eerste of derde persoonsvorm verhalen over eigen levensloop en werken.'

In de jaren twintig en dertig zijn enkele zeer beroemde autobiografieën verschenen. Van de veelgelezen en vooral bij jongeren zeer geliefde auteur Ba Jin (pseudoniem van Li Feigan, geboren in 1904) verscheen in 1934 *Autobiografie van Ba Jin*. Ba Jin was dertig jaar toen hij dit werk schreef en had juist furore gemaakt met de roman *Familie* (deel 1 in de trilogie *Stroomversnelling*). Voor toenmalige lezers moet het zeer aantrekkelijk zijn geweest iets te kunnen lezen over de persoon van 'hun' jonge en aanbeden auteur.

De roman *Familie* geeft een portret van een uitgebreide en door de grootvader met strakke hand bestuurde familie in het Westen van China, in Chengdu. De belangrijkste personages zijn de drie broers Juexin, Juemin en Juehui, die onder invloed van de tijd waarin zij leven (de vroege Republiek, 1920-1921) in conflict komen met de oudere generatie. De broers reageren elk verschillend op de druk van de 'oude' maatschappij en in hen kunnen we drie reactie-'modellen' herkennen die destijds algemeen onder jongeren voorkwamen. De oudste broer reageert passief, de tweede vecht voor zijn huwelijk met de vrouw van zijn keuze, terwijl de jongste zijn revolutionaire idealen in praktijk wil brengen. Hoewel de roman zeker niet een van Ba Jins beste is en steeds op het randje van melodrama balanceert, was het de eerste roman waarmee een grote groep intellectuele jongeren zich kon identificeren. *Familie* is dan ook wel de 'autobiografie van een generatie' genoemd. Veel van de personages en voorvallen in de roman zijn direct te herleiden tot de persoonlijke ervaringen van de auteur, en het is duidelijk dat de jongste broer, Juehui, op de auteur zelf is gemodelleerd.

De publikatiegeschiedenis van Ba Jins autobiografie is het

vermelden waard. In het nawoord van Ba Jins bundel *Herinneringen* (1936) staat het volgende:

> Drie jaar geleden had De Eerste Uitgeverij plannen om een autobiografieënreeks uit te geven en vroeg men mij een autobiografie te schrijven. Ik zei dat ik geen 'autobiografie' kon schrijven, dat het hoogstens wat fragmentarische herinneringen zouden worden. De vriend die hierover kwam onderhandelen, zei dat dat ook mocht, en zo schreef ik *Fragmentarische herinneringen* en stuurde dat op. Het manuscript lag meer dan een jaar bij die uitgeverij op de plank, totdat het bij uitgave eerverleden jaar [1934] toch in *Autobiografie van Ba Jin* was veranderd. [...]

Het wel degelijk door hemzelf geschreven woord vooraf van deze autobiografie is hieronder in zijn geheel opgenomen:

> Dit is een gedeelte van mijn autobiografie. In de onderstaande vijf fragmenten heb ik opzettelijk een wisselende toon en verschillende manieren van chronologisch weergeven gehanteerd, in de hoop dat de lezer daaruit de ontwikkeling van mijn leven zal kunnen aflezen.
>
> Vanwege beperkingen aan de lengte van het geheel, is dit slechts een eenvoudige schets van mijn leven tot dusver.
>
> Shanghai, eind februari 1934, Ba Jin.

In plaats van de beloofde vijf fragmenten treft de lezer er slechts vier aan, het vijfde (waarin de politieke denkbeelden van de anarchist Ba Jin aan bod kwamen) was door de censuur geschrapt. Deze vier fragmenten hebben de titels: 'Allervroegste herinneringen', 'De omgeving thuis', 'Mijn oudste broer' en 'Het leven als schrijver'.

In 'Allervroegste herinneringen', gesteld in zeer eenvoudige taal, vertelt het kind Ba Jin over enkele voorvallen uit zijn dagelijks leven, waaruit blijkt dat hij al op jonge leeftijd niet onberoerd werd gelaten door onrecht en zich afvroeg waarom het bestond. Een typerende episode is de volgende: Ba Jin speelde graag legertje met de kippen die zijn moeder hield, hij had ze zelfs namen gegeven. Op een gegeven moment verdwenen er kippen, naar later bleek naar de keuken. Ba Jin was ontzet, zeker toen ook zijn lievelingskip, de Grote Bonte, werd geslacht.

Ba Jin plaatst al zijn herinneringen in een dusdanig kader dat ze een optimale illustratie vormen van het uiteindelijke beeld dat hij van zichzelf wil schetsen: een gevoelige jongen die zich ontwikkelt tot een bewogen en humaan strijder tegen onrecht. Het is niet verwonderlijk dat hij heel positief uit deze autobiografie naar voren komt. Alleen in het hoofdstuk dat over zijn oudste broer gaat, is de toon apologetisch. Ba Jins oudste broer moest na de dood van hun vader de zware taak van het bestieren van het huishouden op zich nemen. Hij was genoodzaakt tijdrovende familiebelangen te behartigen en ruzies tussen familieleden te beslechten, bovendien moest hij de rebelse Ba Jin en hun andere broer tegenover de oudere mannelijke familieleden verdedigen. In alles toonde hij zich de piëteitsvolle zoon; het was zijn persoonlijke tragedie dat hij daarnaast progressieve ideeën koesterde die hij niet in praktijk kon brengen. Hij was een fatalist en aanhanger van Tolstois theorie van lijdzaamheid.

Enerzijds veroordeelden Ba Jin en zijn broer hun oudere broer onbarmhartig, anderzijds was hij wel degene die hun leven gemakkelijker maakte, speciaal boeken uit Shanghai liet komen en hun tirades van ooms bespaarde.

> Hij [de oudste broer] had het er heel moeilijk mee [met de familieperikelen], maar wij [de twee jongere broers] konden geen begrip voor hem opbrengen. We zeiden dat zijn opoffering niet noodzakelijk was, en daarin hadden we gelijk. Want al was hij er niet geweest om al deze dingen voor ons op te vangen, dan nog zouden mijn oom en tante niet in staat zijn geweest ons echt iets te doen.

Na zijn vertrek uit Chengdu ziet Ba Jin zijn oudste broer nog een keer in Shanghai. Dan ontvangt hij een brief waarin zijn broer aankondigt dat hij zelfmoord zal plegen. Ba Jin reageert niet, omdat hij gelooft dat zijn broer dit plan toch niet ten uitvoer zal brengen. Dat blijkt een misvatting. De zelfmoord (in 1931) maakt diepe indruk op Ba Jin. Hij is in die tijd bezig aan *Familie*, en in het personage van de gefrustreerde oudste broer Juexin kunnen wij Ba Jins broer herkennen.

Een heel opmerkelijke autobiografie is Xie Bingyings (geboren in 1903) *Autobiografie van een vrouwelijke soldaat*. Zij bestaat uit twee delen, het eerste dateert uit 1936, het tweede uit 1946.

De twee delen werden bijeengebracht in een herziene versie die in 1948 verscheen. Het woord vooraf daarin besluit met de opdracht 'aan de nagedachtenis van mijn ouders, en aan alle jonge mensen die voor de waarheid, rechtvaardigheid en menselijkheid strijden!'

Uit haar autobiografie komt Xie naar voren als een vechtster bij uitstek. Xie was geboren in een dorp in het district Xinhua van de provincie Hunan. Haar vader had door hard werken de provinciale examens gehaald en was directeur van een middelbare school. Hoewel hij in sommige opzichten zeer traditioneel was, stond hij niet afwijzend tegenover nieuwe dingen en stimuleerde hij Xies oudere broer om Engels te leren op de middelbare school. Haar moeder was de oudste van drie dochters en had een sterke persoonlijkheid, die haar het gebied waar zij woonden 'als een soort Mussolini' deed regeren. Xie had drie oudere broers en een oudere zus, die in conflicten met hun ouders uiteindelijk toch toegaven, terwijl Xie elk compromis weigerde. Tot haar tiende had ze een onbezorgde jeugd, maar daarna ging ze steeds confrontaties aan met haar ouders, vooral met haar moeder. Hoewel ze al naar het plaatselijke schooltje was geweest, vonden haar ouders dat een meisje niet zoveel hoefde te weten en stonden zij niet toe dat ze naar de middelbare school ging. Xie ging daarop in hongerstaking. Drie dagen was voldoende om haar moeder te vermurwen. Een reeks van middelbare scholen volgde, en in 1921 haalde ze het toelatingsexamen voor de Eerste Provinciale Pedagogische Academie voor Meisjes in Changsha. In 1926 wist ze op de Centrale Militaire en Politieke Academie in Wuhan te komen, waar ze een soldatentraining kreeg. In 1927 nam ze deel aan de Noordelijke Expeditie van Jiang Jieshi (Tjiang Kai-shek) tegen de regionale warlords. In hetzelfde jaar viel het Verenigd Front tussen de nationalisten (Jiang) en de communisten uiteen, en het vrouwenkorps waarbij Xie was aangesloten, werd ontbonden. De nationalisten openden de jacht op 'communisten', en hoewel Xie geen duidelijk politiek standpunt had ingenomen, was zij vanwege haar voor een vrouw afkeurenswaardige activiteiten toch verdacht. Ze zag zich gedwongen naar huis terug te keren. Daar arrangeerde haar moeder onmiddellijk een huwelijk voor haar lastige dochter. Terwijl de gang al vol stond met de meubels die deel zouden uitmaken van de bruidsschat, werd Xie opgesloten in haar kamer, in de hoop dat de gedwongen afzondering haar tot inkeer zou brengen. Vlak voor de trouwdag slaagde Xie erin te

ontsnappen en een plaats op een boot naar Shanghai te bemachtigen. Deel 1 eindigt hier.

Shanghai is echter niet het einde van de reis. In deel 2 doet Xie Bingying uitgebreid verslag van haar omzwervingen door China (van het ene docentenbaantje naar het andere); ze vertelt over haar verblijf in Japan, de relatie met haar minnaar en hun dochter. Xie Bingying verliet China in 1948. Ze reisde achtereenvolgens door Taiwan, Maleisië en de Filippijnen, en ging uiteindelijk naar de Verenigde Staten, waar ze nog altijd woont. Haar autobiografie is vanwege het avontuurlijke karakter van haar leven en de wijze van optekenen – zeer veel dialogen – erg geliefd. Diezelfde aspecten van de autobiografie hebben ervoor gezorgd dat zij meestal als een roman wordt gelezen.

Het misschien wel het meest aan westerse opvattingen over autobiografie beantwoordende werk is van de hand van Guo Moruo (1892-1978), dichter, later ook toneelschrijver, historicus en archeoloog. Hij publiceerde in 1929 *Kinderjaren*, het eerste deel van zijn autobiografie. Dit had hij in 1928 in Japan geschreven, in een periode dat hij herstellend was van een ziekte. Uit het nawoord blijkt dat Guo de intentie had om een groter werk te publiceren. Inderdaad werkte hij daarna met tussenpozen aan zijn autobiografie; in zijn verzamelde geschriften worden vier banden in beslag genomen door autobiografische geschriften.

Deel 1, *Jeugd*, is het interessantst; hierin zijn vier delen bijeengebracht: het al genoemde *Kinderjaren*, dan *Rond de Revolutie*, *Zwarte kat* en *Eerste vertrek uit Sichuan*. De andere banden van de autobiografie (Japan, zijn jaren bij het Scheppingsgenootschap, een literair genootschap waarvan hij een van de oprichters was) dragen het karakter van memoires en vallen daardoor buiten het bestek van dit artikel. In het woord vooraf van *Kinderjaren* schrijft hij dat hij geen 'bekentenissen' wil doen in navolging van Augustinus, Rousseau of Goethe. 'Ik schrijf slechts over iemand die is voortgebracht door deze maatschappij, of, zoals men ook zou kunnen zeggen, over het leven van die persoon in een bepaald tijdperk.'

Een belangrijke drijfveer voor het opstellen van zijn autobiografie was een sterk historisch besef, de gedachte dat het mogelijk was om door een beschrijving van zijn levensloop een cruciale periode in de moderne Chinese geschiedenis weer te geven. Sinds 1924 was Guo beïnvloed door socialistische en marxisti-

sche theorieën; in 1925 was hij lid geworden van de Chinese communistische partij. Het is dan ook te begrijpen dat zijn autobiografie gekleurd is door dialectisch-materialistisch denken. Guo gaat grotendeels chronologisch te werk, maar maakt af en toe een zijsprong naar een van de vele onderwerpen die zijn belangstelling genieten, zoals beroemde lieden die in zijn geboortestreek hebben gewoond of gereisd, de natuur, of de oude Chinese geschiedenis. Deze fragmenten roepen onmiddellijk associaties op met het genre *biji* (penseel-optekeningen), dat in het voorgaande essay al ter sprake is gekomen.

Guo was afkomstig uit het dorpje Shawan in het district Jiading (het huidige Leshan) van de provincie Sichuan; hij werd geboren op 16 november 1892. De autobiografie begint met een beschrijving van zijn geboortedorp, een roversnest, gunstig gelegen in een onherbergzame streek met steile bergen en woeste rivieren. Guo kwam uit een grote familie van landeigenaren. Zijn vader hield zich bezig met handel in allerlei zaken en het opbouwen van het familiekapitaal dat door de kwistigheid van de vorige generatie was geslonken. Op jonge leeftijd begon Guo Moruo al kennis te vergaren: zijn moeder leerde hem op zijn vierde poëzie uit de Tang (618-907) en Song (960-1279) opzeggen en kort daarna ging hij naar de familieschool. Daar kreeg hij te maken met de harde lesmethoden van een confucianistische leraar.

