

SPOREN VAN HERINNERING

nr. 03

Maart
2011

BELGIQUE - BELGIË
P.P.
BRUXELLES X
1/9464

PEDAGOGIE EN GESCHIEDENISOVERDRACHT

EEN UITGAVE VAN
VZW AUSCHWITZ IN GEDACHTENIS



| DRIEMAANDELIJKS | JAARGANG 1 | NR.3 | JANUARI - MAART 2012
| AFGIFTEKANTOOR: BRUSSEL X | ERKENNINGNUMMER SPOREN VAN HERINNERING: P602292

INHOUDSOPGAVE

ACTUALITEIT

My Dog Lala. Het
waargebeurde verhaal
van een kind in een Pools
getto p.2

VRAAGSTUK

« A WARNING
TO ALL JEWS... ».
Arnold Schönbergs
monodrama *The Survivor
From Warsaw* (1947) p.5
+ Pedagogische toepassing
p.9

UITGEDIPT

Tijl Uilenspiegel tussen
literatuur en propaganda
p.11
+ Pedagogische toepassing
p.14

VARIA p.16

Verantwoordelijk uitgever
Baron Paul Halter
vzw Auschwitz in Gedachtenis
Huidevettersstraat 65 - 1000 Brussel



© Stichting Auschwitz

ACTUALITEIT

My Dog Lala

Het waargebeurde verhaal van een kind in een Pools getto

— De vzw Auschwitz in Gedachtenis publiceert een Franstalige en Nederlandstalige uitgave van de getuigenis van Roman Kent.

→ Zie p.2

My Dog Lala

Het waargebeurde verhaal van een kind in een Pools getto

— Roman R. Kent, *My Dog Lala. Het aangrijpende en waargebeurde verhaal van een jongen en zijn hond tijdens de Holocaust*, gevolgd door: Gustavo Corni, *Het getto van Łódź /Litzmannstadt van 1940 tot 1944. De illusie van productiviteit en van autonoom Joods zelfbestuur*.

Met de onschuldige blik van zijn prille jeugd verwoordt Roman R. Kent de herinneringen van een Joodse familie, waarvan het zorgeloos leventje in de stad Łódź in Polen na de Duitse bezetting van het ene moment op het andere omslaat. Ze verliest alle bezittingen en komt terecht in het getto van Lodz. De schrijver neemt ons mee naar het begin van de Shoah, in het gezelschap van een jong hondje, dat het symbool wordt van de wankelende menselijkheid die hem omringt. Deze korte getuigenis door een overlevende van de Holocaust wordt gevolgd door een

historische uiteenzetting van Gustavo Corni over het getto van Łódź. Op die manier krijgt de lezer twee verschillende beelden van de ramp die zich voltrekt. Deze twee teksten worden verder aangevuld met een fotoboek over het getto van Łódź in 1941-1942.

De auteurs

Nadat ze de Shoah hadden overleefd, vertrokken **Roman [Kniker] Kent** en zijn kleine broer Léon naar de Verenigde Staten van Amerika. Ze kwamen in Atlanta (Georgia) terecht, waar ze een scholing geno-

ten en 'goede Amerikanen' werden. Léon werd neurochirurg en Roman zakenman in New York. Roman Kent is voorzitter van de Amerikaanse Vereniging van Overlevenden van de Holocaust, penningmeester van de Conferentie voor de Materiële Vorderingen van de Joden tegen Duitsland en vice-voorzitter van de Joodse Stichting voor de Rechtvaardigen.

Gustavo Corni is waarnemend professor Hedendaagse Geschiedenis aan het departement Letteren van de Universiteit van Trente (Italië). Hij is gespecialiseerd in de geschiedenis van Duitsland en zijn 20e-eeuwse dictaturen, en vooral van de sociale geschiedenis van de twee wereldoorlogen. Zijn meest recente publicaties zijn: *Fascismo. Condanne e revisioni* (Roma, Salerno, 2011), *Popoli in movimento* (Palermo, Sellerio, 2009), *Hitler* (Bologna, Il Mulino, 2009), *Hitler's Ghettos. Voices from a beleaguered society* (London, Arnold, 2002).

Roman R. Kent: *My Dog Lala*

“Mijn naam is Roman Kent. Ik ben grootvader nu, maar ooit was ik een kleine jongen die in het Poolse Łódź woonde. Wij hadden een mooie woonst die bestond uit verschillende kamers en een lange gang. Mijn moeder was huisvrouw. In die tijd was dat een zwaar beroep. Tegenover ons huis, aan de andere kant van de straat, stond de grote textiel fabriek van mijn vader. Ik had twee grote zussen en een

kleine broer, en wij waren heel erg gelukkig.

Op een namiddag, in het begin van de jaren dertig, toen ik ongeveer tien jaar oud was, kwamen we thuis van school en ontdekten we dat er plots een uiterst schattige goudkleurige bol haar was opgedoken in mama's kraakschone appartement. Wat een prachtige dag in ons leven! We waren het onmiddellijk eens over de naam die we dit kleine hondje zouden geven: Lala, wat *pop* betekent in het Pools.

[...]

De zomers van mijn jeugd waren gevuld met geluk en gelachen en mooie momenten. Op het einde van het seizoen was ik altijd verrast hoe snel de weken voorbij waren gegaan en ik wenste dat de zomer eeuwig kon duren. Eeuwig.

HET BEGIN VAN DE OORLOG

Ik had geen idee dat er snel een einde zou komen aan mijn zorgeloze bestaantje en dat de zomer van 1939 de laatste was die ik in Podedbie zou doorbrengen.

We waren daar nog steeds op 1 september, toen de Tweede Wereldoorlog begon, de dag waarop Duitsland ons land binnenviel. Er werden bommen gegooid en er waren overal soldaten. Het begin van het schooljaar werd uitgesteld en Tatush besliste dat wij op het platteland zouden blijven omdat hij dacht dat we daar veiliger zouden zijn.

Wij waren kinderen en beseften niet wat er rondom ons gebeurde. We leefden ongestoord in de villa en ons favoriete tijdverdrijf bestond uit het kijken naar de vliegtuigen aan de hemel en naar de sporen die het afweergeschut daar achterliet. Van tijd tot tijd zagen we een lichtflits aan de hemel en zagen we een vliegtuig recht op de grond vallen in een gordijn van rook en vuur. We amuseerden ons met gokken welk vliegtuig uit de lucht zou vallen.

[...]

Midden in de nacht namen we deel aan de dolle koers naar het station. Hoe dicht we kwamen, hoe groter de menigte. Al wat we konden zien, naarmate we naderden, was een massa mensen die in dezelfde richting gingen.

Uiteindelijk arriveerde er een passagierstrein en de mensenvloed stortte zich

“Ik had geen idee dat er snel een einde zou komen aan mijn zorgeloze bestaantje en dat de zomer van 1939 de laatste was die ik in Podedbie zou doorbrengen.”

naar voor om elke vierkante centimeter op de trein op te vullen. De mensen stonden recht op de treden, tussen de wagons, klampten zich vast waar ze konden. Het was een mirakel dat we samen konden blijven, aangezien we letterlijk in de wagons gesmeet werden.

[...]

“De Duitse regering heeft beslag gelegd op dit eigendom.”

In een oogwenk waren al onze bezittingen verdwenen. We hadden enkel nog de kleren die we droegen en onze lieve Lala. Maar we hadden meer geluk dan de meeste anderen.

[...]

De situatie voor de Joden van Łódź werd steeds hopelozender. Bovenop de andere maatregelen, de avondklok en de Jodenster, deelden de Duitsers ons in februari mee dat we naar een getto moesten, een afgesloten zone waar we samengedreven werden, in het slechtste deel van de stad. De meeste gebouwen in dit stadsdeel waren oud, van hout en vervallen.

We zouden gescheiden worden van de andere Polen waarmee we eeuwen hadden samengeleefd en opgesloten worden achter prikkeldraad, onder bewaking van Duitse soldaten.

[...]

Maar op een dag werd een aankondiging verspreid dat alle « Joodse honden » overgedragen moesten worden aan de Duitsers. Hoewel Lala zelf in het getto was binnengeglijpt, konden we niet ontkennen dat ze van ons was; de Duitsers hoefden er maar de registers op na te slaan, dus was het onmogelijk haar te verstoppen. De straffen voor het verstoppen van Lala zouden zeer streng zijn; het zou ons het leven kosten.

Langzaam maar zeker naderde de

dag van het laatste oordeel en Lala moest ons voor altijd verlaten. Ik weet niet meer wat er die dag is gebeurd, enkel dat Lala het appartement niet wou verlaten en dat ze zich onder het bed verstopte tot mijn ouders haar er onderuit trokken.

De liefde... Lala was de eerste die me de echte betekenis en mening van dit woord heeft geleerd. Of we nu in ons mooie appartement in de stad waren, in ons zomerhuis, in de nauwe woonst in de fabriek of in de lugubere kamer in het getto: voor Lala maakte het weinig uit.



Gustavo Corni: *Het getto van Łódź/Litzmannstadt van 1940 tot 1944. De illusie van productiviteit en van autonoom Joods zelfbestuur*

In december 1939 stelden de Duitse autoriteiten de eerste plannen op voor de oprichting van een getto in Łódź (dat toen Litzmannstadt werd genoemd) – de grootste stad in westelijk Polen, waar 200.000 Joden leefden, die 33,5 % van de bevolking uitmaakten⁽¹⁾. De regio rond de stad werd door het Duitse Reich geannexeerd en droeg de naam Warthegau. Ze moest van haar Poolse en Joodse inwoners worden ontdaan en met het oog op de vorming van een 'raciale muur' door Duitse kolonisten worden bezet. Volgens het oorspronkelijke project moest het getto in het meest noordelijke deel van de stad worden opgericht. De bij benadering 100.000 Joden die in het zuiden woonden, zouden in functie van hun arbeidsgeschiktheid geselecteerd worden. Deze *Arbeitsfähige* (werkbekwa-

Vervolg op p.4 →

(1) Deze tekst is gebaseerd op mijn eigen monografie: *De getto's van Hitler. Stemmen uit een belegerde samenleving 1939-1944*. Verbum uitgeverij, Laren, 2008. Voor een recentere studie over het onderwerp, zie het boek van Andrea Löw, *Juden im Getto Litzmannstadt: Lebensbedingungen, Selbstwahrnehmung, Verhalten* [De joden in het getto Litzmannstadt: levensomstandigheden, zelfperceptie, gedrag], Wallstein Verlag, Göttingen, 2006.

