

Poëzie is gevaarlijk of zij is geen poëzie

ILJA LEONARD PFEIFFER EN DE POËTICA VAN
DE OBSCURITAS

J.W.H. Konst (Freie Universität Berlin)

‘Onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke poëzie’ – deze opmerkelijke bewering deed Ilja Leonard Pfeijffer (*1968) in zijn opstel ‘De mythe van de verstaanbaarheid’ dat in 2000 verscheen in *Bzzlletin* en in 2003 herdrukt werd in zijn essaybundel *Het geheim van het vermoorde geneuzel*. (Pfeijffer 2000:77) In dit opstel, dat nogal wat ophef veroorzaakt heeft (Vaessens 2006:157), richt Pfeijffer zijn pijlen op de zogenaamde podiumdichters, tot wie bijvoorbeeld Ruben van Gogh, Serge van Duijnhoven en Ingmar Heytze gerekend worden. Hun gerichtheid op de mondelinge presentatie van poëzie zou – zo is althans de redenering van Pfeijffer – tot eendimensionale gedichten leiden, gedichten die (te) ‘verstaanbaar’ en (te) ‘makkelijk’ zouden zijn. Of en in hoeverre de Leidse dichter-criticus op dit punt gelijk heeft, blijft in het navolgende buiten beschouwing. Het literaire belang van ‘De mythe van de verstaanbaarheid’ hangt namelijk niet in de eerste plaats samen met de beoordeling van de hedendaagse dichter-*performers*, maar moet vooral ook gezien worden in het licht van de literatuuropvattingen van Pfeijffer zélf. Zijn betoog blijkt al snel uit te monden in een *oratio pro domo* en men kan zich niet aan de indruk onttrekken, dat de hele aanval op de podiumdichters slechts één doel dient: de verkondiging van Pfeijffers eigen poëtica.

Als een rode lijn tekent zich in ‘De mythe van de verstaanbaarheid’ een pleidooi af voor een tot op zekere hoogte weerbarstige poëzie, die welbewust eisen stelt aan het interpretatievermogen van de lezer. De dichtkunst dient ver af te staan van de taal van alledag en mag het literaire experiment niet schuwen:

Ik eis onweerstaanbaar bizarre poëzie. Poëzie die wil chicaneren en vernieuwen. Poëzie waarin woord voor woord de taal zelve wordt afgebroken, omgekeerd, gekaakt en gezouten en tot een ongehoorde vernieuwende symfonie wordt samengeklonken, in nieuwe onbedachte vormen. Ik wil dat voor elk gedicht de taal opnieuw wordt uitgevonden. Ik wil dat de lezer voor elk gedicht opnieuw moet leren lezen. Gewone spreektaal is er al genoeg. (Pfeijffer 2000:85)

Met zijn voorkeur voor weerbarstige poëzie – hij hanteert zelf begrippen als ‘moeilijk’, ‘complex’ en ‘ontoegankelijk’ – staat Pfeijffer uiteraard niet alleen. Zo zou men het zo-even aangehaalde statement ‘Onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke poëzie’ kunnen belichten tegen de achtergrond van de modernistisch-hermetische dichtkunst, die na het optreden van Mallarmé, Verlaine en Rimbaud een vanzelfsprekende plaats in de twintigste-eeuwse poëzie verworven heeft. (Diepeveen 2003) Evenzo is het denkbaar de roep om ‘onverstaanbaarheid’ te bezien in het licht van het oeuvre en de literatuuropvattingen van Lucebert, door wiens taalexperimenten en ongebreidelde associatievermogen Pfeijffer zich naar eigen zeggen diepgaand heeft laten beïnvloeden. (Vaessens 2001) En wellicht is het zelfs mogelijk een beroep te doen op postmoderne theorieën over de principieel open betekenisstructuur van hedendaagse literatuur, die eerst en vooral intertekstueel is. (Vaessens & Joosten 2003)

Hoewel het zeker perspectieven biedt Pfeijffers denkbeelden over ‘moeilijke’, ‘complexe’ en ‘ontoegankelijke’ poëzie in de hier genoemde contexten te duiden, wordt in dit artikel toch naar een ander kader gezocht. Het standpunt, dat ‘onbegrijpelijke’ dichtkunst onder alle omstandigheden beter is dan ‘makkelijke’ dichtkunst, zal gerelateerd worden aan de klassieke poëtica van de *obscuritas*, die zich uitspreekt voor een als zodanig beoogde (literaire) duisterheid. (Fuhrmann 1966; Walde 2003) In het bijzonder de Griekse literatuur heeft een aantal auteurs voortgebracht die naar een ‘duistere’ stijl van spreken gestreefd hebben, naar een taal die door bepaalde syntactische en stilistische verschijnselen objectief gezien door een hoge moeilijkheidsgraad gekenmerkt wordt. De bekendste onder hen is Pindarus, die in de vijfde eeuw voor Christus leefde en vooral bekendheid geniet door zijn inderdaad hoogst gecompliceerde oden. De Griekse literatuur kan zich verder beroemen op enkele denkers die een theoretisch fundament onder het concept van de *obscuritas* gelegd hebben. In dit verband moet in het bijzonder gedacht worden aan Demetrius (eerste eeuw voor Christus) en aan de auteur die als (pseudo-)Longinus (eerste eeuw na Christus) bekend staat. Zij hebben met respectievelijk *Perí hermeneías* (= *De elocutione* [Over de stijl]) en *Perí hýpsous* (= *De sublimitate* [Over het verhevene]) het denken over literaire duisterheid bepalend beïnvloed en aan hun standpunten zal in het tweede deel van dit artikel dan ook enige aandacht besteed moeten worden.

Het lijkt geen twijfel, dat de *graecus* Pfeijffer (zie Van der Paardt 2002) met het klassieke denken over de *obscuritas* vertrouwd is – daarop wijst alleen al zijn dissertatie uit 1999 die *nota bene* aan Pindarus gewijd is en waarin een uitputtend commentaar bij drie van diens oden geboden wordt. (Pfeijffer 1999) Het lijkt dan ook legitiem meer dan tweeduizend jaar in de tijd terug te gaan en een beroep te doen op de literaire theorievorming van de klassieke oudheid om een mogelijke ingang te vinden tot de opvattingen en het werk van een hedendaags dichter. Daarbij zal het licht niet alleen vallen op Pfeijffers essay ‘De mythe van de verstaanbaarheid’, maar ook op enkele gedichten uit *Het glimpen van de welkwiek*. Deze bundel

verscheen in 2001, maar het werk dat erin is opgenomen werd blijkens eerdere publicaties in diverse literaire tijdschriften voor het merendeel reeds in het jaar 2000 geschreven, gelijk dus met het genoemde essay. Ik hoop aan te tonen, dat de ideeën van Pfeijffer min of meer direct aansluiten bij het klassieke *discours* over de *obscuritas*. Daarnaast wil ik laten zien, dat enkele van de literaire kunstgrepen die hij in zijn poëzie toepast, goed begrepen kunnen worden tegen de achtergrond van de stilistica die met het oog op een bewust nagestreefde duisterheid in de Grieks-Romeinse oudheid gepropageerd werden.

De poëtica van de *Obscuritas*

In de meeste van de klassieke geschriften op het gebied van de poëtica en de rhetorica wordt de *obscuritas* als een stijlfout (*vitium*) beschreven die precies het tegenovergestelde bewerkstelligt van hetgeen men normalerwijze van een (literaire) tekst mag verwachten, te weten *perspicuitas* ofwel ‘helderheid’. Het adjectief *obscurus* wordt in het literair-theoretische debat doorgaans geassocieerd met begrippen als *nox* (nacht, duisternis), *umbra* (schaduw, duisternis) en *nubes* (wolk, nevel). (Fuhrmann 1966:50) Direct in tegenstelling tot deze en vergelijkbare begrippen wordt (literaire) helderheid over het algemeen aangeduid met termen die aan het woordveld *lux* (licht) ontleend zijn. De oppositie tussen *obscuritas* en *perspicuitas* en de daarbij behorende metaforen van ‘donker’ en ‘licht’ hebben tot op de dag van vandaag hun geldigheid behouden, zodat ook wij nog kunnen spreken over ‘duistere’ c.q. ‘heldere’ literatuur.

Het is opmerkelijk, dat Pfeijffer zich meteen in het programmatische openingsgedicht van *Het glimpen van de welkwiek* van dezelfde metaforiek bedient om zijn ‘moeilijke’, ‘complexe’ en ‘ontoegankelijke’ poëzie aan de lezer voor te stellen. Zo luidt de eerste strofe van de ‘Rede tot de burgers van de stad’:

ga rustig slapen stadsgenoten ik ben uw dichter
ik zal u licht ontkennen wat is
dient herschappen wat namen draagt
zal ik voor u benoemen
ik zal uw helderheid verhelpen
(Pfeijffer 2001:13)

Wie de bundel van Pfeijffer openslaat, leest zodoende meteen, dat door toedoen van de dichter die hier het woord krijgt, het licht ‘ontkend’ en de helderheid ‘verholpen’ zullen worden. Schaduw en schemer, zo mag men vermoeden, wachten de lezer die de moed heeft verder te bladeren. Deze legt zijn oor dan ook te luisteren bij een schrijver die naar de voorstelling in het eerste gedicht van *Het glimpen van de welkwiek* door zijn stadsgenoten het liefst als ‘drager van schijn’, ‘dwaallicht’

of ‘verwarrer’ aangesproken zou willen worden. (Pfeijffer 2001:13) Niet minder verontrustend zijn bovendien de woorden waarmee deze dichter zijn rede tot burgers van zijn stad beëindigt: ‘slaap rustig / stadsgenoten ik zal voor u / *verduisteren*.’ (cursief J.K.; Pfeijffer 2001:14)

Ook op andere plaatsen in *Het glimpen van de welkwiek* treft men de tegengestelde metaforiek van een ‘heldere’ versus een ‘duistere’ literatuur aan. Zo distantieert Pfeijffer zich in het gedicht ‘Vuurvogel’, dat niet minder programmatisch is dan het zojuist aangehaalde ‘Rede tot de burgers van de stad’, van de in ‘De mythe van de verstaanbaarheid’ gewraakte ‘makkelijke’, ‘eenvoudige’ poëzie. Die wordt in het hier volgende citaat in termen geduid die steeds weer met het woordveld *lux* geassocieerd kunnen worden. En anders dan dat in de klassiek-traditionele conceptie het geval is, is dit woordveld bij Pfeijffer negatief gekleurd:

poëzie is geen verstaanbaar verslag in eenvoud ingediend geen
doorlichting van ontbonden factoren die scherp en zinnig belicht
helderheid put want het klontert en het schift en
niets in jouw hoofd is helder ontleed
wie klaarheid zegt is klaar met zeggen
en hij zal niet zingen
(Pfeijffer 2001:27)

Ook tijdens de klassieke oudheid werd er niet onder alle omstandigheden negatief geoordeeld over de *obscuritas*. Zo kon het omwille van het fatsoen (*decorum*) wenselijk zijn, dat men zich van versluiserende formuleringen bediende, bijvoorbeeld wanneer seksuele praktijken het onderwerp van gesprek waren. En daarnaast onderkende men een beperkt aantal bijzondere tekstsoorten die als vanzelfsprekend door duisterheid gekenmerkt werden. Het gaat daarbij in het bijzonder om het orakel en het raadsel. Manfred Fuhrmann heeft laten zien, hoe deze twee tekstgenres exemplarisch staan voor twee basistypen van *obscuritas*. (Fuhrmann 1966:50) Het orakel, de geheimzinnig godsspraak die – wanneer überhaupt – zijn betekenis pas na enige tijd prijs geeft, vertegenwoordigt in zijn ogen een ‘pathetisch-ernste Dunkelheit’; het raadsel, dat vooral op scherpzinnigheid en woordspel berust, representeert een ‘artistisch-spielerische Dunkelheit’.

Deze vormen van duisterheid corresponderen met twee verschillende invullingen van het dichterschap. In het verlengde van de ‘pathetisch-ernste’ variant kan men de *poeta-vates* zien, de dichter-ziener, die als van goddelijke zijde geïnspireerd in zijn werk aan hogere, onbegrepen waarheden raakt. In zijn geval heet een noodzakelijke voorwaarde voor het welslagen van het scheppingsproces een geestesgesteldheid te zijn, die met begrippen als verrukking, roes en extase wordt aangeduid. De dichter die in de klassieke oudheid als het prototype van de *poeta-vates* gold, is Pindarus, wiens naam in het voorgaande – óók in samenhang met Pfeijffer – reeds gevallen is. (Walde 2003:360) De ‘artistisch-spielerische’ *obscuritas* kan in verband

gebracht worden met het dichtertype van de *poeta doctus*, de geleerde dichter, die op grond van een indrukwekkende eruditie en een ongeëvenaarde taalvaardigheid poëzie componeert die vooral ook intellectueel spel te bieden heeft. Voor wat betreft de Griekse literatuur wordt in dit verband meestal op de Hellenistische dichtkunst gewezen, waarbij in het bijzonder te denken valt aan Callimachus en Lycophron. (Walde 2003:361) Laatstgenoemde is de auteur van een buitengewoon gekunstelde, vrijwel ondoorgrondelijke monoloog, getiteld *Alexandra*, die onder meer berucht is vanwege honderden *hapax eiremena*, woorden die in de literaire overlevering van de klassieke oudheid slechts eenmaal geattesteerd zijn.

De duisterheid van de dichter-ziener

Het valt niet zwaar in het beschouwende en scheppende werk van Pfeijffer verwijzingen naar de ‘pathetisch-ernste’ duisterheid en het type van de *poeta-vates* te vinden. Zo poneert hij in ‘De mythe van de verstaanbaarheid’, dat goede dichters ‘als een profeet orakels baken in de taal van engelen.’ (Pfeijffer 2000:85) Wanneer er sprake is van een dergelijk, mede door bovennatuurlijk ingrijpen gestuurd spreken, blijft een verwijzing naar de *obscuritas* van het gesprokene meestal niet uit. Illustratief is in dit verband de tekst achterop het omslag van *Het glimpen van de welkwiëk*:

En de hemel opende zich gelijk een gespleten hoof en tot ver in de gewesten zag men tuimelend een gestalte die door de wolksplit neerviel vanuit de hemelen op het land van mensen. En de gestalte was vleugelflensling, want zijn wieken welkten en hij verruilde habitat maar zijn uitzicht niet. En hij was ziener die zag wat kruipt in mensen en hoe zij minnen en sterven. En hij was de intendant die verduistert en spel schouwt en hij had het oprecht als een slang op gespleten poten met dubbel kruipende tong goed voor met mensen. Hun bloed werd hem tot bloed en hij minde gelijk zij en werd gelijk zij baarlijk en onontbeerlijk. Dus ontmantelde hij zich en gaf zich bloot en begon balkend in de taal der engelen te spreken.

In deze gedragen zinnen wordt de *welkwiëk* (vergelijk de titel van Pfeijffers bundel), de ‘vleugelflensling’, geïntroduceerd. Het blijkt te gaan om een dichter-*figura* die op verschillende plaatsen in de bundel opduikt. De welkwiëk is een gevallen engel die het contact met het hogere evenwel niet verloren heeft (‘hij verruilde habitat maar zijn uitzicht niet’), zodat hij als ‘ziener’ het vermogen heeft behouden ‘balkend in de taal der engelen te spreken’. Op de mensen maakt hetgeen deze *poeta-vates* zegt een weinig heldere indruk, want, zo heet het, de welkwiëk ‘verduistert’ en spreekt ‘met dubbel kruipende tong’.

Een sleutelpassage in het programmatische gedicht ‘Vuurvogel’, dat al eerder aan bod kwam, varieert op deze bewoordingen en werpt aanvullend licht op

hetgeen Pfeijffer in het zojuist aangehaalde citaat onder woorden brengt. Op de betreffende plaats in het gedicht wordt betoogd, dat goede poëzie ‘taalt’ naar ‘haar schutspatroom’. Dit *talen* is een mooi voorbeeld van de meerduidigheid die karakteristiek is voor Pfeijffer, want ‘talen’ betekent hier niet alleen ‘verlangen naar’, maar in principe ook ‘klinken naar’. De ‘schutspatroom’ van de dichtkunst is hier denkkelijk niet Lucebert, zoals door Hans Groenewegen is voorgesteld (Groenewegen 2002:149), maar veeleer de dichtergod Apollo:

poëzie taalt naar hem haar schutspatroom
die duister tegensprekt wat is en licht ontkent
omdat hij het oprecht als een slang op gespleten poten
met dubbel kruipende tong goed voorheeft met mensen
en hen vervoert met zoet verboden vruchten
en kennis van naakt staan
zij spreekt doorrookt op drie poten met de adem van zwavel
als een vrouw uit de navel met de stem van de zon
zingend onbegrip in de waarheid van mensen
(Pfeijffer 2001:29)

In deze verzen wordt de lezer in de tijd mee terug genomen naar het antieke Delphi, waar zich het beroemde orakel van de zonnegod Apollo (vergelijk ‘de stem van de zon’), bevond. Het speelde een belangrijke rol in het religieuze leven van het klassieke Griekenland en alleen al om die reden beschouwde men de stad destijds als het middelpunt van de wereld. Daaraan refereert Pfeijffer op onduidelzinnige wijze met het begrip ‘navel’, een letterlijke vertaling van het Griekse *omphalos*, dat in klassieke teksten steeds weer gebezigd wordt met betrekking tot het orakel van Delphi.

En het bovenstaande fragment bevat meer elementen die in verband gebracht kunnen worden met verhalen die overgeleverd zijn over de Apollocultus in de Noord-Griekse stad. (De Waele 1976) Zo wordt bericht, dat de zonnegod zich tot de mensen gewend zou hebben via een priesteres, de zogenaamde *pythia*. Zij werd zittend op een driepoot (‘drie poten’) geplaatst boven een aardspleet waaruit giftige dampen opstegen (‘doorrookt’, ‘de adem van zwavel’), zodat zij als in trance het contact met de haar omringende werkelijkheid verloor. Wanneer zij dan het woord nam, ging men ervan uit, dat zij de stem van Apollo vertolkte. De *pythia* dankte haar naam aan een aan de aardgodin Gaia gewijd monsterdier, dat het midden hield tussen een gevleugelde draak en een slang (vandaar ook ons woord ‘python’, de wurgslang). Pfeijffer voert de lezer dit beest met de formulering ‘slang op gespleten poten / met dubbel kruipende tong’ voor ogen. Het Apolloheilgdom te Delphi genoot tijdens de klassieke oudheid niet alleen bekendheid vanwege orakelspreuken die het leven van de betroffenen (bijvoorbeeld Oedipus, Gyges en Croesus) over het algemeen ingrijpend veranderden, maar ook vanwege de zogenaamde

‘apollonische wijsheidswoorden’ die in de wanden van de tempel gegraveerd stonden. Beroemd was onder andere de oproep tot zelfbezinning in de formulering *gnôthi seauthôn* (ken uzelve), waarmee Pfeijffers ‘kennis van naakt staan’ geassocieerd zou kunnen worden. Zijn ‘zoet verboden vruchten’ zouden in dit verband kunnen zinspelen op zo’n andere bekende uitspraak in de tempelmuur, te weten *medèn ágan* (niets te veel).

Na deze korte mythologische uitweiding is het voor het verdere betoog over de *poeta-vates* en de ‘pathetisch-ernste’ *obscuritas* belangrijk te wijzen op nog twee wezenlijke aspecten van Pfeijffers Delphi-passus. In de eerste plaats moet benadrukt worden, dat de *pythia* een middelares is, zoals ook de dichter-ziener heet te bemiddelen tussen het hogere en de mens. Dit proces van bemiddeling wordt in het gedicht ‘Vuurvogel’ in positieve termen geduid, omdat de ‘schutspatroom’ – dus: Apollo – het ‘goed voorheeft met mensen’. Maar door de tussenkomst van de *pythia* wordt het contact tussen god en mensen wél bemoeilijkt, want een zekere *obscuritas* kleeft onvermijdelijk aan haar woorden, niet in de laatste plaats, omdat ze worden ingegeven door een godheid ‘die duister tegensprekt wat is en licht ontkent’. Zo ook is het in de woorden van Pfeijffer kennelijk met de poëzie van de *poeta-vates* gesteld, die op zeker moment in ‘Vuurvogel’ als een ‘zuiver ziedende dichter’ (Pfeijffer 2001:27) wordt gekwalificeerd. Vooropgesteld, dat hij inderdaad en in voldoende mate door het hogere geïnspireerd wordt (dus: ‘ziedend’ is), spreekt deze – en voor de laatste keer moge teruggегреpen worden op Pfeijffers Delphi-passus – ‘zingend onbegrip in de waarheid van mensen.’

Het is tijd voor een pas op de plaats. Uit het voorgaande is gebleken, dat het op basis van de expliciete versinterne en versexterne poëtica van Pfeijffer goed mogelijk is diens denkebeelden over ‘moeilijke’, ‘complexe’ en ‘ontoegankelijke’ poëzie in verband te brengen met de klassieke leer van de *obscuritas*, meer in het bijzonder nog met de ‘pathetisch-ernste’ variant van duisterheid en de daarmee nauw samenhangende voorstelling van de *poeta-vates*. Voordat de aandacht zal uitgaan naar de stilistica van de *obscuritas*, is het zinvol nog een moment langer stil te staan bij de opmerkelijke dichter-figura van de welkwiék. Deze is het object van een intrigerend spel dat Pfeijffer met het motief van de dichter-ziener speelt. De welkwiék wordt namelijk niet alleen getypeerd in zijn vermogen hogere waarheden te verbreiden, maar opvallend genoeg – en het is in dit verband uiteraard betekenisvol, dat hij een *gevallen engel* is – ook in een zekere nabijheid tot de duivel.

Met name in het gedicht ‘Rede tot de burgers van de stad’ zijn de aanwijzingen voor de goede verstaander legio. De welkwiék introduceert zichzelf bijvoorbeeld met een bijbelse formulering als ‘de prins van de buitenste duisternis’ (vergelijk Matheus 8:12), die ‘heerst in gehenna [= de hel]’. Verder laat hij zich noemen de ‘drekgod die roert in de poel [bijbels: hel]’, de ‘zielsmikkelaar’ en de ‘te droes [= duivel] gevallen engel’. (Zie steeds Pfeijffer 2001:13) Deze *epitheta* laten weinig te raden over, zoals ook twee intertekstuele verwijzingen in dit verband boekdelen spreken. Zo wezen verschillende recensenten er reeds op dat het vers ‘maar wat u

puzzelt is de natuur van mijn spel' (Pfeijffer 2001:13) letterlijk ontleend is aan de *song* 'Sympathy for the devil' van de Rolling Stones: 'But what's puzzling you is the nature of my game.' En dan zijn er nog de volgende verzen:

wat anders zoek ik te beginnen ik wonderlijke
zoon van chaos? alwetend ben ik niet
maar veel is mij bewust
(Pfeijffer 2001:13)

Deze woorden verwijzen naar een – door Pfeijffer tijdens publieksoptredens soms ook benoemde – intertekst die tot een heel wat hoger cultureel register behoort dan het lied van de Rolling Stones, namelijk Goethes *Faust*. Zonder al te veel moeite herkent men de beroemde woorden van Mephistopheles: 'Allwissend bin ich nicht; doch viel ist mir bewußt.' (Goethe 1992:66 = *Faust* v. 1582) Opnieuw wordt de welkwie als de dichter-*figura* van de *obscuritas* dus geassocieerd met de duivel, die in de christelijke overlevering natuurlijk niet voor niets als de heer van de 'duisternis' bekend is. Een en ander laat op niet mis te verstane wijze zien, dat voorzichtigheid geboden is met Pfeijffers voorstelling van de *poeta-vates*, de onbegrepen dichter-ziener...

De stilistica van de *obscuritas*

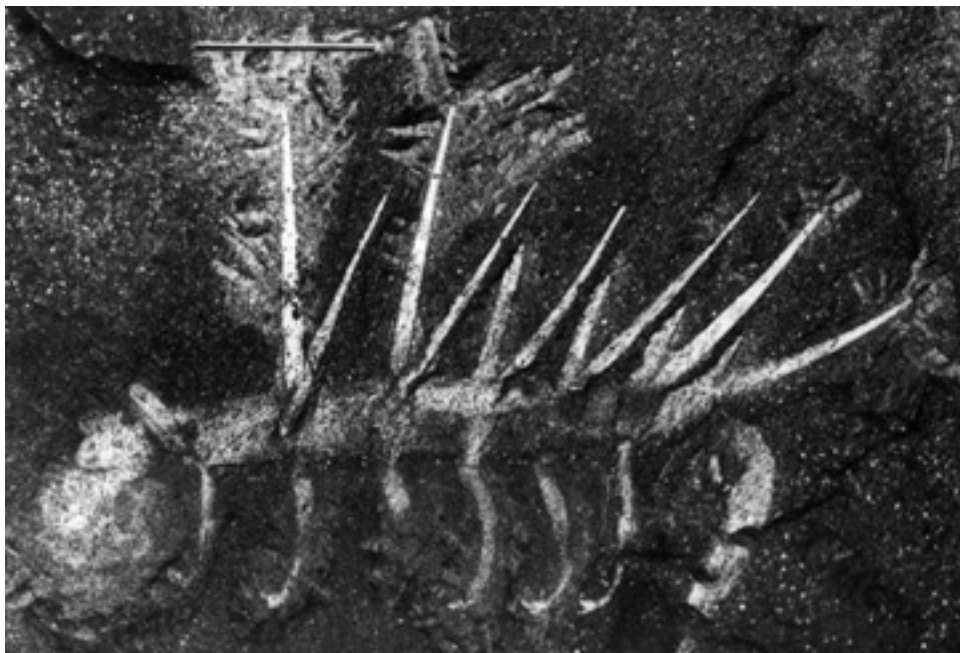
Speciaal ook de Latijnse rhetoricus Quintilianus heeft zich beziggehouden met de talige middelen die een tekst al dan niet bedoeld kunnen verduisteren. Hij staat uiterst gereserveerd tegenover de *obscuritas*, omdat die een directe belemmering vormt voor het doel dat de klassieke rhetorica beoogt te dienen, te weten de overtuiging (*persuasio*) van een gehoor. Quintilianus maakt een onderscheid tussen duisterheid op het niveau van afzonderlijke woorden (*in verbis singulis*) en die op het niveau van grotere eenheden, zoals zinsdelen, zinnen en stukken tekst (*in verbis coniunctis*). (Lausberg 1960:§1067-1070; Quintilianus 1920-1922:III,195-211 = *De institutione oratoria* VII.11) Voor zover het om losse woorden gaat, toont Quintilianus zich omwille van de *perspicuitas* geen voorstander van overdrachtelijk taalgebruik. De dingen kunnen wat hem betreft het best bij hun naam genoemd worden, wat in rhetorisch jargon betekent, dat men zich idealiter bedient van de *verba propria*, de eigenlijke woorden. Metaforen en synecdochen, de bekendste voorbeelden van *verba impropria*, hoeft de redenaar / literator niet principieel uit de weg te gaan, maar hij moet zich realiseren, dat ze het begrip van een tekst in de weg kunnen staan. In het geval van archaïsche woorden (*verba ab usu remota*), dialektvormen (*verba regionibus quibusdam magis familiaria*) en vaktermen (*verba artium propria*) is duisterheid naar de overtuiging van Quintilianus voorgeprogrammeerd. Verder waarschuwt hij expliciet voor homoniemen, omdat ook zij door hun meerduidig-

heid een bedreiging kunnen vormen voor de verstaanbaarheid en dus de overtuigingskracht van een tekst.

In de ogen van de Latijnse rhetoricus is het derhalve zaak, dat een redenaar / literator afzonderlijke woorden zorgvuldig kiest, maar nog zorgvuldiger zou hij te werk moeten gaan op zins- en tekstniveau. De *obscuritas* die voortvloeit uit een ongelukkige woordkeuze, kan men in zijn optiek nog betrekkelijk eenvoudig ondervangen, maar wanneer hele zinnen of zelfs complete stukken tekst voor de gemiddelde luisteraar / lezer ontoegankelijk zijn, dan is er in feite geen redden meer aan. Een dergelijke duisterheid *in verbis coniunctis* wordt volgens Quintilianus in de eerste plaats veroorzaakt door bepaalde syntactische verschijnselen, die een redenaar / literator betrekkelijk eenvoudig uit de weg zou kunnen gaan. Hij denkt hier bijvoorbeeld aan een onnodig gecompliceerde zinsbouw, aan parenthesen die door hun omvang de structuur van een zin verstoren als ook aan de figuur van de *anakoloet*, het in principe ongrammaticale fenomeen dat twee verschillende syntactische constructies in elkaar vervloeien. Daarnaast bespreekt Quintilianus enkele stilistische procédés die het tekstbegrip op een niveau dat het niveau van afzonderlijke woorden overstijgt, kunnen bemoeilijken. Zo verwerpt hij omslachtige parafrasen, waarschuwt voor een pregnante beknoptheid (*brevitas*) die tot een (te) gepointeerde stijl vol raadselachtige formuleringen zou kunnen leiden en bepleit hij terughoudendheid op het gebied van de beeldspraak. Het dient speciaal ook vermeden te worden, dat de metaforiek gaat woekeren, want dan wordt een tekst door een vloed van beelden en schier onbegrensde woordvelden danig gecompliceerd.

