

Emőke Pécsi

Op de rand van de canon

Carry van Bruggen en Margit Kaffka, de 'uitzonderingen'

*'Boven de gesloten wereld van de vrouw kon zij
fonkelen alleen door haar schoonheid (en misschien
door haar talent) maar deze glinstering is pijnlijk
vlug in rook opgegaan en er bleef niets achter dan
veroudering en dood.'*¹

(György Németh over Sappho)

Een filologisch vak als Neerlandistiek extra muros heeft als primaire functie het bemiddelen tussen twee (of meer) culturen. Wanneer de filoloog/filologe verschillende culturen met elkaar in contact brengt en vergelijkt, ziet hij/zij, in het beste geval dat de eigen cultuur en die van anderen eigenlijk één groot, al geopend, systeem vormt – een dynamisch systeem waarvan het centrum instabiel is. Contrastieve bijdragen, zoals die van mij, stellen zich ten doel om één segment van dit systeem aan het werk te laten zien. Door culturen met elkaar te contrasteren, worden namelijk elementen van het systeem die tot dusver als 'natuurlijk' en 'onschuldig' ervaren werden, plotseling zichtbaar en geïdentificeerd als iets dat bewogen wordt door de machinerie van macht en verlangen.

Omstreeks de eeuwwisseling en in de eerste decennia van de twintigste eeuw traden in Europa een heleboel vrouwen op als romanschrijfsters. Velen is het gelukt een 'nieuwe stem' (nieuwe onderwerpen, aspecten of verhaaltechnieken) in de letterkunde ingang te laten vinden. Als meest bekende voorbeeld zou men de Engelse Virginia Woolf (1882-1941) kunnen noemen. Tegelijkertijd beschouwden critici romanschrijvende vrouwen

veeleer als een collectief, als een ‘verschijnsel’ dan apart staande individu’s zoals dat uit vele toenmalige uitingen, maar vooral uit later geconcipieerde literatuurgeschiedenissen blijkt. Enkele vrouwelijke auteurs van die tijd veroverden desondanks een schijnbaar vaste plaats binnen de nationale canon. Terwijl Carry van Bruggen (1881-1932) in de Nederlandstalige literatuur als ‘de enige klassieke romanière’² beschouwd wordt, werd de Hongaarse Margit Kaffka (1880-1918), de bekendste en meest erkende schrijfster van haar tijd in Hongarije, toen in het gerenommeerde (mannelijke) schrijverscircuit *Nyugat*³ (rond het gelijknamige tijdschrift) opgenomen waardoor ze een plaats kreeg in de canon van de Hongaarsstalige literatuur. Beide vrouwelijke auteurs staan eenzaam tussen mannelijke schrijvers – als een soort ‘uitzondering’ – in de nationale canons in kwestie.⁴

Revisie van ‘de canon’ is één van de meest interessante onderzoeksterreinen van de postmoderne kritiek. Ze hanteert categorieën van de literatuurwetenschap als bijvoorbeeld ‘canon’ niet meer als autonome en identieke entiteit maar als iets dat is ingebed in de discursieve situatie van één bepaalde tijd en ruimte. De canon, als één van de grote metanarratieven, belichaamt een samenhangend ideeënstelsel van de moderniteit. Verder dient hij een bewijs van het bestaansrecht van de moderne esthetiek te zijn, die zich competent voelt een waardeoordeel te vellen over kunstwerken op grond van schijnbaar objectieve criteria. Naar aanleiding van een korte analyse van de triomftocht van de *Beatrijs*, ‘dit vaderlandse juweel’ (Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen 1993: 873), binnen de nationale canon komen Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen tot de conclusie dat waardeoordelen tijd- en ideologiegebonden zijn:

De canon is bepaald niet uitsluitend ontstaan op basis van esthetische overwegingen, hoe men die ook wil definiëren. Tenminste zo belangrijk waren nationalistische en ideologische factoren en door de tijd heen zijn de accenten steeds anders gelegd (Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen 1993: 873).

Canonvorming mag dus ‘een grillig proces lijken, er zijn toch enkele lijnen uit te zetten’, stellen ze vast (Anbeek en Schenkeveld-Van der Dussen 1993: 873).

Het *fin de siècle* en de eerste decennia van de vorige eeuw markeren ook een enorme wisseling binnen het discours van de moderniteit,

namelijk de overgang van realisme naar modernisme. In de strijd tussen realisme en modernisme wordt de eerste categorie als zwak, populair, niet-literair en meestal als vrouwelijk aangegeven door vechters van de tweede categorie, die als sterk, progressief en dus mannelijk wordt weergegeven in het *mainstream*-discours.⁵ Volgens critici paste de literaire norm van die vergaande tijd (het realisme) de vrouwelijke auteurs heel goed.

Rond 1900 speelden zich op veel terreinen enorme veranderingen in de samenleving af die onder meer ertoe leidden dat vrouwen nieuwe rollen konden (of moesten) innemen zowel in de private als in de openbare sferen. Dat er toen zoveel vrouwen als auteurs plotseling aan het woord kwamen, is een duidelijk gevolg van de eerste feministische golf en de daarmee nauw samenhangende, nieuwe maatschappelijke situatie van de 'tweede sekse'.⁶ Dat vrouwelijke auteurs meer ruimte kregen, hing samen met het feit dat er in die tijd een debat gaande was over de vrouwenkwestie, aangezwengeld ook door het toneelstuk *Het poppenhuis* uit 1879 van de Noorse schrijver Henrik Ibsen.

