

## Karel Platteau

### DE OGEN VAN HET KIND EN VAN DE OUDE MENS

#### ***Autobiografische geschriften van Stijn Streuvels en Marguerite Yourcenar***

Toen Stijn Streuvels bepaalde periodes uit zijn leven als onderwerp voor de boeken *Heule* en *Avelghem* nam, kreeg hij een Vlaamse criticus tegen zich die hem verweet dat hij bij het schrijven van deze memoires 'zulke opvallende tekenen van seniliteit vertoont, dat men hem literair gesproken tot het verleden mag rekenen' (1). Precies zijn keuze voor autobiografische geschriften i.p.v. een literaire roman kreeg géén appreciatie en botste op dergelijke kritiek. Streuvels verweerde zich verontwaardigd in een brief aan De Bom op 25 maart 1946 en hakte op die kritiek in 'Ik wil me gaarne onder de mussen rekenen'.

De laatste dertig jaar zien we een tegenbeweging: critici hemelen boeken op die een memoires-achtig karakter dragen, en dus een bepaalde periode van het leven beslaan of een autobiografisch thema ontwikkelen. Zowel Leo Pleysier met 4 boeken(2), Bart Moeyaert ook met 4 boeken (3), als Dimitri Verhulst (*De helaasheid der dingen* 2006) en ook Tom Lanoy (*Kartonnen Dozen* 1993, *Sprakeloos* 2009) mochten voor het decor van hun autobiografische jeugd of dat van hun familieleden altijd veel lof in ontvangst nemen. Zelfs vaak gepaard gaand met wrevel tegenover een literaire jury die het waagde een dergelijk werk géén Gouden Uil te gunnen zoals met *Sprakeloos* van Lanoy. Maar ook hedendaagse Vlaamse stand-up comedians grijpen zo graag naar dit autobiografisch thema: Günther Lamoot met *Softie* en Wouter Deprez met *Je zal alles worden*. En ze halen er grote successen mee...

Tijden veranderen, de smaak van critici blijkbaar ook. En Streuvels had daarom overschot van gelijk met zijn ergernis.... 'Euneuche und Kritiker sind gleich. Beide wissen wie man etwas macht' zei ooit de Nederlands-Duitse actrice Adèle Sandrock, maar naast het 'wie man etwas macht', gunde men Streuvels géén vrije keuze voor 'was man macht' of voor het thema van zijn boeken. In 1946 lag het verwachtingspatroon anders. Toch hadden zovele schrijvers van wereldformaat al voordien hun memoires geschreven. Vaak op gevorderde leeftijd. Dergelijk autobiografisch proza was géén accuraat chronologisch verslag, maar meestal een vlot verhaal in een literaire stijl.

Streuvels citeert dan ook Proust met 'Se souvenir c'est imaginer son passé', als aanvangsmotto van *Avelghem*: (VW IV p. 1001).

In dit artikel vergelijken we het betwiste thema bij Streuvels met die werken van Marguerite Yourcenar die ongeveer hetzelfde thema bevatten. Maar we hadden dit net zo goed kunnen vergelijken met andere grote schrijvers die laten zien hoe zij als kind alles in zich opzogen, wat later als stof diende voor literair werk.

Bijvoorbeeld *Kleine herinneringen* (2007) van José Saramago, eigenlijk een simpel relaas van herinneringen uit zijn eerste 15 levensjaren. Of die andere Nobelprijswinnaar, de Turkse schrijver Orhan Pamuk, die een wereldforum haalde met *Istanbul: herinneringen en de stad* (2003) waar de jeugdherinnering de rode, weemoedige draad uitmaakt. Het is immers een universeel thema dat zowel een Bulgaars auteur als Ilija Trojanow (*De wereld is groot en overal loert redding* 1996) als de Joods-Amerikaanse auteur Philip Roth (*Mijn leven als man* 1974) of een Japanner als Junichiro Tanizaki (*Kinderjaren* 1956) tot de belangrijkste schrijvers van de twintigste eeuw laat behoren. Streuvels was zich bewust van dit ‚opzuig-fenomeen‘ van zijn kinderjaren en hij haalde daarom in *Avelghem* ook Edmond Jaloux aan : ‚L’homme est en partie formé par les horizons qu’il a contemplés dans son enfance.‘ (VW IV, p.1067). De hier geciteerde auteur en criticus, Edmond Jaloux (1878-1949), was trouwens een bewonderaar en een goede vriend van Marguerite Yourcenar.

Er bestonden vroeger al voorbeelden van andere auteurs vòòr Yourcenar en Streuvels, die hun jeugd en kindertijd beschreven. Zoals het boek van Maksim Gorki *Uit mijn kinderjaren* (1913)(4) in een Franse vertaling en de autobiografische trilogie van Leo Tolstoj, die Streuvels in bezit had: *Kinderjaren* (1852), *Jongensjaren* (1854), *Jeugd* (1857)(5). Van Marcel Proust las hij het omvangrijke *A la recherche du temps perdu* in 1926 en kocht het (opnieuw?) aan in de uitgave van 1947 (6).

Marguerite Yourcenar bezat en las praktisch al de boeken die net hierboven aan Streuvels gerelateerd worden (7) in Franse vertalingen, en de trilogie van Tolstoj kocht zij zelfs opnieuw aan in 1975 en Proust ook opnieuw in haar sterfjaar 1987.

Voor dit comparatistisch onderzoek beperken we ons tot twee autobiografische boeken per auteur, hoewel hun oeuvre meer dergelijke werken bevat. Voor dit onderzoek zijn dat : *Le Labyrinthe du Monde I ; Souvenirs pieux* (1974) en *Le Labyrinthe du Monde II : Archives du Nord* (1977) van Marguerite Yourcenar. We gebruiken daarvoor de vertalingen *’s Werelds doolhof I: Dierbare nagedachtenis* vertaald door Ton der Stap en Theo Duquesnoy (Ambo 1983) en *’s Werelds doolhof II: Archieven uit het Noorden* ( Ambo 1985) vertaald door Jenny Tuin. Wij stellen die twee werken tegenover Streuvels’ *Heule* (1942) en *Avelghem* (1946) uit *Volledig Werk IV*. Wij kozen bewust voor deze beperking, omdat een grondige vergelijking haar grenzen kent en beter haalbaar is bij exemplarisch diepgaand onderzoek. Dat nadien kan doorgetrokken worden naar overig autobiografisch werk zoals *Ingoyghem* (1951) of *Le Labyrinthe du Monde III: Quoi? L’Eternité ? (’s Werelds doolhof III: Wat ? De Eeuwigheid)* uitgegeven na de dood, van Yourcenar in 1988.

Streuvels was 70 jaar toen hij *Heule* schreef in 1942, en 75 bij *Avelghem*. Yourcenar respectievelijk 71 in 1974 toen zij *Souvenirs pieux* schreef en 73 bij *Archives du Nord*. Daarom is de titel boven dit artikel ontleend aan een gepast citaat van Yourcenar:

'De ogen van het kind en van de oude mens kijken met de rustige onbevangenheid van wie nog niet het bal masqué is binnengegaan of alweer weg is. En heel die tussenperiode schijnt een vergeefs tumult, schermutselingen in de ruimte, een nutteloze chaos, waarvan men zich afvraagt waarom men er doorheen is moeten gaan.'(8)

Inhoudelijk lijkt dit onderzoek moeilijk haalbaar, want Streuvels behandelt de eerste twaalf jaren uit zijn leven in *Heule* en dan de volgende 22 jaar in *Avelghem*, terwijl Yourcenar aan het einde van het tweede boek amper zes weken oud is. Zij schildert veeleer een beeld van haar voorouders en familieleden en van haar ouders in de Belle Epoque, naar haar kinderjaren toe, vanuit haar opvatting:

'Heel de mensheid en alle leven gaan door ons heen, en als dat de weg heeft gekozen van een bepaalde familie en een bepaald milieu, die van onze kinderjaren, dan is dat niets anders dan een toeval tussen zoveel andere'(9).