(2) Adolf Diamant, *Ghetto Litzmannstadt. Bilanz eines nationalsozialistischen Verbrechens* (Het getto van Litzmannstadt. Balans van een nationaalsocialistische misdaad), Frankfurt a/d Main, 1986, p. 3.



↑ Roman (geboren Kniker) Kent is de tweede van links op deze familiefoto die van omstreeks 1930 dateert.



Alle opgenomen foto's werden ons welwillend ter beschikking gesteld door de Wiener Library in Londen, waarvoor we Dhr. Jaros hartelijk danken. Onze dank gaat tevens uit naar Miriam Arani (Prijs van de Stichting Auschwitz 2010). Zonder haar had dit fotoalbum niet verwezenlijkt kunnen worden.

© Foto-Grosman (Mendel Groszmann)

↑ Binnenzicht van een kledingfabriek, getto Łódź. 1941-1942.

→ Niet geïdentificeerd verzamelpunt beheerd door de Joodse Raad in het getto van Łódź. 1941-1942.

→ Vervolg van p.3

men) zouden opeengepakt worden in wat men *Kasernenblocks* noemde, zodat hun mogelijkheid om te werken beter zou worden benut⁽²⁾. Łódź, dat de bijnaam 'het Manchester van Polen' kreeg, was een welvarend industrieel centrum waarin Joden doorgaans een belangrijke economische functie vervulden – zij het als bedrijfsleider of als arbeider. De concentratie van de Joodse bevolking van Łódź in een getto moet worden gezien in het kader van demografische herverdelingsplannen van de Poolse en Duitse bevolking. Dit project had tot doel de demografische structuur van de stad te hervormen en op die manier de Duitse burgers en *Volksdeutsche* ('zij die behoren tot het Duitse volk') te bevoordelen, door hen betere huisvestingsvoorwaarden te geven, terwijl de Polen en Joden naar minder gunstige zones werden overgebracht⁽³⁾.

Naderhand werd duidelijk dat het getto, dat op 10 mei 1940 in Łódź werd opgericht, aanzienlijk afweek van het oorspronkelijke plan. De grootse projecten, die gericht waren op de verplaatsing van de bevolking, bleven in ruime mate dode letter, omdat de noden van de oorlog primeerden. Na zes tot zeven maanden beschikten alle belangrijke centra van de regio over een

eigen getto, ook al bestond er in de hele Warthegau geen eenduidige strategie voor hun oprichting.

[...]

Naarmate de maanden verstreken, werden de praktische problemen, zoals het functioneren van het getto en de organisatie van een economische structuur, belangrijker dan het oorspronkelijke concept van het getto, dat in de tijdelijke opsluiting van de Joden voorzag. De beste illustratie van de tegenstrijdigheden in het gettoïseringsbeleid is het onderscheid tussen Himmlers radicale verklaring van november 1939 ('Het wordt tijd om al dat gespuis in getto's te verzamelen, er epidemieën binnen te brengen en hen allen te laten sterven')⁽⁴⁾ en de openlijke matigheid van de verantwoordelijken van de *Gettoverwaltung* [gettoadministratie]. Toen ook de burgemeesters van de kleinere stadjes van de Warthegau vroegen om hun bevolking te bevrijden van de Joden door deze laatste in Łódź onder te brengen (wat tot zo'n bijkomende 100.000 inwoners zou leiden), merkte de verantwoordelijke van het getto op: 'Als men zoveel mensen zonder afdoende voorafgaande planning in het getto opeenhoopt, is het duidelijk dat de gevolgen catastrofaal zullen zijn'⁽⁵⁾. ■



© Foto-Kasprowy (Lajb Majniak)

↓ PRAKTISCH

– De Franse vertaling van *My Dog Lala* werd uitgegeven door de vzw Auschwitz in Gedachtenis en Editions Kimé (vertaald van het Amerikaans naar het Frans door Céline Denis, 2012, 54 p., 7 €, ISBN 978-2-84174-575-3). De Nederlandstalige uitgave zal verzorgd worden door de vzw Auschwitz in Gedachtenis in samenwerking met Uitgeverij Verbum.

– Voor informatie en bestellingen: Stichting Auschwitz, Huidevettersstraat 65, 1000 Brussel +32 (0) 2 512 79 98 / info@auschwitz.be

(3) Rapport van het *Rechnungshof*, gepubliceerd door Susanne Heim en Götz Aly, (eds.) *Bevölkerungsstruktur und Massenmord. Neue Dokumente zur deutschen Politik der Jahre 1938-1945* [Bevolkingsstructuur en massamoord. Nieuwe documenten over de Duitse politiek uit de jaren 1938-1945], Berlin, 1991, p. 64. Het getto wordt hier omschreven als een 'verdedigingsmaatregel'.

(4) Götz Aly, *op. cit.*, p. 104.

(5) *Dokumenty i Materiały do Dziejów Okupacji Niemieckiej [sic] w Polsce. Getto Łódzkie* [Documenten over de geschiedenis van de Duitse bezetting in Polen. Het getto van Łódź], Warschau, p. 184. Dit document is gedateerd op 3 juni 1941.

“A WARNING TO ALL JEWS...” Arnold Schönbergs monodrama *The Survivor From Warsaw* (1947)

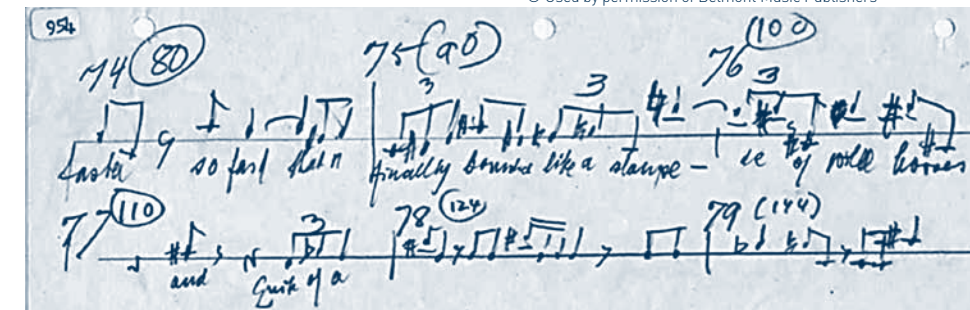
— Schönbergs *The Survivor From Warsaw* is een complex en uitdagend muzikaal werk. Auteur Peter Malisse wijst op de met elkaar vervlochten elementen van herinnering, verduidelijkt Schönbergs motieven en gaat dieper in op de uiteenlopende wijzen waarop het stuk door het publiek werd ontvangen.

↓ Sprechstimme in *The Survivor from Warsaw*.

© Used by permission of Belmont Music Publishers

Op 4 november 1948 vond aan de University of New Mexico te Albuquerque een memorabel concert plaats, georganiseerd door de Koussevitsky Music Foundation (KFM). Op het programma: J.S. BACH, 'Komm, Süßer Tod' (geestelijk lied); Arnold SCHÖNBERG, *The Survivor From Warsaw* (wereldcreatie, 1948, hierna: 'Survivor'); Jaromír WEINBERGER, *Concerto for Timpani, four Trumpets and four Trombones* (1939), en Ludwig VAN BEETHOVEN, *Sinfonie Nr. 8*. Twee eigentijdse werken van respectievelijk Oostenrijks-Joodse en Tsjechisch-Joodse signatuur, opgelijst tussen twee monumenten uit de Duitse muziekgeschiedenis: als intentieverklaring kan dat tellen! De oprichter van de KFM, de uitgeweken contrabassist Sergei Koussevitsky (1874-1951) was dan ook én een Russische Jood én een notoire supporter van de contemporaine muziek. Genoemd concertprogramma was aldus in twee opzichten representatief voor de modernistische muziekcène van het naoorlogse Amerika in het algemeen en de werking van de *Foundation* in het bijzonder: de sterke vertegenwoordiging van Joodse emigranten in de wereld van de zogenaamde *Nieuwe Muziek* en de promotie van vernieuwende of avant-garde werken door deze te programmeren tussen (lees: associëren met) gecanoniseerde meesterwerken.

Wij focussen op het opdracht- en gelegenheidswerk van Schönberg (Wenen, 1874



– Los Angeles, 1951), dat niet één spoor maar een netwerk van sporen vormt naar het Holocaustverleden. Na de werkbeschrijving worden drie thema's behandeld. Vooreerst is er het vervreemdingseffect waarmee het werk de Joodse gemeenschap wil aanmanen de nazi-gruwel nimmer te verdringen. Voorts is er het plotse Joodse engagement van Schönberg als componist en, daarmee gepaard, de aloude discussies over identiteit en zelfbenoeming. Ten slotte is er de vermenging van ethische en esthetische argumenten in de evaluatie en appreciatie van het werk. Annex vindt de lezer voor elk onderdeel pedagogische aanzetten met vakoverschrijdend karakter.

Werkbeschrijving

Survivor is een monodrama van ca. 8 minuten voor spreekstem (bas), mannenkoor en kamerorkest. Schönberg tekende voor muziek én libretto. De grondgedachte

is dat het individuele lijden en sterven uiteindelijk gesublimeerd wordt in het collectief hervinden van het geloof, dat de identiteit van de Joodse gemeenschap *van binnen uit* herstelt. Daarom gaan twee tekstgedelen (zie: kader p. 8) naadloos in elkaar over: een dramatische alleenspraak, gevolgd door het *Shema Yisroel*, de gemeenschappelijke Joodse geloofsbelijdenis. Het eerste deel, de monoloog, is een relaas van het dagelijks appel in de kampen, waarbij Joden werden geselecteerd om vergast te worden. Een overlevende beschrijft hoe hij, half bij bewustzijn, het steeds agressievere gebel van de *Feldwebel* overstemd hoort worden door gevangenen die spontaan het Joodse *credo* zingen.

