

Lander Kesteloot

## *Sades schwung in the sixties*

*Auteurspositionering via Markies de Sade bij Freddy de Vree en Louis Paul Boon*

*Pornografische literatuur kent een lange en tumultueuze geschiedenis. Eén van de meest toonaangevende figuren hierbinnen is de achttiende-eeuwse Franse schrijver, essayist en filosoof Markies de Sade. Sade drukte een onuitwisbare stempel op de beeldende kunst, de filosofie en de literatuur. Zo ontstond in de jaren zestig in het Nederlandse taalgebied een golf aan literaire werken die aan Sade refereerden. In dit artikel buigt literatuurwetenschapper Lander Kesteloot zich over de receptie van Sade, waarbij hij zijn aandacht vestigt op de schrijvers Louis Paul Boon en Freddy de Vree. Aan de hand van het concept 'postuur' analyseert hij hoe Boon en De Vree Sade enerzijds inzetten om hun positie in het literaire veld te bestendigen en anderzijds om maatschappelijke kwesties te bespreken.*

De Franse schrijver-filosoof D.A.F. Markies de Sade (1740-1814) is een van de meest controversiële figuren uit de Franse literatuurgeschiedenis. Hij staat bovenal bekend om zijn libertijnse geschriften, die extreme (seksuele) vrijheid propageren. Met romans als *De 120 dagen van Sodom* (1785), *Justine* (1791) en *Histoire de Juliette* (1797) tartte Sade niet alleen de seksuele, maar ook de morele en religieuze normen van het achttiende-eeuwse Frankrijk. Zijn provocerende geschriften en non-conformistische gedrag zouden ervoor zorgen dat Sade een groot deel van zijn leven achter slot en grendel heeft moeten doorbrengen.

Ondanks – of dankzij – zijn omstreden reputatie heeft Sade een blijvende invloed op de kunst gehad. Zijn compromisloze verkenning van de 'donkere' menselijke natuur en kritiek op maatschappelijke conventies inspireerde talloze kunstenaars, schrijvers en filosofen. Vooral bij avant-garde kunstenaars vond zijn gedachtegoed weerklank. Zo herkenden de surrealisten in hem een geestverwant die hun kijk op kunst als praxis deelde en hun verzet tegen de burgerlijke samenleving steunde (Mahon 2020: 2). André Breton, grondlegger van het surrealisme, omschreef Sade in zijn manifest uit 1924 dan ook als een 'surréaliste dans le sadisme' ([1924] 1969: 38).

Vanaf de jaren vijftig werd Sades populariteit nog zichtbaarder door de hausse aan literaire werken die door hem geïnspireerd zijn, zoals Pauline Réage's *L'histoire d'O* (1954) en Yukio Mishima's kostuumdrama *Madame de Sade* (1965). Ook in de Nederlandstalige literatuur genoot Sade omstreeks die tijd populariteit. In het kielzog van de explosie aan pornografische literatuur tijdens de lange jaren zestig ontstond er een ware Sade-rage (Leemans 2001: 577). Schrijvers zoals Louis Paul Boon, Freddy de Vree,

René Gysen, Gust Gils, Willem Frederik Hermans en Jan Walravens namen deel aan de Sadereceptie. In die periode werden Sades romans naar het Nederlands vertaald, benadrukten essayisten Sades relevantie en rolden er seksueel sadistische verhalen van de pers. Dat Sade net op dat moment herontdekt werd, is veelzeggend: de oorlogsgruwel lag nog vers in het geheugen, de seksuele revolutie ontwikkelde zich en de belangstelling voor innovatieve literatuur nam toe.

Door op de goddelijke markies, zoals hij destijds genoemd werd, te zinspelen en zich met hem te meten, situeren auteurs zich in een traditie van grensoverschrijding. Mede aan de hand van hun interesse voor Sade, die zowel de vrije denker als de paria belichaamt, positioneren ze zich in het literaire veld en geven ze gestalte aan hun schrijverschap. Sade stelt hen niet alleen in staat om met formele en thematische elementen te experimenteren, hij biedt ook een referentiepunt om maatschappelijke kwesties, zoals censuur en seksuele emancipatie, te bediscussiëren.

In deze bijdrage onderzoek ik de auteurspositionering aan de hand van Sade bij Freddy de Vree en Louis Paul Boon. Beide auteurs refereren aan Sade in hun verhalend en beschouwend proza en noemen hem expliciet een inspiratiebron. De keuze voor De Vree en Boon is ook interessant vanwege hun verschillende literaire achtergronden: terwijl De Vree met de neo-avant-garde geaffilieerd is, wordt Boons werk door modernisme en maatschappijkritisch sociaal realisme gekenmerkt.

Middels het concept 'postuur', gemunt door de Zwitserse literatuurwetenschapper Jérôme Meizoz, onderzoek ik hoe De Vree en Boon naar een historisch figuur als Sade teruggrijpen om hun positie in het naoorlogse Vlaamse literaire landschap te bestendigen. Postuur omvat zowel tekstuele als niet-tekstuele strategieën waarmee schrijvers hun auteursbeeld vormgeven en zich in het literaire veld positioneren. Welk beeld schetsen De Vree en Boon van Sade? Hoe voedt het beeld dat ze van Sade schetsen hun eigen auteursbeeld? En hoe verhoudt hun visie op Sade zich tot de literaire en maatschappelijke actualiteit?