Toch leert een vergelijkend onderzoek van deze memoires meer dan men op het eerste gezicht zou denken: hoe twee grootmeesters van de Europese literatuur een reconstructie opvatten, hun opzet dus; welk standpunt ze daarbij innemen als verteller, de keuze van hun personages, de weergave van en de reflectie over hun eigen diep kinderlijk gevoelsleven, en de beschouwingen over de context waarin ze toen leefden. Ook hun aangewende vertelstijl is zeer revelerend om een degelijke, relevante vergelijking uit te werken. In dit onderzoek komt geen enkel waardeoordeel aan bod.

De vier boeken zijn per definitie egodocumenten (10), waarin de schrijvers in de hele tekst aanwezig zijn als beschreven of als schrijvend onderwerp. Beide auteurs geven bovendien een inkijk in karakter, leefwijze en leefomstandigheden van andere personen rondom hen.. Hierdoor zijn hun werken ook van groot belang voor de studie van de sociale geschiedenis. Maar men moet expliciet rekening houden met het erin verwerkte zelfbeeld en de stilering.

Deze vier autobiografische boeken behoren tot een genre dat onder 'Wahrheit und Dichtung' valt. Want elke reconstructie van een eigen verleden blijft hoe dan ook toch een constructie.

De uitgever Gallimard rangschikt deze werken van Yourcenar in de prestigieuze Pléiade-uitgaves onder: *Essais et mémoires*. Dat is een goede poging om dit genre te duiden. Want haar memoires zijn méér dan boeken gevuld met souvenirs en beschouwingen. Haar concept is een heel eigen mengsel van een eigen universum en een familiechroniek in een romaneske vorm gepresenteerd (11). Streuvels gaat niet altijd zo ver, hij blijft nauwer bij een chronologische of thematische behandeling van aspecten uit zijn leven; op dit element gaan we in dit artikel diep in. De memoires van beiden zijn ook een vorm van bekentenisliteratuur waarin zij terugblikken op een deel van hun leven en dat

van ouders, familie en kennissen beschrijven, samen met hun gevoelens en oordelen daarover, toen en nu bij het schrijven van de boeken. Yourcenar is in haar memoires bovendien vaak geen echte getuige van bepaalde gebeurtenissen, maar ze richt die op anderen die veeleer centraal staan dan zijzelf, haar vader bijvoorbeeld. Maar uiteindelijk doet ze het toch draaien om haarzelf, als kindje van toen, als resultante van generaties ver. Streuvels pretendeert echter ook géén historische reconstructie van die vroege jeugd, zijn aangehaald citaat van Marcel Proust : 'Se souvenir c'est imaginer son passé' is dan ook zeer toepasselijk. Biografen vonden trouwens in de vier werken van dit vergelijkend onderzoek lacunes of verkeerd gedateerde herinneringen bij beide auteurs. Uit 'veiligheidsoverwegingen' schetsen we daarom eerst een objectief beeld met verschil en gelijkenis tussen de groeijaren van beide auteurs naar het schrijverschap toe, aan de hand van feiten door biografen bijeengebracht. Maar daarin overlopen we ook enkele minieme gelijkenissen in hun ontluikend schrijverschap en de bekroning ervan. Gewapend met deze contextuele kennis, focussen we ons nadien ten volle op belangrijke aspecten in de vier memoires.

### ***Waarheit in hun verschillende afkomst en jeugd. De feiten en de parallellen.***

De biografen van Streuvels (12) leren ons hoe karig de materiële situatie van een Vlaamse 'kleine' middenstander er uitzag op het einde van de negentiende eeuw. Streuvels' vader, Kamiel Lateur, behoorde tot deze groep: als kleermaker thuis, de enige kostwinner. Dit had automatisch gevolgen voor de materiële bezittingen van het gezin (toch behoorden boeken daartoe), voor voeding en kleding, de bewoning van vier verschillende huurhuizen in Heule en voor de scholing van zijn vier kinderen. Ze groeiden op in het landelijke dorp en leefden er in nauw contact met de natuur en het platteland. Voor zijn zoon Frank Lateur (1871-1969) lag een gewone schooljeugd in Heule voor de hand: van kleuterklas naar lagere school, met thuis de 'opvoedende' boekjes van toen en parochiaal toneel als dorpsamusement. Door een ingreep van zijn schoonbroer, Guido Gezelle, volgden er voor de jongen nadien nog een paar jaar secundair onderwijs in Avelgem. Behalve om daar boeken te lezen en bibliothecaris te spelen van de schoolbibliotheek en een kerstopstel met succes te schrijven voor de volledige schoolpopulatie, bracht hij geen enthousiasme op voor dit middelbaar onderwijs. Die studie mislukte dan ook en er kwam snel een bakkersopleiding, als Frank bijna vijftien jaar oud was. Onder andere in Brugge, waar hij zeer graag verbleef, naar boeken speurde en vaak tentoonstellingen en musea bezocht en er enthousiast toneelvoorstellingen en opera's bijwoonde in zijn weinige vrije tijd. Deze kennismaking met kunstvormen maakte een diepe indruk. Na twee jaar pastijbakkeropleiding moest hij echter terug naar het gezin Lateur. Zijn vader was al ziek en kon zijn kleermakerberoep niet meer

uitoefenen. Hij stierf in 1897. Daardoor werd zoon Frank Lateur als bakker de kostwinner voor het gezin, in de familiale, overgenomen bakkerij in Avelgem. Hoewel hij instond voor alle inkomsten voor moeder, broer en zussen, hing hij af van zijn moeders goodwill om nu boeken te kunnen kopen op een systematische manier. Toch verslond hij heel veel literaire werken in zijn vrije tijd en studeerde hij vreemde talen om die boeken in de oorspronkelijke taal te kunnen lezen. Zo verkende hij de wereldliteratuur en de ‚klassiekers‘ op eigen houtje. De drang om te schrijven en het talent ervoor had hij al gedemonstreerd op 14-jarige leeftijd op school, met zijn kerstverhaal. Als jonge bakker schreef hij eerst gedichten en wou hij een roman starten, maar dat gelukte hem niet zo goed. Na vertaalwerk van Franse verhalen, schreef hij uiteindelijk zelf korte stukken. Hij publiceerde voor het eerst een verhaal in 1894. in een tijdschriftje, dan was hij 23 jaar oud . ‚Pijm‘ hanteerde hij als zijn eerste pseudoniem, maar dat verving hij nadien door het definitieve ‚Stijn Streuvels‘. Hij droomde er al snel van te leven van zijn pen en publiceerde tal van schetsen. In 1899 verscheen zijn eerste boek, als een selectie van eerder gepubliceerde stukken, hij was 28 jaar oud. Hoewel er veel kritiek losbarstte, ging hij door met publicaties in allerlei tijdschriften. Later met volwaardige romans. Maar hij bleef bakker in Avelgem tot 1905. In dat jaar, hij is dan 34, wordt hij voltijds schrijver en gaat wonen in Het Lijsternest, in Ingooigem. Hij huwt en schrijft talrijke verhalen en romans en de uitstekende novelle *Leven en Dood in den Ast*.

De oorlogen dwongen hem en zijn gezin de woonst korte tijd te verlaten, maar ze keerden er telkens terug. Hij ging graag en vaak op cultuurreis met vrienden, als dat financieel voor hem mogelijk was. De Koninklijke Vlaamse Academie der Letteren nam hem al op als lid in 1911. Hij kreeg talrijke literaire prijzen o. a. de hoogste literaire onderscheiding van toen in de Lage Landen: de Prijs der Nederlandse Letteren in Den Haag, 1962.

