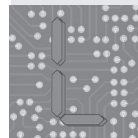


‘Men’ heeft altijd gelijk



OVER HET GEBRUIK VAN GNOMISCHE FORMULES IN FIN-DE-SIÈCLEPROZA IN VLAANDEREN

Tom Sintobin (Radboud Universiteit Nijmegen)

Abstract

Gnomic formulae are one of the instances in which doxa is expressed. They have a number of specific implications – such as the belief in the existence of authority, in the possibility of gaining and phrasing universal truths – which make them particularly interesting for an analysis of texts which came to being in the context of an artistic creed that questions such presuppositions. This article takes a closer look at the presence and functioning of such formulae in three texts from around 1900 by liberal Flemish writers that have been associated with naturalism: *Madeleine* by Virginie Loveling, ‘Het populierken op den heuvel’ by Herman Teirlinck and ‘Op het kleine gehucht’ by Cyriel Buysse. The analysis of the gnomic formulae in these three cases uncovers different interpretations of notions such as fate, authority and insight and allows for a more nuanced view on the literature of this period. This approach thus seems to be a promising one for a far broader research.

Gnomische formules als analyse-instrument

Het onderzoek naar doxa heeft, zoals Ruth Amossy in een recent nummer van *Poetics Today* heeft laten zien, de laatste decennia een belangrijke koerswijziging ondergaan. Voor een vorser als Roland Barthes had het concept nog een bijzonder negatieve lading: ‘Public opinion, the mind of the Majority, petit bourgeois Consensus, the Voice of Nature, the Violence of Prejudice’.¹ Doxa was voor Barthes dus niet meer dan een gevaarlijke set afstompende, kleinburgerlijke clichés, die de ware communicatie en kunst in de weg staan. Voor recente onderzoekers als Amossy en Dufays² ligt dat anders. Zij beschouwen doxa niet als een belemmering, maar als een voorwaarde voor communicatie: het is die kennis die zender en ontvanger moeten delen om elkaar te kunnen begrijpen. In zijn analyse van Baudelaires bekende gedicht ‘L’Albatros’ geeft Dufays aan op welke gedeelde kennisschema’s – stereotypen, in de terminologie van deze studie – de lezer zoal een beroep doet

bij zijn poging de tekst te interpreteren. Een aantal van de oorspronkelijke stereotypen zijn stabiel gebleven ('le code *linguistique*', de 'code *stylistique*', 'quelques macro-structures sémantiques bien connues, dont la principale est l'opposition entre un héros de noble origine [...] et un groupe d'individus malveillants'³), maar tevens zijn er twee categorieën nieuwe schemata werkzaam: 'les stéréotypes du discours sur l'oeuvre' en 'les stéréotypes de la culture contemporaine'.⁴ Voor Dufays is het gebruik van stereotypen dus niet laakbaar, maar noodzakelijk: 'lire, c'est toujours en partie aller à la recherche de structures familières'⁵, en de onderzoeker brengt de ingezette stereotypen die de communicatie structureren niet in kaart om de literaire tekst af te wijzen. In haar analyse van Faulkners 'Crevasse' gaat Amossy eveneens op zoek naar de onuitgesproken fundamenteën. Zij laat zien hoe deze modernistische tekst slechts effect genereert bij lezers die vertrouwd zijn met het reservoir aan inzichten en meningen waarop hij steunt. Een scène waarin soldaten een schuilplaats moeten delen met zittende of tegen de muur leunende skeletten van gesneuvelde maar niet begraven soldaten die nog in hun uniform zijn gehuld, aldus Amossy, 'triggers reactions by transgressing a universal norm, namely, that the dead have to be kept apart from the living, radically cut off from active life'.⁶ Wie deze norm niet kent, wie deze doxa niet deelt, begrijpt de mensonwaardige gruwel van de situatie niet. Amossy betoogt dat Faulkners gebruik van doxa hem toelaat om zijn boodschap – oorlog is onmenselijk – over te brengen 'in a text that does not formulate any moral condemnation'⁷: hij ensceneert situaties die tegen een niet uitgesproken maar toch algemeen aanvaard geachte norm indruisen.

Doxa kan dus blijkbaar worden ingezet bij de communicatie van een boodschap zonder expliciet te worden gemaakt. Dat ligt in de lijn van de voorgestelde opvatting van doxa: het is die verzameling visies die gesprekspartners delen, die hun dialoog funderen. Het zijn opvattingen die, op dat ogenblik althans, zo vanzelfsprekend zijn dat ze gerust impliciet kunnen blijven zonder de communicatie in gevaar te brengen. In een monolitische gemeenschap zou de doxa in theorie dus nooit moeten worden uitgesproken. Nochtans gebeurt het soms wel, bijvoorbeeld in de vorm van zogenaamde gnomische formules; zeer ruim gedefinieerd zijn dat frasen 'die een algemene gedachte of raadgeving op een pregnante manier' onder woorden brengen, zoals maximes, spreekwoorden en aforismen.⁸

In de theorie krijgen gnomische formules echter specifieke kenmerken opgekleefd. Te denken valt dan aan het generaliserende karakter van de inzicht verschaffende uitspraak, aan het 'statut citationnel' ervan⁹ en aan de keuze voor syntactische kenmerken als de tegenwoordige tijd en een welbepaald type grammaticaal onderwerp, dat een 'effet d'universalité' teweeg brengt (Schapira noemt onder andere 'L'homme', 'On', 'Nous' en 'Chaque age' als voorbeelden).¹⁰ Het gebruik van precies die vorm verleent de stem op dit niveau een absolute autoriteit: het betreft een generalisatie die zich zondermeer als 'waar' profileert en waarover niet kan worden gepraat. Timothy Unwin heeft het in deze context over het 'oracular disregard of its listener or reader'¹¹ en benadrukt: 'no imagined dialogue is possible between

reader and writer'.¹² In haar artikel 'Les intermittences de la vérité, maxime, sentence ou aphorisme: notes sur l'évolution d'un genre' uit 1982 beschouwt Monique Nemer deze onwrikbaarheid als een van de hoofdkenmerken van de maxime: 'elle feint d'exhiber une vérité indiscutable qui ne souffre ni l'explication ni l'argumentation [...] l'efficacité de la maxime tient à ce qu'elle n'est pas présentée comme un point de vue mais comme un fait'.¹³

Met gnomische formules hangen dus een aantal vooronderstellingen samen, die niet altijd sporen met de neutrale opvatting over doxa die hierboven aan de orde was: absolute autoriteit is denkbaar, de waarheid bestaat, het is mogelijk om tot inzichten te komen en die onder woorden te brengen, het is mogelijk om uitspraken te doen, onder meer maar niet uitsluitend over goed en kwaad, die universeel geldig zijn. Dit semantische veld zorgt er mijns inziens voor dat het onderzoek naar dergelijke formules een intrigerend instrument kan zijn om poëtische opvattingen te onderzoeken binnen een aantal stromingen, die een of meerdere van deze vooronderstellingen bevragen. Hoe functioneren formuleringen van de eeuwige waarheid bijvoorbeeld in de poëtica van de twijfel die het modernisme in essentie zou zijn?¹⁴ Welke rol spelen ze in postmodernistische teksten, wier vertellers wel nadrukkelijk aanwezig lijken te zijn en spreken, maar tegelijkertijd permanent aan een proces van ironisering en 'dechiffrering' blootgesteld worden? De 'almacht en alwetendheid van de traditionele verteller' worden daarbij niet overboord gegoid, maar 'ondermijnd': 'tegelijkertijd gebruikt én geïroniseerd'.¹⁵

In dit artikel wil ik dit soort formules onderzoeken binnen de context van het Vlaamse naturalisme. De gespannen verhouding van deze stroming met vormen van autoriteit werd al vaak opgemerkt, met name bij de analyse van de vertellersrol. De 'ouderwetse verteller-als-gids (de auctoriale verteller)'¹⁶, de 'betuttelende, allesoverheersende verteller'¹⁷ en diens patriarchale, expliciete optreden¹⁸, worden geweerd en moeten steeds vaker plaats maken voor de '*personale* vertelwijze'¹⁹ van de 'persoonsroman'²⁰, met de daarbij horende technieken van *erlebte Rede* en zelfs *stream of consciousness*. Personages en lezer worden binnen dit streven meer autonoom: er is geen autoriteit meer die hen expliciet stuurt of evalueert in hun handeling dan wel interpretatie, het 'getoonde alleen telt, moet voor zichzelf spreken en is in principe het resultaat van niet-betrokken observatie'.²¹ Welk statuut krijgen de 'orakelspreuken', die dan ook nog eens niet zelden normatief zijn, in een dergelijke context?

Concreet wil ik nagaan hoe drie vrijzinnige Vlaamse auteurs van liberale signatuur gebruik maken van dit soort veruitwendigingen van de doxa: Virginie Loveling, de Van-Nu-en-Strakser tweede reeks Herman Teirlinck en de Van-Nu-en-Strakser eerste reeks Cyriel Buysse. De drie gekozen teksten verschenen alle voor het eerst in boekvorm in de jaren rond de eeuwwisseling, en ze werden stuk voor stuk in verband gebracht met het naturalisme. Mijn vraagstelling is dus dubbel: wat zegt het specifieke gebruik van gnomische formules precies over de geselecteerde teksten, en laten deze bevindingen toe om meer reliëf aan te brengen in voor het naturalisme cruciale concepten als 'autoriteit' en 'normativiteit'?

