

Literatuur en Duitse bezetting, 1940-1945*

JAN BANK

Van alle kunstwerken is de literatuur de meest concrete bron voor een antwoord op de vraag hoe een samenleving met zichzelf omgaat. Om het E. H. Kossmann na te zeggen: 'Zowel de sensibiliteit als de intellectualiteit van een cultuur drukt zich in de letterkundige vorm op de meest gearticuleerde wijze uit' 1. Maar schrijvers verwoorden niet alleen en worden niet alleen volgens normen van esthetiek gerecenseerd. Zij oordelen ook, ze zijn de moralisten van hun tijd en krijgen in een periode van secularisatie zelfs daarvan het alleenvertoningsrecht. Zo ooit, dan geldt deze uitspraak over een profetisch karakter van de literatuur voor de twintigste eeuw. Er is een ontzagwekkende letterkunde, bovengronds en ondergronds, geschreven over en tegen de grote oorlogen en tegen de totalitaire regimes.

Morele oordeelsvorming is daarom in een beschouwing over Nederlandse literatuur tijdens de tweede wereldoorlog relevant, maar zij is zoals gezegd niet de enig denkbare. Men kan zich ook afvragen, hoe fraai eigenlijk de literatuur in de oorlog is geweest, hoe vernieuwend of hoe smaakvol. Normen van literaire appreciatie en receptie zijn niet dezelfde als of identiek aan de zedelijke. Zulke tweeslachtigheid geldt voor een oordeel over de letterkunde van het verzet evenzeer als voor dat over de literatuur van de collaboratie. Te bedenken valt overigens, dat voor de lezers tijdens de oorlog in het algemeen de zedelijke of politieke waardering op de voorgrond heeft gestaan.

Er is een derde invalshoek voorstelbaar in de studie van literatuur en bezetting in Nederland: de reflectie op de beeldbaarheid van de tweede wereldoorlog in taal. In zulke semiotische overwegingen komt de vraag aan de orde in hoeverre het unieke en traumatische van deze oorlog in metaforen en vergelijkingen is te verwoorden. De beoefenaar van de literatuurwetenschap, Ernst van Alphen, heeft in een studie over *Armando's oorlog* een dergelijke vraag op voorbeeldige wijze trachten te beantwoorden². Deze invalshoek blijft hier onbesproken, omdat de historische waarneming van

* Recensie-artikel naar aanleiding van: P. Calis, *Het ondergronds verwachten. Schrijvers en tijdschriften tussen 1941 en 1945* (Amsterdam: Meulenhoff, 1989, 562 blz., ISBN 90 290 36869); P. Calis, *Speelruimte van de titaantjes. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948* (Amsterdam: Meulenhoff, 1993, 420 blz., ISBN 90 290 48247); A. Venema, *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie*, I, *Het systeem* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1988, 532 blz., ISBN 90 295 50112); II, *De harde kern* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1989, 582 blz., ISBN 90 295 50120); lila, *De kleine collaboratie* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1990, 323 blz., ISBN 90 295 51208); Illb, *S.Vestdijk* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1991, 262 blz., ISBN 90 295 51216); IV, *Uitgevers en boekhandelaren* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1992, 573 blz., ISBN 90 295 51224); A. Venema, *Verleden tijd. Memoires* (Amsterdam: Balans, 1994, 352 blz., ISBN 90 5018 236 4).

1 E. H. Kossmann, 'Hoe Nederlands is de Nederlandse literatuur?', *Literatuur. Tijdschrift over Nederlandse letterkunde*, XI (1994) i, 5

2 E. van Alphen, 'Armando's oorlog. Isolatie en annexatie als vormen van herinnering', *Feit & Fictie. Tijdschrift voor de geschiedenis van de representatie*, I (1993) 109-124.

het onderwerp sterk wordt gerelativeerd ondanks stellige uitspraken over zijn uniciteit en traumatisch gehalte.

In dit recensie-artikel richt ik mij op historische publikaties over dichters en schrijvers tijdens de oorlog. Studies over oorlogsromans na 1945 blijven dus buiten beschouwing; dat geldt voor een ouder overzichtswerk van de literatuurhistoricus Anbeek en voor een recente dissertatie van Rudolf Wolfswinkel over dat thema³. De wil bovendien een indeling volgen, die sinds de verschijning van de bibliografie van Dirk de Jong in 1958 gangbaar is: het onderscheid tussen illegaal en clandestien⁴. De illegale literatuur werd gedrukt omdat ze getuigde van verzet, de clandestiene literatuur verscheen zonder dat het bezettingsregime de vereiste toestemming was gevraagd. Op analoge wijze zou men overigens de 'bovengrondse' letterkunde kunnen onderscheiden: in een onomwonden nationaal-socialistische categorie en in boeken en bundels, die ook zonder expliciete adhesie aan de heersende macht mochten verschijnen.

Ondergrondse literatuur

Het eerste historisch overzicht van de Duitse bezetting in Nederland verscheen aan het begin van de jaren vijftig. Al in de titel lag de nadruk op *Onderdrukking en verzet*. In het katern over 'Kunst en kunstenaars', dat door N. A. Donkersloot, de centrale figuur van de kunstenaarszuivering, werd geredigeerd, domineerde verzet; van verzet tegen de Kultuurkamer tot verzetspoëzie. Een van de auteurs, de letterkundige K. Heeroma, bekende, dat het hem moeilijk was gevallen 'puur-wetenschappelijk' over verzetsliteratuur te schrijven, 'want behalve een literair fenomeen betekent het voor hem ook een nationaal monument, een menselijk document, een stuk profetische getuigenis'⁵. In een sfeer van onaantastbaarheid werden de gedichten gebundeld en gepubliceerd.

De in *Onderdrukking en verzet* opgenomen anonieme poëzie bevatte zowel uitingen van droefenis als oproepen tot heldhaftigheid. Typerend is de historische verwijzing naar de zestiende-eeuwse Opstand en haar traditie van strijdbare liederen. De eerste bundel van verzetspoëzie, die in 1941 clandestien verscheen, heette het *Nieuw Geuzenliedboek*; een ander werd naar Valerius' voorbeeld *Gedenck-clanck* genoemd. Uit de gevarieerde verzameling van sonetten en versjes, liedjes en ballades zijn er twee het meest gekend: het gedicht *De achttien doden* (1941) van Jan Campert, dat als bijzondere rijmprint nog tijdens de bezetting werd geïllustreerd en gedrukt, en de slotregels van het gedicht van H. M. van Randwijk ('Een volk, dat voor tirannen zwicht, zal meer dan lijf en goed verliezen; dan dooft het licht'), die op oorlogsmonumenten in Bloemendaal en Amsterdam staan gebeiteld; de topoi van de verzetspoëzie.

