

*'En toch meen ik, heb ik overal vermeden
in de pure en eigenlijke directe
beschrijving te vallen'.*

Het probleem van de beschrijving bij Stijn Streuvels

door

Tom SINTOBIN

Summary

Stijn Streuvels has often been called a gifted describer. However, as soon as one sets about investigating why the author is given that label, and how descriptions actually function in his work, one is struck by the vagueness of the concept of "description". Several theorists have attempted to come to grips with it by delineating its distinctive features, but their suggestions are not always easy to translate into practice. Nevertheless, "description" is a label the use of which was and still is quite common in literary criticism, stylebooks, and schoolbooks. Time and again, it is stigmatized and its use in a literary text discouraged, unless it undergoes certain adaptations which mitigate its negative characteristics. An examination of relevant texts yields a number of interesting questions, which shed a new light on some of Streuvels' works.

1. HET CONCEPT BESCHRIJVING ESSENTIALISTISCH BEKEKEN

Wie erop uit is een analyse van de beschrijvingen in een oeuvre, bijvoorbeeld dat van Stijn Streuvels, uit te voeren, kan zich verschillende onderzoeksvragen stellen. Krijgen beschrijvingen een geprivilegieerde plaats in de tekst? Zijn er typische merkpunten die het begin of het einde van een beschrijving aankondigen? Welke functie vervullen beschrijvingen – en vervullen ze überhaupt wel een functie? Welke soort informatie brengen beschrijvingen bij voorkeur over? Deze aandachtspunten berusten alle op minstens twee vooronderstellingen.

Ten eerste gaat men er stilzwijgend van uit dat de onderzoeker in kwestie weet wat een beschrijving "is" en het concept sluitend

kan definiëren. Zowel het dagelijkse taalgebruik als het woordenboek getuigen nochtans van een grote onduidelijkheid¹. “Beschrijven” kan zowat alles betekenen; een betekenis die we onder het lemma “beschrijving” in Van Dale vinden is bijvoorbeeld “voorstelling in woorden, uiteenzetting” – wat wel zeer algemeen is. Wie zijn onderzoeksonderwerp niet wil zien schommelen tussen “alles” en “niets”, dient van meet af aan zijn eigen, eenduidige definitie naar voren te schuiven.

Een tweede vooronderstelling is dat de met een dergelijke definitie gewapende onderzoeker over sluitende criteria beschikt om beschrijvingen uit een tekstgeheel te lichten. Dat blijkt bij nader inzien niet zo eenvoudig te zijn. Spontaan maken we een onderscheid tussen “beschrijven” en “verhalen”, maar waarop berust die intuïtieve invulling? Ik overloop kort vier mogelijke benaderingen, en stip de problemen ervan aan.

Vooreerst zou men, in het spoor van de klassieke retoriek, kunnen proberen om beschrijvingen te definiëren op basis van een ontologisch criterium. De referent bepaalt of iets een beschrijving is of niet, vaak benoemt hij die ook. Woordenboeken van retorische termen bevatten heel wat voorbeelden: *topographia* (Griekse ‘topos’/plaats), *chronographia* (‘chronos’/tijd), *dendrographia* (‘dendron’/boom), *astrothesia* (‘astron’/ster), *anemographia* (‘anemos’/wind). De onderzoeker kan op die manier echter geen uitspraken doen over de tekst, enkel over datgene waarnaar die tekst verwijst². Daarnaast maakt het ontologische criterium eigenlijk geen onderscheid tussen beschrijvende en niet-beschrijvende stukken. Nagenoeg alles kan namelijk als referent voor een beschrijving dienen, tot het onderwerp van een heel boek toe. Denk maar aan de diverse vormen van “itinerarium” of reisbeschrijving, en aan de beschrijvingen van gebeurtenissen of acties (“*pragmatographia*”). Nochtans doen sommige termen iets meer dan een referent aanduiden, ze geven ook informatie over de manier waarop dat dient te gebeuren: via “*enargeia*” of “*hypotyposis*”: de referent wordt zo goed beschreven dat hij als het ware voor de ogen van het publiek verschijnt. Het publiek wordt een ooggetuige in plaats van een lezer of luisteraar. Ook dit begrip is echter niet

1. Die is ook aanwezig in andere taalgebieden. Zo geeft Webster “some puzzling synonyms, which are italicized in the following list: ‘represent, delineate, relate, recount, narrate, express, explain, depict, portray’” (Beaujour, M., *Some Paradoxes of Description*, in *Yale French Studies*, 61, 1981, p. 27-95 [27]).

2. Bal, M., Huisje, boompje, beestje. Over beschrijvingen in verhalende teksten, in *Spektator*, 9-4, 1979, p. 304-334 (305).

geschikt om duidelijke grenzen te trekken. "Enargeia" kan immers betrekking hebben op alle voorgaande referenten. Het is niet alleen een "clear, lucid description", maar "also, [a] generic term for various types of description"³.

Een tweede criterium neemt geen genoegen met de referentiële afbakening, maar stelt zich de vraag of beschrijving soms een specifieke functie vervult ten opzichte van verhaal. Een mogelijk vertrekpunt is een "common sense"-definitie van beschrijven die ook in het woordenboek opduikt: beschrijven is het toekennen van kenmerken aan een gegeven. De term "gegeven" is bewust vaag om elk referentieel a priori te vermijden. Dit beschrijven kan op verschillende manieren: op zinsniveau ('de vogel is zwart'), op zinsdeelniveau ('de zwarte vogel'), maar ook woordintern ('raaf impliceert 'zwart'). Het procédé heeft, met andere woorden, geen specifieke vorm; elk woord kan beschrijvende informatie overbrengen. Dit is ook de basis van Gérard Genettes bewering dat het ene werkwoord al meer beschrijvend kan zijn dan het andere: "dans la précision qu'il donne au spectacle de l'action (il suffit pour s'en convaincre de comparer "saisit un couteau", par exemple, à "prit un couteau")"⁴. Toch is het niet zo dat we intuïtief alles in een tekst als beschrijving ervaren; ons label "beschrijving" reserveren we soms (!) wel degelijk voor bepaalde passages. Daarom is het nodig om een onderscheid tussen beschrijvend en beschrijving te maken. Beschrijving is er pas als het procédé "het toekennen van kenmerken aan" gelexicaliseerd wordt, en wel in een specifieke vorm.