Madeleine (Virginie Loveling)

Madeleine van Virginie Loveling verscheen voor het eerst in boekvorm in 1897, als co-publicatie van een Vlaamse en een Nederlandse uitgeverij. De tekst is echter al veel ouder, want in 1884 had Loveling het verhaal in wekelijkse afleveringen gepubliceerd in *Eigen haard. Geïllustreerd volkstijdschrift*, en wel onder de titel *De kern*.²² Dat de Utrechtse uitgever H. Honig dit boek publiceert, is niet zo vreemd. Honig publiceerde in die tijd, behalve vertalingen, proefschriften en werk van bijvoorbeeld Frans Coenen jr., namelijk opvallend veel verhalen van vrouwelijke auteurs. Zo zaten Cornélie Noordwal (o.a. *Kleine Trees* (1895) en *Freule Edith* (1896)), Dé-Lilah (*Hans Tongka's carrière. Tabaksroman* (1898)) en Netty Spanjaard (*Connie* (1901)) in dit fonds. De meeste van deze auteurs zijn tegenwoordig zo goed als vergeten.²³ Loveling publiceerde al vanaf 1885 bij verschillende Nederlandse uitgeverijen, en bij Honig verscheen een paar jaar eerder al *Een dure eed* (1891). De Gentse uitgeverij J. Vuijlsteke had destijds heel wat aandacht voor Vlaamse literatuur. Zij publiceerde onder andere werk van Max Rooses, Domien Sleenckx en Anton Bergmann. Ook voor de publicatie van *Een vonkje van genie en andere novellen* (1893) werkten deze beide uitgeverijen samen.

Madeleine brengt het relaas van Suzanne en Adelar, een jong koppel dat kinderloos blijft en daarom besluit een weeskind te adopteren. Het kind komt uit een bedelaarsgezin dat in een vochtig klein kamertje woonde in een van de 'afzichtelijke straatjes en ongezonde woningen' van de stad (13).²⁴ Het echtpaar noemt het meisje Madeleine en voedt het op alsof het hun eigen kroost is, maar ze worden er steeds pijnlijker mee geconfronteerd dat hun pleegkind niet al te braaf is. Al op jonge leeftijd is het meisje erg destructief ingesteld en het duurt niet lang voor zij haar pleegouders bedriegt en besteelt dat het een lieve lust is. Bovendien is het meisje niet weg te slaan van Pierre, het rotverwende en al even onhandelbare kind van 'verre nicht' Charlotte (28) en de jonggestorven zoon van een vader die zijn hele fortuin vakkundig verkwist had (30-31). Uiteindelijk vraagt Pierre Madeleine ten huwelijk, en de pleegouders, die hun pleegkind inmiddels liever kwijt dan rijk zijn, stemmen toe. Het jonge koppel vertrekt naar Amerika, waar, zo blijkt uit de vele bedelbrieven, het hen echter almaar slechter vergaat. Aanvankelijk sturen de ouders nog geld na, maar na enkele jaren geven zij het op. Het boek eindigt met een sentimentele dialoog in de tuin tussen Adelar en Suzanne.

De beginlinea van het verhaal doet enigszins denken aan die van sprookje:

Zij vierden bruiloft, Suzanne en Adelar: beiden waren jong, bemiddeld, en hadden elkander lief; dat hunne ouders dood waren, maakte hen niet ongelukkig: de mensch ziet op vroegen leeftijd niet achteruit maar in de toekomst om zijn levensheil te vinden. (1)

Deze allereerste zin installeert van meet af aan twee niveaus in het verhaal: het niveau van de individuele personages en hun wedervaren, enerzijds, en anderzijds

een meer abstract, boven de verhaaltijd verheven niveau waarop geen uitspraken over concrete personages worden gedaan, maar over de mens in het algemeen. Dat tweede niveau bedient zich in dit citaat van een typische gnomische formule, met alle inhoudelijke en vormelijke kenmerken van dien: een typisch grammaticaal onderwerp, de tegenwoordige tijd, de generaliserende inzet. Ze heeft er ook de autoriteit van. Dergelijke formules zijn talrijk in *Madeleine*. Wanneer Suzanne na een paar dagen afwezigheid een opgewekte Adelar terugziet, bijvoorbeeld, dan staat er: “die goede, brave Adelar,” dacht Suzanne, maar niettemin had zij wellicht liever klachten vernomen: het verheugt ons niet te hooren, dat degenen aan wie wij gelooven onontbeerlijk te zijn, zoo goed zonder ons voort kunnen.’ (Loving 1987:42). Ook wanneer Suzanne het verdachte gedrag van haar dochter weliswaar wel opmerkt, maar daar niet meteen haar conclusies uit trekt, volgt er een soortgelijke uitspraak: ‘doch eerst later vormde zulks zich tot gedachten bij haar: wij ondergaan zoo menigen indruk, waarvan wij ons geen duidelijke of onmiddellijke rekenschap geven.’ (129).

De dubbele punt die vaak aan deze formules vooraf gaat, is veelzeggend: ze bieden een verklaring voor wat de lezer net heeft gelezen, ze wijzen op het onderliggende principe, dat als ‘de waarheid’ wordt voorgesteld, en tonen zo de aanvaardbaarheid van de passage aan.²⁵ De precieze vorm van de meeste van deze uitingen laat zien dat de vertelinstantie in feite een ‘common ground’ tracht te creëren: hij heeft het vrij systematisch over ‘wij’ en ‘ons’, een enkele keer duikt er een ‘men’ op, met hetzelfde insluitende effect. Zij brengen dus de doxa, de kennis waarover de zender en de ontvanger het eens kunnen zijn, onder woorden. Op die manier krijgt deze tekst een centrale norm: door een beroep te doen op uitspraken die hij ‘comme des vérités générales valables au-delà de l’univers textuel’ beschouwt, ‘le narrateur indique sans ambiguïté sa vision des choses’.²⁶ Door de lezer er voortdurend van te overtuigen dat zij beiden langs dezelfde lijnen denken, wordt de controle van de verteller over de boodschap maximaal.

Ook op het niveau van de personages, dat ik voortaan, in navolging van Jouve in zijn net al aangehaalde studie *Poétique des valeurs* (2001), het ‘lokale’ niveau zal noemen, tegenover het ‘globale’ niveau van de vertelinstantie,²⁷ vervullen dergelijke uitspraken die rol: zij structureren de communicatie doordat de personages aan inzichten refereren waarvan zij aannemen dat ze ze kunnen delen. Een goed voorbeeld is het ogenblik waarop Charlotte Suzanne feliciteert met haar dochter: “O, niet waar, men moet kinderen bezitten om te weten, hoe lief zij ons zijn,” vervolgde de woordenrijke nicht, “ik ben zeker dat gij ontevreden waart, zoolang gij dat meisje niet hadt; komaan, beken het eens, het kan niet anders” (29). Charlotte gaat er, zoals blijkt uit een woord als ‘niet waar’, duidelijk van uit dat Suzanne haar gelijk zal geven. Op dezelfde manier, maar dan met het tussenwerpsel ‘he?’, gaat de dienstmeid ervan uit dat de ouders het met haar eens zijn wanneer zij hen feliciteert met hun dochter: ‘Maar ge hebt gelijk, madam, dat ge ze zoo vertroetelt, ge hebt er maar eentje, he? en bloed trekt’ (22).

Nochtans krijgen zowel Charlotte als de meid nul op het rekest. Op de retorische vraag van Charlotte antwoordt Suzanne ‘ontwijkend’: ‘Ik was zeer gelukkig met Adelar, ook toen wij alleen waren’ (29). En na het betoog van de dienstmeid, staat Adelar ‘wrevelig op en verliet de kamer [...] hun waan was heen. Waarom, dacht Adelar, moest die vrouw hen zoo bitter aan de werkelijkheid herinneren?’ (22). Hun ontkennende reactie betekent niet dat zij het niet eens zijn met de geactiveerde gnomische formule, integendeel. Zij zijn net droevig omdat die formule niet werkelijk op hen van toepassing is: het is dus niet zo dat de doxa onwaar zou zijn, maar wel dat hun leven in het teken van de schijn staat.²⁸