In Nederland markeert de opkomst van romanschrijfsters rond 1900 zowel een kwalitatieve als een kwantitatieve doorbraak van vrouwen in de literatuur, meent Van Boven (1992: 9). Daar zijn de debuten van Margo Antink en Augusta de Wit de eerste voorbeelden voor, stelt ze in haar boek over 'vrouwenromans' in de literaire kritiek. Maar al zijn de meeste toonaangevende (meestal mannelijke⁷) critici (zoals bijvoorbeeld Ter Braak, E. du Perron, Asselbergs en Ton Anbeek) door de decennia heen het erover eens dat vrouwen toen in grote hoeveelheid aan het literaire bedrijf deelnamen, ze zijn nogal sceptisch wat de kwalitatieve opbrengst ervan betreft. Veel critici denken dat de 'vrouwenroman' gewoonweg een aanslag is op de goede literaire smaak, en creëren en gebruiken de begrippen 'damesproza', 'damesroman' en dergelijke⁸ (meestal als een literair genre opgevat) en de benamingen 'dames-auteurs', 'de dames' enz., met welke categorieën een voor de literaire kritiek af te bakenen groep van mensen wordt aangeduid:

Die dames-auteurs spreken in alle landen gelukkig voor zichzelf; van de 1001 is er altijd precies 1 die talent heeft, in Holland zegt men mevrouw Carry van Bruggen of mevrouw Top Naeff. Zij hebben van alles bestudeerd, van het moederschap tot de toneelwereld toe, zij schrijven meestal correct en dikwijls met grote

vaardigheid, en toch heeft men altijd het gevoel, dat het een zouteloos gekwetter is, en dat zij bezig zijn een tijd te verliezen die oneindig beter benut zou worden met de beoefening van andere werken.

Het citaat stamt van E. du Perron⁹, die een vernietigend oordeel velt over de ‘dames-auteurs’. Alle daarop volgende discussies worden met het retorische huzarenstukje in de boven geciteerde tekst afgesloten dat er natuurlijk altijd schaarse uitzonderingen zijn (met name vrouwen die talent hebben in het schrijven). E. du Perron, een jongere tijdgenoot van Van Bruggen, vertegenwoordigt het standpunt van meerdere generaties van (mannelijke) critici. Dit blijkt uit de karakteristieke stellingname tot het onderwerp door een van de meest erkende critici van nu, Ton Anbeek, die de algemene houding¹⁰ representeert ten opzichte van schrijvende vrouwen in Nederland rond 1900, met daarbinnen de uitzonderlijke status van Van Bruggen:

[...] wanneer men Couperus’ *De boeken der kleinen zielen* naast [...] Ina Boudier-Bakkers *De klop op de deur* legt, krijgt men een aardig beeld van het afzakken van de meest geprononceerde naturalistische kenmerken tot een vlot leesbaar realistisch verhaal over het wel en wee van een huisgezin. Vele, vele droefgeestige vrouwenlevens worden beschreven in wat een volgende generatie (Ter Braak) ‘damesproza’ zal noemen. De productie van schrijfsters als Augusta de Wit, Margo Scharten-Antink, Ina Boudier-Bakker en Top Naeff komt ons nu even overvloedig als uniform voor, al werd dit proza in het eerste kwart van deze eeuw niet door de minste critici [Asselbergs en Romein-Verschoor] gewaardeerd. Verreweg de belangrijkste tekst in dit genre [sic!] is Eva (1927) van Carry van Bruggen (Anbeek 1991: 96).

Anbeeks stellingname en concreet waardeoordeel zijn ook in dat opzicht representatief dat hij Van Bruggen en één van haar prozawerken een hogere positie geeft. Hij beroept zich op een andere, onbetwistbare autoriteit, Menno ter Braak, die de eerste was die Van Bruggen het distinctieve kenmerk ‘uitzondering’ (met ‘meerwaarde’) gaf binnen de groep ‘Nederlandse romanschrijfsters’ met welke daad hij tegelijkertijd ook de genoemde groep zelf in het leven riep en het ‘genre’ ‘damesproza’ creëerde:



Carry van Bruggen (1881-1932)

De vrouw, die *Prometheus* en *Heleen* geschreven heeft, onderscheidt zich niet in de eerste plaats kwalitatief-litterair van het gros der vaardige nederlandse romanschrijfsters [originele schrijfwijze]. Wie haar „meerwaarde” in zuiver stylistische eigenschappen gaat zoeken, zal nooit iets van de afgrond (ja: afgrond!) bemerken, die Carry van Bruggen van een Alie Smeding, van een Jo van Ammers-Küller, zelfs van een Top Naeff scheidt. Men vergeve mij, dat ik deze verschillende romancières, die over een dusdanige combinatie wellicht, en terecht, gechoqueerd zullen zijn, in één adem noem [...] maar tegenover *Eva* behoeft men over *De Zondaar*, *De Opstandigen* en *Letje* niet meer te spreken! Ik herhaal: dit is geen zaak van stylistische qualiteiten, dit is een zaak van plan, van rangnummer, van soortelijke verscheidenheid als men wil (Ter Braak 1950: 292).