3 A. G. H. Anbeek van der Meyden, *Na de oorlog. De Nederlandse roman 1945-1960* (Amsterdam, 1986); R. Wolfswinkel, *Tussen landverraad en vaderlandsliefde. Een beeld van de collaboratie tijdens de tweede wereldoorlog, zoals beschreven in na-oorlogs Noord-Nederlands fictioneel en non-fictioneel proza* (Dissertatie Universiteit van Kaapstad, 1993).

4 D. de Jong, *Het vrije boek in onvrije tijd. Bibliografie van illegale en clandestiene belletrie* (Leiden, 1958).

5 K. Heeroma, in: *Onderdrukking en verzet. Nederland in oorlogstijd*, II (Arnhem-Amsterdam, s. a.) 538.

Van Randwijk en Heeroma noemden in een terugblik deze illegale letterkunde een vorm van 'gemeenschapskunst', omdat de dichters schreven voor een al dan niet welomschreven gemeenschap, daarin inspiratie en weerklank vonden. Zij onderscheidden zich daardoor van het individualisme van die literatuur, die uit pure schoonheidsdrang was gecreëerd. Op zijn beurt schreef een jonge dichter H. J. Scheepmaker in een na-oorlogse editie van het literaire tijdschrift *Proloog* over zulke verzetspoëzie:

Als *tijdsuïting* zal ik haar altijd blijven waardeeren, als bewijs van den krachtigen geest van verzet heeft zij ook mij veel troost en vertrouwen geschonken, maar al *s poëzie* kon zij mij slechts zeer zelden ontroeren. (Calis, *Speeluin*, 135)

Dit verschil van mening biedt niet alleen twee antwoorden op de vraag naar de toepassing van esthetische normen in de beoordeling van oorlogsgedichten. Zo wordt ook in en na de bezettingsjaren een debat herhaald, die al onder de Tachtigers en rondom de eeuwwisseling woedde: individualisme versus gemeenschapskunst.

De clandestiene letterkunde is inmiddels ook een thema van onderzoek geworden; in functie van de literaire geschiedschrijving. De neerlandicus Piet Calis promoveerde in 1989 op een dissertatie over *Het ondergronds verwachten. Schrijvers en tijdschriften tussen 1941 en 1945*. Hij liet zich leiden door interesse in de voorgeschiedenis van de literaire en vooral poëtische Beweging van Vijftig. Hij wilde weten, 'of er tijdens de oorlog in het werk van jongere dichters al tendensen aanwezig waren geweest die in de richting van 'Vijftig' wezen' (Calis, *Verwachten*, 13). Daarom koos hij negen ondergrondse literaire tijdschriften uit als studiemateriaal en concentreerde zich op die bladen, waarin de jonge generatie aan bod kwam; de leeftijdsgroep van jongeren, die in de periode van 1941 tot 1945 achttien tot vijfentwintig jaar oud was. Voorde goede orde: Calis bestudeerde tijdschriften in een oplage variërend van 1 tot 200 exemplaren, die in het totaal van de illegale publikaties een bescheiden spreiding hebben gekend. Hij schreef er 560 bladzijden over.

De belangrijkste voorlopers pasten overigens niet eens in Calis' selectie. Hij wijdde terecht veel aandacht aan de middelbare Theo van Baaren (1912-1989) en Gertrud Pape (1907-1988), initiatiefnemers van het tijdschrift *De schone zakdoek*, dat sinds 1941 in Utrecht verscheen. Andere onderzoekers gingen hem daarin voor⁶. Van Baaren en Pape waren ouder dan de geselecteerde generatie, maar hun activiteit en gastvrijheid is cruciaal geweest voor de Nederlandse avantgarde in dit decennium. De godsdiensthistoricus Van Baaren en zijn vriendin organiseerden gedurende de oorlogsjaren op maandagavond kunstzinnige bijeenkomsten, waarin zij en gasten als Chris van Geel, Louis Lehmann, Kees Buddingh' en Emiel van Moerkerken zich oefenden in experimenten in surrealistische poëzie en fotocollages. Het is een fascinerende kennismaking met een 'vrije' binnenplaats, terwijl de buitenwereld vol is van oorlog en bezetting.

6 J. Vovelle, *La diffusion du surréalisme dans les pays néerlandophones 1920-1950* (Parijs, 1984); H. Renders, *Verijdelde dromen. Een surrealistisch avontuur tussen De Si ijl en Cobra* (Haarlem, 1989).

Opmerkelijk in dit ondergrondse tijdschrift was het ontbreken van politieke uitingen. Calis zelf noemt als reden daarvan het feit, dat *De schone zakdoek* niet werd verspreid en dus geen functie kon vervullen in het opwekken van verzet. Men kan de oorzaak ook zoeken in het karakter van de surrealistische experimenten, waarin geen plaats was voor concrete politieke stellingname, maar waarin tegelijkertijd de alledaagse werkelijkheid kon worden geïroniseerd. In een totalitair regime was dat een dodelijke kritiek.

Veel directer op het verzet betrokken was het tweede, door Calis besproken literaire tijdschrift *Lichting*. Het verscheen voor het eerst in november 1942, toen de Kultuurkamer was ingesteld en 'illegaliteit' dus een reëel alternatief was geworden. Onder de medewerkers zijn er, die hun bijdragen aan dit blad met gevangenisstraf hebben moeten bekopen: Gerrit Kouwenaar bij voorbeeld. Een dichter, de medisch student Leo Frijda, werd vanwege een gewapende actie gefusilleerd. Onder deze omstandigheden is *Lichting* de gelegenheid geworden voor een literaire reflectie op verzet; het kon in zijn oplage van 25 tot 50 exemplaren nauwelijks een tijdschrift worden genoemd. Om het — voor één keer — in de terminologie van de Duitse bezetter te zeggen:

Die Tendenz dieser Beiträge ging, wengleich, von geringen Ausnahmen abgesehen, nicht offen gegen die Besatzungsmacht Stellung genommen wurde, dahin, bei dem Leser ein Gefühl der Gegnerschaft gegen die Besatzungsmacht zu erwecken und den Kampf gegen Deutschland zu verherrlichen. (Calis, *Verwachten*, 171)

De andere besproken tijdschriften zijn te situeren tussen beide polen. De belangrijkste, de in 1944 voor het eerst verschenen tijdschriften *Parade der profeten* en *Podium*, verloochenden hun verzetskarakter niet, maar dat was in het laatste oorlogsjaar geen uitzondering. Ze bevatten ook 'onpolitieke' poëzie. Het eerste blad is een uitgave in Utrecht en omstreken; *Podium* is ontstaan in een kring van Friese literatoren rondom Fokke Sierksma. In *Parade der profeten* debuteerden onder anderen Guillaume van der Graft, Paul Rodenko en Willem Frederik Hermans, in *Podium* Kees Stip, zonder dat overigens te weten. Omdat deze literaire tijdschriften in het laatste oorlogsjaar slechts lokaal konden worden verspreid, is hun betekenis als bron van verzet of 'illegaal gedrag' beperkt; in sommige opzichten was dat ook niet de bedoeling. Dat kwam de redacteurs ook wel eens te staan op het verwijt van 'illegaal snobisme' van de kant van de politiek georiënteerde verzetspers.