Een gedeelte van zijn lagere en middelbare schooltijd bracht hij door in Jiading. In die tijd veranderde hij in een losbandige leerling, die zich voortdurend cynisch uitliet over het slechte onderricht dat hij kreeg. Het schoolsysteem stond in die jaren nog in de kinderschoenen. Het examenstelsel was in 1905 afgeschaft en er heerste grote verwarring omtrent de nieuwe lagere en middelbare scholen. De status van leraren en leerlingen was onduidelijk. Hoewel op de middelbare school wel nieuwe vakken werden onderwezen als wiskunde en buitenlandse talen, bijvoorbeeld Japans, hadden de docenten daar amper een opleiding in gehad. De Jiadingse middelbare schoolcarrière van Guo Moruo eindigde met zijn onvoorwaardelijke schorsing. *Kinderjaren* eindigt hier.

Deel 2, *Rond de Revolutie* (1929), bestrijkt de jaren 1910 en 1911. Guo's vader had laconiek gereageerd op de schorsing van zijn zoon. Guo Moruo mocht in Chengdu, de provinciehoofdstad, naar school. Hij ging er vol goede verwachtingen heen met een schoolvriend uit Jiading. Steekpenningen en aanbevelingsbrieven bleken toereikend voor een plaats op een befaamde

school. Algauw ergerde Guo zich net zo aan zijn leraren als in Jiading. Ze wisten even weinig van vreemde talen (Engels en Japans) en gaven weinig enthousiast les. Guo, die het omwille van nationalistische overwegingen niet juist vond zich met een nutteloos vak als literatuur bezig te houden, ook al was het zijn lievelingsonderwerp, verveelde zich. Hij zocht zijn toevlucht in de drank, de lokale, maar nationaal beroemde graanjenever. Intussen waren er allerlei tekenen die wezen op het naderend einde van de Qingdynastie. Een groot gedeelte van *Rond de Revolutie* bestaat uit een reconstructie van de gebeurtenissen in Sichuan in die woelige jaren.

Deel 3, *Zwarte kat* (1930), is een verslag van Guo's eerste huwelijk, in 1912 door zijn moeder gearrangeerd. De bruid, een dorpsmeisje, had gebonden voeten en 'neusgaten als van een gorilla'. Kort na zijn huwelijk ging Guo naar Chengdu om verder te studeren. Hij raakte allengs meer gedeprimeerd. Hij schrijft:

> Mijn enige hoop was Sichuan te kunnen verlaten, maar hoe kon iemand als ik, die zelfs voor zakgeld afhankelijk was van zijn vader en oudere broer, weggaan? In die tijd, die naar je zou kunnen zeggen voor mij het gevaarlijkst was, dronk ik of mijn leven ervan afhing graanjenever, en speelde mahjong; avond na avond was ik ladderzat, en avond aan avond gokte ik me wezenloos. Destijds woonden we op school niet op een campus en was je geheel vrij in het volgen van de lessen. Een keer speelde ik drie dagen en nachten aan een stuk mahjong, op het laatst kon ik niet eens meer goed zitten. Als ik niet speelde of dronk, ging ik wel naar de Peking-opera [...].

Anderhalf jaar bracht hij zo in Chengdu door, toen kwam de kans om naar een militaire academie in Tianjin te gaan (hierover schrijft Guo in *Eerste vertrek uit Sichuan*, van 1936) en later naar Japan om er medicijnen en uiteindelijk literatuur te studeren. Het betekende een ommekeer in zijn leven en het begin van zijn literaire carrière.

Wat is de context waarin wij deze autobiografieën moeten plaatsen? Het begin van deze eeuw was een tijd van grote politieke en culturele veranderingen. In de negentiende eeuw had China kennisgemaakt met westers en Japans imperialisme (bijvoorbeeld 1840-1842: de Opiumoorlog met Engeland, 1894: de Sino-Ja-

panse oorlog), hetgeen velen de ogen had geopend. China was zwak, arm en achtergebleven, wat gedeeltelijk te wijten viel aan de reactionaire heersers van de Qingdynastie (1644-1911). Na de Revolutie in 1911 bleek de nieuwe republiek echter allesbehalve stabiel. Veel intellectuelen en studenten die bezorgd waren over het lot van China, zochten in westerse en Japanse theorieën en modellen naar oplossingen voor de problemen waarmee China te kampen had.

In 1919 vond er een incident plaats dat uitgroeide tot een beweging, de Vier Mei Beweging. In het huidige Beijing (Peking) demonstreerden op 4 mei (en de dagen erna) grote aantallen studenten, later ook arbeiders, intellectuelen en andere inwoners van de stad, tegen het besluit op de Vredesconferentie in Versailles om de Duitse concessies in de Chinese provincie Shandong af te staan aan Japan. Naast de politieke kant van de beweging was er een sociaal-maatschappelijke, van verzet tegen de traditie. Nieuwe ideeën op werkelijk alle terreinen, die in de jaren daarvoor slechts bekendheid hadden genoten bij een kleine groep mensen, raakten nu wijd verbreid. Voor de literatuur waren de gevolgen enorm. Ten eerste was het nu geaccepteerd om niet meer de klassieke schrijftaal te hanteren, maar *baihua*, een aangepaste vorm van het gesproken Chinees. *Baihua* was weer gebaseerd op oud-*baihua*, dat al enkele eeuwen eerder was ontstaan. Daarnaast ontwikkelden zich nieuwe vormen van literatuur, als het korte verhaal en vrije gedichten in *baihua*.

De drie bovengenoemde auteurs dragen allen de erfenis van de Vier Mei Beweging met zich mee. Guo is er zeer actief in geweest; hij heeft naam gemaakt met de publikatie van een bundel gedichten in *baihua*, terwijl men tot dan toe gemeend had dat poëzie alleen in het klassieke Chinees kon worden geschreven. Ba Jin en Xie Bingying waren nog te jong om actief deel te nemen aan de beweging, maar zij lazen wel de belangrijke tijdschriften die toen verschenen en waren dus op de hoogte van de discussies die daarin werden gevoerd.

Deze drie schrijvers en hun generatiegenoten stonden tussen twee culturen in; zij belichaamden de generatiekloof die in China was ontstaan tussen de traditionele cultuur en morele waarden en de door de jongeren zo enthousiast nagestreefde nieuwe, verlichte waarden. Deze auteurs waren op jeugdige leeftijd in contact gekomen met voor die tijd progressieve lieden (moderne onderwijzers) of althans met vrij moderne methoden van onder-

wijs. Daarnaast waren zij, veelal via oudere familieleden, bekend en vertrouwd geraakt met moderne geschriften, zowel revolutionair als literair, die een grote invloed op hun denken zouden uitoefenen. Hun sociaal-maatschappelijke achtergrond vertoonde ook overeenkomsten. Zij waren afkomstig uit welgestelde families, hetgeen hen in staat stelde te studeren en een althans materieel gezien onbezorgde jeugd te genieten. De familie verstikte echter ook, en daartegen kwamen zij in opstand. In het geval van Xie Bingying is het een gedwongen huwelijk dat haar uiteindelijk het ouderlijk huis doet ontvluchten; bij Ba Jin is het de druk van thuis, van het leven in een traditionele familie. Hun autobiografieën leggen getuigenis af van een groeiproces, misschien niet eens alleen als voorbeeld voor generatiegenoten, maar ook als zelfverantwoording.

In het bovenstaande zijn drie voorbeelden van autobiografieën uit de jaren dertig besproken. Het uitbreken van de oorlog met Japan (1937) maakte een herwaardering van culturele activiteiten noodzakelijk. De schrijvers en kunstenaars stortten zich en masse op nationalistische projecten die de bevolking dienden te mobiliseren. Voor autobiografieën was weinig tijd meer, hoewel sommige auteurs eerder werk herzagen. Pas na het einde van de oorlog werden er weer autobiografieën gepubliceerd.

De Burgeroorlog (1945-1949) eindigde met de oprichting van de Volksrepubliek China in 1949 en het uitwijken van de nationalistische regering naar Taiwan. Beide landen kenden daarna een zeer autocratisch bewind. Taiwan was in de jaren vijftig een culturele woestijn, waarin voornamelijk anticommunistisch werk werd geproduceerd. Hoewel de jaren zestig de opkomst van een eigen Taiwanese literatuur zagen, zijn er geen auteurs geweest die autobiografieën schreven; de meeste auteurs waren zeer jong, en anders dan degenen die in de jaren dertig actief waren, bestond er voor hen geen noodzaak om aan een autobiografie te werken.

Sinds de jaren zeventig zijn er veel memoires en losse notities gepubliceerd. De Volksrepubliek bewoog zich van campagne tot campagne, met de Culturele Revolutie (1966-1976) als dieptepunt. Over die periode zijn sinds de vroege jaren tachtig wel autobiografische teksten verschenen. Toen Deng Xiaoping in 1978 aan de macht kwam, ontstond er een grotere openheid op het gebied van kunst en literatuur. Hoewel het van weinig politiek inzicht zou getuigen om een autobiografie te schrijven (op een

voor het bewind politiek opportuun moment zou zo'n autobiografie weleens tegen de auteur gebruikt kunnen worden), zijn sommige romans en korte verhalen niets anders dan een autobiografie met een vernisje.

Een van de belangwekkendste voorbeelden van deze vorm van 'bedekte' autobiografie is de (nog onvoltooide) reeks *Bekentenissen van een materialist* van de auteur Zhang Xianliang (geboren in 1936). Twee van zijn werken zijn inmiddels in het Nederlands vertaald: *De vrouw in het riet* (Chinese uitgave 1985) en *Eethuisje Amerika* (Chinese uitgave 1983). Zhang kreeg in 1957 het etiket 'rechts element' opgeplakt vanwege een gedicht dat hij had geschreven; het betekende tweeëntwintig jaar lang afwisselend heropvoeding door arbeid, gevangenschap en arbeid onder toezicht van de massa's. In bovengenoemde werken doet hij verslag van die jaren. In *Eethuisje Amerika* ligt de tijd van handeling in de vroege jaren zestig, een tijd van hongersnood veroorzaakt door de desastreuze politiek van de Grote Sprong Voorwaarts. Het 'rechtse element' Zhang Yonglin, de 'ik' die het verhaal vertelt, wordt na vier jaar werkkamp overgeplaatst naar een staatsboerderij in een extreem arm en afgelegen gebied. In de luwte die de boerderij biedt, ondergaat Zhang voor het eerst de schoonheid van het bestaan. Tevens raakt hij doordrongen van de waarheid van het marxisme. Het ongecompliceerde en eerlijke boerenleven wordt belichaamd in de persoon van Ma Yinghua, een jonge vrouw met een dochtertje, die voor Zhang zorgt en op wie hij verliefd wordt. Hoewel de optimistische toon van de laatste hoofdstukken wat geëxalteerd lijkt, boeit de roman toch, omdat Zhang in staat is zijn eigen ervaringen in een unieke mengeling van afstandelijkheid en passie te boek te stellen. *De vrouw in het riet* speelt zich af tijdens de Culturele Revolutie. Hoofdpersoon is opnieuw Zhang Yonglin. Het fysiek uitputtende en afstompende werk dat hij moet verrichten en de aanvankelijke onmogelijkheid om met vrouwen in contact te komen, leiden ertoe dat Zhang, als hij uiteindelijk is getrouwd, impotent blijkt te zijn. De openhartigheid in dit deel, juist waar het gaat om een probleemonderwerp als seks, is naar Chinese maatstaven schokkend. Belangrijker is nog dat de impotentie van de hoofdpersoon een politieke metafoor is: de jaren van de Culturele Revolutie hebben de Chinezen lichamelijk en emotioneel verlamd. Zhangs persoonlijke, unieke ervaringen hebben tegelijk een universeel aspect; in zekere zin schrijft hij de autobiografie van de verloren generatie intellectuelen van de Culturele Revolutie.

In de literatuurwetenschap zoals die wordt beoefend in de Volksrepubliek China, is de autobiografie tot nog toe niet als een op zichzelf staand onderwerp bestudeerd. Een onderzoeker licht meestal die feiten uit een autobiografie die van belang zijn voor een biografische studie over de betreffende auteur. Zo fungeert de autobiografie in de praktijk vaak als een handige voorraadkast van allerlei biografische feiten die naar believen geciteerd kunnen worden. Een waardeoordeel over een autobiografisch werk is, geheel in overeenstemming met deze opvattingen, dan ook gebaseerd op de filologische bruikbaarheid. In discussies over een bepaalde autobiografie staat het waar/niet-waar probleem centraal. Vond dit voorval inderdaad plaats? Is dit citaat correct? Hoewel in deze situatie onder invloed van de in het afgelopen decennium geïntroduceerde literatuurtheorieën uit het Westen enige verandering is gekomen, duidt het ontbreken van een systematische bestudering van het genre autobiografie erop dat er onder de Chinese critici in elk geval nog geen autobiografische traditie bestaat.

Bibliografie

Algemeen

Chow Tse-tsung, 1960, *The May Fourth Movement: Intellectual revolution in modern China*, Cambridge, Mass.

Idema, Wilt, & Lloyd Haft, 1985, *Chinese letterkunde. Inleiding, historisch overzicht en bibliografieën*, Utrecht.

Over de schrijvers

Doležerová-Velingerová, Milena, 1964, 'Kuo Mo-jo's autobiographical works', in: Jaroslav Průšek (ed.), *Studies in Modern Chinese Literature*, Berlin, p. 45-75.

Lang, Olga, 1967, *Pa Chin and His Writings. Chinese youth between the two revolutions*, Cambridge, Mass.

Sybesma, Rint, 1989, 'After the tortuous journey: Zhang Xianliang on being a writer in China', in: *China Information*, Vol. III, nr. 4 (voorjaar), p. 56-71.

Vertalingen

Ba Jin (Pa Tjin), 1986, *Familie*, vertaald (uit het Frans naar de oorspr. Chinese uitgave) door Willem Croon en Tineke Hoosemans, Amsterdam.