### **Het auteurspostuur als literaire identiteit**

In het spoor van Alain Viala en Pierre Bourdieu definieert de Zwitserse literatuurwetenschapper Jérôme Meizoz 'postuur' als de manier waarop auteurs hun zelfbeeld produceren en hun positie in het literaire veld markeren.<sup>1</sup> In een auteurspostuur

*Door op de goddelijke  
markies te zinspelen en  
zich met hem te meten,  
situeren auteurs zich in een  
traditie van  
grensoverschrijding*

1 In de loop der jaren stelde Meizoz zijn theorie bij. In *Postures Littéraires I* (2007) ging hij uit van eenrichtingsverkeer: auteurs construeren een postuur dat door de media onder lezers wordt verspreid. In *Postures Littéraires II* (2011) benadrukt hij dat het postuur wordt gesmeed in interactie met bijvoorbeeld journalisten, critici, en het lezerspubliek.

onderscheidt Meizoz twee dimensies: de retorische dimensie, of het zelfbeeld zoals dat blijkt in en door het discours, en de contextuele dimensie, of het publieke gedrag in (literaire) aangelegenheden (2007: 17). Anders gezegd, een auteurspostuur omvat zowel de discursieve als niet-discursieve manieren waarop schrijvers zich in het literaire veld presenteren. Door die contextuele insteek is postuur overigens ruimer dan het aristoteliaanse begrip 'ethos', dat zich enkel richt op het zelfbeeld dat sprekers aan hun discours opleggen om de impact ervan te verzekeren (Meizoz 2007: 22).

Omdat postuur louter betrekking heeft op de manier waarop auteurs zich in het literaire veld positioneren, vormt het slechts een onderdeel van hun totale, gelaagde identiteit. Postuur omvat wat men de 'identité littéraire' zou kunnen noemen (Meizoz 2007: 18). Die literaire identiteit kan, zoals gezegd, zowel discursief als niet-discursief gestalte krijgen. Positionering ten opzichte van andere denkers is een voorbeeld van een discursieve strategie. Zo situeren De Vree en Boon zich middels Sade in een traditie van grensverlegging. Daarenboven kunnen schrijvers zich naar archetypische auteursmodellen voegen, zoals 'le génie malheureux' of 'l'écrivain-citoyen' (Meizoz 2007: 25). Niet-discursieve strategieën omvatten alle non-verbale vormen van zelfpresentatie, zoals media-optredens, aanwezigheid op literaire evenementen en kledingstijl (Meizoz 2004).

Hoewel Meizoz er de voorkeur aan geeft om postuur te bestuderen in autobiografische teksten, erkent hij dat ook fictie aan postuurvorming bijdraagt (2007: 28-30). Bij fictie treedt er echter een bijkomende uitdaging op, namelijk: 'où situer l'auteur?' (Meizoz 2011: 83). In het geval van verhalende literatuur meent Meizoz dat de toon van een boek een auteurspostuur uitdrukt. Ook de thematiek en eventuele autofictionele of intertekstuele knipogen zijn gekoppeld aan de positie die een auteur wenst in te nemen (Meizoz 2007: 29).

### **De Sadereceptie bij Freddy de Vree**

Freddy de Vree (1939-2004) was een Vlaamse dichter, prozaïst, essayist, vertaler en radioproductent. Meermaals introduceerde hij tot dan toe in het Nederlands taalgebied onbekende schrijvers, zoals Yukio Mishima. Ook vertaalde hij Franse schrijvers als Georges Bataille en Roland Barthes naar het Nederlands. Dat die auteurs allen met Sade vertrouwd waren is betekenisvol. De Vree bevestigt hierdoor niet alleen zijn kosmopolitische houding, hij illustreert ook zijn kennis van het internationale debat over de Franse schrijver. Dat De Vree als redacteur betrokken was bij experimentele jongerentijdschriften als *Nul* en *Gard Sivik*, bestendigt volgens Meizoz' theorie zijn postuur als wegbereider van literaire vernieuwing.

*Dat De Vree als redacteur  
betrokken was bij  
experimentele  
jongerentijdschriften  
bestendigt zijn postuur als  
wegbereider van literaire  
vernieuwing*

Dat een dergelijk auteur zich voor een taboedoorbrekende figuur als Sade interesseert, moet ons niet verwonderen. Die interesse sluit immers naadloos aan bij het postuur dat De Vree voor zichzelf creëert: dat van een avant-gardistische intellectueel die de grenzen van literatuur en maatschappij uitdaagt. Samen met Gust Gils, René Gysen en Claude Krijgelmans vertaalde De Vree Sades *Histoire de Juliette*, op verzoek van de Antwerpse porno-uitgever Walter Soethoudt. In zijn verantwoording, die aan het tweede deel voorafgaat, levert hij kritiek op het eerste deel, dat door John D. Burton vertaald werd. Volgens hem schiet Burtons vertaling tekort, omdat 'het Nederlands (...) gebrekkig [is]' en de tekst 'dikwijls onjuist, onvolledig of fiktief' is. In het bijzonder zou Burton de poëzie en de klinische beschrijving van Sade veronachtzamen (1965: 5). Door die kritiek profileert De Vree zich als een bekzamere vertaler dan Burton: hij suggereert Sades tekst trouw te blijven en, in tegenstelling tot Burton, de link tussen filosofie en seksualiteit alsook de ironie in het werk van Sade te erkennen (1965: 10-11).