Hoe anders voor Marguerite Cleenewerck de Crayencour (13). Geboren in Brussel, in 1903, in een adellijke familie. Haar moeder sterft als zij nog een baby van tien dagen oud is. Zij groeit op in een kasteel op de Zwarte Berg, bij het dorpje Sint-Jans-Kapelle in Frans-Vlaanderen. Hier kan ze als kindje genieten van het park, de landerijen eromheen en vooral van de dieren. Maar ze verblijft vaak in Brussel en in Rijsel. Want haar vader is een artistocraat. Hij oefent geen beroep uit, maar heeft voorlopig genoeg inkomsten van zijn boerderijen. Zijn dochtertje hoeft helemaal niet naar school, hij zelf staat in voor haar scholing. Dit was niet ongewoon in de adellijke middens. Dat privé-onderwijs was ook heel praktisch, omdat de vader zo vaak op reis ging met zijn dochtertje mee en dan liepen de lessen gewoon door in het buitenland. In 1912 verkoopt hij uit financiële nood (zijn gokverslaving) het domein op de Zwarte Berg en gaat met haar in Parijs wonen. Maar hij koopt in Westende een villa, waar zij drie jaar na elkaar de zomer doorbrengen. Zij verblijft enkele jaren in Londen tijdens de Eerste Wereldoorlog, dan woont ze weer in Parijs. Met haar vader leest ze enorm veel boeken, van een hoog literair gehalte, en helemaal niet de canon van de kinder- of jeugdboeken uit die tijd. Integendeel. Tolstoj,

D'Annunzio, Plato, Shakespeare, Goethe... Tot ergernis van de familie. Ze volgt lessen Grieks bij een lerares en studeert Italiaans op haar eentje. De financiële problemen groeien echter sterk aan en ze wijken uit naar Zuid-Frankrijk (o.a. Monte Carlo). Als ze zestien is, besluit ze schrijfster te worden en ze schrijft gedichten en drama's in verzen. Ze puzzelt een pseudoniem door een anagram te maken van haar familienaam en als ze achttien is, verschijnt haar eerste publicatie, volledig gefinancierd door haar vader. (Ook haar tweede publicatie financierde hij). Daarna wou ze een grote roman schrijven waarin ze de geschiedenis van haar familie zou verwerken. (Hiervan komen echo's voor in de besproken memoires van dit artikel). Zij laat dit plan echter varen en in 1929 verschijnt haar eerste roman. Haar vader sterft in dat jaar, geruïneerd, en zij begint een nomadenleven in tal van Europese landen dankzij de erfenis van haar moeder. Maar van dan af publiceert zij veel en met grote regelmaat. Zij behoort daardoor tot het Parijse literaire milieu. In 1939 neemt ze de boot naar de VS en woont ze in Manhattan en in tal van andere plaatsen, met haar partner, Grace Frick. Ze schrijft verder, ze kopen een huis in Mount Desert Island (Maine) en leven en reizen veertig jaar samen. In 1970 wordt ze lid van de Académie royale de langue et de littérature française van België en in 1980 van de Franse academie als eerste vrouw in de toen 345 jaar oude geschiedenis van deze instelling.

In dit beknopte feitenrelaas valt op hoe beide auteurs vroeg en op een intense manier kennismaakten met de literatuur en de kunsten, hoe ze beiden de intentie hadden om voltijds schrijver te worden en hoe ze later in hun leven een doorbraak kenden op Europees niveau. Maar hun afkomst en jeugd was totaal verschillend. De boekeninventaris van Streuvels vermeldt geen enkel werk van Yourcenar en hij citeerde haar nooit, wellicht las hij haar boeken niet. En het omgekeerde geldt evenzeer, haar boekeninventaris vermeldt geen enkel werk van Streuvels.

## ***Wahrheit und Dichtung in hun autobiografisch werk***

### ***De titels***

Beide auteurs werkten met het concept van een trilogie voor hun memoires. Bij Streuvels stond dit drieluik nogal vlug vast, en naast de genoemde twee delen, volgde later *Ingoyghem* (14) De titels van deze drie boeken zijn toponiemen die de volgende lading dekken: in deze gemeente woonde en leefde ik en precies die jaren daar ter plaatse beschrijf ik hier. Het zijn dus geenszins geschiedenisboeken over de dorpen zelf, hoewel de dorpelingen en veel lokale aspecten aan bod komen.

Elk boek uit de trilogie van Yourcenar kreeg een zelfde boventitel en een eigenlijke titel. De boventitel voor de drie delen bevat een dubbele bodem : *Le labyrinthe du monde* (vertaald als: 's Werelds doolhof.) Deze titel slaat in de eerste plaats op het Tsjechische boek *Labyrint světa a ráj srdce* uit 1631 van Jan Amos Komenský of Comenius (1592-1670). Het boek was vertaald in het

Engels als *Labyrinth of the World and Paradise of the Heart*. De vader van Marguerite had tijdens zijn leven dit Tsjechische werk vanuit de Engelse vertaling in het Frans vertaald, onder de titel: *Le Labyrinthe du Monde*.. Op eigen kosten publiceerde hij het in 1919 en kreeg van het Tsjechoslovaakse ministerie voor cultuur een lofbrief toegestuurd als antwoord op zijn zending van een gratis exemplaar. Maar voor de rest kreeg het boek géén aandacht. Marguerite bracht met het hergebruik van deze boventitel voor haar trilogie mogelijk een eresaluut aan haar vader (15). Deze specifieke betiteling is echter dubbel naar onze mening, de boventitel heeft ook een symbolische betekenis en geldt als metafoor: memoires reveleren immers altijd aspecten over het verloop van het leven zoals het zich aandient, en die zien er vaak uit als een doolhof, een labyrint. In een interview met Matthieu Galley met specifieke vragen over deze titels, antwoordde ze:

'U kunt het ochtendblad niet lezen of 's avonds naar de radio luisteren of u wordt geworpen in een labyrint van gebeurtenissen en mensen (...) in dit speciale geval heb ik het ontleend aan (...) Comenius. (...) Heel de mensheid en alle leven gaan door ons heen, en als dat de weg heeft gekozen van een bepaalde familie en een bepaald milieu, die van onze kinderjaren, dan is dat niets anders dan een toeval tussen zoveel andere. Waarom zou je je, als je jong bent, over je jeugd buigen, tenzij uit ziekelijk narcisme? Daarna (...) komt er een moment waarop wij in sommige opzichten de rekening gaan opmaken, sommige paden opnieuw gaan afleggen om beter het punt te kunnen situeren waarop wij ons bevinden.'(16).

De eigenlijke titel *Dierbare nagedachtenis* slaat op de bidprentjes die op de begrafenissen werden uitgedeeld ter nagedachtenis van de overledene en waarop deze titel telkens stond. Zij gaat dan ook terug naar het tijdstip van haar geboorte, om over haar oorsprong te vertellen, maar ook naar lang daarvoor om over de 'haren' te vertellen in één adembenemende schildering. In *Archieven uit het Noorden* bewandelt zij de omgekeerde weg, vanuit de verre geschiedenis via de wieg van haar voorouders, in het Noorden van Frankrijk, in Frans-Vlaanderen tussen Belle (Bailleul) en Cassel tot haar geboorte.

### **Hun opzet**

Wat willen Streuvels en Yourcenar bereiken met deze memoires ? Beiden geven hierop antwoord. Streuvels geeft dit expliciet aan op drie manieren, in de inleiding tot *Heule*: 'Ik vrees dat het een boek wordt eigenlijk meer voor me-zelf dan voor den lezer' (*V.W.IV*, p. 725) Dat is één opzet en hij voegt er een tweede aan toe met een citaat van de succesvolle uitgever Bernard Grasset (hij gaf als eerste in Frankrijk Marcel Proust uit!). Het is het eenvoudige citaat: 'Pour mon

plaisir' en in *Avelghem* klinkt dit tweede opzet ook als aanhef: 'Weeral en nog eens: voor mijn plezier'(17). Maar hij eindigt *Heule* met een bekentenis over het relaas van zijn kinderleven daar en haalt weer het eerste opzet aan: 'Maar nu het neergeschreven is, kom ik al meer tot de overtuiging het uitsluitend gedaan te hebben voor me-zelf, en niet om door anderen gelezen te worden.' Hij gaat echter verder met een derde doel, dat hij gerealiseerd heeft:

'Ik voel het aan als een ontlasting, na 't volbrengen van eene taak waartoe men zich inwendig verplicht weet - iets dat ik in mij droeg – een getuigenis die anders zou verloren gegaan zijn, daar het weergeven der werkelijkheid uit het verleden slechts in de herinnering kan benaderd worden.' (*V.W.IV*, p. 997)

Hier treffen we dus een derde opzet aan om deze memoires te schrijven: een taak volbrengen, een innerlijke verplichting, iets wat men doen moet op een bepaald moment.