Dat Adelar en Suzanne zich in de sfeer van de leugen bevinden, heeft alles te maken met het feit dat zij al heel vroeg in het verhaal hun eigen, private maximes formuleren – een alternatieve doxa dus. Dat gebeurt meer bepaald wanneer de gedachte bij hen opkomt om het weeskind te adopteren: ‘zoo een gansch verlaten schepseltje, dat wordt heel iets anders...’, beweert Adelar, ‘Zulk een hartje [...] is een onbebouwde grond, waarin men zaaien kan, wat men wil’ (16). Zijn uitspraak is vrij duidelijk een maxime – ze gebruikt het erbij horende persoonlijke voornaamwoord en gaat prat op waarheid –, maar hoezeer hij zich vergist blijkt al van meet af aan doordat de irrationaliteit van zijn spreken wordt benadrukt: hij spreekt ‘opgewonden’ en ‘plots’, en ‘met groote oogen’ (16). Het verloop van het verhaal bevestigt deze indruk. Wanneer Suzanne en Adelar het stoute gedrag van Madeleine trachten te verklaren door op haar contact met de onhandelbare Pierre te wijzen, dan corrigeert de vertelinstantie hen nadrukkelijk: ‘Dit was eene dwaling, doch zij stelden zich hierdoor gerust over den aard van het meisje.’ (75). Elders poneert diezelfde vertelinstantie: ‘Helaas, zij wilden vergeten, dat Madeleine hun kind niet was, en hare eigene natuur zorgde er voor hen er aan te herinneren!’ (85). De privé-maxime die het gedrag van Suzanne en Adelar beregelt, botst met wat door de verteller als natuurlijk wordt gepresenteerd. De gevolgen worden in de roman ook expliciet beschreven. Wanneer Suzanne hun voormalige dienstmeid smeekt om toch maar niet rond te bazuinen dat Madeleine een pleegkind is, dan maakt dat haar diep ongelukkig: ‘Nooit in haar leven had zij eene vernedering gevoeld, gelijk als deze van met zulk eene vrouw eene zoo gewichtige, geheime overeenkomst te hebben gesloten.’ (80). De gegoede stand moet overeenkomsten sluiten met ‘lieden uit de volksklasse’ (81), de normale gang van zaken, de gebruikelijke ordening van de maatschappij, is dus verstoord. In diezelfde passage verraadt de reactie van de dienstmeid wanneer zij ziet hoe welgesteld het voormalige kind van arme ouders door de adoptie is geworden, evenzeer iets van het volstrekt ongebruikelijke van Madeleines situatie. ‘[W]el, wel, dat is de moeite waard zoo wel te varen in iemands leven,’ merkt zij op, en ze voegt er kwaadaardig maar veelbetekenend aan toe: ‘dat gebeurt niet veel’ (80). Het tragische effect van deze hele kwestie wordt in *Madeleine* trouwens aangezwengeld door middel van dramatische ironie. Adelar kan het deterministische principe namelijk wél vatten als het op tuinieren aankomt: ‘wat in hem besloten ligt, zal er uit te voorschijn komen’ (4), betoogt hij over een perzikpit.

Hij kent en erkent de principes van de waarheid dus wel degelijk, maar niet als het over zijn (pleeg)dochter gaat...

Nochtans heeft ook Pierre, die wel het bloedeigen kind is van Charlotte, een boze aard. Ten dele zal hij die allicht van zijn ontspoorde grootvader hebben geërfd – zoals hij zijn ziekelijkheid aan zijn vroeggestorven vader te danken heeft – maar daarmee is in deze roman niet alles gezegd. Er wordt namelijk duidelijk gesuggereerd dat een en ander tevens in de hand werd gewerkt door de foute opvoeding die de jongen van zijn moeder krijgt, niet door 'nature' dus, maar door 'nurture'. Charlotte willigt elke gril van haar jongen in en rechtvaardigt dat stevast door op een maxime te wijzen:

Zijne moeder zuchtte en klaagde tegen Suzanne, dat hij zooveel geld verkwistte, en toen deze haar ried den knaap ergens op een schip als matroos, of in de krijgsschool te besteden, was zij gebelgd en zeide: "Men moet geen moederhart hebben om zoo'n raad te geven." (106-107)

Nochtans geeft de vertelinstantie Suzanne duidelijk gelijk wanneer zij tegen dit soort redeneringen protesteert²⁹: 'Moederlijke verblindheid, hoe treurig zijn uwe begoochelingen, en wat boezemt gij helderzichtigen medelijden in!' (88). Dit betekent niet dat de vertelinstantie het principe 'bloed trekt' niet onderschrijft – daarvoor benadrukt hij het tegendeel veel te sterk in het geval van Suzanne en Adelar – maar wel dat Charlotte dit principe verkeerd toepast: zij is niet moederlijk-zorgzaam, maar overdreven bemoederend. En dat verkeerd interpreteren is iets wat zij bij herhaling blijkt te doen in dit verhaal. Wanneer zij Suzanne verwijt dat Madeleine te veel in zee baadt, bijvoorbeeld, dan zegt zij: 'Het zijn de kinderen niet die het meest blozen, welke de sterkste zijn [...] Altijd in het water, dat moet op den duur verzwakken.' (59). Suzanne heeft te veel tact om haar te corrigeren, maar de 'natuurlijke' termen met behulp waarvan Madeleine, 'het schoone, kloeke kind', vervolgens beschreven wordt, spreken boekdelen: zij is een 'jonge bloem [die] juist in den dampkring stond, dien zij tot hare ontwikkeling behoefde' (59), terwijl Pierre 'een tenger, verarmoed spruitje' (59) genoemd wordt. Charlotte beroept zich dus blijkbaar onterecht op een autoriteitsformule^{29a} Wie, zoals Adelar en Suzanne, zijn eigen maximes opstelt en tegenover de absolute principes plaatst, of wie, zoals Charlotte, bestaande maximes verkeerd interpreteert en inzet, wordt in dit verhaal dus afgestraft.

'Het populierken op den heuvel' (Herman Teirlinck)

In het tweede verhaal dat ik wil bespreken, 'Het populierken op den heuvel' van Herman Teirlinck, ligt dat anders. Teirlinck nam deze novelle zowel in zijn eigenlijke debuut, *Landelijke historiën* (1901), als in *De wonderbare wereld* (1902) op. Tevens verscheen een fragment eruit onder de titel 'Beternis' in *Van Nu en Straks*.

De tekst werd in 1901 in het septembernummer geplaatst en is de enige prozatekst die Teirlinck in het tijdschrift liet verschijnen.³⁰ Het verhaal vertelt over Den-Djuze, een bejaarde boer, wiens vrouw Zeeneken net overleden is. Tijdens zijn rouwperiode komt Tonia, een oude dorpsvrouw die kennis over geneeskrachtige kruiden bezit, langs met de suggestie dat hij moet hertrouwen. Den-Djuze neemt haar advies ten harte en besluit de vijftientigjarige herbergierster Biene te vragen. Zij is arm en heeft een kind, maar ze lijkt hem een waardige ‘moeder’ voor zijn volwassen zoon Dolf en bovendien voelt hij zich fysiek tot haar aangetrokken. Wanneer hij uiteindelijk de zegen van de pastoor gaat vragen, anderhalf jaar na de begrafenis van Zeeneken, formuleert die zijn bedenkingen, maar uiteindelijk krijgt Den-Djuze toch de gevraagde goedkeuring. Diezelfde avond wordt Den-Djuze gepest in de kroeg en komt het tot een vechtpartij, waarbij hij afgetroefd en op straat gegooid wordt. Desondanks roept de pastoor het huwelijk een poos daarna toch af in de kerk. Op een avond komen de dorpelingen herrie schoppen rond zijn huis. Uiteindelijk verhuist het slachtoffer met zijn zoon, maar zonder Biene, naar een afgelegen dorp.

Dat Den-Djuze moet verhuizen, is onvermijdelijk. Hij heeft een wet van het dorp overtreden die je bijvoorbeeld als ‘jong trouwt met jong’ zou kunnen samenvatten en wordt derhalve door iedereen uitgespuwd. Die wet hoeft blijkbaar niet verwoord te worden om van kracht te zijn: hij is een evidentie, een aspect van de doxa, en een eenvoudige zinspelings volstaat voor een goed begrip. Dat blijkt bijvoorbeeld wanneer Den-Djuze de herberg binnenstapt:

- ‘t Is Den-Djuze, mardomme, zei Natus.
- Hedde de absolutie gekregen?
- Pak ’n djoorken mee, vent.
- Kluts er een ei in, Fie, om wille van de affronten.
- Da’s schoone – trouwen en ’nen zeune hebben om...
- Ouwe pee!
- Maar Biene kan er zoo nog ’n dozijntje verdragen...
- Ouwe pee! (71)31

De norm schuilt in de vijfde zin van het citaat: een weduwnaar hertrouwt niet met een vrouw die de leeftijd heeft van de eigen, nog ongetrouwde zoon. Het belangrijke is dat het blijkbaar niet nodig is om de zin af te maken: alle personages weten waarover het gaat. Dat de vermelding terloops komt, tussen alle banaliteiten of pesterijtjes door, is al evenzeer significant: deze norm is niet iets bijzonders, niet iets wat plechtig geproclameerd dient te worden in de vorm van een gnomische formule, maar een dagdagelijkse evidentie. Zij maakt dus deel uit van de doxa van een groep en wie die doxa met de voeten treedt, wordt verstoten.

Nochtans bevat de novelle tevens scènes waarover beargumenteerd kan worden dat de schimmige communicatie over deze doxa toch ook weer niet zo vlekkeloos verloopt. Het gesprek dat Den-Djuze in volle rouw heeft met Tonia, is daarvan een

voorbeeld:

- En wat ga-de nu beginnen, zei Tonia, zonder vrouwmensch in huis? [...]
- 'k Zal wachten, Tonia, en zien hoe alles aflopen zal. [...]
- Ik heb ulder nog zien vrijen, zei Tonia, ik heb ulder nog zien wandelen langs de beke, naar Perlink zijnen molen toe. Ge waart toen een flinke kerel, Djuze. Ge zoudt moeten hertrouwen. Hoe oud zij-de gij?
- 'k Hebbe met uw broer geloot, in de jaren zestig of een-en-zestig.
- Hewell!... (22-23)

Tonia spreekt de precieze maxime niet uit, maar haar 'Hewell!' suggereert dat wat zij bedoelt, zo ook wel duidelijk is. Ook hier betreft het blijkbaar een stelregel die zo evident is dat een allusie erop afdoende is. Een halve dag later trekt Den-Djuze zijn conclusie uit dit gesprek: 'Tonia heeft gelijk. En hoe oud zie ik er uit?... Biene uit den Grenadier was vijf en twintig jaar.' (35). Als we Den-Djuzes gevolgtrekking uit het gesprek met Tonia in de vorm van een maxime zouden herformuleren, dan zou dat allicht iets in de trant zijn van 'Een nog jonge weduwnaar moet niet alleen blijven'. Hij besluit dan ook naar de hand te dingen van een jonge vrouw. Dat de andere dorpelingen het daar niet mee eens zijn, komt omdat zij een andere regel activeren: voor hen is hij de beruchte wellustige oude bok uit het spreekwoord die nog wel een groen blaadje lust, en zijn gedrag dus laakbaar.