De Vrees interactie met Sade heeft vooral in tijdschriften plaats. In *Nul* publiceert hij een heterogeen essay over Sade (1961).<sup>2</sup> De titel, 'A rose is a rose is a rose', verwijst naar Gertrude Steins modernistische gedicht 'Sacred Emily'. Door Sade met Stein te verbinden, verplaatst De Vree hem niet alleen naar een modernistische context, hij suggereert ook dat Sades werk, net als dat van Stein, aan eenduidige interpretaties ontsnapt. In *Nieuw Vlaams Tijdschrift* publiceert De Vree een biografisch gedicht over Sade, dat hij later in *De dodenklas* (1977) opneemt. Die gedichtencyclus bevat ook gedichten over vernieuwende kunstenaars als Isidore Ducasse en Marcel Broodthaers. Een manifest, getiteld 'Literatuur en vrijheid. Pornografie en haar verdedigers', verschijnt in *Podium 18* (1963-1964). Daarin neemt De Vree de hedendaagse censuur op de korrel verwijzend naar onder meer Sade. Verder stelt hij in *Gard Sivik 5* (1960-1961) een catalogus op van seksuele voorkeuren en afwijkingen. Bij het lemma 'sadisme' schrijft hij dat men 'Sade niet in een of twee citaten samen[vat]' (De Vree 1960-1961: 66). Net als in 'A rose is a rose is a rose' onderstreept hij zo het ongrijpbare karakter van de markies. In *Gard Sivik 7* (1964) bespreekt De Vree Pauline Réages *Histoire d'O* (1954). Die sadeaanse roman was uitermate populair, mede omdat de identiteit van de auteur een mysterie was. De Vree merkt op dat *Histoire d'O* 'werkelijk een wreed boek' is, terwijl bij Sade 'de wreedheid dikwijls bijna lachwekkend [is] omdat ze zo paroksisties, zo overdreven is' (1964: 35). Met die vergelijking presenteert De Vree zich niet alleen als iemand die voorbij de oppervlakkige schokwaarde kijkt, hij onthult ook een esthetisch oordeel: door de opeenstapeling van scènes met extreem geweld sorteert Sades proza een grotesk en afstompend effect. Anders gezegd, de overdrijving neutraliseert de gruwelijkheid.

2 Het is markant dat er in de loop der jaren teksten van de Franse schrijfster Anaïs Nin in *Nul* opduiken, wier erotische romans met die van Sade vergeleken worden. De door mij ingekeken correspondentie in het Letterenhuis bevestigt dat Nin op De Vrees instigatie in het tijdschrift belandde.

## Auteurspositionering aan de hand van Sade bij Freddy de Vree

De Vree verwijst onder meer naar Sade om bezwaar aan te tekenen tegen moderne vormen van censuur. Daarbij voert hij Sade, wiens werk lange tijd verboden werd, als het ultieme voorbeeld van literaire onderdrukking aan.

In 'Literatuur en vrijheid' bekritiseert hij bijvoorbeeld de selectieve werkwijze waarmee de Amerikaanse schrijver Granville Hicks zijn anthologie van verboden werken, *Banned* (1961), samenstelde:

Wat de Sade betreft: uit de ong. 1600 pagina van de Pauvert-uitgave (1954) werden 16 pagina (1%) genomen [sic], en wel zo gekozen dat de Sade er als een script-writer voor Kurtzmann's humoristische horrorstrips naar voren treedt. (De Vree 1963-1964)

Door slechts een klein deel van Sades oeuvre te belichten, zo meent De Vree, reduceert Hicks hem tot een karikatuur. Daartegenover profileert De Vree zich als iemand die een integer beeld van Sade wil schetsen. De historische context is daarbij cruciaal: halverwege de jaren vijftig leidde Jean-Jacques Pauverts poging om Sades volledige oeuvre te publiceren tot een rechtszaak. Ondanks steun van prominente literatoren, zoals Jean Paulhan en Jean Cocteau, werd Pauvert veroordeeld. Tegen die achtergrond krijgt het arbitrair selecteren uit Pauverts editie extra gewicht; het negeert de inspanningen die nodig waren om Sades werk toegankelijk te maken.

Met Sade in de hand onderstreept De Vree de discrepantie tussen het officiële verbod op en de feitelijke beschikbaarheid van pornografische literatuur. In 'A rose is a rose is a rose' schrijft hij: 'De boeken van Sade zijn verboden. (Men vind [sic] ze, officieel and all, overall, maar ze zijn zgz. verboden)' (De Vree 1961: 50). In 'Literatuur en vrijheid' voegt hij daaraan toe dat censuurmaatregelen er alleen maar voor zorgen dat de aantrekkingskracht van pornografie toeneemt en dat pornografen 'een statuut van durvers' krijgen (1964: 450). Hij maakt daar evenwel meteen een kritische kanttekening bij: 'Terzelfdertijd ontkent men zijn werk (Sade) of publiceert men onder pseudoniemen. Zo vrij vind ik dat allemaal niet' (1964: 450). Wetende dat De Vree zijn erotische geschriften onder pseudoniemen uitgaf, lijkt hij daarmee op zijn eigen positie te zinspelen; net als Sade ondervindt ook hij hindernissen om zijn werk vrij te publiceren.