De categorie ‘uitzondering’ heeft alleen een betekenis als de groep waarin zij als uitzondering fungeert, bestaat. Op die manier hebben ‘uitzonderingen’ zelf categoriescheppende en categoriebehoudende kracht. De categorie ‘uitzondering’ is echter ambivalent. In betekenis heeft ze banden met zowel de eigen als de tegenovergestelde groep – zij is ontheemd, balanceert eenzaam tussen twee werelden.

De uitzonderlijke positie van Van Bruggen onder de romanschrijfsters van haar tijd werd verzekerd toen Ter Braak zijn recensie (1928)¹¹ over *Eva* (1927), het laatste boek van de schrijfster, liet verschijnen. Sicking (1993: 636) versterkt de algemene indruk dat het een opvallend werk was, toen Ter Braak ‘grotendeels gunstig en zelfs enthousiast’ de roman besprak: ‘Vertegenwoordigers van zijn generatie hadden namelijk niet veel op met het werk van de talrijke schrijvende vrouwen uit hun tijd en Carry van Bruggen moest dus *een uitzondering op de regel* zijn.’¹²

Van Bruggen als ‘uitzondering onder de romancières’ wordt echter toch steeds benaderd zonder haar ‘vrouwelijkheid’ onbenoembaar te laten. Dit blijkt al meteen uit de titel van Ter Braaks recensie: *De bewuste vrouw en haar roman*.¹³ Een recensie met de titel ‘De bewuste man en zijn roman’ is moeilijker voorstelbaar. Dat een mannelijke romanschrijver bewust is, werpt blijkbaar geen vraag op. Van Bruggen verkeert net zo diep in haar vrouwelijkheid als haar gewone vrouwelijke collega’s, ‘de drie best verkochte vrouwen’, zo ziet tenminste Ter Braak (1950: 293) Smeding, Ammers-Küller en Naeff, met een duidelijke verwijzing dus naar prostitutie. Van Bruggen is echter ook in dit opzicht een uitzon-

dering: zij vertegenwoordigt ‘de bestaansmogelijkheid ener eigen bewuste vrouwelijkheid’ (Ter Braak 1950: 292-293), zij is dus niet te verkopen, zij prostituteert zich niet zoals andere vrouwen (schrijfsters) dat doen die met behulp van een fraaie metonymie met een van de attributen van hun boeken aangeduid worden. Alleen om de schrijfsters belachelijk te maken door oeroude negatieve clichés van vrouwelijkheid te laten werken. Waar is poëzie voor [...].

Terwijl Ter Braak de loftrumpet steekt over *Eva*, wordt literatuur ‘bewust’ of ‘onbewust’ maar zeker volgens de spelregels van een logocentrische en patriarchale praktijk in twee elkaar volkomen tegenovergestelde polen gescheurd langs de biologische sekse van de auteurs. Anders gezegd: de literatuur wordt gebipolariseerd en geseksualiseerd waar ‘vrouwelijke’ werken de ‘negativiteit’ van de ‘mannelijke’ literatuur in zich dragen.¹⁴ De sterke, positieve identiteit van de laatste wordt op die manier geconstrueerd:

De ziel van deze ‘fraaie’ boeken [vrouwenromans¹⁵] bleef het negatieve beeld der mannenlitteratuur [sic!]. Er groeit een oneindige koude uit die talloze pagina’s druks der schrijvende vrouwen, een grijs en leeg teleurstellingsgevoel, dat tot de vraag zou drijven, eens op het concilie van Nicaea gesteld: bezit de vrouw een onsterfelijke ziel? Of (de twintigste eeuw formuleert hoffelijker en tactvoller): is voor de intellectueel zo hoog ontwikkelde vrouw van deze tijd de slaafse gebondenheid aan het seksuele vraagstuk niet te overwinnen, tenzij zij haar vrouwelijkheid aflegt in de objectiviteit der wetenschap, die geslachtloos is? Het beklemmend aantal uit negatieve mannelijkheid (voor de leus vrouwelijkheid geheten) opgebouwde romans, waaruit een eeuwige ontgoocheling, een nauwelijks bemantelde afhankelijkheid van de natuurlijke partner ons wordt toegeroepen in alle denkbare toonaarden, zal ons straks de hoffelijkheid, benevens de aethetica, nog doen vergeten en de vraag van Nicaea opnieuw urgent stellen. Waarvoor heeft alle luidruchtig opgezette vrouwen-emancipatie gediend, wanneer het resultaat deze steeds knapper wordende negativiteit moet zijn? (Ter Braak: 1950: 293).

Hier vindt een duidelijke dehumanisatie van vrouwelijke auteurs plaats in zoverre hun ‘onsterfelijke ziel’ (in contrast tot die van de mannelijke) in twijfel wordt gebracht en de vrouw met haar sterke (‘slaafse’) seksuele

gebondenheid aan de wereld van de driften, oftewel naar de dierenwereld wordt verwezen. Intellectueel of niet, de vrouw is sterk afhankelijk van de ‘natuurlijke partner’, hoe zij dat ook probeert te verhullen. In de interpretatie van Ter Braak horen romancières bij het stereotype van de geesteloze en saaie maar seksueel verslaafde vrouw (een vroegere variant van het huidige ‘domme blondje’) of zijn ze zusters van de asexuele *femmes savantes* en blauwkousen, allemaal mikpunten van bijtende spot. Met uitzondering van Carry van Bruggen. Zij wordt als Maria, een uitzondering onder de vrouwen, vereerd. En waarachtig werd op haar stem gewacht als op een Messias: ‘maar toch, toch hebben wij steeds weer gewacht op dit éne [vrouwelijk accent in de literatuur], dat het laatste boek van Carry van Bruggen tot een zeldzame gave maakt [...]’, betuigt Ter Braak (1950: 293) wild enthousiast zijn vreugde. Geen wonder dat ook critici van de volgende generaties zich niet helemaal konden onttrekken aan zijn invloed. Dit hebben we al in het bovenstaande citaat van Anbeek kunnen lezen.