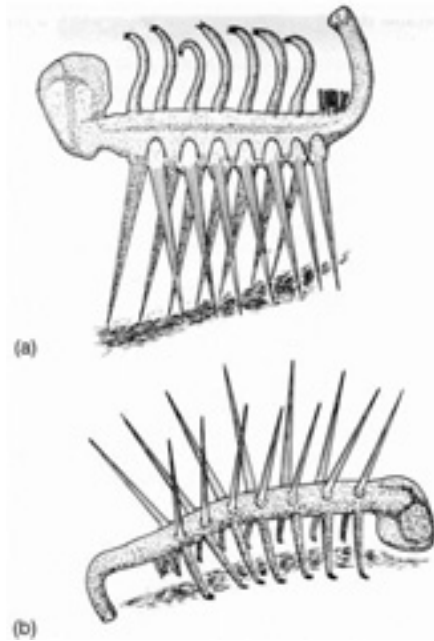
Het is in het perspectief van Quintilianus' inzichten interessant nog eens terug te grijpen op de argumentatie waarmee Pfeijffer zich in 'De mythe van de verstaanbaarheid' tegen de in zijn ogen 'makkelijke' poëzie van de dichter-*performers* keert. Hij werpt hen voor de voeten 'gewone-mensentaal' (Pfeijffer 2000:74) te hanteren en oordeelt, dat ze onvoldoende gebruik maken van de rijke mogelijkheden van de taal. Bij hen vindt men bijvoorbeeld geen 'gewaagde metaforen' en evenmin 'ongebruikelijke woorden' (Pfeijffer 2000:76), zodat er – zo kan met Quintilianus in het achterhoofd aangevuld worden – geen sprake kan zijn van een duisterheid die haar oorsprong vindt *in verbis singulis*. En, zo stelt Pfeijffer verder, bij podiumdichters zoekt men eveneens tevergeefs naar 'vernieuwende woordcombinaties' en een 'verontrustende syntaxis' (ibidem), waaraan toegevoegd zou kunnen worden, dat men – en opnieuw spreekt Quintilianus op de achtergrond mee – niet met een duisterheid *in verbis coniunctis* hoeft te rekenen. Dat Pfeijffer, de voorvechter van 'moeilijke', 'complexe en 'ontoegankelijke' dichtkunst, de stijlmiddelen van de duisterheid, zoals die zojuist in zijn eigen bewoordingen en in die van klassieke rhetorica beschreven werden, in zijn werk nu juist wél toepast, kan een analyse van een van zijn gedichten verduidelijken.

Daartoe wordt op deze plaats het gedicht 'Heptabipode' onder de loep genomen, waarvan de titel ('veertienvoeter', ontleend aan het Grieks) meteen al laat



Afbeelding 1: Fossiel van de Hallucigenia. Bron: Morris 1998:54

zien, hoezeer vreemde, weinig gangbare woorden bij Pfeijffer de voorkeur genieten. In de verantwoording achterin de bundel leest men, dat het gedicht ontstaan is naar aanleiding van een kunstwerk van Marcel Wanders dat is geïnspireerd door een uitgestorven wormpje, de *hallucigenia*. (Pfeijffer 2001:107) Deze informatie is essentieel om vat te krijgen op Pfeijffers gedicht en er is nog wel meer wat men zou moeten weten over dit mysterieuze diertje, dat ongeveer drie centimeter lang was en tijdens de geologische periode van het Cambrium op de bodem van de zee leefde. (Morris 1998:53-56) Van de hallucigenia is slechts een dertigtal, meestal invollidige fossielen bewaard gebleven, zodat de paleontologen de grootste moeite gehad hebben het zeewormpje te reconstrueren. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit, dat men tot op heden niet weet, of het diertje een kop met een mond, een neus en ogen gehad heeft. (Zie afbeelding 1) Er bestaan in principe twee theorieën. De eerste zegt, dat de hallucigenia zich op veertien lange, staak-achtige stelten voortbewogen zou hebben; op zijn rug bevonden zich zeven kleine mondjes aan slurfjes, met behulp waarvan dit zeewormpje voedsel tot zich genomen zou hebben. (Zie afbeelding 2A) Volgens de tweede theorie had het diertje, zoals een stekelvarken, veertien scherpe uitsteeksels op zijn rug om zich tegen aanvallers te verdedigen; en het zou gelopen hebben met (eveneens) veertien korte beentjes met een soort zuignapvoetjes. (Zie afbeelding 2B) Gewapend met deze kennis wordt de navolgende, aanvankelijk nogal raadselachtige passage in grote lijnen begrijpelijk:



Afbeelding 2: Twee reconstructies van de Hallucigenia. Bron: Morris 1998:55

want niet is het wandelen gestrand ben ik een uitgestorven weekdier
op veertien weinig plausibel gereconstrueerde schijnvoeten
raggelings wringelend wonkel ik schichtig kopschuw scharrelend
vergeten in het pleistoceen en het is koud zonder heptabipodinnetje
geen plaatsbewijs voor de ark ik ben deficiënt ontworpen
fout getekend fremdkörper met een hybride denominatie
in naam wortelpotig monster ik ontworteld de kiezeltijd
met mijn zeven dorsale stomatophthalmiën of ik adem snak
en ik kan kop noch staart aan mij ontdekken
(Pfeijffer 2001:98)

‘Heptabipode’ vormt samen met vier andere gedichten de reeks ‘Niets serafijns geen trieste Isolde’, waarin de ik-figuur beschrijft, hoe het hem vergaat, sinds er een einde is gekomen aan de liefdesverhouding met een vrouw, die na hun scheiding kennelijk geen traan om hem gelaten heeft. Aan haar valt in ieder geval ‘niets serafijns’ meer te ontdekken en zeker ook is zij geen ‘trieste Isolde’. Want in tegenstelling tot haar naamgenote, die van verdriet stierf toen zij haar minnaar Tristan, wiens naam meeklinkt in het adjectief ‘trieste’, uit haar leven weggerukt zag, wijst niets erop, dat deze vrouw door de gestrandte relatie op het punt staat van verdriet weg te kwijnen. Het gedicht ‘Heptabipode’ wordt gedragen door een bij

uitstek – om Pfeijffers eigen woorden te gebruiken – ‘gewaagde metafoor’. Deze metafoor verschaft de tekst ontegenzeglijk *obscuritas* en verlangt van de lezer en goede verstaander het nodige aan voorkennis en leesinspanning. De ik-figuur, de afgedankte minnaar, blijkt zich namelijk te identificeren met de hallucigenia. Dit intrigerende *alter ego* drukt op onverbidde wijze uit, dat hij voor de vrouw van zijn hart ‘gestorven’ is, zelfs dood is in een mate, zoals dat alleen met betrekking tot een fossiel wezen beweerd kan worden.

Zo ontpopt zich de treurende minnaar bij Pfeijffer tot een – met een ander *verbum improprium* – ‘uitgestorven weekdier’. En in de zojuist geciteerde passage kunnen meer voorbeelden gegeven worden van duisterheid die haar oorsprong vindt in *verbis singulis*. Men treft bijvoorbeeld geologisch jargon aan (pleistoceen, kiezeltijd), vaktermini op het gebied van de paleontologie en de anatomie (weekdier, schijnvoeten, deficiënt, hybride denominatie, wortelpotig, dorsale stomatophthalmiën) en woorden die aan vreemde talen ontleend zijn (heptabidpodinnetje, fremdkörper). Verder stuit de lezer op archaïsche begrippen en/of neologismen die geheel in de lijn van het werk van Lucebert vooral ook bijzondere klankeffecten sorteren: raggelings, wringelend, wonkel en scharrelend. Ten slotte komt in de hier beschreven kontekst het bijbelse woord ‘ark’ hoogst onverwacht, al moet gezegd, dat de inhoudelijke dimensie die erdoor wordt aangedragen, een fraaie is. Het gevoel van afgewezen-zijn komt op pijnlijke wijze tot uitdrukking in het feit, dat de hallucigenia ook al door Noach (‘geen plaatsbewijs’) de deur gewezen werd. De reden daarvoor ligt overigens voor de hand: het diertje was reeds uitgestorven! In de traditionele uitlegging van de bijbel immers moet de ark ergens rond 4000 voor Christus van wal gestoken zijn, op een moment dus dat het geologische tijdvak waarin de hallucigenia leefde, reeds honderden miljoenen van jaren voorbij was.

Het onderhavige tekstfragment wordt tevens door een zekere duisterheid gekenmerkt die niet op louter het niveau van woorden ligt, maar die zijn oorsprong vindt in *verbis coniunctis*. Zo moet vastgesteld worden, dat de precieze zinsstructuur zich niet snel prijs geeft, wat zeker ook te maken heeft met het ontbreken van hoofdletters en leestekens. Daardoor ook is er de nodige speelruimte voor de figuur van de *apokoinou*, die als zodanig typerend is voor het werk van Pfeijffer en erin bestaat, dat bepaalde woorden en/of zinsdelen in twee opeenvolgende syntactische constructies kunnen fungeren. Men kan bijvoorbeeld lezen ‘want niet is het wandelen gestrand’, maar ook ‘gestrand ben ik een uitgestorven weekdier’; een vergelijkbare meerduidigheid treedt aan het licht in het geval van ‘in naam wortelpotig monster’ en ‘monster ik ontworteld de kiezeltijd.’

Een voortwoekerende metaforiek en woordvelden die de tekst tot op zekere hoogte verduisteren, omdat ze – zo zou Quintilianus betogen – de nadruk al te zeer op zich vestigen, hebben in ‘Heptabipode’ niet alleen te maken met de voorstelling van de fossiele hallucigenia, maar ook met beelden die met ‘water’ (bijvoorbeeld ‘gestrand’, ‘ark’) samenhangen. Deze waterbeelden vloeien voort uit Pfeijffers voorstelling, dat de uitgestorven veertienvoeter uit het water zou zijn opgevist, een voor-

stelling die vervolgens op de ik-figuur en minnaar wordt geprojecteerd. Dat leidt op vele plaatsen in het gedicht tot een geprononceerde water- en vissenmetaforiek. Het duidelijkst treedt dat misschien wel op de voorgrond in een passage waarin de ik-figuur de lezer deelgenoot maakt van de tegenstrijdige gevoelens, waaraan hij zich door de afwijzing van zijn geliefde onderworpen ziet. Hij beschrijft, hoe hij achtereenvolgens vervuld is van zelfverwijt, dan weer woede voelt jegens de vrouw die hem de wacht heeft aangezegd om vervolgens te getuigen van een nauwelijks te beheersen verlangen naar haar:

aldus afverkoren verbaster ik in oermondig visserslatijn
mijn quotum weekvinnige zelfverwijting
met giftige woestbaars galbittervoorn gramgrondel
snakschar hunkerzeelt en smachtbarbeel
verstrik mijzelf in jou vang heilloos bot en val
(Pfeijffer 2001:97-98)

Het taalgebruik van de ik-figuur alias hallucigenia wordt met het oog op zijn fossiele hoedanigheid op verklaarbare wijze met het neologisme ‘oermondig’ gekwalificeerd. Verder is er geen sprake meer van spreken, maar van ‘verbasteren’ – en zó zou het virtuoze en klankenrijke spel inderdaad genoemd kunnen worden, dat Pfeijffer speelt met respectievelijk de namen van vissen en begrippen die naar emoties verwijzen. De wijting ontpopt zich zodoende tot de ‘zelfverwijting’; de baars, de voorn en de grondel worden met woede geassocieerd en evolueren tot ‘woestbaars’, ‘galbittervoorn’ en ‘gramgrondel’; en de schar, de zeelt en de barbeel personifiëren als ‘snakschar’, ‘hunkerzeelt’ en ‘smachtbarbeel’ plotseling het verlangen. Gezien de ‘koele’ aard van vissen en het ‘vurige’ karakter van de emoties is deze beeldspraak hoogst verrassend en in de terminologie van de klassieke poëtica is hier waarlijk sprake van *obscuritas*: een in de grond van zaak eenduidige mededeling (‘ik ben boos op mezelf, boos op haar en wil haar terug’) wordt uitgedrukt in een reeks gezochte, maar samenhangende metaforen, waarvan het resultaat is een even lange reeks neologismen.

De magie van de taal – poëzie als cryptogram

De uiteenzettingen met betrekking tot ‘Heptabipode’ onderstrepen, dat het in feite niet juist is de *obscuritas* als het absolute tegendeel van de *perspicuitas* op te voeren. (Walde 2003:358) Op de keper beschouwd is er geen sprake van een principiële *afwezigheid* van helderheid, maar van een helderheid die door al dan niet bewust toegepaste stijlmiddelen *verhuld* is. Ook duistere teksten kunnen met andere woorden in helderheid stralen, vooropgezet evenwel, dat de lezer zich inspant om de ‘verborgen’ betekenis van een tekst op te sporen. In de literair-theoretische

contextst van de klassieke oudheid spreekt het vanzelf een literaire tekst te zien als een medium dat op communicatie gericht is, conform het invloedrijke model in de *Poetica* van Aristoteles, die de relatie auteur-tekst-lezer beziet in het licht van de kennis en/of inzichten die de dichter-producent op de lezer-consumant beoogt over te dragen. Pfeijffer duidt het functioneren van literatuur eveneens in termen van communicatie. In 'De mythe van de verstaanbaarheid' spreekt hij enkele malen over de 'mededeling' die in poëzie besloten zou liggen en zelfs is er een enkele keer sprake van de 'boodschap'. (Pfeijffer 2000:77; 81) Toch is het niet erg waarschijnlijk, dat de dichter veel waardering zal hebben voor de voorgaande analyse van 'Heptabipode', zelfs wanneer die het gedicht terecht zou zien als een coherente klacht over een verloren liefde: 'Het is onverdraaglijk, dat zij niet meer aan mijn zijde staat'. Op grond van de portee van zijn essay is er alle reden te veronderstellen, dat Pfeijffer deze lezing als te eenzijdig, te eendimensionaal van de hand zou wijzen.

Er doet zich op dit punt een hoogst paradoxaal feit voor. In 'De mythe van de verstaanbaarheid' geeft Pfeijffer een interpretatie van een van zijn eigen gedichten, namelijk 'Het spel en de wolken' uit de debuutbundel *Van de vierkante man* (1998). (Pfeijffer 1998:36-37) Hij laat daarbij zien, hoe onder de weerbarstige, alles behalve direct toegankelijke taal een relatief simpele mededeling schuilgaat, zoals dat welbeschouwd ook ten aanzien van 'Heptabipode' betoogd werd. Nadat hij zijn eigen gedicht evenwel op deze wijze ontleed heeft, distantieert Pfeijffer zich van zijn analyse, omdat die reductionistisch zou zijn. Een gedicht is, zo betoogt hij, méér dan alleen een mededeling die achter de (duistere) taal schuilgaat:

Je moet je laten meevoeren door de *magische* logica van taal, klank en ritme langs een pandemonium van beelden en emoties. Je moet afdalen je zorgen te maken over de oplossing van het *cryptogram*. Het gedicht is taal, beeld en muziek; er is geen sprake van een betekenis die buiten het gedicht ligt en die er door de dichter op een sadistische manier in is verstopt. Gedichten lezen is een andere manier van denken. Je moet je analytische hoofd dat wil snappen hoe het zit afschroeven. (*cursief*J.K.; Pfeijffer 2000:79)

Het is tegen deze achtergrond, dat Pfeijffer bedenkingen uit tegen een exclusief 'analytisch begrip' (Pfeijffer 2000:79) van poëzie. Naar zijn overtuiging mag namelijk een gedicht niet als een *cryptogram* (zie het zo-even aangehaalde tekstfragment) opgevat worden dat zijn bestaansrecht zogezegd ontleent aan een enkele, verborgen statement. Pfeijffer pleit voor een 'syntethisch begrip' (Pfeijffer 2000:ibidem), dat zich niet in de eerste plaats bekommert om de lexikale betekenis van poëzie, maar zich concentreert op de *magie* van de taal (zie opnieuw het laatste tekstfragment). Dit betekent voor hem, dat niet zozeer de inhoud van een gedicht, maar veeleer de stijl, dus – zo Pfeijffer nog eens – klank, ritme, beelden en emoties op de voorgrond geplaatst zouden moeten worden.

Gaat men voorbij aan de vraag of Pfeijffers ‘analytisch begrip’ en het ‘synthetisch begrip’ inderdaad zozeer tegengesteld zijn als hier gesuggereerd wordt, dan moet men naar aanleiding van zijn eigen analyse van ‘Het spel en de wolken’ twee dingen opmerken. In de eerste plaats kan men zich afvragen, waarom de dichter zich gezien zijn opvattingen waagt aan een ‘analytische’ interpretatie van een van zijn eigen gedichten. Uit strategische overwegingen lijkt het in ieder geval weinig verstandig in een poëtische verhandeling, die vooral ook het persoonlijk dichterschap beoogt te legitimeren, te tonen, hoe werk van eigen hand weliswaar geïnterpreteerd zou *kunnen*, maar naar de overtuiging van de dichter zelf niet zou *moeten* worden. In de tweede plaats valt op, dat Pfeijffer met zijn ideeën over het gedicht als *cryptogram* versus de *magie* van de taal een kernprobleem met betrekking tot *obscuritas* raakt, dat in de klassieke oudheid reeds tot heftige debatten geleid heeft. In feite ziet men in deze beide polen twee tegengestelde tradities weerspiegeld die met betrekking tot literaire duisterheid onderkend kunnen worden. In een eerder bestek werden ze reeds benoemd als respectievelijk de ‘artistisch-spielerische’ en ‘pathetisch-ernste’ *obscuritas*.

De eerste van deze twee varianten is in het verleden niet zelden afgedaan als een betrekkelijk gratuite, intellectualistisch spel voor ingewijden. Op grond van de hoge moeilijkheidsgraad, die zijn oorsprong vindt in de virtuositeit van de maker ervan, is er sprake van elitaire, gekunstelde literatuur, die niet zozeer het hart aanspreekt, maar veeleer het hoofd. (Fuhrmann 1966:53-54; Walde 2003:361) Pfeijffers kwalificatie *cryptogram* is in dit verband nog niet zo slecht gekozen. Het ligt in feite voor de hand, dat deze dichter, wiens werk met de ‘pathetisch-ernste’ richting in verband gebracht kan worden, zich verzet tegen de gedachte, dat zijn poëzie als een kruiswoordraadsel functioneert en alleen op een kleine ‘incrowd’ gericht zou zijn. Zijn *obscuritas* heeft, betoogt Pfeijffer dan ook in ‘De mythe van de verstaanbaarheid’, een heel andere reden. Hij wil iets van de gecompliceerde realiteit in de duisterheid van zijn taal vangen en zijn zelfverdediging geeft op dit punt blijk van een onmiskenbaar mimetische visie op literatuur:

Het is niet zo dat moeilijke dichters moeilijk doen omdat ze dat wel interessant vinden, omdat ze denken dat het zo hoort of omdat ze de lezer willen kwellen. Complexe gedichten worden geschreven omdat de werkelijkheid complex is. [...] Mensen denken honderd hele en halve gedachten, gevoelens, angsten, grappen, verwonderingen en herinneringen tegelijk. Ik wil die complexiteit niet reduceren door er één enkel aspect uit te lichten en afzonderlijk te behandelen. Ik wil een opname maken van de totale symfonie van verwarring in je hoofd. (Pfeijffer 2000:81-82)

Zo bezien staat duisterheid in dienst van de *mimesis*, want door de *magie* van de taal (Pfeijffer: klank, ritme, beelden en emoties) klinkt er in poëzie iets door van de complexiteit van de werkelijkheid en de manier waarop wij mensen die ondergaan (‘de totale symfonie van verwarring’).

Poëzie is gevaarlijk of zij is geen poëzie

Na het voorgaande is het niet meer moeilijk Pfeijffers ideeën over de door hem gefavoriseerde ‘moeilijke’, ‘complexe’ en ‘ontoegankelijke’ dichtkunst in verband te brengen met de twee theoretici die zich in de klassiek oudheid als de grootste voorstanders van een ‘pathetisch-ernste’ *obscuritas* hebben doen kennen, te weten Demetrius en (pseudo)Longinus. Van deze twee figureert overigens laatstgenoemde kort in ‘De mythe van de verstaanbaarheid’, maar aan diens diepgravende en tot in détail uitgewerkte denkbeelden over duisterheid gaat Pfeijffer voorbij. De poëtische nabijheid van laatstgenoemde enerzijds en anderzijds Demetrius en Longinus kan toegelicht worden aan de hand van een apodiktische regel uit het gedicht ‘Vuurvogel’: ‘Poëzie is gevaarlijk of zij is geen poëzie.’ (Pfeijffer 2001:30). In de poëtica van Pfeijffer is ‘gevaarlijk’ een sleutelbegrip waarop de dichter graag een beroep doet. Zo liet hij in 2000 in een interview met het *Algemeen Dagblad* optekenen:

Poëzie wordt pas spannend als je de taal zelf onderwerpt aan het experiment, als je de taal zelf plooit, afbreekt en op een nieuwe manier herbouwt [...] Dit gaat ten koste van de verstaanbaarheid, maar dat is alleen maar een voordeel. [...] Gewone spreektaal is er al genoeg. [...] Goed schrijven is gevaarlijk. (Schenke 2000)

Deze woorden, waarin enkele formuleringen herinneren aan formuleringen die in het voorgaande de revue reeds passeerden, onderstrepen, dat ‘gevaarlijk’ schrijven voor Pfeijffer in het bijzonder ook een kwestie is van stijl (‘de taal plooiën’) en geassocieerd kan worden met duisterheid (‘gevaarlijk’ schrijven immers ‘gaat ten koste van de verstaanbaarheid’). Pfeijffers concept van ‘gevaarlijke’ literatuur kan in de eerste plaats gezien worden onder de invalshoek van de *Produktionsästhetik*, die de ontstaansvoorwaarden van literatuur beschrijft. Het schrijven van poëzie is in de ogen van Pfeijffer een ‘gevaarlijke’ onderneming, omdat een dichter risico’s moet aangaan, wanneer hij ‘gewone spreektaal’ wil vermijden. De consequentie daarvan is, dat hij altijd rekening moet houden met de mogelijkheid, dat hij verkeerde uitdrukkingen en formuleringen kiest, want ‘wie in zijn stijl en woordkeuze de platgetreden paden mijdt, loopt de kans in een afgrond te storten.’ (Pfeijffer 2000:85) Moed is dus gevraagd en getuige de voorstelling van zaken in ‘Vuurvogel’ ervaart de dichter het proces van het schrijven daardoor niet zelden als een angstige aangelegenheid die hem als een kind met twijfel kan vervullen: ‘poëzie is vrezen met groten vreze in een slapeloos kinderbedje / omdat je niet weet of je vergramd hebt.’ (Pfeijffer 2001:29)

In de tweede plaats kan Pfeijffers ‘gevaarlijke’ literatuur geduid worden in het perspectief van de *Wirkungsästhetik*, die de (al dan niet geïntendeerde) uitwerking van literatuur op een lezerspubliek problematiseert. In Pfeijffers ogen laat waarlijk ‘gevaarlijke’ poëzie een lezer niet onberoerd, want door haar toonzetting maakt

zij een letterlijk *overweldigende* indruk. In dat opzicht kan de dichtkunst vergeleken worden met imposante natuurverschijnselen, zoals een uitbarstende vulkaan of de watermassa's van een brede rivier, die op een beschouwer nimmer zonder effect blijven. Een 'gevaarlijk' gedicht kan iemand, zo heet het in 'De mythe van de verstaanbaarheid' tegen deze achtergrond, 'als een bliksemflits' (Pfeijffer 2000:84) treffen. Aan deze overweldigende, electrificerende uitwerking wordt mogelijk gerefereerd in een cryptische passage in 'De intendant', het slotgedicht van *Het glimpen van de welkwiek*. Men ontmoet opnieuw de dichter-*figura* die in de bundel enkele keren voor het voetlicht treedt en ook hier alluderen de formuleringen op eerdere, reeds geciteerde verzen en/of uitspraken:

zag het aan hoe ik conform ons kopcontract jou onder hoogspan
in contact gestoken heb met aardding en in mijn naam
het wonder van jouw pijn gedeponneerd heb en geschapen
wat is benoemd wat namen draagt ontkend en jou in schijn
bevestigd ik heb jouw helderheid verholpen het is tijd
voor inzage in de natuur van mijn spel dus
(Pfeijffer 2001:103)

Pfeijffers voorstelling van het 'gevaar' dat niet alleen ten grondslag ligt aan, maar ook uitgaat van wat hij goede poëzie noemt, heeft een equivalent in enerzijds Demetrius' categorie van de *deinotes* (Latijn: *vis*, *vehementia*; Nederlands: het ontzagwekkende) en (pseudo-)Longinus' concept van het *hýpsos* (Latijn: *sublimitas*; Nederlands: het sublieme). (Kallendorf 1994; Rutherford 1994) Deze concepties – in 'De mythe van de verstaanbaarheid' wordt het laatste kort genoemd – zijn onderling nauw verwant en kunnen net als Pfeijffers notie van het 'gevaar' dat kenmerkend is voor goede literatuur, zowel onder het perspectief van de ontstaans- als de werkingspoëtica beschouwd worden. (Fuhrmann 1966:66-67) Om de *deinotes* en het *hýpsos* te realiseren, is het namelijk noodzakelijk, dat een auteur het nodige in zijn mars heeft. Hij mag vooral niet terugschrikken voor het verraderlijke domein van het 'verhevene', waar niet langer het alledaagse geldt, maar uitsluitend grootsheid en staatsie tellen. Minder getalenteerde schrijvers vertellen zich al snel aan het gewicht van 'verheven' onderwerpen en schieten met name ook tekort in de stilistische presentatie. Is een auteur evenwel succesvol, dan zal zijn *qualitate qua* 'ontzagwekkende', 'sublieme' tekst een uitwerking hebben die overweldigend is op een wijze, zoals Pfeijffer dat in zijn essay beschrijft.

Het is lang niet altijd eenvoudig te benoemen, wat Demetrius en (pseudo-)Longinus precies met het 'ontzagwekkende' en het 'sublieme' op het oog gehad hebben. Eén ding is evenwel duidelijk: het gaat bij hen om categorieën die niet in de eerste plaats thematisch-inhoudelijk worden beschreven, maar om concepties die speciaal ook beschouwd worden in de context van de literaire stijl en het stilistische apparaat waarvan een auteur zich bedient of zou moeten bedienen.

(Kallendorf 1994:1357; Rutherford 1994) Om de *deinotes* en het *hýpsos* in een tekst te verankeren, wijzen beiden op het belang van enerzijds de *obscuritas* en anderzijds op de noodzaak van *pathos*. (Rutherford 1994:468-469; Kallendorf 1994:1359-1360; Walde 2003:360) Daaronder wordt in de klassieke rhetorica en literatuurtheorie over het algemeen verstaan een stilistisch overtuigende uitbeelding van menselijke emoties met als doel emoties in gang te zetten (*movere*) bij het (lezers)publiek. (Kraus 2003:689) Het is veelzeggend, dat niet alleen bij Demetrius en (pseudo-)Longinus de *obscuritas* en het *pathos* hand in hand gaan, maar dat hetzelfde betoogd kan worden met betrekking tot de poëtica en de poëzie van Pfeijffer.