Verder betoogt De Vree in 'Literatuur en vrijheid' mede aan de hand van Sade dat er meer schuilt achter de censuurprocessen dan een bezorgdheid over zedelijkheid:

De processen rond Lawrence, rond Joyce, rond Miller, rond Burroughs, rond Nabokov, rond *Histoire d'O*, rond Sade of rond *Ik heb altijd gelijk* waren geen processen tegen pornografie, maar tegen elke vorm van moderne of oprechte literatuur. (De Vree 1963-1964: 449)

Met andere woorden, censuur richt zich niet zozeer tegen de seksuele inhoud, maar tegen de (maatschappij)kritische ondertoon van pornografie. Daartegenover

Illustratie: Lisa Wijker & Carmen Brouwer



profileert De Vree zich enerzijds als iemand die de kritische intentie in Sade romans (h)erkent en anderzijds als een pleitbezorger van oprechte, en dus mogelijk subversieve literatuur.

In 'A rose is a rose is a rose' meet De Vree zich door zijn interesse in Sade het archetypische model van de *poète maudit* aan, de door de maatschappij miskende auteur:

Men mag dus gerust Swinburne, Wilde, Maurice Heine, Apollinaire (...) en natuurlijk ondergetekende, bij het vuil van de straat rekenen, want zij vonden Sade allen zo belangrijk dat zij er essay's [sic] of tenminste belangrijke hoofdstukken aan wijd-  
den. (De Vree 1961: 50)

Door zich op een lijn te plaatsen met gerenommeerde Sadebewonderaars en ze op ironische wijze onder een noemer, 'Wij, de viezerikken', te scharen, presenteert De Vree zich als een marginaal, doch toonaangevend auteur (1961: 51).

De Vrees afkeer van censuur blijkt niet alleen in zijn teksten, maar ook uit zijn acties. De discursieve en niet-discursieve manieren waarop hij zich positioneert stemmen wat dat betreft overeen. Zo nam hij in 1968 deel aan de anti-censuur Protest Read-Ins in Antwerpen en Brussel. Het protest in Brussel kwam voort uit Hugo Claus' vervolging voor zedenschennis in *Masscheroen* (1967), een moderne toneelbewerking van *Mariken Van Nieumeghen*. In dat stuk vertolkte De Vree de rol van Jezus Christus,

die naakt door Mariken wordt gezeseld. Door zijn optreden afficheerde De Vree zich duidelijk als een provocateur. Zelf verklaarde hij te willen opkomen ‘voor de vrijheid om tegen de godsdienst te zijn’ (2005: 154).

Als we nagaan hoe De Vree zich over populaire pornografie uitsprekt, komt die overeenstemming op losse schroeven te staan. Daarbij borduur ik voort op het onderzoek naar kritische auteursessays over het populaire pornografische genre van Karen van Hove (2021: 143-144). Daarin blijkt enerzijds dat die essays een pleidooi tegen censuur voeren; anderzijds zijn ze ‘een vorm van zelfdefiniëring’, doordat de auteurs zich, ondanks hun pleidooi, van het populaire pornografische genre distantiëren.<sup>3</sup> Ook houden zij het klassieke onderscheid tussen pornografische en erotische literatuur in stand (Van Hove 2021: 149).

Hoewel De Vree in ‘Literatuur en vrijheid’ wijst op de onmogelijkheid om pornografie te definiëren, blijkt dat hij wel degelijk een norm in gedachten heeft: ‘Hoe zal een jury, die *Lolita* of *Bob en Daphne* niet aankan, reageren op *Trois filles de leur mère*, op *Juliette*, toch kennelijk literaire werken’ (De Vree 1963-1964: 449).<sup>4</sup> Met die uitspraak schuift hij Sades *Histoire de Juliette* niet alleen als gedurfter naar voren dan *Lolita* of *De liefde van Bob en Daphne*, hij bestempelt het boek ook expliciet als ‘litterair’.<sup>5</sup> Gezien De Vrees diepgaande betrokkenheid bij Sades oeuvre lijkt dat oordeel zijn interesse in Sade te rechtvaardigen. Dat hij een notie heeft van ‘goede’ pornografische literatuur, blijkt ook uit zijn ironische opmerkingen bij de Fauncollectie.<sup>6</sup> Dit zou ‘echte pornografie’ zijn, met andere woorden ‘slecht geschreven, vies, op de lagere hartstochten afgestemd, voor geld geschreven’ (De Vree 1964: 450).