Drie klankwerelden overlappen elkaar in deze uitgesproken expressionistische compositie. De *bas solo* zingt niet, declameert niet maar debiteert volgens een door

Vervolg op p.6 →

→ Vervolg van p.5

Schönberg zelf ontworpen procedé, de *Sprechstimme*. De noten (met exacte toonduren, mollen en kruisen) zijn niet op een notenbalk aangeduid maar op, boven of onder een enkele lijn. Zo worden intonatie en articulatie louter psychologisch gestuurd, wat de tekstevocatie iets onwezenlijks meegeeft. Ook de unisono van het koor klinkt bevreemdend door het gebruik van de alweer zelfontworpen *Zwölftontechnik* ofte dodecafonie. Op zoek naar een steeds expressievere toonspraak stapt deze atonale componeerwijze af van de toonaard als muzikale syntaxis. (Vergelijk met Van Ostayens typografische klankgedichten.) De melodie wordt vervangen door zelfgekozen reeksen van twaalf tonen – denk aan de witte en zwarte toetsen van het pianoklavier – die op diverse wijzen op elkaar betrokken worden: in akkoorden, superposities, spiegelingen, omkeringen, enz. Dit dissonante klankpatroon ontdoet de geloofsbelijdenis van zijn liturgische herkenbaarheid, waardoor de “lang vergeten” woorden (cf. libretto: “*the long forgotten creed*”) weerom nieuw in de oren klinken. Ook de orkestpartij, ten slotte, is dodecafoon en staat in voor de extra-muzikale referenties (bijv. militaire trompetsignalen, tromgeroffel), de sfeerschepping (chaos, terreur, gelukzaligheid) en de tekstschildering (vertwijfeling, brutaliteit, exaltatie).

Vervreemdingseffect: conceptie versus perceptie

De kennismaking met het werk bij de eerste opvoering bracht een kortsluiting met zich mee tussen het compositorische concept en de esthetische *a priori's* van het publiek. Zo lezen we in het verslag van de *Albuquerque Journal* hoe het overwegend Joodse publiek na het slotakkoord zich dermate “*breathless and bewildered*” gedroeg, dat de dirigent besloot het stuk nogmaals uit te voeren. “*The second playing seemed much clearer than the first,*” merkte de journalist op,

(1) N.N.: *Civic Symphony Gives First Playing Of Exciting New Schoenberg Work in Albuquerque Journal*, Nov. 5 (1948). Weergegeven in: *Arnold Schoenberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen* (1998), document 1371.

De kennismaking met het werk bij de eerste opvoering bracht een kortsluiting met zich mee tussen het compositorische concept en de esthetische a priori's van het publiek [...]. De ommekeer van verbijstering naar enthousiasme heeft veel te maken met het opheffen van het initiële verwachtingspatroon door een tweede kennismaking.

“*and the thundering applause which followed was altogether sincere (...)*”⁽¹⁾ De ommekeer van verbijstering naar enthousiasme heeft veel te maken met het opheffen van het initiële verwachtingspatroon door een tweede kennismaking. Door herhaaldelijk te spreken van “*a descriptive work, accompanied by a narration/spoken words,*” verried de verslaggever dat velen wellicht een symfonische evocatie verwachtten, dat de wonden van het Joodse oorlogsgeluiden (cf. ‘*Warsaw*’) zou zalven (cf. ‘*Survivor*’), in plaats van tekstflarden gedrenkt in een angstwekkend bad van wanclanken. De muziek, die de herinnering aan een problematisch verleden weet op te roepen, pleegt op die manier een aanval op het historisch geheugen van de luisteraar en de daaraan inherente zelfbenoeming “*dit is waar wij, Joden, voor staan en zullen staan op basis van ons verleden.*”

Vanuit een hedendaags perspectief is het etiket ‘*cantate*’ dat tegenwoordig op *Survivor* gekleefd wordt, even misleidend omdat een cantate een sterke samenhang tussen muziek en woord vertoont. De oorspronkelijke aanduidingen op het werk stelden echter enkel ‘*for narrator, choir and orchestra*’, wat *Survivor* veeleer doet aanleunen bij het *monodrama*, respectievelijk *melodrama*. Dit vormconcept, populair in de late 18^{de} en vroege 19^{de} eeuw, laat zich definiëren als een gesproken, respectievelijk

gezongen monoloog met daarbij, simultaan of alternerend, instrumentale muziek. Daarin maakt het individu op volstrekt autarkische wijze (ik-dimensie) zijn publiek deelachtig aan zijn geheel persoonlijke, innerlijke denken en gevoelswereld (wij-dimensie). Schönberg had het genre eerder al nieuw leven ingeblazen met het psychodrama *Erwartung* (1907). Als expressionistisch monodrama creëert *Survivor* een vervreemdend effect, waardoor het werk functioneert als *wake-up call* tegen het gevaar voor verdringing van het oorlogstrauma. Het genre monodrama stelt Schönberg ook in staat de individuele en collectieve herinnering aan de Holocaust samen te brengen. De non-muzikale monoloog vecht namelijk met het orkestrale crescendo van de nazi-terreur, dat evenmin zomaar gesmoord wordt door de ingetogen maar kordate groepszang van de Joodse gevangenen. Deze esthetische fricties verklanken a.h.w. een overgangsritueel, waarbij het individuele, aardse lijden de dood tart, trotseert en overstijgt doorheen de gemeenschappelijke geloofsbelijdenis. Dit laat Alle Overlevenden (= het Joodse doelpubliek) toe de particuliere beleving (*herinnering*) van de Overlevende (=de verteller) collectief te her-beleven (*her-innering*). Door het samenbrengen van deze dimensies kan Schönbergs herinneringsspoor niet tot een historisch document worden gereduceerd, vandaar ook de schijnbare inconsistentie ‘*sewers of Warsaw – Gaskammer*’, waaraan sommige critici zich stoorden. Door de spreker herhaaldelijk te laten twijfelen aan zijn staat van bewustzijn, door de tijdruimtelijke overlapping van getto en concentratiekamp, en door de keuze van Warschau als gemeenschappelijke noemer voor alle individuele *Shoah*-inferno's, creëerde de componist een *dystopie* waaraan enkel kan ontsnapt worden door het gezamenlijk hernieuwen van het Joodse geloof. De laatste zin van het *Shema Yisroel*, nl. “*Gij zult het uw kinderen inprenten en daarover spreken,*” slaat als dusdanig ook op het monodrama dat door Schönberg bedoeld was als “*a warning to all Jews, never to forget what has been done to us, never to forget that even people who did not do it themselves, agreed with them and many of them found it necessary to treat us this way.*”

Schönberg: Joodse mens versus Duitse componist

Schönberg verliet eerst Wenen (1921) dan Europa (1933) om te ontkomen aan de antisemitische pesterijen, vernederingen en intimidaties. Meteen na zijn aankomst in de Nieuwe Wereld zette de uitermate zelfbewuste man zich aan een omvattend *Four-Point Program for Jewry* met een uitgesproken Zionistische portee. Er is zelfs een schets bewaard, waarin hij zichzelf ziet als president van een autonome Joodse staat binnen de VSA. Van Joods engagement echter geen spoor in zijn muziek... tot na de oorlog. (De opera *Moses und Aaron* en het oratorium *Der Jakobsleiter*, beide onvoltooid, gingen pas in respectievelijk 1951 en 1958 in première.) Plots, in 1947-8 is er *Survivor*, gevolgd door nog drie werken die de herrijzenis van het beproefde Joodse volk (in Palestina) voorstelden als de terugkeer van God (op aarde): *Dreimal Tausend Jahre* (1949), *Psalm* (1950) en *Moderner Psalm* (1950). Als rolmodel dook Schönberg bijgevolg op in het hernieuwde debat rond zelfbenoeming, meer bepaald rond de dichotomie ‘etnisch-religieus en cultureel-geassimileerd judaïsme’: uitte Schönberg zich in *Survivor* en soortgelijke als Joods-Duitse mens dan wel als Duits-Joodse componist? Moest het monodrama voorts beschouwd worden als een politiek dan wel religieus statement? Of beide?

Zo zag een musicoloog een statement achter het feit dat Schönberg op de *Joodse geloofsbelijdenis* een zelfbedachte compositietechniek (de twaalftoonstechniek) toepaste, waarvan hij eerder had verkondigd dat zij “*de suprematie van de Duitse muziek had verzekerd voor de eerstvolgende honderd jaar.*” Een andere vorser meende dat Schönberg een *symbolische remigratie* naar zijn thuisland beoogde, d.i. geen fysieke terugkeer maar een terugkeer in de vorm van Joods-ideologische muziek. Ten slotte was Schönberg niet de enige die de kritiek te beurt viel dat de Holocaust überhaupt geen voorwerp van betaalde kunst kon zijn. De briefwisseling rond de genese van *Survivor* kan m.b.t. deze drie bedenkingen zowel *à charge* als *à décharge* ingezet worden. We lezen er dat het concept van *Survivor* gebaseerd was op een eerdere idee, geaborteerd omdat Schön-

bergs prijs (1000 dollar) te hoog was voor de opdrachtgever die het werk wou voor een artistiek herdenkingsboek over de *Shoah*. Het betrof de uitgeweken Russisch-Joodse choreografe Corinne Cochem, die de componist op het idee bracht iets te doen met tekst en muziek van ‘*Zog nit keyn mol oz du geyhts den letzten Weg. (Zeg niet dat je laatste weg bent opgegaan)*’. Dit verzetslied zou in het getto van Vilnius door de Joden zijn aangeheven bij hun deportatie. Door dit historisch-verankerend herinneringstraject te laten voor een ahistorische herbeleving moet *Survivor* volgens sommigen gezien worden als Schönbergs persoonlijke herwinnen van het ware geloof. Zijn dodecafone zetting van het Joodse credo valt dan te begrijpen als de subordinatie van zijn Duitse identiteit als *componist* aan zijn Joodse identiteit als *mens*.