Bij Yourcenar is er niet zozeer het plezier om een relaas te brengen en heeft zij niet het gevoel memoires te schrijven voor zichzelf maar zij heeft wél het gevoel dat Streuvels had bij zijn derde opzet: zij moest écht proberen deze memoires te schrijven, het was als een innerlijke verplichting:

' Ik ben aan dat avontuur begonnen toen ik ongeveer zestig was. Als ons de tijd ervoor is gegund, komt er, denk ik, altijd een moment waarop wij proberen de rekening op te maken, lijnen te trekken....'(18).

En in hetzelfde interview herhaalde ze :

'Daarna, dat heb ik je al gezegd, komt er een moment waarop wij in sommige opzichten de rekening gaan opmaken, sommige paden opnieuw gaan afleggen om beter het punt te kunnen situeren waarop wij ons bevinden. Misschien is dat ogenblik voor mij wel gekomen..'(19).

Streuvels twijfelde wel eens bij het schrijven van zijn memoires of hij niet bezig was met beuzelarijen te vertellen :

'...heeft het wel zin, is het niet onnuttig, beuzelachtig, mij bezig te houden met die persoonlijke belevenissen, herinneringen uit mijn jeugdleven op te halen? Wie zal er iets aan hebben?'(*Avelghem*,*V.W.IV*, p. 1154).

In een dergelijk geval zocht hij citaten op die hem steun boden om verder te gaan. Zo haalde hij op dezelfde pagina de auteurs Jean Henri Fabre, Jos. Holzner en Archibald Joseph Cronin aan met een Frans, een Duits en een Engels citaat als ultieme argumenten om toch zijn memoires te schrijven. Gevolg: 'met mannen van het hierboven aangehaalde, voel ik mij in treffelijk gezelschap. Vooruit dan maar.' En verder in *Avelghem* zijn dat nog Rilke en de Maupassant



die passende tussentitels boden voor hoofdstukjes (p. 1161 'Wir besitzen von der Vergangenheit nur das, was wir lieben. Und wir wollen alles Erlebte besitzen' en p.1184 ,Qu' ils sont exquis les souvenirs des anciens printemps ! Ces années de joie où la vie n'était qu'un triomphe et qu'un rire !'). Het citaat van Proust over ,imaginer son passé' werd het motto van heel het boek , terwijl een ironisch citaat van Tagore in het Engels paste om een hoofdstukje ,schoollopen in Avelgem' in te leiden (p. 1007).Idem voor de citaten van Daphne du Maurier (p.1107), Henri Troyat (p.1221), Shakespeare (p.1237) en Henri de Montherlant (p.1246).

Dit veelvuldig gebruik van motto's en citaten paste Streuvels al toe in *Prutske* (1922), een werk dat door vele critici eenzijdig ingedeeld werd in het autobiografische genre (20). Eva Brems zag in deze techniek een middel om

'het particuliere (biografisch geïnspireerde) verhaal in te bedden in een ruimere, intertekstuele context....Die (motto's) verhogen het literaire karakter van Streuvels' boek en vormen een dam tegen het verwijt van anekdotiek en particularisme. ...De motto's sturen de lectuur dus weg van het kleine en bijzondere, naar het grote en algemene toe: de lezer wordt opgeroepen om een diepere betekenis te zoeken in de details en anekdotes. Ze geven ook de belezenheid en eruditie van de schrijver/verteller aan, een functie die gedeeld wordt door het inlassen van (anderstalige) citaten' (21).

Het is ook met een citaat dat Streuvels verantwoordt waarom zovele van zijn verhalen in het geboortedorp Heule te situeren zijn.

'Al mijn belangstelling (...) en 't geen er in gebeurde kwam voort uit herinneringen gesitueerd te Heule. Nu komt me de bewering te binnen die ik bij Jacques Carat eens gelezen heb: 'Il est fréquent et légitime qu'un auteur se penche sur sa jeunesse, c'est ce qu'il connaît le mieux.'(*Avelghem* p.1246)

en met een citaat van Jean Legrand (p.1226) 'Ecrire, c'est raconter sa vie' beaamt hij hoe hij vreest herkend te worden als auteur in zijn omgeving.

### ***Hun vertelperspectief en verteltechniek***

De positie van waaruit de lezer beide boeken van Streuvels waarneemt, is wisselend. Meestal is er een duidelijk auctoriaal vertelperspectief, de verteller is alwetend, hij beschrijft dan ook accuraat het interieur van verschillende huurwoningen, het precieze uitzicht van de omgeving en de materiële verschijning van personages. Hij weet ook alles over hun motieven en gedachten, en net dan speelt de verteller zelf mee. Dan komt de ,ik' snel aan bod of de meervoudsvorm ,we'. Een citaat ter illustratie met een toegevoegde cursivering om die alwetende ik-figuur aan te geven:

'Daar Ivo en Karel om 't even zwijgers waren, ontstonden soms lange stiltepozen in het gesprek. Nooit bleef de een noch de ander lang aan 't woord, tenzij het een doorlopende vertelling gold; maar ze losten malkaar af met een enkele beschouwing, of om een bijzonderheid aan te vullen. Zulk een stiltepoos bracht het gesprek dan ook gewoonlijk op een heel ander onderwerp: dingen waarop, *naar ik meende*, zij hadden zitten rumineren.' (*Heule*, V.W. IV, p. 820)

De verteller staat dus ,boven' het verhaal, want hij ziet neer op alles wat gebeurt. Maar het waarom of het hoe van dat beschreven gedrag van die twee mannen blijkt vanuit de ,ik' verteld te worden. Deze vertellende –ik is voortdurend aan het woord en vertelt over zijn eigen belevenissen, over een belevende -ik. Daardoor speelt ,ik' de hoofdrol en fungeert ,ik' praktisch altijd als hoofdpersoon. Maar de lezer krijgt veel meer dan flashbacks of regressies van een ik-persoon. Het auctoriale vertelperspectief bezorgt de lezer een thematisch ingedeeld maar toch chronologisch verhaal in *Heule*, terwijl *Avelghem* een puur chronologisch verhaal is. Waarin een leuke, een droevige, een sentimentele ,ik' optreedt en over zijn gevoelens en gedachten rapporteert. De lezer behoudt dus een compleet overzicht (auctoriaal), omdat hij meer verneemt dan dat wat de ,ik-persoon' vanuit zijn oogpunt ziet en erover rapporteert. Bijvoorbeeld deze eerste zinnen:

'Ik ben geboren te Heule, aan de Leiaarde. Dat is: bij 't binnenkomen van het dorp, langs de steenweg van Kortrijk, het eerste huis voorbij de bareel van de spoorweg. "De Leiaarde", vroeger een hofstede, oud leengoed alsmede een wijk te Heule – (...) – nu een herberg met die naam als uithangbord.' (p. 727)