In De Vrees biografische gedicht over Sade komt het onderscheid tussen erotische en pornografische literatuur niet expliciet aan bod. Toch valt op dat de spreker, in het spoor van de essayisten uit de jaren zestig, de diepere lagen van Sades romanuniversum benadrukt: ‘[Sade] ontkent zijn naam en negeert zijn reden van bestaan. Hij weifelt. Hij twijfelt en hij weet wel waarom maar hij weet niet waaraan’ (De Vree 1975: 676). Dat Sade weet ‘waarom’ maar niet ‘waaraan’ suggereert dat hij zijn romans niet schreef om te prikkelen, maar dat hij een hoger doel beoogde. Een gelijkaardige gedachte weerklinkt in ‘A rose is a rose is a rose’:

3 Gaandeweg vervaagde het onderscheid tussen erotische en pornografische literatuur. Mede door de positieve receptie van Sade in de jaren zestig en de toenemende beschikbaarheid van zijn werk, hanteerden juristen Sade als een maatstaf hanteerden om die grens op te heffen (Beekman 2016: 102).

4 *Trois filles de leur mère* (1910) is een erotische roman van Pierre Louÿs.

5 *De liefde van Bob en Daphne* was een reeks boeken van Han B. Aalberse (pseudoniem J. van Keulen). In 1965 besliste de Hoge Raad der Nederlanden dat het boek ‘aanstotelijk voor de eerbaarheid’ was, mede omdat het ‘niet litterair genoeg’ was (Hazeu 1972: 25; Beekman 2016: 91).

6 De Fauncollectie, uitgegeven door de Antwerpse uitgeverij A.B.C., bevatte werk van pornoauteurs als Conald Lüger en Mike Splane.

Men kan beweren (maar niet bewijzen) dat Sade seksueel geobsedeerd was, maar men MOET zeker toegeven dat Sade geobsedeerd was door het louter mechanische aspect van de dialectiek. (De Vree 1975: 45)

De opeenvolging tussen de modale werkwoorden 'kunnen' en 'moeten' is veelzeggend. Op die manier moedigt De Vree lezers aan om verder te kijken dan de pornografische excessen.

In 'Een verhaal voor Soethoudt' distantieert De Vree zich wél openlijk van pornografische literatuur. Dat korte verhaal schreef hij voor *Het voortplantingsoffensief* (1971), een pornografisch experiment van Walter Soethoudt (Van Hove 2021: 145). Dat blijkt enerzijds expliciet in de metacommentaren:

Schrijvers van erotica bazelen wel eens over de honderd standjes, de duizend knepen en de miljoenen variaties. Larie. (...) Veranderen van positie, het geliefkoosd truukje van dit soort literatoren, helpt al evenmin. (De Vree 1971: 21)

Anderzijds brengen de talloze overdrijvingen in het verhaal een parodistisch effect te weeg. Zo laat de ik-verteller het personage Marieke alle hoeken van de kamer zien – 'achteruit, schuin links vooruit, achteruit, schuin rechts vooruit, achteruit' (De Vree 1971: 18) – en blijkt Marieke met een uitzonderlijk orgastisch vermogen behept. Tegelijk moet worden opgemerkt dat een dergelijke parodistische aanpak strookt met de 'paroxistische' wreedheid bij Sade, die De Vree in *Gard Sivik 7* (1964) hoogachtte.

### De Sadereceptie bij Louis Paul Boon

Toen de Vlaamse schrijver Louis Paul Boon (1912-1979) zich in de jaren zestig op de erotische literatuur toelagde, putte hij daarvoor eveneens inspiratie bij Sade. Anders dan bij De Vree kreeg de Sadereceptie bij Boon vooral in zijn verhalende literatuur gestalte.

*Eens, op een mooie avond* (1967) is bijvoorbeeld een parodistische bewerking van Sades magnum opus: *De 120 dagen van Sodom*. In Boons novelle vertelt het hoofdpersoonage Dol Kijwe hoe een bisschop, een generaal en een bokser – symbolen voor de kerkelijke, wereldlijke en fysieke macht – zich in een afgelegen vertrek aan een resem jongelui vergrijpen, onder het goedkeurend oog van drie sekswerksters (Humbeek 2008: 901). Die structuur komt overeen met Sades roman, waarin vier libertijnen, bijgestaan door vier courtisanes, zich in een kasteel afzonderen om jongeren seksueel te misbruiken. Hoewel Boon de novelle in de jaren zestig schreef, werd zij pas in 1992 postuum uitgegeven bij de gevestigde uitgeverij De Arbeiderspers.

Tijdens zijn leven gaf diezelfde uitgeverij wel *Mieke Maaiké's obscene jeugd* (1972) uit. Naar eigen zeggen is die novelle een getemperde versie van *Eens, op een mooie avond*.