Guo Moruo, 1981, *Kindheit*, vertaald door Ingo Schäfer, Frankfurt a.M. Met het originele voor- en nawoord van de auteur, noten en 'Nachwort des Übersetzers über Guo Moruos Autobiographie *Kindheit*' en een tijdtabel. De vertaler baseert zich op de Peking-uitgave van 1957-1963.

– (Kouo Mo-jo), 1970, *Autobiographie. Mes années d'enfance*, vertaald door P. Ryckmans, Paris. In de serie Connaissance de l'Orient, collection dirigée par Etiemble. Voorafgegaan door 'Note sur Kouo Mo-jo'. Met 'Préface' van de auteur uit 1947 en de 'Liminaire de l'édition originale' (van 1928).

Xie Bingying (Hsieh Ping-Ying), 1943, *The Autobiography of a Chinese Girl*, vertaald door Tsui Chi, London. 'Preface' van Gordon Bottomly en een 'Introduction' van Tsui Chi.

–, 1986, *Autobiography of a Chinese Girl*, vertaald door Tsui Chi, London. Hierin een 'Introduction' van Elisabeth Croll. Op de inleiding na is de uitgave een (iets verkleinde) facsimile van de Engelse vertaling uit 1943, met weglating van het woord vooraf en de inleiding uit die uitgave.

Zhang Xianliang, 1990, *Eethuisje Amerika*, vertaald door Rint Sybesma, Houten.

–, 1988, *De vrouw in het riet*, vertaald door Rint Sybesma, Houten.

Erika de Poorter

Autobiografisch werk in het klassieke Japan

> Er was eens een vrouw die geheel besluiteloos leefde in de wereld. De tijd dat ze jong was, was voorbij, alles was tevergeefs. Ze was niet eens middelmatig mooi en ook niet erg begaafd. Ze vond het heel gewoon zo maar nutteloos te zijn en leefde van de ene dag op de andere.
>
> Als ik fragmenten van oude romans lees, blijkt het één en al verzinsel. De ongewone dingen over mijzelf optekenen zou misschien wel iets aparts zijn, dacht ik, laten zien hoe een dame van hoge afkomst werkelijk was. Wel zijn sommige herinneringen van jaren her, of zelfs van enige maanden geleden al wat vervaagd...
>
> Satoshi Tsukakoshi, *Kagerô nikki*

Met deze woorden begon meer dan duizend jaar geleden een Japanse hofdame het verhaal van haar leven, het 'Herfstdraden dagboek' (*Kagerô nikki*). Dikwijls wordt gezegd dat de autobiografie een typisch Europees literair genre zou zijn, en dat ze in niet-westerse culturen dan ook pas kon ontstaan nadat een cultuur in aanraking was gekomen met het Westen. In deze bijdrage wil ik echter proberen aan te geven dat in de Japanse letterkunde van oudsher wel degelijk iets bestond als autobiografisch schrijven. We moeten dan kijken naar de letterkunde van vóór de beïnvloeding door het Westen, dat wil zeggen: vóór de openstelling van Japan in het midden van de negentiende eeuw. Weliswaar had Japan al sedert de zeventiende eeuw culturele contacten met het Westen, door bemiddeling van de Nederlanders op Deshima, maar die contacten beperkten zich hoofdzakelijk tot het gebied van de exacte wetenschappen, en van een beïnvloeding op het gebied van literatuur kunnen we dan nog niet spreken.

De Japanners hebben in de achtste eeuw het Chinese schrift overgenomen en dit heeft tot gevolg gehad dat zij niet alleen hun eigen literatuur met Chinese karakters konden optekenen, maar ook dat zij zelf teksten in de Chinese taal gingen schrijven. Deze

laatste categorie lijkt wat stijl en thematiek betreft meer op de Chinese literatuur. Wij zullen ons hier dan ook uitsluitend bezighouden met de klassieke literatuur geschreven in de Japanse taal, opgetekend in Chinese karakters en het daaruit ontwikkelde Japanse syllabenschrift.

De oudste Japanse prozawerken en gedichten die wij nu kennen, dateren uit de achtste eeuw. Inhoudelijk is die literatuur echter veel ouder, omdat we hier te maken hebben met teksten die vóór de komst van het Chinese schrift in Japan eeuwenlang mondeling waren overgeleverd. We kunnen zonder overdrijving zeggen dat veel voorbeelden van de mooiste poëzie die ooit in Japan werd gedicht, reeds voorkomen in de dichtbundel *Manyôshû* ('Verzameling van tienduizend bladeren'), opgetekend in de tweede helft van de achtste eeuw.

Een eerste hoogtepunt wat betreft het Japanse proza zien we dan rond het jaar 1000. Het is in die tijd dat één van de grootste Japanse prozawerken tot stand komt, de *Genji monogatari* ('Het verhaal van Genji'), een lange roman in 54 hoofdstukken door de hofdame Murasaki Shikibu (987-1014). Opvallend is in deze periode – in Japan Heianperiode genoemd (794-1192) – dat veel proza in de Japanse taal van de hand is van schrijfsters, met name geletterde dames aan het keizerlijk hof te Kyôto. Een van de redenen hiervoor zou geweest zijn dat mannen zich liever in het Chinees uitdrukten en dat vrouwen, omdat zij deze taal niet leerden, gewoon in hun moedertaal schreven.

Naast verhalend proza ontwikkelt zich in deze tijd ook een ander belangrijk soort proza, dat ons hier in het bijzonder interesseert, namelijk dat van de 'ik-genres', in het Japans gewoonlijk onderverdeeld in *zuihitsu*, persoonlijke aantekeningen, en *nikki*, dagboeken, hoewel niet altijd dagboeken in onze betekenis. Door de hele klassieke literatuur heen blijven beide ik-genres bestaan, en het is deze soort literatuur die in aanmerking komt voor een studie van de autobiografie.

Het eerstgenoemde ik-genre bestaat uit losse aantekeningen van de schrijver over alles wat hem te binnen schiet en die hij 'het penseel volgend' (in het Japans *zuihitsu*) optekent. Het kunnen autobiografische aantekeningen zijn of ideeën die hij heeft over van alles en nog wat. Een aardig idee van de manier waarop zulke notities tot stand kwamen, geeft het volgende fragment uit de *Tsurezuregusa* ('Allerlei uit uren van ledigheid') van de monnik Yoshida Kenkô (1283-1350):

> Wanneer ik in mijn verveling de ganse dag voor mijn inktsteen zittend, de onbenullige dingen die de één na de ander bij mij opkomen in het wilde weg neerschrijf, ben ik, vreemd genoeg, helemaal bezeten...

Soms is die spontaneïteit een pose en hebben we wel degelijk te maken met doordachte opstellen. Maar deze zelfde schrijver geeft ons ook een levensecht vignet van zichzelf als kind:

> Toen ik acht jaar was, vroeg ik eens aan mijn vader: 'Wat is een boeddha?' Vader zei: 'Een mens die boeddha is geworden.' Ik vroeg toen weer: 'Hoe wordt een mens dan een boeddha?' Vader: 'Door het onderricht van een boeddha.' Ik: 'En de boeddha die onderwees, wie heeft hem onderwezen?' Vader: 'Een boeddha vóór hem.' Ik: 'En die eerste boeddha, die begonnen is, waar komt die vandaan?' 'Misschien is hij wel uit de lucht afgedaald, of uit de aarde naar boven gekomen,' zei vader lachend. Tegen andere mensen zei hij geamuseerd: 'Hij heeft mij door zijn vragen zo in het nauw gedreven, dat ik geen antwoord kon bedenken!'

Enige eeuwen ouder is het belangrijkste voorbeeld van dit genre: de *Makura no sôshi* ('Het hoofdkussenboek') van de hofdame die Sei Shônagon genoemd werd. Haar echte naam en data zijn niet bekend, maar we weten dat ze in de laatste jaren van de tiende eeuw hofdame bij de keizerin was. Dit is een wel zeer bonte verzameling van allerlei aantekeningen: anekdotes en belevenissen, roddels over mensen aan het hof, observaties, gedachten en ideeën, oude herinneringen, geestige opmerkingen. Ik laat de schrijfster even aan het woord:

> Dingen waar je hart sneller van klopt: mussenjongen. Langs een plaats lopen waar kinderen aan het spelen zijn. Goede wierook aansteken en in je eentje liggen rusten. Zien dat je Chinese bronzen spiegel een beetje dof is geworden. Dat een man van goeden huize met zijn wagen stopt en belet laat vragen. Je haar wassen, je gezicht blanketten en een geurend gewaad aan hebben [...] Dierbare dingen uit vervlogen tijden: verwelkte stokrozen. Poppenspulletjes. Lapjes donkerpaarse en lichtblauwe stof in een boek aantreffen. Een ontroerende brief van iemand terugvinden op een regenachtige dag dat je je verveelt.

Zoals gezegd, is dit het eerste in zijn soort. Samen met de *Genji monogatari*, de roman van de andere hofdame Murasaki Shikibu, vormt de *Makura no sôshi* van Sei Shônagon een hoogtepunt in de Heianliteratuur.

Het tweede soort ego-literatuur zijn de zogenaamde 'dagboeken'. De term *nikki* in het Japans is niet altijd even gelukkig, niet alle werken zijn in dagboekvorm. Voor wat hun thema betreft, kan men ze eigenlijk in drie soorten onderscheiden. In de eerste plaats zijn er de reisboeken, dagboekaantekeningen gemaakt tijdens of over een reis. Een tweede categorie zijn werken waarin wordt verteld over een (doorgaans ongelukkige) liefdesgeschiedenis. De derde soort bevat een langer of korter levensverhaal. Kenmerkend voor de *nikki*, evenals voor veel verhalend proza, is het feit dat de tekst gelardeerd wordt met gedichten. Vaak vormen deze gedichten zelfs het hoogtepunt, de clou van de passage in kwestie. Poëzie werd immers beschouwd als de meest geëigende manier voor het uitdrukken van emoties, van alles wat de mens ontroert. Reisdagboeken bevatten veel natuur- of seizoengedichten. Gedichten vormen ook een belangrijk communicatiemiddel, met name in man-vrouwrelaties. De man maakt zijn avances met een gedicht vol toespelingen op zijn emoties, de vrouw antwoordt eveneens met een gedicht. Dagboeken of verhalen over een liefdesrelatie geven een gesprek tussen geliefden in dichtvorm weer.

Het oudste bewaarde dagboek is de *Tosa nikki* ('Tosa dagboek'), van de beroemde dichter Ki no Tsurayuki (869-945). Van 930 tot 934 was hij gouverneur van de provincie Tosa in het Zuiden van het eiland Shikoku. Wanneer zijn ambtstermijn is afgelopen, reist hij met zijn gevolg over zee terug naar de hoofdstad Kyôto. Het dagboek beschrijft deze reis die meerdere weken duurde, van eind 934 tot begin 935. Naar men aanneemt werd het enige tijd na de reis, vermoedelijk nog in de loop van 935, samengesteld aan de hand van dagboekaantekeningen. Waarom is niet duidelijk, maar Tsurayuki doet net alsof hij een vrouw is die het dagboek bijhoudt. Een vrouw uit het gevolg van de gouverneur is aan het woord en vertelt in dagboekvorm over de belevenissen van het gezelschap onderweg, vanaf de afscheidsfeesten voor de gouverneur tot aan de thuiskomst in de hoofdstad. In de Japanse literatuurgeschiedenis wordt de *Tosa nikki* gerekend tot de dagboeken. In zekere zin hebben we hier te maken met een dagboekroman: schrijver en verteller zijn niet dezelfde persoon. Qua

inhoud is het werk echter wel autobiografisch. Tsurayuki doet niet alleen alsof hij een vrouw is. Enigszins vreemd is ook zijn constatering in de eerste regel: 'Dat wat men een dagboek noemt en wat mannen naar men zegt schrijven, zal ik als vrouw proberen te schrijven.' In zijn tijd schreven mannen echter voornamelijk in het Chinees, ook hun dagboeken. De *Tosa nikki* nu is het eerste dagboek in zuiver Japanse hoftaal.