In de spanning tussen beide vormen van literatuur duikt nog een ander thema op, dat rondom 1950 de recensenten van na-oorlogse romans zo zou bezig houden. Ton Anbeek heeft in zijn studie over de Nederlandse roman na de oorlog gewezen op de pessimistische receptie van de boeken van Hermans, Van 't Reve en Blaman. Critici schreven over een 'deprimerend realisme', dat zo contrasteerde met het idealisme en de tucht, die men gewoonlijk aan de tijdgeest van wederopbouw toeschrijft. De onmiddellijke oorlogservaring van deze jongere schrijvers was 'lijfsbehoud', ontleend aan de hongerwinter. De onmiddellijk na-oorlogse was 'argwaan' tegenover het officiële 'wederopbouwoptimisme' en tegenover de intellectuele erfenis van Ter

Braak en de zijnen⁷. De kritiek op deze 'luisterloosheid van het leven' — term van Anton van Duinkerken (1949) — was ook tijdens de oorlog te horen. Calis citeert uit *Vrij Nederland* van 20 juni 1944, waarin de clandestiene literatuur wordt gekritiseerd; 'verontrustend en soms bepaald weerzinwekkend is het te moeten constateeren, dat evenals vóór den oorlog dezelfde onbenullige romantiek, en dezelfde overspannen sexualiteit en puber-visioenen de hoofdmotieven blijven'. (Calis, *Verwachten*, 489) De afstand van en tot de 'echte' literatuur werd ook tijdens de bezetting niet verkort; zulke idealistisch gemotiveerde kritiek is de keerzijde van een discussie over het esthetisch gehalte van de verzetspoëzie.

In Calis' boek komt de nieuwe generatie van dichters en schrijvers uitvoerig aan bod, maar dan toch vooral in encyclopedische betekenis. De 562 bladzijden zijn een *Fundgrube* van namen, die ooit in de bezettingsjaren poëzie of proza hebben afgestaan aan clandestiene tijdschriften. Ze verrichtten met de publikatie daarvan een illegale daad, omdat de Kultuurkamer noch het departement van volksvoorlichting & kunsten erin was gemengd. Onder hen zijn er, die later als politicus (Theo Joeke, Marcus Bakker), journalist (Paul van 't Veer) of historicus (George Puchinger) naam hebben gemaakt. Onder hen zijn ook de schrijvers van beroep. De hoofdvraag evenwel, of hun vroege werk al aanduidingen heeft van wat later de Beweging van Vijftig zou worden, kan Calis eigenlijk niet positief beantwoorden. Voor zover de literatuur zich laat samenvatten, is zij een vervolg op het 'romantisch rationalisme' van de zogeheten Criterium-generatie, dat zich in het bijzonder kenmerkte door virtuoos taalgebruik en het ontbreken van maatschappelijk engagement. De poëtische opvattingen van *Criterium* (in de jaren 1940 en 1941 onder redactie van Ed Hoornik, Han Hoekstra en Cola Debrot) werd in theorie verworpen maar in de praktijk dikwijls gevolgd. Er is in de gepubliceerde poëzie nog niet veel te vinden van wat later een experimentele stijl zou worden; met uitzondering misschien van het surrealisme van *De schone zakdoek*. Omdat ondanks alle studieuze inspanningen dat perspectief in zijn boek niet kan worden geboden, blijven de details verweesd en verliest Calis' betoog aan spanning.

Discontinuiteit

De explosie van uitgaven na de bevrijding in relatie tot een algemene leeshonger heeft ook de literaire sector beroerd. Letterkundige tijdschriften groeiden en bloeiden. Drie jaar later, toen de golf was weggeëbd, werd er gesproken van een 'litteraire promiscuïteit'. Piet Calis heeft opnieuw getracht daarin een literair-historische ordening aan te brengen. *Speeltuinen van de titaantjes. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948* is de titel van zijn tweede boek. Opnieuw zijn tijdschriften het object van zijn studie. Uit de 24 in of kort na 1945 verschenen periodieken heeft hij er drie gekozen voor een uitvoerige behandeling; *Columbus*, *Proloog* en *Podium*. Twee komen en passant aan de orde; *Het Woord* en het herrezen *Criterium*.

Columbus was het vervolg op een aantal clandestiene tijdschriften zoals *Parade der profeten*. Het verscheen in het najaar van 1945 als 'literair-cultureel maandblad der

7 Anbeek, *Na de oorlog*, 79-80, 156, 161.

jongeren', die daardoor in staat waren 'ons deel bij te dragen aan de opbouw van onze cultuur'. 'In het geweld der oorlogsjaren', zo heette het in de Inleiding,

zijn wij, tegen onze wil, teruggedrongen op ons eigen smalle ik ... Nu is deze door ons in harde strijd met onszelf en de wereld verworven levensbasis niet meer dan een springplank naar het grootse gevecht midden in het leven. (Calis, *Speeltuïn*, 60)

Calis vertelt veel. De aardigste anekdote uit het boek is het verhaal van Willem Frederik Hermans, die tijdens een weekend van de medewerkers van *Columbus* in de jeugdherberg Assumburg in oktober 1945 's avonds de meisjesslaapzaal bezoekt en een slapende dame wekte met 'oneerbare voorstellen'. De volgende ochtend werd de schrijver door de marechaussee opgehaald voor een verhoor in Alkmaar. *Columbus* verscheen tot 1947. Als Calis zich niet al te zeer laat afleiden door interne intriges, kan hij melden, dat dichters als Guillaume van der Graft, Hans Warren en Ad den Besten er prominent in aanwezig waren evenals de essayist Paul Rodenko.