In het Hongaarse maatschappelijke en literaire klimaat van die tijd zijn gelijksoortige veranderingen waar te nemen als in Nederland.¹⁶ Anna Fábri (1996) geeft een overzicht van vrouwelijke auteurs in de Hongaarse samenleving en literatuur tussen 1795 en 1905. Zij spreekt over een ‘grote doorbraak’ (Fábri 1996: 159) in de jaren ‘80 van de negentiende eeuw toen twee dichters, Fruzina Szalay en Minka Czóbel, optraden die, in tegenstelling tot andere vrouwelijke auteurs bij geen enkele beweging, groepering of vereniging zijn aangesloten. Er waren zo’n twintig Hongaarse schrijfsters respectievelijk dichters die omstreeks de eeuwwisseling schreven en zich er toen een naam mee konden verwerven.¹⁷ Enkele van hen stonden in nauw contact met de vrouwenbeweging (bijvoorbeeld Szikra, pseudoniem voor Sándorné Teleki¹⁸), maar geen van hen kon zich van het populaire emancipatiedebat in de pers helemaal los maken.

Schrijfsters, zowel in Nederland als in Hongarije, traden op als een soort tegenpool – enerzijds tot de mannelijke collega’s en het hele mannelijk getinte literaire bedrijf, anderzijds tot de meeste vrouwen van hun tijd die de traditionele vrouwenrol bleven spelen. Schrijfsters belichaamden voor veel mensen het ideaal van de Nieuwe Vrouw, de geëmancipeerde en intellectuele vrouw met volledige autonomie op gebieden als seksualiteit en levensonderhoud.

De schrijfster carrière van Margit Kaffka is kort voor het begin van het tijdschrift *Nyugat* op gang gekomen. Aanvankelijk schreef ze gedichten

en verhalen, later ook romans die haar bekendheid en waardering brachten. Als haar belangrijkste werk wordt de roman *Színék és évek* (1912, 'Kleuren en jaren') beschouwd, het levensverhaal van een vrouw afkomstig uit de 'dzscentri-wereld', de eigensoortige sfeer van verarmde adel in het Hongarije van het *fin de siècle*. Kaffka tekent scherpzinnig een beeld van deze anachronistische maatschappij en van de beperkte handelingsmogelijkheden van de vrouw daarbinnen. Hier blijkt ook dat Kaffka niet ongevoelig was voor de vrouwenkwestie. Zij toont ook de negatieve aspecten van het vervullen van de traditionele vrouwenrol. Haar andere, biografisch getinte roman, de *Hangyaboly* (1917, 'Mierenhoop') laat een gesloten vrouwelijke ruimte, een nonnenklooster, zien met zijn benauwende en ambivalente sfeer.¹⁹

Fábri (1996: 185) stelt vast dat Kaffka in de eigentijdse publieke opinie onbetwistbaar boven haar schrijfstercollega's uitrees en als de 'echte grote romanière der tijd' beschouwd werd. De algemene acceptatie van Kaffka's literair werk (toentertijd en tot op heden nog steeds) is zonder twijfel een direct gevolg van haar status als actieve hoofdmedewerkster van *Nyugat* dat tegenwoordig als het belangrijkste en invloedrijkste literaire en culturele tijdschrift van Hongarije ooit beschouwd wordt. Het feit dat *Nyugat* een vrouw het lidmaatschap aanbood, is hoogstwaarschijnlijk niet zo onschuldig (dus niet alleen te verklaren met artistieke gave) als het schijnt. Dat zij erbij was, had vooral een belangrijke symbolische betekenis: *Nyugat* wilde zich ook in dit opzicht van de andere, traditioneel-conservatieve literaire kring, het Kisfaludy Társaság ('Kisfaludy Gezelschap'), dat geen vrouwelijke auteur heeft toegelaten,²⁰ onderscheiden en zijn radicaliteit ook met deze ongewone daad betonen. Dat ook de *Nyugat*-generatie niet echt geloofde in het intellect en de artistieke vaardigheden van de vrouw laat een uiting van hun geestelijke leider, Ignotus, medeoprichter en hoofdredacteur van *Nyugat*, zien:

[...] ik vind ook dat het vrouwelijke intellect slapper is dan dat van het mannelijke, dat de vrouw iets nieuws of groots niet kan scheppen [...]. Wat zijn de consequenties? Niets. Het gaat er niet om dat vrouwen van nu af aan grote dingen scheppen en de arendsogen van hun ziel de oneindigheid in turen. Het gaat er maar om er hun neus in te kunnen steken wanneer de zaken sluiten [...]. Daar hoeft je geen genie voor te zijn! (Ignotus (1913: 3).