Wie 'De mythe van de verstaanbaarheid' leest kan vaststellen, dat poëzie als vanzelfsprekend geacht wordt een lezerspubliek emotioneel aan te spreken. Daarbij wordt stevast een verband gelegd met de 'complexe' en 'ontoegankelijke' taal die Pfeijffer voorstaat. Zo heet het op zeker moment, dat 'de zogemaamd *moeilijke poëzie* erop uit is gedachten en *gevoelens* aan de lezer over te brengen door ze in hun onbewerkte, ruwe vorm in al hun complexiteit *voelbaar te maken*.' (cursief J.K.; Pfeijffer 2000:81) En even later leest men: 'Wil je de lezer *ontroeren*, dan moet *elke alinea, elke zin, elk woord* dat je schrijft *bijzonder zijn*.' (cursief J.K.; Pfeijffer 2000:84) In deze uitspraken tekenen zich twee woordvelden af die onmiddellijk gerelateerd kunnen worden aan de door Demetrius en (pseudo-)Longinus in één adem genoemde concepties van enerzijds de *obscuritas* (Pfeijffer: moeilijke poëzie; elke alinea, elke zin, elk woord is bijzonder) en anderzijds het *pathos* (Pfeijffer: gevoelens, voelbaar maken, ontroeren).

Het is tegen deze achtergrond veelzeggend, dat de toonzetting op veel plaatsen in het *Glimpen van de welkwiek* onmiskenbaar emotioneel gekleurd is. Daarbij valt op, dat Pfeijffer eigenlijk nooit de weg kiest van de onderkoelde, ingetogen formulering. Gevoelens hebben bij hem een absoluut, superlatief karakter en ze worden in opgeschroefde bewoordingen uitgedrukt. Twee voorbeelden uit de reeks 'Niets serafijns geen trieste Isolde' kunnen dat illustreren. Zo heet het in het gedicht 'De dag: een requiem':

krom kruip ik krank van liefde door de krachtstroom
van jouw blik die zak zegt en mij in as legt en beëindigt
(Pfeijffer 2001:94)

En ook het gedicht 'Offertorium' laat met onder meer de volgende liefdesverklaring zien, dat men bij Pfeijffer voor het *understatement* aan het verkeerde adres is:

ik heb geen barbi geen maan in een meer
geen lief mooi meisje geen opblaaspop ik heb jou
ik heb jou
lief zoals alleen een echt mens liefgehad kan worden
(Pfeijffer 2001:95)

Het is goed mogelijk Pfeijffers poëzie te beschrijven met behulp van het stilistisch instrumentarium dat de literatuurtheorie van de klassieke oudheid met het oog op het *pathos* ontwikkeld heeft. Allerlei pathetische stijlfiguren, de zogenaamde *figurae patheticae*, treft men in zijn werk aan. (Lausberg 1960:§808-851) In dit verband kunnen bijvoorbeeld de veelvuldige aansprekingen genoemd worden, de talrijke emotioneel geladen woordherhalingen, de hyperbolische uitdrukkingwijze als ook een onmiskenbare voorliefde voor antithetische constructies. Het is dan ook geen toeval, dat men deze stijlmiddelen alle in het laatste tekstfragment aantreft.

Het voert te ver het pathetisch-emotionele karakter van *Het glimpen van de welkwiek* op deze plaats tot in detail te analyseren. Eén procédé evenwel, dat in de klassieke theorievorming onlosmakelijk met het *pathos* verbonden is en waarvoor in speciaal ook *Peri hýpsous* van (pseudo)Longinus veel plaats wordt ingeruimd (Longinus 1980:43-45 = *Peri hýpsous* XI-XII), verdient nadere aandacht, en wel omdat het van structurele betekenis is voor de poëzie van Pfeijffer. Het betreft de *amplificatio*, de verbreding van een mededeling door een opvallende stapeling van woorden en gedachten. Deze figuur vormt in feite een directe uitdrukking van heftige gevoelens, omdat in het geval van de emoties geldt: waar het hart van vol is, loopt de mond van over. In dit verband is het mogelijk nog eens op het laatste fragment terug te grijpen, want de anaforische opsomming (geen barbi, geen maan, geen meisje, geen opblaaspop) heeft een duidelijk amplificerend karakter. Ook het gedicht 'Heptabipode', dat in het voorgaande aan de orde kwam, heeft voor wat betreft de *amplificatio* het nodige aan illustratiemateriaal te bieden, men denke maar aan de dubbele drieslag van vissen die met woede, respectievelijk verlangen geassocieerd werden. Karakteristiek zijn ook de volgende regels:

want niet is het goed want jij hebt mij ontkozen
uitgevinkt mij ontliefde de afkeur gegeven
op mij je stem ingetrokken je oog op mij
laten ontvallen
(Pfeijffer 2001:97)

Pfeijffer hanteert hier vijf neologismen, die als zodanig bijdragen aan de *obscuritas* van het gedicht: ontkiezen, uitvinken, ontlieven, de afkeur geven en een stem intrekken. Het gaat om antoniemen die sterk emotioneel geladen zijn, want er klinken woorden in door die in principe een positieve kleur hebben: kiezen, vinken (= vangen), lieven, de voorkeur geven [aan] en een stem uitbrengen [op]. Pfeijffer heeft ze in de mond van de bedrogen minnaar gelegd, wiens emotionele gesteldheid daardoor duidelijk aan het licht komt. Maar liefst vijf keer namelijk werpt hij haar in steeds wisselende woorden voor de voeten, dat ze hem in de steek gelaten heeft. Zo laten deze vier verzen, die hun structuur aan het procédé van de *amplificatio* ontleenen, op ondubbelzinnige wijze zien, hoe *obscuritas* en *pathos* bij

Pfeijffer in elkaars verlengde liggen, geheel in de lijn van hetgeen Demetrius en (pseudo)Longinus in hun geschriften betogen.

Conclusie

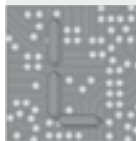
‘Onbegrijpelijke poëzie is altijd beter dan makkelijke poëzie’ – dit standpunt krijgt scherpere contouren, wanneer men het beziet in het licht van de klassieke poëtica van de *obscuritas*. Op basis van enerzijds een analyse van Pfeijffers poëtica essay ‘De mythe van de verstaanbaarheid’ en anderzijds de interpretatie van een aantal programmatische gedichten uit *Het glimpen van de welkwie* is gebleken, dat speciaal de in de Griekse oudheid vigerende variant van de ‘pathetisch-ernste’ duisterheid van betekenis is voor de Nederlandse dichter. Niet alleen heeft de dichter-*figura* van de welkwie duidelijk trekken van de *poeta-vates*, ook kon vastgesteld worden, dat Pfeijffer stilistische procédés toepast die tegen de achtergrond van de klassieke theorievorming als typische verduisteringstechnieken beschouwd mogen worden. Zijn pleidooi voor ‘gevaarlijke’ poëzie wint onmiskenbaar aan reliëf, wanneer men het in verband brengt met de categorieën van de *deinotes* en het *hýpsos* bij respectievelijk Demetrius en (pseudo-)Longinus. Daarbij is het opmerkelijk, dat de vanzelfsprekende combinatie van *obscuritas* en *pathos*, die men bij deze twee klassieke theoretici aantreft, óók in het werk van Pfeijffer waargenomen kan worden.

Literatuur

- Leonard Diepeveen, *The difficulties of modernism*. New York, 2003.
- Manfred Fuhrmann, ‘Das Problem der Dunkelheit in der rhetorischen und literarästhetischen Theorie der Antike.’ In: Iser, Wolfgang (Hrsg.), *Immanente Ästhetik*. München, 1966, p. 47-72.
- Johann Wolfgang Goethe, *Faust-Dichtungen*. *Faust. Eine Tragödie (Faust I – Faust II)*. *Faust in ursprünglicher Gestalt (Urfaust)*. *Paralipomena*. Nachwort von Ulrich Gaier. Stuttgart, 1992.
- Hans Groenewegen, ‘Donker noemen wat helder opkomt.’ In: *Dietsche Warande en Belfort* 147 (2002), p. 144-151.
- C. Kallendorf, ‘Das Erhabene’. In: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 2, Tübingen, 1994, p. 1357-1361.
- M. Kraus, ‘Pathos.’ In: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 6, Tübingen, 2003, p. 689-701.
- Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 2 dln. München, 1960.
- Longinus, *Over het verhevene*. Vertaald door W.E.J. Kuiper, ingeleid door J.C. Kamerbeek. Amsterdam, 1980.
- Simon Conway Morris, *The crucible of creation. The Burgess Shale and the rise over animals*. Oxford enz., 1998.

- Rudi van der Paardt**, 'De man van vele manieren. Poëzie en proza van Ilja Leonard Pfeijffer.' In: *Ons Erfdeel* 45 (2002), p. 672-684.
- Ilja Leonard Pfeijffer**, *Van de vierkante man. Gedichten*. Amsterdam / Antwerpen, 1998.
- Ilja Leonard Pfeijffer**, *Three aeginetan odes of Pindar. A commentary on Nemean V, Nemean III, & Pythian VIII*. Leiden enz., 1999.
- Ilja Leonard Pfeijffer**, 'De mythe van de verstaanbaarheid.' In: *Bzzlletin* 274 (2000), p. 74-87.
- Ilja Leonard Pfeijffer**, *Het glimpen van de welkweek. Gedichten*. Amsterdam & Antwerpen, 2001.
- Quintilianus**, *The Institutio Oratoria*. With an English translation by H.E. Butler. 4 dln. London enz., 1920-1922.
- I. Rutherford**, 'Deinotes.' In: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 2, Tübingen, 1994, p. 467-472.
- Menno Schenke**, 'De lezer opnieuw laten lezen [interview met Ilja Leonard Pfeijffer].' In: *Algemeen Dagblad*, 16 juni 2000. Geciteerd via: *Literom. Interviews en recensies Nederlandstalige literatuur*, www.knipselkrant.nl [geraadpleegd op 7 juni 2006].
- Thomas Vaessens**, *De verstoorde lezer. Over de onbegrijpelijke poëzie van Lucebert*. Nijmegen, 2001.
- Thomas Vaessens & Jos Joosten**, *Posmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*. Nijmegen, 2003.
- Thomas Vaessens**, *Ongerijmd succes. Poëzie in een onpoëtische tijd*. Nijmegen, 2006.
- Chr. Walde**, 'Obscuritas.' In: Gert Ueding (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, dl. 6, Tübingen, 2003, p. 358-368.
- F.J. de Waele**, 'Delphi.' In: J. Nuchelmans & J.H. Brouwers, *Woordenboek der Oudheid*, dl. I, Bussum, 1976, p. 811-820.

De ‘verteller’ en de auteur



OVER BERNLEFS PROBLEMATISCHE ONBETROUWBARE VERTELLER IN *HERSENSCHIMMEN*

Els Bruynooghe (Universiteit Gent)

In J. Bernlefs *Hersenschimmen* (1984) ziet de lezer door de ogen van de ik-verteller, Maarten Klein, hoe ditzelfde hoofdpersoonage in de loop van de roman volledig dement wordt. Toch is dat ‘vertellen’ niet onproblematisch. Zo stelt Ben Van Melick dat het op zijn minst vreemd is dat een verteller wiens geestelijke vermogens in sneltempo aftakelen, toch een min of meer coherent – en zelfs ietwat lyrisch – verslag kan doen van dat aftakelingsproces (Van Melick 1986). Ook andere critici stellen zich die vraag (bijvoorbeeld Zweers 1998). Men kan zich inderdaad afvragen in hoeverre Maarten wel degelijk de verteller van zijn eigen verhaal is, of kán zijn. En in hoeverre is de hand van de auteur in dat verhaal te zien? Er wordt zelfs met beschuldigende vinger naar die auteur gewezen, als zou de roman op deze punten niet helemaal geslaagd zijn. Telkens wijzen diezelfde critici echter ook op het overdonderende succes van *Hersenschimmen* bij het publiek: het boek beleeft herdruk na herdruk en werd bekroond met de Diepzeeprijs (1989). Ik ga dan ook akkoord met Zweers, die stelt dat de lezer de zogenaamde inconsequenties in het vertelperspectief aanvaardt. Meer nog, de problematische punten die Van Melick aankaart, hoeven in het licht van de actuele verteltheorie, en meer bepaald de theorie over de onbetrouwbare verteller, zelfs helemaal geen probleem te vormen.

Signalen van onbetrouwbaarheid, tekenen van dementie

In *Hersenschimmen* vertelt¹ de sinds lang in Amerika wonende Nederlander Maarten Klein ons zijn verhaal. Geen lezer echter gelooft Maarten op zijn woord. Van in het begin van de roman vertoont hij kenmerken van de ‘onbetrouwbare verteller’. Al op de eerste pagina vraagt hij zich af waar de schoolkinderen blijven, die elke dag met de bus zijn huis voorbijrijden (7). Enkele pagina’s verder antwoordt zijn vrouw, Vera: ‘Maar Maarten, het is zondag vandaag. Kom, je thee wordt koud’. Daarop bedenkt Maarten: ‘Dat ik dat vergeten was. En thee? Ik zou toch zweren dat het

ochtend was. Maar nu ik door het andere raam in de richting van de zee kijk zie ik wel dat het later moet zijn' (10). De lezer is dus van in het begin gewaarschuwd dat Maarten fouten maakt.

Die fouten zijn voor de lezer signalen van de onbetrouwbaarheid van de verteller. Ansgar Nünning onderscheidt een aantal van deze 'textual clues to unreliability' (1999: 64). Corrigerende opmerkingen door andere personages, in dit geval Vera, zijn daar één vorm van (Olson 2003: 98, naar Nünning). Ook Van Melick vermeldt dat de lezer van *Hersenschimmen* 'tijdig schijn en wezen [doorziet], doordat Bernlef een tweede personage opvoert dat door een nuchtere vraag of een praktische opmerking dit onderscheid aanbrengt' (1986: 379). Dezelfde signaalfunctie hebben interne contradicties in het betoog van de verteller, en discrepanties tussen de feiten en zijn interpretatie ervan (Nünning 1999: 64-65). Zo lezen we bijvoorbeeld dat Vera zegt: 'Ik ga even bij Ellen Robbins langs', en onmiddellijk daarna begint een nieuwe alinea met: 'Vreemd dat ze niet gezegd heeft dat ze wegging' (86). Maartens gedachte vormt een directe contradictie met wat hij Vera net heeft horen zeggen. Een voorbeeld van discrepantie tussen feiten en interpretatie is zijn reactie op Vera's opmerking: 'Je bent Robert laatst al eens een keer kwijtgeraakt onderweg' (83). De lezer weet dat die opmerking juist is, hij heeft eerder in het boek gelezen hoe Maarten ging wandelen en de hond onderweg achterliet. Maar Maarten interpreteert Vera's opmerking anders: 'Ze verzint kennelijk verhalen om me te testen'.

Maarten beseft wel dat er iets aan de hand is. Soms corrigeert hij zichzelf wanneer hij zijn fouten ontdekt (zoals in het voorbeeld van de schoolkinderen en de thee). En hij stelt zichzelf constant vragen bij zijn verstrooidheid, bij 'dat gevoel even bij volle bewustzijn afwezig te zijn, zoek te raken en te verdwalen' (18). Deze commentaren over zijn eigen cognitieve beperkingen en over de gaten in zijn geheugen zijn opnieuw een signaal voor de lezer (Olson 2003: 98, naar Nünning).

Uiteindelijk zet de aftakeling zich zelfs door in de vorm waarin Maartens gedachten worden voorgesteld: de syntaxis wordt brokkeliger, tot er slechts flarden van zinnen overblijven. Ook Nünning vermeldt syntactische kenmerken als mogelijke signalen van onbetrouwbaarheid. Maar hij heeft het dan in de eerste plaats over 'incomplete sentences [...] and other features that indicate a high degree of emotional involvement' (1999: 65). In *Hersenschimmen* zijn de onvolledige zinnen ook een syntactisch signaal van onbetrouwbaarheid van de verteller, hoewel ze hier niet wijzen op een door *emoties* onbetrouwbaar ingekleurd betoog (zoals in het voorbeeld van Nünning), maar op Maartens door dementie beperkte geestesvermogen.

Al deze signalen samen voeren de lezer van *Hersenschimmen* vrijwel meteen naar dementie als 'naturalisatie' (Nünning 1999: 67) van Maartens onbetrouwbaarheid. De lezer merkt de inconsistenties in Maartens verhaal op en probeert ze te verklaren vanuit de geestesgesteldheid van dit personage. Hij doet daarvoor een beroep op referentiekaders uit zijn wereld- en mensenkennis (Nünning: *ibidem*). Voor *Hersenschimmen* vormt dementie op die manier het kader dat de fouten in Maartens

gedachtegang verklaart. Maartens onbetrouwbaarheid staat dus in functie van zijn karakterisering als dementerend hoofdpersonage. In die zin geeft zijn onbetrouwbaarheid juist een 'betrouwbaar' beeld van zijn mentale toestand (cf. Nünning 1999: 59).

De focalisator neemt waar, de auteur editeert

Maarten vertoont dus kenmerken van de onbetrouwbare verteller. De onbetrouwbaarheid van zijn verhaal is in elk geval duidelijk. Zijn positie als verteller is echter problematischer. Van Melick wijst erop dat het vreemd is dat 'een verteller die blijkbaar niet bij zinnen is, [...] een zinvol geheel over het voetlicht [brengt]' (1986: 377). In dezelfde zin vraagt Zweers zich af 'where the narrative instance is located that is responsible for the minute rendition of what happened to the mentally incapacitated hero who is, nevertheless, supposed to be telling the story' (1998: 36). Bij die kritiek vallen echter een aantal kanttekeningen te plaatsen.

Men kan zich ten eerste afvragen of Maarten wel letterlijk een *verteller* genoemd kan worden. Bernlef past immers de technieken toe van stream of consciousness en monologue intérieur, 'waarin de "in werkelijkheid" onuitgesproken gedachten en associaties van het personage in ik-vorm worden weergegeven', zoals Van Melick ook zelf vermeldt (1986: 377). Van Melick voegt er zelfs aan toe dat deze verteltechniek 'de auteur de gelegenheid geeft onmiddellijk - dus zonder tussenkomst van een verteller - weer te geven wat Maarten ziet en denkt zonder de noodzaak de discrepantie tussen waarnemen en ervaren te expliciteren' (1986: 379). Maarten is dus, veeleer dan een verteller, een waarnemer. Hij vertelt zijn verhaal niet aan een lezer, de roman laat de lezer gewoon binnenkijken in zijn gedachten. In dit verband lijkt het me dan ook beter om in dergelijke gevallen van 'directe monologue intérieur' (Van Gorp 1998: 286) niet zozeer te spreken van een verteller, wat nochtans wel gebruikelijk is, maar van een *focalisator*. Immers: 'Focalisatie geeft antwoord op de vraag "wie ziet?"', terwijl termen als 'verteller' 'ook een antwoord geven op de vraag "wie vertelt?" (de vertelinstantie) en daardoor vaak dubbelzinnig zijn' (Van Gorp 1998: 169).

Anderzijds spreekt Van Melick zijn voorgaande uitspraak even later enigszins tegen door te wijzen op een aantal elementen die 'de authenticiteit van het vertellen' benadrukken, zoals Maartens tussen haken geplaatste opmerkingen, die zouden 'functioneren als een soort "terzijdes" naar de lezer', en de 'voortdurende herhaling van "zegt ze" en "zeg ik"' (1986: 379). Van Melick ziet in deze signalen een 'bijna letterlijk hoorbare verteller'. Mijns inziens kunnen deze technieken echter ook ingepast worden binnen Maartens gedachtestroom. Ik heb de indruk dat de opmerkingen tussen haakjes veeleer terzijdes aan zichzelf zijn: '(onthoud dit nu goed, want zo kun je Vera veel verklaren)' (59), '(Probeer nou niet te gaan huilen.)' (137), '(Goeie jongen.)' (151), om maar enkele voorbeelden te noemen.

Vermeldingen als 'ze' en 'ik' passen eveneens binnen zijn waarneming: wanneer iemand (of jijzelf) iets zegt, neem je immers niet alleen waar wat die persoon zegt, maar ook *dat* hij iets zegt. Hetzelfde geldt mijns inziens ook op voor andere 'regieaanwijzingen' zoals 'Ik duw de handen tegen mijn oorschelpen' (Van Melick 1986: 384). Wanneer Maarten dit doet, behoort ook dat tot zijn waarneming of zelfbewustzijn. Daarom beschouw ik dergelijke zinnen in tegenstelling tot Van Melick niet als misplaatste 'kunstgrepen'.

Ook de iets langere verhalende stukken, bijvoorbeeld over Maartens eerste relatie met Karen (81), en over het begin van zijn relatie met Vera (122-123), worden gepresenteerd als herinneringen die worden opgeroepen door zijn associatieve gedachtestroom. Hij denkt bijvoorbeeld aan het begin van zijn relatie met Vera doordat hij de schoolbus ziet voorbijkomen, die hem doet denken aan zijn eigen schooltijd en studententijd, en zo aan het feestje waar hij Vera voor het eerst zag. Maarten vertelt dus niet over zijn leven aan een lezer, hij herinnert zich alleen maar. Wel is het zo dat herinneringen in werkelijkheid niet zo netjes in zinnen geformuleerd zijn als ze hier worden gepresenteerd, maar dat kan verteltechnisch moeilijk anders, geeft ook Van Melick toe:

Indien namelijk voor de lezer Kleins waarneming en ervaring even fragmentarisch en ondoorzichtig georganiseerd zou zijn als in Maartens hoofd, dan zou deze niet in staat zijn diens aftakeling chronologisch te volgen. [...] Bernlef moet met andere woorden [...] didactisch handelen: hoe op begrijpelijke en effectieve wijze zijn stof te rangschikken en te presenteren' (Van Melick 1986: 379-80).

Hoewel de lezer dus – via het papier van het boek – alles ziet door de ogen van of vanuit het hoofd van Maarten, beseft en aanvaardt hij volgens mij dat er behalve deze focalisator nog een andere instantie aanwezig is, die diens gedachten op papier 'editeert'. We zouden het dan kunnen hebben over de auteur, of de 'verteller-auteur', om hem net als de 'verteller-focalisator' binnen de tekst te situeren.² Het gaat hier dus om een ingebedde situatie. De verteller-auteur zorgt ervoor dat Maartens gedachten begrijpelijk weergegeven worden, al geeft hij aan het eind van het boek de zinnen juist wél fragmentarisch weer. Met die brokkelige, onvolledige zinnen wil hij dan aantonen dat Maartens geestesvermogen nu helemaal verbrokkeld is en nog fragmentarischer is geworden dan de sowieso al fragmentarische gedachtestroom van een normale (of slechts licht dementerende) waarnemer.

Van Melicks uitspraak dat 'een *verteller* die blijkbaar niet bij zinnen is, [...] een zinvol geheel over het voetlicht [brengt]' (*mijn cursivering, eb*) zou ik dus willen nuanceren. Zweers komt mijns inziens nog het dichtst in de buurt met zijn vraag 'where the narrative instance is located that is responsible for the minute rendition of what happened to the mentally incapacitated hero who is, nevertheless, supposed to be telling the story'. Men moet alleen 'telling' vervangen door 'waarnemen en ervaren'. Het antwoord op de vraag naar de verantwoordelijke voor

de nauwkeurige, samenhangende weergave ligt dan bij de auteur. Zweers meent trouwens zelf dat de lezer zich niet stoort aan deze schijnbare inconsistentie: 'He accepts that even within the heavily damaged brain of the protagonist an observing instance can "somewhere" remain active', als iets dat nu eenmaal behoort tot de scheppende macht van de auteur (1998: 40).

Enkele andere inconsistenties waar Zweers en Van Melick op wijzen, kunnen op dezelfde manier verklaard worden, zoals het nog steeds correcte gebruik van leestekens wanneer de rest van Maartens gedachten syntactisch helemaal verbrokkelt, en de cursiveringen die het begin van een nieuwe dag aanduiden (Van Melick 1986: 383). Van Melick noemt dit zelf 'zichtbare sporen van ingrijpen van de auteur'. Daar ben ik het mee eens, maar hij ergert zich eraan, als 'inbreuken op het gekozen stramien' van de innerlijke monoloog, terwijl ik deze elementen beschouw als behorend tot een hoger niveau in de roman, de editie door de verteller-auteur, zonder dat dit een probleem hoeft te vormen. Op dezelfde manier kan men het motto duiden dat de roman voorafgaat: dat kan niet van Maarten komen, want hij schrijft niet, maar neemt waar en denkt zijn gedachtestroom. Het motto moet editiewerk van de auteur zijn, die de gedachtestroom van Maarten presenteert en bundelt in een roman.

Zweers wijst verder nog op het taalprobleem. Hij citeert hoe Maarten bij zichzelf constateert: 'Zonet liep het ook helemaal fout. Opeens moest ik alles eerst in het Engels vertalen voor ik het kon zeggen' (76). Nochtans, zo merkt Zweers terecht op, heeft de lezer Maartens woorden zonet niet in het Engels, maar in het Nederlands gelezen (1998: 37). Het lijkt me logisch dat de auteur hier voor het vertaalwerk zorgde, zoals eigenlijk gebruikelijk is bij de meeste romans waarin personages een andere taal spreken dan de lezer. Het gaat hier met andere woorden om een literaire conventie, die meestal alleen doorbroken wordt wanneer de auteur wil aangeven dat de verteller (i.c. waarnemer) die andere taal zelf niet verstaat. Zolang Maarten in staat is zijn gesprekspartners te begrijpen (eventueel met wat vertraging of de omweg van het voor zichzelf vertalen), geeft de verteller-auteur het Engels voor ons in het Nederlands weer.³ Uiteindelijk wordt Maarten zo dement dat hij naar een rusthuis wordt gebracht. Daar beseft hij wel nog dat er Engels wordt gesproken, maar hij verstaat dit niet meer: 'Versta niemand' (167), 'er wordt hier alleen maar Engels gesproken' (162). Vanaf dan worden de woorden van die anderen ook consequent in het Engels weergegeven, en zelfs in hoofdletters (bijvoorbeeld: 'MISTER BRACKEEN! HOW DELIGHTFUL TO SEE YOU!', 170), als impulsen die Maarten alleen nog registreert, maar amper nog kan verwerken.⁴

Een impliciete auteur met een boodschap

Maarten vertelt dus niet zozeer (en richt zich in elk geval niet tot een lezer), maar neemt waar en denkt, en de auteur editeert. Maar de auteur doet nog meer. Van

Melick vermeldt zelf de signalen van Maartens onbetrouwbaarheid als verteller, zoals de corrigerende opmerkingen door andere personages, en daarnaast ook een aantal motieven die een ander 'baken voor de lezer en tegelijk eenheidsscheppend structurelement voor de schrijver' vormen (1986: 380). Hij noemt als een van die motieven bijvoorbeeld Graham Greenes boek *The Heart of the Matter*, waarvan Maarten steeds weer vergeet dat hij het onlangs gekocht heeft en dat zo een symbolische indicatie vormt van Maartens vergeetachtigheid. Van Melick geeft aan dat deze signalen en motieven technieken van de auteur zijn 'met de bedoeling de lezer te helpen het juiste spoor te volgen'. Als het goed is, moet dit gebeuren 'zonder dat die zich van die steun bewust is' (1986: 380).

Dat die signalen van de auteur afkomstig zijn, is ook mijn mening, maar niet dat de lezer dit niet mag merken. Ik heb eerder de indruk dat het juist de bedoeling is dat de lezer het merkt. In sommige gevallen liggen de signalen er zo dik op dat het lijkt dat de auteur ze bewust uitspeelt als een knipoog naar de lezer. Zo bijvoorbeeld in het geval dat ik al aanhaalde, waar Vera zegt: 'Ik ga even bij Ellen Robbins langs [...]'. Ik ben zo weer terug. Doe jij ondertussen de puzzel', waarna de volgende alinea meteen begint met: 'Vreemd dat ze niet gezegd heeft dat ze wegging' (86). De informatie wordt gegeven, en meteen daarna maakt Maarten er een fout tegen: beter gesneden brood kan de lezer niet verwachten. Een ander voorbeeld is de geborduurde pauw op het jack van het zoontje van de vuurtorenwachter. Wanneer Maarten tijdens een wandeling verdwaalt en thuis wordt gebracht met de jeep van de vuurtorenwachter, denkt hij dat deze Amerikaan hem komt bevrijden uit de oorlog (146-151). Hij beseft op dat moment niet dat die Amerikaan de vuurtorenwachter is, maar ziet wel dat het jongetje dat ook in de auto zit een geborduurde pauw op zijn jack heeft (147). Het jongetje met de pauw werd in het begin van de roman al eens door Maarten vermeld als het zoontje van de vuurtorenwachter (7). De lezer beseft nu plots dat die eerdere vermelding een functie had: ze werkt als een signaal aan de lezer, dat hem in staat stelt om buiten Maarten om de situatie te begrijpen.