Proloog verscheen in november 1945 voor het eerst. De redactie bestond uit K. Lekkerkerker, H. J. Scheepmaker en Jan Spierdijk. Later trad ook Bert Voeten toe. Het is een kortstondige verschijning geweest, gedegen en volgens een na-oorlogse gewoonte vol essays. *Podium* komt in het boek voor tot 1948, het jaar waarin het blad weer interessant begon te worden. Het blad van Fokke Sierksma en Anne Wadman verhuisde van Friesland naar Amsterdam en werd ook het tijdschrift van Gerrit Borgers en van J. B. Charles. In de Amsterdamse Jordaan werd een onbewoonbaar verklaarde woning gehuurd, die spoedig in literaire kring 'Podium Building' zou heten. Na de fusie met *Columbus* zou Paul Rodenko tot de redactie toetreden en de belangrijkste essayist van *Podium*, Sierksma, naar de kroon steken.

De selectie, in Calis' tweede boek tamelijk willekeurig, heeft opnieuw te maken met nieuwsgierigheid naar de voorgeschiedenis van de Vijftigers. Aan het eind van zijn tweede onderzoek moet hij vaststellen, dat de doorbraak van deze poëzie in de genoemde tijdschriften slechts indirect, in de bloei van het essay, valt te ontwaren. Als het in 1948 dan zover is, dan houdt niet alleen Calis met zijn onderhavige studie op, maar blijken de dichters deze in kaart gebrachte opstellen van een handvol na-oorlogse erfgenamen van Ter Braak en Du Perron niet nodig te hebben. De Vijftigers 'zouden met hun werk en optreden de poëzie haar zelfstandige rechten teruggeven en daarmee het levensbeschouwelijk essayisme dat de afgelopen decennia de Nederlandse literatuur zo sterk beheerst had, wegvagen'. (Calis, *Speeltuïn*, 397) Eén uitzondering maakt hij voor Paul Rodenko. In zijn opstellen heeft hij de poëtische revolutie van '50 aangekondigd, doordat hij zich op overtuigende wijze afzette tegen Ter Braaks moralisme en door een introductie van de existentie-filosofie in Nederland de belangstelling voor het onderbewustzijn als scheppingsfactor in de kunst wist op te wekken.

Calis' doelstelling is interessant genoeg: een literair-historische ontwikkeling zo te ordenen en te schetsen, dat het verschijnen van de Vijftigers voorspelbaar wordt gemaakt. Maar opnieuw is zijn aanpak zo encyclopedisch, dat hij deze lijn niet kan

grijpen of vasthouden. Het betoog is hier en daar nauwelijks van een bronnenpublicatie te onderscheiden. Wat Anbeek voor de na-oorlogse romans wel lukte, daar slaagde Calis door een overmaat aan biografische nieuwsgierigheid niet in.

'Bovengrondse' literatuur

'Bovengrondse' literatuur was eveneens gepolitiseerd. Zij kon verschijnen dankzij de gunst van het naziregime en om zo'n gunst moest worden geworven; met name vanaf de tweede fase van de bezettingspolitiek (juni 1941), die van de repressie. De instelling van de Kultuurkamer in de herfst van 1941 is daarvan het bewijs. Nederlandse letterkundigen met een nationaal-socialistische overtuiging werden na de bevrijding onderworpen aan een procedure van politieke zuivering. Schrijvers, die lid waren geweest van de NSB of van de SS, werden aangehouden en moesten voor de bijzondere rechtbanken of voor de tribunalen verschijnen. Ze werden evenwel in verband met hun toekomstige beroepsuitoefening ook beoordeeld door commissies van de kunstenaarszuivering. De ereraad voor de letterkunde onder voorzitterschap van de schrijver en advocaat mr. F. Bordewijk heeft een opmerkelijk groot aantal letterkundigen 'gevonnist'. Aan 385 personen werd voor kortere (een jaar) of langere tijd publicatie van hun werk verboden. Dat was in de sectoren van de kunstenaarszuivering verreweg de grootste groep.

Foute schrijvers waren sindsdien literair en soms ook feitelijk verbannen, al hebben sommigen onder hen wel weer eerder gepubliceerd dan was toegestaan. De nieuwsgierigheid naar hun werk kwam aan het licht op 13 september 1985, toen er in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag een tentoonstelling werd geopend van boeken en tijdschriften, die in de jaren van de Duitse bezetting openlijk konden verschijnen. De initiatiefnemer was het Bureau voor de bibliografie van de neerlandistiek, dat tot taak heeft alle publikaties over de Nederlandse taal- en letterkunde te registreren en ontsluiten. Het was in zijn onderzoek gevorderd tot de oorlogsjaren en stelde vast, dat de illegale of clandestiene uitgaven wel in kaart waren gebracht maar dat de 'niet-ondergedoken literatuur', zoals men dat noemde, was overgeslagen en soms ook maar op één vindplaats of zelfs geen meer beschikbaar bleek. De tentoonstelling kreeg de titel van *De Nieuwe Orde en de Nederlandse letterkunde, 1940-1945*, ging vergezeld van een catalogus en trok allerwegen de aandacht als doorbraak van een na-oorlogs taboe 8.

In het najaar van 1992 werd een soortgelijk thema in de expositie-ruimte in de Koninklijke Bibliotheek aan de orde gesteld; de publikaties vanwege de Nederlandse taal- en literatuurwetenschap verschenen tijdens de oorlogsjaren. Ditmaal was de tentoonstelling (en de catalogus) omvangrijker en omvatte zij een selectie van zowel de 'goede' als de 'foute' studies, van de legaal verschenen boeken maar ook van de

8 J. J. Kelder, ed., *De Nieuwe Orde en de Nederlandse letterkunde 1940-1945. Catalogus van de tentoonstelling gehouden in de expositiezalen van de Koninklijke Bibliotheek, 13 september -1 november 1985* (Den Haag, 1985).

clandestiene en de illegale alsmede de buitenlandse (Duitse en Japanse maar ook Engelse)⁹.