Kan die vorm als criterium fungeren? Philippe Hamon schrijft:

Le descriptif tend, dans la manifestation textuelle, à se présenter sous forme de description, c'est-à-dire sous la forme d'une unité stylistique dotée d'une certaine économie, et pourvue de certaines marques⁵.

Hij suggereert de volgende structuur: een kern, die hij pantoniem noemt, wordt in een relatie van equivalentie geplaatst met een aantal onderdelen ervan (nomenclatuur) en de aan die onderdelen toegekende kenmerken (predikaten). Het huis heeft een rood dak en witte muren. Het geheel laat zich schematiseren in de vorm van een boomstructuur.

3. Lanham, R., *A Handlist of Rhetorical Terms*, University of California Press, Berkeley/Los Angeles/London, 1991, p. 185.

4. Genette, Gérard, *Frontières du récit*, in Genette, Gérard, *Figures II*, Seuil, Paris, 1969, p. 49-69 (57).

5. Hamon, P., *Du Descriptif*, Hachette, Paris, 1993, p. 165.

Er zijn met dit model twee verwante problemen. Het eerste betreft het feit dat het model geen plaats maakt om de verbindingen tussen de verschillende elementen weer te geven⁶. “De zware grijze lucht bleef wegen over de wereld” (VW II, 497)⁷, de beginzin van Streuvels’ roman *De vlaschaard* uit 1907, wordt in een dergelijk schema: kern ‘lucht’, predikaten: ‘zwaar’, ‘grijs’, ‘wegend over de wereld’. Deze reductie hangt samen met de vooronderstelling van de structuur: de verbindinglijnen tussen de verschillende onderdelen kunnen ofwel een metonymische relatie uitdrukken (“hebben”), ofwel een “zijns”relatie. Buiten een literaire context hoeft dit geen probleem te vormen: de gerechtelijke beschrijving van de inboedel van een huis maakt enkel en alleen gebruik van relaties (en bijhorende werkwoorden) als “zijn” en “hebben”. In een literaire context is dat echter niet het geval, en heus niet alleen om esthetische redenen. Alle werkwoorden uit een literair voorbeeld worden dan ook teruggebracht en herschreven tot zijns/hebben-relaties. Wat betreft het gegeven voorbeeld, wordt dat dus: “is wegend over de wereld”. Om het even welke passage laat zich echter op die manier herschrijven – ook die passages die de lezer intuïtief beslist geen beschrijving zou noemen.

Het tweede probleem hangt hiermee samen. Het betreft de aard van de kern. Hamon benadrukt dan ook van in het begin dat de kern eender welk gegeven kan zijn: zowel voorwerpen als personen als handelingen. Als bepaalde zaken meer voorkomen in die positie, dan is dat omdat ze zich beter lenen tot opsplitsing in onderdelen. Het is niet noodzakelijk dat het pantoniem gelexicaliseerd wordt⁸, eigenlijk is het eerder een constructie van de lezer: [huis], [landschap]. Maar hoever mag een lezer gaan met zijn constructie? Die metonymische relatie is veel te algemeen; strikt genomen komt ze overal voor. Elke handeling bestaat uit een aantal deelhandelingen; hele episodes van een verhaal zou je kunnen terugbrengen tot één enkel pantoniem – de hele Hamlet bijvoorbeeld is dan een expansie van het pantoniem [wraak]⁹.

Hamon zou hier allicht tegen inbrengen dat beschrijving opereert via het principe van lexicale voorspelbaarheid: het pantoniem genereert de mogelijke kenmerken, die alle vervat zitten in

6. Cf. Bal, o.c., p. 315.

7. “VW” verwijst telkens naar een van de vier delen van Streuvels, S., *Volledig werk*, Orion, Brugge, 1971-1973.

8. Hamon, o.c., p. 12: “la dénomination, qui peut être simplement implicite, non actualisée dans la manifestation textuelle”.

9. Zie hiervoor Molino, J., *Logiques de la description*, in: *Poétique*, 91, 1992, p. 363-382 (366-367).

een “verborgen lexicaal veld”. [Wraak] heeft die voorspelbaarheid niet, [broodbakken] dan weer wel. Zoals Molino overtuigend aantoon, staat het bestaan van dergelijke “lexicale velden” evenwel lang niet buiten kijf. Als ze er al zijn, dan zijn ze geen eeuwig, supra-individueel gegeven maar wel een constructie die afhankelijk is van het corpus waaruit ze gedestilleerd worden. Zelfs de befaamde “locus amoenus” blijkt in zijn meest strikte vorm slechts te gelden voor een beperkt aantal teksten¹⁰. Het valt niet uit te sluiten dat in een bepaalde cultuur [wraak] wel degelijk via een voorgeschreven mal verloopt. Maar dat betekent dat een bepaalde passage het ene ogenblik wél een beschrijving is, maar op een later tijdstip niet meer. Het “système descriptif” is daarom niet geschikt om beschrijvende passages uit teksten te lichten.

Seymour Chatman kiest voor een andere invalshoek. Hij opteert voor een vierde criterium dat niet op zoek gaat naar een eigen referent, noch naar een aan een specifieke functie gekoppelde structuur. Wel krijgt de beschrijving bij hem een eigen functie, en daarmee samenhangend, een eigen tijdelijkheid. Chatman wijst op een belangrijk onderscheid tussen wat hij noemt “explicit and tacit description”. Onder “tacit description” verstaat hij zinnen “[that] direct our primary attention to something else – in the case of Narrative, to the story events; the properties of characters, objects, or ideas are communicated secondarily”¹¹. Dit soort beschrijving is alomtegenwoordig: in literatuur (“most sentences contain tacit descripta; even the name of a person or object is in some sense descriptive”), maar bij uitstek in de film, waar alleen al de verschijning van een personage resulteert in een exhaustieve beschrijving (de kijker ziet hoe dat personage gekleed gaat, etc.). Omdat deze vorm van beschrijving dus eigenlijk en passant verloopt, als een neveneffect van een ander doel, is het onmogelijk om bepaalde passages of scènes louter op basis van het feit dat ze beschrijvende informatie overleveren, als “beschrijving” te betitelen. Expliciete beschrijving in literatuur betekent “sentences that explicitly describe are cast so as to focus on or even assert the properties of whatever they describe”. Het zijn zinnen die geen ander doel dienen dan beschrijven. Expliciete beschrijving in de cinema komt ook voor: “Camera movements that have no other motive (like communicating a character’s perception of a scene) are often purely descriptive. They highlight properties, rather than

10. Ibid., p. 368-369.

11. Chatman, S., *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell UP, Ithaca & London, 1990, p. 38.

actions, for the viewer's attention"¹². Chatman noemt ze dan ook "the filmic equivalent of explicit Description".