Margit Kaffka (1880-1918)

Kafka's vroege dood (samen met haar zoon als gevolg van de Spaanse griep) in 1918, op de top van haar schrijfsterloopbaan, maakte haar zelfs tot een soort martelares van haar tijd en *Nyugat*. Dit alles bevorderde dat zij een min of meer vaste plaats binnen het pantheon van de Hongaarse literatuur kreeg. Dit was van enorm belang voor veel aspecten omdat het eerder geen vrouw gelukt was om dit soort algemene bekendheid en waardering binnen het sterk mannelijk bepaalde literaire bedrijf te verwerven.

Sélei (2002: 257) wijst niettemin aan dat Kafka van meet af aan de rol van de Vrouw inneemt (resp. moet innemen) binnen het mannelijke schrijverscircuit en dat deze vrouwelijkheid steeds een karakter van het anders-zijn behelst. Bij veel critici treedt Kafka benadrukt als dé 'damesschrijver' *par excellent* (*az asszonyíró*) op en wordt grote nadruk gelegd op haar vrouwelijkheid en de biografische aspecten van haar werk.²¹ László Németh, een vertegenwoordiger van de volgende schrijversgeneratie van *Nyugat* schrijft:

[...] rond de jaren van het starten van *Nyugat* vond een grote rolverdeling plaats. [...] Dikwijls kwam het mij voor alsof niet de schrijvers zelf naar een rol gezocht hadden, maar dat voor een rol telkens een schrijver was gezocht. [...] In deze koortsachtige rolverdeling [...] werd Margit Kafka degene waar de natuur haar had voorbestemd: de Vrouw (Németh 1970: 121).

Er is geen kritiek te vinden waar het vraagstuk 'Kafka en haar vrouwelijkheid' niet gethematiseerd wordt (in de meeste zelfs als leidraad van de tekst) met welke positieve of negatieve consequenties dan ook. Op die manier wordt Kafka, de schrijfster, geconstrueerd tot de 'echte vrouw', de 'nieuwe vrouw' of simpelweg 'de vrouw' en in enkele geschriften wordt ze zelfs 'geen vrouw' meer: de welwillende criticus haalt, of beter gezegd, redt haar uit haar groep (vrouw/schrijfster) met dit elegante en hoffelijke gebaar.

De diverse critici verzuimen de gelegenheid niet om naar aanleiding van Kafka's waardering generaliserende, negatieve opmerkingen te maken omtrent de artistieke vaardigheden van vrouwen. In hun retoriek treedt de begaafde en goede schrijfster altijd als uitzondering op.



*Margit Kaffka “... het grootste talent onder de Hongaarse vrouwen aller tijden.”
(Aladár Schöpflin, criticus) (bas-reliëf in Miskolc)*

Zsigmond Móricz, latere hoofdredacteur van het tijdschrift, bespreekt in zijn artikel de verdiensten van Kaffka's werk:

Volgens mijn gevoel bereikte zij [Kaffka] met deze roman de top van haar schrijfsterscarrière en tegelijk een hoogte die een schrijfster bij ons nog nooit heeft bereikt. [...] Zij vliegt simpelweg op van haar schrijfsterscollega's. [...] er is tenminste geen vrouwelijke Homeros, Dante, Balzac, Jókai. Sappho binnen de rijke en weelderige Griekse literatuur is *een uitzondering op de regel*. En op de een of andere manier komen ook de andere schrijfsters de gemiddelde waarnemer voor dat er nu en dan een vrouw te vinden is die binnen haar besloten grenzen in staat is om te doen wat miljoen mannen kunnen: dichten (Móricz 1912: 212).²²

Móricz concludeert echter dat ook deze schaarse uitzonderingen nooit in staat zullen zijn om te schrijven als een man:

Maar er is één belangrijk element dat karakteristiek voor de mannelijke schrijver is, dat hij het leven vanuit een iets hoger gezichtspunt wil belichten, en dat hij van het begin tot het einde zekere perspectieven geeft en de mensen en dingen in evenredigheid met elkaar wil laten zien (Móricz 1912: 213).

Het is uiteraard juist, meent Móricz, dat de vrouw schrijft zoals dat een vrouw betaamt, anders wordt de schrijfster die naar de lauwerkrans van de mannelijke schrijver hunkert een angstaanjagend monster: 'Een vrouwelijke Hercules zou niet slechter kunnen zijn dan een vrouwelijke kunstenaar die blaakt van de enorme mannelijke kwaliteiten'. Ongeveer dezelfde mening wordt vertegenwoordigd door Aladár Schöpflin (1912), een andere leidende criticus van de *Nyugat*, die met een soortgelijke retoriek ook twee van elkaar scherp afwijkende groepen creëert in zijn recensie over Kaffka's roman *Színék és évek*: mannelijke literatuur (positief) versus vrouwelijke (negatief), en Kaffka werd ergens tussen beide geplaatst als een heel losse band (positief vanuit het vrouwelijke gezichtspunt maar negatief vanuit het mannelijke).