En dat is nu net typisch voor romans met een onbetrouwbare verteller (in dit geval een onbetrouwbare focalisator), althans volgens de grondlegger van de theorie over de onbetrouwbare verteller, Wayne Booth. Die noemt de onbetrouwbaarheid van vertellers een vorm van ironie, van afstand tussen het standpunt van de verteller en de (impliciete)⁵ auteur. 'The author and reader are secretly in collusion, behind the speaker's back', schrijft Booth, en de lezers 'cannot but derive at least a part of their pleasure from a sense that others are excluded' (geciteerd door Olson 2003: 94). Critici van Booths theorie, zoals Nünning, beweren dat de geïmpliceerde auteur een overbodig concept is. Achter de signalen zit volgens Nünning geen (geïmpliceerde) persoon, de signalen van onbetrouwbaarheid van de verteller zijn volgens hem louter tekstuele functies (1999: 64-65).

Dat stelt hij vooral omdat hij korte metten wil maken met een ander aspect van Booths definitie van de onbetrouwbare verteller, namelijk de in het werk aanwezige

normen van de impliciete auteur: 'I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say the implied author's norms), *unreliable* when he does not' (Booth geciteerd door Nünning 1999: 53). Volgens Nünning ligt het referentiepunt voor de (on)betrouwbaarheid van de verteller niet zozeer in de in het werk verwoorde normen van de auteur (die immers moeilijk te achterhalen zouden zijn, 1999: 56), maar in de normen van de individuele lezer (1999: 61). Ik ga ermee akkoord dat de normen van de lezer een rol spelen in zijn beoordeling van de *morele*⁶ onbetrouwbaarheid van de verteller. Maar Maarten Klein is niet moreel onbetrouwbaar (hij probeert niet om afwijkende morele opvattingen als normaal voor te stellen), het gaat hier veeleer om epistemologische onbetrouwbaarheid (cf. Nünning 1999: 56): hij is onbetrouwbaar in zijn kennis van de feiten. Die epistemologische onbetrouwbaarheid is niet zo afhankelijk van de normen van de individuele lezer, Nünning geeft immers zelf aan dat de signalen ervoor in de tekst zelf verweven zitten.

Daar ben ik het mee eens, maar ik ga niet mee in de dood van de auteur, alsof die signalen vanzelf in de tekst verweven zouden zijn geraakt en de tekst zichzelf zou hebben geschreven. Zeker in het geval van *Hersenschimmen* volg ik veeleer het standpunt van James Phelan, die in zijn theorie over de onbetrouwbare verteller wel rekening houdt met een geïmpliceerde auteur. Hij stelt zelfs dat deze laatste buiten de verteller om een morele boodschap kan overbrengen naar de lezer (2005: 65).⁷ Hij geeft als voorbeeld Kazuo Ishiguro's *The Remains of the Day*, waarvan het slot een pleidooi (van de impliciete auteur) zou zijn voor het belang van menselijke warmte. De verteller, de nogal gereserveerde butler Stevens, komt aan het eind van de roman tot een gedeeltelijk besef van dit belang: 'in bantering lies the key to human warmth'. En al geeft dat de lezer hoop op verbetering in Stevens' koele leven, hij beseft tegelijk dat Stevens' inzicht niet ver genoeg reikt (Phelan noemt deze vorm van onbetrouwbaar vertellen 'underregarding'). Juist daarin schuilt dan de boodschap van de auteur, die de lezer wél begrijpt: echte menselijke warmte is meer dan wat grapjes maken (Phelan 2005: 64-65).

Op dezelfde manier meen ik dat in *Hersenschimmen* de impliciete auteur Bernlef aanwezig is. Ik beschouw de signalen van onbetrouwbaarheid hier niet als louter tekstuele elementen, maar, zoals gezegd, als knipogen van de auteur achter Maartens rug. Van Melicks ergernis aan de zichtbare ingrepen van de auteur is dus overbodig: bij onbetrouwbare vertellers is de aanwezigheid van een (impliciete) auteur niet vreemd maar juist logisch, als men Booth en Phelan volgt. Die aanwezigheid van een impliciete auteur is hier des te sterker doordat ze behalve uit de signalen van onbetrouwbaarheid ook blijkt uit andere elementen, met name het reeds vermelde editiewerk en de boodschap van deze impliciete auteur aan de lezer. Maar vóór het over die boodschap te hebben, ga ik nog even in op een andere opmerking van Van Melick, die ik hier uitvoerig citeer:

Het taalgebruik spoort niet altijd. Ik denk aan de passages waarin een bijna niet meer tot de wereld behorende Klein zich in lyrische proza uitdrukt: 'Het bos zuigt de sneeuw op en gebruikt haar voor zijn nieuwe bladeren en knoppen die nu nog verborgen in de met sneeuw bedekte takken zitten.' Ook vallen diens uitspraken over taal en vertellen op. Opmerkingen als 'Er zit verdomme nergens meer verhaal in hier' en '... ik ben van mijn eigen taal nog de enige overlevende' passen wel in Bernlefs modernistische literatuuropvatting, maar minder in Kleins verwarde geest, waarin tot dan toe literatuur- en taalbeschouwing geen dominerende rol hebben gespeeld, tenzij de lezer de verwijzingen naar Greenes roman op zichzelf daarvoor voldoende acht (1986: 384).

Neen, ik acht de verwijzingen naar Greenes roman inderdaad niet voldoende, maar in tegenstelling tot Van Melick vind ik reeds lang vóór het eindstadium in Maartens dementie wel regelmatig taalbewuste opmerkingen van Maarten: 'Alsof ik woorden verlies zoals een ander bloed' (76), 'Mooi is dat spreken van mens tot mens, zo na elkaar, net kralen aan een ketting' (79), 'woorden werken als wissels' (106), om maar enkele voorbeelden te geven. Maarten, of Bernlef, is hierin dus consequenter dan Van Melick het voorstelt.

Maar dat neemt niet weg dat het vreemd blijft dat een personage met zo'n verwarde geest toch zulke poëtische en filosofische opmerkingen kan blijven maken. Persoonlijk ben ik geneigd hierin een soort variatie op de literaire topos van de 'blinde ziener' te lezen. Net als deze laatste door zijn blindheid, raakt Maarten door zijn dementie haast volledig van de wereld geïsoleerd: hij heeft aan het eind zo goed als geen communicatie meer met andere personages, is volledig op zichzelf teruggeplooid en observeert alleen nog maar. Toch is hij net als de blinde ziener vanuit die geïsoleerde positie in staat om die wereld waar hij geen contact meer mee heeft te doorzien en er poëtische en filosofische uitspraken over te doen, niet alleen over de taal maar ook dingen als: 'In het leven terug?... maar waar is zoiets gebleven?... is er wel zo iets?... of was gewoon alles inbeelding van het hoofd?... hersenschimmen?' (168).

De blinde ziener fungeert hier als een soort orakel van de scheppende godheid van de romanwereld, met name de auteur. Hij is met zijn poëtische uitspraken een soort masker van de impliciete auteur, en misschien zelfs van de reële auteur Bernlef, die immers ook dichter is, en die bovendien (althans volgens zijn pseudoniem) zélf ook een blinde ziener is.⁸ Van Melick suggereert dat Maartens metatalige uitspraken passen binnen Bernlefs modernistische literaturopvatting, maar hij aanvaardt ze niet omdat hij de zichtbare aanwezigheid van de auteur niet aanvaardt. Nochtans past ook deze 'stilistische' aanwezigheid van de auteur binnen de theorie over de (onbetrouwbare) verteller. Zo ziet ook James Phelan⁹ de hand van de auteur in een nogal lyrische beschrijving van een zonsondergang in Mark Twains *Huckleberry Finn*. De verteller, Huck, is immers nog een kind en kan dus niet in staat worden geacht tot dergelijke stilistische hoogstandjes. De gelijkenis met de lyrische ontboezemingen van de 'kindse' Maarten Klein hoeft geen betoog. Verder

is ook Phelans onderscheid tussen 'literal unreliability' en 'metaphorical reliability' hier interessant. Zo kan een verteller die eigenlijk onbetrouwbaar is, want niet bij zinnen, soms toch uitspraken doen waar een metaforische kern van waarheid in zit. Deze metaforische betrouwbaarheid is volgens Phelan een vorm van 'bonding unreliability': onbetrouwbaarheid die een band schept met de lezer (in plaats van afstand te creëren tussen verteller en lezer, wat dan 'estranging unreliability' is). Dat is inderdaad ook het effect van Maarten als blinde ziener op mij als lezer: hij wekt sympathie bij mij op.

En er zit zeker een metaforische kern van waarheid in zijn filosofische uitspraken als orakel van de auteur, waarvan ik de belangrijkste uitspraak daarnet al aanhaalde: 'of was gewoon alles inbeelding van het hoofd?... hersenschimmen?'. Want dat het leven niets is dan een hersenschim is nu net de boodschap van deze auteur. Daarover zijn de meeste critici het wel eens. Marc Goossens beschouwt *Hersenschimmen* als 'meer dan een roman over dementie': Bernlef 'heeft veeleer in dementie een ideaal onderwerp gevonden aan de hand waarvan hij zijn opvattingen over het leven, de dood en de werkelijkheid aanschouwelijk kon maken' (1990: 37-38). Goossens illustreert in zijn artikel dat die opvattingen erin bestaan dat alle systematiek en betekenis die de mens in de werkelijkheid zoekt 'slechts verzinsels, afspraken' zijn. Hij verwijst daarbij bovendien naar een interview waarin Bernlef het zelf had over die wankelheid van de werkelijkheid (ibidem). Ook Van Melick ziet in Maartens dementie een metafoor voor 'de onkenbaarheid van de wereld' (1986: 382). Bert Peene haalt dezelfde boodschap uit de roman en vergelijkt ze met gelijkaardige opvattingen die blijken uit andere romans van Bernlef. Net als Goossens wijst hij er bovendien op dat het motto, 'A touching dream to which we are all lulled / But wake from separately' (Philip Larkin), slaat op het waanbeeld dat de werkelijkheid is (Peene 1986: 510, Goossens 1990: 43). De opvattingen van de impliciete auteur van *Hersenschimmen* stemmen dus overeen met die van de impliciete auteur van andere romans van Bernlef, en zelfs met de reële auteur zoals hij zich hierover uitspreekt in interviews. Ze stemmen daarenboven ook overeen met de boodschap in vele realistische naoorlogse romans met een onbetrouwbare verteller. Bruno Zerweck schrijft daarover:

A large number of realist post-war novels are homodiegetic narratives that often depict the narrators' problematic versions of what has happened in the fictional reality. The former ideal of a consistent presentation of fictional events or of socially accepted norms and 'normal' personality models, however, no longer seems to be the point of reference of this fictional reality. Instead, [...] within a culture that doubts even the existence of an unambiguously perceptible reality, unreliable narration could be argued as the norm rather than the exception (2001: 162-63).

Dan is het eigenlijk niet meer dan logisch dat Bernlef hier kiest voor een onbetrouwbare, demente focalisator als metafoor voor dit wereldbeeld.

We kunnen dus gerust spreken van de aanwezigheid van een impliciete auteur in *Hersenschimmen*, en zelfs van een boodschap aan de lezer. Ook het slot van de roman bevat zo'n boodschap, die hier op het eerste gezicht troostend lijkt, maar dat anderszids ook niet is.¹⁰ Aan het einde van de roman vertelt Vera over 'de lente die op het punt staat te beginnen' (176). De lente is een van de motieven die steeds weer in de roman terugkeren, ze drukt Maartens verlangen uit naar het einde van de winter, waarin de besneeuwde wereld zo monotoon en betekenisloos lijkt. Ze symboliseert dus het verlangen van de mens naar betekenis in de werkelijkheid. Maar als de lezer rekening houdt met het motto van de roman, kan hij in de ontwakende lente ook een ontwaken uit de betekenisloze werkelijkheid zien, en kan hij dit ontwaken uit de werkelijkheid ook interpreteren als ontslapen uit het leven, een ontwaken in de dood (Peene 1986: 510, Goossens 1990: 43). Ook in dit symbolische slot en het motief van de lente lees ik dus een aanwezigheid van de auteur in de tekst.

Tot besluit

In *Hersenschimmen* is er, veel meer dan van een verteller, sprake van een waarnemer, een focalisator: het hoofdpersonage Maarten Klein, door wiens ogen en gedachtestroom we alles zien, en die verder wel alle kenmerken van de onbetrouwbare verteller vertoont. Daarnaast is ook de impliciete auteur duidelijk aanwezig in het werk. Hij manifesteert zich in het uitspelen van de signalen van Maartens onbetrouwbaarheid aan de lezer, in het editeren van Maartens gedachtestroom, en in de boodschap of levensvisie die uit de roman op te maken valt. Van Melick ergert zich aan die zichtbare aanwezigheid van de auteur, omdat hij vindt dat ze niet strookt met het 'realistisch kader' dat hij als uitgangspunt van de roman postuleert, de auteursintentie om de werkelijkheid of de auteurswerkelijkheid direct en adequaat weer te geven (1986: 377, 384). Van Melick geeft zelf toe dat er ook andere lezingen van de roman mogelijk zijn: lezingen die de 'retorische ingrepen' van de auteur juist goedkeuren om hun effect op de lezer, of lezingen waarbij men in de 'meta-literaire en -liguale inzichten' uit de roman 'een variant op Bernlefs belangrijkste thema's' ziet (1986: 384).

Mijn eigen lezing is dus een van die andere lezingen. De aanwezigheid van een impliciete auteur is volgens Booth niet meer dan normaal in romans met een onbetrouwbare verteller, en volgens Zerweck is zo'n onbetrouwbare verteller zelfs typisch voor vele realistische naoorlogse romans. De lezer van *Hersenschimmen* leest volgens mij op twee niveaus: dat van de verteller-focalisator, en dat van de verteller-auteur. De lezer is zich er trouwens van bewust dat de romanwereld en zijn personages – zelfs in een realistische roman – een schepping zijn van de auteur. Hoewel Van Melick erkent dat 'elke roman zijn eigen werkelijkheid' vormt (1986: 385), had hij liever gezien dat Bernlef er ook in de vorm van zijn roman voor zou 'uit [...] komen een literaire exercitie te ondernemen'. Voor hem is de roman toch enigszins een mislukte, 'gefingerde documentaire, waarin structuurelementen uit

de roman [de auteursingrepen, *eb*] een constituerende rol spelen' (ibidem). Mijns inziens is dat bij elke roman in meer of mindere mate het geval (ook in Ishiguro's eveneens 'realistische' romans met onbetrouwbare vertellers zijn bijvoorbeeld symbolische elementen aan te wijzen). Geen enkele roman beoogt werkelijk een documentaire te zijn, zelfs niet de meest realistische roman. Dan zou het immers geen roman meer zijn, maar een documentaire.

En het is waar dat *Hersenschimmen* niet meer realistisch is waar de roman een focalisator ten tonele voert die te poëtische en filosofische uitspraken doet voor een compleet demente man. Maar ik ben dan ook niet uitgegaan van de eis van een volledig realistische roman. Ook in dit aspect blijf ik de roman lezen als een roman met twee niveaus, waarin tussen de meestal toch vrij realistische weergave van Maartens dementeringsproces soms een ander niveau doorbreekt, waarin Maarten in plaats van louter waarnemer een soort masker van de auteur wordt. 'Voor de fauteuil-lezer blijft de werkelijkheidsillusie waarschijnlijk bestaan. [...] De bureau-lezer [...] blijft na tweede en derde lezing toch geïrriteerd zitten', concludeert Van Melick (1986: 385). Als bureaulezer blijft ook voor mij de werkelijkheidsillusie niet geheel bestaan. Maar doordat ik die werkelijkheidsillusie beschouw als slechts een van de twee niveaus van de roman, naast een symbolischer niveau, blijf ik ook na meerdere lezingen niet geïrriteerd achter.

Literatuuropgave

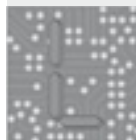
- Bernlef 1984** – J. Bernlef, *Hersenschimmen*. Amsterdam/Antwerpen, 1984. (Achtendertigste druk 1995.)
- Boomsma 1986** – Graa Boomsma, 'J. Bernlef', in: Ad Zuiderent e.a. (red.), *Kritisch lexicon van de Nederlandstalige literatuur na 1945*. Alphen aan den Rijn, november 1986 (23^{re} aanvulling).
- Goossens 1990** – Marc Goossens, 'Waanbeeld van de werkelijkheid. Over *Hersenschimmen*', in: *Bzzlletin* 19 (1990), nr. 176-77 (Bernlefnummer), 36-43.
- Van Gorp 1998** – H. Van Gorp, R. Ghesquiere en D. Delabastita, *Lexicon van literaire termen*. Groningen/Deurne, 1998. (Zevende, herziene druk.)
- Van Melick 1986** – Ben Van Melick, 'De waarnemer beschrijft, de verteller betekent', in: *De gids* 149 (1986), nr. 5, 376-86.
- Nünning 1999** – Ansgar Nünning, 'Unreliable, compared to what? Towards a Cognitive Theory of *Unreliable Narration*: Prolegomena and Hypotheses', in: Walter Grünzweig en Andreas Solbach (red.), *Transcending Boundaries: Narratology in Context*. Tübingen 1999, 53-73.
- Olson 2003** – Greta Olson, 'Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators', in: *Narrative* 11 (2003), nr. 1, 93-109.
- Peene 1986** – Bert Peene, 'De verdwijning van een secretaris. Over de thematiek van J. Bernlef in het algemeen en de roman *Hersenschimmen* in het bijzonder', in: *Dietsche Warande en Belfort* 131 (1986), nr. 7, 501-10.
- Phelan 2005** – James Phelan, 'The Implied Author, Unreliability, and Ethical Positioning. *The Remains of the Day*', in: *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*. Ithaca 2005, 31-65.

- Phelan 2006** – James Phelan, 'Estranging v. Bonding Unreliability', lezing op 19-06-2006, in het kader van de OLITH-workshop *Traditie en vernieuwing in het twintigste-eeuwse ik-verhaal: het probleem van (on)betrouwbaarheid*, aan de Katholieke Universiteit Leuven.
- Zerweck 2001** – Bruno Zerweck, 'Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction', in: *Style* 35 (2001), nr. 1, 151-78.
- Zweers 1998** – Alexander Zweers, 'The narrator's position in selected novels by J. Bernlef', in: *Canadian Journal of Netherlandic Studies / Revue canadienne d'études Néerlandaises* 19 (1998), nr. 2, 35-40.

Noten

- 1 Ik gebruik voorlopig de term 'verteller' voor Maarten, maar zal die term verder in mijn betoog nuanceren.
- 2 Gemakshalve geef ik deze term hierna soms verkort weer als 'de auteur'.
- 3 Een uitzondering is een enkele 'Mister Klein' wanneer Maarten door de vuurtorenwachter wordt thuisgebracht (146). Hier weten we dat Maarten dit begrijpt, want hij stond er eerder in het boek al bij stil dat men hem hier 'Mister Kline' noemt (36), en nu bedenkt hij: 'alsof ik zelf niet weet wie ik ben'. Overigens is het Engels hier functioneel doordat Maarten de (ook werkelijk Amerikaanse) vuurtorenwachter aanziet voor een Amerikaan die hem uit de oorlog komt bevrijden.
- 4 Soms heeft Maarten toch nog een helder moment: 'YOU'RE THE NEW ONE? / VOOR ZOVER je hier nog van nieuw kunt spreken', en kan hij zelfs antwoorden in het Engels: 'I'M THE NEW ONE' (173). Hoewel dit niet helemaal consequent is, ziet de lezer dit mogelijk door de vingers omdat het Engels ook in deze heldere momenten een symbolische functie blijft hebben: het signaleert Maartens isolement. Hij communiceert amper nog met de buitenwereld, en wanneer hij dit wel doet, blijft hij (of de lezer) zich bewust van de taalbarrière die Maarten moet overbruggen.
- 5 Hij noemt de auteur impliciet omdat het hier niet gaat om de auteur van vlees en bloed (i.c. de mens Bernlef), maar om een tekstuele afspiegeling van deze laatste (de Bernlef zoals die zich in *Hersenschimmen* manifesteert). Die afspiegeling kan zowel overeenkomsten als verschillen met de reële auteur vertonen (cf. Phelan 2005: 45). De impliciete auteur valt in *Hersenschimmen* min of meer samen met de verteller-auteur.
- 6 Nünning geeft immers als voorbeeld: 'A pederast would not find anything wrong with Nabokov's *Lolita*' (1999: 61).
- 7 Tegelijk ontkent hij ook niet dat in het interpreteren van die boodschap de opvattingen van de individuele lezer een rol spelen (2005: 59).
- 8 Hendrik Jan Marsman, alias J. Bernlef, verwijst met zijn pseudoniem naar de achttiende-eeuwse, Friese, blinde bard Bernlef (Boomsma 1986: 9).
- 9 In zijn lezing op 19 juni 2006 aan de Katholieke Universiteit Leuven in het kader van een workshop rond *Traditie en vernieuwing in het twintigste-eeuwse ik-verhaal: het probleem van (on)betrouwbaarheid*.
- 10 We zien hier dus min of meer hetzelfde als wat Phelan constateert voor het slot van *The Remains of the Day*. Bovendien is ook hier, net als Phelan stelt voor Ishiguro's roman, de interpretatie van de boodschap als hoopvol dan wel fatalistisch afhankelijk van de opvattingen en competentie van de individuele lezer.

Requiem voor het vaderland



HOOFTS *LIJKKLAGHT* OVER PIETER DIRCXZ.
HASSELAER (1617)

Johan Koppenol (Vrije Universiteit, Universiteit van Amsterdam) &
Agnes van der Veen

De dichter Pieter Cornelisz. Hooft is in de eerste plaats bekend gebleven als schrijver van liefdespoëzie: sonnetten en liederen waarin hij de internationale mode van petrarcistische vormen en beeldtaal met schijnbaar groot gemak wist aan te wenden voor zijn eigen elegante en soms hoogst persoonlijke amoureuze ontboezemingen. Naast deze meestal tamelijk korte liefdesgedichten bevat zijn verzamelde lyriek echter ook een aantal langere, andersoortige, vaak complexe gedichten en juist die vertellen veel over de ideeën en idealen van de auteur. De rijmbrief die hij in 1600 vanuit Florence schreef 'Aen de kamer in liefd bloeyende' is bijvoorbeeld een belangrijk document voor de kennis van de ontwikkeling van de Nederlandse renaissancepoëzie. De tekst vormt een directe schakel tussen Italië en Holland en heeft al regelmatig aandacht gekregen van literatuurhistorici. Een ander groot, zij het onvoltooid gedicht is 'Dankbaar genoeg', op basis waarvan Fokke Veenstra een diepgaande studie over Hoofts levens- en wereldbeschouwing schreef.¹

De *Lijkklaght over Pieter Dircxz. Hasselaer*, afzonderlijk gepubliceerd in 1617, behoort met zijn 188 regels eveneens tot de langere gedichten van Hooft en ook deze tekst is onderwerp van enkele studies geweest. In 1935 publiceerde J.M.C. Bouvy een artikel in *De Nieuwe Taalgids*, waarin hij het gedicht besprak en analyseerde. Zijn voornaamste uitgangspunt was de aanname dat Hooft in deze lijkklacht voor het eerst geprobeerd heeft een vaderlandse held tot leven te wekken. De achterliggende gedachte daarbij was dat het gedicht gezien kan worden als een eerste vingeroefening voor het grote werk waar Hooft zich jaren later aan zou zetten: het schrijven van de geschiedenis van de Opstand in de *Nederlandse Histoorien*. Bouvy stelt: 'Naar idee, vorm en inhoud, is dus de lijkklacht een eerste opzet der Historiën'.²

Het gedicht over Hasselaer kreeg een tweede uitvoerige bespreking in het invloedrijke proefschrift van Sonja Witstein. Haar studie, *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel gezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre* (1969), werd een mijlpaal

in de historische neerlandistiek, omdat hier voor het eerst het belang van de klassieke retorica voor de bestudering van oudere teksten zijn volle gewicht kreeg. Het boek betekende de echte doorbraak voor het retorisch analyseren van renaissancepoëzie in Nederland. Witstein ontrafelde de opbouw van het gedicht minutieus volgens de categorieën die hoorden bij het funeraire genre. Hoofts *Lijkklaght* wordt vooral gekenmerkt door de breed uitgesponnen laus:

Van de *elementa narrationis* die Hasselaers levensverhaal constitueren, zijn het vooral de *causae* waarvan Hooft veel werk maakt en die de daden van de jonge Hasselaer zo breed mogelijk psychologisch moeten verankeren.³

De analyse van Witstein is al met al indrukwekkend in zijn geleerdheid. Toch blijft na lezing van zowel haar studie als het artikel van Bouvy de vraag knagen of de kern van Hoofts gedicht eigenlijk wel is blootgelegd. Zowel de verbinding met de *Histoorien* als de benadering via de retorica laat enkele van de meest basale vragen, zoals die naar de auteursintentie en de publicatievorm, onbeantwoord. Reden om de tekst opnieuw, via een andere manier te benaderen.

De inhoud van de Lijkklaght

Hooft begint zijn *Lijkklaght* voor Hasselaer met een zeer hooggestemde aanhef.⁴ Waar in het klassieke Rome de gehele adel zich in rouwgewaad hulde bij de verbranding van het lijk van een dapper en rechtvaardig bestuurder, en waar Alexander de Grote het bevel gaf torens en muren af te breken en mensen en vee te scheren uit rouwbetoon na de dood van zijn geliefde Hephaïstos, daar is het gepast dat Amsterdam vergelijkbare rouw aanneemt nu Pieter Dircksz. Hasselaer dood is.

Hasselaer wordt in het gedicht vervolgens vooral neergezet als held tijdens het beleg van Haarlem (1572-1573). Hooft schetst hoe de jongeman tijdens de benauwde dagen van de Spaanse insluiting door de stedelijke overheid wordt toegesproken. In een rede die hij de Haarlemse magistraat in de mond legt, wordt de jonge Hasselaer geprezen voor zijn onverschrokkenheid in de gevechten met de vijand. Hij weert zich fel en doodt menige Spanjaard, gedreven door wraakgevoelens over de dood van zijn vader, die werd neergestoken door een Spanjaard terwijl hij ongewapend was, en van een oom. Zijn dapperheid past bij zijn afkomst, want hij is verwant aan grote Haarlemse namen als Ruychaver en Kies; zijn eigen moeder hielp mee in de strijd en de befaamde Kenau was zijn tante. Hasselaer betoonde zich een waardig dienaar van Oranje. Hij ziet hoe Filips II het land onrecht aandoet, met zijn tiende penning en religieuze dwang. En nu Haarlem, de stad die dat juk afwijst, serieus in gevaar is, doet de regering een beroep op Hasselaer. De laatste verbinding van de belegerde stad met de rest van Holland is een klein watertje, de Fuyck.

De Spanjaarden proberen dit nu met een schans af te sluiten en te beveiligen, en de vraag aan Hasselaer is of hij en een stel andere jongelingen met een galei een uitval willen doen om het terrein te veroveren. Zelfs als zij niet zullen slagen, zal hun roem eeuwig zijn, aldus de Haarlemse magistraten.

Pieter Dircxz. Hasselaer betoonde zich na dit betoog onmiddellijk bereid het waagstuk te ondernemen, en zijn broer Nicolaes en een stel andere jonge kerels voegden zich bij hem. Ze deden de uitval, maar konden niet tegen de Spaanse overmacht op en weken noodgedwongen uit over het Haarlemmermeer, via de Kaag naar Leiden. Daar kreeg Hasselaer een nieuwe opdracht van Willem van Oranje: hij moest als koerier met boodschappen van de Prins terug naar Haarlem. De brieven waren verpakt in loden buisjes: mocht hij gepakt worden, dan kon hij ze in het water laten verdwijnen. Hasselaer waagde zijn jonge, achttienjarige leven en wist de opdracht te volvoeren, lopend en zwemmend, ondanks het feit dat overal Spaanse wachten stonden. Een dergelijke dapperheid en liefde voor het vaderland legden zelfs beroemde helden uit de Romeinse geschiedenis, zoals Marcus Curtius en Mucius Cordus, niet aan de dag, aldus Hooft.