Receptiegeschiedenis: ethisch-esthetisch waardeoordeel als zelfbenoeming

Ook de muziekkritiek die *Survivor* in diverse landen en op diverse tijdstippen te beurt viel, is een spoor van herinnering. Wat hierbij telkens opvalt is de vermenging van ethische en esthetische categorieën: de evaluatie en/of appreciatie van het werk bevat immers vaak ook een persoonlijk standpunt over de Joodse problematiek *an sich*. Zo was de eerste uitvoering van *Survivor* op Duitse bodem (Darmstadt, 20 augustus 1950) aanleiding voor enkele niet ten volle gedenazificeerde geesten om zich ideologisch te positioneren. Dat nogal wat leden van het mannenkoor afhaakten om politieke redenen was nog begrijpelijk, maar de solist/verteller schokte vriend en vijand toen hij, uit vrees

Uitte Schonberg zich in Survivor en soortgelijke als Joods-Duitse mens dan wel als Duits-Joodse componist? Moest het monodrama voorts beschouwd worden als een politiek dan wel religieus statement? Of beide?

NUTTIGE REFERENTIES

– Arnold Schoenberg 1874-1951. *Lebensgeschichte in Begegnungen*. Herausg. von Nuria Nono-Schoenberg, Ritter, Klagenfurt – Wien, 1998.

– Wlodarski, Amy Linn: “An Idea Can Never Perish”: *Memory, the Musical Idea, and Schoenberg's A Survivor From Warsaw (1947)*. In: *The Journal of Musicology*, 24, 4 (Fall 2007), California UP, pp. 581-608.

– Calico, Jy H.: *Schoenberg's Symbolic Remigration. A Survivor from Warsaw in Postwar West Germany*. In: *The Journal of Musicology*, 26, 1 (Winter 2009), California UP, pp. 17-43.

wellicht voor imagoschade, het gehele stuk nadien openlijk afdeed als “*zondermeer de ergste vuiligheid waarmee wij onszelf kunnen bombarderen.*” *Hardliners* associeerden de cacafonie van de modernistische toonkunst met de gedegenereerde moraal van de Joden, die volgens hen deze subcultuur domineerden. In het geval van Hans Schnoor kwam het tot een proces⁽²⁾. Deze prominente Duitse muziekkriticus ergerde zich aan het soort van infame concertprogrammaties zoals in Albuquerque. Hoelang, vroeg hij zich af, zullen de “*rechtgeaarde Duitsers*” al die “*provocerende obsceniteiten*” nog tolereren, waarbij stukken zoals Schönbergs *Hafsgesang* naast Beethovens *Egmond Ouverture* geafficheerd staan? Nadat hij op de radio op zijn antisemitisme werd aangesproken, deed hij de omroep een proces aan wegens karaktermoord maar werd zelf veroordeeld, niet ten gronde, maar omwille van de NS-taal die hij bleef hanteren.

De associatie van Joden en progressivisme in de muziek is niet geheel uit de lucht gegrepen, natuurlijk. Volgens een notoir getuige beleefde Parijs, hét centrum van de avant-garde, de première (december 1948) “*in the greatest calm, and with a seriousness I have but rarely met.*”⁽³⁾ De positieve receptie buiten Duitsland kan ook verklaard worden door het feit dat bevrijd Europa zich

Vervolg op p.8 →

(2) Citaat: Wlodarski 2007, p. 30; het geval van de ex-Nazi Hans Schnoor: *Ibid.*, pp. 31-40.

(3) De toen invloedrijke Frans-Poolse componist en dirigent van dienst René Leibowitz, geciteerd in Calico 2009, p. 30.

→ Vervolg van p.7

weer ten volle kon buigen over zijn culturele identiteit. De naoorlogse kunsttheorie en -geschiedenis zette zich algauw aan een canon met artefacten die ofwel afrekenden ofwel radicaal braken met het verleden, m.n. het nazisme, imperialismen en kolonialisme. Toonaangevend was o.a. Theodor Adorno's essay *Commitment* (1962), waarin betreedt wordt dat *Survivor* de radicaliteit mist van Picasso's *Guernica*. Niettemin erkende hij "[that it made] the unthinkable appear to have had some meaning." Niet de Joodse belijdenis en/of de Duitse vernedering waren vanaf de jaren 1960 de belangrijkste bestaansredenen van het monodrama, maar de overtuigingskracht van zijn vooruitstrevende muziektaal.

Eindelijk van onder het nazi-juk vandaan, zou het Avondland *Survivor* en

verwante werken *onvoorwaardelijk* blijven koesteren als pacifistisch document. De andersoortige oorlogsbetrokkenheid van de Nieuwe Wereld en de overmatige mediatisering, c.q. esthetisering van de Vietnam-tragedie leidde daarentegen tot een op z'n minst *gereserveerde* houding in de recente Amerikaanse receptie. Zo haalde Richard Taruskin in 1995 bikkelhard uit: "*Were the name of its composer not surrounded by a historiographical aureole, were its musical idiom not safeguarded by its inscrutability, its B-movie (...) would be painfully obvious, and no one would ever think to program such banality alongside Beethoven's Ninth as has become fashionable. That kind of post-Auschwitz poetry is indeed a confession of art's impotence.*" Zoals ook uit de vorige evaluaties en appreciaties steeds een element van zelfbenoeming bleek, zo spreekt Taruskin zich hier in feite stilzwijgend uit over het Hollywoodiaanse ethos

van de naoorlogse Amerikaanse cultuur, dat eerder de aandacht vestigde op de perceptie dan op de artistieke merites van het werk. Maar, al kan over de intrinsieke kwaliteit gediscussieerd worden, *Survivor* hoort wel degelijk beluisterd en geanalyseerd te worden als kunstmuziek, vervaardigd door 'niemand minder dan' Schönberg. Omgekeerd maakt "*artistieke impotentie*" (lees: *esthetische inferioriteit*) een B-film niet per definitie *ethisch* oneerlijk. De grondstelling van deze bijdrage is dan ook dat het herinneringstraject van *The Survivor From Warsaw* vandaag een *ethisch-esthetisch* traject is, m.a.w. een dubbelspoor waarin de beluistering van het werk (esthetische beleving) parallel verloopt met het objectieve en subjectieve waardeoordeel (ethische evaluatie en appreciatie) met betrekking tot het werk en zijn schepper. ■

Peter Malisse, Leerkracht esthetica in het Klein Seminarie van Roeselare

THE SURVIVOR FROM WARSAW

VOICE

I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years – the forgotten creed ! But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual : Reveille when it still was dark. – Get out ! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night.

You had been separated from your children, from your wife, from your parents ; you don't know what happened to them – how could you sleep ?

The trumpets again – Get out !

The sergeant will be furious ! They came out ; some very slow : the old ones, the stick ones ; some with nervous agility. They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain ! Much too much noise, much too much commotion – and not fast enough !

The Feldwebel shouts : « Achtung ! Stilljstanden ! – Na wirs mal ? – Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen ? - Na jutt : wenn ihrs durchaus haben wollt ! »

The sergeant and his subordinates hit everybody : young or old, quiet or nervous, guilty or innocent. It was painful to hear them groaning and moaning.

I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We were all on the ground who could not stand up were then beaten over the head.

I must have been unconscious. The next thing I knew was a soldier saying : « They are dead », whereupon the sergeant ordered to do away with us. There I lay aside – half-conscious.

It had become very still – fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting : « Abzählen ! »

They started slowly and irregularly : one, two, three, four -

« Achtung ! » the sergeant shouted again, « Rasher ! Nochmal von vorn angefangen ! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern ! Abzählen ! »

They began again, first slowly : one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses, and all of a sudden, in the middle of it, they began singing the Shema Yisroel.

MALE CHOIR

Shema Yisroel Adonoy eloheno Adonoy ehod.

Veohavto es Adonoy eloheho behol levoveho ooehol nafsheho ooehol Vehoyoo haddevoreem hoelleh asher onohee metsaweho hayyom al levoveho.

Veshinnantom levoneho vedibbarto bom beshivteho beveteho oooveleyteho baddereh ooeshohbeho ooekoomeho.

Hoor, Israël: de Heer is onze God; de Heer is één!

Gij zult de Heer, uw God, liefhebben met geheel uw hart en met geheel uw kracht.

Wat ik u heden gebied, zal in uw hart zijn;

gij zult het uw kinderen inprenten en daarover spreken, wanneer gij onderweg zijt, wanneer gij neerligt en wanneer gij opstaat.

(Deuteronomium 6: 4-7)



DOELSTELLINGEN

– Muziek en, bij uitbreiding, alle kunsten bejegenen op een onbevooroordeelde maar toch persoonlijke manier.

– Een persoonlijk en gefundeerd waardeoordeel vormen en formuleren over kunstwerken en tegelijk voor het waardeoordeel van anderen openstaan.

– De perceptiehorizon verruimen in cultuur-historisch, transhistorisch, psycho-biografisch en sociologisch/psychologisch/filosofisch perspectief

– Via muziek- en, bij uitbreiding, kunstbeleving bijdragen tot de ontwikkeling van mondige cultuurmensen

✓ In de analyse hebben we Schönbergs *The Survivor From Warsaw* als een *ethisch-esthetisch* probleem behandeld. Onze aandacht ging vooral uit naar het spanningsveld 'mentaliteit – artisticeit' en de manier waarop kunstzinnige en morele waardeoordelen elkaar niet alleen aanvullen maar soms ook contamineren. Daarom kan esthetica, die zich als 'filosofie en theorie van de kunstvormen' (*van Dale*) over deze thema's buigt, niet anders dan vakoverschrijdend gegeven worden, m.n. in directe relatie tot alle vakken met een menswetenschappelijke component. Onderstaande pedagogische tips zijn gelinkt aan de drie hoofditens van onze bijdrage: de perceptie van het werk, de identiteit van de kunstenaar en de receptiegeschiedenis.