Niet alleen de tentoonstelling representeerde de doorbraak van een taboe, dat deed ook het onderzoeksplan van het bureau. De redacteur van *Brinkman's catalogus*, die in de jaren vijftig de bibliografie van de bezetting had moeten behandelen, Dirk de Jong, had zich geconcentreerd op de illegale en clandestiene literatuur en doelbewust de norm van volledigheid verlaten. De medewerkers van het Bureau selecteerden in 1985 de foute literatuur, uit nieuwsgierigheid en in een poging tot nuancering van de inmiddels gangbare indeling. Auteurs van clandestiene publikaties behoefden niet onder alle omstandigheden 'goed' te zijn geweest, zo schreven zij, terwijl van een nationaal-socialistische auteur niet bij voorbaat behoefde te worden aangenomen, dat hij steeds onvoorwaardelijk de Duitse bezettingspolitiek had gesteund. 'Bij deze subtiele onderwerpen', aldus een van de samenstellers, Jan Jaap Kelder, 'verdient een zakelijke benadering de voorkeur boven vooringenomenheid en voortijdige conclusies'¹⁰.

De uitgeverij, die aan het bibliografisch bureau verbonden was, publiceerde een aantal studies van de redacteurs, die zich met de twee tentoonstellingen hebben bezig gehouden. Frank van den Bogaard schreef over een groep van schrijvers, die tot de SS waren toegetroten en in onderlinge kunstbroederschap van 1942 tot 1944 een 'Arbeidsgemeenschap voor kunst' vormden met publikaties in tijdschriften als *Groot Nederland*, *De Waag* en *Storm* 11. Zijn collega W. S. Huberts concentreerde zich in zijn onderzoek op een van hen, George Kettmann (1898-1970), een epigoon van Marsman, en gaf voorts een bundel uit van nationaal-socialistische poëzie¹². Het was er beide neerlandici vooral om te doen de kunstenaars een plaats te geven in een historische ordening van de Nederlandse letterkunde, maar zij verdedigden hun zaak met de stelligheid van pioniers in het doorbreken van een taboe. Zou men zulke teksten bij voorbaat willen veronachtzamen, zo betoogde Van den Bogaard, dan 'stompt onze kennis van het literaire klimaat van een van de meest ingrijpende bewegingen in het moderne tijdperk af tot een louter emotioneel niveau'.

Nationaal-socialistische literatuur, die het keurmerk van esthetische kwaliteit heeft kunnen verwerven, is in de Nederlandse letterkunde een zeldzaamheid; misschien kan alleen het werk van Henri Bruning de slijtage weerstaan. Het meeste was en blijft, naar een woord van Van Duinkerken, 'partijlyriek'. De studies van Van den Bogaard en Huberts produceren wel kennis maar geen schoonheid, in ieder geval geen esthetische rehabilitatie. Dat is, zo lijkt het, de voornaamste reden geweest voor een evident gebrek aan belangstelling na de oorlog. Geen van de romans of gedichten heeft een zodanige

9 F. van den Bogaard, J. J. Kelder, *Tussen volk en vaderland. Capita selecta uit de neerlandistiek 1940-1945* (Stichting Bibliographia Neerlandica; Den Haag, 1992).

10 Kelder, *De Nieuwe Orde*, 14.

11 F. van den Bogaard, *Een stoottroep in de letteren. 'Groot Nederland', de SS en de Nederlandse literatuur (1942-1944)* (Stichting Bibliographia Neerlandica; Den Haag, 1987).

12 W. S. Huberts, *Schrijver tussen daad en gedachte. Leven en werken van George Kettmann Jr. (1898-1970), met een bibliografie* (Stichting Bibliographia Neerlandica; Den Haag, 1987); W. S. Huberts, *Rechts uit de flank! Een bloemlezing uit poëzie van Nederlandse nationaal-socialistische dichters* (Hilversum, 1990).

attractiviteit kunnen behouden, dat kennisneming ervan de moeite loonde van een riskante doorbraak van het taboe op 'foute' literatuur. Voor non-conformisten bleek er niets te zoeken. Bovendien kan worden vastgesteld, dat het handvol frontdichters van zo'n verschillende politieke of religieuze komaf en oriëntatie was, dat ze niet in één groep zijn onder te brengen en geen school hebben gevormd.

Schikking

Naast overtuigd nationaal-socialistische schrijvers, die om die reden toestemming kregen tot publikatie, zijn er in de oorlogsjaren kunstenaars geweest, die zonder openlijke adhesie aan de ideologie de legale weg van de openbaarmaking of beoefening zochten en vonden. De schrijvers onder hen moesten zich om die reden op de een of andere wijze schikken in een totalitair regime. In een beschouwing over deze categorie worden diegenen betrokken, die vanwege hun erkende kwaliteiten een reputatie hadden te verdedigen. In een morele oordeelsvorming zijn immers die kunstenaars relevant, die al op basis van esthetische normen de toets der kritiek konden doorstaan.

Zowel het nieuwe departement van volksvoorlichting & kunsten (DVK) als de Nederlandse Kultuurkamer waren voor het bezettingsregime instrumenten in een beheersing van de kunsten en het kunstleven. Deze ordening kende een totalitaire en een sociale dimensie, die zich tot elkaar verhieldden als dwang tot beloning. Kunstenaars werden tot het lidmaatschap van de Kultuurkamer verplicht, omdat ze zonder die hoedanigheid hun beroep niet konden uitoefenen. Joodse schrijvers konden geen lid worden van de Kultuurkamer en kregen langs deze indirecte weg hun *Berufsverbot*. Uitgevers, die poëzie of proza wilden publiceren, konden slechts via het DVK de nodige toestemmingen verkrijgen want de papiervoorraden werden door deze instelling toegewezen. In sociaal opzicht kwam de organisatie van het kunstleven tegemoet aan een vooroorlogse wens om de positie van de kunstenaar en vooral de arbeidsvoorwaarden van de uitvoerende kunstenaars van staatswege te beschermen. De politiek van het nieuwe departement was inderdaad gunstig voor hun arbeidsvoorwaarden, maar was ook veel doelbewuster op bevordering van de (Nederlandse) kunst gericht. Het Duitse bezettingsregime schiep op deze wijze een nieuw feit in de geschiedenis van de kunsten; een feit met een lange echo voorbij de bevrijding.

Medio 1942 telde de Kultuurkamer ruim 26.000 leden. Dit grote aantal werd bereikt door een collectieve aanmelding van het Journalistenverbond en van de beroepsgroepen van musici, boekhandelaren en medewerkers in het uitgeversbedrijf. Bij het letterengilde, een onderdeel van de Kultuurkamer, lieten zich begin 1942-93 auteurs inschrijven; de meesten waren totaal onbekend. Vijf gerespecteerde schrijvers meldden zich aan; Lodewijk van Deysel, P. C. Boutens, Dirk Coster, F. C. Gerretson en J. F. Werumeus Buning. In een *Zwangsaktion* van het Rijkscmissariaat kwamen er nog eens vijf bij, van wie één, de dichter Adriaan Roland Holst, zijn toetreding als gehoorzaamheid aan een politiebevel interpreteerde en vervolgens onderdook.