Om uit te maken of een bepaalde zin of scène al dan niet een expliciete beschrijving is (hier kan dat dus wel), volstaat een oppervlakte-analyse niet. Hoe beschrijvend de oppervlaktestructuur er ook mag uitzien, op een dieper niveau kan ze een andere functie vervullen. Daarbij komt ook nog dat Chatman film en tekst op dezelfde manier benadert, en de oppervlakkige realisatie van beide is uiteraard radicaal verschillend. Voor het twistpunt van "beschrijvingen van acties" stelt hij het volgende criterium voor: een actie is verhalend als de plottijd vooruit wordt geholpen, beschrijvend als dat niet het geval is. Hij geeft het voorbeeld van een beginshot van een film. Een landschap-met-duif wordt pas verhalend als de plottijd erdoor wordt beïnvloed: als de duif een briefje aan haar poot heeft bijvoorbeeld, of als ze over de hoofden vliegt van de kussende hoofdpersonages¹³. Voor Chatman ligt het verschil tussen expliciete beschrijving en verhaal dus in het tijdelijke aspect ervan.

Het probleem met zijn redenering is echter het gebruik van de noties plot en verhaaltijd: hoe bepaal je wat tot de plot behoort en wat niet? Wanneer begint een verhaallijn? Chatman zelf lijkt nogal antropocentrisch te denken (de verhaallijn wordt in het gegeven voorbeeld bepaald in relatie tot de personages), maar zeker bij iemand als Streuvels, die bewust twee "verhalen" (het cyclische van de natuur, het lineaire en nietige van de mens) tegen elkaar afweegt, is deze redenering niet evident. Bovendien gaat ze voorbij aan de beschrijvende impuls die uitgaat van minutieuze stap-voor-stap weergaven van acties van het hoofdpersonage. Tevens vallen talloze passages, die door verschillende critici als beschrijvingen worden beschouwd, uit de boot. En hier raken we aan de kern van het probleem.

2. HET CONCEPT BESCHRIJVING FUNCTIONALISTISCH BEKEKEN

Ondanks de net geschetste problemen om het concept op theoretische gronden af te bakenen, spreken de kritiek en de stilistiek al eeuwen van beschrijvingen. Hoe valt dit te rijmen? Het probleem heeft volgens mij te maken met de ambitie van de theo-

12. Ibid., p. 43.

13. Ibid., p. 31.

rieën: ze willen uitmaken wat een beschrijving "is", alsof het om een gegeven gaat dat een stabiele essentie heeft, die niet onderhevig is aan temporele of ruimtelijke invloeden. Een correctere vraagstelling zou kunnen luiden: "wat betekent beschrijving voor een in tijd en ruimte en cultuur gesitueerd persoon?". Om dit te onderzoeken, is het nodig een zeer gevarieerd maar tevens overloos corpus onder de loep te nemen: zowel stijl- en schoolhandboeken, recensies, brieven, literatuurgeschiedenissen,... komen in aanmerking.

Nu blijkt het discours over beschrijving, enigszins paradoxaal, een toch wel merkwaardige homogeniteit te vertonen¹⁴. De geschiedenis van de beschrijving is die van "un rejet presque unanime", om het met de woorden van J.M. Adam te zeggen¹⁵. Ik overloop een aantal van de typische aandachtspunten zoals die in de historische overzichten uit de boeken van Adam en Hamon worden aangestipt. Ik bespreek daarbij ook telkens de "remediërende kunstgrepen" die de stilistiek aanreikt om beschrijvingen zo te bewerken dat ze aanvaardbaar worden, en ook of en hoe deze problematiek bij Streuvels en in de Streuvelskritiek aan de orde is.

2.1. *Beschrijving en mensloosheid*

Vooreerst is de pure beschrijving on-menselijk, wat in een antropocentrisch gericht wereldbeeld onaanvaardbaar is. Dit tekort kan op verschillende manieren worden weggewerkt. Zo schrijft Blair in 1808: "Pour donner de l'intérêt à la description des objets inanimés, le poète doit toujours y introduire des êtres vivants"¹⁶. J.J. Broeckaert geeft dan weer de volgende aanbeveling: "Fixez votre attention sur l'acteur principal de la scène à décrire, de manière à le tenir constamment en évidence et à en faire le lien du

14. Die homogeniteit hoeft niet noodzakelijk te verbazen, gezien het feit dat al deze documenten eigenlijk in elkaar haken. Zo voeden (oudere) stijlhandboeken de schoolhandboeken, en worden recensenten zowel als auteurs en onderzoekers grootgebracht met die schoolhandboeken. Een goede illustratie daarvan is het taalgebruik van recensenten. Streuvels' stijl wordt regelmatig "gespied" genoemd, wat voor een hedendaagse lezer wat vreemd mag klinken, maar toen deel uitmaakte van het voorgeschreven vocabularium om over literatuur te spreken. Dat vocabularium werd dan ook aangeleerd in de middelbare school. Diverse in de scholen gebruikte stijlhandboeken getuigen daarvan (zie bijvoorbeeld Verest, J., *Handleiding bij de aanvankelijke studie van de letterkunde*, s.n., Brussel, 1907, p. 53-54). Het belang dat aan bondigheid wordt gehecht, gaat dan weer terug op een vereiste afkomstig uit de klassieke retorica, namelijk de zogenaamde "brevitas".

15. Adam, J.M., *La description*, PUF, Paris, 1993, p. 5.

16. Zoals geciteerd in Adam, o.c., p. 73-74.

récit"¹⁷. Een andere manier om een beschrijving menselijker te maken, is door er gevoel en bezieling in te leggen. Zo stipt Vapereau in zijn *Dictionnaire universel des littératures* van 1884 aan dat een aantal auteurs vergeten is "sans aucun doute parce que l'homme en est absent, parce que la passion, l'émotion humaine, ne les animent pas"¹⁸. Die "émotion humaine" kan zowel het gevoel van de auteur als dat van de personages zijn¹⁹. Het is opvallend dat zelfs Emile Zola dit principe niet veronachtzaamde. Théophile Gautier vindt in zijn ogen geen genade, want Zola "trouve justement chez lui la description pour la description, sans souci aucun de l'humanité"²⁰. Hij besluit zijn stuk met een verklaring waaruit meteen ook blijkt hoe de romancier zijn beschrijvingen kan vermensen: "dans un roman, dans une étude humaine, je blâme absolument toute description, qui n'est pas [...] un état du milieu qui détermine et complète l'homme"²¹. Beschrijvingen zijn aanvaardbaar als ze aantonen hoe de mens door zijn milieu wordt bepaald.