Het ik-perspectief in combinatie met de o.t.t.. bij de aanvang van het boek werkt direct confronterend: 'Ik ben geboren te Heule'. Net alsof iemand tegenover je zit en verslag doet. Paradoxaal genoeg is het moeilijk je te identificeren met een dergelijke ik-verteller, en het effect van de confrontatie is daarom groter dan bij een puur auctoriaal perspectief in de aard van: 'Er was eens een jongen geboren in Heule, aan de Leiaarde...'. Streuvels past de techniek toe van een verteller met luisteraars, die nu en dan de betrokkenheid van zijn publiek verhoogt door retorische vragen te stellen, of bemerkingen te maken op zijn eigen verhaal. Wat in lichaamstaal knipogen zouden zijn. Hij wil boeiend aan de aanwezige luisteraar/lezer vertellen en speelt daarom met beide perspectieven: auctoriaal én ik-perspectief. Daarom neemt hij de lezer op in zijn verhaal en voegt hij te zijner attentie vaak tussenzinnetjes toe, tussen gedachtestrepen, maar ook vraagjes, tussen haakjes. Zoals in *Heule*: 'Wat er verder tussen de eigenaar – de notaris van 't kasteel a.u.b. – en moeder afgehaspeld werd...' (p.761). 'Emilie Koornaert. Zij moet een blozende, gezonde, fel opgeschoten meid geweest zijn, met dikke kaken en koornblonde vlechten (of heb ik dit in verband met haar naam?)' (p.766) 'En ik hield van haar als van mijn engelbewaarder (...) We waren beste kameraden, kwamen in alles goed overeen, gaven elkaar

geschenken (en wat moeten dat voor geschenken geweest zijn!?)' (p.766). Of hij geeft de lezer en passant inzicht in de structuur van zijn verhaal. Zo vertelt hij over de ,lokaaltrein' die ,een kwartier later zou aankomen'(p.891). Dan last hij een tussenverhaaltje in, want net tijdens een dergelijk kwartiertje haalde hij met leeftijdgenootjes allerlei kattenkwaad uit, waartoe dierenmishandeling met kikkers, insecten en slakken ook behoorde, maar waarover de ik-verteller zich nu schaamt. 'k schaam me te moeten bekennen daar aan meegedaan te hebben...'. Daarna keert de alwetende verteller terug tot zijn hoofdverhaal en hij formuleert een laconieke mededeling over het tussenverhaal: 'Dit nu is een intermezzo in afwachting dat de trein van kwart voor zeven aankomt.'(p. 892). Het is precies een verteller uit Brechts theater die tussen de scenes door, de situatie op het toneel beschouwt. Als laatste techniekje hanteert Streuvels de directe aanspreking van personages in zijn boek *Heule*, de climax hierin betreft de hierboven vermelde ,Karel en Ivo'. Zij krijgen een ware grafrede toebedeeld over meerdere bladzijden heen (p. 829 tot 831). Maar ook tot het lezerspubliek spreekt Streuvels vaak: 'Ik moet niet zeggen dat het met die nieuwe (sjampetter) voor ons op straat niet meer veilig was...'(p.910). Ook hier weer dat ,Verfremdungseffekt' van Brecht waardoor de hoofdrolspeler (de ik-figuur) zich afstandelijk opstelt of zijn rol of de situatie analyseert. In *Avelghem* past hij al de bovengenoemde contactmiddeltjes veel minder toe, maar wendt ze louter aan om een inkijk in zijn ontluikend schrijverschap te geven, dan hanteert hij de ,ik'-figuur en het bezittelijk voornaamwoord ,mijn' ('In Maart van '96 verscheen er De Witte Zandweg (mijn eerste stuk auto-biographie!)...'(p.1197)- '...mijn voordracht ,Hoe men schrijver wordt'. Ik weet echter nog, alsof 't van gister was, elke bijzonderheid van die stikhete julidag (nu op de kop terwijl ik dit schrijf, 50 jaar geleden!)' (p.1201). Totaal onverwacht spreekt hij in dit boek naast de lezer ook zichzelf als ,personage' aan, op een crisismoment: 'En wat nu, kleine knaap ?' (p.1097). Met deze vraag betreft hij zijn lezerspubliek in het verhaal, want dat publiek stelt met spanning dezelfde vraag : wat zal er nu volgen? Men verwacht dat de alwetende auteur verder zal vertellen. Maar Streuvels springt over op het ik-perspectief van de kleine jongen: 'Mij om 't even – dat liet ik maar aan mijn ouders over.' Hiermee bereikt hij een heel levendig effect, de lezer duikt a.h.w. weer in die precaire situatie en krijgt de kans om zich empathisch in te leven in die kleine knaap. Het kijken naar zijn situatie kan daarom ingedeeld worden in de drie modaliteiten: *pouvoir voir*, *vouloir voir* en *savoir voir*, zoals Tom Sintobin met Hamon onderscheidt (22). Zowel de verteller als de kleine knaap kunnen kijken naar het crisismoment (*pouvoir*), beiden willen ook kijken (*vouloir*). Maar het ,*savoir voir*' verschilt uiteraard, want de auctoriale verteller zal doorgaan met het verhaal, boven het hoofd van het kind en ten gerieve van de lezer.

Yourcenar demonstreert ook dat zij alle knepen van het vak goed kent, qua vertellerperspectief. Zij koketteert er a.h.w. mee.

*Dierbare nagedachtenis* begint zij met een staaltje daarvan:

'De persoon, door mij aangeduid met het woordje ,ik', kwam op zekere maandag 8 juni 1903 's morgens omstreeks acht uur in Brussel ter wereld. (...) Nu ik aldus deze paar feiten (...) heb opgetekend, blijf ik even stilstaan (...) Dat kind ben ik, daaraan kan ik niet twijfelen...'(p.9).

Hier krijgen we dus 3 elementen: Yourcenar = een alwetende vertelster, maar ook een vertellende ik én een personage (=kind of het vertelde ik). Anders geformuleerd: Yourcenar vertelt vanuit het perspectief van een auctoriale vertelster die ,het kind' op afstand beschrijft, maar deze alwetende vertelster is ook een vertellende-ik die over de belevenissen rapporteert, van... een vertelde-ik. Of een belevende-ik. De lezer moet wennen aan dit wisselende spel van vertelperspectieven, maar na één bladzijde is het duidelijk: De alleswetende Yourcenar neemt de lezer bij de hand en vertelt ons heel boeiend hoe zij zoekt om een identificatie tussen het kind en haar ik-perspectief te realiseren. Het kind is tenslotte een personage waarover ze gaat vertellen en dat wil ze goed en consequent doen vanuit haar huidige vertelsituatie:

'En toch moet ik, om het onwerkelijke gevoel dat deze identificatie mij geeft althans ten dele te overwinnen (...) noodgedwongen afdaan op flarden herinneringen uit de tweede of uit de tiende hand (...) of moet ik op gemeentehuizen of bij notarissen officiële stukken napluizen...'(p.9-10).

Zij gaat op zoek naar zekerheid over wat ze wil meedelen over haar geboorte en kinderleven, maar leeft in twijfels. Streuvels startte *Heule* met een gelijkaardige twijfel bij het begin van zijn eerste hoofdstuk, hij formuleert daar immers als titel: ,Dat is van hooren zeggen.' Ook hij moest zich bij anderen informeren over zijn geboorteverblijf, vergiste zich in de mening dat Guido Gezelle zijn dooppeter was (pas veel later vernam hij de ware toedracht), maar vanaf de eerste zin werkte hij wél duidelijk met het ik-perspectief als verteller : 'Ik ben geboren te Heule' (zie hierboven). De afstandelijkheid van de ik-verteller bij Yourcenar is echter groter.