*Anders dan bij De Vree  
kreeg de Sadereceptie bij  
Boon vooral in zijn  
verhalende literatuur  
gestalte*



Dat Boon in interviews verklaart het boek geschreven te hebben als reactie op de populariteit in katholieke kringen van zijn roman *Pieter Daens* (1971), bevestigt dat hij zich via Sade als herrieschopper wou profileren.<sup>7</sup> *Mieke Maaïke's obscene jeugd* (1972) refereert eveneens aan Sade. Impliciet komt de plot – een meisje wordt seksueel ingewijd – overeen met een patroon dat regelmatig bij Sade opduikt. Verder roepen de blasfemische uitspattingen alsook de combinatie van seks en geweld Sades romanwereld op. Sade komt ook expliciet aan bod. In het proefschrift van doctorandus Steivekleut, dat aan Miekies relaas voorafgaat, lezen we:

[Sades] helden en heldinnen moeten zo vlug mogelijk bloot (...) en dan maar bloot aan het schijten en bloedvergieten. (...) Bij Mieke is het echter net andersom. Bijna nooit werpt ze alles weg, ze behoudt nu eens haar te korte witte kleedje. (Boon [1972] 2008: 720-721)

Anders dan Sades romanfiguren fungeert Mieke meer als verleidster dan als erotisch object. Zoals we zullen zien, sluit dat verschil met Sade aan bij Boons visie op pornografie. Volgens Kris Humbeeck schreef Boon *Mieke Maaïke's obscene jeugd* immers in de eerste plaats als een satire op de pornografische roman en de volgens hem gederailde seksuele emancipatie (2008: 909-910).

Ook in *Memoires van de Heer Daegeman* (1975) wordt aan Sade gerefereerd. In het voorwoord leren we dat de hoofdfiguur, de libertijn Paul-Louis Daegeman, vroeger Baron de Sadeleer heette. Boon voerde die naamswijziging met tegenzin door, omdat de nazaten van de 'echte' baron de Sadeleer protest aantekenden (Humbeeck 2012: 122). Verder genereert de tekst volgens Humbeeck een effect van 'autobiografische authenticiteit', aangezien de voornaam van de baron een omkering van Boons eigen naam is, en de naam van diens vader, Theodor Joseph, overeenkomt met die van Boons oudeheer (2012: 113). Ook inhoudelijk ontwaarden lezers parallellen tussen Daegeman en Boon, met name in hun kritiek op de moderne samenleving, waarin slechts de wet van de sterkste geldt (Humbeeck 2012: 119). Dat Boon de link met Sade koste wat kost wilde bewaren, is veelzeggend. In combinatie met de autobiografische authenticiteit bewerkstelligt hij een identificatie met Sade. Sade, de verschoppeling, stelt Boon niet alleen in staat om zich als maatschappijcriticus te profileren, maar ook als slachtoffer van de maatschappij die hij aanklaagt.

Boon wijdt geen afzonderlijk essay aan de markies, maar rechtvaardigt zijn interesse in Sade en erotische literatuur regelmatig in tijdschriftbijdrages en interviews. In *Snoecks literaire almanak* (1969) publiceert hij het essay 'Van pornografie naar erotiek'. Daarin verklaart hij dat de bestaande pornografie 'te weinig menselijk' is en geen rekening houdt 'met onze bestaande sociale en maatschappelijke remmingen'. Sade noemt hij als het 'grote voorbeeld' van dat soort pornografie. Naar aanleiding van zijn

7 Dit zei hij destijds tijdens een interview voor *Radio 2 West-Vlaanderen*. Zie hiervoor ook Leemans (2001: 582).

*Fenomenale Feminatreek* geeft Boon een interview in de negende editie van *Partner*. *Partner* kan gezien worden als het Vlaamse equivalent van het Amerikaanse *Playboy* en kende in de jaren zestig een kortstondig maar succesrijk bestaan (De Poorter 1980: 94). Hoewel Boon er beweert achting te hebben voor Sade, betreurt hij dat Sade 'te veel het vernielingsideaal [propageert]' (1969: 7).

### **Auteurspositionering aan de hand van Sade bij Louis Paul Boon**

In *Partner* stelt Boon eerbied te hebben voor Sade, omdat hij 'een groot gedeelte van zijn leven op[offerde] (in gevangenissen)' (1969: 7). Hoewel hij Sade niet expliciet met censuur verbindt, erkent hij zo wel Sades controversiële positie. Door de keuze voor 'opofferen' kent hij hem bovendien een martelaarsstatus toe. Elders in het interview spreekt Boon zich wel expliciet uit tegen censuur. Over de seksuele revolutie in Vlaanderen merkt hij bijvoorbeeld op dat we 'nog dagelijks onmondigheid te overwinnen' krijgen. Hij refereert daarbij aan de recente dagvaarding van Hugo Claus. Ook in zijn daden toont Boon zich een pleitbezorger van artistieke vrijheid. Net als De Vree was hij op de anti-censuurprotesten aanwezig en ondertekende hij het anti-censuurmanifest in *daele* 13, het noodnummer dat in 1967 na de huiszoeking bij Jan Emiel Daele en Herman J. Claeys gelanceerd werd. In dat nummer sprak Boon zich ook expliciet uit tegen de acties van de autoriteiten: 'Dit zijn zuivere Gestapo-manieren' (Boon 1967: 16).

Ondanks die kritiek op censuur deed Boon aan autocensuur, met name bij zijn romans die op Sade geënt waren. Zoals gezegd hield hij *Eens, op een mooie avond* in eigen portefeuille, vermoedelijk omdat hij van zijn 'satirische durf' tergeschrok (Humbeek 2008: 906-907). Uit angst voor een rechtszaak verbood hij ook de verspreiding van het 'deugdelijkere' *Mieke Maaiké's obscene jeugd* in België (Humbeek 2008: 917-918). Een subtielere vorm van zelfcensuur is de manier waarop Boons beide Sade-parodieën zich als *manuscripts trouvés* presenteren. Die techniek creëert niet alleen afstand tussen de schrijver en de inhoud, maar fungeert ook als buffer tegen de expliciete inhoud.