De manier waarop het derde hoofdstuk van *Minnehandel* (VW I, 1125-1127) uit 1903 begint, toont dat Streuvels' teksten aan elk van de net gegeven voorschriften tegemoetkomen. De passage bevat een plethora aan "êtres vivants": "de kalveren", "de jongens", de "grote, gedaagde mensen", "boevers en knapen", "de peerden", "de meiden",... Bovendien is er wel degelijk één personage wiens handelingen voor de rode draad zorgen van heel de passage, namelijk de heel antropomorf voorgestelde lentewind: "De jonge wind kwam ineens uit de zuiderstreek gewaaid en rolde zottebollend over 't land" (1125). Hij heeft een eigen "adem", een eigen willetje: "Hij miek ze [= de grote gedaagde mensen] zo schamel, zo kleintjes, zo onmenselijk belachelijk" (1126) en legt de mensen het zwijgen op. Het is een mannelijke wind, met een duidelijk mannelijke seksualiteit: niet alleen brengt hij het "fat-

17. Broeckaert, J.J., *Le guide du jeune littérateur*, Blanchard, Liège, 1853, p. 157. De verglijding naar de term "récit" in het citaat is betekenisvol. Als een scène een "acteur principal" bevat die voor een "lien" zorgt, is er sprake van "verhaal". Deze zelfde gedachte vinden we ook veel later terug bij J.M. Adam, wanneer hij stelt: "la présence centrale et permanente d'au moins un personnage-acteur est une des composantes de base du récit" (p. 72-73).

18. Zoals geciteerd in Adam, o.c., p. 56.

19. "Il importe que la vie humaine, que les sentiments et les passions ne disparaissent jamais sous la description, qu'elle n'étouffe pas les personnages, et même dans le cas où elle ne se trouve pas mêlée à une action, qu'elle laisse au moins voir un coin de l'âme de celui qui en est l'auteur" (Vapereau zoals geciteerd in Adam, o.c., p. 73).

20. Zola, E., De la description, in: *Le roman expérimental*, Garnier-Flammarion, s.l., 1971, p. 231-235 (233).

21. *Ibid.*, p. 235.

soen" van de "statige boerinnen" in gevaar (1126), hij heeft het ook op de jonge meisjes gemunt. Hij doet hen lachen "van welgezindheid omdat de wind in hun rokken woelde en hun lijf als met handen beduwde, als wilde hij hen omver kantelen" (1126-1127). Zij genieten met blozend gelaat van de "deugddoende aaiing van de luwe wind" (1127). Aan gevoel is in deze passage evenmin gebrek. De verteller roept uit: "Ei, wat een lust was het die uch-tend, op 't hoge veld, dat lichtspel na te gaan en zich te laten doorwaaïen van de prille wind!", nog voor er ook maar één pers-nage ten tonele is verschenen. Hij voelt dus zelf mee alsof hij een personage is. Dat blijkt ook uit een aantal evaluerende kwalifica-ties van de wind: "Deze keer bleek 't de verwoester niet, gelijk te najare, die tempeesten komt met geweld en overal schade en kwaad uitricht, - 't was de vriendelijke wind, de boodschapper van de heerlijke lente". Het gevoel van de personages zelf komt eveneens expliciet aan bod. Het is er een van perfecte éénklank met de blijde lente: "Al wat leefde scheen er behagen in te schep-pen en 't loech en 't stoeide ook al mee in nieuw ontwaakte jolig-heid" (1125). De meiden bijvoorbeeld "liepen mee met de wis-selwendende schaduwen die draafden over de zonnigheid van 't land en ze loechen, zonder bekende reden, zuiveruit van welge-zindheid, om dat de wind in hun rokken woelde" (1126-1127). Zelfs de "ernst van alle dagen" van de volwassenen moet onder druk van de "lachende wind" plaatsmaken voor gelach (1126). De mens is dus één met zijn milieu, en zijn gemoedstoestand gaat hand in hand met de beweging van de seizoenen: de lentewind maakt hem vrolijk, een half jaar later heeft hij te lijden onder de vernielingen van de najaarswind.

In de Streuvelskritiek is het probleem van de mensloosheid heel manifest. In een recensie van *De vlaschaard* poneert H.R. het volgende poëtische principe:

de mensch is van "de natuur" het voor de kunst verweg voornaamste, het krachtigst ontroeringwekkende element [...] Alleen menselijke ontroeringen kunnen de ziel aan een boek geven²².

Of Streuvels hierin al dan niet is geslaagd, blijft een twistpunt in de hele Streuvelskritiek. Het regelmatig opduikende verwijt dat de auteur overdreven aandacht schenkt aan de natuur, en de mens en diens gevoels- en gedachteleven compleet verwaarloost, wordt door tal van critici tegengesproken.

22. H.R., Over Stijn Streuvels, in: *Elsevier's*, 3, 1908, p. 208-216 (210).

Af en toe vinden we het idee van een evolutie. Vanaf *De vlaschaard*, en zeker vanaf 'Het leven en de dood in de ast', zou de auteur volgens verscheidene recensenten de mens steeds meer in het centrum van zijn oeuvre plaatsen. Streuvels zelf wijst er in een antwoord op een reeks artikelen van Querido op dat de mens in zijn oeuvre steeds belangrijker is geworden en dat teksten als 'Kerstwake', *De teleurgang van de Waterhoek* en *Werkmensen* zorgen voor "een evenwicht in 't geen gij doet uitkomen als een soort lacune in mijn werk"²³. In een brief aan De Bom op 4 juni 1898 had Streuvels nochtans al geschreven dat hij zoveel mogelijk vermijdt "in de pure en eigenlijke directe beschrijving te vallen, mijn dingen zijn – overal waar 't kan – gezien door de ogen en het temperament der meêlevende figuren". Het beschrijvende fragment draagt dus de sporen van het "temperament" van het personage, en/of hij treedt op als kijker. Dat hij daarin volgens sommigen geslaagd is, bewijst een uitspraak van Hegenscheidt uit zijn gezaghebbende artikel over *Lenteleven*:

hij [nl. de mens; TS] bepaalt zijn omgeving; door de kleur van zijn gemoedsstemming aanschouwen wij haar. Zie de breede beschrijving van den pijpenwinkel in "Een pijp of geen pijp". Wij zouden er nauwelijks belang in stellen indien wij er achter niet het groot verlangen van den knaap voelden"²⁴.