'Als ik er nu toe overga (stukjes bekende naakte feiten) aaneen te leggen, ben ik benieuwd wat die montage oplevert: het beeld van een enkele mens en van een paar andere, van een milieu, een plaats, of hier en daar even een doorkijk naar wat geen naam heeft en geen vorm.'(p.10)

Toch start zij haar verhaal, maar de Brechtiaanse ,Verfremdung' is voortdurend aanwezig. Zo spreekt zij niet over ,mijn vader' maar over ,meneer de C.(rayencour)': 'Ik overschat de redenen niet die het meneer de C. ingaven dit stukje papier te bewaren, maar dat hij het heeft gehouden maakt aannemelijk dat hij aan die Brusselse avonden niet enkel slechte herinneringen had.' (p. 24) De aanduiding ,mijn moeder' evolueert in de vorm van een climax : van ,de moeder' (p. 27), in de volgende bladzijden alover ,Fernande' en ,mevrouw de

C.', tot ,de moeder van Marguerite': 'Meneer de C. had liefst de enorme bibliotheektafel gehouden, waarop zijn lievelingsschrijvers en die van de moeder van Marguerite (zo noemde hij voortaan de dode) in stapeltjes naast elkaar lagen...' En zij gaat verder met die afstandelijke benadering : 'In een envelop met keurig opschrift deed hij lokjes van het haar dat de moeder van Marguerite de avond voor haar bevalling had laten afknippen..' (p.56) Maar zij vervolgt onmiddellijk : 'Toen ik ze(=die lokjes) in 1929 bekeek, zag ik dat die ragfijne haren, zo donkerbruin dat ze wel zwart leken, gelijk waren aan de mijne.' Tussen de benaming ,de moeder van Marguerite' als personage uit de ene zin en tussen '(haren) gelijk aan de mijne' als ontroerende identificatie van een aspect van de ik-persoon, nl. in werkelijkheid dezelfde haren bezitten, haapt een diepe kloof, maar die wordt hier héél snel gedicht. Door het bijeenbrengen van twee vertelperspectieven en met één ervan door te gaan. Een ander sterk voorbeeld. Brengt de auctoriale verteller een gezellige én spannende beschrijving van de ochtend net voor de bevalling, en krijgen we afwisselend een beeld van de dienstbodes Aldegonde, Barbara en Azélie die druk in de weer zijn, dan duikt plots volgende zin op: 'k kan me die drie bedienden zonder moeite voor de geest roepen, zoals ze daar bij de warme kachel zitten...' (p.25). De illusie van het verhaal is weeral doorbroken, de ik-verteller neemt het woord over van de alwetende verteller en dan nog op zo'n manier dat het géén getuigenis is van de vertelde-ik. Nee, louter, de auteur die een mogelijkheid in haar voorstellingsvermogen ziet en ons zegt: „Voor jullie, lezers, kan ik die drie bedienden voor de geest roepen ...“ Maar dan keert zij onmiddellijk terug naar haar autoriaal standpunt en vertelt ons het spannende verhaal van die drie bediendes, van de berende vrouw, de brutale dokter-slager en de moeder die het hoofd afwendt toen haar het kind werd aangereikt.' (p.27). Het sterkste staaltje van dit 'kunnen wisselen' van vertelperspectief is de passage van p. 139 tot en met p.175 in het hij-perspectief geschreven, personaal dus. En daarop volgt dan de laconieke zin: 'De voorafgaande pagina's zijn een montage' (p.176) Ook in *Archieven uit het Noorden* past Yourcenar dezelfde principes toe i.v.m. het vertelperspectief. De „we“-vorm komt naast de „ik“-vorm vrij vaak voor, hoewel het allergrootste deel van het boek over haar voorouders en hun belevenissen handelt en vanuit een alwetend perspectief weergegeven wordt. Toch duikt de ,ik' heel onverwachts op en is er soms een direct contact met de huidige lezer via een vraag. Een mooie illustratie van een dergelijke verglijding van vertelperspectieven is de schets van een antieke cameo van haar opa en wat er daarmee gebeurde:

'Maar Michel-Charles had voor zichzelf een antieke cameo van de allerzuiverste stijl bewaard en in een ring laten zetten; het was ditmaal een kop van Augustus op oudere leeftijd. Hij vermaakte de ring aan zijn zoon, die hem mij vervolgens voor mijn vijftiende verjaardag schonk. Ik heb hem zelf zeventien jaar lang gedragen (...). Omstreeks 1935 gaf ik hem, (...) aan een man die ik liefhad, of meende lief te hebben. (...) Moet ik het toch maar zeggen ?

Misschien zou ik nooit van dit meesterwerk afstand hebben gedaan als ik niet (...) had ontdekt dat (...) een ragfijn barstje was ontstaan...'(p.124).

Tot slot nog een paar voorbeelden die Yourcenar bekend maakten als auteur die meesterlijk speelt met vertelperspectieven. *Archieven uit het Noorden* eindigt met een beschrijving van de aankomst in het station van Rijsel van haar vader, zijn dashond en zijn twee vrouwelijke bediendes. Filmische scenografie eerst van perron en bagage, maar dan plots informatieve bemerkingen voor de lezer ('Ditmaal brengt de heer de C. geen doodkist mee: Fernande is in België bij de haren gebleven' p. 295). Of de bemerkingen van een ik-figuur, als: 'De ene is Barbe, of Barbra zoals ik haar later zal noemen...' 'De vrouwen en het kind worden haastig naar boven gestuurd om bezit te nemen van de grote torenkamer; het is het eerste tehuis dat ik me zal herinneren.'(p.296) En Yourcenar eindigt met de vage belofte om eens de lotgevallen van het volwassen leven van 'het kind' te zullen schetsen: '...zal ik ze misschien eens op schrift stellen, als de gelegenheid me ervoor wordt gegeven en de lust ertoe in me opkomt.'(p.300). Met het beeld van 'het kind' sluit zij het boek af: het slaapt op de schoot van Azélie en haar oogjes volgen 'de vlucht van een vogel of de zonnestraal die tussen twee bladeren trilt'. En dan volgt de betekenisvolle laatste zin met een beschouwing die aansluit op het citaat/de titel van dit artikel: 'De rest is misschien minder belangrijk dan men denkt.' Tussen kinderjaren en hoge leeftijd ligt blijkbaar een vergeefs tumult, een nutteloze chaos...

### ***De personages, hun ,diepte' en hun context***

De vier boeken zijn makkelijk als stripverhaal uit te werken. Zij lenen zich daartoe, doordat de vertelde-ik-persoon er vanuit de contacten met anderen opgroeit en evolueert. Beide auteurs behandelen uiteraard uitgebreid hun vader en hun moeder, hun grootouders en vele andere familieleden, maar ook de mensen uit de buurt van hun woning of verblijf, Telkens kan men een dergelijk portret plaatsen in de gebruiken van toen en is een karakterschets door enkele raak gekozen woorden vaak het recept van beide auteurs. Streuvels schetst in *Heule* meer dan 120 figuren (23) en geeft hun allen hun echte of hun roepnaam mee, bijvoorbeeld: bakker Jantje Verdure, het schamele vrouwtje Stopke, leurder Savelijn van Gullegem met hondenaar, Fiete Fleeters van 't Koffiestraatje, die een gemetselde waterput bezat enz. Vaak blijft het bij één epitheton bij velen, andere personages krijgen een paragraaf of een bladzijde typering (24). Yourcenar portretteert ook heel velen, in *Dierbare nagedachtenis* zijn het er ook een honderdtal (eigen lijst). Ook hier de pittige omschrijvingen zoals: 'De onuitstaanbare Noémi, de moeder van meneer de C. en door hem boven alle vrouwen verafschuwd...'(p.11). Of juffrouw Fraulein met haar germaanse onschuld, Théobald met zijn speknek, het kamermeisje Barbara, 'oftewel Barbe' dochter van een Limburgse pachter, de zwangere vrome Mathilde enz. Bij voorkeur gebruikt zij louter voornamen en de

familienamen kort zij af tot één letter: meneer de C., juffrouw Jeanne de C. de M., juffrouw G. 'een jonge Hollandse van wie ze had gehouden met de liefde waartoe je op je vijftiende in staat bent', baron Georges de C. d'Y., meneer C. de M. enz. Dit verstoppertje-spelen is echter heel doorzichtig, men kan uit de lectuur van de twee boeken of met biografische achtergrondkennis (op de laatste bladzijden van beide boeken) makkelijk raden welke lange familienaam erachter zit. Het is Yourcenar hier veeleer om een futiel spel te doen.

De rol die de ouders spelen, is daarentegen zéér groot. Daarom krijgen zij bij beide auteurs afzonderlijke hoofdstukken toebedeeld in *Heule* én in *Dierbare nagedachtenis*. De moederfiguur was in het gezin van Streuvels zeer dominant, toch wijdt hij een hoofdstuk aan zijn vader.