In het vervolg van de *Lijkklaght* refereert Hooft – nogal summier – aan enkele latere gebeurtenissen uit het leven van Hasselaer, steeds met de bedoeling zijn deugdzaamheid te onderstrepen. Zo gaf Hasselaer na de val van Haarlem andermaal een staaltje van zijn moed, door zich als vaandrig bekend te maken aan de Spaanse soldaten, toen die bij vergissing zijn broer wilde arresteren in plaats van hem. Het lot was hem vervolgens gunstig gezind, toen geuzen de Spaansgezinde admiraal Bossu (door Filips II aangesteld als stadhouder van Holland) in 1573 gevangen namen. Hooft zegt het niet met zoveel woorden, maar zoals hieronder ter sprake zal komen zou Hasselaer zijn leven danken aan een gevangenenruil die tot doel had het leven van Bossu te redden. De vangst van Bossu was, aldus Hooft, overigens nog altijd een te kleine beloning voor de Hasselaers dapperheid. Het lot bracht evenmin een afdoende beloning voor Hasselaers aandeel in de oprichting van de Compagnie van Verre en voor zijn waakzame aandeel in de bescherming van Amsterdam tegen een aanslag door de Engelse landvoogd Leicester. De oudere Hasselaer had zich verder een uitmuntend bestuurder betoond, onverschrokken de belangen van Oranje en de Staat dienend en zonder zich te verliezen in theologische haarkloverijen.

Hasselaer was, kortom, als een vader voor zijn omgeving en daarom is het terecht dat de stad in diepe rouw verzonken is. Deze rouw huist in de harten van de mensen en hoeft niet afgedwongen te worden, zoals Alexander de Grote dat deed. Hasselaer was bij al zijn verdiensten ook steeds bescheiden gebleven, zelfs zozeer, dat men eigenlijk pas nadat hij overleden was beseftte wat er was verloren gegaan, juist zoals dat het geval was toen de Romeinse wijze Cato stierf. Hij heeft dan ook de eeuwige zaligheid verdiend en zijn lof op aarde zal voortleven en tot een voorbeeld dienen zolang er nog een Hollands hart zal kloppen.

Hasselaer en de historie

Het portret dat Hooft van Pieter Dircksz. Hasselaer schetst is dat van een onverschrokken held en een buitengewoon deugdzaam mens. Zelfs wanneer men zich niet probeert te laten afleiden door de in moderne ogen nogal overtrokken vergelijkingen met de klassieke helden, rest er een beeld van een groot Nederlander – maar dan wel een die geen plaats heeft verworven in het collectieve geheugen, Hoofts laatste woorden ten spijt.

Wie was Pieter Dircksz. Hasselaer? Uit verscheidene publicaties waarin hij ter sprake komt en die gebaseerd zijn op archiefbronnen doemt het volgende beeld op. Pieter werd in Haarlem geboren in of rond 1554. Zijn vader, Dirck Hasselaer, een brouwer in Haarlem, was een vurig protestant⁵ en aanhanger van Oranje in de Opstand tegen Spanje – Pieter had het dus niet van een vreemde. Zijn vader Dirck was op 23 mei 1568 – nadat hij tot driemaal toe niet was verschenen na gedaagd te zijn – door de Raad van Beroerten veroordeeld tot levenslange verbanning en verbeurdverklaring van zijn goederen. Hij bevond zich op dat moment al in het leger van Lodewijk van Nassau, dat op de dag van zijn veroordeling bij het Groningse Heiligerlee een overwinning boekte op het Spaanse leger. Het was een overwinning waar weinig goeds uit voort zou komen: de veldslag kostte het leven van graaf Adolf van Nassau, en de geboekte terreinwinst ging al binnen een paar maanden teloor. Op 21 juli 1568 versloeg Alva het Nassause leger bij Jemmingen, dat is het Noord-Duitse Jemgum. Bij die nederlaag zou vader Hasselaer zijn omgekomen, neergestoken door een Spaanse ruiter – aldus Hooft in de *Lijkklaght*.⁶

Men moet aannemen dat Dircks vrouw, Aechgen Pietersdr. Hoos, met haar kinderen in Haarlem is blijven wonen toen haar man verbannen werd en zich in het leger bevond. In elk geval bevonden zij en haar zoons zich in Haarlem ten tijde van het roemruchte Beleg, dat begon op 11 december 1572. Pieter Dircksz. was toen ongeveer 18 jaar. Tijdens het beleg bekleedde Pieter, zo jong als hij was, de functie van vaandrig. Enige tijd na het beleg van Haarlem, wanneer precies is niet bekend maar denkkelijk voor 1580, is Hasselaer getrouwd en heeft hij zich in Amsterdam gevestigd. Zijn vrouw, Aecht Pietersdr van Persijn van Beverwaerde, is niet oud geworden; zij werd op 12 januari 1583 in de Oude Kerk van Amsterdam begraven. Pieter hertrouwde in 1587 met Margriet Benningh.

Hasselaer trad vermoedelijk in de ambachtelijke voetsporen van zijn vader, de brouwer, want in de jaren tachtig woonde hij in brouwerij De Witte Arent in de Nieuwezijds Houttuinen in Amsterdam, de huidige Hasselaerssteeg herinnert aan die plaats. Hij was een man met aanzien. In 1594 werd hij lid van de vroedschap, één jaar later werd hij schepen.⁷ Hij zat in de handel en sloot een compagnonschap met een zekere Elbert Lucasz. Helmer. Maar zijn ambities reikten duidelijk nog verder, figuurlijk maar ook letterlijk want in 1594 was hij een van de negen oprichters van de Compagnie van Verre, een organisatie die schepen toerustte voor de vaart naar Indië van vóór de oprichting van de VOC. De Amsterdamse Compagnie, die ook bekend

staat als de ‘Oude Compagnie’, was de eerste in zijn soort. Er zouden spoedig meer van dergelijke ‘voorcompagnieën’ volgen. Om nadelige onderlinge concurrentie te voorkomen, riep Johan van Oldenbarnevelt in 1602 de VOC in het leven.

In de jaren die volgden was hij bij meer grote ondernemingen te vinden. In 1597 investeerde hij in de handel op de West, op Guyana en Brazilië. Hij behoorde ook tot de eerste bewindhebbers van de VOC en in 1608 was hij een van de zeven-tien kooplieden die een Compagnie van de Handel op het Noorden (dat wil zeggen op de Witte Zee, bij Archangelsk) wilde stichten. Pieter Dircxsz. Hasselaer stierf op 27 augustus 1616 in Amsterdam, ongeveer 62 jaar oud. Zijn zoon Dirck Hasselaer, een kind uit zijn eerste huwelijk dat geboren was in Amsterdam in 1581, trad in de voetsporen van zijn vader, als koopman en als bewindhebber van de VOC.

Het beeld dat oprijst wanneer men deze korte levensloop overziet, is dat van een begaafd Nederlander. Maar was hij ook de vaderlands- en vrijheidslievende held die Hooft portretteerde? Om dat te onderzoeken, moeten we kijken naar de bronnen over het beleg en de inname van Haarlem. Deze fase van de Opstand is beschreven in een aantal bekende kronieken, maar wie die raadpleegt, komt al snel tot de conclusie dat Hasselaer en zijn heldendaden daarin nagenoeg ontbreken. In Emanuel van Meterens *Belgische ofte Nederlantsche historie, van onsen tijden* (verschillende, steeds uitgebreide edities vanaf 1599), komt Hasselaer helemaal niet voor: de uitval met de galei wordt niet als een afzonderlijk feit gememoreerd – er is alleen in het algemeen sprake van de aanleg van schansen om de toevoer over het water te verhinderen (Schip-strijt voor Haerlem); de duivenpost wordt wel genoemd, terwijl de menselijke koeriers onvermeld blijven. Everard van Reyd besteedt in zijn kroniek slecht een kolom over het Haarlems beleg, en daarin komt Hasselaer evenmin voor.

Een gedetailleerd verslag van het beleg geeft chroniqueur Pieter Christiaensz. Bor. Ook bij hem blijft Hasselaer min of meer onzichtbaar, maar hij biedt wel inzicht in de historische omstandigheden die Hooft in de *Lijkklaght* beschrijft. Dat geldt ten eerste voor de gebeurtenissen op het Haarlemmermeer:

Don Frederico siende ende bemerckende dat hy Haerlem niet en soude connen inne krijghen/ ten waer hy Meester ware vande Meer/ heeft opten negen ende twintichsten Martij den Dijck by ‘thuys ter Hert deur doen delven/ ende is met drie ende dertich Amsterdamsche Schepen ende seven Galeyen by zijn ander Schepen opte Meer ghecomen/ ende hoe wel die Princen Schepen ‘t selve sochten te beletten/ gelijk zy eenighe daghen te vooren ghedaen hadden/ soo hebben zy nu moeten ghedogen/ dat de Vyanden aldaer Meester zijn gheworden/ sulcx dat die van Haerlem alsoo het Meer verlooren hebben. Die Amsterdamsche hebben terstont een schantse opghewopen omme haer Schepen daer onder veyligh te legghen.⁸

Onmiskenbaar doelt Bor met zijn laatste opmerking op de schans bij de Fuyck. Hasselaer en de Haarlemse galei noemt hij niet, maar dat kan het gevolg zijn van het algemene karakter van de kroniek. Het loont daarom de moeite te kijken naar nog specifiekere bronnen.

Eén van de oudste verslagen van het beleg is het *Memoriaelbouck* van Willem Janszoon Verwer, een dagboek dat de periode 1572-1581 beslaat. Is in deze bron de uitval met de galei, om daarmee te beginnen, wel terug te vinden? De uitval moet zijn gedaan op of kort na 29 maart, want toen werd de Haarlemmermeer afgesloten. Verwer meldt op 29 maart inderdaad de komst van een vijandelijke vloot; de dag erna begon volgens zijn dagboek de aanleg van de schans bij de Fuyck. De Haarlemse schepen konden niet terug:

die stats sceepen zijn nae de Caeye gheseijlt, ende hebben die stat ende Meer verlaeten. Ende op denselfden dach is die galeij, die de Staten hadde doen maecken, die men den Hollantschen thuijn off graeff Lodewijck noemden, nae die Meer voer den noenen geseijlt, met capiteijn Mournault genaemt, in wiens plaetse die lieutenant, genaempt Sobar Bombargen, capiteijn gemaect is. Met de statsclock offgeleesen, dat alle die schippers geordineert nae die galeij soudon gaen op lijfstraffen.⁹

Verwer zegt hier een aantal dingen. Ten eerste hebben de Haarlemmer schepen de stad en het Haarlemmermeer verlaten; ze zijn uitgeweken naar de Kaag bij Leiden. Vanwege de vijandelijke vloot konden ze kennelijk niet naar de stad terugkeren. Verder blijkt er inderdaad een galei te zijn uitgevaren. Wanneer dat inderdaad op 29 maart gebeurde, was dat nog voordat de Spanjaarden begonnen met de aanleg van de schans bij de Fuyck. Het vernietigen daarvan kan in dat geval dus niet het eerste doel zijn geweest.

Verder leren we uit het citaat meer over de galei: die was gebouwd op last van de Staten en luisterde naar twee verschillende namen. Op de galei was in elk geval aanwezig kapitein Mournault, dat is Jean Maregnault, kapitein van een vendel Waalse soldaten dat sinds 31 januari 1573 in de stad gelegerd was.¹⁰ Het is niet duidelijk of Maregnault het bevel voerde over het schip of alleen over de manschappen (kapitein is immers ook een militaire rang). In ieder geval keerde hij niet terug in de stad en diende er een nieuwe kapitein voor zijn achtergebleven soldaten te worden aangesteld. Dat werd Bombargen. We kunnen dus concluderen dat ook de galei naar de Kaag uitweek.

De meest intrigerende mededeling is echter het laatste aangehaalde zinnetje, dat niets anders kan betekenen dan dat Haarlemse schippers gedwongen aanmonsterden op de galei. Niet iedereen stond kennelijk te trappelen als vrijwilliger, zoals Hasselaer en zijn broer deden volgens de *Lijkklaght*. Dat hij noch zijn broer door Verwer in deze passage worden genoemd, hoeft overigens niet te betekenen dat hij niet op de galei voer: zij kunnen zich natuurlijk als vrijwilliger hebben gemeld naar aanleiding van het stedelijke bevel aan de schippers. Mogelijk was hem dat ook van overheidswege gevraagd, dat is uit het dagboek niet op te maken.

Als Hasselaer op de galei zat, kwam hij inderdaad in Leiden terecht. Over zijn rol als koerier voor de prins, waarmee hij zich volgens Hooft daar belastte, wordt door Verwer noch enige andere bron iets gemeld. Wanneer we echter aannemen

dat hij aan boord was, moet daar logischerwijs uit volgen dat hij met gevaar voor eigen leven is teruggekeerd naar Haarlem, anders is het immers onverklaarbaar dat hij werd gearresteerd na de val van die stad.

Over Hasselaers wederwaardigheden als gevangene valt op grond van de bronnen wel het een en ander te zeggen en tegelijkertijd wordt duidelijk hoe moeilijk de geschiedenis is te reconstrueren. In de *Lijkklaght* doet Hooft een tamelijk cryptische uitspraak (vss. 150-152):

Wel mocht u het gheluck teghen een Graef opweghen.

Noch deed het u te kort, als 't, om te lossen u,

In handen vallen deed den Ammirael Bossu.

Hier zegt Hooft dat Hasselaer even veel waard was als een graaf – bedoeld is Maximiliaan de Hennin, graaf van Bossu – en dat de fortuin in feite nog niet genoeg had gedaan toen deze gevangen genomen werd. Hij suggereert daarmee dat de twee gevangenen tegen elkaar geruild werden. Verwer vermeldt inderdaad een gevangenenruil. Nadat de stad zich heeft overgegeven werd de vaandrig volgens zijn verslag op 27 juli gevangengenomen. Hij werd, samen met de andere leden van de overheid die Willem van Oranje hadden gesteund, uitgesloten van het pardon, maar hij behield toch het leven. Volgens het *Memoriaelbouck* werd Hasselaer op 31 augustus 1573 met tien andere gevangen uit Haarlem weggeleid 'om na Hoorn te gaen ende aldaer tegens ander vangens vrij ende franc uuijt te gaen'.¹¹ Verwer vermeldt niet dat de vrijlating iets te maken heeft met de gevangenneming van Bossu – en dat zou ook niet kunnen met zijn dateringen, want Bossu werd pas op 11 oktober gevangen genomen op de Zuiderzee. De mogelijkheid dat Hasselaer eerst nog een tijd gevangen zat in Hoorn kan worden uitgesloten, want Hoorn stond sinds 1572 aan de kant van Oranje. De mededelingen van Verwer en Hooft zijn dus niet met elkaar te rijmen.

Van de overige bronnen geeft Bor opnieuw de meeste informatie. Hij geeft een lijst van 57 personen die buiten het pardon vielen, onder hen ook 'Pieter Hasselaer Vaendrich'. Bor meldt dat een aantal van hen werd gedood, een aantal stierf in de gevangenis, enkelen wisten te vluchten. Over de rest meldt hij:

d'andere vangens (alle uyren de doot verwachtende) zijn ontrent Alderheylygen [= 1 november] aen malcanderen geketent/ by nacht van Haerlem naer Amsterdam ghevoert/ met een hoop Crijchsluyden die haer bewaerden. Al waer datse volghende het vonnisse van den Hertoghe van Alva/ souden ghedoodt hebben geworden/ ten ware de vrienden ende Cozijs van den Grave van Bossu (die tot Hoorn ghevanghen was) ghelijck hier na sal werden verhaelt/ sulcx hadden belet/ alsoo de Grave aen henluyden hadde ontboden/ dat soo lief als zy sijn leven hadden/ souden maecken datse weder tot Haerlem werden ghebracht/ ende wel ghetrackteerd/ 't welck alsoo gheschiede/ ende zijn eyntlick daer deur noch vry ghecome/ naer 't spreekwoordt.

Deur des eenen ongeluck,
Comt d'andere uyt den druck.¹²

Volgens deze versie zou Hasselaers vrijlating dus wel samenhangen met de gevangenneming van Bossu, maar er was geen sprake van een ruil van de een tegen de ander. De vrijlating van alle Haarlemse gevangenen moest het leven van Bossu redden; Bossu bleef inderdaad gespaard, hij zat nog wel jaren vast en koos uiteindelijk de zijde van Oranje.

De twee versies zijn duidelijk niet met elkaar te rijmen. Wanneer het gedetailleerde verslag van Bor klopt, moeten Verwers mededelingen over de gevangenruil worden gewantrouwd. Het dagboek, dat toch dicht op de gebeurtenissen pretendeert te zijn geschreven, zou dan op zijn minst later zijn bijgewerkt of deels reconstruerend tot stand zijn gekomen.

Hasselaer in de *Histooriën*

Er is nog een bron, waarin de accenten weer iets anders gelegd worden, namelijk Hoofts eigen beschrijving van de Opstand in de *Nederlandsche histooriën* (1642). Hooft vertelt hoe de Haarlemse gevangenen via een in de boter verstopt briefje op de hoogte worden gebracht van de gevangenneming van Bossu, nog voordat hun bewakers het nieuws vernemen. De vrienden van de graaf begonnen zich, aldus Hooft, onmiddellijk te beijveren voor zijn vrijlating via een gevangenenuil. Daartoe zouden zij één van de Haarlemse gevangenen, burgemeester Kies, in gezelschap van zijn heldhaftige vrouw, naar Amsterdam hebben afgevaardigd om te onderhandelen met de Spaanse kolonel Verdugo. De hertog van Alva bekommerde zich echter niet om het lot van Bossu. Hij liet de Haarlemmer gevangenen op een nacht aaneengeketend naar Amsterdam brengen om ze daar aan de galg te brengen. Verdugo en andere Spaanse bevelhebbers praatten daar hevig tegenin en wisten het zover te krijgen dat de terechtstelling werd uitgesteld en het uiteindelijk tot een uitruil van gevangen kwam. Burgemeester Kies werd geruild tegen edelman Lieven van Weldam. Over hun uitruil noteert Hooft de volgende anekdote:

*Dien vraagh' hy [=Kies] in 't ontmoeten, hoe deszelven geluk zoo klein, oft het zyne zoo groot quam, dat het een' brouwer van Haarlem teeghens eenen jonker deed opweeghen? Daar Weldam op antwoordde; hy zouw zich des niet belghen, al liete men hem schoon teeghen zyn' brouwersknecht uitgaan.*¹³

Hoofts verslag komt in hoofdlijnen overeen met dat van Bor. Nu heeft Hooft het werk van Bor zeker gekend en gebruikt, maar tegelijkertijd maakt hij, door zijn gedetailleerde toegevoegde informatie en anekdotes, een buitengewoon betrouwbare indruk, ook al schreef hij zijn versie van de gebeurtenissen pas een halve eeuw

na dato. Hooft beroept zich dan ook op ooggetuigen, en voor deze episode is dat met name Pieter Dircksz. Hasselaer.

Hasselaers naam wordt door Hooft niet genoemd wanneer het gaat over de vrijlating van de Haarlemmer gevangenen, maar voor het overige speelt hij een belangrijke rol in de *Histooriën*. Hoofts geschiedwerk is de eerste bron waarin de verdiensten van Hasselaer uitgebreid aan bod komen. Het zal geen verrassing zijn dat het beeld in de *Histooriën* tot in detail correspondeert met de *Lijkklaght*. Hasselaers dapperheid, het feit dat hij tijdens het beleg de stadswal zelfs niet verliet om te eten en dat zijn moeder hem daarom eten bracht, de uitval met de galei, het bezorgen van de brieven uit naam van Oranje: het is allemaal terug te lezen in de *Histooriën*.¹⁴ Bouvy heeft er al op gewezen dat er zelfs een alexandrijn uit de *Lijkklaght* onveranderd is overgenomen in de *Histooriën*. Wanneer de stad is ingenomen en de Spanjaarden Hasselaers broer gevangen willen nemen in plaats van hem, maakt hij zich namelijk in beide teksten manmoedig bekend met de regel: 'zoo ghy den Vendrigh zoekt, laat deezen los: ik ben 't'.¹⁵

Het feit dat Hooft als enige Hasselaers heldendaden bespreekt kan een reden zijn om hem met de enige voorzichtigheid tegemoet te treden. Immers: andere bronnen – dagregisters en kronieken – bevestigen zijn verhalen niet. Het feit dat alleen Hooft uitgebreid verslag doet van Hasselaers heldendaden is in het verleden dan ook wel reden geweest om vraagtekens te plaatsen bij de betrouwbaarheid van Hooft in dezen. Ekema zegt naar aanleiding van het verhaal dat Pieter als bode voor Oranje van Leiden naar Haarlem ging het volgende:

Ik heb dit verhaal overgenomen, zooals het door anderen is overgenomen en nog meermalen zal overgenomen worden. Zooals Hooft zelf zegt, het is bij geen andere schrijvers te lezen en hij had het onthouden uit den mond van wijlen Pieter Dirkszoon Hasselaer zelve. Het wordt dan ook in geen enkel dagregister aangetroffen. Nu moet men niet uit het oog verliezen dat Hooft zeer nauw verwant was met het geslacht Hasselaer, want zijne dochter [bedoeld zal zijn: zuster – JK/AvdV] Agatha 'was ten huwelijk besteed' aan Pieter Hasselaer, en ik zal voor 't oogenblik in het midden laten of dit verhaal wel zoo geheel van opgesmuktheid is vrij te pleiten.¹⁶

Het feit dat Hasselaer in negentiende-eeuwse nationalistische romans en verhalen regelmatig opduikt als romantisch karakter kan Ekema's wantrouwen nog hebben versterkt.¹⁷ Dat de verhalen, in elk geval in de *Lijkklaght*, wat zijn 'opgesmukt' lijkt onmiskenbaar, maar dat zegt nog niets over zijn geloofwaardigheid, laat staan dat hij als zegsman onbetrouwbaar zou zijn. Integendeel: in de *Histooriën* geeft hij een aantal details die ontbreken in de *Lijkklaght* en die hem juist zeer geloofwaardig maken. Van sommige min of meer persoonlijke opmerkingen kan men nog wel aannemen dat ze verzonnen zijn. Dat Hasselaer tijdens het beleg zo fanatiek zou zijn dat hij weigerde de stadswallen te verlaten en zijn moeder hem daar eten kwam brengen, zou nog een soort gemeenplaats kunnen zijn. Dat geldt echter niet voor enkele andere details in de *Histooriën*. Zo zou Hasselaer, toen hij in Leiden zat, geen geld hebben gehad om

zich te kunnen onderhouden. Hij zocht daarom hulp bij een predikant die in het verleden, nog vóór de Opstand, door zijn moeder was onthaald en van haar een veilig onderdak kreeg, maar deze predikant liet hem in de kou staan. Het maakte hem eens te meer geneigd om de gevaarlijke brievenmissie van Oranje op zich te nemen.¹⁸ Zoiets verzint men niet, dit is ongetwijfeld authentiek.

Dat Hooft kon beschikken over dit soort details is verklaarbaar. Hooft was heel goed bekend met de familie Hasselaer, die net als zijn eigen familie tot de Amsterdamse bovenlaag behoorde. Hoofts zuster Aeghe (1587-1653) trouwde met Pieter Pietersz Hasselaer (1583-1651), een zoon uit het eerste huwelijk van Pieter Dirckz. Hasselaer. Geertruid van Erp (1596-1620), een zus van Hoofts eerste vrouw Christina van Erp, was getrouwd met Nicolaes Pietersz. Hasselaer (1593-1635), een zoon uit het tweede huwelijk van Pieter Dircksz. en dus een halfbroer van Pieter Pietersz. Hooft was met andere woorden dubbel verzwagerd met de kinderen van zijn held en hij heeft de oude Hasselaer zelf ook goed gekend. Hooft vermeldt in de *Histoariën* nadrukkelijk dat hij zich voor zijn unieke gegevens baseert op persoonlijke gesprekken met Hasselaer:

'T welk, by geen' andere schyvers te leezen, ik onthouden heb, uit den mondt van wylen Pieter Dirxzoon Hasselaar, zoon eenes broeders van Keenauw booven gemelt, Scheepen ende Raadt der stadt Amsterdam: die hoewel hy in 't beleg eerst achtiën jaaren oudt werd, zich, als vendrigh der Haarlemsche burgherye, oover meenigh kry[g]sbedryf vond, ende meenighen Spanjaardt van zyn' handen deed sterven.¹⁹

Het is voorstelbaar dat Hasselaer zelf zijn daden in de gesprekken wat heeft opgeblazen, misschien heeft Hooft daar ook wel aan bijgedragen. Anderzijds blijkt Hasselaer zich niet alleen als held te hebben voorgedaan, maar ook zijn twijfels en zelfs wroeging ter sprake te hebben gebracht. Nadat Hooft heeft beschreven hoe Haarlemmers op uiterst wrede wijze een tiental katholieke stadsgenoten aan de galg brengen om de vijand buiten de stad te tergen, voegt hij daar aan toe:

'T is waar dat deeze luiden van ouwds in zwaaren haat staaken: ende plagh Haselaar te vermaanen [=vertellen], hoe hem sint meenighmaals moeide, dat hy Meester Quiryn [=een van de gehangenen], in 't gaan ter dootd, wreevelmoedigelyck afgevraaght had, oft hem wel heughde zyn pooghen om Dirk Hasselaar zynen vaader, door naaschryven aan den Schout van Kampen om 't leeven te helpen.²⁰

Het zijn dit soort wetenswaardigheden die Hoofts *Histoariën* uniek maken als bron. We kunnen er, tot het tegendeel is bewezen, het beste van uitgaan dat Hooft een historisch beeld schetst. In de *Lijkklaght*, dus in zijn poëzie, heeft hij daarbij enkele zaken sterk – in onze moderne ogen misschien buitenproportioneel – uitvergroot. Witstein heeft dit ook gesignaleerd. Zij constateert dat Hooft zich met het schrijven van de *Lijkklaght* geen eenvoudige taak had gesteld:

Hooft beschikte voor de lof op de vaandrig over niet meer dan het gedurfde, maar succesvolle galeivontuur en het goed afgelopen koerierschap, twee waagstukjes die Haarlem overigens niet hebben kunnen redden.²¹

De daden van Hasselaer bevonden zich ‘aan de periferie van het krijgsbedrijf’ en hadden zich ‘bovendien drieënveertig jaar geleden afgespeeld’. Het dwong Hooft, aldus Witstein, zich een waar historicus te betonen bij het beschrijven van zijn held, gebruik makend van veelzeggende details. Een sterk staaltje, met andere woorden, van retorische *amplificatio*.

Witstein mag dan laten zien *hoe* Hooft zich van zijn taak kweet, zij beantwoordt niet de vraag *waarom* deze held nu eigenlijk door Hooft gelauwerd moest worden. Het meest voor de hand liggende antwoord zou zijn: omdat het om een familie-lid ging. Toch lijkt dat geen overtuigende verklaring.²² Een van de opmerkelijke zaken in het dichtelijke oeuvre van Hooft is nu juist dat hij zwijgt wanneer hij en zijn omgeving door leed worden getroffen – met de treurverzen om Bregje Spiegel als uitzondering. Maar bij het sterven van zijn kinderen, zijn vrouw, zijn ouders: niets. En dat terwijl vader C.P. Hooft toch wel een lofgedicht waard was (het kwam er ook, in de vorm van Vondels ‘Roskam’). Er wordt in het gedicht bovendien nergens gerefereerd aan een familieband, sterker nog: het gedicht vermeldt in de oorspronkelijke uitgave niet eens de auteursnaam. Het was ook niet gebruikelijk om familieverdriet per gedicht in druk openbaar te maken.

Het gedicht wekt, door de manier waarop het is uitgegeven, weliswaar de indruk een particulier gelegenheidsuitgaafje te zijn, maar het is de vraag of het dat is. De inhoud ademt eerder de geest van een pamflet, een tekst met een visie op het algemeen belang. En het algemeen belang, daarover was in het jaar van uitgave, 1617, ontstellend veel te doen. Reden om het gedicht nogmaals te analyseren, niet vanuit het perspectief van later werk en niet als een louter retorisch bouwwerk, maar als een tekst die iets zegt over de tijd van ontstaan. Wat probeert Hooft ons nu eigenlijk te vertellen met de *Lijkklaght*?