Boon spreekt zich nadrukkelijker dan De Vree uit over het onderscheid tussen erotische en pornografische literatuur. Ook bij hem geldt Sade als een referent, zij het een negatieve. In 'Van Pornografie naar erotiek' stelt Boon dat het grootste probleem dat hij met pornografische literatuur heeft, is dat ze 'niet naar menselijke maat [is] geschreven, en zonder ook maar in het minst rekening te houden met onze bestaande sociale en maatschappelijke remmingen'. Hij schrijft die kenmerken toe aan 'de romantiek van de pornografie' (Boon 1969: 69).<sup>8</sup> Sade is er volgens hem het ultieme

*Ondanks zijn kritiek op  
censuur deed Boon aan  
autocensuur, met name bij  
zijn romans die op Sade  
geënt waren*

8 Boon sluit aan bij de literatuurcritici Franz Blei en Paul Englisch. Zij onderscheiden erotische literatuur, die realistisch van aard is, van pornografische literatuur, die idealistisch-romantisch, 'in de zin van irreëel', is (Schalken 1972: 144).

voorbeeld van: ‘Die man weet gewoon niet eens wat erotiek voor iets is. (...) Zijn helden en heldinnen werpen gewoon de kleren weg, als iets dat hen alleen maar hinderen kan’ (1969: 70). In *Partner* dicht hij Sade tevens een gebrek aan erotiek toe: ‘Hij is een christus van de seks, van de misdaad, van bloed en “merde” en dat is jammer. Wij zijn mensen, wij leven, hij propageert te veel het vernielingsideaal’ (Boon 1969: 7). Door zich expliciet van Sade te distantiëren, presenteert Boon zich ex negativo als een ‘realistische pornograaf’, die erotiek hoog in het vaandel draagt.

Dat Boons positiebepaling tegenover pornografische literatuur zijn eigen schrijftuur legitimeert, blijkt in zijn Saderomans. Net als student Steivekleut uit *Mieke Maaïke’s obscene jeugd* somt een ‘onbekend letterkundige’ de verschillen op tussen Dol Kijwes manuscript en Sades romanuniversum in het voorwoord tot *Eens, op een mooie avond*:<sup>9</sup>

[Sades] helden en heldinnen moeten zo snel mogelijk bloot. (...) Kijwe Dol gaat echter net omgekeerd te werk. Hij ontkleedt zijn helden en heldinnen, om ze dan smaakvol en met prikkelende wisselwasjes aan te tooien. (Boon [1967] 2008: 620)

Net als bij *Mieke Maaïke* is het grootste verschil met Sade de aandacht voor verleiding. Een tweede verschil is dat er bij Kijwe ‘heel wat geneukt wordt aan het open raam’ (1967: 621). Volgens Humbeeck suggereert de novelle mede daardoor een zekere maatschappelijke betrokkenheid. Anders dan Sade besteedt Boon aandacht aan ‘de mens in zijn concrete situatie’ (Humbeeck 2008: 904). Die betrokkenheid komt ook tot uiting in Dol Kijwes morele stellingname. Kijwe distantieert zich expliciet van Sade, aan wie ‘géén moraal meer [is] vast te knopen. Of dan toch in elk geval niet onze moraal, van ‘neuk er maar op los, maar doe ze geen zeer’ (1967: 673).

Die nadruk op de verschillen – en niet de overeenkomsten – met Sade hebben een impact op Boons positiebepaling. Enerzijds heeft hij Sade nodig om aan te sluiten bij een taboedoorbrekende traditie. Tegelijk distantieert hij zich stellig van het ‘romantische’ pornografische genre à la Sade én van de seksuele revolutie, die volgens hem allebei resulteren in een ontarding van erotiek. Het moet ons dan ook niet verbazen dat Boon, in tegenstelling tot De Vree, het voorstel van Soethoudt om aan zijn porno-experiment bij te dragen afwees.

## Besluit

Met behulp van Meizoz’ concept ‘postuur’ ging ik na hoe Freddy de Vree en Louis Paul Boon Sade aangrijpen om hun literaire identiteit vorm te geven. Beide schrijvers benutten Sade om het belang van grensverleggende kunst te onderstrepen, maar ze

9 Net als in de *Memoires van de heer Daegeman* sorteert Boon een effect van autobiografische authenticiteit, doordat Kijwe zijn tekst met ‘Helsinkebodegem’ ondertekent. Daar Boon zelf uit Erembodegem afkomstig is, wekt hij de indruk dat hij met Kijwe te vereenzelvigen is. Daarnaast is Dol Kijwe een anagram voor Lodewijk, de middelste naam van Louis Paul Boon.