Yourcenar schetst in het boek *Dierbare nagedachtenis* de voorouders langs moeders zijde en een indringend beeld van haar moeder zelf, terwijl ze de voorouders van vaderszijde en de vader zelf als achtergebleven weduwnaar laat domineren in *Archieven uit het Noorden*. Maar omdat het aspect 'autobiografisch geschrift' bij beiden het vertrekpunt vormt, blijft het vertelde-ik als kind uiteraard altijd het belangrijkste personage te midden van de velen die het leert kennen in zijn groei.

Yourcenar vond dat andere autobiografen vaak niets afwisten van wat een kind bezielt en dat ze daardoor vervalsingen schreven:

'Selma Lagerlöf, ik vind haar jeugdherinneringen alleraardigste babbelpaartjes, maar alles wat belangrijk is, is eruit weggelaten. (...) Haar eigen diepte komt er niet in voor.' (25)

Kinderen leven volgens Yourcenar in een eigen wereld (26). Hierin deelt zij volledig het standpunt van Streuvels die een hoofdstukje over 'Vreugde en verdriet' opent met: 'Het kind is een wezen op zichzelf.' (*Heule*, p. 913). Maar naast dit specifieke vijftiende hoofdstukje over dit onderwerp, kan men rustig stellen dat haast elk hoofdstukje van zijn boek *Heule* beschrijvingen bevat van zijn 'diepte' als kind: hij beschrijft immers de invloed van zijn stemmingen op zondagnamiddagen of op winteravonden, op de speelplaats, tijdens de Franse les voor de oudste leerlingen of zelfs per schoolvak, de atmosfeer van onweer, zijn eindeloze weemoed en treurnis voor de passie van Ons-Heer, zijn ontgoocheling en diep verdriet voor een houten paard, het verlangen groot te zijn en het intuïtieve aanvoelen van wat volwassenen denken (nonnen bijvoorbeeld)(25) Ook zijn aanvallen van koppigheid verbindt hij met 'atmosferische stoornissen'(p. 770). Daarnaast komen telkens opnieuw zijn fantasie en zelfs zijn visioenen aan bod die hij ervaart in bed voor hij inslaapt, of in een of ander kamertje, of op een zomeravond buiten, of bij het aanhoren van sprookjes e.d.. Streuvels neemt het bovendien altijd op voor het kind in toegevoegde beschouwingen als auteur anno 1942: 'Vreugde en verdriet bij kinderen wordt door grote mensen nooit ernstig opgenomen...' (p. 913); 'Ik meen dat elk kind op een eigen manier de kennis opdoet van goed en kwaad'(p.964). In *Dierbare*

*nagedachtenis* schetst ook Yourcenar kinderlijke gevoelens met veel empathie, bijvoorbeeld als zij de ‚dochter-moeder-relaties’ bespreekt op p. 54 :

’...het plezier te worden vertroeteld of het verdriet als dat niet gebeurde, een nog vage behoefte om tederheid met tederheid te beantwoorden, bewondering voor de mooie vrouw, minstens in één geval liefde en eerbied, en in een ander die wat verveelde welwillendheid...’

Of expliciet p. 129 : ’maar de kleine wildebras die ik toen was vertrouwde nu eenmaal geen enkele volwassene helemaal’ . Dergelijke passages zijn echter zeldzaam bij haar, door de aard van het familiale ‚fresco’ dat haar boek aanneemt. Alleen voor de ooms en tantes die ze als klein meisje echt zag, reserveert zij haar gevoelens van toen (p. 127: oom Théobald...’nu niet direct iemand om bij een meisje van zes in de smaak te vallen’,). Toch neemt zij het net als Streuvels altijd op voor het kind ’maar ik, altijd bereid om geloof te hechten aan de herinneringen van een kind...’(p. 99)

Een grote gelijkenis tussen beide auteurs, die wél heel vaak voorkomt, is de beschrijving van alles wat de zintuigen waarnemen. Yourcenar zoekt in haar herinneringen altijd naar de zintuigelijke indrukken van toen: ’Als kind heb ik één keer Marchienne bezocht, en ik herinner me alleen dat er bloemperken en schreeuwende pauwen waren.’(p. 91). Dergelijke zintuigelijke, hier visuele en auditieve, waarnemingen die in het geheugen bleven hangen, zijn bij beide auteurs opvallend. Streuvels beschrijft eveneens accuraat wat hij zag in zijn kinderjaren in Heule (smisse, winkeltjes, bakkerijen, hoge sneeuw...), wat hij hoorde (rinkelen van een winkelbel, merel in de avond, de hese stem van boer Verkamer), wat hij opsnoof aan geuren (wollen en katoenen stoffen, stinkkaas, petrole, gebraden vet met ajuin, gerookte kloefen, gebak, pommade), wat hij voelde (de wreef van een ongeschoren baard, kletsen tegen zijn harde kop) en wat hij smaakte (pek, slaapstroop, karnemelkpad). Zelfs het ‚zesde’ zintuig, de intuïtie, ontbrak niet. Beide auteurs wijzen er immers op hoe kinderen wel merken dat er zaken besproken worden, die op een heimelijke manier verwoord worden of waarbij een gebaar woorden overbodig moest maken. Op zulke momenten ‚voelen’ ze aan dat er iets hapert, dat er iets mysterieus voor hen verborgen blijft. Bij Yourcenar p. 129-130: ’Maar een kind heeft scherpe oren: af en toe merkte ik dat er stiltes vielen of stukken conversatie wat al te lang werden uitgesponnen’ Bij Streuvels vanuit het kwalijke standpunt van de volwassenen,: ’met een bedekte toespeling aangeduid voor de verstaanders – zaken waar kinders geen inzicht of begrip voor hebben“,(p; 820) Of het kleine kind dat de spottende blik en het monkelen van toezichthoudende nonnen opvangt :’Zonder ik er de dracht of de reden van begrijpen kon, voelde ik mij heftig in mijn eer en onschuld gekrenkt.’ (p. 767)

Naast deze psychologische weergaves van hun ‚diepte’ als kind, brengen beide auteurs ook expliciete beschouwingen over de maatschappij en de context waarin ze leefden.