ESTHETISCH PERSPECTIEF

✓ Onze eerste '*esthetische*' invalshoek betreft de perceptie van *Survivor* en bij uitbreiding alle geëngageerde en feitengerelateerde kunst. Perceptie, als interactie tussen zintuiglijk waarnemen en de reflectie daarop, speelde het Albuquerque-publiek om diverse redenen parten. Wij stellen voor de leerlingen in eenzelfde onvoorbereide situatie te brengen. We luisteren evenwel niet twee- maar driemaal naar een (bij voorkeur live) versie op *youtube* en maken daarbij telkens aantekeningen. De *eerste maal* (= luisteren): zonder tekst, met voorkennis beperkt tot historische context en het genre monodrama. Reflectie: (1) de totaalindruk, (2) het '*esthetisch bijzondere*' (= welk detail het meest bijbleef). De *tweede maal* (= beluisteren): met tekst, met aandacht voor het vervreemdend karakter van de los-vaste relatie tussen de communicatieniveaus *Sprechstimme* – dodecafone orkestratie – unisone koorzang. Reflectie: wat is, voor de uitdruk-

Het herinneringstraject van The Survivor From Warsaw is vandaag een ethisch-esthetisch traject, een dubbelspoor waarin de beluistering van het werk parallel verloopt met het objectieve en subjectieve waardeoordeel met betrekking tot het werk en zijn schepper.

king van een thema als dit de meerwaarde van het contrast '*Sprechstimme* – koor – orkest' binnen het ongewone concept van een monodrama, in plaats van een dialoog 'solozang – groepszang – orkest' binnen het vertrouwde concept van een cantate? De *derde maal* (= beleven): sympathisch openstaan voor de compositie als 'spoor van herinnering' naar het particuliere lijden achter de letters van de *Grande Histoire*, die geschiedenisboeken noodgedwongen zijn. Slotreflectie: eigen *evaluatie* (objectief, op basis van de collectieve bevindingen) en *appreciatie* (subjectief, vanuit het persoonlijke aanvoelen).

✓ Dit alles kan bij wijze van *actualisering* op alle kunst toegepast worden, die zich in het identiteitsvormende verleden engageert: als aanvulling, als alternatief of als bijkomende opdracht. Wij raden aan de beeldtaal te analyseren van de *Survivor*-video

door Saskia Boddeke & Peter Greenaway als een extra communicatieve laag: <http://www.youtube.com/watch?v=NFRbjCDoQII>. De leraar kan ook nieuwe ideeën opdoen in het boek-met-CD van Paul Knevel & Marg van der Burgh, *Muziek, oorlog en vrede. Muzikale commentaar op vijf eeuwen oorlog* (2001). Daarnaast is een confrontatie mogelijk tussen verschillende muziekgenres of tussen beeld- en muziektaal rond hetzelfde onderwerp. Zelf gaan we soms een vergelijking aan tussen *Gulf War*, een klankcollage of *soundscape* van Jacob TER Veldhuis (1991) en Picasso's *Guernica* (1937) e.a.; vergelijken we het atypisch gebruik van de ballade in Jacques Brel's *Jaurès* (1977) en Stings *Russians* (1985) of gaan wij de filmische en 'kleurende' werking van geluid en muziek na in Spielberg's zwartwitprent *Schindler's List*.

ETHISCH PERSPECTIEF

✓ Onze tweede '*ethische*' invalshoek focust op de kunstenaar. 'Ethos' staat voor het geheel van modaliteiten waarmee individuen of groepen uiting geven aan hun wereld-, mens- en zelfbeeld: genormeerd gedrag, karakter- maar ook situatiegebonden attitudes, kunstmatige en doelgerichte poses. Pose / *exposure* is in onze multimediale cultuur doorslaggevend geworden en de jeugd modelleert zijn ethos vaak naar 'idolen' ('Grieks: spiegels). Beeldvormingen vervagen naarmate de kloof met het verleden groter wordt en de getuigen (issen) schaarser. Bovendien 'verdwijnt' de schepper uit beeld naarmate zijn kunstwerk tot een herinneringsicoon verheven wordt. Op *ethisch vlak* leidt dit *grosso modo* tot twee euvels: '*onbekend maakt onbemind*' en '*the medium is the message*'. Theoretische ge-

Vervolg op p.10 →

→ Vervolg van p.9

schriften kunnen dan meer inzicht geven in het mens-, wereld- en zelfbeeld van een kunstenaar. Samen met de behandeling van *Survivor* kan, bij voorkeur als persoonlijke of groepstaak, Schönbergs beschouwing *Does the World Lack a Peace-Hymn* uit 1926 bestudeerd worden om zijn vooroorlogse en naoorlogse ideeën over politiek-georiënteerde muziek te confronteren. Een uitgebreider opdracht houdt de leetuur in van genoemd essay: ADORNO, Theodor W.: *Commitment* (1962), 12pp.: <http://www.scribd.com/doc/57256778/Adorno-Commitment>. Daarin wordt het vraagstuk over kunst en engagement opengetrokken naar andere vertegenwoordigers van maatschappijkritische kunst, in het bijzonder Sartre, Brecht, Picasso, Kafka en Beckett.

✓ Als *actualisering* kan worden aangehouden dat kunstwerken riskeren te worden losgekoppeld van de ideeën van hun schepper. Een pijnlijk voorbeeld daarvan is de recente rechtzaak rond het *Holocaust Memorial* in Harrisburg (PA). Bij de restauratie had de eigenaar, de plaatselijke *Jewish Federation*, de naam van de kunstenaar verwijderd en de monumentale simulatie van prikkeldraad, die als teken van bevrijding en verlossing bedoeld was te roesten, vervangen door roestvrij staal. Naamloosheid en weerbestendigheid moesten wellicht de eeuwige en universele boodschap van het gedenkteken versterken. Moeten de kunstenaar en zijn particuliere visie wijken om een kunstwerk tot een universeel 'spoor van herinnering' te maken? En, wat als de maker niet 'Steve Ascalon' had geheten maar, pakweg, 'Keith Haring'? (Zie: <http://aandalawblog.blogspot.com/2011/02/dont-mess-with-my-sculpture-visual.html>, en <http://online.wsj.com/article/SB10001424052748703447004575449793518169052.html>). Ook kan de discrepantie aangetoond worden tussen de idolatrie die *performers* in staat stelt hun visies op te dringen en de onzichtbare kunstenaars die, met hun composities, sculpturen en andere representaties, ook de controle over hun ideeën uit handen geven. Wat de eerste categorie betreft kan een mediakritische tekst genomen worden zoals het

laatste hoofdstuk van Alain Finkelkrauts *De ondergang van het denken*: het (ondanks de ietwat gedateerde referenties) nog steeds actuele *We are the World, we are the Children* (Uitgeverij Contact, Amsterdam, 1988, pp. 105-128).

RECEPTIE

✓ Op het vlak van de receptiegeschiedenis, ten slotte, kan de scholier bewust gemaakt worden van het gevaar voor *ethisch-esthetische* bezoedeling, waarop trouwens ook de pijlen van Finkelkraut gericht zijn. Vaak hanteren we, bewust of onbewust, de esthetische categorie 'lelijk/mooi' als argument om iets als moreel 'goed/slecht' te kwalificeren. Door de esthetica van de lelijkheid, waarnaar vele muzikale tegenculturen streven, is deze kwestie vandaag pregnanter dan ooit. Zoals we van *Survivor* enkele voorbeelden van deze vermenging hebben aangewezen, kan de leerling, als internetzoekopdracht, evaluaties en appreciaties

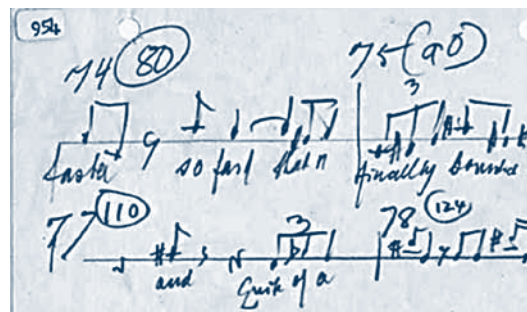
DOCUMENT

A. SCHÖNBERG, Does the World Lack a Peace-Hymn (1928) in Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg. Ed. by Leonard STERN, Faber & Faber, California UP, 1975, p. 500-501.

The question of peace and war is not a human one but, on the contrary, a political one [...], and I would rather be allowed to keep my irrelevant private opinions to myself.

There are further reasons why one cannot seriously believe that the arts influence political happenings. Artistically speaking, it is all the same whether someone paints, writes or composes; his style is anchored in his time. But by what chord would one diagnose the Marxist confession in a piece of music, and by what colour the Fascist one in the picture?

Perhaps the outmost surface of a peace-hymn, the word's bright, simple, direct message, which does indeed often

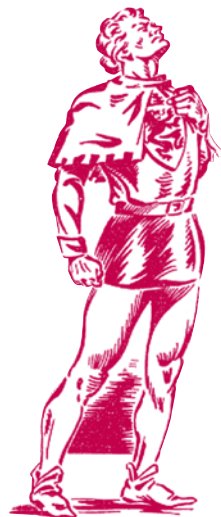


© Used by permission of Belmont Music Publishers

sprokkelen en vergelijken van soortgelijk, eigentijds muzikaal engagement in de populaire of ernstige muziek. Hun oogst kan het voorwerp zijn van een groeps gesprek met beluistering en vertooganalyse. Ook interessant want confronterend is de zelfbenoemde ondertoon van de *likes & dislikes* toegevoegd bij diverse *youtube*-versies van eenzelfde lied of compositie. Wij namen zelf klassikaal een kijkje in *threads* bij Nederlandstalige cabaretlieders uit de jaren zeventig. Taruskins aanval op *Survivor* verbleekt bij vaak vernietigende teneur van de commentaren. Maar beide illustreren dat hoe wij onze eigen identiteit modelleren vanuit de a/Ander en deze identiteit reveleren in elke uitspraak die wij over die a/Ander doen. ■

serve in works of art to divert one's attention from the ideas that lie far below – perhaps such naked and open poverty could have some sort of effect in reconciling the peoples. Through its pitiful quality. Similarly, music at a comparably unorganized level can be a world-wide platform for banality and lack of ideas, and to serve to 'put the peoples in touch'. But what a work of art should exert any such influence is neither to be hoped nor to be wished [...]

I have no exact information as to when war-songs such as the *Marseillaise*, the *Internationale*, or the Fascist hymn saw the light, but I believe Beethoven's 'Battle of Victoria' was written only after Wellington's victory. And in all political matters that seems to me the only form of behaviour worth recommending to musicians as in keeping with the times – *post festum*. Music then arrives just in time for the feast.