In de Heiantijd werden tientallen 'dagboeken' door vrouwen geschreven. Het oudste is de *Kagerô nikki* ('Herfstdraden dagboek'), waarvan we de aanhef al geciteerd hebben. Het is van een adellijke Fujiwara-dame, maar zoals bij vele andere schrijfsters uit deze tijd kennen we haar echte naam niet. Ze wordt in de literatuurgeschiedenis ook wel 'de moeder van Michitsuna' genoemd. Haar verhaal gaat over de jaren 954 tot 974, maar is vermoedelijk op een later tijdstip geschreven. Omdat het een mooi afgerond geheel vormt, denkt men dat de tekst later werd omgewerkt op basis van oudere dagboekaantekeningen. In de eerste persoon vertelt de schrijfster over haar ongelukkige huwelijk als bijvrouw van Fujiwara no Kaneie. Zoals dat in de Heiantijd wel vaker gebeurde, woonde ze niet samen met haar man, maar kwam hij haar af en toe opzoeken, zodat ze vaak eenzaam is. Na de geboorte van haar zoon voelt ze zich helemaal verwaarloosd. Ze is jaloers op de hoofdvrouw en de andere relaties van haar man. Uiteindelijk berust ze in haar toestand en legt zich toe op de opvoeding van haar zoon Michitsuna. Uit deze periode dateert ook de *Sarashina nikki*, die onlangs werd vertaald door Frits Vos onder de titel *Als dauw op alsembladeren. Het levensverhaal van een Japanse vrouw uit de elfde eeuw.*

Laten we nu even kijken naar de persoonlijke aantekeningen en 'dagboeken' uit de volgende tijd, de Kamakura- en Muromachiperiodes (eind twaalfde tot eind zestiende eeuw). Ondanks de opkomst van nieuwe prozagenres, bijvoorbeeld krijgsromans, blijven de ik-genres bestaan, en nu zijn er ook meer schrijvers. Een voorbeeld daarvan is de *Hôjôki* ('Aantekeningen van een vierkante *jô*') van Kamo no Chômei (1153-1216). Chômei was een goed dichter en musicus. Hij was een tijd lang zelfs hofdichter. Door zijn familie was hij voorbestemd om shintopriester te worden. Toen dat door omstandigheden niet kon, trok hij zich teleurgesteld terug uit de wereld en werd kluizenaar in de bergen bij Kyôto. Hij bouwde voor zichzelf een hutje niet groter dan een vierkante *jô* (3 × 3 m) waar hij mediteerde en verscheidene wer-

ken schreef. Zijn *Hôjôki* van 1212 vormt een mooi afgerond geheel. Inhoudelijk valt het uiteen in twee delen. In het eerste beschrijft hij de calamiteiten die hij heeft meegemaakt in deze wereld. De ene natuurramp na de andere, brand, een orkaan, hongersnood, een aardbeving heeft hij zien gebeuren, met niets anders dan menselijk leed en ellende. De levenswijze van de mens op zoek naar weelde en macht vindt hij absurd. In het tweede deel van het werkje vertelt Chômei van zijn eenvoudig bestaan in afzondering en legt hij uit hoe hij daar zijn geluk heeft gevonden. Hij leeft er alleen, zonder personeel:

> Niets is beter dan zijn lichaam als dienaar te hebben. Hoe men dat doet? Als er iets gedaan moet worden, gebruik ik mijn eigen lichaam. Niet dat het niet vervelend is, maar het is beter dan mensen in dienst te hebben en voor hen te moeten zorgen. Als er gelopen moet worden, loop ik zelf. Het is wel zwaar, maar toch geeft het minder last dan te moeten piekeren over paarden, zadels, ossen en wagens. Ik heb nu mijn lichaam in twee verdeeld. Mijn dienaar handen en vervoermiddel voeten doen alles wat ik wens.

Van ruim een eeuw later dateert de *Tsurezuregusa* van Yoshida Kenkô, waaruit we al geciteerd hebben.

Meer in de traditie van de Heian-'dagboeken' is het levensverhaal *Towazugatari* ('Verhaal zonder dat men ernaar vraagt') van dame Nijô. Het bestrijkt de jaren 1271 tot 1306, begint op het moment dat zij op veertienjarige leeftijd concubine wordt van ex-keizer Go-Fukakusa (1243-1304) en houdt op wanneer zij al enige jaren een boeddhistische non is. Haar echte naam kennen we niet. Een tiental jaren verbleef zij aan het hof als hofdame en haar verhouding met de ex-keizer weerhoudt haar er niet van er verscheidene minnaars bij te nemen, van wie ze ook kinderen krijgt. Kennelijk heeft zij het toch te bont gemaakt, want in 1283 moet zij het paleis verlaten. Als non reist zij dan rond om pelgrimstochten te maken. In het eerste deel van haar werk beschrijft dame Nijô haar liefdesavonturen en leven aan het hof, het tweede deel is meer een reisdagboek. Een van de mooiste passages vertelt hoe de ex-keizer de eerste nacht met het veertienjarige nietsvermoedende meisje probeert door te brengen. De sfeer van het verhaal doet sterk denken aan een gelijkaardige situatie in de *Genji monogatari*, waar Genji voor het eerst blijft slapen bij zijn

adoptiefdochter en latere vrouw Murasaki. De ex-keizer zal, met medeweten van haar ouders, bij haar thuis op bezoek komen.

> Even later kwam vader en hij hing gewaden op [om haar kamer te versieren] en zei: 'Val niet in slaap voor Zijne Majesteit komt en bedien hem! Het siert een vrouw nooit stijfkoppig te zijn en te doen wat men van haar verlangt.' Ik begreep niet wat hij probeerde uit te leggen. Ik was ontstemd en leunend tegen een komfoortje viel ik in slaap. Wat zou er daarna gebeurd zijn? Zonder dat ik er erg in had, was Zijne Majesteit gekomen. [...] Toen ik ineens wakker werd, waren de lichten gedoofd, de gordijnen neergelaten, en naast mij lag een man te slapen alsof hij thuis was. Wat krijgen we nou? dacht ik en wilde opstaan en de kamer uitgaan, maar hij liet mij niet opstaan en zei dat hij van mij was gaan houden, vroeger toen ik nog een kind was, dat hij gewacht had tot de dag dat ik veertien zou zijn. Duizend en één dingen zei hij, te veel om op te schrijven, maar ik luisterde niet en kon alleen maar huilen. Omdat ik zelfs zijn mouwen helemaal nat had geweend [mouwen worden gebruikt als zakdoek], had hij moeite om me te troosten. Hij handelde niet gevoelloos en zei: 'Al die jaren deed je koel tegen mij. Nu dan eindelijk... had ik gehoopt. Ga je nu ophouden zo koel te doen, nu de mensen het weten.' Het is dus zo, dacht ik, het is zelfs geen geheime droom, de mensen weten het, zodra ik uit deze droom wakker word, zal ik tobben. Dat ik aldus bezorgd ben, betekent toch wel dat ik bij bewustzijn ben. Ik voelde me beroerd. [...] Heel de nacht zei ik uiteindelijk zelfs geen woord als antwoord. Ik hoorde dat het ochtend was geworden, en toen iemand zei: 'Zou Zijne Majesteit vanochtend niet terugkeren?' mompelde hij in zichzelf: 'Terugkeren 'sochtends met een gezicht alsof er wat gebeurd is!' Aanstalten makend om op te staan en weg te gaan, zei hij: 'Die houding van je had ik helemaal niet verwacht. Zelfs mijn belofte van vroeger, toen je je haar nog los droeg, ik heb het gevoel dat ze geen waarde heeft. Je kunt je het beste zo gedragen dat de mensen het niet te vreemd vinden. Wat zullen ze wel denken als je je te veel afzondert?' Enerzijds deed hij verbitterd, dan weer troostte hij mij. Maar omdat ik uiteindelijk geen antwoord gaf, zei hij: 'Het schijnt nutteloos te zijn,' stond op en trok zijn kleren aan. Terwijl ze riepen: 'Laat zijn

wagen voorrijden!' en vader vroeg: 'Neemt Zijne Majesteit ontbijt?' was hij voor mij als iemand die ik niet meer zou zien, en ik had het gevoel te verlangen naar de dag van gisteren.

Aan het eind van het boek zegt de schrijfster, die dan al enige jaren non is, waarom ze haar levensverhaal heeft opgeschreven: 'Om mijn gedachten niet vergeefs te laten zijn, heb ik dat soort onbenullige zaken achter elkaar gezet. Veel zal er later niet van beklijven.'

In de laatste klassieke periode (de Edotijd van 1603 tot 1868) werden volgens dezelfde tradities 'dagboeken' geschreven. Een beroemd voorbeeld zijn de reisdagboeken van de grote *haiku*-dichter Matsuo Bashô (1644-1694). In deze tijd zijn de autobiografische werken in het algemeen gesproken echter zeer feitelijk en ook wel didactisch en moralistisch van doelstelling, terwijl de emoties veel minder aandacht krijgen. Deze ontwikkeling hangt samen met het feit dat de heersende ideologie in deze periode het confucianisme was. De schrijvers zijn geleerden, filosofen en samurai. Een van de bekendste werken is het levensverhaal *Oritaku shiba no ki* ('Verteld rond een kreupelhoutvuur') van de confucianistische filosoof en staatsman Arai Hakuseki (1657-1725). Dit werk schreef hij in 1716, niet lang nadat hij zijn machtige positie als politiek adviseur van de heersers Tokugawa Ienobu en Ietsugu verloor. Vlak voor de openstelling van Japan verscheen de autobiografie *Musui dokugen* ('Musui's monoloog') van Katsu Kokichi (pseudoniem Musui, 1802-1850), een samurai van lagere rang, wiens zoon Katsu Kaishû een belangrijke rol heeft gespeeld bij de openstelling van Japan in het midden van de vorige eeuw.

Na dit zeer summiere overzicht komen we ten slotte tot de vraag in hoeverre deze oude Japanse autobiografische literatuur nu voldoet aan de kenmerken van het zogenaamde 'autobiografisch pact'. Voor bepaalde werken geldt dit wel degelijk. In het behandelde *Kagerô nikki* ('Herfstdraden dagboek') bijvoorbeeld is het duidelijk dat schrijfster, vertelster en hoofdpersoon één en dezelfde persoon zijn. Bovendien vertelt de schrijfster haar leven op een later tijdstip en kunnen we een zekere ontwikkeling van de persoonlijkheid van het personage waarnemen. Haar verdriet en wanhoop over de ongelukkige relatie maken plaats voor een soort berusting in haar lot. Juist wat die persoonlijkheidsontwikkeling

betreft, krijgt men evenwel de indruk dat de klassieke autobiografische literatuur in Japan dikwijls niet geheel aan de definitie voldoet. De schrijvers lijken vooral geboeid door hun gevoelens en richten zich op het onder woorden brengen van die emoties, soms in de vorm van gedichten. Wel is het element van de persoonlijkheidsontwikkeling in de laatste premoderne fase, de Edoperiode, al wat sterker aanwezig, maar pas bij de ego-literatuur onder directe westerse invloed, dat wil zeggen na 1868, komt dit aspect even duidelijk naar voren als in het Westen.

Bibliografie

[De vertaling uit het Japans van alle tekstcitaten is van mijn hand – Erika de Poorter.]

Ackroyd, Joyce, 1979, *Told Round a Brushwood Fire*, Tokyo.

Brazell, Karen, 1973, *The Confessions of Lady Nijô*, Stanford.

Craig, Teruko, 1988, *Musui's Story. The autobiography of a Tokugawa samurai*, Tucson.

Grosbois, Charles, e.a., 1968, *Les heures oisives... suivi de Notes de ma cabane de moine*, Paris.

Keene, Donald, 1965[7], *Anthology of Japanese Literature*, Rutland/Tokyo.

–, 1967, *Essays in Idleness. The* Tsurezuregusa *of Kenkô*, New York/London.

Miner, Earl, 1969, *Japanese Poetic Diaries*, Berkeley/Los Angeles/London.

Morris, Ivan, 1967, *The Pillow Book of Sei Shônagon*, London.

Seidensticker, Edward G., 1964, *The Gossamer Years*, Rutland.

–, 1979, *The Tale of Genji*, New York.

Tsukakoshi, Satoshi, 1955, *Kagero Nikki: Tagebuch einer japanischen Edelfrau ums Jahr 980*, Zürich.

Vos, Frits, 1988, *Als dauw op alsembladeren. Het levensverhaal van een Japanse vrouw uit de elfde eeuw*, Amsterdam.

Henk Maier

Politieke autobiografieën in het Indonesisch

> Mensen die denken dat ze er een andere mening op na houden, dienen te worden uitgenodigd voor overleg, net zo lang tot er overeenstemming is bereikt. Een andere mening hebben, dat is heel goed mogelijk. Het is belangrijk dat er over een probleem wordt overlegd en dat argumenten pro en contra worden aangevoerd. Maar het moet niet zo zijn dat iemand er een andere mening op na blijft houden en daar hardnekkig aan vast blijft houden als zijn argumenten niet sterk genoeg blijken. Dat is een houding die we hier niet kennen. Aan iemand die zo koppig vasthoudt aan zijn mening vragen we: 'Waar is je bereidheid om je eigenbelang op te offeren?'
>
> Iemand moet niet koppig blijven vasthouden aan zijn eigen mening, en dan intrigeren om de regering ten val te brengen. Dat is een houding die we in dit land niet kennen. Een mening laten horen, dat mag. Maar eerbiedig dan ook de beslissing die we te zamen genomen hebben.
>
> Soeharto, 1988

Er was in Jakarta reikhalzend naar uitgekeken: de autobiografie van generaal Soeharto, sinds 1966 president van de Republik Indonesia. De publikatie verliep bepaald niet vlekkeloos. Collega's en getrouwen die de proefexemplaren onder ogen kregen, bleken zoveel op- en aanmerkingen te hebben dat de uitgeverij, geleid door een van Soeharto's dochters, de officiële verschijning voor enige tijd moest uitstellen. Dat is op zich natuurlijk al een prachtig verhaal, en het werd in Jakarta dan ook met de nodige gretigheid rondverteld.

Een bestseller is *Soeharto, pikiran, ucapan dan tindakan saya* ('Soeharto, mijn denken, uitspraken en daden') niet geworden. Te duur. Te dik. In een weinig pakkende stijl gecomponeerd. Toen het boek uiteindelijk op de markt kwam in de laatste maand van 1988, bleek het bovendien veel minder peper te bevatten dan verwacht. Een nogal saai boek eigenlijk, vol diepzinnigheden (al

dan niet quasi), maar daarom niet zonder waarde: de machtigste man van Zuidoost-Azië ventileerde er toch een aantal gedachtenspinsels en ideeën in die op zijn zachtst gezegd nogal curieus zijn. Waardevol was het boek om nog een andere reden: de opmerkingen over vriend en vijand zijn talrijk en velerlei, en wellicht ligt daarin ook het belangrijkste effect dat Soeharto's boek heeft gehad: het slaagde erin bepaalde geruchten en verhalen de kop in te drukken, maar tegelijk hielp het andere geruchten de wereld in. Een verrijking van het geruchtencircuit dus.

Het is voor hen die zich op min of meer professionele wijze met het huidige Indonesië bezighouden, niet altijd eenvoudig om datgene wat ze bestuderen toegankelijk, relevant en begrijpelijk te maken, voor zichzelf, voor anderen. En zoals in ieder vakgebied heeft zich ook hier een consensus ontwikkeld – langzaam verschuivend – over de vraag wat de belangrijkste onderwerpen van gesprek dienen te zijn, met het bijbehorende taalgebruik.