Yourcenar was in 1974 met haar opvattingen in *Dierbare nagedachtenis* een visionaire vrouw. Actuele onderwerpen als ecologie en economie (p.164), creationisme (p.189), racisme (p.191), structurele armoede (p.26 en 29), dierenrechten (p.28) en dierenproeven (p.220) komen in dit boek naar voor. Veel vaker dan op de hier aangehaalde pagina's, want wie exhaustief alle passages wil citeren waar bijvoorbeeld de dieren en hun rechten voorkomen, dan moet die de passages met de olifant, de duiven, de koe, het varken, de hinde, het geitje, zeven verschillende hondensoorten, maar ook de meutes en de pasgeboren hondjes, de jonge vosjes, het wild zwijn, de haas, de adder, de oehoes en de uilen en de vele paarden aanhalen en de specifieke context en beschouwingen. Ze durft op vlak van dierenrechten zelfs afstand te nemen van bepaalde lezers van haar boek. Bijvoorbeeld na het beeld van de olifant en dat van de koe: '...en sommige lezers van dit boek zullen deze opmerking en de voorafgaande waarschijnlijk eveneens belachelijk vinden ' (p.30). Streuvels schaamde zich in *Heule* voor het dierenleed, dat hij als kind mee hielp aanrichten (zie hierboven), Yourcenar neemt het uitdrukkelijk voor hen op en beschrijft ze altijd met sympathie en zelfs met veel empathie. Maar zij brengt in hetzelfde boek ook beschouwingen over reïncarnatie (p.27), helderziendheid en parapsychologie (p.97 en 190), mystiek (p.187) en Teilhard de Chardin (p.190) en gaat eclectisch om met tal van bijbelse referenties (p.212). Ook de overbevolking van de wereld (p.131) is telkens opnieuw een weerkerend thema in haar beschouwingen die ze kwistig uitdeelt, zo nodig middenin een verhalend stuk over de belevenissen van een familielid. Nadien neemt ze de draad van de verhaalstof gewoon weer op. Het meest opvallend zijn haar opinies over seks en de dood. Haar zeer tolerante houding tegenover homoseksualiteit demonstreerde zij al in haar boek *Alexis* in 1929 en in de twee werken in dit artikel alludeert zij duidelijk op deze voorkeur bij sommigen van haar familieleden (Octave Primez p.203) maar zij klaagt vooral de onwetendheid en de onderworpenheid van de vroegere vrouw aan, in haar eigen seksueel leven toen: 'Alles wat op het middelpunt van het lichaam betrekking had was een aangelegenheid van de echtgenoten, vroedvrouwen en artsen.' (*Dierbare nagedachtenis* p.22)', of 'Dat hun wederzijdse zinnelijke verlangens niet op elkaar zijn afgestemd, daar willen noch wet noch kerk noch ouders iets van weten..' (idem, p.110) De preutsheid beval om te zwijgen over dit onderwerp, er géén woorden voor te zoeken. Maar Yourcenar geeft wél aan hoe er over de dood gemakkelijk en graag gesproken werd, hoe de bespreking van een doodsstrijd met alle wansmakelijke details erbij, een favoriet gespreksonderwerp was bij diegenen die nooit over seksualiteit durfden te praten (p.180 en 238). Dan stelt de schrijfster ook vast dat het anno 1974 net het omgekeerde werd: 'Wij hebben de zaak omgedraaid: onze liefdes zijn publieke aangelegenheden; onze dood lijkt weggemoffeld. Er bestaat nauwelijks een keus tussen die twee vormen van preutsheid.' (p.180)

Bij Streuvels zijn de beschouwingen over seks, dood, dierenrechten enz. telkens gerelateerd aan zichzelf. Hoe kon hij als kleine jongen de wereld rondom zich leren begrijpen ? Hij trad op als getuige en rapporteert daarover nu aan ons.

Bijvoorbeeld over de hierboven aangehaalde kikkermishandeling, of het roven van mussennesten (p.886), of insecten 'de vlerken uit te trekken of te verminken' en van mollen en muizen: 'we stelden er behagen in ze te pijnigen.'(p.891). Andere dieren zijn verhevener (zwaluw met kleuren van Maria, de "lokketisse" als mensenvriend, het hemelbeestje..) en worden dan ook met liefde en respect behandeld. De beschouwingen hierrond zijn uiterst summier, bijvoorbeeld de kikkermishandeling (p.891):

'Ik schaam me te moeten bekennen daar aan meegedaan te hebben; ik zag het doen van anderen – het hoorde bij de traditie – en niemand had ons ooit het schandalige van zulke handelwijze voorgehouden of van dierenbescherming een woord gesproken.'

Andere thema's goed voor korte beschouwingen, zoals seksualiteit en lichamelijke genegenheid in *Heule*: "Vrijen", "een lief", die woorden heb ik nooit horen vernoemen, zelfs niet als we groot geworden waren, werd het vermeden... uit gewoonte'(p.758) 'Van vader of moeder hadden we nooit liflafferie gezien' (p.746) en op dezelfde pagina illustreert hij uitgebreid dezelfde restrictieve houding tegenover de kinderen: 'we werden nooit beknuffeld of vertroeteld -kussen of lekken bestond niet'. En als hij vijf gezegden van zijn moeder aanhaalt, die zij weggaf over het huwelijk, dan zijn die heel sarcastisch en pessimistisch: 't Eerste jaar is 't kussen en lekken./'t tweede jaar aan de wiegeband trekken./'t derde: naar vrijheid smekken!“(p.754). We merken dus eenzelfde onderdrukte houding op dit vlak, hoewel Streuvels hier uitsluitend mensen uit de 'middenklasse' aanhaalt. Getuigenissen over zijn eigen puberale zinnelijkheid zijn uiterst zeldzaam, ze beperken zich tot een waarneming op de paasfoor in Kortrijk: 'We keken ons de ogen uit op de parade (...): het dansen der ballerine-meisjes met hun al te korte rokjes...'(p.952) en een waarneming van licht geklede jonge dames: 'Het staat me voor dat ik eens juffrouwen gezien heb 's zomers in licht gewaad, met opzichtig gebloemde kleuren (...) die bij gezeten lieden ergernis verwekte' (p.962) Toch brengt Streuvels een bespreking van de 10 geboden in een afzonderlijk hoofdstukje 'XX. Goed en Kwaad' en daar evoceert hij zijn beschouwingen over het zesde gebod over ruim twee volle bladzijden. Streuvels ergert zich over het schaamte- en schandegevoel dat kinderen werd opgedrongen.Hij stelt dat het de leerkrachten 'in dit opzicht totaal aan psychologische en pedagogische kennis ontbrak'(p.967), dat ze de kinderen huichelarij en een misvormd geweten aankweekten waardoor hij gefrustreerd en vol schaamte- en schuldgevoelens door het leven moest. En dat het toch 'om louter nieuwsgierigheid ging en nooit om perversiteit'. Bovendien noemde men nooit 'de dingen die zo streng verboden waren (...) met naam'. Maar de dood is eveneens aanwezig in zijn kinderleven. Een combinatie van 'wellust' en 'dood' treffen we aan in een kinderlijke mededeling van broer Karel (p.753) 'Moeder, ik verlang tot ge dood zijt!/Waarom jongen?/Dan zal ik mogen op mijn kousen lopen !' Deze bizarre, wreedaardige uitspraak kwam door het

strenge verbod op de kousen te mogen lopen en daar zat net 'wellust' in: 'Op de kousen lopen, scheen ons, knapen een uiterste weelde en een bijzondere wellust'. Directe confrontaties met de dood beschrijft de auteur telkens door de ogen van het kind, dat de toestand van lijken waarnam: 'één met de hersenen uit de schedel geschoten'(p.781) of 't grijnsgelaat van een oud wijveke, ten dele afgevreten door de ratten'(p. 912).

## **Slot**

Kon Bittremieux de schets *Wintervreugde* als voorpublicatie van *Avelghem* niet appreciëren als thema voor een literair werk in 1946, dan had hij zijn polemische pijlen beter op dat fragmentje zelf gericht, dan op de auteur van een groot literair oeuvre. Met *Leven en Dood in den Ast* was er inderdaad een wereld van verschil, in inhoud én vorm, in vergelijking met *Heule* of met de schets die de criticus las, maar autobiografische aspecten konden toch net zo goed het thema uitmaken van literair werk. En dat wees die criticus toen ten onrechte af. Als de 'vertelstof' opgetild wordt tot op een literair niveau, dan is ook een boek als *Congo. Een geschiedenis* van David Van Reybrouck het terechte voorwerp van de hoogste literaire prijs in 2010. Bovenstaande vergelijking van autobiografisch werk van Marguerite Yourcenar en Stijn Streuvels houdt helemaal géén waardeoordeel in ten opzichte van hun persoon of de geciteerde werken, maar levert wel enkele verrassende inzichten in hun schrijverschap van egodocumenten. En vanzelfsprekend in 'de bril' die ze ophadden om kinderen, mensen en omgeving te 'zien' en weer te geven mét relevante beschouwingen erbij in een eigen stijl. Beide auteurs hanteerden een heel opvallende zin voor relativering tegenover de manier waarop mensen hun leven be-léven. En als dit leven dan slechts een 'schouwtoneel' is, een 'bal masqué' zoals Yourcenar het zegt, dan krijgt een grootmeester uit de comédie hier het laatste woord. Herman Van Veen reist immers rond met een 'autobiografische' show en formuleert het zo : „Het leven is een hoop gedoe tussen twee periodes van bedplassen in.“ (28). Een uitspraak die Streuvels en Yourcenar grinnikend beaamd hadden.