De *Lijkklaght* als pamflet

Het zal niet nodig zijn lang uit te weiden over de politieke omstandigheden waaronder Hooft zijn *Lijkklaght* de wereld instuurde. De jonge Republiek beleefde anno 1617 een diepe crisis en er dreigde zelfs een burgeroorlog, als gevolg van een zeer gecompliceerd machtsconflict waarbij kerk en staat, stadhouder en raadspensio-naris, volk en regenten, orthodoxen en rekkelijken lijnrecht tegenover elkaar waren komen te staan.²³ Een religieus dispuut over een van de lastigste punten uit Calvijns leer, de predestinatie of voorbeschikking, kreeg een politieke lading door de bemoeienis van leiders van het land. Het ging daarbij niet meer alleen over de vraag of God reeds voor onze geboorte ons lot in het hiernamaals bepaalt en

kent, maar ook om de vraag of de overheid er is om de kerk te dienen, dan wel of de staat zeggenschap heeft over kerkzaken, en over de vraag wie betrouwbare bondgenoten zijn. Een al langer sluimerend conflict tussen Maurits van Nassau en Johan van Oldenbarnevelt groeide uit tot een bikkelharde confrontatie tussen beide machthebbers en waar dat op uitliep is bekend. Maurits, die de zijde koos van de orthodox-gereformeerden, haalde met geweld zijn staatsgezinde tegenstanders van de regeringskussens. Gevangenschap of al dan niet vrijwillige ballingschap was het lot van honderden van zijn tegenstanders, maar het treurigste lot was beschooren aan Oldenbarnevelt: onthoofding wegens onder meer 'hoogverraad'. Op 13 mei 1619 zou op een volgepakt Binnenhof het vonnis aan de tweeënzeventigjarige staatsman worden voltrokken.

Dat het zo zou lopen kon Hooft echter nog niet weten toen hij zijn gedicht schreef. Hasselaer stierf als gezegd op 27 augustus 1616. Het gedicht verscheen een jaar later, dat wil zeggen in het jaar van de scherpe polarisatie. Op 23 juli 1617 zou Maurits, die zich tot dan toe min of meer buiten de conflicten had gehouden, openlijk partij kiezen door ter kerke te gaan in de Haagse Kloosterkerk, een bolwerk van orthodoxie. Een tegenzet van Oldenbarnevelt volgde op 4 augustus, toen de Staten van Holland (op zijn instigatie) de zogenaamde 'scherpe resolutie' aannamen. Die gaf de stadsbesturen toestemming zogenaamde 'waardgelders' aan te stellen: ordetroepen die uitsluitend aan hen gehoorzaamheid verschuldigd waren. Dit maakte de steden minder afhankelijk van de onbetrouwbare schutterijen. Ook kregen ze de mogelijkheid zich te wapenen tegen het leger waarover Maurits het opperbevel voerde.

De stellingen werden dus ingenomen in 1617, maar de echte confrontatie volgde pas in de zomer van het jaar erop volgen. Het is in juist die situatie, waarin de hele boel op scherp kwam te staan, dat Hooft zijn *Lijkklaght* publiceerde. Wie met die kennis het gedicht nog eens doorleest, stuit al snel op één passage die ondubbelzinnig met de actualiteit anno 1617 van doen heeft en die kan fungeren als sleutel tot het gedicht als geheel. Het gaat om de volgende verzen, uit het slot van het gedicht, waarin Hooft de latere verdiensten van Hasselaers leven bespreekt (vss. 163-164):

Met raedt en rustigheydt, deedt ghy niet wenigh baets
In dat ghevaer, altijd Nassaus, en altijd Staets.

Onmiskkenbaar verwijst Hooft met zijn 'altijd Nassaus, altijd Staets' naar de twee partijen tijdens de Bestandstwisten. Door Hasselaer zowel Nassaus als Staats te noemen, plaatst Hooft hem als het ware buiten of boven deze tweedeling. In het licht van de Bestandstwisten is het vervolgens een cruciale vraag hoe Hooft zich de verhouding tussen die twee voorstelde. Juist op dit punt is er een uitgebreide discussie geweest in de literatuur, naar aanleiding van Hoofts *Baeto*. Hooft begon te schrijven aan dit stuk in 1615 of 1616, het was voltooid in mei 1617.²⁴

De centrale vraag in de discussie was of Hooft een monarchaal ideaal zou voorstaan, dan wel een aristocratische burgerregering. Inmiddels lijkt er een soort consensus te zijn bereikt, een typisch geval van polderpolitiek: Hooft doet beide tegelijk. Hij legt in *Baeto* de soevereiniteit in handen van de vooraanstaanden uit het land, wat voor Hoofts eigen tijd geïnterpreteerd zou moeten worden als de Staten. De Staten op hen beurt stellen vervolgens een vorst aan, die als bindende figuur de belangen van het land moet behartigen. De vorst is dus in dienst van de Staten, maar hij moet wel een behoorlijke dosis autonomie krijgen om zijn werk te kunnen doen, dat wil zeggen: de vrede bewaren.

De strekking van de *Lijkklaght* lijkt moeiteloos in te passen in dit beeld. Door zijn held als zowel Nassaus als Staats te karakteriseren, verenigt hij in Hasselaer zijn monarchale en aristocratische opvattingen. De precieze verhouding tussen de twee wordt niet uitgewerkt. Enerzijds is het duidelijk dat de burgerlijke overheden van groot gewicht zijn: Hasselaer is daar als wijs bestuurder van Amsterdam zelf een bewijs van. Anderzijds stelde hij zich in dienst van het Nassause gezag, zo blijkt uit de woorden waarmee het Haarlemmer stadsbestuur Hasselaer aanspreekt (vss. 70-71):

O stijve stijl van 't huys, dat sich soo overgeven
Ten dienste van het hoogh gheslacht van Nassau tóont.

De nadruk moet dus ook hier voor alles liggen op het gemeenschappelijke doel, het landsbelang, dat de twee partijen samen dienen na te streven.

Hooft prijst Hasselaer ook om zijn houding in religieuze zaken, en daarmee komt een cruciaal twistpunt uit de Bestandstijd aan de orde (vss. 165-166):

In Godsvrucht docht u dat d'ontdeckte waerheydt leeren
Best vordren kond' en 't al te diep grondeeren deeren.

Deze lastige regels kunnen als volgt geparafraseerd worden: 'Op het gebied van de godsdienst was u van mening dat de geopenbaarde waarheid het meeste heil bracht, terwijl het al te diep theologiseren juist kwaad deed.' Ook hier plaatst Hooft Hasselaer buiten de discussie. Teveel theoretiseren over zaken die ons verstand te boven gaan – en de predestinatie valt zeker in die categorie – is schadelijk.

De aanhangers van de predestinatieleer zelf waren de eersten om te benadrukken dat men niet te diep in de materie moest willen doordringen. Wanneer men aannam dat God nog al bij de schepping had bepaald wie het eeuwig leven zou krijgen en wie niet, lag een gevaarlijke gevolgtrekking op de loer, namelijk dat God ook de zondeval en de zonde zelf voorzien en geschapen had. Hoe dat precies lag, behoorde volgens de orthodoxen tot de ondoorgrondelijke geheimen van God waar men zich buiten had te houden, maar juist hier lag natuurlijk ook munitie voor hun tegenstanders. Hooft wil zich, zo blijkt uit de geciteerde regels, helemaal buiten dit soort speculaties houden. Alleen de algemeen aanvaarde geloofswaar-

heden, die zonder problemen zijn af te leiden uit de Schrift, moeten voldoende zijn. Hoewel het uit Hoofts werk, en zeker uit de *Lijkklaght* niet eenduidig is af te leiden, kan worden aangenomen dat Hooft weinig wilde weten van de orthodoxe leer. Hooft hing een gematigd, stoisch gekleurd christendom aan en was niet geïnteresseerd in dogmatische leerstellingen. Zijn vader was daarin zijn voorbeeld: die heeft een leven lang geijverd voor verdraagzaamheid en tegen religieuze dwang, van welke gezindte dan ook.²⁵

Het is duidelijk dat in deze lezing Hoofts *Lijkklaght* een – tot matiging oproepende – boodschap bevat over de politieke en religieuze actualiteit anno 1617. Voor wie in die aanname meegaat, krijgt het gedicht als geheel ook andere betekenissen. Daarin draait het minder of niet uitsluitend om Hasselaer, en meer om het land als zodanig. Het land, de Republiek, heeft zich vrijgevochten van het Spaanse juk. In dapperheid deed het, zo blijkt uit tal van vergelijkingen, daarbij niet onder voor het Romeinse Rijk. De rede die de Haarlemse magistraten richten tot de jonge Hasselaer bevat een beargumenteerde rechtvaardiging van de Opstand. Behalve als rede gericht tot de jonge vaandrig, kan de tekst ook gelezen worden als aanmaning van ‘uw Overheden’ voor iedereen die ‘waere lof en eer van vroomhey’ najaagt uit ‘liefde tot het ghemeene besten’ (vss. 29, 34, 36).

De Opstand, en daarmee het land, is gebaseerd op een afkeer van onrechtvaardigheid. Dat gold specifiek voor Hasselaer, wiens vader en oom eerloos zijn vermoord door de Spanjaarden (vss. 49-56). Er wordt echter ook verwezen naar meer algemeen onrecht, op politiek gebied, door het stellen van onrechtmatige en onbillijke financiële eisen, zoals de tiende penning (vss. 72-76):

Ghy siet hoe ons de Spaensche Graef van Hollandt hóónt.
Daer sijn Voorsaeten vroom noyt schattingen ontfinghen
Dan by inwilghingh, sich vervordert hy te dwinghen
Dit vrye landt, en soo veel treffelijcke stéen,
Om op te brenghen van thien kooppenninghen een.

Belangrijker is echter nog de godsdienst. Filips II wordt in scherpe bewoordingen verweten in geloofszaken zijn volk tot slavernij te brengen. Hij meent de wijsheid in pacht te hebben en God zelf als een onmondig kind te kunnen bejegenen (vss. 77-82):

Dat meer is, het gheloof, het vrijdst van alle saecken
Vermeet hy sich (o trots!) tot een slaevin te maecken;
Om (seydt hy) ‘t erfdeel Gods te houden wt ghevaer.
Al alleens oft hy vooghd, God minderjaerigh waer.
Want waer hy ‘s hemels knaep ‘tswaert stack in sijn scheede,
En sloegh met woorden doodt, ghelijck als Cephas deede.

Natuurlijk slaan deze woorden op de religieuze vrijheidstrijd van de Nederlanders, maar de les kan ook moeiteloos worden toegepast op het Bestand. Het is niet aan de mens, maar aan God om te oordelen over religieuze zaken, de mens kan niet op Gods stoel gaan zitten. Het gebruik van geweld in religieuze kwesties is in elk geval uit den boze, zo maken de laatste twee regels duidelijk, met een verwijzing naar Cephas, dat is Petrus: wie vecht voor God gebruikt zijn tong, niet zijn zwaard. Hooft lijkt hier aan meerdere bijbelplaatsen tegelijk te refereren. De mededeling dat Petrus met het woord mensen doodde, moet wel slaan op Ananias en Saffira (Handelingen 5:1-11), maar er klinkt ook een echo mee van de arrestatie van Christus waarbij Petrus het zwaard trok en een soldaat een oor afsloeg, waarna hij tot de orde werd geroepen door zijn meester.²⁶

De vechtende Hasselaer wordt door Hooft beschreven als een strijdende leeuw (vs. 46) – en daarmee wordt hij symbool voor de Nederlanden als geheel. Zijn strijd, gevoerd onder het gezag van de Nassaus, vormt letterlijk de voedingsbodem voor de welvaart van het land, want het vet van de Spanjaarden die hij doodt bemest de Hollandse akkers. Op tal van plaatsen wordt verwezen naar de deugden waar het land zijn bestaan aan heeft te danken: moed, vaderlandsliefde, rechtvaardigheid, behulpzaamheid en vrijheidszin. Het beroep op die deugden is gericht aan Hasselaer, maar wordt soms subtiel verwoord als een beroep op iedere lezer (vs. 61):

Soo past het een nae lof en vryheydt 's lands te dorsten,

De Opstand heeft geleid tot vrijheid en welvaart, en Hasselaer is zich ook in zijn latere leven daarvoor blijven beijveren: voor de welvaart door zijn inspanningen voor de handel op verre kusten, en voor de vrijheid toen die werd bedreigd door Leicester. Dit laatste verdient nog enige toelichting. Robert Dudley, graaf van Leicester, werd in 1585 door de Engelse koningin Elizabeth met een troepenmacht van 5000 man naar Nederland gestuurd, waar hij als landvoogd werd benoemd. Zijn regering werd een mislukking, onder meer doordat hij steun zocht bij de streng gereformeerde groeperingen en daarmee de Hollandse regenten tegen zich in het harnas joeg. Om zijn gezag te herstellen ondernam hij in 1587 aanslagen op Leiden en Amsterdam; toen die mislukten vertrok hij definitief naar Engeland. Hooft doelt op deze aanslag, wanneer hij in de *Lijkklaght* schrijft hoe 'met list de boose vyandt quam' (vs. 159). Hooft gebruikt die woorden niet zomaar: zijn eigen vader figureerde op een lijst van Leicester belangrijkste tegenstanders.

In het eind van het gedicht wordt de dood van Hasselaer als wijs en kundig bestuurder betreurd. Hij zal in de herinnering blijven van degenen (vss. 187-188):

Die 't Hollandsch bloed met lust van nae te trêen ontsteek,
Soo lang geen Hollandsch hart in Hollandt en gebreeck.

Het is duidelijk waar Hoofts prioriteiten liggen, en waar die van de bestuurders van het land eveneens zouden moeten liggen. Het land heeft zich met succes vrijgevochten van de Spaanse tyrannie en hun eerste taak moet zijn die verworvenheden te bewaren en bewaken. Dat vereist een bestuur dat zowel Nassaus als Staets is. Het fundament van het land is gelegd door de twee partijen samen, en dat moet zo blijven, in eendracht en verbonden door deugden als vaderlandsliefde en moed. Wat Hooft betreft mag godsdienst op dit eendrachtig bestuur geen ontwrichtende of splijtende invloed uitoefenen. Geloof is ‘het vrijdst van alle saecken’ stelt Hooft in de *Lijkklaght* (vs. 77): religie is een persoonlijke kwestie waarin iedereen vrij is en moet (kunnen) zijn.

Besluit

Er is in de loop der jaren in publicaties over Hooft nogal wat te doen geweest over Hoofts positie en opvattingen tijdens het Twaalfjarig Bestand. Zijn houding lijkt zich vooral te kenmerken door een grote voorzichtigheid. Nu zat Hooft, op de bestuurlijke positie die hij innam dankzij een aanstelling door prins Maurits, ook in een lastig parket. Hij zat dicht op de politieke gebeurtenissen, maar moest zich vanwege zijn positie neutraal opstellen en kon slechts op indirecte wijze zijn mening uiten, wilde hij zich niet van een van beide partijen vervreemden.

Wat we weten over zijn idealen – het streven naar eenheid in de staat door gemeenschappelijke van vorst en Staten (*regimen mixtum*), en kerkelijke ondergeschiktheid aan de politiek – is vooral gebaseerd op zijn briefwisseling, dat wil zeggen uit niet-openbare stukken. Het lag niet in Hoofts aard om in gevoelige politieke of maatschappelijk kwesties zijn mening via zijn literaire werk publiek te maken. Slechts bij uitzondering lijkt Hooft het grotere publiek te willen aanspreken. Dat deed hij (anoniem) tijdens de festiviteiten rond het sluiten van het Twaalfjarig Bestand in 1609, in een gedicht ter begeleiding van een politieke prent die enerzijds de vrede met vreugde begroet, maar tegelijkertijd oproept tot blijvende waakzaamheid, evenals in de zinspreuken bij de Vertooninghe van de tien tableaux vivants bij de viering van het Twaalfjarig Bestand op 5 mei 1609 te Amsterdam. Zijn treurspel *Geeraerd van Velsen* (1613) is te lezen als een politieke rechtvaardiging van de Opstand. Het spel bevat weliswaar passages over de verhouding tussen vorst en aristocratie, maar zonder gevoed te worden door de actualiteit; het vormde dan ook geen aanleiding tot controverses. Toen de binnenlandse situatie zorgelijk werd, heeft Hooft zich min of meer buiten de controverses gehouden. De belangrijkste literaire tekst die ontstond onder directe invloed van de oplopende spanningen, het in 1617 voltooide treurspel *Baeto*, hield hij in reactie op de dramatische politieke ontwikkelingen liever in portefeuille en daar bleef het tot 1626. Pas toen, na de dood van Maurits, had de schrijver kennelijk het gevoel dat hij met zijn – toch

niet buitengewoon schokkende – visie, naar buiten kon treden. Het tekent de omzichtigheid waarmee Hooft opereerde.

Toch heeft Hooft zich niet helemaal buiten het publieke debat gehouden: er moet nog een tekst in de beschouwingen worden betrokken, en wel de *Lijkklaght*. Zeker, het gaat om een anonieme publicatie die op het eerste oog misschien weinig tot niets met de spanningen anno 1617 te maken heeft en in veel opzichten afwijkt van de stroom pamfletten die verscheen. Toch is er voldoende reden om aan te nemen dat wie de tekst alleen leest als *in memoriam* of als vingeroefening voor de *Histooriën* een belangrijk deel van de portee van dit werk mist. Hooft mag dan erg voorzichtig zijn geweest, door de *Lijkklaght* te publiceren heeft hij wel degelijk positie gekozen in de discussies die gaande waren. In hoeverre hij met zijn gedicht een publiek heeft bereikt of overtuigd van zijn standpunt, is niet meer vast te stellen. Concrete gegevens ontbreken, maar vermoedelijk was de tekst toch vooral bestemd voor Hoofts eigen kring, de Amsterdamse aristocratie. De oplage van het gedicht zal niet groot zijn geweest.

Hoofts *Lijkklaght* biedt geen spektakel in de zin van een uitgesproken stellingname met bijbehorende verkettering van iedereen die een andere mening was toegedaan. Ondanks dat is zijn boodschap voor de goede verstaander wel helder: Hooft bekommert zich om de vrije Republiek, zoals opgebouwd door figuren als Hasselaer. Om haar voortbestaan te verzekeren is eenheid van het landsbestuur cruciaal en Oranje en de regenten dienen zich daar dan ook samen voor te blijven inzetten. Religie mag op dat proces geen invloed hebben. Wat mensen geloven is een strikt persoonlijke, geen politieke zaak en het is de taak van de overheid om die godsdienstvrijheid te waarborgen. Wanneer men niet handelt in de geest van Hasselaer dreigt de rouw om zijn overleden persoon te worden tot een requiem voor de Republiek als zodanig.

Literatuur

- Bor 1621:** Bor, P.C. *Nederlantsche oorloghen, beroerten, ende borgerlijke oneenigheyden [...]* dl. 1. Leiden, Amsterdam 1621.
- Bouvy 1935:** J.M.C. Bouvy, 'De eerste vaderlandse held bij P.C. Hooft'. In: *De Nieuwe Taalgids* 29 (1935), 244-253.
- Van Deursen 1974:** A.Th. van Deursen, *Bavianen en slijkgeuzen. Kerk en kerkvolk ten tijde van Maurits en Oldebarnevelt*. Assen 1974.
- Ekama 1872:** C. Ekama, *Beleg en verdediging van Haarlem in 1572-1573*. Haarlem 1876.
- Enno van Gelder 1982:** H.A. Enno van Gelder, *De levensbeschouwing van Cornelis Pieterszoon Hooft, burgemeester van Amsterdam 1547-1626*. Utrecht 1982 (herdruk van de editie Amsterdam 1918).
- Grootes 1993:** E.K. Grootes, '8 juli 1600: P.C. Hooft schrijft uit Florence een rijmbrief aan de Amsterdamse rederijkers - P.C. Hooft in zuidelijk licht'. In: M.A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen 1993, 182-187.

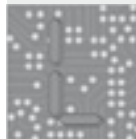
- Hooft 1972:** P.C. Hooft, *Alle de gedrukte werken 1611-1738*. Ed. W. Hellinga & P. Tuynman. Amsterdam 1972.
- Hooft 1977:** P.C. Hooft, *De briefwisseling. Deel II. 1630-1637*. Ed. H.W. van Tricht. Culemborg 1977.
- Hooft 1981:** [P.C. Hooft], *Uit Hoofts lyriek*. Ed. C.A. Zaalberg. 5de dr. Den Haag 1981.
- Hooft 1994:** P.C. Hooft, *Lyrische poëzie*. Ed. P. Tuynman & G.P. van der Stroom. 2 dln. Amsterdam 1994.
- Hooft 2004:** P.C. Hooft, *Liederen en gedichten*. Ed. J. Koppenol, m.m.v. E. Spaninks en M. de Vetten. Amsterdam 2004.
- Hooft 2005:** P.C. Hooft, *Geeraerd van Velsen. Baeto*. Ed. H. Duits. Amsterdam 2005.
- Kloek 2001:** Els Kloek, *Kenau. De heldhaftige zakenvrouw uit Haarlem (1526-1588)*. Hilversum 2001.
- Koppenol 2005:** J. Koppenol, 'Literatuur om van te dromen. Het ontstaan van de Nederlandse renaissance-literatuur in visionaire teksten.' In: *Nederlandse letterkunde* 10 (2005), 280-298.
- Van Meteren 1599:** Meteren, E. van *Belgische ofte Nederlantsche historie, van onsen tijden. [...] Meest onder de regeringhe van Philippus de II. Coninc van Spaengien, tot synen doot, ende den uitgaenden jare 1598*. Delft 1599.
- Van Reyd 1626:** E. van Reyd, *Voornaemste gheschiedenissen inde Nederlanden ende elders [...] vanden jare 1566. totten jare 1583. in 'tkorte, ende van dien tijdt tot het jaer 1601. in 'tlanghe [...]*. Arnhem 1626.
- Schenkeveld-van der Dussen 1990:** M.A. Schenkeveld-van der Dussen, 'Hooft in Italië'. In: A. Klukhuhn (red.), *De eeuwende 1600: kunst en literatuur*. Utrecht 1990, 253-272.
- Spaans 1989:** J. Spaans, *Haarlem na de Reformatie: stedelijke cultuur en kerkelijk leven, 1577-1620*. 's-Gravenhage 1989.
- Van Tricht 1980:** H.W. van Tricht, *Het leven van P.C. Hooft*. 's-Gravenhage 1980.
- Veenstra 1968:** F. Veenstra, 'De mens en zijn wereld in het goddelijk plan. Een interpretatie van Dankbaar Genoegen'. In: F. Veenstra, *Ethiek en moraal bij P.C. Hooft. Twee studies in renaissance-cistische levensidealen*. Zwolle 1968, 103-208.
- Verwer 1973:** Willem Janszoon Verwer, *Memoriaelbouck. Dagboek van gebeurtenissen te Haarlem van 1572-1581*. Haarlem 1973.
- Van Vugt & Waszink 2000:** Y. van Vugt & J. Waszink, 'Politiek in Hoofts Baeto. De middenweg als uitweg'. In: *TNTL* 116 (2000), 2-22.
- Witstein 1969:** S.F. Witstein, *Funeraire poëzie in de Nederlandse renaissance. Enkele funeraire gedichten van Heinsius, Hooft, Huygens en Vondel gezien tegen de achtergrond van de theorie betreffende het genre*. Assen 1969.

Noten

- 1 De teksten zijn te vinden in: Hooft 1994 en Hooft 2004. Over de teksten onder meer Schenkeveld-van der Dussen 1990, Grootes 1993, Koppenol 2005, Veenstra 1968.
- 2 Bouvy 1935, 252.
- 3 Witstein 1969, 185.
- 4 Geciteerd naar Hooft 1994, dl. I, 264-269 (nr. 138); zie voor de drukgeschiedenis dl. 2, 96. Het oorspronkelijke drukwerkje uit 1617, met een portret van Hasselaer op het omslag, is fotomechanisch gereproduceerd in Hooft 1972, dl. 1, 249-256.

- 5 Spaans 1989, 35.
- 6 Vss. 49-53.
- 7 Verwer 1973, 117
- 8 Bor 1621, fol. 319v.
- 9 Verwer 1973, 61.
- 10 Verwer 1973, 43.
- 11 Verwer 1973, 145.
- 12 Bor 1621, fol. 325r-v.
- 13 Hooft 1972, dl. 4, 338.
- 14 Hooft 1972, dl. 4, 312-314, 325.
- 15 Hooft 1972, dl. 4, 325 en *Lijkklaght* vs. 156.
- 16 Ekema 1872, 192.
- 17 Voorbeelden van prenten en romans die Hasselaer verbeeldten zijn o.a. te vinden via Klock 2001. Hasselaer speelt ook een belangrijke rol in Theun de Vries' novelle *Kenau*, gepubliceerd in 1946. Hij wordt daarin foutief als broer van Kenau neergezet: Kenau was zijn tante.
- 18 Hooft 1972, dl. 4, 313.
- 19 Hooft 1972, dl. 4, 312. Overigens komt in de briefwisseling van Hooft de oude Pieter Dircksz. Hasselaer ook nog een keer voor als indirecte bron van historische informatie rond het Haarlems beleg, wanneer Hooft zich beroept op wat een neef uit diens mond heeft onthouden. Zie Hooft 1977, 533-535 (brief 640).
- 20 Hooft 1972, dl. 4, 314
- 21 Witstein 1969, 163.
- 22 Dit is wel de visie van Zaalberg: 'Heldenverering en familietrots hebben Hooft een fraai gebouwd gedicht doen publiceren na de dood van Hasselaer, de vader van zijn aanstaande zwager, in 1616'. Zaalberg in Hooft 1981, 109.
- 23 Zie, behalve de algemene overzichten, met name Van Deursen 1974.
- 24 Hooft 2005. Hooft heeft later, vermoedelijk in 1626, nog wijzigingen aangebracht, zie het belangrijke naschrift bij Van Vugt & Waszink 2000, 17-18.
- 25 Enno van Gelder 1982, 64-96.
- 26 Verder valt te denken aan Efeziërs 6:17, Hebreeënen 4:12 en Openbaringen 2:16.

Geertruida Toussaint: een Amazone genegeerd?



Annemarie Doornbos (Universiteit van Amsterdam)

In de *Amazonereeks*, vanaf 2001 uitgegeven door Amsterdam University Press, schenken historisch letterkundigen aandacht aan vrouwelijke auteurs uit de vroegmoderne tijd. In de eerste uitgaven van deze reeks biedt zij een podium aan Anna Roemersdochter Visscher, Cornelia de Lannoy, Elizabeth Maria Post en voor de negentiende eeuw Petronella Moens en Elisabeth Johanna Hasebroek¹: schrijfsters die in de optiek van Riet Schenkeveld-van der Dussen en de haren een bijzondere plaats verdienen in de rijen der strijdbare vrouwen. In deze reeks ontbreekt tot dusverre het werk van Geertruida Toussaint, mijns inziens ten onrechte.

In 1996² stelde Schenkeveld-van der Dussen dat Toussaint niet schrijft als vrouw voor de vrouwen: 'haar eerste zorg om te behagen, de eerste vraag om bewondering gaat naar mannen uit,' zo oordeelt zij. Argumenten hiervoor vindt zij onder meer in de genrekeuze van Toussaint en in haar beschrijving van vrouwelijke vormen, die blijk zou geven van een geïnternaliseerd mannelijk perspectief. Bij het uitreiken van de lauwerkransen³ in 1997 viel Geertruida Toussaint logischerwijs min of meer buiten de prijzen: in de aan haar gewijde pagina's vinden we de conclusie dat zij weliswaar een van de meest geëmancipeerde vrouwen van haar tijd is, maar 'de vrouwenemancipatie heeft nooit een belangrijke rol gespeeld in haar werk'. Zelfs Majoor Frans, vaak gezien als een van de weinige geëmancipeerde vrouwen in het oeuvre van Toussaint, schikt zich uiteindelijk immers naar de wensen van haar verloofde, Leopold van Zonshoven.

Welke criteria hanteert de redactie van de *Amazonereeks* bij haar keuze van opnieuw uit te geven auteurs? Een van de vragen die Schenkeveld-van der Dussen in haar artikel over het 'mannelijk' schrijverschap van Bosboom-Toussaint stelt, is die naar een vrouwelijk perspectief: schrijven de auteurs als vrouw, zijn ze speciaal in vrouwelijke onderwerpen geïnteresseerd en zien ze als publiek vooral vrouwen voor zich? In de hier gebruikte delen van de reeks ontbreekt een algemene inleiding; gezien de naam van de serie zal het vrouwelijk perspectief ongetwijfeld van belang zijn.