Later kan Knuvelder dan ook in een reactie op Van Nijlen²⁵ betogen dat het hier aan de orde zijnde bezwaar slechts opgaat voor het beginwerk, en dan nog maar ten dele: ook daar had de auteur al ruime "aandacht voor de mens, met name het kind in zijn zuivere, ongerepte staat"²⁶.

Anderen argumenteren dat de mens in dit oeuvre eigenlijk toch nooit helemaal ontbreekt. André De Ridder citeert uit *Stille avonden*²⁷ en stelt dat precies het opnemen van "die proletarisc [*sic*]

23. Streuvels, S., Brief aan Israel Querido, in: *Algemeen Handelsblad*, 07/05/1932.

24. Hegenscheidt, A., *Stijn Streuvels en Lenteleven*, Veen, Amsterdam, s.d. (afzonderlijke uitgave).

25. Die had in *Algemeen Handelsblad* 29/09/1951 geschreven: "Ik zal niet beweren dat Streuvels een groot romancier is. Dit kon hij, gezien zijn personaliteit, niet zijn. De mens en zijn bestaan, zijn hartstocht en zijn wanhoop, zijn voor hem nooit problemen geweest. Hij ziet alleen de natuur".

26. Knuvelder, G., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde*, 4, Malmberg, 's Hertogenbosch, 1967, p. 397.

27. "'t Was 't seizoen dat al het werk verricht is en de boeren hun schatten aan de zon te broeden overlaten in afwachting dat ze rijpe gestoofd er de pikke mogen in slaan en den oogst beginnen en de opene schuren voltassen."

betrachting over de wachtende hoop van 't boerenvolk'²⁸ Streuvels onderscheidt van een zuivere realist. Julius Persyn noemt dit werk uniek "juist wijl de mensch overal aanwezig is: Streuvels zelf, het begenadigd schepsel onderdomplend in Gods schepping, en telkens weer opduikend met de glanzende van schoonheid door den Schepper in en om alles gespreid"²⁹. Veel later stelt Garnt Stuiveling zich de vraag "of het wel waar is dat in het werk van Streuvels, objectief beschouwd, het landschap zo'n overheersende plaats inneemt". Immers: "Wanneer men een paar novellen ter hand neemt met titels die niets anders doen verwachten dan een natuurbeschrijving, blijkt de werkelijke tekst veel menselijker"³⁰.

Velen hebben er ook op gewezen dat de mens in Streuvels' oeuvre misschien wel minder op de voorgrond treedt, maar dat dat daarom nog niet wil zeggen dat zijn teksten personageeloos blijven. Alleen zijn die personages niet langer de mensen, maar wel de natuur: "de helden van Stijn Streuvels zijn geen menschen. Het zijn de natuurkrachten: de zon en de regen, de stormen en de winden"³¹. Couranter is de redenering, die op een door André de Ridder geciteerde uitspraak van Streuvels teruggaat, dat Streuvels de mens niet helemaal wegcijfert, maar hem wel verkleint op basis van zijn wereldbeschouwing:

Als ge hier voor zoo'n ruimte zit, dan is de mensch maar een stipje, een mier. De mensch staat maar op 't achterplan. De Natuur is 't essentiële [...] Mijne kunstbetrachting is: de groote natuur situeeren, met den mensch als détail erin³².

Precies deze twee-eenheid zorgt er volgens Van Duinkerken voor dat verhaal en beschrijving bij Streuvels één zijn:

Men kan bij hem niet [...] aanwijzen, waar de natuurbeschrijving ophoudt en het vertelsel begint, maar de natuurbeschrijving is het vertelsel, en het vertelsel is de natuurbeschrijving. In zijn tallooze verhalen beschrijft als het ware de natuur zichzelf en dit is dan meteen het levensverhaal van de menschen. De menschen zijn mede de natuur³³.

28. De Ridder, A., *Stijn Streuvels. Zijn leven en zijn werk*, Veen, Amsterdam, 1907, p. 95-96.

29. Persyn, J., *Stijn Streuvels*, in: *Dietsche Warande en Belfort*, 1931, p. 730-734 (731).

30. Stuiveling, G., inleiding op VW IV, p. 7-164 (38-39).

31. Muls, J., *Het Landschap in het werk van Stijn Streuvels*, in: *Verslagen en mededelingen Koninklijke Vlaamsche Academie voor taal- en letterkunde*, 1941, p. 664-672 (671).

32. De Ridder, o.c., p. 68.

33. Van Duinkerken, A., *Stijn Streuvels 70 jaar: een dundruk-editie van zijn werk*, in: *De Tijd*, 03/10/1941.

Zoals ik net al aantoonde in verband met een passage uit *Minnehandel*, zorgt Streuvels regelmatig voor een duidelijke “vermenselijking” van zijn natuurbeschrijvingen. Aan het begin van *De vlaschaard* doet hij dat echter niet, maar precies die weigering kan als heel betekenisvol worden beschouwd. Ze kadert immers in de algehele vernedering van de hoogmoedige Vermeulen: de tekst is begonnen zonder hem – tot het niveau van de natuurkrachten heeft hij van meet af aan geen toegang³⁴.

2.2. Beschrijving en het statische

Voorts zou de beschrijving ook te statisch zijn. Ze richt zich op dingen in hun gelijktijdigheid, in de ruimte, en niet in de tijd. De beschrijving betekent een stilstand ten opzichte van de voortschrijdende tijd van het verhaal, en brengt zo de communicatie met de lezer in gevaar. Volgens de klassieke opvatting is de enige goede beschrijving de Homerische: een wapenrusting wordt beschreven terwijl een personage ze aantrekt, een schild terwijl het wordt gemaakt. Verwant is de zogenaamde “description-promenade”: een landschap wordt beschreven terwijl het personage erin rondloopt. Een andere mogelijkheid werd door Hamon bestudeerd: de stilstand in de verhaaltijd wordt gemotiveerd, bijvoorbeeld door het personage te laten rusten. Elk van deze voorbeelden schakelt de beschrijving tot op zekere hoogte in de verhaaltijd in (en verbindt ze met het menselijke niveau), waardoor ze aanvaardbaar wordt.