Twee onderwerpen lijken van centraal belang in verband met een beter begrip van Soeharto's autobiografie: het concept van een politiek publiek en de idee van javanisering van de bestaande machtsstructuren. In de eerste plaats daarom enige opmerkingen over het politieke leven in Indonesië, zoals dat met name door Feith is geschetst in zijn *The Decline of Constitutional Democracy in Indonesia* (1962), en vervolgens langs steeds verder divergerende lijnen is uitgewerkt door ter zake kundigen als Anderson, Crouch, Emerson en Jenkins. Daarna enige opmerkingen over de Javaanse filosofie van macht en gezag, gebaseerd op het beroemde en veel geciteerde essay van Anderson, 'The idea of power in Javanese culture' (1972).

Bij wijze van kapstok om te beginnen wat jaartallen. In 1928 werd in Batavia door nationalisten de Eed der Jongeren uitgesproken, die in de Indonesische staatsideologie tot een uitermate belangrijke gebeurtenis is gemaakt. In deze moderne versie van de Eed in de Kaatsbaan werd de droom van het jonge nationalisme geformuleerd in een aantal sleutelwoorden: één volk, één land, één taal.

In 1942 stortte het Nederlands gezag ineen, en daarmee het angstige respect voor de blanken; de Japanse tijd leidde tot het uitroepen van de onafhankelijkheid in augustus 1945, en daarna volgde de Revolutie.

1957 was het jaar waarin de jonge republiek op de rand van de

afgrond balanceerde, geplaagd door onder andere de regionale revoltes op Sumatra, West-Java en Celebes, die natuurlijk diepere oorzaken hadden; het is het jaar waarin de staat van beleg werd afgekondigd en de militairen zich in het politieke en economische leven duidelijk konden profileren als toonaangevende kracht.

Ook 1965 zal voldoende bekend zijn: in oktober van dat jaar werd een begin gemaakt met de liquidatie van de communistische beweging; onder leiding van generaal Soeharto wierp het leger zich op als de Redder des Vaderlands: het begin van de Nieuwe Orde.

1988 ten slotte is het jaar waarin generaal Soeharto opnieuw tot president werd gekozen; in het geruchtencircuit doet het verhaal de ronde dat het wel eens zijn laatste termijn zou kunnen worden, en dus wordt de vraag wie de 'Oude Heer' als zijn opvolger ziet, steeds prangender.

In het weefsel van spanningen en conflicten dat de republiek sinds 1945 in beweging houdt, zijn enige felrode draden te ontwaren. Tegenstellingen tussen pragmatici en ideologen bijvoorbeeld. Tegenstellingen tussen religieuze groeperingen, islamieten en christenen. Tussen culturele groepen – Bataks en Javanen, Minangkabauers en Timorezen –, ieder met een eigen culturele achtergrond, een eigen cultuur. De tegenstellingen zijn aanzienlijk en velerlei; tot op grote hoogte worden ze geneutraliseerd of overbrugd door de Indonesisch sprekende elite in de grote steden, in het bijzonder in Jakarta, die op verschillende manieren probeert de 'nationale identiteit' inhoud te geven. Sinds 1957 bestaat die integrerende elite niet alleen maar uit burgers; in toenemende mate moeten ook militairen ertoe worden gerekend – en de contacten, samenwerkingsverbanden en belangen zijn tot een zeer ingewikkeld netwerk verstrengeld.

In zijn gezaghebbende beschrijving van het politieke leven in Indonesië in de jaren vijftig onderscheidde Feith drie groepen: de politieke elite, het politieke publiek en het volk. De onderlinge verhouding, omvang en samenstelling mogen dan veranderd zijn, als middel voor een beter begrip lijkt deze driedeling nog steeds handzaam.

De politieke elite is, niet zo verwonderlijk, klein. Ze bestaat, evenmin verwonderlijk, uit een zeer gevarieerd gezelschap dat bijeen wordt gehouden door persoonlijke banden die doorwerken in het administratieve en commerciële leven. In dit verband

wordt er dikwijls gesproken van een moderne versie van patronage: er is sprake van allerlei vormen van geïnstitutionaliseerde steun door een achterban, die op zijn beurt in staat wordt gesteld door middel van soortgelijke gunsten een achterban in stand te houden.

Het politieke publiek schatte Feith in de jaren vijftig rond de vijf procent van de totale bevolking: zij die actief de politiek volgen via kranten, radio en televisie, en een mening hebben in de zaken die spelen in de politieke lichamen. Of dat publiek sindsdien groter is geworden, valt te betwijfelen. Na de coup van 1965 is immers door de militairen onder leiding van Soeharto consequent een politiek van depolitisatie gevoerd. Levendige discussies over politieke zaken passen niet in de Nieuwe Orde; die kunnen slechts tot onrust leiden, en daar is in deze periode van economische opbouw geen behoefte aan. Geen kritiek dus, geen discussies, veel censuur. De economische situatie lijkt verbeterd, en er heeft zich een soort van middenklasse gevormd die potentieel een groot politiek publiek had kunnen vormen, maar er slechts voordeel bij heeft haar mond te houden in het openbaar: de rust moet bewaard. Kritiek en hoon kunnen via roddel en verhalen verspreid.

Over het volk, de derde categorie in Feiths analyse, kunnen we kort zijn: dat moet na 1965 werken aan het economisch herstel. Het wordt ingeprent dat alles in naam van de Opbouw gaat, en dat het de militairen dankbaar moet zijn voor het bewaren van de goede orde. Ook hier geen ruimte voor kritiek. Strakke controle. Geen vakbewegingen. Weinig onderwijs. Kortom: de elite spreekt, het publiek luistert en spreekt voort, het volk zit in gepaste bedrijvigheid terneer en gehoorzaamt.

Boven in de politieke elite, en dus in het machtscentrum van de republiek, zit generaal Soeharto, omringd door zijn adviseurs en compagnons. Bovenin zitten heeft grote voordelen. Niet alleen kan op die manier de republiek naar eigen inzicht worden heringericht – en daar lijkt de Nieuwe Orde goed in te zijn geslaagd –, maar bovendien kan een mens er ook materieel wijzer van worden – en ook wat dat betreft, kunnen de militairen tevreden zijn. Het is een publiek geheim dat juist in die bovenste laag persoonlijke en zakelijke belangen zeer nauw met elkaar verweven zijn, tot voordeel van alle betrokkenen. Niet iedereen in die elite kan overigens rustig slapen in socio-economische geborgenheid. De president deelt geschenken en gunsten uit, en creëert daarmee

banden van persoonlijke afhankelijkheid die hij naar eigen goeddunken kan afbreken; op dezelfde wijze opereren velen onder hem. De elite bevindt zich in een wankel evenwicht.

Het gemanoeuvreer 'daarboven' is niet altijd even doorzichtig voor de buitenstaander, ook niet voor het nog steeds kleine politieke publiek. Met name het gebrek aan persvrijheid heeft grote gevolgen: het ritselt in Jakarta van roddels en praatjes over connecties en vriendschappen, en wie de kranten goed leest, kan al reducerend en deducerend toch nog wel het een en ander te weten komen. Wie werkt samen met wie? Wie heeft ruzie met wie? Wat doet de president? Wie heeft welke concessie gekregen? Waarom is hij sindsdien niet meer gezien?

Er bestaat een soort consensus bij de kenners dat er zich binnen de politieke elite momenteel een proces van javanisering aan het voltrekken is, een proces dat zich voortzet in het haar ondersteunende apparaat van ambtenaren en militairen. Javaanse elementen zijn overal in de politieke en bureaucratische cultuur terug te vinden, en erg verwonderlijk is dat eigenlijk niet: Javanen zijn veruit de grootste bevolkingsgroep in Indonesië, en Java is mede door de inspanningen in de koloniale tijd het best ontwikkeld. Het Javaanse element is bijvoorbeeld zichtbaar in de manier waarop door de elite macht wordt gehanteerd. Het concept van *sepi ing pamrih, ramé ing gamé* bijvoorbeeld – geen persoonlijke motieven maar bezig met (publieke) activiteiten – is een leidraad voor de ideale Javaanse bestuurder: hij wordt geacht niet op persoonlijk gewin uit te zijn maar zich volledig in dienst te stellen van het staatsbelang. Het concept van *halus* (verfijnd) bijvoorbeeld: gedistingeerd en elegant in gedrag, als teken van zelfbeheersing. Het belang van rituelen en plechtigheden ter bevestiging van gezag en aanzien – daarmee samenhangend de bluf en opschepperij die soms in tegenspraak is met de eis van zelfbeheersing.

Macht hebben in de Javaanse context wil zo veel zeggen als: volledige dienstbaarheid tonen (*dharma*) aan het algemeen belang, en derhalve ook menen geen verantwoording schuldig te zijn aan ondergeschikten. Macht hebben betekent ook: bang zijn die macht te verliezen en dus geen kritiek dulden van ondergeschikten. Kritiek betekent desintegratie en moet dus ten koste van alles worden voorkomen; het verschijnen van critici heeft sociale onrust tot gevolg, veeleer dan dat het, omgekeerd, de oorzaak

vindt in sociale onrust. In deze constellatie is ook rijkdom gerechtvaardigd; die wordt gezien als een gevolg van het hebben van macht en niet zozeer als de oorzaak van macht hebben. Op rijkdom mag dus ook geen kritiek worden geleverd: een leider kan er bij wijze van spreken niets aan doen dat het hem materieel zo voor de wind gaat.

Dit soort culturele verklaringen over hoe macht werkt in Jakarta is echter niet voldoende, alleen al omdat niet duidelijk is of machthebbers er werkelijk in geloven of alleen maar doen alsof, omdat het gebruik van deze aloude tradities hun zo goed uitkomt. In het spoor van met name de Australische politicoloog Robinson wordt dan ook de laatste jaren in de vakliteratuur meer en meer benadrukt dat verklaringen van politiek handelen in termen van culturele waarden en traditie geplaatst dienen te worden in een ruimer kader van een analyse van de socio-economische veranderingen die momenteel in Indonesië plaatsvinden. Vanuit Jakarta wordt door de politieke elite doelgericht gewerkt aan een goed doordachte reorganisatie van het gehele maatschappelijke bestel; er is een fundamenteel nieuw machtsmechanisme in werking gezet waarin macht niet langer de bron is voor organisatie maar veeleer het resultaat van die organisatie. Het ontstaan van nieuwe machtsstructuren lijkt verband te houden met de opkomst van een lokale versie van kapitalisme, compleet met een nieuwe middenklasse die gebaat is bij een nieuwe status quo. Indonesiërs gebruiken maar al te graag een culturele uitleg om de situatie te rechtvaardigen en de diepere oorzaken van de volgzaamheid aan Soeharto en de zijnen te verklaren; al dit soort schoon gepraat over culturele waarden en tradities ten spijt, gaat het echter in wezen vaak simpelweg om persoonlijke belangen, persoonlijk materieel gewin. Een wereld van schijn en wezen.

Soeharto, pikiran, ucapan dan tindakan saya is geschreven in het Indonesisch, een variant van het Maleis. Een lange traditie bestaat er in het Maleis niet wat betreft autobiografieën. De beroemde *Hikayat Abdullah* waarin een Maleis sprekende en schrijvende taalleraar van Indische afkomst op verzoek van zijn Engelse bazen zijn leven beschrijft, heeft tot in deze eeuw nauwelijks navolgers gehad. Het is eigenlijk pas in de jaren veertig dat er echt sprake is van de ontwikkeling van het genre, in het bijzonder door toedoen van terugblikkende politici.

Voor Abdullah was het Maleis, zoals voor zo velen in de

archipel, een tweede taal, en dat is het voor de meeste schrijvers, autobiografen incluis, ook gebleven. Toen het Maleis in 1928 om allerlei redenen door de jonge nationalisten tot de taal van Indonesië werd uitgeroepen, werd het des te meer de taal die werd gebruikt door allerlei mensen aan wie de achterliggende cultuur volkomen onbekend was. Het Indonesisch was en is voor de meeste gebruikers in Indonesië een tweede taal, en daardoor een neutrale taal, een onpersoonlijke taal, de taal van de bureaucratie, van formaliteiten, van politiek. Hun regionale taal, Javaans, Minangkabaus, Bataks, soms zelfs Nederlands, was de taal die thuis werd gebruikt voor persoonlijke aangelegenheden; Maleis werd de taal voor niet-intieme zaken. Politici in Jakarta gebruikten Maleis/Indonesisch, en dat bevestigde hun gevoel van weg zijn van huis en haard, weg van de familie. Een vreemde taal, met andere conventies en regels. Een zekere kunstmatigheid kortom, en het complementaire gevoel van nostalgie en verbanning. Te gebruiken voor zaken die niet werkelijk het hart raken.

Zo is, enige uitzonderingen daargelaten, het Maleis een masker geworden voor schrijvers die het gebruiken om zaken van onpersoonlijk belang te beschrijven. Dat geldt niet alleen voor de schrijvers zelf maar evenzeer voor luisteraars en lezers: het maakt het lezen van een autobiografie een soort dubbel dubbele bezigheid: 'Ik heb iets achter mijn masker wat jij niet te zien krijgt' en: 'Hij heeft iets achter zijn masker wat ik niet te zien krijg' – met alle dubbelzinnigheden en ambiguïteiten van dien. Inlegkunde: wat wordt er werkelijk bedoeld? En dat is iets waarvan iedereen houdt. Niet alleen Indonesiërs overigens.