Het lidmaatschap van de Kultuurkamer is in de voorbereiding van de na-oorlogse kunstenaarszuivering het belangrijkste punt van discussie geweest. Het was eigenlijk

zelfs de voornaamste aanleiding tot de procedures. In die discussie deden twee opvattingen de ronde. De ene luidde, dat kunstenaars, die het lidmaatschap hadden aangevraagd, door de daad zelve het bezettingsregime hadden ondersteund en zonder uitzondering moesten worden veroordeeld. De andere was, dat men, vooral met het oog op de reproducerende kunsten, onderscheid moest maken tussen toetreding uit overtuiging en toetreding om den brode en dat voorkomen moest worden, dat na de bevrijding de herleving van de kunst door een onvoorwaardelijke veroordeling onmogelijk zou worden gemaakt. Juist omdat de Kultuurkamer een instelling was van een totalitair regime en derhalve aanleiding bood tot allerlei vormen van schikking, zou daaraan de vraag kunnen worden toegevoegd, hoe dat lidmaatschap werd geëffectueerd. Was er bij voorbeeld verschil tussen een schriftelijke aanmelding en een actief lidmaatschap in de gilden? Wat betekende de vermelding van een naam in de (nog aanwezige) kartotheek?

Pleidooien voor een rigoureuze veroordeling kwamen bij voorbeeld van de beeldhouwer en verzetsman Leo Braat, die in het Militair Gezag de luitenantsrang had verkregen en als hoofd van de subsectie 'Kunsten' de zuivering van kunstenaars moest stimuleren. Hij beriep zich daarbij op koningin Wilhelmina, die had aangedrongen op een radicale oordeelsvorming, omdat zij 'slappelingen' niet minder laakbaar achtte dan 'hen, die zich kennelijk misdragen hadden'¹³. Braat en ook de dichters Victor van Vriesland en J. B. Charles (pseudoniem van de verzetsman en jurist W. H. Nagel) hebben na de oorlog de toetreding tot de Kultuurkamer en de toegetredeenen veroordeeld op morele gronden. De laatste schreef:

Zo geldt voor ons in de wereld van de kunst na 1940 niet meer of iemand een groot litterator was of een wereldberoemd musikus. Het doet niets terzake bij wat hij in de eerste plaats is: een man, die ons in de steek liet en verried, toen wij sterven moesten voor hetgeen alleen de waarde kon zijn waartoe alle kunst strekt, de menselijkheid¹⁴.

Venema

In deze traditie van morele afwijzing stond de schrijver Adriaan Venema, die vier decennia na de kunstenaarszuivering het thema opnieuw heeft opgerakeld. Hij was dus niet de enige, maar stortte zich wel systematisch in het onderwerp en publiceerde de resultaten van zijn onderzoek in een vijfdelig werk over *Schrijvers, uitgevers en hun collaboratie*. Het eerste verscheen in 1988, voorafgegaan door enkele salvo's in *Maatstaf*, het huisorgaan van zijn uitgever, De Arbeiderspers. Het ging over het DVK en over de Kultuurkamer en maakte duidelijk, dat hij een bijzondere interesse aan de dag legde voor schrijvers als Bert Voeten, Ed Hoornik en Pierre Dubois, die op de meetlat van de collaboratie in een grijze zone werden geplaatst. In het tweede deel, dat

13 N. K. C. A. in 't Veld, *De ereraden voor de kunst en de zuivering van de kunstenaars. Een bijdrage tot de geschiedschrijving van de zuivering van het vrije beroep* (Den Haag, 1981) 25.

14 J. B. Charles, *Volg het spoor terug* (7e dr.; Amsterdam, 1963) 219-220.

uitkwam in 1989, werden expliciet nationaal-socialistische schrijvers zoals George Kettmann en Henri Bruning besproken en gevonnist. De regelmaat van een jaarlijkse verschijning werd in 1990 volgehouden met deel lila, dat beschouwingen bevatte over de zogeheten 'kleine collaborateurs' en over de na-oorlogse zuiveringsprocedures ten aanzien van letterkundigen en uitgevers. In 1991 verscheen het geheel aan de schrijver Simon Vestdijk gewijde deel Illb, dat Venema zelf achteraf als zijn belangrijkste boek beschouwde. De serie werd besloten met een studie van de boekhandelaren en uitgevers in de oorlogsjaren. Het boek daarover verscheen in 1992 en bevatte ook een nawoord van de schrijver met betrekking tot de (vele) kritische beschouwingen over zijn geschiedschrijving. In deze opsomming zijn niet vermeld de artikelen, voorpublicaties en schotschriften, van de hand van of gericht tegen de schrijver, die de verschijning van het hoofdwerk begeleidden en één voor één voor vrijwel permanent rumoer zorgden.

Veel meer dan een voorganger in het onderzoek naar de houding van kunstenaars in oorlogstijd, Hans Mulder, heeft Venema zich toegelegd op de bestudering van archieven¹⁵. In zijn postuum verschenen memoires heeft hij zich dan ook laten afbeelden in een archiefkamer van het Rijksinstituut voor oorlogsdokumentatie. Zijn zoektocht in de collectie van het voormalige departement van volksvoorlichting & kunsten bleek voor een deel pionierswerk te zijn en leverde tal van nieuwe bijzonderheden op. Zulke feiten werden dan gewogen in het perspectief van de collaboratie; Venema's obsessie tot en met de titel van zijn werken. In het voorwoord van het eerste deel schreef hij er zó over: Schrijvers en uitgevers, die zich schikten naar de bevelen van de nieuwe machthebbers,

gingen samenwerken, zijcollaboreerden. Men kan erover twisten of 'collaboratie' in dit verband niet een te geladen term is, maar wie zich schikte en doorging met publiceren en uitgeven nam bewust het risico de eerste stappen te zetten op het pad van de collaboratie. (Venema, I, 9)

Aan het eind heette het, dat in het geschiedkundig onderzoek plaats moet zijn 'voor begrippen als waarheid en ethiek — het erfgoed van de Amsterdamse joodse filosoof Spinoza en van de Verlichtingsfilosofen in het algemeen'. Een 'niet-morele, objectieve analyse van de geschiedenis' kan relativisme in de hand werken of een 'subjectieve rechtvaardiging van welk gedrag dan ook' en de mogelijkheid openen van een 'ideologische rechtvaardiging voor 'accomodatie'[Bloms fraaie term voor collaboratie] met wie of wat dan ook'. (Venema, IV, 467-468) Niet alleen is collaboratie in Venema's werk derhalve steeds collaboratie; schikking of accomodate zijn ook steeds collaboratie. Geschiedkundig oordeel is voorts steeds een morele categorie; analyse van de oorzaken, overwegingen of omstandigheden moet steeds vergezeld gaan van een moreel prijskaartje op straffe van 'relativisme'.

