



Filmposter van (een latere release van) James Whales verfilming van Mary Shelleys *Frankenstein. The Modern Prometheus* (1931). Linksonder 'mad scientist' dr. Frankenstein

5 Organisch vs. mechanisch – het romantische frame

Inleiding

Hoewel er nooit een Batavus Droogstoppel heeft bestaan, is de man die Multatuli in 1860 aan de Lauriergracht 37 liet wonen allang geen fictie meer. Als 'het prototype van de hypocriete Hollandse koopman', zoals *Het culturele woordenboek. Encyclopedie van de algemene ontwikkeling* hem beschrijft,¹ is hij niet minder reëel dan de man die hem bedacht. Iedere encyclopedie en elk woordenboek kent hem, niet als personage maar als 'gewetenloze geldmaker' die de mond vol heeft van deugdzaamheid en fatsoen, als 'bekrompen man', 'blikken dominee', 'droogpruim' en 'saai mens' (aldus enkele lemma's die aan hem zijn gewijd).

Droogstoppel, makelaar in koffie, heeft zich ertoe laten verleiden een roman te schrijven. Dat is althans de fictie van Multatuli's *Max Havelaar*, waarin Droogstoppel als een van de vertellers optreedt. Al in de tweede zin van dat boek laat Droogstoppel weten dat hij geen man is van literatuur:

Het is myn gewoonte niet, romans te schryven, of zulke dingen, en het heeft dan ook lang geduurd, voor ik er toe overging een paar riem papier extra te bestellen, en het werk aantevangen, dat gy, lieve lezer, zoo-even in de hand hebt genomen, en dat ge lezen moet als ge makelaar in koffi zyt, of als ge wat anders zyt.²

Droogstoppel schrijft geen romans 'of zulke dingen'. Nu hij dat na lang aarzelen toch doet, bekommert hij zich niet in de eerste plaats over de stijl of de opbouw van de plot. Nee, hij bestelt papier. Heel praktisch. In het vervolg wordt al snel duidelijk waarom deze fantasieloze *homo economicus* de literatuur niet hoog heeft zitten. In romans en dergelijke word je opgelicht. De romanschrijver vertelt dingen die nooit gebeurd zijn. Voor Droogstoppel geldt: 'waarheid en gezond verstand'. Hij heeft niets tegen verzen, maar je moet niet iets zeggen wat niet waar is. Vanwege het rijm zegt een dichter: 'De lucht is guur, en 't is vier uur', ook al is het eigenlijk kwart voor drie. Om te rijmen moet de dichter liegen; het is Droogstoppel een doorn in het oog.³

fictie en werkelijkheid

In Multatuli's roman is Droogstoppel onder meer een karikatuur van de moderne mens. Met alles waar hij voor staat en alles wat hij verwerpt, representeert hij de onttoverde moderniteit. Hij is dus ook een man van de klok. Als Droogstoppel Havelaar (Sjaalman) tegenkomt, vraagt hij hem hoe laat het is. Havelaar blijkt dat niet te weten, dus vindt Droogstoppel hem niet solide:

Ronduit gezegd – want ik houd van de waarheid – was my het weerzien van dien persoon niet aangenaam. Ik bemerkte terstond dat het geen soliede konnexe was. Hy zag zeer bleek, en toen ik hem vroeg hoe laat het was, wist hy 't niet. Dit zyn dingen, waar een mensch op let, die zoo'n twintig jaar de beurs bezocht heeft, en zooveel heeft bygewoond. Ik heb al wat huizen zien vallen!⁴

Droogstoppel, de bureaucraat, is een man van de tijd; Havelaar, de kunstenaar, kan daar zonder. De één is een man die nooit zonder horloge op pad zou gaan, de ander heeft, net als Rousseau, geen horloge meer. De dwingende kloktijd, die correspondeert met de waarden van de moderne, kapitalistische samenleving, heeft hij ingeruild voor een tijdsbegrip dat overeenkomt met het ritme van de seizoenen en de natuurlijke kringloop van zon en maan.