Tjil Uilenspiegel tussen literatuur en propaganda

— Marnix Beyen analyseert hoe Tjil Uilenspiegel een politieke propagandafiguur kon worden die tot op vandaag zowel door rechtse als door linkse strekkingen wordt ingezet. Daarbij wordt nagegaan hoe de huidige interpretaties van de Uilenspiegelfiguur zich verhouden tot de oorspronkelijke beeldvorming die rond deze schelm werd opgebouwd in het literaire werk van Charles De Coster.

De naam Tjil Uilenspiegel zegt veel jongeren in België vermoedelijk nauwelijks nog iets. Tot twintig jaar geleden was dat anders. Uilenspiegel was de hoofdfiguur van stripverhalen, jeugdboeken en animatiefilms en had bovendien zijn naam gegeven aan lokale afdelingen van jeugdbewegingen, aan cafés en aan vrije radio's. In Franstalig België hadden veel jongeren op school over Uilenspiegel geleerd omdat hij de hoofdfiguur was van één van de belangrijkste boeken uit de Frans-Belgische literatuur. Ook in Vlaanderen was de kans reëel dat een enthousiaste leerkracht zijn of haar leerlingen met de figuur confronteerde.

Vermoedelijk zullen veel volwassenen vandaag zich Uilenspiegel dan ook vooral als een typische jeugdheld herinneren: een dappere jongeman die allerhande grappen uithaalt en avonturen beleefd. Bij sommigen zal de naam misschien vooral tragische gebeurtenissen oproepen, zoals de dood van Uilenspiegels vader op de brandstapel of de martelingen die zijn moeder moest ondergaan. Maar die aspecten hebben natuurlijk evengoed een plaats in de jeugdliteratuur.

Toch is er ook een belangrijk verschil tussen Uilenspiegel en andere oude helden uit de jeugdliteratuur. In de eerste plaats is

hij zeker minder vergeten. Wie aandachtig de kranten en tijdschriften volgt, zal ook vandaag nog sporadische verwijzingen naar Uilenspiegel vinden. De kans dat dit zou gebeuren met pakweg de Witte van Zichem of Bartje is ongetwijfeld veel kleiner. Als je al verwijzingen naar deze laatste vindt, dan zal dit vermoedelijk in de literatuur bijlage of de jeugdrubriek zijn. Ook dat ligt bij Uilenspiegel anders: hem kun je immers ook ontmoeten in artikelen en opiniestukken over binnenlandse politiek of in interviews met Belgische politici. Dat gebeurde de voorbije jaren meerdere keren. Zo stelde de voorzitter van de Nieuw-Vlaamse Alliantie, Bart De Wever, dat Vlamingen "meer Lamme Goedzak, dan Tjil Uilenspiegel"⁽¹⁾ zijn, iets wat zijn Vlaams Belang-collega Filip Dewinter met enige spijt in het hart beaamde: de Vlamingen, zo zei hij in een interview, zijn "te veel Lamme Goedzak en te weinig Tjil Uilenspiegel"⁽²⁾. Daarmee bedoelde hij dat de Vlamingen te weinig voor hun rechten durfden opkomen tegenover de Franstaligen, maar ongetwijfeld ook tegen de buiten-Europese immigranten. Vreemd genoeg associeerde enkele maanden later zich iemand aan het andere uiteinde van het politieke spectrum met Tjil Uilenspiegel. De actrice Marijke Pinoy nam het voortouw in het verzet tegen

al diegenen die België wilden splitsen en die volgens haar in Vlaanderen een bekrompen, nationalistische cultuur wilden doen zegevieren. Daartegenover noemde ze zichzelf en haar geestesgenoten "vrijdenkers zonder gêne, zoals Tjil Uilenspiegel"⁽³⁾.

Tjil Uilenspiegel blijkt, met andere woorden, niet alleen een held uit de (jeugd) literatuur, maar ook een politieke propagandafiguur te zijn. En wat nog merkwaardiger is: hij wordt door zeer uiteenlopende strekkingen als zodanig opgevoerd. Daardoor roept hij voor de historicus ook interessante vragen op: hoe verzeilt een literaire figuur in de politieke propaganda? En hoe komt het dat verschillende politieke stromingen dezelfde literaire figuur als voorbeeld nemen? Met een kort historisch overzicht probeer ik een antwoord op die vragen te geven.

Vervolg op p.12 →

(1) Bart De Wever in Ivan Put, "Een mens die niet verandert, is een saai mens' De Wever en Bracke over politiek, Ilzertorens en het Vlaamse lied", *De Standaard*, 8 mei 2010 <http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=6C2PU6PI>.

(2) Filip Dewinter in Raf Liekens, "De overlever in Filip Dewinter", *P-Magazine*, 7 december 2010, pp. 38-41.

(3) Marijke Pinoy, "Marijke Pinoy uit de kleren: Straks staat heel ons land in zijn blootje", *De Wereldmorgen*, 17 februari 2011 (<http://www.dewereldmorgen.be>).



→ Vervolg van p.11

Een schelm wordt held

Om de duurzame populariteit van Uilenspiegel goed te begrijpen, moeten we eerst en vooral weten dat deze figuur al erg lang geleden werd bedacht. Tijdens de late middeleeuwen begonnen, eerst in enkele Noord-Duitse steden maar vervolgens in grote delen van Noord-Europa, verhalen te circuleren over een schelm die lak had aan alle normen en iedeeën de duvel aanded. Toen de boekdrukkunst werd uitgevonden, konden de verhalen over deze schelm op veel ruimere schaal worden verspreid en verwierven ze een immense populariteit. Al heel vroeg werden politieke en kerkelijke overheden zich ervan bewust dat deze populariteit kon worden uitgebuit. Nadat de Nederlanden op het einde van de zestiende eeuw gesplitst werden in een protestants en een katholiek deel, stimuleerde de katholieke kerk een cultus rond de figuur van Tijn Uilenspiegel. Het verhaal werd verspreid dat Uilenspiegels graf zich bevond aan de kerk van het Vlaamse stadje Damme, vlak bij de grens met de Nederlandse Republiek. Het graf werd een soort bedevaartsplek, en steeds meer gingen mensen uit de Zuidelijke Nederlanden Uilenspiegel zien als één van hen. Aan de verhalen zelf werd nochtans nauwelijks iets veranderd. Zij werden iets braver en zediger gemaakt, maar Uilenspiegel bleef in de eerste plaats een grappenmaker.

Dat veranderde drastisch tijdens de laatste dagen van 1867. Toen verscheen bij een Brusselse uitgeverij een boek dat de Uilenspiegelfiguur grondig van gedaante zou doen veranderen. Het droeg de lange titel *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses de Thyl Uilenspiegel et de Lamme Goedzak au pays des Flandres et ailleurs*, en was geschreven door de Brusselse journalist Charles De Coster. Deze werkte voor het satirische, studentikoze blad dat zichzelf *Uylenspiegel* noemde omdat het net zoals deze held met alles de draak wilde steken. Toen de redactie van dat blad hem vroeg om het oude verhaal van Uilenspiegel in een nieuwe, literaire vorm te gieten zag De Coster dit als een kans om zijn grote droom waar te maken. Hij wilde namelijk niets lie-

ver dan een gevierd schrijver worden.

Om van het oude volksboek een modern literair werk te maken, moest De Coster meer doen dan alleen maar de taal aanpassen. Hij moest een verhaallijn creëren en daarbinnen verschillende personages een plaats geven. Inspiratie daarvoor vond hij in de politieke context van zijn tijd. Sinds 1851 heerste in Frankrijk keizer Napoleon III, die een autoritair bewind in het leven had geroepen, de katholieke kerk sterk begünstigde en het territorium van zijn land wilde uitbreiden. Veel Belgen vreesden dat het Franse leger ook hun land zou binnenvallen en bewapenden zich dan ook fysiek en mentaal. Binnen België zelf echter verheugde in diezelfde periode de strijd tussen de liberalen, die kerk en staat volledig gescheiden wilden houden, en de conservatieven, die integendeel wensten dat de katholieke kerk een leidende rol bleef spelen in de samenleving. Veel liberalen bestempelden de conservatieven als handlangers van Napoleon III, die de vrijheden van het land wilden ongedaan maken. De liberalen zelf raakten echter op hun beurt verdeeld tussen de 'doctrinair', die vooral de vrijheid van de kapitalistische burgerij verdedigden, en de 'radicalen' of 'progressieven', voor wie de emancipatie van de lagere volksklassen voorop moest staan. De Coster rekende zich tot de laatste groep: hij interpreteerde de 'Belgische vrijheden' in een zeer democratische zin, en wilde deze verdedigen tegen zowel het Franse imperialisme als tegen de katholieke kerk en de macht van het grootkapitaal. Het was duidelijk: zijn Uilenspiegel moest deze democratische, liberale en Belgisch-patriottische strijd belichamen.

Maar De Coster besefte heel goed dat een literair werk iets anders is dan een politiek pamflet. Daarom situeerde hij zijn verhaal niet in het heden, maar in het verleden. Meer bepaald zocht hij zijn inspiratie in een historische episode waar veel van zijn liberale geestesgenoten zich aan spiegelden: de zestiende-eeuwse strijd van de Geuzen tegen de tirannieke en streng katholieke Spaanse vorst Filips II. Uilenspiegel werd onder De Costers pen omgetoverd tot een soort operageus, die zelf nooit de wapens opneemt, maar wel overall aanwakkert tot de strijd. Zijn ongebreidelde vrijheidsdrang wordt voort-

Hoe verzeilt een literaire figuur

in de politieke propaganda?

En hoe komt het dat

verschillende politieke

stromingen dezelfde literaire

figuur als voorbeeld nemen?

durend gecontrasteerd met het repressieve karakter van Filips II, in wie veel tijdgenoten ongetwijfeld een voorafspiegeling van Napoleon III hebben gezien.

Toch ging De Coster nog verder in zijn pogingen om van zijn Uilenspiegelboek een groots literair werk te maken: behalve een politiekhistorische roman maakte hij er ook een familiedrama van. Uilenspiegel wordt niet tot de strijd aangevuurd door abstracte overwegingen over de vrijheid, maar door heel concrete traumatiserende ervaringen. Hij zag zijn vader, Klaas, sterven op de brandstapel en zijn moeder, Soetkin, als heks veroordeeld worden. De assen van zijn vader heeft hij in een zakje gestoken dat hij rond zijn hals hangt. Telkens als hij in de rest van het boek ten strijde trekt, declameert hij: 'de as van Klaas klopt op mijn borst'. Met andere woorden: met zijn strijd maakte hij niet alleen een politiek *statement*, maar vervulde hij ook een familieplicht.