Of Streuvels hierin is geslaagd of niet, is evenzeer een twistpunt in de kritiek. Er wordt regelmatig gewezen op het scenische en het tafereel-, schilderij- en tableau-achtige karakter van zijn kunst, en dit met meer nadruk vanaf het eind van de jaren twintig, met de algehele aanval op streekliteratuur, op de traagheid, de overloze beschrijvingswoede, het teveel aan folkloristische elementen en meteorologische bulletins. Streuvels is succesvoller “in het weergeven van toestanden dan van overgangen en evoluties”, merkt Helman in 1941 op³⁵. Van Duinkerken beklemtoont dan weer: “Het wonder zijner veelzijdige beschrijvingskunst is, dat ze nooit iets in zijn doodschen rusttoestand beschrijft. Ze schildert de

34. Voor een uitgewerkte interpretatie, zie Sintobin, T., ‘Ik ben jong, gij zijt oud! We zullen eens zien hoe lang het nog duren zal!’ Over enkele beschrijvende passages in ‘De vlaschaard’ van Stijn Streuvels, in: *Spiegel der Letteren*, 42, 2000, p. 297-330.

35. Helman, A., Tussen uil en spiegel, in: Haantjes, J. en W.A.P. Smit, *Panorama der Nederlandse Letteren*, Amsterdamsche boek- en courant mij, Amsterdam, 1948, p. 481.

beweging. De menschen zien wij aan hun handelingen, de boomen aan hun strijd tegen den wind, die hun kruinen teistert, de zon aan haar davering over de velden”³⁶. De Pillecyn had het conflict eerder al als een botsing van poëtica’s (en generaties) beschouwd:

Wij hebben naar gelang temperament of leeftijd, een voorkeur of een afkeer voor wat men het “beschrijvende” noemt. Wij kennen op dit oogenblik litteratuur die haar roem haalt uit het absoluut dynamische in het verhaal, en waar het dynamische is praatkunst in het superlatieve, commeerderij tot kunst is opgedreven. Maar of men voor of tegen is wat men “beschrijvende kunst” noemt, men zal moeten erkennen dat Streuvels’ beschrijvende kunst valt buiten den algemeen erkenden inhoud van dit begrip. In den absoluten zin van het woord genomen is de *Ommegang* een stuk beschrijving van honderd en twintig bladzijden. Maar wie er zich met het woordje beschrijving meent van af te maken begaat een onrechtvaardigheid. De natuur, de seizoenen, de dagen, hemel en lucht, zooals zij in *Het Uitzicht der Dingen* voortreden zijn geen kader. Het is leven, personage; het uit zichzelf statische wordt dynamisch in deze bladzijden. Hier gaat de kracht, het leven, de handeling niet uit van de menschen; de aarde regeert, zij regelt het leven van den mensch³⁷.

Het vermenschelijken van de wind in *Minnehandel* waarover ik het al had, resulteerde, op een soortgelijke manier als een “description-promenade”, in een dynamisering van het beschreven landschap. Hetzelfde geldt voor de manier waarop de streek wordt aangebracht in *Langs de wegen*: terwijl Jan aan het stappen is (VW I, 741-744). De manier waarop de dageraad wordt verwoord in ‘De kwade dagen’ heeft ook al niets passiefs: “Met een kreunende zucht van de wind heeft de dag zich uit de nacht geheven. Als een onzichtbare geest vaart de zware wereldasem over bergen en dalen en door de ruimte” (VW II, 371). De intrede van de lente in *De vlaschaard* wordt aangebracht als een “strijd tussen de vijandige elementen” (VW II, 511-512), de storm verder in de roman wordt de hele tijd vergeleken met heel dynamische scènes: “dondertorens die met hun drakenmuilen de zon dreigden op te slokken” (VW II, 679), “de luchtschepen met zeilen als opgespannen blaaskaken” (VW II, 679), “als gehoornde koppen die aan ’t ramemen gaan” (VW II, 679-680). De beschrijving uit ‘Een pijpje of geen pijpje’ waarvan al sprake was, is dan weer een goed voorbeeld van het motiveren van de stilstand: het personage zet zijn

36. Van Duinkerken, o.c.

37. De Pillecyn, F., *Stijn Streuvels en zijn werk*, Lannoo, Tiel, 1932, p. 83-84.

“kordewagen” aan de kant om een uitstalraam grondig te kunnen bekijken (VW I, 243).

Een interessante beschrijving is ten slotte die van het weeshuis in *De blijde dag* (VW II, 70-871). De auteur getroost zich twee bladzijden lang geen enkele moeite om deze passage te dynamiseren. Er is geen kijkend of rondwandeland personage. De auteur selecteert werkwoorden die geen enkele beweging uitdrukken als “stonden”, “waren”. Beweging wordt zelfs ontkend: “deuren die nooit schenen open te gaan”. De introductie van de andere ruimte daarentegen, de buitenwereld, verloopt op een veel dynamischer manier: “Hélène kwam eensklaps in de zon, in de wind. Het felle licht van de zon deed haar aan als een grote blijdschap; de wind voelde zij als een geweldige lach” (VW II, 895). De absolute doodse passiviteit (= conservativiteit) van het weeshuis, in schril contrast met de levend(ig)e buitenwereld, wordt dus benadrukt door een normaalgesproken negatief kenmerk van de beschrijving ongewijzigd te laten³⁸.