Aan het eind van de roman neemt Multatuli de pen ter hand om Droogstoppel, met zijn rechttoe-rechtaanredeneringen en zijn fantasieloze economische preoccupatie, hardhandig van het toneel te verwijderen ('ik walg van myn eigen maaksel: stik in koffi en verdwyn!').⁵ De reële auteur schuift zijn fictieve personage aan de kant en neemt daarmee stevig stelling in het conflict tussen twee tijdsbelevingen, twee moderniteiten en twee *Weltanschauungen*. Paradoxaal genoeg neemt de reële Multatuli het op voor wat we eerder geneigd zijn te associëren met fictie: voor even legt de voortdenderende machinerie van de moderniteit het aan het eind van *Max Havelaar* af tegen de verbeelding en de creativiteit.

Een dergelijke manoeuvre laat zich goed begrijpen vanuit het romantische frame. Bij toepassing daarvan zullen we elementen zien terugkeren uit het narratief van de verwijdering tussen kunstenaar en burger, dat we bespraken aan de hand van de sociologische these van Bourdieu. De burger-schrijver Van Lennep had in de eerste helft van de negentiende eeuw nog gesproken namens de burgerij waarvan hij de belangen behartigde, in de literatuur en daarbuiten. In de loop van de moderne literatuurgeschiedenis zijn er echter talloze schrijvers en dichters aan te wijzen die zich juist proberen te ontworstelen aan de voorschriften en de regels van de burger. Allemaal zijn zij in gevecht met een mentaliteit waarvan de fantasie- en verbeeldingsloze Droog-

twee
moderniteiten

de verbeelding
van de macht

stoppel de karikaturale verpersoonlijking is. Het romantische frame maakt ons alert op de (talige) sporen die dat gevecht tot op de dag van vandaag achterlaat in literaire teksten.

In de volgende paragraaf, 'Dichterschap en "romantiek"', richten we ons eerst op de romantische mythologie en de beeldtaal waarmee het schrijverschap (en dan met name het dichterschap) sinds tweehonderd jaar is omgeven. We bespreken een vijftal opposities die deze mythologie bepalen. In de paragraaf 'Het romantische frame' behandelen we vervolgens het romantische frame op het sociaal-culturele en het poëtische aandachtsniveau. In 'Literatuur en religie' laten we vervolgens zien hoe dit frame de interpretatie stuurt van een tekst waarin de auteur Isaïc da Costa worstelt met de erfenis van de moderniteit. In de paragraaf 'Literatuur en vooruitgang' komt aan de hand van een gedicht van M. Vasalis (1909-1998) een literatuurhistorische paradox aan de orde: hoe kan het dat literair werk dat zich goed laat lezen vanuit een romantisch verwachtingspatroon door moderne critici en literatuurhistorici vaak juist op grond van door en door romantische (en masculiene) argumenten wordt gediskwalificeerd? In de paragraaf 'Romantisch, antiromantisch?', ten slotte, bespreken we de onontkoombaarheid van het romantische frame.

Wie vertrouwd is met de betekenis die doorgaans door literatuur- of kunsthistorici aan het concept 'romantiek' wordt toegekend (de historische romantiek), zal in de volgende paragrafen veel herkennen: noties als *organisch*, *vrijheid* en *gevoel* – in onze benadering enkele van de belangrijkste tags van het romantische frame – worden al veel langer met romantiek in verband gebracht. Wat onze benadering van de traditionele literatuurhistorische benadering onderscheidt, is dat we zulke noties niet voor (periodegebonden) eigenschappen van 'romantische teksten' houden. We reiken daarentegen een literatuurhistorische methode aan die het mogelijk maakt ook auteurs die doorgaans met andere concepten in verband worden gebracht, vanuit het romantische frame te lezen.

Dichterschap en 'romantiek'

In mei 2005 ontspoon zich op het forum Scholieren.com een discussie over een literatuuropdracht voor leerlingen uit de examenklas. 'Diary of Dreams' liet weten haar werkstuk over de dichter Lucebert te willen schrijven:

Zijn foto spreekt me erg aan, ik kan niet precies zeggen waarom. [...] Dat komt denk ik omdat hij er zo 'echt' op staat, zoals hij in het echt is lijkt het. Hij heeft eigenlijk ook zo'n echte dichters uiterlijk vind ik :)