Uilenspiegels strijd betrof overigens niet alleen zijn familie in de enge, maar ook in de ruimere zin – niet alleen zijn vader, maar zijn hele vaderland wilde hij wreken. Dat vaderland heette in De Costers (nochtans Franstalige) roman 'Vlaanderen'. De auteur gebruikte die term niet alleen om te verwijzen naar het oude graafschap waar Damme deel van uitmaakte, maar ook om de hele Nederlanden aan te duiden – iets wat in de zestiende eeuw nog gebruikelijk was. De Coster was immers niet alleen een Belgische patriot, hij hoopte ook dat de oude eenheid tussen België en Nederland kon worden hersteld. Van dit 'Vlaanderen' werd Uilenspiegel 'de geest' genoemd. Hij verpersoonlijkte met andere woorden de strijd die de hele Nederlanden voerden tegen Spanje (en dus heel België tegen Frankrijk). Maar hij was niet het enige personage in het boek dat als een metafoor voor Vlaanderen werd opgevoerd. De reeds genoemde Lamme Goedzak

werd de 'maag van Vlaanderen' genoemd en Uilenspiegels geliefde Nele het 'hart van Vlaanderen'. Daarmee schetste De Coster drie aspecten van de natie die hij wilde verdedigen: het gezellige, maar tegelijkertijd luie en materialistische aspect (Lamme), de eeuwenoude, onveranderlijke tradities (Nele) en de strijdvaardige, dynamische, ontembare vrijheidsdrang (Uilenspiegel). Dat vooral die twee laatste aspecten van de natie voor De Coster onsterfelijk waren, maakte hij in de slotpassage van zijn boek duidelijk: nadat zij gezamenlijk een visioen hebben gehad, blijven Tijn en Nele wezenloos in het zand liggen. Op het ogenblik dat omstanders hen willen begraven, staat Uilenspiegel op en zegt: "Begraaft men Uilenspiegel, de geest, en Nele, de ziel van moeder Vlaanderen? Zij ook kan slapen, maar niet sterven."

Een dubbele politieke boodschap

Meteen is duidelijk dat er niet één, maar minstens twee politieke boodschappen in de *Légende d'Uilenspiegel* schuilen. Als geus staat Uilenspiegel in de *Légende* symbool voor elke strijd tegen politieke, religieuze of andere repressie, en past hij dus perfect binnen een progressief-liberale of socialistische visie. Als 'geest van Vlaanderen' daarentegen beantwoordde hij veeleer aan een nationalistisch ideaal dat 'essentialistisch' kan worden genoemd. In een dergelijke visie wordt de natie gezien als een eeuwige, onveranderlijke en homogene 'essentie'. Tot die essentie kunnen louter culturele waarden worden gerekend, zoals taal, religie en gewoonten, maar vaak wordt ze ook op een biologische, raciale wijze ingevuld. Alleen wie aan deze essentie beantwoordt, kan deel uitmaken van de natie. Deze dient dus niet alleen tegen buitenlandse indringers te worden verdedigd, maar ook tegen interne vijanden. In het essentialistische nationalisme staan niet de vrijheid en de welvaart van het individu, maar de belangen van een collectiviteit – de natie – voorop.

Precies door deze dubbele politieke boodschap kon de Uilenspiegelfiguur vanaf het einde van de negentiende eeuw worden ingezet in de propaganda van twee tegenstrijdige politieke stromingen. Om dat te

doen, moest elk van die stromingen wel bepaalde aspecten van het boek naar voor halen en andere naar de achtergrond schuiven. Progressieve liberalen, socialisten en communisten (tot in de Sovjet-Unie!) bleven over het algemeen heel dicht bij het boek en beschreven de strijd van de geus tegen de tiran. In hun versie bekleedde Lamme Goedzak doorgaans een positieve rol, als symbool van het volk dat naar welvaart en welzijn streefde. Aan de figuur Nele wordt in deze traditie veel minder aandacht besteed. De houtsnedes van Frans Masereel uit de jaren 1920⁽⁴⁾, de verschillende Uilenspiegelbewerkingen door Hugo Claus uit de late jaren 1960⁽⁵⁾ en een Russische Uilenspiegel film uit 1979⁽⁶⁾ zijn treffende vertegenwoordigers van deze traditie, die ook nog doorwerkt in de eerder vermelde uitspraken van Marijke Pinoy.

In het Vlaams-nationalistische gebruik van de Uilenspiegel-figuur daarentegen staat niet zozeer zijn historische als wel zijn eeuwige gedaante centraal. Zinsneden als 'de as van Klaas klopt op mijn borst' en de eerder vermelde slotpassage van het boek worden telkens weer herhaald om die eeuwigheid en het belang van nationale tradities te beklemtonen. Als belichaming van deze tradities krijgt Nele een erg belangrijke rol toebedeeld, terwijl Lamme meestal negatief wordt afgeschilderd als diegene die niet durft te strijden voor de belangen van de natie. Bovendien wordt de term 'Vlaanderen' niet langer in een historische, maar in een moderne betekenis gebruikt, dat wil zeggen om de Nederlandstalige gewesten van België aan te duiden. Op die manier kon Uilenspiegel een radicale Vlaams-nationale held worden. Aangezien de meeste Vlaams-nationalisten tijdens het interbellum het katholicisme als een wezenskenmerk van Vlaanderen zagen, streed hun Uilenspiegel niet tegen de katholieke kerk, maar integendeel tegen al wie de Vlaamse eigenheid bedreigde. Dat konden de Belgische staat of de Franstaligen zijn, maar ook de communisten en de Joden. Deze nationalistische Uilenspiegel kon dan ook gemakkelijk ondemocratische en antiliberaal kenmerken aannemen. Tijdens de Tweede Wereldoorlog verscheen hij zelfs op affiches van de Waffen-SS om Vlamingen te werven voor het Oostfront. In een minder radicale vorm was het ook deze Uilenspiegel

waar Filip Dewinter in bovenvermeld citaat nog een beroep op deed.

Hoewel deze Uilenspiegeltradities niet altijd even strikt uit elkaar kunnen worden gehouden – en er zelfs sprake is geweest van wederzijdse beïnvloeding – is het onderscheid tussen beide toch bijzonder opmerkelijk. Nog merkwaardiger is dat beide tradities eigenlijk kunnen worden teruggevoerd tot de interpretatie die Charles De Coster in de negentiende eeuw aan de Uilenspiegelfiguur gaf. De linkse, progressieve interpretatie beantwoordt veel beter aan zijn eigen politieke voorkeur en aan de expliciete inhoud die hij aan zijn boek meegaf. De rechts-nationalistische interpretatie van haar kant is gegroeid uit enkele literaire procédés die De Coster in zijn werk heeft aangewend. Het propagandistische gehalte van de Uilenspiegelfiguur is dus niet ontstaan ondanks, maar dankzij de literatuur. Betekent dit nu dat het gevaarlijk is de *Légende d'Uilenspiegel* of één van de vele bewerkingen nog te lezen? Neen, maar het betekent wel dat men zelfs bij het lezen van fictie oog moet hebben voor de politieke implicaties van wat men er geschreven staat. ■

Marnix Beyen,

Hoofddocent Politieke Geschiedenis, Universiteit Antwerpen

Een uitgebreide versie van dit artikel is gepubliceerd in het tijdschrift *Getuigen, tussen geschiedenis en herinnering* (n° 111, pp. 85-98), in een dossier rond het thema "Gevaarlijk spel tussen kunst en propaganda" (gecoördineerd door Luba Jurgenson en Philippe Mesnard). De inhoudstafel en samenvattingen van dit themanummer vindt u op http://www.auschwitz.be/index.php?option=com_content&view=article&id=548:inhoudstafel-nr-111&catid=37

(4) Deze verschenen in een Duitse editie van het boek: *Die Geschichte von Uilenspiegel und Lamme Goedzak: und ihren heldenmässigen, fröhlichen und glorreichen Abenteuern im Lande Flandern und anderwärts*, Munich, Wolff, 1926.

(5) Een eerste toneelstuk, met als titel *Uilenspiegel*, werd voor het eerst opgevoerd in 1965; het tweede stuk, dat veel radicaler was, droeg als titel *Tand om tand*, en werd pas opgevoerd in 1969.

(6) Het gaat om de film *Legenda o Tile* van de regisseurs Aleksandr en Vladimir Alov.



Tijl Uilenspiegel herbekeken



VRAGEN 1

✓ Bekijk onderstaande tekening, die op 15 augustus 1940 verscheen in het dagblad *Volk en Staat*, en beantwoord dan de volgende vragen: hoe weet je dat de afgebeelde figuur Tijl Uilenspiegel is? En om welke van de twee in het artikel besproken Uilenspiegelinterpretaties gaat het? Ga ten slotte op zoek naar alle informatie die je nodig hebt om dit beeld volledig te interpreteren.

AANZET TOT ANTWOORD 1

✓ De voornaamste indicatie dat hier om Tijl Uilenspiegel gaat, is de afgebeelde zinsnede "Op mijn borst klopt de assche van Klaas, mijn vader". De opname van die zin biedt ook al een indicatie dat het hier om een Vlaams-nationale Uilenspiegel gaat. Dat wordt uiteraard nog bevestigd door het leeuwenschild op zijn borst. Het essentialisme manifesteert zich ook in de combinatie van een middeleeuws geklede figuur en een eigentijdse achtergrond. In het vers onderaan de tekening wordt bovendien nadrukkelijk naar de toekomst verwezen ("tot de dag der vergelding slaat!").