Petronella Moens en Elisabeth Johanna Hasebroek voldoen blijkbaar aan de criteria gezien de heruitgave van hun werk in de *Amazonereeks*; Toussaint kennelijk niet. Hoe schrijft een vrouw? Hoort een vrouwelijke auteur speciaal in vrouwelijke onderwerpen geïnteresseerd te zijn? Richt zij zich specifiek tot een publiek van seksegenoten?

Veltman-van den Bos en De Vet, inleiders van het eerste werk uit de *Amazonereeks*, de roman *Aardenburg* van Petronella Moens, benadrukken de destijds vooruitstrevende ideeën over rassenonderscheid, opvoeding en onderwijs in dit werk, maar merken op dat het veelzeggend is dat Moens de vrouwen binnen het kader van de gedroomde maatschappij slechts van de vanouds bestaande rollen (huisvrouw, echtgenote, moeder) voorzag⁴.

Schenkeveld en Schenkeveld-van der Dussen bestempelen in de inleiding van *Elize* Elisabeth Hasebroek tot 'een uniek verschijnsel [...] in de Nederlandse literatuur van de eerste helft van de negentiende eeuw': zij schreef een roman die vooral dankzij de uitbeelding van gecompliceerde karakters vernieuwend was.

Er is echter geen aandacht besteed aan de wijze waarop deze karakters, of bij Moens de ideeën, gepresenteerd worden: er is sprake van een thematische benadering. Zowel met betrekking tot Moens als tot Hasebroek zijn de conclusies gebaseerd op gegevens rechtstreeks uit het verhaal, er is geen onderscheid gemaakt tussen verteller, focalisator en personage, terwijl de relatie tussen deze elementen essentieel is bij een interpretatie van het geheel. Immers de visie op de geschiedenis bepaalt de manier waarop de informatie aan de lezer gepresenteerd wordt, kortom: wie vertelt ons wat⁵? Daarna kan de vraag gesteld worden *hoe* het ons verteld wordt.

Door de inleiders wordt met betrekking tot de representaties juist geen aandacht besteed aan het tekstuele niveau, terwijl met name de beeldspraak een ideologie kan blootleggen. Taalgebruik vormt immers een werkelijkheid⁶.

Geertje Mak wees in haar *Mannelijke vrouwen*⁷ al op het gegeven dat in *Majoor Frans* van Toussaint de vrouwelijke hoofdpersoon gepresenteerd wordt door de mannelijke verteller: hij bepaalt het beeld dat de lezer van haar heeft. Is dit een bewijs van het geïnternaliseerde mannelijke perspectief van Toussaint? Of weet zij in haar werk op geraffineerde wijze te spelen met onder meer de focalisatie, de subjectiviteit in het verhaal, waardoor zij zich aan de oppervlakte conformeert aan de contemporaine cultuur, maar tegelijk een subversieve laag aanbrengt⁸?

Ik meen dat Geertruida Toussaint heel vroeg in haar schrijvercarrière een scherp oog had voor de positie van de vrouw. Wanneer we haar werk met gebruikmaking van aspecten uit de narratologie vergelijken met dat van tijdgenoten, met name met dat van twee van de auteurs uit de bovengenoemde *Amazonereeks*, zal mogelijk blijken dat voor deze reeks uitgaven een zeer strijdbare vrouw vooralsnog genegeerd is.

Vrouwen in de vroege negentiende eeuw

In de tweede helft van de achttiende eeuw ontwikkelde zich onder invloed van de Verlichting een beeld van de mens als een soeverein mannelijk of vrouwelijk individu, elk met eigenschappen die complementair zijn aan die van het andere geslacht.

In principe zag men man en vrouw dus als gelijkwaardig, maar in dit tijdvak met zijn groeiende aandacht voor het gevoelsleven raakte men overtuigd van de grote ontvankelijkheid van vrouwen voor allerlei gevaren, van hun neigingen tot overdrijving en zelfverlies. In de negentiende eeuw was inperking van de bewegingsruimte voor vrouwen uit de burgerlijke klasse daarvan het gevolg: hun zenuwgestel bepaalde hun positie⁹. Juist door de uitdrukkelijke gelijkwaardigheid van man en vrouw werd benadrukt dat de traditionele taak van de vrouw een volwaardige was, met maatschappelijke verdiensten en dat de vrouw daarom recht had op een adequate ontwikkeling die zij als huisvrouw en moeder kon benutten: gelijkwaardigheid omgezet in een taakverdeling.

John Locke's *Some thoughts concerning education* (1693) met als kerngedachte de idee van de 'tabula rasa', het pasgeboren kind als onbeschreven blad, was gedurende de Verlichting min of meer gemeengoed geworden, met als consequentie dat opvoeden gezien werd als een belangrijke taak: aankweken van het goede in plaats van het uitroeien van aangeboren slechte eigenschappen¹⁰.

In dit klimaat hechtte men steeds meer waarde aan het moederschap en de taak van vrouwen, al moeten we ons in dit kader realiseren dat er verschil bleef tussen het opvoeden van jongens en van meisjes. Wantje Fritschy maakte dit wel heel duidelijk in haar *Vrouwen in de Nederlandse samenleving tussen 1780 en 1830. Beelden, ideaalbeelden en werkelijkheid*:

Het antwoord op de in 1829 in het tijdschrift *De Paedagoog* gestelde vraag 'Wat moeten de ouders alzo aan hunne dochters leren of ten minste laten leren?' luidde botweg: 'zwijgen, zorgen, liefhebben¹¹.'

Het negentiende-eeuwse denken over mannelijkheid en vrouwelijkheid werd grotendeels bepaald door het verbinden van ratio en emotie met respectievelijk het mannelijke en het vrouwelijke geslacht. Op basis hiervan zijn karakterschema's geformuleerd, een 'geslachtskaraktertheorie', waaruit het ideaalbeeld valt af te leiden¹². Overigens lijkt dit ideaal voor wat de vrouw betreft niets nieuws: vanaf *The Booke of Courtesye* (1477) tot in de vrouwenbladen tot ver in de twintigste eeuw krijgen dezelfde eigenschappen het adjectief 'vrouwelijk': bescheidenheid, bevaligheid, puurheid, fijngevoeligheid, beleefdheid, meegaandheid, welwillendheid, innemendheid, terughoudendheid, kuisheid¹³.

Zo worden ook de heldinnen in *Elize* van Elisabeth Hasebroek, in *Aardenburg* van Petronella Moens en in het binnen dit kader bestudeerde werk van Geertruida Toussaint gerepresenteerd: vrouwelijke auteurs onderscheiden zich hierin niet.

Tijdgenoten van Toussaint

Petronella Moens (1762-1843) publiceerde in 1816 een utopische roman over de volksplanting *Aardenburg*, waarin zij een uitermate verlichte samenleving weergeeft. In de kolonie wonen en werken geëmigreerde Europeanen, slaven en vrijgekochten op voorbeeldige wijze samen in een diep-christelijke samenleving. Het werk kent een losse verhaalstructuur, waarin de traditionele 'wijdverbreide verhalenschat met veel derivaten' uit de utopische literatuur te herkennen valt¹⁴. 'De roman *Aardenburg* heeft een verteller die zich "ik" of "wij" noemt, alleswetend en alomtegenwoordig is, boven zijn a-chronologisch vertelde verhaal staat en op auctoriale wijze commentaar op de gebeurtenissen levert,' schrijven Veltman en De Vet. Deze verteller brengt zijn verhaal, laat personages aan het woord, schotelt de lezer brieven voor; uit vrijwel alles blijken vooruitstrevende ideeën die door de inleiders telkens rechtstreeks aan de auteur worden toegeschreven: 'Haar opvatting van de huwelijkse staat laat Moens formuleren door de predikant Hambroeck [...]'¹⁵. 'Overigens zijn de eisen die Moens aan een huisvrouw stelt, allerminst licht'¹⁶.

Veltman en De Vet constateren weliswaar terecht dat de opvattingen over vrouwen behoudend zijn, maar baseren zich daarbij op uitingen en handelingen van romanfiguren waarbij zij bovendien, zoals gezegd, auteur en verteller expliciet vereenzelvigen op de manier waarop dit in de achttiende en negentiende eeuw op impliciete wijze gebeurde¹⁷.

Mijns inziens is in deze roman niet alleen de rol van de vrouw, maar vooral de manier waarop zij gepresenteerd wordt, veelzeggend: de externe focalisator zoomt grotendeels extern in op zijn objecten¹⁸. Twee voorbeelden:

Daar stond de ongelukkige vrouw nu als een woedende leeuw die van haar jong beroofd was. Woede fonkelde in haar blik. Zij scheurde zich de boezem open, en bloed, dat om wraak schreide, mengde zich met de moedermelk, die de om deernis vleiende natuur nog voor het onnozele wicht deed vloeien¹⁹.

De zwangere Suzanna, die haar echtgenoot spoedig een dochter schonk, overleefde dit zalig ogenblik niet lang [...].²⁰

Het is opmerkelijk dat waar sprake is van een intern gefocaliseerd personage het vrijwel altijd een van de mannen betreft: nagenoeg alleen mannelijke gedachten en gevoelens kunnen worden meebeleefd. Zo spreekt Van Vliet over zijn adoptiefdochter Miona:

[...] ik wilde haar zelf opvoeden en in de nuttigste kundigheden onderwijzen. Reeds gedurende mijn reis had ik, door oefening, haar oopluikende vermogens zoveel mogelijk ontwikkeld. [...] Het was van de jeugd, de bloeiende schoonheid zal haar met de jaren, of mogelijk door krankheid of ander toeval ontvluchten. Doch zij zal in alle omstandigheden beminlijk blijven en

zelfs in de hoogste ouderdom, die door zoveel vrouwen met angst tegemoet gezien wordt, zal de zachte, edele menselijke ziel van mijn Miona zich nog, met eeuwig jeugdige bevalligheid, in al haar trekken en bewegingen uitdrukken.²¹

Van de vrouwen blijft het veelal de vraag hoe zij zélf de beschreven gebeurtenissen ervaren.

Op het niveau van de tekst is bij vrouwen de aanwezigheid van een ‘zachte, reine engelenziel’ cruciaal, indien deze aanwezig is, krijgen de vrouwen onder meer de adjectieven ‘teder’, ‘beminnelijk’, ‘blijmoedig’, ‘beschermend’ en ‘lief’. De mannen zijn zonder uitzondering ‘waardig’, ‘edel’, ‘fier’ en ‘moedig’.

De rol van de vrouw, de manier waarop mannen en vrouwen gepresenteerd worden en de woordkeuze van de auteur doen de vraag rijzen of hier geen sprake is van een geïnternaliseerd mannelijk perspectief.

Elisabeth Hasebroek publiceerde in 1839 *Elize*. In de inleiding en toelichting van de *Amazone*-uitgave van *Elize* benadrukken Schenkeveld en Schenkeveld – van der Dussen de manier waarop Hasebroek de nuances in liefdesverhoudingen beschrijft:

[...] op een voor haar tijd nieuwe en diepgaande manier [...]. Ze heeft er duidelijk veel moeite aan besteed het gedrag van de personen te verklaren uit hun karakter en hun levensgeschiedenis. Ze ziet ook verschillende mogelijke uitkomsten, terwijl het nog niet zo eenvoudig is vast te stellen wat zij voorbeeldig acht²².

Is dit zo? Schenkeveld en Schenkeveld-van der Dussen beargumenteren de kwaliteit van de karakterisering in deze roman, maar aangezien ook zij verband leggen tussen door de vertellers geventileerde opinies en de mening van de auteur²³ zou Hasebroeks opvatting van liefde en huwelijk, haar kijk op mannen en vrouwen op thematisch niveau relatief eenvoudig zijn vast te stellen.

Wanneer wij hierin meegaan, valt een aantal aspecten in deze roman op: de rol van de verteller; de contrastwerking in de karakterisering en de sterke nadruk die het lijden en het evangelisch christendom krijgen.

Er zijn twee vertellers: een gezelschapsjuffrouw die ons de geschiedenis die zij als getuige meemaakte, vertelt en de titelfiguur, Elize. Eerstgenoemde wijst ons in de inleiding van het verhaal op de positie van jonge vrouwen als zijzelf, die in gedwongen dienstbaarheid behalve de eigen moeilijkheden ook het leed van anderen te dragen krijgen. Die bewering over een algemene kwestie, in onvoltooid tegenwoordige tijd, lijkt de toon te zetten voor het verhaal: aandacht vragen voor de vrouw in haar relatie tot de man. De werkelijke thematiek wordt echter verhelderd in een lange brief van Elize waarin zij haar levensgeschiedenis vertelt en waarin de lezer haar groei naar ideale vroomheid – het geheel loskomen van aardse banden – kan volgen.

Het worstelen met aardse banden wordt mede vormgegeven door een aantal personages, van wie de drie voornaamste vrouwelijk zijn. Deze drie zijn onder te brengen in twee contrasterende prototypes²⁴: de zoete, hulpeloze, veelal blonde, blauwogige ‘goede’ vrouw (Elize, Cecilia) en de sterke, moeilijke, meestal donkerharige, van wie een minder positief beeld geschetst wordt. In de roman *Elize* is de lange, donkere Eddy weliswaar niet onsympathiek, maar kijken we naar de ontwikkelingen in het verhaal dan loopt het met haar beduidend minder goed af dan met de beide andere vrouwen: Cecilia, bij wie onder invloed van haar echtgenoot lieflijke deugden tevoorschijn komen, geniet een gelukkig gezinsleven. De lijdende Elize, sterft in volle overgave aan haar Heer; Eddy rest ‘kalmer genegenheid en stille vrede’ naast een echtgenoot die geheel vervuld is van de engelachtige overledene.

Hieruit lijkt me ook op verhaalniveau vrij eenvoudig te concluderen waar de voorkeur van Hasebroek ligt: zelfs de verteller die ons zowel aan het begin als aan het einde van haar verhaal attent maakt op de afhankelijkheid van de dienstbare vrouw benadrukt beide keren haar uiteindelijke tevredenheid met deze betrekking, die van hoger beschouwd een schone bestemming is, waarin zij zich gesteund voelt door het voorbeeld van Elize.

De mogelijke tegenwerping dat de geschiedenis van Eddy de aandacht vestigt op de problemen van de vrouw kan ik weerleggen door te wijzen op de focalisatie en de beeldspraak in de roman.

Op het verhaalniveau is de verhouding tussen het subject dat waarneemt en het object dat waargenomen wordt veelzeggend. In *Elize* zien we een interne focalisatie: beide personagegebonden vertellers maken geen onderscheid tussen de personages over wie zij vertellen: allen worden voornamelijk in een objectpositie geplaatst. Ook Eddy die in de geschiedenis een subjectpositie inneemt, zij streeft een doel na, krijgt in het verhaal slechts een objectpositie: de lezer wordt gestuurd door de visie van de focalisator. Al is er een enkele keer sprake van Eddy als intern gefocaliseerd object, haar gedachten en gevoelens worden vrijwel altijd becommentarieerd door evaluerende opmerkingen van de verteller:

Bijna was zij ertoe gekomen de eerste schrede te doen. ‘Gij verontschuldigt uw gedrag, maar het is geen laagheid zijn ongelijk te bekennen’, had haar hart tot haar fierheid gezegd. Deze was dus overwonnen, maar haar maagdelijke schroom niet en deze was het die haar verhinderde een stap te doen die haar niet ... gevraagd werd. Zoals altijd voor iedere vrouw, was deze schroomval-lige ingetogenheid thans haar beschermengel. Het was gelukkig voor haar dat zij zich niet meer tot een onvrouwelijk gedrag had laten wegslepen; het was vruchteloos en dus vernederender dan alles geweest²⁵.

Traditionele metaforen ondersteunen de focalisatie: Francis en zijn vader, sterke mannen met trekken van de Byronic hero, worden als ‘de leeuw’, ‘de elzenstam’, ‘de havik’, ‘de wolf’ gepresenteerd; Johannes als ‘de apostel Johannes, de krachtige man, zachtmoedig als een kind’; Elize als ‘de vrome lijdere’, haar hoofd ‘als een geknakte

bloem', 'de engel', 'het schone lijk', 'de lieve dode', 'de zoete heilige'; Cecilia als 'de winde', 'de *mimosa pudica*' [= kruidje-roer-me-niet] . Eddy tenslotte is als kind 'het vlindertje; de band die haar [Elise] aan het leven bond'; als zij vijftien of zestien is, lijkt het met haar onschuld gedaan, als een beek stroomt zij door de wereld: 'Nog is de beek zuiver, maar zij kaatst de wereld in plaats van de hemel terug'.

Elisabeth Hasebroek werd en wordt geprezen om de psychologische analyse in haar werk. In 1877 stelde Busken Huet dat zij pleit 'ten gunste der vrouwelijke zwakheid, der vrouwelijke afhankelijkheid, der vrouwelijke onderwerping²⁶'; Schenkeveld en Schenkeveld – van der Dussen stellen deze opmerking ter discussie. Mijns inziens is zowel via de thematische als de narratologische benadering aan te tonen wat Hasebroek voorbeeldig acht: zij beeldt in *Elize* een ideaal uit dat in hoge mate aan de eisen van de patriarchale cultuur voldoet.

Ook mannen schrijven over vrouwen. Welke representaties van vrouwen (en mannen) zijn te vinden in het werk van mannelijke auteurs uit de vroege negentiende eeuw, een tijdvak waarin het denken over mannen en vrouwen gedomineerd werd door de opvatting dat de natuur van man en vrouw zo verschillend is dat zij een ondergeschikte positie van vrouwen legitimeert?

Aarnout Drost en E.J. Potgieter: twee invloedrijke mannen die zich kritisch opstelden ten aanzien van hun eigen tijd en bij wie de literaire opvattingen sterk verweven waren met de ethische. Waar Drost een christelijk ideaal propageert, zet Potgieter zich in voor maatschappelijk verantwoord burgerschap en in beider werk spelen vrouwen een belangrijke rol.

In 1832 verscheen van Aernout Drost *Hermingard van de Eikenterpen*²⁷, een historische roman, waarin de absolute waarde van het geestelijk ideaal van de auteur ('de triomf van de aan de aarde ontsiegen religie²⁸') centraal staat. Het feit dat Drost, die door de verbeelding op het hart van zijn lezers wilde werken²⁹, de hoofdrollen laat spelen door vrouwen, wekt nieuwsgierigheid naar zijn representaties van mannen en vrouwen. Van der Wiel, die het nawoord van de uitgave van 1991 schreef, spreekt over Hermingard als over 'een intellectueel, emotioneel en moreel begaafd mens³⁰': het meisje ontwikkelt zich tot een geloofsheldin. Drop echter stelt dat het karakter statisch is getekend en voortdurend wordt geïdealiseerd, toch noemt ook hij Hermingard 'een volkomen evenwichtig karakter³¹'. Hoewel het in deze roman niet gaat om de heldin als vrouw, kan wel gekeken worden naar de manier waarop deze vrouw heldin is.

Het eerste wat opvalt, is dat Hermingard vrijwel voortdurend extern gefocaliseerd wordt: wat er in haar omgaat, wordt geïnterpreteerd en verwoord door anderen:

[...] Wat deert u ? Hermingard weende. 'Zij treurt om de de geliefde, waardige vreemdeling,' antwoordde Marcella, 'wie de plicht naar elders riep; deze treurigheid doet haar de toekomst somber tegemoet zien en niets dan donder- en bloedwolken zien.' 'En vindt zij dan nergens troost?' zei de grijsaard, met beklagende overtuiging. 'Neen, neen!' riep Hermingard uit, opnieuw in tranen uitbarstende.

‘Tevergeefs,’ hernam Marcella, ‘zoek ik haar vertrouwen op de rechtvaardigheid en goedertierenheid der Goden in te boezemen. Vruchteloos zoek ik de edele Hermingard van angstige vrees voor de toekomst terug te houden.’³²

De keren dat zij zelf aan het woord is, bestaan haar uitingen uit (al dan niet retorische) vragen, uitroepen, wensen, herhaling of bevestiging van de woorden van anderen en uitdrukkingen van begrip, medeleven etc. De essentie van het geloof wordt geformuleerd door Caelestius; kritische vragen worden gesteld door Marcella; Welf en Geertrud hebben duidelijke meningen en zelfs de dienstbare Gisela handelt zelfstandig, terwijl Hermingard enkele maanden ziek van emotie op haar bed ligt. De herinneringen die haar vrienden aan haar hebben – haar uiterlijke en innerlijke schoonheid, haar zielssmart – bevestigen welbeschouwd slechts het onbestemde van Hermingard.

Het feitelijke beeld van Hermingard wordt bepaald op tekstueel niveau: er is sprake van een wij-verteller, die weliswaar op de achtergrond blijft, maar die veel evaluerende termen gebruikt. Wanneer deze vertelinstantie het woord geeft aan de verhaalpersonages benoemen deze Hermingard vooral als ‘de maagd’ (41 maal!) en ‘de jonkvrouw’ (36 maal); door hen veelgebruikte adjectieven zijn ‘edele’, ‘lieve’, ‘schone’, ‘vrome’, ‘dierbare’, ‘vorstelijke’, ‘geliefde’ en nog 24 alternatieven, die alle een beeld scheppen van een emotionele, afhankelijke vrouw.

Hermingards proces van zoeken en vinden van het ware geloof, door Van der Wiel centraal gesteld in de romanintrige, wordt verwoord in termen die emoties uitdrukken: Hermingard huilt, huivert, bidt, zwijgt en mijmert.³³ Hermingard is de titelheld van deze historische ideeënroman, maar zoals Drop opmerkt, is er geen sprake van een psychologische uitbeelding, terwijl daarvan wel sprake is voor de figuur van Caelestius³⁴. Ook hier dus een heldin die voornamelijk van buitenaf wordt waargenomen en die een mannelijk ideaal weerspiegelt: edel, schoon, lief, vroom.

In zijn vertelling *Marie* uit 1839 schonk E.J. Potgieter aandacht aan de positie van de vrouw: het verhaal is een pleidooi voor meer ontwikkelingsmogelijkheden voor vrouwen. Aan de hand van de ervaringen van een intern gefocaliseerde mannelijke ik-figuur wordt duidelijk gemaakt welke negatieve gevolgen een opvoeding heeft die de geestkracht van een jonge vrouw beknot: Marie, aanvankelijk onbevangen en onderzoekend, is door haar gouvernante omgevormd tot een onbeduidende, ijdele jongedame. De ik-figuur betreurt haar gemaaktheid ten zeerste en vreest dat Marie in een huwelijk met een lichtmis pas zal ontdekken dat, naast schoonheid en gevoel, ook verstand een essentieel deel van haar persoonlijkheid bepaalt. Dan is het echter te laat voor geluk.

Oppervlakkig bezien wordt hier een lans gebroken voor de ontwikkeling van meisjes. Bij nadere beschouwing van de focalisatie en de beeldspraak blijken ook hier weer man en vrouw op een bepaalde manier gerepresenteerd te worden. Marie wordt gefocaliseerd als object: het mannelijk subject presenteert haar volledig

afstandelijk, ze wordt van buiten af waargenomen, haar gevoelens en ideeën zijn niet aan de orde, hoogstens de speculaties van de ik-verteller daarover. Bij voortduuring wordt Marie benoemd als het kind, met de nadruk op wat zij voor de ik-figuur betekent³⁵.

Opmerkelijk is het feit dat de overige vrouwen in het verhaal geen van allen een naam hebben: 'de vrouwe van Duin en Dal'; 'de echtgenote van een onbekende staatsraad'; 'de moeder van een wakkere zeeman'; 'de gouvernante', 'een Suisse' ofwel 'Mademoiselle' (de knecht heeft wel een naam, evenals de baronnen en de ridders over wie de ik-figuur spreekt). Dit kan natuurlijk gezien worden als argument bij de stelling dat vrouwen onbeduidend worden door hun bekrompen opvoeding. Wanneer we echter op verhaalniveau nagaan waaruit de aantrekkelijkheid van Marie bestond, komt een bepaald vrouwbeeld aan het licht: een jonge vrouw die opkijkt naar haar mannelijke leermeester. Bewijzen die hij aandraagt voor de zich ontwikkelende geest van Marie zijn bijvoorbeeld de vragen die zij aan de ik-figuur stelde die 'mij deden aarzelen, hoe die te beantwoorden? – wie er in de zee woonde? waarom zij niet vliegen kon? wat de wind aan de boomen vertelde?' Marie wilde een vlinder vangen, woudduiven op het mos voederen, paardrijden, Arend en Geert de horlepijp leren dansen...³⁶ Bovendien wordt Marie's geest gezien als een geschenk van 'de welwillendste aller feeën'.

Aan het einde van het verhaal komt de aap uit de mouw: de ik-figuur tekent uitgebreid de voor hem ideale vrouw:

[...] iets, dat in ons vaderland zeldzamer is dan rijkdom, weelde overloed? – eene gastvrouw, die toon geeft, – die het gesprek levendig houdt, – die ons, door de gave van haren geest, de gaven der fortuin vergeten doet. [...]

Ik eisch bij vrouwen van hooger stand al de geneugten van hart en geest, opdat de verveling niet tot maitresses voere. Hoe zoude ons leven, onze maatschappij, onze letterkunde er bij winnen, indien vrouwen er eenen meer dan lijdelyken invloed op uitoefenden. En zij zelve³⁷!

Samenvattend: voor de verteller zou een vrouw dankzij een betere opvoeding iets kunnen zijn wat de verveling verdrijft en leven, maatschappij en letterkunde zou kunnen verrijken. De formulering is veelzeggend: een vrouw is 'iets' en gezien de positie van de vrouw in de samenleving van de eerste decennia van de negentiende eeuw en het hier gehouden pleidooi kan 'onze' niet anders betekenen dan 'mannelijke'.

Of de 'ik' hier vereenzelvigd mag worden met de auteur of dat er wellicht sprake zou kunnen zijn van het aan de kaak stellen van bestaande verhoudingen doet in wezen niet ter zake: alleen al de manier waarop de vrouw gepresenteerd wordt, haar objectpositie, maakt het perspectief onmiskenbaar mannelijk.

Twee vrouwelijke auteurs uit de vroege negentiende eeuw en twee mannen die de cultuur van die periode medebepaalden: Petronella Moens, Elisabeth Hasebroek, Aarnout Drost en E.J. Potgieter. Bij een thematische benadering van hun werken

vinden we vernieuwende elementen: vooruitstrevende ideeën, psychologische analyse, hoofdrollen voor vrouwen en een pleidooi voor scholing voor meisjes. Bij een narratologische benadering zien we focalisatieposities en taalgebruik die een ander effect sorteren: dan blijken de representaties van vrouwen en mannen te passen in het gangbare beeld van een periode waarin geen behoefte was aan ‘legers van Amazonen’³⁸. Geldt dit ook voor het werk van Geertruida Toussaint?

Het vroege werk van Geertruida Toussaint

Tussen 1837 en 1840 publiceerde Geertruida Toussaint een tiental werken, waaruit in dit kader drie verhalen geanalyseerd zijn: *Eene moeder*³⁹, *De Echtgenooten van Turin*⁴⁰ en *Lord Edward Glenhouse*⁴¹. De reden dat juist deze werken hier gepresenteerd worden, is het gegeven dat *Eene moeder* haar eerste kortere verhaal is waarin een vrouw centraal staat; *De Echtgenooten* in honderd pagina’s een relatie tussen man en vrouw laat zien en *Lord Edward Glenhouse* het vervolg is op *De Echtgenooten*.

In *Eene moeder* schetst een mannelijke ik-figuur, schilder van beroep, de lotgevalen van Anaïs, een vrouw die hij aantreft aan de oever van een kanaal, volledig vertwijfeld: haar dochter werd per schip weggevoerd. Aan de hand van een uitgebreide brief van Anaïs geeft de ik-figuur haar geschiedenis weer: de focalisatie blijft dus bij de verteller, ook al focaliseert hij Anaïs intern doordat hij haar verslag navertelt. De lichtzinnige Anaïs ontmoet in de adellijke kringen waarin zij zich beweegt een man van wie ze gaat houden, van wie ze zwanger wordt en door wie ze in de steek gelaten wordt, zodra ze hem haar verleden opbiecht. Ze schenkt het leven aan een dochtertje, dat recht krijgt op de naam en het vermogen van de vader, mits Anaïs zich terugtrekt. In het belang van het kind, stemt ze toe, maar door middel van een list blijft ze toch in haar nabijheid. Wanneer dit na lange tijd niet meer mogelijk lijkt, vraagt ze openlijk om toestemming. De onverzettelijke ex-geliefde weigert en Anaïs verliest haar dochter, nu voorgoed.