Een ander voorbeeld van de vooronderstelling dat literair realisme de lezer dankzij zijn menselijkheid bij uitstek goed bedient, vinden we in een schrijversmanifest uit 1970: *Manifest voor de jaren zeventig*. De auteurs, onder wie Peter Andriess (1941) en Heere Heeresma (1932-2011), afficheerden zichzelf als realisten. Ook zij vonden dat de vaak nogal experimentele literatuur van hun tijd ver van de lezer was afgedreven. Na een lange inleiding over de economische aspecten van het schrijverschap en de boekenmarkt pleitten zij op de laatste bladzijde van het *Manifest* voor een literatuur die zich afkeert van het experimentele proza dat, volgens de auteurs, op dat moment in Nederland dominant was, met zijn 'volmaakt onherkenbaar taalgebruik' en zijn 'zeer ver doorgevoerde abstrakties' waar geen lezer op zat te wachten. Ook hier was de impliciete veronderstelling dat een herkenbare uitbeelding op basis van haar menselijkheid beter aan- of binnenkomt bij mensen van vlees en bloed. Kijk maar naar de retorische slotzin van het *Manifest*:

Wij willen de lezer terugwinnen door leesbare teksten te schrijven. [...] Wij willen, godbetert, door domme en slimme en bange en geile mensen gelezen worden!⁷⁰

chantage Het zal duidelijk zijn dat de norm van menselijkheid hier – en op tal van andere momenten in de literatuurgeschiedenis – is ingezet op een manier die iets wegheeft van chantage. Je verzetten tegen menselijkheid is niet alleen onmenselijk (en wie wil er nu onmenselijk zijn?), het wordt ook voorgesteld als hypocriet.

In schema 6b staan de metaforen en de opposities die het realistische frame bepalen bij elkaar (zie p. 221): de tags uit het globale discursieve kader van het realisme, waarbinnen aan uiteenlopende teksten betekenis kan worden gegeven.

Literatuur en idealisme

ideologie Veel van wat tot nu toe in dit hoofdstuk aan de orde is geweest, heeft onmiskenbaar een politieke, ideologische dimensie. De combinatie van literair realisme en ideologie (of idealisme) kan op het eerste gezicht een beetje vreemd lijken. In het alledaagse spraakgebruik sluiten de kwalificaties realistisch en idealistisch elkaar immers vrijwel uit. Een realistisch lost problemen rationeel en praktisch op: kalm overziet hij de feiten en bij zijn reactie op die feiten speelt sentiment geen rol. Een idealist, daarentegen, beziet de werkelijkheid door de bril van zijn idealen, en hoe bevlogener hij is, des te groter het risico dat hij in de werkelijkheid niet ziet wat er is, maar wat hij wil dat er is.

Toch zijn veel literaire teksten die eenvoudig vanuit het realistische

frame gelezen kunnen worden uitgesproken idealistisch van strekking. Denk maar aan Beecher Stowes roman over (en tegen) de slavernij en aan Cremers novelle over (en tegen) kinderarbeid. Literair realisme, schrijft ook Morris, gaat vaak met idealisme gepaard. En het structurerende principe van veel romans die dicht bij de werkelijkheid staan is 'the struggle of an idealist against the hampering materiality of the social world'. Een deel van de verklaring voor deze ietwat paradoxale combinatie van realisme en idealisme is ongetwijfeld dat in de realistische norm van menselijkheid al een zekere idealisering van de werkelijkheid besloten ligt.⁷¹

De ambitie om literatuur de werkelijkheid adequaat te laten uitbeelden, wordt door het idealisme van de schrijver onder druk gezet. Idealisme uit zich eerder in droom of fictie dan in realiteit. Het is in dit verband interessant dat Cremer zijn lezers in *Fabriekskinderen* ervan probeert te overtuigen dat hij ervoor beducht is dat zijn idealisme met hem op de loop gaat. De novelle begint, heel abstract en metaforisch, met het beeld van een 'afzichtelijke wond' die de stad ontsiert. De schrijver – literator als hij is – laat zich meeslepen in een bevlogen uitwerking van die metafoor: de stad lijdt, er moeten medicijnen aan te pas komen en wellicht zelfs een operatiemes. Maar dan grijpt de schrijver in zijn eigen tekst in, als realiseerde hij zich plotseling dat zijn literaire verbeelding of zijn bevlogenheid met hem (of met de realiteit) op de loop dreigt te gaan. Hij spreekt zichzelf aan:

Maar u, novellenschrijver, hoe spreekt u in beelden en raadsels? Hoort u niet al de stem opklinken die u vermaant tot eenvoud en kalmte, die u toeroept: 'Blijf wie u zijn wilt?' En ja, hij [de novellenschrijver] voelt de juistheid van die woorden wel, maar ach, koortsachtig jaagt het bloed door zijn aderen [...]. Maar desalniettemin zal hij vanaf nu aan trachten zijn verhaal eenvoudig te vertellen, ontzettend eenvoudig.⁷²

Op het moment dat de verteller ontdekt dat zijn al te literaire toon er wellicht toe zal bijdragen dat hij zijn doel voorbijschiet, keert hij op zijn schreden terug en maant hij zichzelf tot eenvoud en trouw aan de (niet opgesmukte) werkelijkheid. En passant geeft hij daarmee zijn lezer de boodschap mee dat fictie een middel is, maar geen doel – een middel dat het (idealistische) doel niet in de weg mag staan.