Den-Djuze moet zijn beslissing duur bekopen. In het café komt het na een reeks spotternijen tot een handgemeen. In de loop van de cafésce ne ziet de lezer het slachtoffer vereenzamen. Den-Djuze hoort 'dat men er plezier maakte' (69) en hij valt er binnen met een toch wel opmerkelijk persoonlijk voornaamwoord: 'We gaan in d'Hope van Liefde' (69; cursief van mij), maar uiteindelijk ligt hij 'buiten *alleene*' (77; cursief van mij). Na de scharminkeling is de eenzaamheid nog absoluter: 'Den-Djuze was precies buiten de wereld gesmeten' (88). Maar wat is er eigenlijk gebeurd? Hij handelt toch volgens een principe dat hem door Tonia werd aangereikt, en zij maakt toch ook deel uit van het dorp? Is zij de kwade heks, die hem bewust een foute raad geeft, of is er toch iets anders aan de hand?

In de sce ne met Tonia stelt Den Djuze zich een intrigerende vraag: 'waarom [legt] Tonia, die hij zo lang kende en die met hem ommegang, nu zoo'n zonderling ongemak rond zijn herte' (24)? Een mogelijke verklaring is dat hij onbewust voelt dat zij op iets anders aanstuurt, bijvoorbeeld dat zij zich zelf als huwelijkskandidate naar voren schuift: twee oudjes kunnen samen nog van een mooie oude dag genieten. Die indruk wordt gestaafd door de seksueel getinte droom die hij kort daarna krijgt, en waarin hij bezocht wordt door een figuur die zowel een 'omgekruld wijveken' (40) als – blasfemisch – een knappe jonge vrouw, 'schoon [...] boven alle vrouwen' (41), blijkt te zijn. Als deze suggestie klopt, dan is het best mogelijk dat hij Tonia's uitspraak verkeerd reconstrueert: zij suggereert niet dat hij nog kwiek genoeg is om met een jonge vrouw opnieuw te beginnen, maar wel dat zij het samen nog een hele poos goed kunnen hebben. Met andere woorden, de gedeelde

principes waarop de gemeenschap zich beroept, de doxa die blijkbaar zo evident wordt geacht dat ze niet of maar half dient te worden uitgesproken in de vorm van spreekwoorden of wat dan ook, is blijkbaar niet zo eenduidig. Er is minstens één lid van de gemeenschap voor wie het met nadruk uitspreken van de norm geen slechte zaak zou zijn geweest.

Het intrigerende is dat Den-Djuze pas tot zijn mogelijks foute conclusie komt nadat hij is teruggekeerd van zijn meditatie op een plaats die hij geregeld opzoekt, namelijk de heuvel met het populiertje:

Hij keerde terug, van zoo wijd, en wat hij zag, had weer eene lengte en eene breedte. Zijn hoofd was zwaar van heel dezen boel, die niet samenhing. Hij loeg stille met zijnen grooten angst en zijne onnoozelheid, en hij meende dat er toch iets bestond, en dat het de menschen waren, en 't eten en 't drinken en 't land en 't vee. (34)

Blijkbaar heeft Den-Djuze toegang tot een andere wereld, die systematisch in termen van oneindigheid, onmeetbaarheid en eeuwigheid wordt beschreven. Dergelijke beschrijvingen plaatsen Teirlincks tekst onmiskenbaar in het spoor van Stijn Streuvels, van wie onmetelijke landschappen na de publicatie van verhalen als 'De oogst' (de eerste keer in het januarinumnummer van *Van Nu en Straks* van 1900) een soort van handelsmerk zijn geworden.³² In die wereld is ook een verschillend normen- en waardesysteem aan de orde: de kleinschalige ambities spelen er geen rol, de eeuwige elementen zijn allesbepalend. Het populiertje krijgt 'blaarkens' die zich ontvouwen 'in de voorjaarswind' tot het herfst wordt en ze 'wemelend rondwirrelden in bonte jacht, [...] de heuvel af. Dan werd het rust, in dode luchten. En het herbegon.' (354). Beginnen en herbeginnen, leven en sterven, lente en herfst – deze wereld is cyclisch geordend. Van dit besef toont Den Djuze zich diep doordrongen:

Zeeneken was gestorven en dat was eene vore in het landschap en nu zou hij op een ander land terten, en gaan, en herbeginnen. Hij meende dat al wat hij gedaan had en moest doen, een herbeginnen was van 't zelfde doen. (19)

Met andere woorden, Den Djuzes beslissing om met Biene een nieuw leven te beginnen, spoort met een boven de mensen verheven wet. Precies dat Den Djuze zich aan een dergelijk absoluut principe houdt, echter, zorgt ervoor dat hij wordt uitgesloten...

Er is nog meer aan de hand. Den Djuze past dan wel een hoger principe op zijn situatie toe, maar er wordt tevens gesuggereerd dat hij zich eigenlijk vergist. Het populiertje, zo luidt het aan het einde, 'groeide boven den grond op, verre omhoog schietend tot dat het een gedachte werd, slingerend door alle tijden, waarheid in alle tijden. En 't was een populierken. En hij, Den-Djuze, was een menselijke creature...' (100). Het is de boom die toegang heeft tot die absolute waarheid, niet Den Djuze. Er zijn ogenblikken waarop hij een inzicht op dat niveau wel schijnt te begrijpen.

pen – al is dat niet heel zeker³³ –, en het is beslist zo dat hij er onophoudelijk naar op zoek is³⁴, maar er wordt hier en daar ook benadrukt dat hij dergelijke inzichten wel aanvoelt, doch niet onder woorden kan brengen: 'Hij zag aan een groot gedacht, dat opkwam in hem, noch ende noch begin' (32). Deze novelle gaat in feite over het onvermogen tot begrijpen: de regels van de mensen interpreteert Den Djuze verkeerd, en voor de bovenmenselijke waarheid, die hij wel kan voelen maar niet doorddenken of uitspreken, is hij al te menselijk... De enige die dat wél kan, is de vertelinstantie, die zijn gnomische vaardigheid voor de lezer ten toon spreidt met veelzeggende maxims als 'De eenzaamheid kan bijwijlen voor een menschenziel zo seffens opengaan, als een koude, donkere kelder' (4), of 'maar wie en is geen vreemdeling voor een andermans eigen gepeinzen, diep leven?' (74) – waarmee hij deze hele tragedie ook nog eens veralgemeent.

'Op het kleine gehucht' (Cyriel Buysse)³⁵

De novelle 'Op het kleine gehucht' verscheen voor het eerst in juni 1901³⁶ in *Tweemaandelijksch Tijdschrift* en werd indertijd door verscheidene lezers zeer gewaardeerd.³⁷ De novelle werd datzelfde jaar, met nog vijf andere novellen, opgenomen in *Van arme mensen*, een bundel bij de Amsterdamse uitgeverij P.N. Van Kampen & Zoon, waarbij Buysse eerder al *Sursum Corda!* (1894) en *'n Leeuw van Vlaanderen* publiceerde (1900). Het verhaal begint met de doodstrijd van Colette, de zus waarmee Ivo, een landman, zijn hele leven heeft samengewoond. Zij wordt bijgestaan door vier vrouwen uit de buurt, die na haar dood nog blijven om te bidden en om Ivo te helpen met de praktische zaken, zoals de voorbereidingen voor de begrafenis en de maaltijden. Eén en ander ontspooit echter nadat men de fles jenever heeft laten aanrukken; de eerbied voor de dode verdwijnt en de vrouwen beginnen te dobbelen om te bepalen wie met de niet onbemiddelde Ivo mag huwen. Uiteindelijk wordt Zwanckaert de gelukkige, een vrouw met wie Ivo ooit al huwelijksplannen had. Ze brengt al meteen de nacht bij hem door en ze besluiten de volgende dag naar de pastoor te gaan om te trouwen.