De ambivalentie van Kaffka's acceptatie vertoont enerzijds het feit dat zij in de verste verte niet door elke criticus lovend beoordeeld werd (bijvoorbeeld Radnóti 1934), er zijn zelfs kritieken die daarbij een uiterst misogyne en paternalistische toon aanslaan (bijvoorbeeld Füst 1956)²³,

anderzijds haar secundaire plaats in (alle) literatuurgeschiedenissen en het literatuuronderwijs in tegenstelling tot haar mannelijke schrijverscollega's uit dezelfde *Nyugat*-generatie die primair (en uiteraard veel uitvoeriger) beschreven worden. In het letterkundestudieboek voor middelbaar onderwijs (Szegedi-Maszák 1985: 212) is maar één passage met minuscuul schrift gewijd aan Kafka en daarmee wordt alles gezegd over de vrouwelijke stem in de Hongaarse literatuur van de tijd in kwestie, die overigens als één van de belangrijkste periodes beschouwd wordt in de Hongaarse literatuurgeschiedschrijving.²⁴

De Nederlandse situatie verschilt niet van de Hongaarse in dit opzicht. Anbeek (1990: 96-97) wijdt maar één kleine passage aan Carry van Bruggen, terwijl Nijhoff een heel hoofdstuk krijgt. Knuvelder (1953) bespreekt Van Bruggen binnen het hoofdstuk 'Derde generatie 1905-1916' dat hij in drie delen verdeelt: 'Voorbereiding, kenmerken', 'Hoofdpersonen' (hier volgen negen auteurs in 155 bladzijden) en het laatste 'Andere auteurs' (hier bespreekt hij dus alle andere auteurs in 29 bladzijden waar ook Van Bruggen een bescheiden plaats krijgt).

Er schuilt een impliciet maar sterk waardeoordeel in de opbouw van dit soort werken. Het construeren van 'hoofdpersonen' construeert tegelijk 'nevenfiguren' welke binaire oppositie het systeem van de nationale canon verstevigt, conserveert en op den duur laat werken. Zoals ook Maaïke Meijer vaststelt:

Het literaire veld produceert op die manier steeds mannelijke gecanoniseerde 'groten', mannelijke 'leiders' en vrouwelijke 'volgers', machtige mannelijke critici en 'verdienstelijke' vrouwelijke auteurs die – de geschiedenis toont het ondubbelzinnig aan – vroeg of laat beoordeeld worden als tweederangs tenzij ze de positie weten te bereiken van uitzondering die de regel bevestigt (Meijer 1997: 201).

Meijer is in dit opzicht ietsje optimistischer dan ik. Mijns inziens geldt het 'centrum-periferie-model' niet alleen voor de binariteit 'hoge cultuur versus populaire cultuur' (waar het centrum in de denkschema's bij de hoge cultuur hoort) maar ook voor het centrum zelf dat volgens de werking van de logocentrische denkwijze steeds opnieuw weer in tweeën splitst: het centrum creëert ook zijn eigen 'Ander', zijn eigen periferie. Een niemandsland waar uitzonderingen als Carry van Bruggen en Margit

Kafka thuishoren. Een symbolische ruimte waarvan het bestaan de identiteit en legitimatie geeft aan beide aangrenzende terreinen waarin de twee tegenover elkaar gestelde groepen zijn geplaatst.

In mijn betoog wilde ik geen pleidooi voeren voor de voortreffelijkheid en canonieke status van afzonderlijke vrouwelijke auteurs.²⁵ Ik heb mijn eigen waardeoordeel opzij gelegd omdat ik hier niet naar de literaire waarde van afzonderlijke werken heb gezocht (dan had ik de werken zelf moeten analyseren) maar omdat ik een mechanisme wilde laten zien. In de analyse hierboven konden we zien dat die weinige vrouwelijke auteurs die boven andere schrijvende vrouwen zijn verheven om de één of andere reden, uiterst geschikt zijn om de symbolische functie van de ‘Ander’ in het grotendeels mannelijke discours van de literaire canon te bekleden. De ‘beste vrouwelijke auteurs’ bevinden zich steeds in een grenssituatie tussen hoge en populaire literatuur in welke oppositie de eerste als mannelijk, de tweede als vrouwelijk wordt opgevat. Dit systeem van de canonvorming past heel goed in onze cultuur, het alle representaties omvattende semiotisch systeem, waar de vrouw als categorie ‘niet-A’ haar positieve tegenpool, de man, categorie ‘A’ dient te verklaren.

Noten

- ¹ Németh (2007) sluit zijn essay over Sappho met deze woorden. Hij is leidend hoogleraar aan de vakgroep Klassieke Oudheden van de ELTE (Boedapest) en van de Universiteit van Debrecen (in Hongarije). Alle oorspronkelijk Hongaarse citaten in mijn bijdrage zijn mijn eigen vertalingen.
- ² ‘Onze enige klassieke romanière’ staat in de flaptekst van een uitgave van *Vier jaargetijden*, een verhaalcycli van Van Bruggen (Bruggen, Carry van 1980: *Vier jaargetijden* Amsterdam.).
- ³ *Nyugat* betekent in het Hongaars ‘West’ en wijst op de concrete en symbolische ruimte waar de leden zich met hun nieuwe artistieke streven aan gebonden voelden.
- ⁴ Ook Judit Gera (2007) liet onlangs een vergelijkende studie verschijnen, waarin zij naar aanleiding van thematische overeenkomsten een parallel trekt tussen bepaalde prozawerken van de twee vrouwelijke auteurs, Kafka en Van Bruggen. Hier kan men ook over Kafka en haar werk in het Nederlands verder lezen.
- ⁵ ‘Wanneer de ouderen [critici] over het realisme spreken, dan doelen ze steeds op de hele realistische prozatradiitie, die proza van mannelijke en vrouwelijke auteurs bevat. De jongeren daarentegen hebben de neiging om hun bezwaren tegen het realisme speciaal op de “vrouwenroman” te richten. Die neiging wordt vanaf 1920 steeds sterker en vertoont een piek tegen 1930. [...] Kennelijk gaat in de ogen van de jonge critici het oude proza steeds meer samenvallen met de “vrouwenroman” (Boven 1992: 73).