Bijna iedere autobiografie zal het karakter van een terugblik hebben, maar misschien zijn die terugblikken toch onder te verdelen in twee soorten waarin een van beide kanten van taalgebruik wordt benadrukt: de referentiële kant – de poging van woorden om de werkelijkheid te bedekken – en de figuratieve kant – de poging van woorden om andere woorden te vervangen, uit te breiden, te vervormen. De ene soort autobiografie bedoelt een beschrijving te zijn van de speurtocht van de schrijver naar ware kennis, naar wedergeboorte desnoods. Het is in ieder geval een poging buiten de gevangenis van de taal te treden en gebeurtenissen zo eerlijk mogelijk op een rijtje te zetten. De andere soort van autobiografie is primair retorisch van aard: het gaat er de schrijver niet zozeer om de zaken zijns harten te onderzoeken maar veeleer

om het publiek te overtuigen van de belangrijkheid en nut van juist zijn doen en denken. Een openbare verantwoording die primair gaat over wat het 'ik' heeft gedaan in dienst van Staat en werk – dit in tegenstelling tot de eerste soort, waarin het leven van het 'ik' zelf wordt uitgediept en anderen worden geïnterpreteerd in termen van dat 'ik'.

Ook autobiografieën in het Indonesisch hebben altijd iets van een terugblik; als genre werden ze in feite gecanoniseerd in de jaren vijftig, onder verschillende termen: *memoar*, *kenang-kenangan*, *otobiografi*. Zoals zo vaak bij autobiografieën is ook hier zelden duidelijk in hoeverre ze daadwerkelijk door de politici in kwestie zelf zijn geschreven. En hoe gevaarlijk ook, er zijn meer algemene karakteristieken te geven.

Afhankelijk van de leeftijd van de held is er qua onderwerp een aantal concentratiepunten: de tijd rond 1930, wanneer de nationalisten moeten bepalen of ze al dan niet willen samenwerken met het Nederlands gezag (en geen van de schrijvers doet dat natuurlijk!), en de tijd van de revolutie, dat wil zeggen de periode tussen 1945 en 1950 (waarin alle schrijvers zeer heldhaftig zijn geweest). Omgekeerd wordt de roerige periode rond 1965 doorgaans zeer kort afgehandeld: tegen de realiteit van de feiten uit die periode kan voorlopig zelfs de meest verhitte retorica niet op.

Nog een ding hebben de autobiografieën in het Indonesisch als genre met elkaar gemeen: er is nooit sprake van een innerlijke speurtocht of zelfbezinning. Wel een publieke bezinning, of beter nog: een politieke bezinning. Zo ging het, geachte lezer (want retorisch als ze zijn wordt de lezer natuurlijk niet vergeten!), en dit is mijn politieke testament. In het Indonesisch, als een masker. De onpersoonlijke en afstandelijke opmerkingen die een wijze man, leider van het Volk, maakt over anderen, over zijn Volk, over zijn Land.

Een mooie illustratie van deze houding is te vinden in Adam Maliks autobiografie getiteld *Mengabdi Republik* ('In dienst van de Republiek'). Het eerste deel ervan verschijnt in 1979, en niet zonder reden juist dan: zijn nieuwe publieke leven, als vicepresident, is begonnen en daarbij is enige politieke presentatie wel gewenst. Opvallend in zijn boek is dat er nauwelijks iets te vinden is over vrouw en kinderen – toch ongetwijfeld ook voor Malik een bron van grote persoonlijke trots en zorg – en nauwelijks iets over zijn jeugdjaren, maar des te meer over zijn pu-

blieke leven, voorafgegaan door een zeer uitvoerige beschouwing over de geschiedenis van de archipel en de wereld.

In de inleiding formuleert Malik het als volgt:

> Ieder huis moet eigen regels en voorschriften hebben, en een eigen visie en levensstijl ontwikkelen en leeftocht en respect hebben. Dat geeft een huis een sterk fundament en pas daarna kunnen er goede samenwerkingsverbanden met de buren worden aangegaan. De kern is duidelijk: bij nationalisme en interdependentie is het een kwestie van elkaar opvoeden, elkaar bijvijlen, elkaar liefhebben. Vanuit die visie heb ik mijn autobiografie geschreven [...] het bevat het verhaal van de Republiek.

Mooier kan het eigenlijk niet: een zelfrechtvaardiging geformuleerd in zuiver politieke termen. Inderdaad: in dienst van de republiek, in dienst van een publieke zaak.

Lezen we zijn boek met enige kennis van zaken – en dat heeft natuurlijk iedereen die het leest, want waarom zouden we anders niet iets zinnigers ter hand nemen? –, dan rijst uiteraard voortdurend de vraag: is dit wel zo? Wat wordt er achter gehouden? Waarom vertelt hij dit niet, en dat wel? Een maskerspel – en net zoals Malik beseft dat de ter zake kundige nu en dan door zijn masker heen zal kijken, evenzo weet de lezer dat hij hier en daar door het masker heen kán kijken – al is het soms moeilijk te bepalen waar.

Juist dit pact tussen schrijver en lezer maakt het lezen van autobiografieën in het Indonesisch zo'n ongemakkelijke bezigheid: er wordt voortdurend van allerlei afgeschermd, maar we weten niet waar en hoe – en alleen door toeval of kennis kunnen we af en toe dwars door de gaten heen een glimp van 'hoe het echt was' ontwaren. Het retorische register is ver opengezet, en autobiografieën zijn dan ook veeleer belangrijker om een beter inzicht te verkrijgen in het spel van maskers die worden gebruikt in de politieke besluitvorming, dan om betrouwbare informatie te verkrijgen.

Vanuit hetzelfde pact wordt geopereerd in het roddelcircuit: de partners weten dat er geroddeld wordt en dat er in de brij van aantijgingen en fluisteringen veel onzin wordt verteld, en slechts weinig feitelijke informatie wordt overgebracht. Maar ook in roddel gaat het natuurlijk niet om feiten en waarheid – de kunst

schuilt erin de taal zodanig te hanteren dat roddelaars er hun positie mee kunnen bepalen in het netwerk van krachten en belangen waarin ze willen meespelen.

Juist in dat perspectief is het boek dat de Australische journalist David Jenkins schreef over het politieke leven in Jakarta zo curieus; *Suharto and His Generals. Indonesian military politics 1975-1983* toont heel concreet hoe een geruchtenmachine werkt, en hoe men eronderdoor kan gaan. Een citaat van een generaal die het vaak beter ziet dan zijn collega's en bij navraag geen bezwaar had uitgebreid door Jenkins te worden geciteerd:

> Bij de begrafenis van generaal Yani zei ik dat de Communisten fitnah hadden gepleegd tegen ons, leden van het militair gezag, door te beweren dat wij van plan waren geweest om de regering omver te werpen. Ik zei dat fitnah (laster) erger is dan moord. Nu doen zij (de regering) hetzelfde, precies hetzelfde. Zij stellen dat diegenen van ons die de Petitie van Vijftig ondertekenden, samenzweren om de leiders te vermoorden en de regering over te nemen. De geschiedenis herhaalt zich dus. [...] Zij vermoorden ons met deze lasterpraat. (Jenkins, p. 168)

Roddel is erger dan moord – dat lijkt in een notedop samengevat hoe de politieke elite in Jakarta opereert. Jenkins' boek is een wonderlijk boek: de vrijmoedigheid waarmee de militaire machthebbers over elkaar praten tegen een buitenstaander, in de wetenschap dat die ervoor zal zorgen dat 'het' zich verder verspreid, is fascinerend, en het lijkt soms dat Jenkins zijn eigen oren niet kan geloven. Het gemak waarmee men anderen een prul noemt en dat ook laat publiceren, is soms inderdaad ongelooflijk. *Suharto and His Generals* werd in Indonesië al spoedig verboden; de Amerikaanse uitgever kon dan ook sneller dan verwacht een tweede druk laten verschijnen.

Het is in het kader van roddel en achterklap dat Soeharto's autobiografie wellicht het effectiefst kan worden gelezen: een soort publieke afrekening waarin hij zichzelf kan afschilderen als betrouwbaar en indrukwekkend en de anderen als prullen die hij met groot gemak kan manipuleren en zo nodig in de hoek kan zetten. Niet dat van de lezer wordt verwacht dat hij alles gelooft wat erin staat – ook hier een maskerade.

Soeharto wenste zijn plan in 1985 te concretiseren, en niet

zonder reden; zowel in de politieke elite als in het politieke publiek gingen steeds vaker stemmen op dat het tijd werd voor een aflossing van de wacht en dat het tijd werd voor een nieuw gezicht. De president zal ongetwijfeld al lang met het plan hebben rondgelopen; nu achtte hij de tijd rijp om zijn gram te halen.

De Vader van de Opbouw heeft het niet allemaal zelf opgeschreven; hij sprak zijn tekst in op een taperecorder en gelastte vervolgens zijn vertrouweling G. Dwipayana er samen met de schrijver Ramadhan K.H. een tekst van te maken. Theoretisch gezien maakt dit het boek een interessant geval, alleen mogelijk in deze moderne tijd: is het nog wel een autobiografie te noemen? In verschillende interviews heeft Ramadhan er echter met veel nadruk op gewezen dat er nauwelijks iets aan de gesproken tekst is veranderd: de door Soeharto ingesproken tekst is zonder veel veranderingen uitgeschreven. Een randgeval van een autobiografie wellicht, maar reden om het als representant van het genre te beschouwen is het feit dat naar verluidt Soeharto zelf vervolgens de tekst weer nauwkeurig heeft doorgenomen en er uiteindelijk zijn fiat aan heeft gegeven. Dat laatste moeten we dan maar aannemen – ook in roddel en achterklap wordt immers weleens iets betrouwbaars gezegd.

Voor alle duidelijkheid: ook *Soeharto, pikiran, ucapan dan tindakan saya* is in het Indonesisch geschreven, hoewel de plaatselijke dichtheid van het Javaans aanzienlijk is. Een 'vreemde' taal dus voor Soeharto, althans een onpersoonlijke en neutrale taal, en voortbordurend op wat hierboven over het gebruik van Maleis door niet-Maleiers werd gezegd, is een uitspraak van Ramadhan in een interview in de NRC opvallend: 'Hij heeft alleen maar een politiek oordeel gegeven. Hij zegt niet: ik voel. Dat zegt hij niet, ook niet over anderen. Hij zegt altijd: ik denk. Over zijn gevoelens spreekt hij [...] niet.'

Soeharto komt eruit naar voren als een insensitieve en intolerante man, en eigenlijk als zeer arrogant. Niet aardig, kortom. Alsof we dat al niet wisten. Misschien zijn politici en militairen gewoon niet aardig, maar de toon van dit boek is in de Indonesische context vol fluwelen handschoenen en veelsoortige grijnsmaskers toch wel zeer ongebruikelijk. Meer dan welke eerdere autobiografie in het Indonesisch ook is Soeharto's relaas ik-gericht, dat wil zeggen: er is geen boek waarin zo vaak het woordje 'ik' wordt gebruikt en waarin zoveel wordt verteld over gezin en persoonlijke ideeën – in wijsheden, spreekwoorden en clichés:

nieuwe maskers natuurlijk, zeer grimmig vaak, en die maken het lezen van dit boek alleen maar ongemakkelijker.

Het is alsof de verteller zich van tevoren al had voorgenomen aan niemand een boodschap te hebben, en bluf belangrijker vindt dan verfijning en beheersing: het pregoratief van de zelfverzekerde machthebber. Het relaas kan naadloos worden ingepast in het roddelcircuit: tegenstanders en medestanders worden naar believen in een kwaad of goed daglicht gezet. Het commentaar op Ali Murtopo, Benny Murdani, Nasution, Soekarno en Habibie is soms zeer origineel, maar daarom nog niet betrouwbaar. Tegenstanders en medestanders worden knap tegen elkaar uitgespeeld, en het is aan de deelnemers van het circuit om uit te maken wat de Vader van de Opbouw echt bedoelde en wat niet. Zeer spannend, maar dan eigenlijk alleen voor hen die actief willen deelnemen aan het spel van geruchten en verhalen. Voor anderen is er niet veel plezier aan te beleven. Zoals eerder gezegd: saai, en vermoeiend.

Een adembenemend boek mag het dan niet zijn geworden, op zijn minst twee elementen verdienen beslist verdere studie. In de eerste plaats de opmerkingen over vriendschappen en connecties: wie kende de president wanneer, en wat betekenden ze voor hem – en met de nodige behoedzaamheid kan de kennis van het commerciële netwerk van de groep rond Soeharto, zoals dat bijvoorbeeld door Robinson al in kaart is gebracht, verder worden verfijnd. En ten tweede natuurlijk de culturele kant: niet alleen staan er simpelweg veel Javaanse woorden in het boek, het druipt ook van Javaans denken over macht, zoals Anderson dat beschrijft. De maskerades bovendien: waar spreekt de president de waarheid? Welke compagnon wenst hij te vertrouwen?

Waarom Soeharto voor deze toon van zelfverzekerdheid heeft gekozen, kan slechts geraden – en beroddeld – worden. De reactie van het politieke publiek was in ieder geval nogal negatief; men lijkt zich vooral te hebben gestoord aan de arrogantie waarmee de president zich als de onbaatzuchtige Redder des Vaderlands wenste te profileren, ook al probeert hij zich achter *sepi ing pamrih* te verschuilen.

Sommige critici beweren dat Soeharto heeft getracht zich met zijn levensverhaal van een plaats in de geschiedenis te verzekeren; of dat echt zo is, is nog maar de vraag – staatslieden plegen dat niet via een boek te doen. Plausibeler is de suggestie dat Soeharto met zijn bluf en eigenwaan tracht de corruptie en

machtswillekeur af te dekken die onder zijn verantwoordelijkheid plaatsvinden, en met dit boek zowel zijn medestanders als tegenstanders tracht te overtuigen van de positieve kanten van zijn regime. Of die retorica werkt, zal in de toekomst blijken; stof voor roddel is er voorlopig voldoende.