De wereld die in deze novelle wordt geëvoceerd, vertoont een strakke ordening. De personages weten precies wat hoort en wat niet, wat waar is en wat fout – de leefregels liggen vast en zijn gekend. Wanneer Ivo bijvoorbeeld, onder zware emotionele druk van zijn zuster, het geplande huwelijk met Zwanckaert annuleerde, dan staat er:

Hij had het gezegd, aan die vrouw, dat hij nooit zou trouwen, met haar noch met een ander, en zij had eenvoudig geantwoord dat het goed was, dat zij nooit van plan was geweest hem tot een huwelijk te dwingen. Meer was er niet over gesproken. Zij had het natuurlijk gevonden dat zij, die niets bezat, een man zo rijk als Ivo niet kon krijgen (177).³⁸

Zwanckaert protesteert niet eens, doordrongen als ze is van het besef dat zij een

van de regels aan het overtreden was door met een rijkere te willen huwen. Die regel percipieert zij zelfs als ‘natuurlijk’. Rijk trouwt nu eenmaal rijk, en in die zin is Colette geen vijandin maar iemand met het gelijk aan haar kant. Ook hier dient de regel niet voluit onder woorden te worden gebracht om het gesprek te funderen. Nochtans komen de normen soms wel aan de oppervlakte in dit verhaal, en dat gebeurt onder andere in de vorm van gnomische formules. Zo wordt Ivo op een moeilijk moment troostend toegesproken: ‘Dan spraken zij nog even over de doode, en dat het zulk een “dijngen” was zoo plotseling van alles los te zijn, en dat dat toch het lot van allen was, ’t zij jong of oud, ’t zij vroeg of laat’ (198), waardoor de gnomische formules een functie krijgen die doet denken aan die van een eindeloos herhaald gebed of mantra. Een ander voorbeeld is te vinden wanneer Ivo een geldebuideltje op de tafel legt, ‘waar het even zacht-verleidelijk rinkelde’: ‘De oogen der vier vrouwen blonken, op den kleinen schat gevestigd. En Mietje Compostello [...] zeide heel ernstig, met gedempte, gewichtige stem: – We moeten tellen’ (185). De wenende Ivo brengt tegen dat bevel in dat zoveel wantrouwen niet nodig is, maar daar is Mietje het niet mee eens: ‘geld es geld e-woar?’ (186). Geld kan voor veel onenigheid zorgen als er niet voorzichtig mee wordt omgesprongen. ‘Geld es geld’ – Mietje, die niet toevallig ‘de oudste en de wijste van de vier’ genoemd wordt, maakt hier een regel van de doxa expliciet in de vorm van een spreuk. Ze doet dat precies op het ogenblik dat de norm in het gedrang dreigt te komen: de aantrekkingskracht van het geld wordt in bijna erotische termen beschreven. Door een beroep te doen op de door allen aanvaarde waarheid, tracht zij de dreigende ontregeling te bezweren. De toevoeging ‘e-woar?’, ‘nietwaar?’, bevestigt ook nu weer, dus net zoals ‘niet waar’ of ‘he’ bij Loveling, of ‘hewel’ bij Teirlinck dat deden, dat zij hier appelleert aan een gedeeld veronderstelde norm. Tot een ontsporing komt het niet: de spreuk doet voorlopig nog haar werk en het geld wordt netjes geteld.

Desondanks wordt het gezag van dit soort formules in dit verhaal tevens in twijfel getrokken. Dat gebeurt niet alleen door ze te delegeren aan personages die onmiskenbaar in diskrediet worden gebracht, maar onder andere ook door scènes op te nemen waarin ze worden uitgehold. Dat is bijvoorbeeld het geval met de vanitasformule ‘dat het zulk een “dijngen” was zoo plotseling van alles los te zijn’ (198). ‘Het is nogal iets’, ‘het is een heel ding’ – het cliché wordt ook tegenwoordig nog gebruikt en betekent zoveel als ‘het is erg maar er is niets aan te doen’. Later in deze novelle keert deze gemeenplaats nog terug in een intrigerende scène, net voordat de vrouwen om Ivo beginnen te dobbelen:

Ha moar, Dzejie jong, da zijn toch dijngen, e-woar! Ha moar, Dzejie jong, da zijn hier toch dijngen! – Wa zijn d’r dijngen? keerde zij zich half ontroerd, half vrijmoedig-spottend om. – Ha moar dat da toch zulk ’n dijngen zijn! dat da hier toch zulk ’n dijngen zijn sedert da Klette dued es! herhaalde hij onnoozel. En plotseling haar hand vastgrijpend, die hij zenuwachtig trillend schudde. (237-238)

Zwanckaerts reactie is opmerkelijk. Terwijl Ivo de conventionele betekenis van de formule activeert – ‘het is erg maar ik kan er niets aan doen’ –, ontleedt zij diezelfde formule, wat een ironiserend effect heeft. Ivo antwoordt ‘onnozel’ door de formule nóg twee keer te herhalen, zonder op haar inhoudelijke vraag te kunnen reageren. Daardoor wordt de leegte van deze ‘levenswijsheid’ nog extra in de verf gezet. Het cliché helpt Ivo niet vooruit, en de banale nietszeggendheid ervan staat in schril contrast met de gesuggereerde diepte van zijn gevoel.

Bovendien worden de gebruikelijke regelstelsels op een bepaald ogenblik volledig aan de kant geschoven en moeten ze plaats maken voor een alternatief normenpatroon, met geheel eigen én uitgesproken regels: ‘Te zes meten in ién spel uit’ (241) – zes keer gooien en uit. Wat de betrokkenen zelf voelen is niet langer van belang, en de conventionele rouwperiode wordt al evenmin in acht genomen. De regels van het dobbelsteenspel worden de regels van de werkelijkheid: ‘t es mienste zulle!’ (241). Foedel delft het onderspit, en Zwanckaert bedenkt: ‘Zij was gewonnen, zij moest met Ivo trouwen, en ’t lot had het toch eigenlijk goed beschikt, zij was de aangewezene van vroeger en Ivo zou met haar gelukkig zijn’ (244). De opmerking over het lot is intrigerend. Paradoxaal genoeg is het blijkbaar zo dat nu net de overschrijding van regels, dus het toegeven aan de drift, en de momentante installatie van een alternatief normensysteem tot een ‘goed’ resultaat kunnen leiden.

Met de vermelding van het lot zijn we op een niveau aanbeland dat boven dat van de personages uittorent: dat van de absolute autoriteit, die, onder andere namen, ook bij Teirlinck en Loveling voorkwam. Anders dan bij deze auteurs vinden we bij Buysse echter geen maximes die een inzicht over de *condition humaine* uitdrukken. Sterker nog, de tekst vraagt veel aandacht voor het falen van elke poging door personages om dat te doen. Wanneer Ivo zich aan het begin van de novelle realiseert dat zijn zus op sterven ligt, dan komt dat besef als iets ‘waartegen hij niet redeneren kon, iets, hij wist niet wat, dat hij niet kon begrijpen noch ontleden’ (161). Wat later is hij, ‘vol van iets dat hij niet goed wist uit te drukken’ (202). Rationele vaardigheden schieten te kort, evenals de taal: ‘iets’, wordt het genoemd, en meermaals ook ‘het’. Het is een soort regel die zich niet in formules of gedachten laat vatten, doch enkel met de zintuigen of met het gevoel kan worden ‘begrepen’: ‘hij zag, hij voelde ’t plotseling, met overweldigende zekerheid!’ (161). Blijkbaar is het formuleren van dergelijke absolute waarheden, die niet banaal zijn maar boven de menselijke normenpatronen uitsteken, in deze wereld onmogelijk. Er bestaat weliswaar een absolute autoriteit, het lot, maar taal en intellect slagen er niet in om de regels daarvan te vatten. Intrigerend is dat de vertelinstantie al evenmin tot zo een universeel, normatief inzicht komt om de lezer aan te reiken. Hij debiteert namelijk maar één frase die enigszins in de buurt van een gnomische formule komt: ‘en daarna liep het gesprek al dadelijk over andere dingen, over het weer, en over land en mest en beesten, altijd dezelfde onderwerpen en feitelijk de eenige die den boer oprecht belang inboezemen’ (225). Deze zin heeft een paar kenmerken van een maxime:

de tegenwoordige tijd die ervoor gebruikt wordt, het feit dat een uitspraak wordt gedaan over ‘de boer’. Toch is er een belangrijk verschil met de meeste formules die we bij Loveling en Teirlinck hebben aangetroffen: ze gaat niet over ‘de mens’ of over ‘wij allen’ maar brengt een inzicht over een welbepaalde soort mensen waartoe de vertelinstantie zelf niet behoort. Hij spreekt dan ook veeleer vanuit een antropologische interesse dan vanuit een drang om de waarheid over het leven weer te geven.

Interessant in dit verband is de brief die Buysse op 20 juli 1891 vanuit Nevele naar Emmanuel De Bom stuurt. Die had hem namelijk een beoordeling gestuurd van *Het recht van den sterkste*, die pas in 1893 in romanvorm zou verschijnen bij Versluys te Amsterdam. Buysse vindt het echter nodig om De Bom op een aantal punten te corrigeren, en één daarvan betreft De Boms inschatting over de reikwijdte van Buysse's analyse:

U zegt dat mijn werk een Synthesis, een samenvatting van het heele buitenleven is. Dit is volkomen vals. Mijn roman is gansch integendeel niets dan de beschrijving der zeden van een zeer geringe klas op den buiten. Al de hoofdrollen worden door de typen van die klas vervuld en anderen, zooals de burgemeester van het dorp, b.v. komen er slechts als “comparses” in voor. (39)