- ⁶ Deze mening wordt ook door Annie Romein-Verschoor en W.J.M.A. Asselbergs behartigd ofschoon ze de invloed van mannelijke literaire bewegingen (in Nederland was het de Tachtigers) even belangrijk (of zelfs belangrijker) achten: Asselbergs (1951: 205) schrijft: ‘De openstelling van het middelbaar en voorbereidend hoger onderwijs voor meisjes, de hier achter stuwende vrouwenbeweging en de doorwerking van de maatschappelijke, culturele en esthetische denkbeelden der Tachtigers kunnen verklaren, dat na 1898 een groep begaafde vrouwen voor de dag kwam met romans, waarin het stijl-experiment niet veel betekent, doch onderwerp en sfeerschepping, bij alle verschil van aanleg der schrijfsters, overeenkomst in oorspronkelijkheid vertonen.’ Asselbergs leunde waarschijnlijk gedeeltelijk op de vaststellingen van Romein-Verschoor (1936: 35): ‘de twee grote impulsen, die tegen het eind van de 19^e eeuw hier een eigenlijke vrouwen-roman hebben doen ontstaan, nl. die welke uitgingen van de beweging van ‘80 en van de vrouwenemancipatie’. In haar boek behandelt zij de impuls van de Tachtigers steeds vóór die van de vrouwenemancipatie.
- ⁷ Romein-Verschoor als critica geldt hier ook als ‘uitzondering’.
- ⁸ ‘De zogenaamde damesroman mag verwantschap houden met de boeken van Louis Couperus, Johan de Meester, Herman Robbers, Arthur van Schendel, Aart van der Leeuw, dus juist met de boeken der echte [sic!] vertellers en verhaalbouwers: hij onderscheidt zich hiervan door een vrouwelijke nuance in de zielkunde, door een matiging der melancholie en door een versluiering van de sfeer’, aldus de definitie van Asselbergs (1951: 205).
- ⁹ Geciteerd door J.M.J. Sicking (1993: 636).
- ¹⁰ In de *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur* staat te lezen: ‘Te midden van de vele romanschrijfsters in de eerste decennia van de 20ste eeuw, neemt Carry van Bruggen een bijzondere plaats in’ (Bachrach 1980: 89). Zie ook Asselbergs (1951: 205-206).
- ¹¹ In: *De Vrije Bladen*, 5 (Ter Braak 1928: 24-31)
- ¹² Cursivering van mij.
- ¹³ Het idee dat vrouwen ‘bewust’ moesten worden stamt uit het geschrift van één der eerste feministische theoretici John Stuart Mill (*The subjection of Women*, 1869). Het is echter uiterst problematisch te eisen dat vrouwen ‘bewust’ handelen in een samenleving die dit soort handeling van de vrouw meedogenloos bestraft, als de vrouw überhaupt in staat is gesteld om zo te doen.
- ¹⁴ Het idee dat vrouwelijkheid eigenlijk ‘negatieve mannelijkheid’ was werd door de Freudiaanse psychoanalyse in het discours van de moderniteit ingeburgerd.
- ¹⁵ Ter Braak meent hier heel concreet de drie boven genoemde werken van Smeding, Ammers-Küller en Naeff, maar eigenlijk alle ‘vrouwenromans’ omdat hij *Eva*, de roman van Van Bruggen, als enige uitzondering vermeldt. Hier werkt het begrip ‘uitzondering’ weer stiekem als betekenisconstruerend en -deconstruerend tegelijk.
- ¹⁶ Over de vrouwelijke rolveranderingen in de Hongaarse cultuur der tijd zie Anna Borgos (2007: 23-34).
- ¹⁷ Fábri laat in haar boek zo’n 20 vrouwelijke auteurs van toen zien, die volgens haar begaafd en op een bepaalde manier origineel waren in hun tijd. Deze schrijfsters waren ook bekend bij het lezerspubliek. Er waren echter ook in Hongarije meer dan

honderd vrouwen die hun geschriften (voornamelijk literatuur) in verschillende tijdschriften publiceerden.