Om de prent goed te begrijpen moeten we eerst en vooral beseffen dat ze slechts drie maanden na de inval van het Duitse leger in België verscheen. Bovendien is het belangrijk te weten welk soort krant *Volk en Staat* was, en wie de tekenaar A. Panis en de auteur F. Vercnocke waren. Die informatie kunnen de leerlingen onder meer terugvinden in de *Nieuwe Encyclopedie van de Vlaamse Beweging*. Nog belangrijker is het de betekenis te achterhalen van de zes namen die boven de treinwagon staan afgebeeld. Zo moeten we weten dat de eerste vier van die namen verwijzen naar Franse kampen waarheen (onder meer) Vlaams-nationale deserteurs tijdens de Eerste Wereldoorlog werden gestuurd, en de laatste twee naar plaatsen in Frankrijk waarheen Vlaams-nationalisten vlak na de Duitse inval in zogenaamde 'spooktreinen' werden gezonden uit vrees dat ze een Vijfde kolonne zouden vormen. Pas als we die informatie hebben, weten we wie "al mijne gemartelde broeders" zijn en welke trein achter Uilenspiegel staat afgebeeld. We begrijpen dan ook dat de Belgische staat impliciet als de voornaamste onderdrukker wordt afgebeeld.

VRAGEN 2

✓ Bekijk aandachtig de drie prenten (respectievelijk een verkiezingsprent uit *Volk en Staat*, 1 april 1939, een titelblad van een boekje met oorlogsmoppen, 1945, en een communistische affiche, juli 1939) en bespreek nauwgezet de gelijkenissen en verschillen. Horen de afgebeelde Uilenspiegels thuis in verschillende tradities?



AANZET TOT ANTWOORD 2

✓ De voornaamste gelijkenis situeert zich in het feit dat Uilenspiegel op elk van deze prenten één of meerdere vijanden verjaagt, en dat hij dat al lachend doet. Verschillend zijn niet alleen de vijanden (een hele reeks 'volksvijanden' op de Vlaams-nationale prent, Hitler op de cover van het boekje van Frans Notelaars, de leden van

het Vlaams Nationaal Verbond (VNV) op de communistische affiche), maar ook de gebruikte wapens (respectievelijk het kiespotlood, een sluikblad en de zweep). Een opmerkelijk verschil tussen de communistische affiche en de twee anderen is het feit dat alleen op de eerste Lamme Goedzak wordt afgebeeld. De drie prenten tonen Tijl als een 'onsterfelijke' geest van het verzet (hij draagt zestiende-eeuwse kleren, maar

verjaagt hedendaagse tegenstanders), maar door de positieve aanwezigheid van Lamme blijft de communistische Tijl het dichtst bij de figuur die Charles De Coster heeft gecreëerd. In de Vlaams-nationale beeldvorming wordt Lamme meestal als het tegendeel van Uilenspiegel afgeschilderd, terwijl hij op deze affiche als een medestander verschijnt.

DOCUMENT

Ten Geleide. Tijl Uilenspiegel Wereldburger

Het boek van Charles De Coster is voor vele mensen in dit land een soort Bijbel geworden. Tijl Uilenspiegel geldt voor velen als de belichaming van een geesteshouding. Wanneer hij zegt 'Les cendres battent sur mon coeur', dan is dit een fiere vormgeving aan de onuitroeibare eis tot vrijheid van het geweten. Tijl is voor de Vlamingen meer dan een kluchtige olijkerd. Hij geldt voor ons als een symbool van levensmoed en van geestkracht. Bij tegenslag, onder drukking en vervolging, de humor steeds nabij te hebben en zelfs als wapen in de aanval, is een menselijke instelling die Tijl belichaamt. Daarom zal bij de Vlamingen de eerbied en de dankbaarheid onverwelkbaar zijn die wij Charles De Coster toedragen. In een magistraal geschreven boek heeft hij aan Tijl de uitdrukking gevormd die alles mede oproept wat voor ons de edelste schoonheid van Vlaanderen uitmaakt. Dit typisch eigen Vlaamse komt in dit geval des te scherper uit dat het boek niet in de Vlaamse taal is geschreven. De Leeuw is voor de Vlamingen hun uitverkoren symbool. Misschien verdiende de figuur van Tijl evenzeer daartoe te worden vereerd. Het is goed dat de Vlamingen daaraan denken bij de viering die nu gaat plaatshebben.

Lode Craeybeckx

VRAGEN 3

✓ Hierboven vind je de inleidende tekst van de Antwerpse burgemeester Lode Craeybeckx bij de catalogus die verscheen naar aanleiding van de in 1968 gehouden tentoonstelling *Tijl Uilenspiegel Wereldburger*. Welke van de in het artikel besproken Uilenspiegel-interpretaties vind je in deze tekst terug, en waaruit leid je dat af?

AANZET TOT ANTWOORD 3

✓ Er zitten enkele elementen in deze tekst die in de richting wijzen van het essentialistische nationalisme, vooral waar Craeybeckx het "typisch eigen Vlaamse" vernoemt dat in het boek van De Coster tot uitdrukking zou komen. "Vlaams" wordt hier ongetwijfeld in de moderne betekenis van het woord gebruikt. Dat Craeybeckx de zin "Les cendres battent sur mon coeur" citeert, toont ook een zekere verwantschap

met het essentialistische Vlaams-nationalisme. Toch toont uitgerekend de manier waarop dit citaat wordt aangehaald ook de afstand tot dat nationalisme. Ten eerste verschijnt het citaat in de oorspronkelijke taal, het Frans, wat voor Craeybeckx betekenisvol is. Verderop in de tekst geeft hij immers, enigszins paradoxaal, aan dat het Vlaamse karakter van het boek het best tot uitdrukking komt in het feit dat het niet in het "Vlaams" is geschreven. Ten tweede laat Craeybeckx in het citaat achterwege dat de op Tijls borst kloppende as die van zijn vader Klaas zijn. Toeval of niet? In elk geval wordt daarmee een belangrijke nationalistische suggestie uit het citaat weggesneden – de suggestie namelijk dat Tijl de dood van zijn vader (en bij uitbreiding de onderdrukking van zijn vaderland) wilde wreken door zijn strijd. Inderdaad, ook in de rest van de tekst benadrukt Craeybeckx dat Uilenspiegel strijd leverde voor een universele waarde, namelijk de "vrijheid van het geweten", tegen even universele kwalen, namelijk "drukking en vervolging", en met behulp van een universeel wapen, namelijk de humor. Zelfs in de titel wordt expliciet duidelijk gemaakt dat Uilenspiegel een "wereldburger" is en dus geen 'oer-Vlaming'. Voeg hierbij dat Craeybeckx de Uilenspiegel-figuur exclusief met het boek van De Coster verbindt en je hebt voldoende elementen in handen om te concluderen dat deze tekst het nauwst aansluit bij de progressieve, "linkse" Uilenspiegel-interpretatie die in de tekst werd geschetst. Het zal dan ook niet verwonderen dat Craeybeckx een socialistische burgemeester was. ■



Theater

**HARD, MAAR NOODZAKELIJK...
LE NON DE KLARA
VAN SOAZIG AARON**



Tentoonstelling
**ART SPIEGELMAN
IN CENTRE
POMPIDOU**

Parijs, augustus 1945. Klara, een jonge Joods-Duitse vrouw keert terug uit Auschwitz, na een afwezigheid van negenentwintig maanden. Ze wordt opgevangen door Angélika, haar schoonzus en vriendin. Van meet af aan weigert Klara haar driejarig dochtertje te ontmoeten. Dag na dag, maandenlang. Door de herinnering aan hun verleden en vroegere verbondenheid naar boven te halen probeert Angélika haar vriendin te doen erkennen wat ze heeft meegemaakt en wil ze haar overhalen om terug te keren naar haar kind en opnieuw een normaal leven op te pikken... Maar Klara draagt het geheugen van al diegenen die niet zijn teruggekeerd. Zij die het gevoel heeft van binnen gestorven te zijn, zegt tegen alles *neen*, om het leven rondom haar te vrijwaren.



Soazig Aaron is geboren in 1949. Ze heeft enkele jaren in Parijs gewoond, waar ze een boekwinkel uitbaatte. Haar eerste roman *Le non de Klara* verscheen in 2002 en werd bekroond met de Goncourtprijs voor beste debuut en met de Prijs Emmanuel-Roblès. Soazig Aaron trok zich aansluitend terug in Bretagne, waar ze *La Sentinelle tranquille sous la lune* schreef, dat verscheen in februari 2010. *Le non de Klara* werd vertaald als *Klara zegt nee* en uitgegeven door Uitgeverij Cossee. ■

PRAKTISCH

_ 19/04/2012 > 26/05/2012
<http://www.theatredesmartyrs.be/saison.html>

_ Théâtre de la place des Martyrs,
 Martelarenplein 22, 1000 Brussel

_ Informatie en reserveringen:
 02 223 32 08
loc@theatredesmartyrs.be

Maus, het enige stripverhaal dat de Pulitzer Prijs in ontvangst mocht nemen, staat centraal op de tentoonstelling die de *Bibliothèque publique d'information* (Bpi) van het Parijse Centre Pompidou van maart tot mei 2012 aan Art Spiegelman wijdt. Deze tentoonstelling, die in het kader van het festival van Angoulême (2012) werd ontworpen en opgericht, toont het werk van Art Spiegelman voor het eerst in Parijs. In de verscheidene ruimtes van de bibliotheek geven de ongeveer 400 stukken, die door Art Spiegelman zelf werden geselecteerd – originele stroken, schetsen, voorbereidende tekeningen en facsimile's – een beeld van zijn werk. ■

21 maart > 21 mei 2012
12.00u – 22.00u / Centre Pompidou, Bpi,
tweede verdieping – Vrije toegang –
www.bpi.fr.

CONTACTINFORMATIE

VZW Auschwitz in Gedachtenis
 - Stichting Auschwitz,
 Huidevettersstraat 65, 1000 Brussel

Tel: 02/5127998
 Fax: 02/5125884

info@auschwitz.be
 www.auschwitz.be

Eindredactie: Henri Goldberg, Philippe Mesnard **Hoofdreductie:** Fransiska Louwagie, Fabian Van Samang **Redactiesecretaris:** Frédéric Crahay **Redactiecomité Sporen van herinnering:** Dirk Lagast, Anita Hertogen, Frédéric Crahay, Sylvain Keuleers, Marjan Verplancke **Graficus:** Yann Collin (www.wakeupdesign.fr) **Drukker:** Hayez (www.hayez.be)