Een vergelijkbare interventie van de auteur in zijn eigen fictie is de beroemde (en al deels geciteerde) passage aan het eind van *Max Havelaar*, waarin Multatuli zelf de pen ter hand neemt en zijn fictionele vertellers heenzendt, te beginnen met Droogstoppel:

Halt, ellendig produkt van vuile geldzucht en godslasterlyke femelary! Ik heb u geschapen... ge zyt opgegroeid tot een monster onder myn pen... ik walg van myn eigen maaksel: stik in koffi en verdwyn! Ja, ik, Multatuli 'die veel gedragen heb' neem de pen op.⁷³

Zoals Cremer met zijn *Fabriekskinderen* een politiek, buitenliterair doel had (de lezer mobiliseren tegen kinderarbeid), zo heeft Multatuli in *Max Havelaar* de (geëxpliciteerde) bedoeling zijn lezer bewust te maken van de misstanden in de toenmalige Nederlandse kolonie in de Indonésische archipel. 'De Javaan wordt mishandeld!', zegt Multatuli wanneer hij Droogstoppel het woord ontnomen heeft.

Je zou je kunnen afvragen waarom Multatuli die akelige Droogstoppel überhaupt in het leven geroepen heeft, wanneer hij hem uiteindelijk na ruim tweehonderd bladzijden walgend terzijde schuift. Het antwoord op die vraag is eenvoudig: hij had hem nodig. Om zijn boodschap effectief te brengen, wilde Multatuli gelezen worden. En dus goot hij zijn verhaal in de vorm van fictie. Hij verzoon karakteristieke, lach- en ergerniswekkende personages die het de lezer mogelijk maken zich ermee te identificeren of zich er juist tegen af te zetten. Niet omdat die personages op zichzelf van belang waren, maar wel omdat zij de abstracties van de geschiedenis tot leven wekken. Het eerste academische proefschrift dat, in de jaren 1960, over *Max Havelaar* werd geschreven, verwoordt het zo: 'De roman-vorm is in laatste instantie verguldtsel voor de pil die Multatuli zijn landgenoten wil doen slikken.'⁷⁴

interventie Wie als schrijver effectief wil interveniëren in de werkelijkheid, kan zijn tekst succesvoller maken door er fictionele elementen aan toe te voegen. Het is een truc die schrijvers nog altijd toepassen. Toen de Amerikaanse auteur Dave Eggers (1970) in *What Is the What* (2006) de lotgevallen van de Soedanese vluchteling Valentino Achak Deng boekstaafde – omdat hij aandacht wilde vragen voor wat immigranten in de Verenigde Staten allemaal doormaken –, koos hij ervoor het waar gebeurde verhaal te presenteren als een roman: 'All these things in the book – the facts of the war, the movement of people and troops – are historically accurate, but what's necessary to make a book compelling is shaping it in an artful way. [...] So I made it a novel.'⁷⁵

het instrument van de fictie Ook Multatuli was er, ondanks de romanvorm van zijn *Max Havelaar*, veel aan gelegen de feiten in het boek 'historically accurate' te laten zijn. Ook bij hem is de fictie slechts een instrument dat, als het z'n werk gedaan heeft, opzij wordt geschoven ten behoeve van het hogere doel.