- ¹⁸ Onder meer redactrice van de krant van de vrouwenbeweging *A Nő* ('De Vrouw').
- ¹⁹ Kaffka werd door de zusters van Barmhartigheid opgevoed en in 1898-1899 moest ze als onderwijzeres werken in het klooster van de zusters van Barmhartigheid in Miskolc.
- ²⁰ In 1898 heeft Rudolf Ágai, lid van het Kisfaludy Gezelschap, de motie ingediend om te bespreken of een schrijfster het lidmaatschap moge verwerven, maar de voorzittende, Pál Gyulai, heeft het openbare debat in dit onderwerp gedeceideerd afgewezen (Fábri 1996: 166).
- ²¹ Dit laatste is natuurlijk tevens een algemeen kenmerk van de literatuurgeschiedschrijving van de naorloogse tijd die de *Nyugat*-generatie waardeerde, maar bij Kaffka kreeg dit aspect grotere nadruk. Dit is heel karakterestiek voor de benadering van het oeuvre van vrouwelijke auteurs.
- ²² Cursivering van mij.
- ²³ Séllei (2002: 257-271) geeft een korte analyse van de belangrijkste kritieken op Kaffka's werk op grond van de gendertheorie.
- ²⁴ Het is de bekende Hongaarse criticus Mihály Szegedi-Maszák (1998: 7) degene die een heel boek schreef over het canon-vraagstuk en ons attent maakt op het volgende: 'De kwestie van bestaansrecht of ongeldigheid van de canon is vooral belangrijk ten aanzien van het onderwijs. Deze discussie is onscheidbaar van de kennisoverdracht op gebied van letteren en zelfs kunsten.'
- ²⁵ Meijer (1997: 200) is sceptisch omtrent de effectiviteit van zulke pleidooien en doet het voorstel om naar stelselmatigheden te zoeken: 'Zelfs als men erin zou slagen de veronachtzaamde vrouwelijke auteur weer voor enige tijd te doen opnemen in een literatuurgeschiedenis of bloemlezing, dan zou het mechanisme dat vrouwelijke auteurs in de canon stelselmatig beperkt er toch steeds weer voor zorgen dat ze na tien jaar wederom vergeten was, waarna de "inhaalmanoeuvre" opnieuw kon beginnen – *ad infinitum*. Daarom is het veel zinvoller om te onderzoeken welke de *mechanismen* zijn, die maken dat men vrouwen in de kritiek, in literatuurgeschiedenissen en bloemlezingen over het hoofd ziet, verkleint, misinterpreteert of anderszins een secundaire plaats toewijst.'

Bibliografie

- Anbeek, Ton – Schenkeveld-Van der Dussen (1993): 'Canonvorming'. In: Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.): *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 872-877.
- Asselbergs, W.J.M.A. (1951): 'De "damesroman"'. In: F. Baur (red.): *Geschiedenis van de letterkunde der Nederlanden: Het tijdperk der vernieuwing van de Noordnederlandse letterkunde*. 's Hertogenbosch, 205-219.

- Bachrach A. e.a. (red.) (1980): *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*. Bussum.
- Borgos, Anna (2007): *Portrét a Másikról. Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*. Budapest.
- Boven, Erica van (1992): *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek. 1898-1930*. Amsterdam.
- Braak, Menno ter (1950): 'De bewuste vrouw en haar roman. Carry van Bruggen: *Eva*'. In: *Verzameld Werk I-VII.*, deel I., Amsterdam, 1950, 292-298.
- Braak, Menno ter (1950): 'De bewuste vrouw en haar roman. Carry van Bruggen: *Eva*'. In: *De Vrije Bladen*, 1928/1. 24-31.
- Fábri, Anna (1996): „*A szép tiltott táj felé*”. *A magyar írónők története két századforduló között (1795-1905)*. Budapest.
- Füst, Milán (1956): 'Emlékezés Kaffka Margitra'. (1928) In: *Emlékezések és tanulmányok*. Budapest, 13-17.
- Gera, Judit (2007): 'Vrouwelijk volwassen worden in Nederland en Hongarije. Een vergelijkende studie van Carry van Bruggen en Margit Kaffka'. In: Czarnecka, B – Kalla, B.– Sneller, A (reds): *Volwassen worden als cultureel feit en literair motief*. Wroclaw, 165-176
- Ignotus (1913): 'Olvasás közben. Nők és jogok'. In: *Világ*, 15 juni 1913, 1-4.
- Knuvelder, G.P.M. (1953): *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde*. Deel 4. Den Bosch.
- Meijer, Maaïke (1997): 'Inleiding'. In: *Nederlandse Letterkunde*, 1997/3 (themanummer: Vrouwen en de canon), 199-207.
- Móricz, Zsimond (1912): 'Kaffka Margit'. In: *Nyugat*, 1912/3 (1 febr), 212-217.
- Németh, György (2007): 'Modern nő az ókorban. Szapphó: egy költő három arca'. In: *Rubicon*, 2007/8, 78-80.
- Németh, László (1970): 'Kaffka Margit'. In: *Két nemzedék. Tanulmányok. (Németh László munkái)*. Budapest, 121-123; (eerst verschenen in 1933).
- Radnóti, Miklós (1934): *Kaffka művészi fejlődése*. Szeged.
- Romein-Verschoor, Annie H.M. (1936): *Vrouwenspiegel. Een literair-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster*. Amsterdam.
- Schöpflin, Aladár (1912): 'Kaffka Margit'. In: *Nyugat*, 1912/24 (16 dec), 937-944.

- Sélei, Nóra (2002): *Tükröm, tükröm ... Író nők önéletrajzai a 20. század elejéről*. Debrecen. (Orbis Litterarum 9.)
- Sicking, J.M.J. (1993): 'Januari 1928: Menno ter Braak bespreekt *Eva van Carry van Bruggen*. Ideeënromans'. In: Schenkeveld-van der Dussen, M.A. (red.): *Nederlandse Literatuur, een geschiedenis*. Groningen, 636-641.
- Szegedy-Maszák, Mihály e.a. (1985): *Irodalom III*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- Szegedy-Maszák, Mihály (1998): *Irodalmi kánonok*. Debrecen.