Buysse wijst De Boms drang naar synthetiserende kunst, die hij met een aantal tijdgenoten deelt, dus radicaal af: hij heeft geen uitspraken willen doen over ‘het heele buitenleven’, maar slechts over ‘een zeer geringe klas op den buiten’. Zijn kunst beschrijft niet het algemeen-menselijke, het universele, maar hij eist het recht op om de afwijking, de uitzondering te beschrijven. Onder andere om dit streven wordt Buysse in katholieke kringen aangevallen. Zo laakt de Haagse kapelaan (en dichter – later ook priester in Scheveningen) A. Binnewiertz in *Dietsche Warande & Belfort* Buysse's eenzijdige concentratie op het aberrante: ‘hij houdt van modderrievieren en mestvaalten: hij aast op afval en zinnelijkheid: zijn zoogenaamde helden en heldinnen zijn zondaars en zondaressen of gekken en monsters’.⁴⁰ Deze evaluatie lijkt erg op de fameuze kritiek die J. Jacobs een jaar eerder – dus voor de fusie – in *Het Belfort* heeft geplaatst: Streuvels’ ‘schilderingen’ in *Lenteleven* zijn ‘vals en onnatuurlijk [...] wanneer zij ons Vlaamsche volk als bedorven en beestachtig voorstellen. Zulke tafereelen leest men wel als eene nieuwigheid in dagbladen, maar niet in een boek dat de zeden van gansch een volk wil doen kennen’.⁴¹ De werkelijkheid die Streuvels beschrijft bestaat misschien wel, zo luidt de redenering, maar ze is veeleer uitzondering dan regel: een nieuwtje voor een op sensatie beluste krant, en geen waardig onderwerp voor de waarlijk gezonde kunst. Het is overigens opvallend dat Streuvels deze werkwijze al zeer snel achter zich heeft gelaten. Zo luidt de volledige titel van *Minnehandel*, uit 1903, ‘*Minnehandel: dat is het abele verloop der vrije jongenschap met al de landelijke leute van ’t lustige jonge leven*’. Dat gewijzigde perspectief werd ook door de kritiek erkend. Zo benadrukt André De Ridder in zijn Streuvelsstudie dat *Minnehandel* ‘niet alleen het jongelingsleven in Zuidvlaanderen,

in zijn dorp en binst het jaar 1905' weergeeft, 'maar wel en [...] lijk een epos, eene definitieve samenvatting van het jonge boerenleven op onze dagen'.⁴² Ook Streuvels zelf zal steeds meer op het synthetiserende karakter van zijn werk wijzen.⁴³ Buysses werk, echter, verandert in dit opzicht nauwelijks: *Het leven van Rozeke van Dalen*, uit 1905 bijvoorbeeld, lijkt dezelfde inzet te hebben als *Het recht van den sterkste*. Of een en ander mede een verklaring biedt voor de beruchte affaire rond de Staatsprijs in 1911, is een andere vraag.⁴⁴

Besluit

Deze drie teksten hebben een en ander gemeen. Zo is er telkens een niveau van absolute autoriteit, en ook kunnen in elk verhaal een aantal gnomische formules worden gevonden. Die zijn niet in eerste instantie moraliserend: ze doen niet per definitie rechtstreeks een uitspraak over goed en kwaad. De vastgestelde gelijkenis is echter relatief. Het geanalyseerde werk van Loveling bevat bijvoorbeeld beduidend meer maxims dan dat van de andere twee auteurs, en ook is de distributie ervan anders: bij Teirlinck en Loveling komen ze net zo goed voor op het lokale niveau van de personages als op het globale niveau van de vertelinstantie, bij Buyse worden ze uitsluitend door de personages gebruikt. Bovendien worden gnomische formules in elk van deze casussen anders ingezet. Met name is het zo dat de precieze verhouding van het lokale met het globale niveau verschilt. Bij Loveling moeten de personages de principes van het absolute niveau huldigen om narratief succesvol te zijn, maar bij Teirlinck storten zij zich in hun ongeluk als zij dat proberen. De vertellerposities zijn in beide teksten echter verwant: er ligt het geloof aan ten grondslag dat het formuleren van een algemeen-menselijke waarheid mogelijk is – dit is dus geen modernistische kunstopvatting van versnippering en twijfel. Bij Buyse maakt het dan weer hoegenaamd niet uit wat personages doen: of ze nu de conventionele doxa respecteren of een alternatief normenstelsel introduceren, uiteindelijk gebeurt er toch wat het lot heeft beschikt. Omdat noch de vertelinstantie noch de personages een echt inzicht geformuleerd krijgen, lijkt het er sterk op dat de vooronderstelling dat universele waarheden kunnen worden bereikt in Buysses tekst ontbreekt. Hierbij sluit ook de opvallende vaststelling aan dat Buysses vertelinstantie geen 'common ground' tracht te creëren, geen door verteller en lezer gedeelde 'doxa' evocert. Bij Loveling krijgt de lezer de regels van de doxa op het globale niveau aangereikt, bij Teirlinck gebeurt dat eveneens doch in mindere mate, maar bij Buyse blijft de globale doxa onuitgesproken.

Het onderzoek naar het gebruik (of ontbreken) van gnomische formules levert dus interessante resultaten op. Vooreerst biedt het een blik op de verschillende gedaanten die het eindeeuwse Vlaamse naturalisme heeft aangenomen: centrale concepten als '(nood)lot' en 'inzicht' blijken op een heel andere manier te functioneren. Daarnaast is het belangrijk om in het achterhoofd te houden dat de

gekozen periode in de literatuurgeschiedenis traditioneel als een breuklijn wordt beschouwd: de negentiende-eeuwse moraliserende poëtica, met bijvoorbeeld de dominante verteller die de waarheid in pacht heeft, maakt eindelijk plaats voor een meer autonomistische opvatting. Onze analyse, met haar aandacht voor zich al dan niet uitende autoriteit en normativiteit, laat toe om na te gaan waar een individueel werk kan worden geplaatst. Door haar fêteren van autoriteit lijkt *Madeleine*, allicht niet toevallig het oudste werk uit onze selectie, ondanks de naturalistische inhoud dicht bij de negentiende-eeuwse opvatting te staan dan de andere teksten.

Het spreekt vanzelf dat dit onderzoek allesbehalve volbracht is. De resultaten moeten worden geconfronteerd met die van analyses van andere werken van deze auteurs en van tijdgenoten, al dan niet met een andere levensbeschouwing. Tevens zou het zinvol zijn om na te gaan wat er aan de hand is in niet-Vlaams proza van toen: in het Nederlandse literaire systeem, waarbinnen heel wat van de Vlaamse auteurs (tevens) functioneren, maar bijvoorbeeld ook in Frankrijk of Duitsland, waar velen onder hen zowel een inspiratiebron als een afzetmarkt vinden of hopen te vinden. Zo kan reliëf worden aangebracht binnen de bestaande literair-historische indelingen, en misschien worden ook de contouren van nieuwe categoriseringsmogelijkheden zichtbaar. Of gnomische formules inderdaad een uitgelezen ingang bieden om een dergelijk groter opgezet onderzoek uit te voeren, zal de toekomst moeten uitwijzen.

Literatuurlijst

- Amossy, Ruth**, 'Introduction to the Study of Doxa'. In: *Poetics Today*, 23-3, 2002a, p.369-394. (Themanummer onder de titel *Doxa and Discourse: How Common Knowledge Works*)
- Amossy, Ruth**, 'How to do things with doxa. Toward an analysis of argumentation in discourse', in: *Poetics Today*, 23-3, 2002a, p. 465-487. (Themanummer onder de titel *Doxa and Discourse: How Common Knowledge Works*)
- Anbeek, Ton**, 'Kenmerken van de Nederlandse naturalistische roman', in: *De Nieuwe Taalgids* 72 (1979), aflevering 6 (november), p. 520-534.
- Binnewiertz, A.**, 'Noord-Nederlandsche Kroniek', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 1 (1900), 2, p. 170-175.
- Buyse, Cyriel**, 'Op het kleine gehucht', in: Buyse, Cyriel, *Van arme mensen*, Van Kampen & Zoon, Amsterdam, 1901, p. 161-248.
- Caremans, Clement**, *Herman Teirlinck. Brevarium*, Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven, Antwerpen, 1997.
- Debbaut, Romain**, *Het naturalisme in de Nederlandse letteren*, Acco, Leuven-Amersfoort, 1989.
- De Ridder, A.**, *Stijn Streuvels. Zijn leven en zijn werk*, Veen, Amsterdam, 1907.
- Dufays, Jean-Louis**, *Stéréotype et lecture. Essai sur la réception littéraire*, Mardaga, Liège, 1994.
- Gorp, H. van**, Delabastita, D. en Ghesquiere, R., *Lexicon van literaire termen*, Wolters Plantyn & Wolters-Noordhoff, Mechelen & Groningen/Houten, 2007.
- Gross Silverblatt, Bette**, *The maxims in the novels of Duclos*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1972.