Een wat andere vorm van dynamisering komt tot stand doordat beschrijvingen op elkaar inhaken en zo een soort klein verhaal tot stand brengen. Ze worden dan als het ware dynamisch en ingeschakeld in de tijd, maar dan over hun eigen grenzen heen: de afzonderlijke beschrijvingen zijn momentopnamen in een evolutie. ‘Het leven en de dood in de ast’ uit 1926 bevat een goed voorbeeld. Het gebouw wordt aanvankelijk “een schip in volle zee” (VW III, 726) genoemd. Halverwege echter wankelt de zwerver Knorre binnen waardoor het een stuurloos zwalpende “oude schuiter” (VW III, 60) wordt, een “wrak op de woelige, inktzwarte zee” waarin ook Blommes utopia, het koeplekje waar hij al zo lang van droomt, vergaat (VW III, 760). ’s Morgens heeft Fliepo gedroomd dat hij schipbreuk heeft geleden, en Blomme voelt zich “verdoold in een onbekend land, in ’t blinde te tasten, gelijk iemand die aan ’t waden is [...] zijn gedachten missen vaste bodem” (VW III, 787). In diezelfde novelle gaat een bevreedend verhaal schuil achter de beschrijving van Knorre. Hij komt binnen en “valt gelijk een zak in de donkere hoek” (VW III, 759). Wanneer Blomme, Fliepo en Hutsebolle hem voorbijstappen, “zien ze

38. Ik vond geen expliciete uitspraken van Streuvels waaruit blijkt dat hij hier bewust mee bezig was. Wel bevat de briefwisseling met De Bom een enigszins verwant voorbeeld. De Bom had Streuvels er in zijn brief van 28/05/1898 op gewezen dat hij de preek in ‘Lente’ “wat al te lang uitgewerkt” had gevonden. Streuvels verdedigt zich: “ik wilde volstrekt den indruk weergeven die men in zulke geleg[enheid] bij een Sermoen gevoelt: *het veel te lang duren!* Heb ik van mijne lezers te veel gevraagd met hen dat te doen gevoelen deur een *beetje* van die langdradigheid??” (Streuvels aan De Bom 04/06/1898).

de bundel lompden waarin Knorre gedoken zit, dampen gelijk een ketel boven 't vuur" (VW III, 762). Uiteindelijk wordt Knorres lijk weggevoerd in dezelfde draagbak als waarmee de cichoreiwortels normaal worden vervoerd, en een van de personages merkt op: "Niet meer dan een zak bonen die moet buitengeslept worden" (VW III, 791). Knorre, die in de loop van het verhaal voor de andere personages hét voorbeeld was van een mens die aan het onredelijke leven van de werkmans ontsnapte, blijkt er evengoed aan onderhevig. Meer nog: hij is er het weerloze, verwerkte product van – niet de verwerker, die de arbeiders zelf (althans: nu nog) zijn.

2.3. *Beschrijving en wanorde*

Een met het behandelde bezwaar samenhangend punt van kritiek is dat van structuurloosheid: omdat beschrijvingen niet gehoorzamen aan causale/chronologische vereisten en de menselijke handelingen als rode draad moeten missen, dreigen zij verzeild te geraken in ordeloosheid. "Pour l'idéal classique, seul le récit possède un ordre et une dynamique naturelle et, par comparaison, la description est toujours négativement abordée"³⁹. Paul Valéry wijst beschrijving als volgt af:

Toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut invertir, en général, les propositions successives⁴⁰.

Stijlhandboeken schrijven dan ook tal van ordeningsprincipes voor. Heel bekend is de opgelegde volgorde om personen te beschrijven: van kop tot teen, of bomen: van beneden naar boven. Die volgorde streeft naar noodzakelijkheid, naar natuurlijkheid: stervelingen worden van hoog naar laag beschreven omdat God hen heeft geschapen "en commençant par la tête"⁴¹ en bomen worden – om het met de woorden van Alexandre Vessiot uit 1886 te zeggen – beschreven "à commencer par... le commencement, c'est à dire par le pied, ou mieux encore, par la racine et, s'il peut, par la semence même"⁴². Dat noodzakelijk maken kan ook op een

39. Adam, o.c., p. 17.

40. Zoals geciteerd in Adam, o.c., p. 70.

41. Ibid., p. 50.

42. Zoals geciteerd in Adam, o.c., p. 17.

andere manier. Verest raadt de waarnemer aan om goed te onderscheiden:

Welke *verschillende verschijnselen* elkander opvolgen, en in welke orde – of, – indien er in het waargenomene niets voorbijgaat, maar alles onbewogen blijft staan, wat er, *van een zeker welgekozen standpunt uit*, op den voorgrond verschijnt, wat op den achtergrond, wat in het midden, omhoog, beneden, enz.. VOORBEELD: Hij stapte sneller en de olmen schoven één voor één voorbij, en tenden, ginder heel ver in die donkere haag van stammen en loovers, kwam er een klein openingske, daar de boomen elkaar schenen te genaken. Kijk: daar, nevens het dorpskerkje stond boer Willems hofstee met haar schaliëntorreke, en de groote populiers, en nevens, dichte tegen malkaam, en heel gedoken in 't groen, twee kleine huizekes. STIJN STREUVELS, 's Zondags⁴³.

Het goed kiezen van een standpunt resulteert in een zekere gemotiveerde orde: voorgrond versus achtergrond, links versus rechts, boven versus onder. Die orde is dan eigenlijk nog niet noodzakelijk, "Le regard erre comme il veut" (Valéry)⁴⁴ maar is vanuit een ander oogpunt toch ook niet lukraak. Door die blik, dat standpunt, toe te wijzen aan een personage, wordt de orde waarin visuele gegevens worden gebracht (en de selectie van die gegevens) betekenisvol: ze zegt iets over dat personage. In dit geval ziet de lezer iets van de ellenlange weg die de jongen moet afleggen, een weg die echter niet uitzichtloos is, want heel in de verte ziet hij een "openingske" en twee "huizekes". Zo is de afgelegde weg eigenlijk een symbool voor zijn leven: "'t Was zondag! alweer zondag, blijde zondag!... en er kwamen er zo weinig, in die lange, lange weken. En hij ging naar huis voor enige uren, ja, naar huis..." (VW I, 247). De ruimte waarnaar hij heel in de verte kijkt, het "openingske" in de lange rij bomen, is de enige uitweg in zijn voor de rest lange, lange bestaan. Het is de plaats waar hij zijn blijde, onbezorgde jeugd al spelend heeft doorgebracht (VW I, 248).