houden er finaal een andere visie op na. Met Sade in de hand betoogt De Vree dat censuurprocessen in wezen een aanval zijn op werken die het status quo uitdagen. Ondanks die kritiek hanteert De Vree een onderscheid tussen 'hoge' pornografische literatuur en 'lage' pornografische literatuur. Door Sades werk als 'literair' te bestemmen en door zich in zijn porno-experiment van Sades groteske stijl te bedienen, brengt hij Sade in die eerste categorie onder. Hoewel Boon zich gelijk De Vree als een censuur-scepticus toont, doet hij in zijn Saderomans aan autocensuur. Ook Boon hanteert een onderscheid tussen laagwaardige, romantische pornografie en hoogwaardige, realistische pornografie. Sade is voor hem een exponent van die eerste categorie. Opmerkelijk genoeg wijst Boon het romantische genre à la Sade niet volledig af, maar parodieerde hij het, wat toch op een zekere erkenning wijst.

### Literatuur

- Beekman, K.**, 'De Sade as a benchmark. Dutch legal actions against obscenity in literature, theatre and film in the 1960s and 1970s'. In: R. Grüttemeier (red.), *Literary trials. Exceptio artis and theories of literature in court*, New York 2016: 89-106.
- Boon, L.P.**, 'Schrijvers protesteren'. In: *Daele*, 13 (1967): 15-21.
- Boon, L.P.**, 'Interview Louis Paul Boon'. In: *Partner*, 9 (1969): 5-8.
- Boon, L.P.**, 'Van pornografie naar erotiek'. In: *Snoecks. Literaire Almanak voor Zuid en Noord*, 45 (1969): 68-70.
- Boon, L.P.**, 'Plantaardige erotiek'. In: W. Soethoudt (red.), *Het voortplantingsoffensief. Of de hele wereld kijkt toe*, Antwerpen 1971: 33-42.
- Boon, L.P.**, *Fenomenale feminateek/ Eens op een mooie avond/ Mieke Maaike's obscene jeugd/ Zomerdagdroom. Verzameld werk (deel 16)*, Amsterdam 2008.
- Breton, A.**, 'Manifeste du surréalisme'. In: J.-J. Pauvert (red.), *André Breton. Manifestes de Surréalisme*, Parijs, 1969: 5-64.
- De Poorter, W.**, 'L.P. Boons heimwee naar de film'. In: *Maatstaf*, 28 (1980): 93-99.
- De Vree, F.**, 'Een bibliografie'. In: *Gard Sivik*, 5 (1960-1961): 62-72.
- De Vree, F.**, 'A rose is a rose is a rose'. In: *Nul*, 2 (1961): 51-68.
- De Vree, F.**, 'Literatuur en vrijheid. Pornografie en haar verdedigers'. In: *Podium*, 18 (1963-1964) 10: 446-451.
- De Vree, F.**, 'Histoire d'O'. In: *Gard Sivik*, 7 (1964): 33-39.
- De Vree, F.**, 'Inleiding'. In: D.A.F. de Sade, *Juliette. Deel twee* (vert. R. Gysen, Gust Gils & F. De Vree), Antwerpen 1965.
- De Vree, F.**, 'Een verhaal voor Soethoudt'. In: W. Soethoudt (red.), *Het voortplantingsoffensief. Of de hele wereld kijkt toe*, Antwerpen 1971: 13-23.
- De Vree, F.**, 'Donatien-Alphonse-François, Marquis de Sade'. In: *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, 28 (1975) 8: 673-681.
- De Vree, F.**, 'Hugo Claus en de jaren zestig'. In: G. Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie*, Leuven 2005: 145-158.
- Hazeu, W.**, *Wat niet mocht. Een overzicht van censuur, ernstige en minder ernstige gevallen van vrijheidsbepotting in Nederland (1962-1981)*, Amsterdam 1982 (2e druk [1972]).
- Humbeeck, K.**, 'Nawoord'. In: L.P. Boon & K. Humbeeck (red.), *Het erotische/pornografische werk*, Amsterdam 2008: 836-964.

- Humbeek, K.**, 'Twee nagelaten bekentenissen. Of: de schokkende openhartigheid van Louis Paul Boon'. In: E. Van Boven, A. Meinderts & J. de Roder (red.), *Jan Campert-stichting Jaarboek*, Den Haag 2012: 108-126.
- Leemans, I.**, 'Het pornografisch offensief. Over de korte bloeiperiode van de Nederlandstalige pornografische roman'. In: *Yang*, 37 (2001): 576-584.
- Mahon, A.**, *The Marquis de Sade and the avant-garde*, Princeton 2020.
- Meizoz, J.**, 'Postures' d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq)'. *Vox Poetica*, 07-09-2004, <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/meizoz.html>>, laatst geraadpleegd: 15-10-2024.
- Meizoz, J.**, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève 2007.
- Meizoz, J.**, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève 2011.
- Schalken, T.M.**, *Pornografie en strafrecht. Beschouwingen over het pornografiebegrip en zijn juridische hanteerbaarheid*, Arnhem 1972.
- Van Hove, K.**, 'Pornografie: Ja of neen? Auteurs nemen de pen op voor/tegen pornografie (1961-1971)'. In: L. de Taeye & N. Janssens (red.), *Oproer in de Nederlandse letteren*, Gent 2021: 133-154.