- Ibsch, E., 'Algemene inleiding: Wat noemen wij modernisme?', in: Ibsch, E. e.a., *Modernisme in de literatuur*, Amsterdam, VU Uitgeverij, 1991, p. 3-28.
- Jacobs, J., 'Het realisme in Vlaanderen', in: *Het Belfort*, 14 (1899), 2, p. 89-92.
- Janssens, Marcel, 'Het sociologische gewicht van Streuvels', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 116 (1971), 8-9, p. 726-733.
- Jouve, Vincent, *Poétique des valeurs*, PUF, Paris, 2001.
- Loveling, Virginie, *Madeleine*, H. Honig & J. Vuijlsteke, Utrecht & Gent, 1897.
- Musschoot, A.M., 'Inleiding', in: Buysse, Cyriel, *Verzameld werk*, Brussel, Manteau, 1977, p. IX-XXXVII.
- Musschoot, A.M., 'Mei – augustus 1911: Cyriel Buysse gepasseerd bij de toekenning van de Staatsprijs', in: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*, Martinus Nijhoff, Groningen, 1993, p. 592-596.
- Parijs, Joris van, *Het leven, niets dan het leven. Cyriel Buysse en zijn tijd*, Houtekiet/Atlas, Antwerpen/Amsterdam, 2007.
- Prick, Harry, *De briefwisseling tussen Lodewijk van Deyssel en Albert Verwey deel III. April 1898-januari 1905*, Nederlands letterkundig museum en documentatiecentrum, 's-Gravenhage, 1986.
- Schapira, Charlotte, *La maxime et le discours d'autorité*, Sedes, Liège, 1997.
- Sintobin, Tom, 'Wie schaft er op de woorden?' *Over het beschrijvende en de beschrijving bij Stijn Streuvels*, Faculteit Letteren, Leuven, 2002. Proefschrift Taal- en Letterkunde, Germaanse Talen, 2 volumes.
- Sintobin, Tom, 'Es da nou oprecht veur mij dat-e gulder speelt?' *Over gnomische formules in 'Op het kleine gehucht' van Cyriel Buysse*, in: *Mededelingen van het Cyriel Buyssegenootschap*, XXIV, 2008, p. 77-96.
- Stynen, Ludo, *Rosalie en Virginie. Leven en werk van de gezusters Loveling*, Lannoo, Tielt, 1997.
- Tassel, Alain, 'Les noces du récit et de la maxime dans l'œuvre de Jacques de Lacretelle', in: *L'information Littéraire*, 4 (2001), 53, p. 46-52 ; online beschikbaar op <http://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2001-4.htm> (geraadpleegd op 16 juni 2008).
- Teirlinck, Herman, 'Het populierken op den heuvel', in : Teirlinck, Herman, *De wonderbare wereld*, Van Dishoeck, Amsterdam, 1902, p. 1-100 [tweede druk]
- Unwin, Timothy, 'Maxims and generalizations in the Novel : Constant and Flaubert', in: *Journal of European Studies (JES)*, (1987); 17 (3 [67]), p. 167-177.
- Vervaeck, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, VubPress-Vantilt, Brussel-Nijmegen, 1999.

Noten

- 1 Barthes zoals geciteerd in Amossy 2002a:375.
- 2 Amossy 2002b, Dufays 1994.
- 3 Dufays 1994:31-32.
- 4 Dufays 1994:33-35.
- 5 Dufays 1994:169
- 6 Amossy 2002b: 469.
- 7 Amossy 2002b:470.
- 8 Van Gorp e.a. 2007:193.

- 9 Dit concept heeft Charlotte Shapira uitgewerkt in haar boek *La maxime et le discours d'autorité* uit 1997.
- 10 Schapira 1997:58.
- 11 Unwin 1987:167.
- 12 Unwin 1987:167.
- 13 Nemer zoals geciteerd in Tassel 2001:47.
- 14 'Kentheoretische twijfel of kritiek, taalkritiek en morele kritiek worden in modernistische werken thematisch aan de orde gesteld – zij zijn onderwerp van discussie.' (Ibsch 1991:16).
- 15 Vervaeck 1999:121.
- 16 Anbeek 1979:530.
- 17 Debbaut 1989:118.
- 18 Debbaut 1989:127.
- 19 Anbeek 1979:530.
- 20 Debbaut 1989:127 sqq.
- 21 Debbaut 1989:120.
- 22 Stynen 1997:125.
- 23 Mirjam van Hengel, 'Verguisd, vergeeld en vergeten: Cornélie Noordwal en de 'damesroman'.', in: *Vooys: instituutblad van het Instituut De Vooys voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, 11 (1993), aflevering 2 (april), p. 100-105. Joop van den Berg, 'Dé-Lilah. Een vergeten schrijfster van ruim 2000 pagina's Indisch proza.', in: *Uitgelezen boeken* 6 (1996), aflevering 2 (juni), p. 1-46.
- 24 Dit en alle volgende citaten uit *Madeleine* worden ontleend aan Loveling 1897.
- 25 De verbinding gebeurt overigens niet altijd met een dubbele punt; ook woorden als 'aldus' ('Zij had willen blijven en kalm genieten van dien vroolijken stond; maar zij mocht niet: aldus dwarsboomen anderen ons onwetend in onze kleine vreugden en meenen wel te doen.' 63), 'evenals' ('Ja, haar schrik om naar uitleggingen nopens ouders en den stand van dat meisje gevraagd te worden was zoo groot, dat zij een oogenblik op den dollen inval kwam, en bijna aan de begeerte niet kon wederstaan, om alles vanzelf te openbaren – evenals men aan den rand eens afgronds staande, en duizelig wordend, uit overmaat van angst van er in te storten, onwillekeurig een stap nader doet, omdat men naar de diepte getrokken wordt...' 97) of 'zooals' ('Madeleine bood hem het hoofd, en trad zelve dreigend op, zooals gezegd wordt, dat eene in eene kleine ruimte gesloten en nagezette kat, als zij ziet dat er voor haar geen ontkomen meer aan is, zelve den mensch, die haar vervolgt, aanrandt.' 131-132) kunnen die functie vervullen. Een vergelijking of analogie die, zoals in dit geval duidelijk de bedoeling is, communicatie mogelijk wil maken in plaats van saboteren – Jouve spreekt hier over 'la lecture participative' (Jouve 2001:144), tegenover 'la lecture distanciée' (Jouve 2001:155) – brengt een complex gegeven in verband met een gegeven waarvan men veronderstelt dat het al bekend is.
- 26 Jouve 2001:93.
- 27 'Si le narrateur intervient dans l'évaluation globale, les différents personnages d'un récit véhiculent des univers axiologiques qui leur sont propres et qui ne sont pas nécessairement conformes à la vision du narrateur.' (Jouve 2001:35).
- 28 Het duurt tot het einde van de roman voor zij dat eindelijk toegeven, merkwaardig genoeg als reactie op precies dezelfde gnomische formule: "Neen, neen... bloed trekt!" zuchtte Charlotte met de hand op het hart en de oogen ten hemel, "het is u wel aan te zien," verweet zij hun op eens, "dat Madeleine uwe dochter niet is!" Het was de eerste maal dat zij hierop vijandig dorst zinspelen.

- “Mogelijk,” zei Adelar geraakt en op elk woord drukkend, “maar daar zij onze dochter n i e t is, nicht Charlotte, zullen wij haar ook niet als onze dochter behandelen.” (143).
- 29 Suzanne zegt: ‘gij hebt hem altijd zijn zin gegeven, dat deugt niet, dat maakt de menschen hard, zelfzuchtig en ongevoelig.’ (88) – oftewel: wie de roede spaart, bemint zijn kinderen niet.
- 29a Het is tevens mogelijk dat ook zij hier privé-maxime gebruikt.
- 30 Caremans 1997:256.
- 31 Dit en alle volgende citaten uit ‘Het populierken op den heuvel’ worden ontleend aan Teirlinck 1902.
- 32 Marcel Janssens noemt de spanning tussen de verkleining van de ‘stippelmens’ en de ‘eindeloosheid van Streuvels’ mythische ruimte’ een topos in dit oeuvre (Janssens 1971:705).
- 33 ‘Als hij zijne oogen dicht deed, kon hij Onze-Lieve-Vrouwe zien. ’t Was eene oude gewoonte, ’s avonds. Moeder zaliger had hem dat geleerd. “Zoo ziet men ze, had moeder gezegd, nijp uwe oogen toe, jongen, zij komt dan bij de brave kinderen.” Hij deed dat nu nog; hij had dat zestig jaar lang gedaan... In de duisternis, zoo heel alleene met henzelf, blijven de groote menschen dikwijls nog kleine kinderen. En dat vond hij erg buitengewoon nu, en onbegrijpelijk.’ (9). Het is niet duidelijk of Den-Djuze de gnomische formule buitengewoon vindt, dan wel het effect van het sluiten van zijn ogen.
- 34 Het is opvallend hoe filosofisch Den-Djuze in de werkelijkheid staat: ‘Van hier zag hij de eeuwigheid – met de mane en de sterren en de zonne en de aarde. Hij rangschikte dat en ’t werd een Hemel en eene Hel en een Vagevuur.’ (34); ‘Hij begreep dat er een God zijn moest, en dat het best was, om minder te moeten strijden en beter te kunnen verdragen, om dank te zeggen en hulp af te smeeken. Het klaarde op in zijnen geest en hij bewees dat God bestond.’ (4). Den-Djuze is onophoudelijk op zoek naar de transcendente waarheid; hij neemt daarbij de overgeleverde dingen niet zomaar aan, maar formuleert zijn eigen inzichten: ‘Hij begreep’, ‘Hij rangschikte dat’, ‘hij bewees’. Die houding had hij ook al in zijn jeugdjaren aangenomen : ‘Hij hoorde moeder zeggen, als hij door het zoldervensterken, van uit zijn bedde, te kijken lag naar de sterren: – Zeg een vaderons, jongen. Ge moet zoo verre niet zien.’ (33).
- 35 Een uitgewerkte versie van de hier summier voorgestelde analyse zal verschijnen als Sintobin 2008.
- 36 Prick 1986:170, noot 225.
- 37 Nog voor de publicatie gewaagt Van Deyssel, in zijn brief aan Verwey van 12 mei 1901, van een door Buysse ingediende bijdrage ‘die ik zeer goed vind’ (Prick 1986:170), en na de publicatie jubelt W.G. van Nouhuys in 1904 in zijn overzicht *Nederlandsche Belletrie, 1901-1903*: ‘Met één novelle als deze verovert men zich een positie in de literatuur’ (zoals geciteerd in Musschoot 1977:XXXII). Zie ook Van Parijs 2007:281.
- 38 Dit en alle volgende citaten uit ‘Op het kleine gehucht’ worden ontleend aan Buysse 1902.
- 39 De brieven van Buysse aan De Bom berusten in het AMVC-Letterenhuis, en wel in de map B995. De aangehaalde brief heeft als nummer 84631/7. Zie ook Van Parijs 2007:133.
- 40 Binnewiertz 1900:170-171.
- 41 Jacobs 1899:91.
- 42 De Ridder 1907:104.
- 43 Zie hiervoor Sintobin 2002:67-86.
- 44 Musschoot 1993:593-597.