Ook hier lezen we wat van een vrouw, met name van een moeder, verlangd wordt: gevoeligheid, bevalligheid, beschaving, eenvoud en opofferingsgezindheid. Waarin dit verhaal enigszins afwijkt van de hierboven beschreven teksten van tijdgenoten is het begrip dat tot uiting komt in de bewoordingen van de verteller: begrip voor een vrouw, die door een op uiterlijkheden gerichte opvoeding in de problemen is gekomen en die in het belang van haar kind afstand doet:

Zij doorzag, hoe een meisje, zonder anderen naam dan dien harer moeder, zonder anderen naam dan dien eener verlatene vrouw, in de samenleving of eene vernederende plaats wachtte, of wel, dat zij geheel verstooten zou worden uit den kring, tot welke zij volgens hare geboorte behoorde. Zij was geene gewone moeder; zij beminde zonder eenige baatzucht; zij gaf dus toe met een bloedend hart⁴².

Ettelijke malen voelt de verteller expliciet mee met Anaïs ‘Men stelle zich den toestand van Anaïs voor!’ en benadrukt hij de onverzoenlijkheid van de man. Er is nauwelijks sprake van een veroordeling van deze gevallen vrouw; sterker nog, de seks voor het huwelijk wordt zonder commentaar gemeld, al zien we in de context de dubbele moraal:

Anaïs was voor Oscar alles, en ook zij leefde zoo geheel voor hem, dat deze, schoon zij hem voorlang de rechten had toegestaan, die alleen de echt heiligen kan, haar ongetwijfeld zijne hand zou hebben aangeboden, zoo niet de trots zijner hooghartige familie hem daarvan had teruggehouden. [...] ⁴³

Toch moeten we hier niet meteen te veel willen zien. Toussaint laat deze geschiedenis presenteren door een verteller die weliswaar Anaïs intern focaliseert, die suggereert dat zij slachtoffer is van de omstandigheden, van een gekrenkte man, maar die toch ook de verteller laat uitgaan van het traditionele vrouwbeeld als ideaal:

En toch, wie kan Oscar veroordeelen? Hij vreesde te veel voor zijne dochter den invloed van eene moeder zonder grondbeginselen, zonder zuivere denkbeelden van vrouwenwaarde, en die in zijne oogen elke aanspraak op achting verloren had ⁴⁴.

In *De Echtgenooten van Turin* houden drie jonge mannen zich bezig met de vraag waarom een uitzonderlijk mooie vrouw getrouwd is met een bijzonder lelijke man, waarbij zij als vanzelfsprekend ervan uitgaan dat er sprake is van dwang. Een ik-verteller, die verder geen rol speelt het verhaal, toont de lezer de setting waarin een en ander zich afspeelt, waarbij de kringen waarin de jongelieden verkeren met de nodige ironie beschreven worden:

[...] op slependen wandel- of luchtigen danstred, begaven zich de gelukkige nietsdoensters van de bijenkorf, van gediensige hommels vergezeld, naar de Tuileriën [...] hetzij dan om elkan- ders morgenkleeding te gaan beoordeelen, of te benijden, of om op te merken, of om opge- merkt te worden, en die zielsverheffende zelfvoldoening in te oogsten, welke er in liggen moet, als een ander aan u het werk van uwen kleermaker of van uwe modemaakster bewondert ⁴⁵!

De toon is gezet: het is duidelijk dat vooroordelen rechtgezet dienen te worden en dat uiterlijkheden van ondergeschikt belang zijn.

In zijn levensbeschrijving van Toussaint vermoedt Reeser, wanneer hij het heeft over *De Echtgenooten*, dat de kennismaking met Potgieter haar ervan doordrongen heeft ‘hoezeer het intellect voor haar telde ⁴⁶’. Inderdaad weet hoofdpersoon Moïna duidelijk te maken waarin voor haar de aantrekkingskracht van Josefe Espaleto schuilt: zijn karakter, zijn wijsheid, zijn menselijkheid. Voor het eerst in de in dit kader geanalyseerde werken ligt de focalisatie bij de vrouw: in een ingebedde

vertelling wordt Moïna de vertelinstantie en zij laat zien dat de gelijkwaardige verhouding tussen man en vrouw zoals die in haar huwelijk is, een uitzondering vormt door onder meer te wijzen op haar eigen positie als enig kind en haar gevoelens ten opzichte van haar aanvankelijke verloofde:

[...] bedacht mijn vader met smart, dat zijn kind, [...] slechts een meisje was, dat eenmaal zijn naam en zijne bezittingen in een vreemd geslacht zoude doen overgaan⁴⁷.

Ik kan u niet achten als mijnen echtgenoot, wij zouden ongelukkig zijn, gij en ik, onuitsprekelijk ongelukkig te zamen; gij wondt mijn teêrst gevoel; gij beveelt mij als uwe slavin; gij behandelt mij als uwe lijfeigene; ik word koel bij uwe hartstochtelijkheid; uw hooge toon verbittert mij; uwe liefkoozingen maken mij angstig; neen, dat is geene liefde [...]⁴⁸

Dit betekent niet dat hier sprake is van een resolute afwijzing van mannelijke superioriteit: ook Moïna is een – overigens donkerogige – vrouw die grotendeels het traditionele ideaal belichaamt, die overtuigd is van de geestelijke meerderheid van haar echtgenoot en die in een benarde situatie maar al te graag gered wordt door dappere mannen.

Bijzonder echter zijn enkele aspecten van deze tekst: behalve Moïna's subjectpositie vooral manier waarop de ik-verteller vorm geeft aan zijn opvattingen in de keuze van de weinige metaforen en in een enkel commentaar. De 'grisette', half dienstmaagd, half minnares van een kunstenaar, wordt 'licht en tender als een vlinder' genoemd; twee pagina's verderop wordt gerefereerd aan de geheime vervolging door de inquisitie, die des te erger was 'naarmate zij hare uitgekozen slachtoffers voor eenen tijd aan lange, onzichtbare, doch onverbreekelijke draden liet rondfladderen'. In aanmerking genomen dat de jonge vrouw een harde klap krijgt van een man en de associatie met de inquisitie gemaakt wordt in het kader van de vragen die de jongelingen hebben over de relatie tussen Moïna en Josefe, kan het aannemelijk genoemd worden dat deze beeldspraak niet toevallig is.

Het sporadische vertellerscommentaar is evenmin gratis: wanneer een van de jonge mannen, 'een der *lions littéraires* van den dag', twaalf dagen niet zou kunnen schrijven merkt de verteller op:

[...] wie telt de denkbeelden, die hem hierdoor konden ontsnappen, of vóór hem door de anderen gebezigd worden? Een onherstelbaar verlies, voorwaar! In eenen tijd, waarin men zoo arm is aan denkbeelden; in eenen tijd waarin men niet schrijft, omdat men gedachten heeft; maar waarin men denkt, om te kunnen schrijven⁴⁹.

Ook in de structuur van het verhaal heeft de ironie een functie: in de laatste pagina's wordt verteld hoe Moïna ontvoerd en bijna vermoord wordt door Gianettino, de man met wie zij aanvankelijk verloofd was. Reeser stelt dat deze geschiedenis

behoort tot het pure melodrama, dat historisch en cultureel gelocaliseerd wordt aan het begin van de negentiende eeuw.

Mijns inziens maakt Toussaint hier een bewuste keuze. Wanneer we ervan uitgaan dat in het melodrama uit de banale werkelijkheid een opwindend, buitensporig verhaal in gelijkenissen wordt opgeroepen, dat hierin wat onder de oppervlakte ligt, de spirituele realiteit, de essentie, kortom de waarheid aan de werkelijkheid ontworsteld wordt⁵⁰, dan zien we in de geschiedenis van Moïna en Gianettino de positie van de vrouw duidelijk gemaakt: afhankelijk van de man die haar beschouwt als zijn rechtmatig bezit.

Dat Toussaint het verhaal laat eindigen met dit fragment is mijns inziens geen toeval: het wordt ingeleid met een overpeinzing over de behoefte aan ontsnapping aan aardse kleinheden, om dan te stellen:

Een geoefend romanlezer heeft dit laatste natuurlijk overgeslagen; hij weet nu reeds, dat Moïna [...] niet bemerkte had, hoe haar geleider al rasscher en rasscher voortspoeedde...⁵¹

De ervaren lezer weet dus hoe het werkt.

Lord Glenhouse Villiers – Sir Edward Jefferies – speelt een bijrol in *De Echtgenooten van Turin*, waarin geregeld opgemerkt wordt dat hij aan *spleen* lijdt. Ter genezing stuurt Espaleto hem naar een jonge arts, die volgens Reeser zijn patiënt behandelt als een hedendaagse psychiater dat zou doen: hij laat hem spreken, zich uiten.⁵² In het aan hem gewijde werk – *Lord Edward Glenhouse* – wordt een ingewikkeld spel gespeeld met de focalisatieposities: de relatie tussen de visie van de waarnemer, wat wordt waargenomen en wat wordt meegedeeld is van belang bij de interpretatie van het verhaal.

Kort samengevat komt de geschiedenis erop neer dat Lord Edward Glenhouse tijdens zijn opvoeding door een gouverneur overtuigd is geraakt van de onbetrouwbaarheid van de mens, met name van de vrouw; hoe jong hij ook moge zijn, hij is een gedesillusioneerde oude man. Zijn opvattingen zijn bevestigd door de relatie met Horatia, een jonge weduwe met wie hij trouwt. Door wederzijds wantrouwen komt het tot een breuk, waarna zij, zwanger, verdwijnt. Twaalf jaar later ontmoet de verbitterde, onverschillige Glenhouse haar opnieuw en door bemiddeling van de arts wordt hem duidelijk wat er in het verleden gebeurd is, wat uiteindelijk leidt tot hereniging van het paar, vooral omwille van zijn dochter.

Ook hier is weer sprake van een ik-verteller die buiten het verhaal staat, die vooral het woord geeft aan Lord Edward. Wij krijgen dan zijn vrouwbeeld; hij is ervan overtuigd dat vrouwen in twee klassen in te delen zijn: wellustige en zwakke, door mannen gebruikt en vertrap (‘dat waren de beteren’) en andere, die zichzelf verhandelen, die zichzelf geven in ruil voor de naam en het fortuin van een man: ‘deze maakten de mannen tot hare slachtoffers; ook leefden zij geëerd en gelukkig: zij waren *deugdzame vrouwen*!’⁵³

Dit vrouwbeeld bepaalt het handelen van Edward, zodat hij in zijn relatie met Horatia slechts vindt wat hij zoekt: als zij na een periode van ongehuwd samenwonen een huwelijk voorstelt, stemt hij in met 'den belachelijken ruilhandel'. Nergens zijn de talloze voorbeelden van zijn opvattingen ongeloofwaardig; zowel Reeser⁵⁴ als Bouvy⁵⁵ noemen het psychologisch inzicht van Toussaint, maar door de nadruk op Edwards verbittering verdwijnen de subtiele verwijzingen naar een algemener geaccepteerd vrouwbeeld naar de achtergrond. In zijn mildere uitingen representeert Edward Horatia als onzelfstandig, zachtaardig, zwak en overgevoelig.⁵⁶ Zelfs wanneer hij tot enig zelfinzicht komt, wijt hij het feit dat hun relatie door een gebrek aan communicatie mislukt aan de fijngevoeligheid van Horatia:

Ik verborg haar mijne opvoeding en Rigotier's leer; zoo fijn gevoelig en licht kwetsbaar van hart, als ik mij haar voorstelde, zoude zij bezweken zijn onder de waarheden, die zij had moeten hooren.⁵⁷

Mannen valt niets te verwijten: 'En die voogd werd een minnaar, maar de minnaar was een eerlijk man.'

Slechts een enkele keer komt Horatia aan het woord; haar positie wordt echter verhelderd door de ik-verteller, veelal in fragmenten die in afwijking van de rest van de tekst in onvoltooid tegenwoordige tijd geformuleerd zijn en die gezien kunnen worden als een impliciete boodschap aan de lezer.⁵⁸ Horatia wordt beschreven in haar boudoir; ik wil hier enkele van die fragmenten citeren, omdat ze mijns inziens veel duidelijk maken:

En laat ons die schoone, die bewonderde, die benijde, die gelukkige vrouw eens met onbescheiden blik bespieden in de eenzaamheid van haar prachtig boudoir, in het negligé van lichaam en ziel, zooals Glenhouse zeggen zoude; misschien valt er iets weg van het blanketsel der vrolijkheid; misschien kunnen wij er een paar woorden lezen, welke tot de oplossing medehelpen van het groote raadsel: de vrouwelijke ziel. (316-17);

Want het was een diep en droevig geheim, dat ik mijnen lezers niet onthouden mag, omdat zij recht hebben *al het geluk der benijde* te kennen (319);

Met zoo weinig pathos worden de groote drama's in het gewone leven afgespeeld; daarom is het goed het ontleedmes te nemen, en de geblankette opperhuid een weinig op te ligten, om te zien, welke glimlachjes dolksteken zijn en welke koele gebaren diepe wonden toebrengen. (346).

Ook de beeldspraak die de vertelinstantie gebruikt, toont een bepaalde visie: de man als 'arend', als 'havik' (p.318); de vrouw als 'zijne trofee, zijn zegeteeken, het ridderlint zijner ijdelheid' (p.320); haar kaptafel 'beurtelings martelrad en altaar,

waarop zij zichzelf geheel ten offer bracht aan de ijdelheid van een ander' (p.321); de liefde die overgaat: 'Zijne liefde was een prachtig vuurwerk gelijk. Zij was ontstoken, zij had geschitterd, en zij had opgehouden te zijn!' (p.367).

Tweemaal wordt de metafoor van het toneel gebruikt: eenmaal in de focalisatie van Edward, die doordat hij achter de coulissen heeft gekeken voor eens en voor altijd 'de gansche machinerie' kent (p.302); eenmaal in de focalisatie van de ik-verteller die Horatia, 'moede getobt door de zelfvermomming', aanduidt als 'de toneelspeelster achter de coulissen', die onder het toeziend oog van haar minnaar aan de kaptafel 'zijn [!] to be, or not to be' voorbereidt (p.320). Op dezelfde manier wordt het beeld van de gitaar gebruikt: in de focalisatie van de arts wordt Edward 'dit ontstemde speeltuig' genoemd (309); de geneesheer bespeelt letterlijk en figuurlijk een instrument, (p.313-14); Edward vertelt dat Horatia gitaar speelde (p.330); beiden bespelen dus hetzelfde instrument.

Het lijkt erop dat ook in deze vertelling de ironie een rol speelt: het vrouwelijk instinct wordt vergeleken met 'de voelhoorns der huisslakken' (p.321) waarvan een kenmerk is dat zij zich bij de geringste aanraking terugtrekken, maar die niet een aantrekkelijk beeld genoemd kunnen worden. De manier waarop Horatia afhankelijk is van haar ijdele minnaar wordt vergeleken met 'de wanhopige kracht van den gemsenjager, die van de Alpenrots stort en die, met den afgrond in het oog, nog een uitstekend steenklompje grijpen kan' (p.321). Het is de vraag of er ook sprake is van een woordenspel: door weglating van één letter wordt 'Alpenrots' het speelterrein waarop het gevecht om de macht van bepaalde mannelijke dieren zich afspeelt...⁵⁹ Zo ook de keuze voor 'steenklompje' terwijl clichématig de mannelijke redder als een rots gekenschetst wordt.

Tot slot wil ik wijzen op de *speaking names* in dit verhaal: de naam Horatia⁶⁰ kan geen toeval zijn als daarnaast de arts die Edward laag voor laag ontdoet van zijn onverschilligheid de naam *Schilfern* draagt, de eerste gouverneur die door de schurk Rigotier vervangen werd, *Straights* heet en uitgerekend de egocentrische minnaar met de naam *Oloferno* door het leven gaat. Juist een auteur als Toussaint kent de apocriefe bijbeltekst over Judith en Holofernes!⁶¹

Op allerlei, soms subversieve, manieren wordt in deze vertelling de positie van de vrouw aan de kaak gesteld. Bouvy wees erin 1935 al op: het motto van *Sir Edward Glenhouse*, ontleend aan Jacob Cats:

*Maer denckt meer dan gij leest,
En leest meer dan er staet.*

Interpreteren we dit chiasme in de geest die Toussaint toont in het werk dat zij met dit motto siert, staat er dan eigenlijk niet: wat gij denkt, dat staat er ...

Conclusie

In het onderzochte werk van Petronella Moens, Elisabeth Hasebroek, Aernout Drost en E.J. Potgieter spelen vrouwen een rol, maar het er komt erop neer dat de personages op traditionele manier gepresenteerd worden. Bij een thematische benadering zien we de man staan voor rationaliteit, controle, actie; de vrouw is voornamelijk emotioneel en passief, zij blijft in haar schijnbaar onontkoombare functie van geliefde, doel van een mannelijk subject.⁶² In wezen gaat het erom wat de man van de vrouw verlangt: een reine ziel. Zowel bij Moens als bij Drost staan de christelijke deugden centraal, bij Hasebroek krijgen nuances in liefdesverhoudingen aandacht, maar de essentie is toch de opoffering van met name Elize. Potgieter houdt in zijn pleidooi voor de ontwikkeling van de vrouw de schijn op, hij valt echter door de mand in zijn argumentatie: een vrouw moet voldoen aan bepaalde eisen om te voorkomen dat de man er een maitresse op gaat nahouden...⁶³

Bij een narratologische benadering zien we dat de focalisatieposities in genoemde werken een en ander bevestigen: steeds is het de man die de subjectpositie inneemt of als object intern gefocaliseerd wordt; de gebruikte metaforen versterken de binaire opposities.

In het vroege werk van Geertruida Toussaint komen weliswaar ook de bekende stereotypen voor, maar in toenemende mate wordt de vrouw intern gefocaliseerd of in een subjectpositie gepresenteerd. Aan de oppervlakte lijkt deze auteur zich te conformeren aan de heersende cultuur, bij nadere beschouwing van de representaties valt op dat wat in ander contemporair werk voor vrouwen bij uitstek leidt tot verderf – voorhuwelijks seks, buitenechtelijke zwangerschap, een of meerdere minnaars – in haar werk slechts de afhankelijke positie van de vrouw belicht. Er is geen sprake van veroordeling, eerder van begrip en mededogen en zelfs steeds meer van verzet tegen de bestaande situaties: waar in *Eene moeder* de positie van de gevallen vrouw te wijten is aan de man en in *De Echtgenooten van Turin* de theoretische gelijkwaardigheid van man en vrouw op de korrel wordt genomen, wordt in *Lord Edward Glenhouse* de man goed beschouwd wel heel klein afgeschilderd. Hoewel hij – in subjectpositie! – geloofwaardig is, neemt de vertelinstantie het op voor de vrouw en laat met een nadrukkelijk gebruik van bepaalde stijlmiddelen een andere werkelijkheid zien: de werkelijkheid van de vrouw.

In vergelijking met het in de *Amazonereeks* uitgegeven werk van Petronella Moens en Elisabeth Hasebroek verdienen de hier beschreven werken van Geertruida Toussaint naar mijn mening meer waardering van onderzoekers van vrouwenliteratuur en de auteur een plaats in de rijen der Amazones.

Literatuur

- Bal, Mieke.** *De theorie van vertellen en verhalen*. 5^e herz. druk. Muiderberg: Coutinho, 1990
- Bal, Mieke.** *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second edition, reprint 2004. Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1997
- Bouvy, J.M.C.** *Idee en werkwijze van Mevrouw Bosboom-Toussaint*. Leiden Rotterdam 1935. Proefschrift Leiden.
- Brooks, Peter.** *The melodramatic imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 1976
- Drop, W.** *Verbeelding en historie. Verschijningsvormen van de Nederlandse historische roman in de negentiende eeuw*. Tweede druk. Utrecht: HES-publishers, 1972
- Drost, Aernout.** *Hermingard van de Eikenterpen. Een oud vaderlands verhaal*. Toelichting: Joke van der Wiel. Amsterdam: Em.Querido's Uitgeverij BV, 1991
- Fritschy, Wantje.** *Vrouwen in de Nederlandse samenleving tussen 1780 en 1830. Beelden, ideaalbeelden en werkelijkheid*. In: Fritschy, W. en J. Toebes et al, *Het ontstaan van het moderne Nederland, staats- en natievorming tussen 1780 en 1830*. Nijmegen: Sun, 1996
- Gilbert, Sandra M & Susan Gubar,** *The madwoman in the attic. The woman writer and the nineteenth-century literary imaginatio*. Second edition. New Haven and London: Yale University Press, 2000
- Gorp, H. van.** *Het optreden van de verteller in de roman*. Hasselt: Uitgeverij Heideland-Orbis N.V., 1970
- Hasebroek, Elisabeth Johanna.** *Elize*. Inl. en toelichting door Schenkeveld, Margaretha en Riet Schenkeveld – van der Dussen. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004
- Herman, Luc en Bart Vervaeck.** *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Nijmegen: Vantilt, 2001
- Kloek, Joost en Wijnand Mijnhardt, Wijnand.** *1800 blauwdrukken voor een samenleving*. Den Haag: SDU Uitgevers, 2001
- Mak, Geertje.** *Mannelijke vrouwen over grenzen van sekse in de negentiende eeuw*. Amsterdam, Meppel 1997
- Mathijssen, M.** *Nederlandse literatuur in de romantiek 1820-1880*. Amsterdam / Nijmegen: Uitgeverij Vantilt & Marita Mathijssen, 2004
- Meijer, Maaïke.** *In tekst gevat: inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996
- Moens, Petronella.** *Aardenburg of De onbekende volksplanting in Zuid-Amerika*. red. Lia van Gemert. Inl. en bewerking Ans Veltman – van den Bos en Jan de Vet Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001
- Potgieter, E.J.** *Marie in Proza 1837-1845*. Tweede druk. Haarlem: A.C. Kruseman, 1872
- Reeser, H.** *De jeugdijaren van Anna Louisa Geertruida Toussaint. 1812-1851*. Haarlem: H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V., 1962
- Schaar, J. van der.** *Spectrum voornamenboek*. Utrecht: Het Spectrum, 1992
- Schenkeveld-van der Dussen, M.A.** *Het 'mannelijk' schrijverschap van A.L.G. Bosboom-Toussaint in Nederlandse letterkunde 1* (1996), p.71-83
- Schenkeveld-van der Dussen, Riet** (hoofddred.) *Met en zonder lauwerkrans: schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850: van Anna Bijns tot Elize van Calcar*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1997
- Streng, Toos.** *geschapen om te scheppen? Opvattingen over vrouwen en schrijverschap in Nederland, 1815-1860*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1997

- Sturkenboom, Dorothée.** *Spectators van hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw.*
Hilversum: Verloren 1998
- Toussaint, A.L.G.** *Eene moeder's* Gravenhage: Charles Ewings [1837]
- Toussaint, A.L.G.** *De Echtgenooten van Turin's* Gravenhage: Charles Ewings [1838]
- Toussaint, A.L.G.** *Lord Edward Glenhouse's* Gravenhage: Charles Ewings [1839]

Notes

- 1 voor titels: zie literatuuropgave bij Moens en Hasebroek.
- 2 Schenkeveld-van der Dussen 1996.
- 3 Schenkeveld-van der Dussen 1997.
- 4 Moens 2001, inleiding door A. Veltman – van den Bos en Jan de Vet, p. 27.
- 5 Bal 1997 p. 142-160.
- 6 Van Alphen 1991 p. 7-19.
- 7 Mak 1997 p. 66-67.
- 8 Meijer 1996, p. 66.
- 9 Sturkenboom 1998 p. 343.
- 10 Kloek 2001 p. 172-173.
- 11 Fritschy 1996, p. 210.
- 12 Streng 1997, p. 10-14.
- 13 Gilbert en Gubar 2000, p. 23.
- 14 Moens 2001, p. 15.
- 15 Moens 2001, p. 15.
- 16 Moens 2001, p. 27.
- 17 Van Gorp 1970, p. 228.
- 18 De instantie die waarneemt en daardoor bepaalt wat de lezer wordt aangeboden; een externe focalisator treedt niet op in het verhaal, een interne focalisator is personagegebonden, deze is subject en presenteert objecten. Van een intern gefocaliseerd object kent de lezer (een deel van) de emoties, de denkwijze etc., van een extern gefocaliseerd object slechts wat uiterlijk valt waar te nemen. Zie Herman en Vervaeck 2001, p. 76-81.
- 19 Moens 2001, p. 75.
- 20 Moens 2001, p. 103.
- 21 Hasebroek 2001 p. 51.
- 22 Hasebroek 2001 p. 30.
- 23 Hasebroek 2001 p. 37: "Het is duidelijk dat de schrijfster afstand neemt van dit genre romans ['gevoelige' romans] door de vriendschap 'dwepend' te noemen en de meisjes dwepende kwalificaties in de mond te geven."
- 24 Mathijssen 2004, p. 231.
- 25 Hasebroek 2001, p. 147.
- 26 Cd. Busken Huet, *Jufvrouw Hasebroek* [1877] *Litterarische fantasien en kritieken* X Haarlem z.j. [1880] p. 47-86 Geciteerd naar Hasebroek 2001, p. 42.

- 27 Drost 1991.
- 28 Drop 1972, p. 157.
- 29 Drost 1991, p. 10 (*Voorafsprak*).
- 30 Drost 1991, p. 267.
- 31 Drop 1972, p. 165.
- 32 Drost 1991, p. 30.
- 33 Maar liefst 23 keer wordt vermeld dat Hermingard huilt, twaalf maal huivert, siddert of beeft zij, waarnaast nog zeven maal expliciet vermeld wordt dat zij angstig is, twaalf maal bidt ze, het zwijgen en mijmeren wordt achttien keer genoemd; positieve emoties worden aanzienlijk minder vaak genoemd.
- 34 Drop 1972, p. 166.
- 35 Potgieter 1872, p. 297, 299, 300, 302, 310.
- 36 Potgieter 1872, p. 301.
- 37 Potgieter 1872, p. 309.
- 38 Streng 1997, p. 14: zij citeert de Utrechtse hoogleraar Roijaards die in 1828 de positie van de vrouw besprak.
- 39 Toussaint 1837.
- 40 Toussaint 1838.
- 41 Toussaint 1839.
- 42 Toussaint 1837, p. 311.
- 43 Toussaint 1837, p. 309.
- 44 Toussaint 1837, p. 311.
- 45 Toussaint 1838, p. 369.
- 46 Reeser 1962, p. 67.
- 47 Toussaint 1838, p. 407.
- 48 Toussaint 1838, p. 417.
- 49 Toussaint 1838, p. 379.
- 50 Brooks 1976, p. 1-2.
- 51 Toussaint 1838, p. 432.
- 52 Reeser 1962, p. 83-84.
- 53 Toussaint 1839, p. 298.
- 54 Reeser, 1962, p. 83.
- 55 Bouvy 1935, p. 18.
- 56 Toussaint 1839, p. 301; p. 334; p. 338-339.
- 57 Toussaint 1839, p. 339.
- 58 Bal 1990, p. 38.
- 59 Het is niet met zekerheid te zeggen dat Toussaint het begrip *apenrots* kende, wel staat vast dat in de vroege negentiende eeuw talloze samenstellingen met *apen* gebruikt werden waarbij in alle gevallen het eerste deel van de samenstelling zorgde voor een negatieve betekenis: een aap stond voor iets bespottelijks. Zie *WNT*.
- 60 Afgezien van een mogelijke verwijzing naar Horatio Nelson, de Engelse zeeheld die zich als gezagvoerder van HMS *Victory* onderscheidde in de strijd tegen de Franse en Spaanse vijanden, is ook

het verband met de klassieke betekenissen aandacht waard: het Griekse *horos* dat 'grensbewakende beschermgeest' betekent, *horao* 'ik zie' en *horaïos* 'tijdig' (vgl. het Latijnse *hora* 'uur, tijd'). Zie Van der Schaar.

61 Zie het apocriefe bijbelboek Judit h.12,10 t/m 13,20.

62 Meijer 1996, p. 50.

63 Aangezien de ik-figuur enkele regels voor deze uitspraak uiteenzet wat hij de burgerlijke huisvrouw niet kwalijk neemt, onder meer "dat haar gade de uren, die hem van zijn beroep overschieten, in het koffijhuis, aan de ombertafel, onder een glas en eene pijp zoek brengt" ga ik ervan uit dat de betekenis van *maitresse* hier inderdaad 'bijzit' is en niet 'geliefde, meesteres van iemands hart' of 'schoolmeesteres'. Zie WNT.