Een interessant voorbeeld waarbij Streuvels gebruik maakt van zijn vrijheid als beschrijver om de volgorde waarin hij beschrijft te bepalen, is de manier waarop de ruimte wordt behandeld in het verhaal 'Wit leven'. Van in het begin van het verhaal installeert de auteur een duidelijke tegenstelling tussen de wereld van de kwezel Sofie en de wereld van de smid Sander. Die tegenstelling berust bij uitstek op kleuren. Bij haar is wit heel duidelijk de do-

43. Verest, o.c., p. 74.

44. Zoals geciteerd in Adam, o.c., p. 17.

minerende kleur (muren, zoldering, kunstbloemen,...), en dat wit wordt met zuiverheid geassocieerd: "haar wit zielke; 't was lijk dat van een kind nog, onschuldig gebleven, nooit vuil of gestoord geworden" (VW I, 264). Met Sanders wereld echter worden de kleuren zwart en rood verbonden: ze ziet hem de eerste keer "roodbegloeid in de schijn van het smeulend smidsevuur, een klein verneukeld baasje in lederen schootsvel gewonden, met een gelaat zo zwart als het roet van de schouw" (VW I, 266). Op het eind van het verhaal randt hij haar aan: haar witte leven wordt dus bevuild door zijn zwarte en rode leven. Nochtans is er iets vreemds aan de hand. Halverwege het verhaal vermeldt de auteur plots dat de vloer van Sofies huisje "vuurrood" is (VW I, 270), en wat later dat ze onder haar witte muts "zwartglimmende haartressen" (VW I, 273) draagt. Met andere woorden: haar wereld lijkt toch op die van hem, de tegenstelling is een illusie die wordt doorprikt. Door de volgorde van de beschrijvende informatie te manipuleren, heeft de auteur de lezer op het verkeerde been gezet om hem zo de volle kracht van de illusie te laten beseffen. Vanuit retorisch standpunt bestaat de ordeloosheid van de beschrijving in dit verhaal dus niet. Eveneens uit retorisch oogpunt wordt mijns inziens de uiterlijke beschrijving van de hoofdpersonages in 'Het leven en de dood in de ast' verdaagd tot nadat hun werkzaamheid heel gedetailleerd werd uiteengezet: het werk, uitgevoerd door naamloze radertjes, is belangrijker dan het individu.

2.4. *Beschrijving en eindeloosheid*

Beschrijvingen zijn potentieel eindeloos. Een verhaal eindigt als de laatste schakel in de ketting van de plot is afgewerkt, beschrijven kan altijd doorgaan. Dit kenmerk betekent een gevaar:

la description devient le lieu de l'aléatoire, de l'*amplificatio* infinie, de la non-clôture et de la non-structure, de la prolifération lexicale à saturation imprévisible. Aucune nécessité n'est plus en jeu, l'œuvre, dans sa conception classique, disparaît⁴⁵.

Men wijst dan ook stevast op de noodzaak om te selecteren: één rake trek is waardevoller dan een ellenlang epistel. Nochtans mag de auteur ook weer niet te beknopt zijn. Hij moet een verzoening tot stand brengen tussen volledigheid en economie. Streuvels zelf formuleert het doel als volgt: "om te komen tot den volledigen eenvoud waar alle grote kunstenaars naar trachten: om

45. Hamon, o.c., p. 44.

met de minste middelen den grootsten uitslag te bekomen”⁴⁶. Dat hij daarin is geslaagd, lijdt volgens mentor De Bom alvast geen twijfel:

enkele details hebben me gelukkig gemaakt. Zij zijn van die soort waaraan men den “oer-artist” (!) erkent. [...] Hénaurme! Wilde geloovent jongen dat zoo iets volumes speaks?” (De Bom aan Streuvels 23/06/1897).

Een beschrijving als die van de drie astarbeiders uit ‘Het leven en de dood in de ast’ toont inderdaad aan hoe Streuvels zich in zijn personagesbeschrijvingen heel fel beperkt:

Blomme de bejaarde doch pezige vent met houterige wezen; Hutsebolle, de opperdroger – de norske zwijger, die ’t bevel geeft; en Fliepo, het schamel stuk mens, met een zak van een broek om de lutterbenen, een wanstaltig gelaat met hazenlip en een paar weiogen (VW III, 728).

De personages worden in weinig woorden getypeerd. Op één kenmerk, het “houterige” van Blomme, wil ik dieper ingaan. Dat precies dit kenmerk wordt geselecteerd, lijkt me niet toevallig. Blomme wordt in de loop van de tekst immers nog meer met een boom in verband gebracht. Zo denkt Hutsebolle: “er steekt nog sap in die oude tjok” (VW III, 742) en staan Blommes zonden “in zijn ziel bemerktekend als kankerplekken in een boom”. Knorres gesnurk “gaat als schraven over hard hout, weg en weder” (VW III, 766), en in zijn droom sterft Blomme doordat een reus de boom waarin hij zit omzaagt (VW III, 782). Een ander voorbeeld: Knorre wordt meermaals geassocieerd met stof, bijvoorbeeld bij zijn introductie (“met slodderige palullen omhangen” VW III, 759, “bundel lompen” VW III, 760) en wanneer hij in de droom van Hutsebolle wordt neergeslagen (“hij slaat, slaat, tot de ander als een vod neerzakt” VW III, 777). Dit beschrijvende kenmerk is niet toevallig maar noodzakelijk, tenminste voor wie in het achterhoofd houdt dat de uil, “het Fatum, de ‘Deus ex machina’” in de muizenscène, “evenals een vodde die valt, geruisloos op de grond” duikt en een drietal muizen vastgrijpt. Er wordt dus een onheilspellende link tussen Knorre en het noodlot gelegd... In tal van teksten verkrijgen bepaalde geselecteerde kenmerken een zekere noodzaak, precies doordat ze, als ze verbonden worden met andere passages, een verhaal gaan vormen. Dat Mira al bij haar introductie met een kat wordt vergeleken (VW III, 8) en

46. Streuvels, S., Stijn Streuvels over het werk van Saverys, in: Schepens, L., *Uit-lust-met-de-penne*, Orion, Beveren, 1982, p. 156-160 (160).

Maurice "blij als een vogel" wordt genoemd (VW III, 994), is niet toevallig voor wie weet wat zij met hem gaat uitrichten, net zomin als het feit dat zowel Max (VW I, 1264) als Pauwels (VW I, 1219) als "statisch" worden beschreven, willekeurig mag heten in een roman waarin Max zich willens nillens steeds meer als een volwassene gaat gedragen.

3. BESLUIT

Een onderzoek naar "de beschrijving" is problematisch. Nagaan hoe beschrijvingen in de loop der tijden bekritiseerd werden en hoe auteurs daarmee omgingen, levert wel een heel aantal interessante vragen en aandachtspunten op. Het geval Streuvels toont dat duidelijk aan.