Bibliografie

Anderson, Benedict R.O'G., 1972, 'The idea of power in Javanese culture', in: *Culture and Politics in Indonesia*, (eds.) C. Holt, B.R.O'G. Anderson & J. Siegel, Ithaca/London, p. 1-71.

Feith, H., 1962, *The Decline of Constitutional Democracy in Indonesia*, Ithaca.

Jenkins, David, 1984, *Suharto and His Generals. Indonesian military politics 1975-1983*, Ithaca.

Robinson, R., 1986 *The Rise of Capitalism in Indonesia*, Sydney.

Soeharto, 1988, *Pikiran, ucapan dan tindakan saya* (seperti dipaparkan kepada, G. Dwipayana dan Ramadhan K.H.), Jakarta.

Over de auteurs

Karel Bostoen (1943) was van 1975 tot 1977 als 'Lecturer of Dutch' verbonden aan de University of London (Bedford College) en doceert sinds 1977 Nederlandse letterkunde van de renaissance aan de Rijksuniversiteit Leiden. Specialiseerde zich in de Nederlandse letterkunde van de zestiende eeuw, maar publiceert ook regelmatig over onderwerpen uit de zeventiende en de achttiende eeuw. In 1985 verscheen van hem *Kaars en bril: de oudste Nederlandse grammatica*. Zijn proefschrift *Dichterschap en koopmanschap in de zestiende eeuw* (1987) is een cultuurhistorische studie over de eerste belangrijke Nederlandse renaissancedichter, Jonker Jan vander Noot. Momenteel werkt hij onder meer aan de uitgave van het literaire oeuvre van de Leidse stadssecretaris Jan van Hout en aan de uitgave van zeventiende-eeuwse poëzie, geschreven te Batavia.

Theo D'haen (1950) studeerde vertaalwetenschap in Antwerpen, Germaanse filologie in Brussel en vergelijkende literatuurwetenschap aan de Vanderbilt University (Nashville), de École Pratique des Hautes Études (Parijs) en de University of Massachusetts (Amherst), waar hij in 1981 promoveerde. Sedert 1987 is hij hoogleraar Engelse en Amerikaanse letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden; daarvoor werkte hij als wetenschappelijk medewerker aan de Rijksuniversiteit Utrecht. Hij publiceert veelvuldig over de moderne letterkunde in binnen- en buitenland. In boekvorm verschenen o.a. *Geschiedenis van de Amerikaanse literatuur* (1983) en *Het postmodernisme in de literatuur* (1988, allebei in samenwerking met Hans Bertens), en *Text to Reader* (1983). Hij redigeerde of coredigeerde boeken over literatuur en taalwetenschap, literatuur en beeldende kunsten, literaire vertaling, Ierse literatuur, moderne Engelse literatuur en postmodernisme, evenals *Post-War Literatures in English. A lexicon of contemporary authors*.

K.A.E. Enenkel (1959) studeerde kunstgeschiedenis, geschiedenis en Latijnse taal- en letterkunde aan de Universität Wien en Griekse en Latijnse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, waar hij in 1990 promoveerde op het proefschrift *Francesco Petrarca's De vita solitaria, Buch 1. Kritische Textausgabe und ideengeschichtlicher Kommentar* (Brill, Leiden 1990). Hij is gespecialiseerd op het gebied van de ideeëngeschiedenis van de renaissance, met bijzondere aandacht voor diachronie en Nachleben. Sinds 1983 is hij werkzaam voor de vakgroep

Griekse en Latijnse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden en heeft sindsdien diverse artikelen gepubliceerd op het gebied van het Neolatijn.

J.M.M. Houppermans (1950) studeerde Franse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Groningen, waar hij in 1982 promoveerde op een proefschrift over Raymond Roussel (*Raymond Roussel, Écriture et Désir*, Librairie José Corti, Paris 1985). Hij is thans werkzaam aan de Rijksuniversiteit Leiden bij de vakgroep Franse taal- en letterkunde en verricht vooral onderzoek op het gebied van de moderne Franse literatuur.

W.L. Idema (1944) studeerde Chinese taal- en letterkunde te Leiden, Sapporo en Kyoto. Hij promoveerde in 1974 en is sinds 1976 hoogleraar in de Chinese taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Zijn onderzoek is gericht op de traditionele letterkunde, met name de vroege spreektaalliteratuur van ca. 1100 tot ca. 1450. Voornaamste publikaties in boekvorm: *Chinese Vernacular Fiction. The formative period* (1974); *Chinese Theater 1100-1450. A source book* (1982, in samenwerking met S.H. West); *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun (1379-1439)* (1985); *Chinese letterkunde* (1985, in samenwerking met Lloyd Haft); *The Moon and the Zither* (1991, in samenwerking met S.H. West), *Spiegel van de klassieke Chinese poëzie. Van het Boek der Oden tot de Qing dynastie* (1991), alsmede verschillende Nederlandse vertalingen uit de traditionele Chinese literatuur.

Anne Sytske Keyser (1962) studeerde Chinees aan de Rijksuniversiteit Leiden en is sinds 1986 als taaldocent verbonden aan het Sinologisch Instituut. Zij werkt momenteel aan een proefschrift over de Chinees-Amerikaanse schrijfster Nie Hualing, van wie zij ook een boek in het Nederlands heeft vertaald (*Twee Chinese vrouwen*, An Dekker, Amsterdam 1987).

H.M.J. Maier studeerde Indonesische talen aan de Rijksuniversiteit Leiden. Doceerde Indonesische taal- en letterkunde in Leiden en Nijmegen en was als visiting professor werkzaam aan Cornell University in de Verenigde Staten. Promoveerde in 1985 op een proefschrift over de Maleise *Hikayal Merong Mahawangsa (In the Center of Authority – the Malay Hikayal Merong Mahawangsa)* (Cornell 1988). Werd eind 1986 benoemd tot hoogleraar Indonesische taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Publiceerde over Maleise literatuur en vertaalde een aantal teksten uit het Indonesisch en het Maleis.

Annie Meintema (1943) is als universitair docent verbonden aan de vakgroep Slavische taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden.

Haar onderwijs en onderzoeken betreffen de Russische literatuur. Publikaties op het gebied van de Russische literatuur uit de achttiende, negentiende en twintigste eeuw. Zij is bezig met een proefschrift over de invloed van Georg Lukács op de Russische literatuurkritiek in de jaren dertig van de twintigste eeuw.

Sjaak Onderdelinden (1939) studeerde Duitse taal- en letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam. Na vier jaar leraarschap bij het voortgezet onderwijs in Amsterdam sinds 1966 werkzaam aan de Rijksuniversiteit Leiden, thans als hoofddocent voor Duitse letterkunde na 1600. Promoveerde in 1974 op een proefschrift over de verteltechniek van Conrad Ferdinand Meyers raamvertellingen. Naast een viertal verdere publikaties over C.F. Meyer, artikelen over modern toneel (onder meer over stukken van Bertolt Brecht, Peter Weiss, Rolf Hochhuth en over het documentaire drama), televisiedrama en literatuurdidactiek.

Erika de Poorter (1943) studeerde oosterse filologie aan de Rijksuniversiteit Gent (licentiaat 1966), verbleef enige jaren in Japan, legde in 1971 het doctoraalexamen Japanse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden af en is sedertdien werkzaam op het Centrum voor Japanologie en Koreanistiek aldaar, sinds 1984 als universitair hoofddocent. Promoveerde in 1983 over het Klassieke Nô-theater (*Zeami's Talks on Sarugaku*, Gieben, Amsterdam 1986). Houdt zich in onderzoek en publikaties bezig met het klassieke Japanse theater.

Mineke Schipper studeerde Franse taal- en letterkunde in Amsterdam en algemene literatuurwetenschap in Utrecht. Ze was tussen 1964 en 1972 verbonden aan de Université Nationale du Zaïre en promoveerde in 1973 aan de Vrije Universiteit op een proefschrift getiteld *Le Blanc et l'Occident au miroir du roman négro-africain* (Van Gorcum, Assen/Editions CLÉ, Yaoundé, 1973). Zij is thans bijzonder hoogleraar interculturele literatuurwetenschap aan de Vrije Universiteit Amsterdam en universitair hoofddocent aan de Rijksuniversiteit Leiden. Verder publiceerde zij onder meer *Toneel en maatschappij in Afrika* (1977); *Realisme. De illusie van werkelijkheid in literatuur* (1979); *Afrikaanse letterkunde* (1983, 1991[2]); *Ongehoorde woorden. Vrouwen en literatuur in Afrika, Azië en Latijns-Amerika* (1984); *Beyond the Boundaries. African literature and literary theory* (1989); *Source of All Evil. African proverbs and sayings on women* (1991).

Peter F. Schmitz (1939) studeerde Nederlandse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden, waar hij in 1979 promoveerde op *Kritiek en criteria. Menno ter Braak en het Literaire Waardeoordeel*. Thans werkt hij als universitair docent bij algemene literatuurwetenschap van de Rijksuniversiteit Leiden. Publikaties o.m. over hermeneutiek en vormen

van deconstructie en avant-garde. Reeds jaren in de redactie van *Forum der Letteren*.

G.H. Schokker (1929) is als universitair docent voor de Nieuw Indo-Arische talen aan de vakgroep talen en culturen van Zuid- en Centraal-Azië van de Rijksuniversiteit Leiden verbonden. Na zijn promotie op een Sanskriet toneelstuk (1966) specialiseerde hij zich in de Nieuw Indo-Arische talen. Zijn belangstelling gaat in het bijzonder uit naar de taal- en literair-historische ontwikkeling van deze talen. Van zijn hand verschenen diverse publikaties over de zestiende- en zeventiende-eeuwse religieuze Bhakti-poëzie.

P.H. Schrijvers (1939) is hoogleraar Latijnse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Zijn onderwijs en onderzoek betreffen Latijnse poëzie (Horatius, Lucanus) en filosofie (m.n. Lucretius, Seneca). Publikaties in boekvorm: *Horror ac Divina Voluptas. Études sur la poétique et la poésie de Lucrèce*, diss. Amsterdam 1970; *Horaius, Ars Poetica* (texte, traduc. métrique, 2 études sur la survie de l'Art Poétique), Amsterdam 1980; *Justus Lipsius, De constantia in publicis malis* (trad., introd. et annot.), Baarn 1983; *Eine medizinische Erklärung der männlichen Homosexualität aus der Antike (Caelius Aurelianus 'De morbis chronicis' IV 9)*, Amsterdam 1985; *Lucretius, Over de natuur, vertaald door Aeg.W. Timmerman, bezorgd en ingeleid door P.H. Schrijvers*, Amsterdam 1985; *De mens als toeschouwer. Essays over Romeinse literatuur en Westeuropese tradities*, Baarn/Amsterdam 1986.

Paul J. Smith (1953) studeerde Franse taal- en letterkunde in Leiden. Sinds 1978 is hij als docent Franse letterkunde verbonden aan de Rijksuniversiteit Leiden. In 1985 promoveerde hij op het proefschrift *Voyage et écriture. Étude sur le Quart Livre de Rabelais* (handelseditie Droz, Genève 1987). Hij publiceerde verscheidene artikelen over de Franse letterkunde van de renaissance (Rabelais, Montaigne, de Pléiade) en de moderne tijd (René Char, Albert Cohen, Marguerite Yourcenar). Hij is mederedacteur van de bundel *Het beeld van de vreemdeling in de westerse en niet-westerse literatuur*, Ambo, Baarn 1990 en *Lectures de René Char*, Rodopi, Amsterdam 1990.

Willem Stoetzer (1945) is universitair docent bij de vakgroep talen en culturen van het islamitische Midden-Oosten van de Rijksuniversiteit Leiden. Aan deze universiteit studeerde hij Arabisch en Perzisch. Van 1971 tot 1975 was hij directeur van het Nederlands Instituut voor Archeologie en Arabische Studiën te Cairo. Van zijn proefschrift *Theory and Practice in Arabic Metrics* (Leiden 1986) verscheen in 1989 een handelseditie. Zijn hoofdinteresse geldt de Arabische taal- en letterkunde.

Madeleine van Strien-Chardonneau studeerde klassieke talen in Frankrijk en Franse taal- en letterkunde in Leiden. Ze is werkzaam bij de vakgroep Franse taal- en letterkunde aan de Rijksuniversiteit Leiden. Ze publiceerde over moderne Franse literatuur en bereidt een proefschrift voor over reisverslagen van Fransen in Nederland in de tweede helft van de achttiende eeuw.

Norbert Voorwinden (1934) studeerde Duitse taal- en letterkunde in Leiden van 1959 tot 1963, promoveerde in 1973 op een proefschrift over het Oudhoogduitse *Merigarto*-fragment (*Merigarto. Eine philologisch-historische Monographie*). Was van 1963 tot 1969 als leraar werkzaam bij het voortgezet onderwijs in Rotterdam, van 1966 tot 1976 als docent aan de School van Taal- en Letterkunde in Den Haag en sinds 1969 aan de Rijksuniversiteit Leiden. Thans universitair hoofddocent voor Duitse taal- en letterkunde van de middeleeuwen. Publikaties op het gebied van de historische taalkunde en de middeleeuwse letterkunde, vooral op het gebied van de heroïsche epiek, met name het *Nibelungenlied*.

Tj.A. Westendorp studeerde Engelse taal- en letterkunde aan de universiteiten van Leiden en Liverpool, en was A.C.L.S. fellow aan de universiteit van North Carolina in Chapel Hill (1966-1968). Naast een dissertatie getiteld *Robert Penn Warren and the Modernist Temper* (1987) publiceerde hij op het gebied van de letterkunde van het Zuiden van de Verenigde Staten, contemporaine Ierse poëzie, oorlogsliteratuur, en over W.H. Auden. Hij is voorzitter van de T.S. Eliot Society en doceert Amerikaanse en Engelse letterkunde in Leiden.