Venema concentreerde zich op de 'deprimerende' wereld van de schrijvers en uitgevers die zich schikten naar de bevelen van het Duitse bezettingsregime en sloeg

15 H. Mulder, *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (Utrecht-Antwerpen, 1978).

dus de illegale en clandestiene publikaties over, maar ook een uitvoerige voorstudie van de relatie tussen fascisme en literatuur. Hij schreef doelbewust een normatieve geschiedenis; in de eerste plaats omdat de literatuur naar zijn zeggen meer dan welke andere uitingsvorm ook een 'spel [is] dat het hebben moet van het in de openbaarheid brengen van teksten en de reactie daarop'; in de tweede plaats omdat in de bezettingstijd 'de consequenties van iemands handelen zo duidelijk, dramatisch duidelijk soms, waren, waar in vreedstijd geschipper hooguit tot ergernis zou kunnen leiden'. (Venema, 1,10-11) De auteur hanteerde in zijn afwijzing 'moreel-ethische normen' en had vier delen lang niet in de gaten, dat de twee bijvoegelijke naamwoorden zo verbonden een tautologie vormden. Zorgvuldigheid in stijl en woordkeuze is bepaald niet Venema's strengste norm, ook al gaan zijn boeken over literatuur.

Met nationaal-socialistische schrijvers maakt Venema korte metten.

Wie aan welke vruchtbaarheid dan ook bij het nationaal-socialisme durft te denken, heeft zichzelf gediskwalificeerd. Wie op een huwelijk tussen nationaal-socialisme en de Nederlandse literatuur durft te hopen is een verachtelijke en niet eens ongevaarlijke gek. Dan is het toch maar beter wèl te leven in de ban van goed en fout¹⁶.

Maar raadpleging van het DVK-archief leverde hem ook de ontdekking op van een namenlijst van lectoren, die manuscripten moesten censureren, en van intriges en intriganten rondom de literaire prijzen. De geschiedschrijver kreeg vooral die literatoren in het vizier, die na de oorlog opnieuw tot publikatie overgingen, een zekere reputatie van verzet verwierven en dan liever niet meer wilden worden herinnerd aan uitingen en activiteiten in de meestal vroege bezettingjaren; in het bijzonder de dichters Ed Hoornik en Bert Voeten en de criticus Pierre Dubois. Toen hij voor een televisie-gesprek met Adriaan van Dis werd uitgenodigd om over hen te spreken, duidde een andere gast, Hans Magnus Enzensberger, Venema's onderzoek aan als een onthulling van *das zweite Verbrechen*. Het ging hem niet in de eerste plaats om de collaboratie in de oorlog maar om de ontkenning en omkering daarvan na de oorlog. Was de eerste misschien gekozen in doodsangst, na de oorlog kon zo'n verontschuldiging niet meer worden aangevoerd. (Venema, *Verleden Tijd*, 23) Ten aanzien van Hoornik moet men Venema's kritiek ook interpreteren als een in de kunst gebruikelijk generatie-conflict. In zijn memoires beschrijft hij, hoe hij met andere schrijvers aan het eind van de jaren zestig een 'anti-Hoornik konseren' oprichtte als protest tegen het letterkundig establishment. Hoornik en zijn literaire salon aan de Prinsengracht werden geacht daarvan het symbool te zijn. In zijn geschiedschrijving over de literatuur in de oorlog voegde Venema daar op basis van citaten een beeld aan toe van het opportunisme van de journalist Hoornik, die te lang in het inmiddels genazificeerde *Algemeen Handelsblad* geschreven alvorens de terreur van de Duitse bezetting in het concentratiekamp Dachau te moeten ervaren.

Voor een beoordeling van Venema's onderzoek en oordeelsvorming is zijn studie over Vestdijk exemplarisch, omdat in een studie over deze auteur in oorlogstijd zo

16 A. Venema, *Blommelingen* (Amsterdam, 1990) 77.

duidelijk het schemergebied van de schikking in en met een totalitair regime moet worden betreden. Venema heeft uiteraard nieuwe archieven gezien, al werd hem tenslotte de inzage van documenten onthouden, die in zijn onderzoeksperiode door de weduwe-Vestdijk werden beheerd. Hij heeft dan ook een aantal nieuwe feiten geopenbaard. Vestdijk heeft de Duitse censuur geaccepteerd in de uitgave van een bundel opstellen over poëzie onder de titel *Muiterij tegen het etmaal* (1942). Hij blijkt voorts in 1941 een 'waarderende' recensie te hebben geschreven over de Duitse dichter Gerhard Schumann, in wiens poëzie het nationaal-socialisme werd verheerlijkt. Hij vertaalde ook romans van Duitse schrijvers, wier adhesie aan deze ideologie onomstreden is. Opmerkelijker is het feit, dat Vestdijk zich teneinde uit zijn gijzeling in Sint-Michielsgestel te worden bevrijd in 1942 in het geheim heeft aangemeld bij de Kultuurkamer. En tenslotte blijkt, dat er in 1944 een Duitse vertaling verscheen van zijn in 1942 geschreven historische roman *Ierse nachten* voordat de Nederlandse versie (in 1946) beschikbaar kwam. Deze vertaling zou het de Duitsers mogelijk hebben gemaakt het boek te gebruiken in een propaganda-campagne tegen de Britten in Ierland, al heeft Venema het antwoord ontweken op de vraag of die veronderstelling werkelijkheid is geworden. 'Ik kom tot de conclusie dat Vestdijk bij vlagen gecollaboreerd heeft'. (Venema, III B, 219)