En dat hogere doel is uiteindelijk de waarheid. Net als in Cremers *Fabriekskinderen*, waarin de verteller zich als ooggetuige presenteert ('Slechts wat ik zelf gezien of gehoord heb [...], gaf ik u weer in vluchtige trekken'), zijn er in de fictie van *Max Havelaar* talrijke waarheids-

claims aan te treffen. Zelfs in de beroemde, dramatische parabel van Saïdjah en Adinda, die in allegorische vorm in kort bestek het verhaal van Multatuli's hele boek vertelt. Er is bijvoorbeeld deze passage, waarin de verteller (op dat moment niet Droogstoppel, maar diens *schwärmerische* assistent Stern) zich rechtstreeks tot de lezer richt:

Ik heb 't slot der geschiedenis van Saïdjah korter gemaakt, dan ik had kunnen doen wanneer ik lust gevoeld had in 't schetsen van iets akeligs. [...] Aanvankelyk vreesde ik, sterker kleuren noodig te hebben om den lezer te treffen by 't beschryven van zoo vreemde toestanden. Gaande-weg echter gevoelde ik dat het een beleediging voor myn publiek wezen zou, te gelooven dat ik meer bloed had moeten brengen in myn schildery.⁷⁶

Zoals Cremer zichzelf corrigeerde toen hij zich te veel in de beeldspraak verloor en zijn tekst te moeilijk werd, zo laat ook Stern hier weten dat hij heeft besloten dicht bij de eenvoudige waarheid te blijven, omdat hij vermoedt dat de boodschap daardoor beter overkomt.

Is de waarheidsclaim in bovenstaande passage nog impliciet, even verderop ligt dat anders. Daar gaat Stern expliciet in op het realiteitsgehalte van de parabel over Saïdjah en Adinda. Eerst geeft hij toe dat hij beide geliefden heeft verzonnen, om daar dan onmiddellijk aan toe te voegen dat de lezer daaruit beslist niet de conclusie mag trekken dat de historische realiteit, die de personages verbeelden, niet bestaat. Hij schrijft dan:

Ik weet en kan bewyzen dat er veel Adinda's waren en veel Saïdjah's, en dat, wat verdichtsel is in 't byzonder, waarheid wordt in 't algemeen. Ik zeide reeds dat ik de namen kan opgeven van personen die, zooals de ouders van Saïdjah en Adinda, door onderdrukking werden verdreven uit hun land. Het is myn doel niet, in dit werk mededeelingen te geven als voegen zouden voor een vierschaar die uitspraak te doen had over de wyze waarop 't nederlandsch gezag in Indie wordt uitgeoefend, mededeelingen die slechts kracht van bewys zouden hebben voor wien het geduld had die met aandacht en belangstelling doortelezen, zooals niet verwacht kan worden van een publiek dat verstrooijing zoekt in zyn lektuur. Daarom heb ik, in-plaats van dorre namen van personen en plaatsen, met de dagteekening er by, in-plaats van een afschrift der lyst van diefstallen en afpersingen, die voor me ligt, getracht een schets te geven van wat er kán omgaan in de harten der arme lieden dien men berooft.⁷⁷

Het is een prachtige verwoording van wat literair realisme beoogt wanneer de auteur er idealistische of politieke bedoelingen mee heeft: wat verdichtsel is in het bijzonder, wordt waarheid in het algemeen. Het is een bijzonder werkelijkheidseffect waar Multatuli op speculeert. Hij hoopt te overtuigen, niet alleen door de historische documenten en bronnen waarop hij zich baseert, maar vooral ook met de literaire bewerking waaraan hij deze documenten en bronnen onderwerpt.

Literatuur en politiek: de schrijver als publieke intellectueel

autonomisering

We maakten al kennis met het verschijnsel 'autonomisering' en zagen dat auteurs (en andere deelnemers aan het sociale proces dat we literatuur noemen) er in de loop van de moderne periode steeds beter in slaagden zich onafhankelijk op te stellen van de normen en de wetten die gelden in de buitenliteraire wereld. Deze felbevochten onafhankelijkheid (of voortschrijdende autonomie) heeft de relatie tussen literatuur en maatschappij veel complexer gemaakt dan zij was. Schrijvers gingen zich onttrekken aan de burgerlijke vraag en zij gingen zich verzetten tegen het idee dat kunst nuttig en de kunstenaar dienstbaar moet zijn.