Namenregister

Abdullah bin Abdulkadir Munsji 249
Abélard, Pierre 13
Adams, Henry 158, 192
Albrecht VI van Oostenrijk 124
Algazel *zie* al-Ghazali
Allen, Woody 18
Amin, Qasim 190
Andersch, Alfred 135-137, 140
Andersen, Hans Chr. 31
Anderson, Benedict R.O'G. 245, 255
Andrews, William L. 160
Ankersmit, F.R. 107
Ariosto, Ludovico 86
Aristoteles 13, 106
Augustinus 10, 13, 14, 31, 44, 47, 104, 105-106, 107, 109, 128, 183, 227
Augustus 23, 25, 37, 38
Avvakúm Petróvitsj 142-147, 148, 149, 150, 154-155

Ba Jin 222, 223-225, 230, 231
Bachmann, Ingeborg 131
Baker jr., Houston A. 161, 164-165
Baraka, Amiri 165, 167-168
Barthes, Roland 78-79, 109
Barz, Richard 198
Bashô, Matsuo 242
Bates, Stuart 11
Baudelaire, Charles 29
Bauer, Wolfgang 216
Beaujour, Michel 57
Benedictus XII (Petrus van Luna) 115
Berg, Jeanne de 73
Berge, D. ten 94
Bergson, Henri 55
Berschin, Walter 37
Billanovich, Guiseppe 37
Boccaccio, Giovanni 129
Boetselaer, Carel van den 94
Bontemps, Arna 162
Boswell, James 15
Bourdieu, Pierre 19
Braz, Anatole de 85
Brecht, Bertolt 138
Brée, Germaine 109
Brent, Linda *zie* Harriet Jacobs
Brouwers, Jeroen 103, 105, 108-110
Brown, William Wells 166, 167
Bruss, Elisabeth 14
Bunyan, John 13, 14
Burljúk, Davíd 149
Burzoë 182
Busken Huet, Conrad 90, 91, 93, 95
Butor, Michel 78

Cable, George Washington 166
Camus, Albert 80
Canetti, Elias 131
Cannet, Sophie 66
Cardanus, Hieronymus 57, 58
Carnegie, Andrew 170
Catharina de Grote 86
Cats, Elisabeth 94, 97
Cats, Jacob 89-101
Cellini, Benvenuto 57, 58, 128
Cervantes Saavedra, Miquel de 131

Chateaubriand, François-René 75
Chesnutt, Charles W. 166
Child, Lydia Maria 162
Chômei, Kamo no 239-240
Cicero 35
Clemens, Samuel Langhorn *zie* Mark Twain
Clemens, Susan 173
Coleman, D.G. 55
Corinthe, Henri de 80
Croce, Benedetto 178
Crouch 245

Daedalus 29
Damasippus 31-32
Dani, Uthman b. Said ad- 183-184
Darwin, Charles R. 191
De Man, Paul 110
Deng Xiaoping 231
D'haen, Theo 159
Dickens, Charles 175
Diderot, Denis 81
Doleželová-Velingerová, Milena 12
Doublet, Philips 97
Douglass, Frederick 160, 161, 164, 167
Dresden, S. 47
DuBois, W.E.B. 158, 164
Duinkerken, Anton van 30
Duras, Marguerite 78
Dürer, Albrecht 58
Dwipayana, G. 254

Eliot, T.S. 177
Emerson 245
Eobanus Hessus 37
Epstein, Jacob 154
Equiano, Olaudah 9, 159
Erasmus, Desiderius 31, 56
Esopus 31

Fazl, Abu 200
Feith, H. 245, 246-247
Finnegan, Ruth 12
Franklin, Benjamin 158, 159, 162-163, 164
Frans Jozef I 124
Friedrich, H. 47
Frühauf, Manfred W. 212

Galenus, Claudius 182
Gandhi, Mohandas K. 104, 195-197, 199, 202, 204, 206-207
Gates jr., Henry Louis 161
Gazari, Muhammad b. Muhammad al- 186
Gelfand, Elissa D. 64
Genette 110
Ghazali, Abu Hamid Muhammad al- 181, 182
Gide, André 16, 76, 81
Giovanni Collona 42
Glazemaker, J.H. 46, 50, 51, 56
Goethe, Johann Wolfgang von 47, 75, 127-131, 227
Go-Fukakusa 240-242
Gottsched, Johann Chr. 130
Grant, Ulysses S. 172
Gronniosaw, James Albert Ukawsaw 159, 160
Guo Moruo 227-229, 230
Gusdrof, G. 12, 13, 104-105, 109, 193

Habibie 255
Hakuseki, Arai 242
Hammon, Briton 159, 160
Härtling, Peter 132
Hauenstein, Barbara 118
Hausmann, Anna 118
Hausmann, Hans 118
Herder, Johann Gottfried 130
Hervouet, Yves 212
Hillenaar, Henk 109
Hitler, Adolf 134, 135, 136, 143
Hoby, Miss 173

Hofman Peerlkamp, P. 97
Hölderlin, J.Chr. Friedrich 131
Home, Henry 178
Homerus 31
Horatius Flaccus 21-33
Howarth, W.L. 103
Howells, William Dean 175
Hughes, Langston 165
Huizong, keizer 209
Hurston, Zorah Neale 165
Husayn, Taha 181, 188-189
Huygens, Christiaan 97
Huygens, Constantijn 90, 92, 95, 96-100, 101
Huygens, Constantijn jr. 97
Huygens, Lodewijk 97
Huygens, Suzanna 97

Ibsen, Henrik 191
Icarus 29
Ienobu, Tokugawa 242
Ietsugu 242
IJsewijn, Josef 37, 99, 100
Ingres, J.A.D. 86
Ishaq, Hunayn b. 182

Jacobs, Harriet 162
Jäger, Martin 118, 119
Jäger, Sabina 118
James, Henry 158
Jay, Paul 105, 106, 107
Jenkins, David 245, 253
Jiang Jieshi 226
Johnson, James Weldon 165-166, 167
Jones, George F. 116
Jones, Leroi 165, 167-168
Jongeneel, Els 103
Joyce, James 106, 107, 109, 110
Julius Caesar 24
Juvenalis 23

Kaneie, Fujiwara no 239
Katsu Kaishû 242
Katsu Kokichi 242
Kenkô, Yoshida 236, 240
Kessler, Eckhard 37
Khawwas, Ali al- 187
Klein, Karl K. 114
Kühn, Dieter 125
Kuiper, G. 90, 95

La Boétie, Étienne de 49-50, 57
La Tour Du Pin, Mme de 64
Labriolle, Pierre de 13
Lacan, J.M.É. 105
Langdon, Jervis 170
Lasch, Christopher 17-18
Lath, Mukunda 195
Laura 39
Leiris, Michel 47, 77, 87, 109
Lejeune, Philippe 10, 18-19, 48, 61, 79, 87, 104, 107, 120
Li Feigan *zie* Ba Jin
Li Qingzhao 209-211, 213
Lichtenstein, Ulrich von 113-114
Loosjes, Adriaan 97
Lu You 219, 220
Lucilius 23, 24

Macaulay, Thomas Babington 71
MacCarthy, Mary 110
Maecenas 21, 23, 24, 25, 28, 32
Mahfuz, Nagib 192
Majakóvskij, Vladímir Vladímirovitsj 147-150, 154-155
Malik, Adam 251-252
Malraux, André 7
Mandel, B.J. 106
Mandelsjtám, Nadézjda 152-153
Mandelsjtám, Osíp Jemíljevitsj 150-154, 155
Mann, Thomas 16
Marat, J.P. 63
Marcus Aurelius 13
Mardersteig, G. 35
Marot, Clément 55
Marrant, J. 159, 160
Martini, Simone 35
Marx, Karl 150, 192

Mason, Mary G. 110
May, Georges 11, 62
May, Gita 65
McGregor, R.S. 200
Melville, Herman 171
'Michitsuna, moeder van' 239
Miller, Hillis 106
Misch, Georg 13, 34
Montaigne, Michel de 46-58, 128
Morgan, J.P. 170
Moritz, Karl Philipp 128
Müller, Ulrich 114, 117, 121
Munqidh, Usama b. 185
Muqaffa^{c}, ibn al- 182
Murasaki 241-242
Murdani, Benny 255
Murtupo, Ali 255
Musa, Salamah 181, 188, 189-193
Musch, Anna Catharina 94
Musch, Cornelis 94
Musui *zie* Katsu Kokichi

Nabokov, Vladimir 178
Nāgara, Amṛtalāla 204
Nasution, Abdul Haris 255
Neruda, Pablo 9
Neumann, Bernd 11, 13, 134
Newton, Isaac 16
Nietzsche, Friedrich 191, 192
Nijô, dame 240
Níkon, patriarch 144, 154
Nolhac, Pierre de 43

Oberkirch, Mme d' 64
Octavianus *zie* Augustus
Ollier, Claude 78
Olney, James 103, 104, 179, 195
Ovidius 22, 28, 36-37, 93

Paige, James W. 172-173
Peine, Albert Bigelow 173, 175
Pascal, Roy 13
Paulsen, Wolfgang 131
Pauw, Dirk 94
Pauw, Johan 94
Pei-yi Wu 216, 217
Perec, Georges 78
Peter de Grote 155
Petrarca, Francesco 34-44, 99, 128, 131
Petrus van Luna *zie* Benedictus XII
Pfemfert, Franz 132
Phlipon, Pierre-Gatien 66
Pike, Burton 15
Pindarus 29
Pisanello, Antonio 121
Plessen, Elisabeth 131
Plutarchus 54, 66, 67-68
Poe, Edgar Allan 171
Portemann, Karel 92, 93, 98, 99
Proust, Marcel 55, 106, 109, 110
Pythagoras 184

Quincey, Thomas de 15

Rabelais, François 55
Rachmaninov, S.V. 149
Ramadhan K.H. 254
Rees, Goronwy 177
Rembrandt 58
Reve, Karel van het 143
Ricardou, Jean 77
Richter, Hans Werner 135
Ricoeur, Paul 107
Ridwan, Ali b. 184
Rinser, Luise 131
Robbe-Grillet, Alain 73-87
Robert de Wijze 42
Robertshaw, Alan 118, 119, 125
Robespierre, M.M.I. de 60
Robinson, R. 249, 255
Rockefeller, John D. 170
Roland de la Platière, Jean-Marie 60-69
Roland-Phlipon, J.M. (Manon) 47, 59-71
Romein-Verschoor, Annie 143
Ronsard, Pierre de 31

Rosenblatt, R. 106, 109
Rosenthal, Franz 182, 183, 184
Roth, Philip 18
Rousseau, Jean-Jacques 11, 13, 16, 47, 61, 63, 65, 67-68, 75, 87, 128, 227
Ruprecht van de Palts 115

Sade, marquis de 86
Sakhawi, Muhammad b. Abdar-rahman as- 186
Salomon, Ernst von 83
Sand, Georges 75
Sarraute, Nathalie 78
Sartre, Jean-Paul 16, 76, 87, 178
Sayre, Robert F. 158
Scaurus 23
Schiller, J.Chr. Friedrich von 133
Schipper, Mineke 104
Schnur, Harry C. 37
Schokker, G.H. 104
Schwangau, Margarete von 118
Schwob, Anton 125
Selm, B. van 92
Seneca 31, 56
Sha^{c}rani, Abd al-Wahhab ash- 186-187
Shakespeare, William 130, 131
Shamah, Abu 185
Shaw, Bernard 191
Shen Fu 212-213
Shikibu, Murasaki 236, 238
Shônagon, Sei 237
Sigismund, keizer 115, 116, 123
Sima Qian 211, 215
Simon, Claude 78
Smit, J. 97
Smith, Sidonie 164, 167
Socrates 56
Soeharto 244-245, 246-247, 249-256
Soekarno 255
Sollers, Philippe 78
Sophocles 131
Speer, Albert 143
Spengemann, William C. 14, 104
Spigt, P. 91-92
Stein, Gertrude 110
Stendhal 75
Stephan, Verena 131-132
Stevenson, Robert Louis 176
Struck, Karin 131
Suetonius Tranquillus 37-38
Sūradāsa 195-107

Tacitus 54, 56, 71
Tao Qian 216-217
Terentius 38
Thomas, J.W. 114
Tjiang Kai-shek *zie* Jiang Jieshi
Tolstoi, Lev 131, 225
Trunz, Erich 128, 130, 131
Tsukakoshi, Satoshi 235
Tsurayuki, Ki no 238-239
Tulun, Shams ad-din Muhammad b. 186
Twain, Mark 166, 170-179

Uhland, Ludwig 133

Vallabha 198-199
Vanderbilt, commodore 171
Vaudeville, Charlotte 200
Vergilius 22, 35, 38
Vesper, Bernward 132
Vesper, Will 132
Vogelweide, Walther von der 113, 114, 119-120
Vondel, Joost van den 90
Vos, Frits 239

Wapnewski, Peter 113
Washington, Booker T. 157-158, 164, 168
Weber, Beda 118
Weiss, Peter 138-140
Wells, H.G. 191
White, Hayden 107

Whittier, John Greenleaf 176
Wilkins, E.H. 40
Witkam, J.J. 185
Wolf, Christa 131
Wolkenstein, Gotthart 124
Wolkenstein, Oswald von 112-126
Wolkenstein-Rodenegg, Arthur von 124, 125
Wolkenstein-Rodenegg, Wenzel von 125
Wordsworth, William 105-107, 109, 179
Worp, J.A. 97
Wright, Richard 165

Xie Bingying 225-227, 230, 231

Yani, generaal 253
Yaqut 183
Yellin, Jean Fagan 162

Zhang Xianliang 232
Zoest, Aart van 10
Zola, Emile 86
Zuckmayer, Carl 132-135, 140