De door Venema gereleveerde feiten bleken, op enkele correcties na, juist. Men kan slechts vaststellen, dat hij naar zoveel feiten heeft gezocht — noodzakelijke en zijdelingse — dat het betoog erdoor wordt overladen. Maar in de weging van argumenten als voorbereiding op een historisch oordeel schiet hij tekort; in de letterlijke zin. Hij vraagt zich weliswaar af wat de 'werkelijke beweegredenen' voor 'dit collaborerend gedrag' zijn geweest, maar meer dan een opsomming wordt het niet. 'Waren het zijn angsten? Zijn geldzucht? Onverschilligheid ten opzichte van wat rondom hem gebeurde? Zijn ongebreidelde drang om ongestoord te kunnen blijven werken? Of een combinatie van al deze factoren?' De vragen blijven vragen, Venema begeeft zich niet in het proces van wikken en wegen. Vestdijks afwijzing van het nationaal-socialisme wordt niet bestreden. Hij was bovendien van de drie Noordnederlandse kopstukken van het in dit opzicht onverbiddelijke tijdschrift *Forum* de overlevende. Menno ter Braak had zelfmoord gepleegd op 14 mei 1940, Edgar du Perron was toen gestorven. Dat Vestdijk zich schikte, is evident. Maar Venema, die elke schikking collaboratie noemde, liet na het gewicht van diens chronische depressiviteit en van de geldelijke perikelen van een beroepsschrijver voor en tijdens de oorlogsjaren te meten. Tegenover Venema's inventiviteit staat Venema's oordeelkundig vluchtgedrag verborgen achter een categorische imperatief van verzet.

Slotsom

De gereleveerde onderzoeken van het werk van nationaal-socialistische auteurs en van schrijvers die zich schikten hebben met elkaar gemeen, dat ze zijn mislukt. Ze konden niet overtuigen, noch in het aantonen van esthetisch opmerkelijke 'partijlyriek' noch in de moralistische veroordeling van alle vormen van schikking in een

dictatuur. De introductie van nazi-poëzie en -proza heeft niet meer waardering opgeleverd dan die, welke men gewoonlijk reserveert voor de opheffing van een taboe. Venema heeft weliswaar maskers afgerukt, maar zijn blootlegging van collaboratie komt voort uit de overtuigingskracht van een absolutist, die geen afwegingen toestaat.

Op een andere wijze is Piet Calis gestrand; hij kon geen overtuigende bewijzen aanvoeren voor een continuïteit of opgaande lijn tussen de literatuur tijdens de oorlog en die uit een na-oorlogse bloeitijd (vanaf 1948). Hij is in het nadeel, omdat hij moet terugredeneren vanaf een als hoog erkend niveau van proza en poëzie in de Nederlandse taal. De morele component in de ontvangst daarvan is nauwelijks minder opmerkelijk dan de esthetische kwaliteit. De nalatenschap van de oorlog is in de Nederlandse literatuur eigenlijk veel vruchtbaarder gebleken dan haar actualiteit.

ALGEMEEN

F. R. Ankersmit, *De historische ervaring* (Groningen: Historische uitgeverij, 1993, 50 blz., f22,50, Bf450,-, ISBN 90 6554 112 8).

Het is opvallend dat Ankersmit in zijn inaugurele rede een onderwerp aan de orde stelt dat geen verband houdt met het narrativisme en hier zelfs haaks op staat. Een historische ervaring of, in de woorden van Huizinga, een 'historische sensatie' is immers bij uitstek subjectief van karakter en laat zich moeilijk objectiveren in een narratieve context. In het betoog van Ankersmit wordt in kort bestek veel aan de orde gesteld. Twee dingen staan hem hierbij voor ogen: een analyse van het begrip 'historische ervaring' (die overigens verder gaat dan het ontwikkelen van wat door hem een psychologie ervan wordt genoemd) en het benadrukken van het belang van de historische ervaring. In het eerste is hij beter geslaagd dan in het tweede. Immers, als hij zijn betoog besluit met de woorden dat wij door de historische ervaring het verleden 'volkomen kennen, omdat het verleden ons in de zelfervaring is gegeven' en dat deze ervaring van meer belang is dan de historische beeldvorming en debat, dan dringt zich nadrukkelijk de vraag op waar deze stellige uitspraak op is gebaseerd. In het voorafgaande betoog wordt dit geenszins duidelijk gemaakt. De lezer blijft zelfs met de gerechtvaardigde vraag zitten wat nu precies onder een historische ervaring moet worden verstaan. In dit verband komt Ankersmit niet verder dan met name te verwijzen naar twee passages in het werk van Huizinga, waarbij het opvallend is dat in één ervan het betreffende begrip door deze wordt gerelativeerd. Het zou dan ook beter zijn geweest indien de schaarse omschrijvingen van historische ervaringen nader zouden zijn geëxpliciteerd en geanalyseerd, waarbij de betreffende ontboezemingen van Toynbee in deel X van zijn *A study of history* niet onvermeld hadden mogen blijven. Dit is te meer noodzakelijk, omdat er bepaald van mag worden uitgegaan dat niet alle historici uit eigen ervaring vertrouwd zijn met het begrip historische ervaring. Men blijft dan ook met de vraag zitten wat het belang van het bij uitstek subjectieve karakter van de historische ervaring voor het per definitie intersubjectieve karakter van de geschiedbeoefening kan zijn.

De hier geleverde kritiek laat echter onverlet dat de wijze waarop Ankersmit het zo ongrijpbare begrip van de historische ervaring aan een nadere analyse onderwerpt interessant en soms buitengewoon belangwekkend genoemd kan worden. Zijn betoog bestaat uit een drieluik van nogal verschillend gearde beschouwingen: een analyse van het schilderij *Arcade met lantaarn* van de achttiende-eeuwse schilder Francesco Guardi, een analyse van Kants begrip van het sublieme en een beschouwing over Aristoteles' analyse van de zintuiglijke ervaring. Van deze onderdelen beschouw ik de door Ankersmit uitgewerkte analogie tussen de historische ervaring en Kants analyse van het sublieme, zoals uiteengezet in diens *Kritik der Urteilkraft*, als het meest waardevolle en overtuigende. In Kants analyse van het sublieme wordt duidelijk gemaakt hoe de in zijn filosofie centraal staande spanning tussen de fenomenale en noumenale wereld, tussen verstand en rede, in de ervaring van het sublieme wordt overbrugd. In dit verband bestaat de analogie met de historische ervaring met name daaruit, dat hierin de 'fenomenale' tijdsdimensie wegvalt.

In zijn analyse van Guardi's schilderij, die aan de behandeling van Kant voorafgaat, benadrukt Ankersmit bepaalde optische paradoxen, die als onwaarschijnlijkheden de 'onwaarschijnlijke waarschijnlijkheid' van de historische ervaring illustreren. In het laatste onderdeel wordt het belang dat Aristoteles hecht aan het tastzintuig bij de zintuiglijke ervaring als model van de historische ervaring naar voren gebracht. De wijze waarop de metafoor van het 'tastend zien' in dit verband al te letterlijk wordt opgevat en zelfs in verband wordt gebracht met het