Teksten als die van Cremer en Multatuli zijn vanuit het perspectief van deze autonomisering met terugwerkende kracht enigszins problematisch, want ze staan in het teken van een maatschappelijk ideaal. Naarmate de autonomisering van het literaire veld haar beslag kreeg en de schrijver meer en meer werd gezien als iemand die opereert in een wereld waarin eigen wetten en eigen regels heersen, kwam literatuur die op de (politieke, ideologische) actualiteit is gericht in een kwade reuk te staan. Vanaf het eind van de negentiende eeuw heeft zich in het literaire debat een teneur ontwikkeld waarin realisme als betrekkelijk banaal werd beschouwd en waarin literatuur die mensen wil mobiliseren geen echte literatuur (meer) werd gevonden. Deze teneur was niet altijd even dominant, maar in de hele twintigste-eeuwse literatuurgeschiedenis is zij bespeurbaar. Er waren altijd wel schrijvers, lezers en critici die de pragmatische kant van dat soort literatuur, het beoogde effect op de lezer, strijdig achtten met wat moderne literatuur zou moeten zijn. Toen bijvoorbeeld in 1875 een gezaghebbend criticus Multatuli's *Vorstenschool* 'een leerdicht' noemde, was dat als een scherpe veroordeling bedoeld en eigenlijk ook als een diskwalificatie.⁷⁸ Deze criticus was het genre van de leerdichten inmiddels met de literaire traditie uit de achttiende eeuw gaan associëren. Moderne literatuur moest niet moraliserend, belerend of sturend willen zijn.

Als we Joost Zwagerman (1963) mogen geloven, is het dedain voor op de werkelijkheid betrokken literatuur er in de twintigste eeuw alleen maar groter op geworden. In 2006 stelde hij in ferme bewoordingen de steriliteit van de Nederlandse literatuur (en van de Nederlandse lite-

raire smaak) aan de orde. Volgens Zwagerman behoort het inmiddels tot de 'codes, officieuze voorschriften en tradities van de Nederlandse literatuur' dat "veredelde journalist" zo'n beetje het ergst denkbare scheldwoord is dat een Nederlandse schrijver naar het hoofd geslingerd kan krijgen'. Daarmee bedoelt hij dat in literaire kringen wordt neergekeken op schrijvers die hun stof, net als een journalist, aan de actualiteit ontlene. Hij meent dat de literatuur zichzelf daarmee in maatschappelijk opzicht buitenspel heeft gezet en dat er sprake is van een 'literaire quarantaine' die de Nederlandse literatuur 'sinds mensengeugen in een knellende greep houdt'.⁷⁹

De bron van Zwagermans frustratie over het veredelde-journalistenverwijt is niet helemaal te traceren. Op LiteRom, een duizelingwekkende database met duizenden schrijversinterviews en recensies van Nederlandstalige literatuur sinds 1900, komt de exacte woordcombinatie 'veredelde journalist' niet voor. Wel vinden we er een interview uit 1997 waarin Zwagerman het volgende zegt:

Als je het soort boeken schrijft dat ik schrijf en veel lezers aan je bindt, kan je je maar beter op het ergste voorbereiden. Mijn boeken gaan ook regelrecht in tegen de culturele mode van tegenwoordig: het is niet bon ton om materiaal voor een boek te ontlene aan de dagelijkse werkelijkheid. Als je dat toch doet, beoefen je in de ogen van de literaire schoolmeestertjes slechts veredelde journalistiek. Het moet tegenwoordig allemaal heel intellectualistisch en cerebraal zijn, het moet echt kunst om de kunst zijn.⁸⁰

Als we door de polemische formuleringen heen kijken, stelt Zwagerman hier vast dat literair realisme in een kwade reuk staat en dat schrijvers die een groot publiek trekken verdacht zijn. In beide constatering zit een kern van waarheid, en ze hebben misschien ook wel iets met elkaar te maken. Hoewel er niet zo vaak met het verwijt van veredelde journalistiek wordt gezwaaid als Zwagerman in 2006 wel suggereert, heeft de auteur toch een punt. Er is inderdaad zo iets als een 'dogma' dat 'echte literatuur' zich niet laat beïnvloeden door het dagelijks nieuws, hoe heftig dat zich ook manifesteert. Of het zo dominant is als Zwagerman denkt, is de vraag. Wel zeker is, dat auteurs als Cremer en Multatuli wat dit betreft nog in een andere wereld leefden.

Cremer voerde zijn strijd tegen kinderarbeid op vele fronten. Zijn novelle werd als het ware ondersteund door opiniërende stukken in tijdschriften en kranten als *De Tijdspiegel*, *De Economist*, *De Gids*, *De Nederlandse Spectator* en *Het Vaderland*. Hij was een man naar wie werd geluisterd. Toen hij in Den Haag zijn *Fabriekskinderen* voorlas, bevonden zich Kamerleden, fabrikanten en andere vooraanstaanden onder zijn

de kwade reuk van het realisme