Figuurauteur versus auteursfiguur

TONNUS OOSTERHOFF – EEN CASESTUDY

Daniël Rovers (Vrije Universiteit Brussel)

Abstract

In this article two new concepts will be introduced, namely the figure of the author (his literary persona) and the author's figure (his public persona). The first concept has to do with the way an author figures in his work, the second with the way an author is perceived outside his work. The first can be derived from the corpus of literary texts an author produces, the second from the critical and discursive texts written on this particular author and his texts – whether written by critics or by the writer himself. In the second part of the article the two concepts will be applied to a reading of both the oeuvre of Dutch writer Tonnus Oosterhoff and a selection of texts on his oeuvre. Critics have often called his poetry and prose mysterious and painterly – a somewhat vague description (although still more precise than calling him a 'modern day Homer'), contributing thus to the author's figure as a 'painter with words'. On the other hand, a narratological and stylistic analysis shows that his work contains at least four characteristics that makes his texts recognizably his; this could tentatively be called the figure of the author Tonnus Oosterhoff.

1. Inleiding

Het voorwoord van een recente Duitstalige congresbundel over de auteur, diens dood en mogelijke wederopstanding beperkte zich tot de volgende verantwoording: 'Die Tagung trug noch den Titel "Rückkehr des Autors?" Die Erträge der Tagung und die Beiträge des vorliegenden Bandes veranlaßten uns, das Fragezeichen für den Buchtitel zu streichen.'¹ In de inleiding werd de invloed die de 'dood van de auteur' heeft uitgeoefend binnen de letterenstudie verklaard uit het afnemende symbolische kapitaal van de literaire tekst in de jaren zeventig en tachtig, waardoor het voor onderzoekers steeds verleidelijker zou zijn geworden om zich, refererend aan autoriteiten als Barthes, Foucault, Bourdieu te distantiëren van tekstinterpretatie, die als 'theoretisch naïef' te boek kwam te staan.² Zo ontstond een wat

schizofrene situatie, waarbij literatuurbeschouwers zich met allerlei aspecten van literatuur bezig gingen houden, behalve met de literaire tekst zelf.³

In wat volgt wil ik een leesmethode introduceren die door middel van de auteur – en de theorie die er de laatste jaren rond deze centrale figuur in het literaire veld is ontwikkeld – komt tot hernieuwde aandacht voor de eigenheid van de literaire tekst. Ik sluit daarbij kritisch aan op het werk van Gillis Dorleijn (over de auteur als verband tussen tekst en poëtica), Jérôme Meizoz (over de literaire identiteit van de auteur, oftewel diens ‘posture’), Maurice Couturier (over de neofreudiaanse figuur van de auteur) en Antoine Compagnon (over de neohermeneutische auteursintentie).⁴ Een laatste naam die genoemd moet worden is natuurlijk die van Roland Barthes, tenslotte degene die de auteur doodverklaarde in het beruchte essay uit 1967, hoewel de essayist tien jaar later, in een collegereeks over het verlangen naar het schrijven van een roman, precies het tegendeel zou beweren: in sommige gevallen – Barthes noemde de dagboeken van Kafka en Tolstoi – zou het leven van een auteur zelfs interessanter zijn dan diens fictie.⁵ Barthes’ oeuvre heeft over literatuur vanzelfsprekend meer te zeggen dan de dood van de auteur alleen.

2. Conceptueel kader

Om het begrip auteur opnieuw dienstbaar te maken binnen de literatuurwetenschap worden hier twee concepten geïntroduceerd. Ten eerste de *auteursfiguur*: de manier waarop een auteur de teksten van zijn oeuvre – en daarmee ook zichzelf – vormgeeft. In de tweede plaats de *figurauteur*: het beeld van de auteur dat de ontvangst van zijn oeuvre mede bepaalt. Dat beeld is gebaseerd op de uitgesproken intenties van de auteur én op de intenties die hem, op grond van zijn teksten, zijn biografie en zijn optreden in de media, worden toegedicht. Deze twee concepten zijn letterlijk van een andere orde: de *auteursfiguur* kan worden afgeleid uit het literaire oeuvre van een bepaalde auteur, de *figurauteur* is het beeld dat ontstaat op grond van de verschillende vertogen over het literaire oeuvre én zijn auteur. In een eenvoudige tabel ziet dat er al volgt uit:

LITERAIR OEUVERE VAN AUTEUR	⇒	<i>auteursfiguur</i>
-----------------------------	---	----------------------

VERTOGEN OVER HET OEUVERE EN AUTEUR	⇒	<i>figurauteur</i>
-------------------------------------	---	--------------------

Zowel de *auteursfiguur* als de *figurauteur* zijn benamingen voor verschijningsvormen van die tekst die al eerder benoemd werden. De *auteursfiguur* is wat Roland Barthes in *Het plezier van de tekst* het ‘zekere lichaam’ van de tekst noemde, terwijl Gillis Dorleijn in *Schuilgelegen uitzicht* (1984) met betrekking tot de dichter Leopold melding maakte van diens ‘literaire idiolect’.⁶

De *figuurauteur* conceptualiseert het ‘imago’ van een auteur, een notie die in de tekstgerichte literatuurwetenschap vaak negatief werd gewaardeerd.⁷ Booth sprak bijvoorbeeld summier van het ‘public character’ oftewel het imago.⁸ Een van de verdiensten van de literatuursociologie is dat zij juist dit publieke aspect in kaart heeft gebracht; Van Rees en Dorleijn stelden bijvoorbeeld dat een tekst altijd wordt omhuld door een ‘schil van commentaren’ en dat er weinig lezers zijn die onbevooroordeeld een boek kunnen opslaan: ‘Zonder dat zij het boek gelezen hebben, beschikken lezers al over een beeld van de kwaliteit van het boek en de auteur ervan.’⁹ Sommige auteurs kiezen er voor om die ‘schil’ zelf aan te vullen en leveren in essays en interviews commentaar op het eigen werk, en voorzien daarbij soms in een biografische achtergrond.¹⁰ Meizos sprak in de verband van de ‘posture’ van een auteur, namelijk ‘la manière singulière d’occuper une “position” dans le champs littéraire’. Het zou gaan om een soort literaire identiteit, door de auteur gevormd en vervolgens aan het publiek doorgegeven door de media.¹¹ Sommige auteurs mijden zo veel mogelijk de publieke ruimte, leiden een teruggetrokken bestaan en geven weinig of geen interviews. Ook deze auteurs, onder wie niet de minsten (Beckett, Salinger, Pynchon), nemen een bepaalde positie in ten opzichte van hun werk.¹² ‘Mediaschuw’, worden ze wel eens door journalisten genoemd, waardoor alsnog een *figuurauteur* is geschapen, namelijk het beeld van de schrijver dat hemzelf in zekere zin transcendeert.¹³

Het verschil tussen de *auteursfiguur*, gebaseerd op het oeuvre van een auteur, en de *figuurauteur*, gebaseerd op het vertoog over het oeuvre van de auteur, kan in het volgende tekstbeeld worden voorgesteld:

<i>auteursfiguur</i>	<i>figuurauteur</i>
LICHAAM VAN DE TEKST	IMAGO VAN DE AUTEUR
LITERAIR	DISCURSIEF
IMMANENT	TRANSCENDENT

Voor een goed begrip van deze twee termen is het noodzakelijk in te zien dat zowel de auteur als zijn lezers bijdragen aan diens *figuurauteur*, en wel door uitspraken te doen over het literaire oeuvre in bijvoorbeeld recensies, interviews, opstellen, opiniestukken en columns. De *figuurauteur* is dus altijd een veranderlijke figuur, die weliswaar kan worden afgeleid uit verschillende discursieve teksten van en over een auteur, maar op wie maar moeilijk vat te krijgen is. Dat geldt al evenzeer voor de *auteursfiguur*, die moet worden afgeleid uit een verzameling literaire teksten – teksten dus waarbij directe communicatie niet centraal staat, zoals romans, gedichten, toneelstukken en vertalingen. Om deze *auteursfiguur* bloot te leggen kan een beroep worden gedaan op de instrumenten die in de afgelopen decennia ontwikkeld zijn in de narratologie, poëzieanalyse, retoriek en stilistiek.¹⁴ Bijzondere aandacht zal daarbij moeten uitgaan naar de zogeheten ‘parallele vindplaatsen’ – waarop Compagnon wees in zijn *Le démon de la théorie*.¹⁵ Zij zijn een belangrijke

aanwijzing voor de consistentie van een oeuvre en daarmee de verschijningsvorm van de auteur.

Dit lijkt nog vrij overzichtelijk, maar de moeilijkheid bestaat natuurlijk uit het verschil dat hier wordt verondersteld tussen de literaire en de niet-literaire, zogezegd directe en discursieve tekst. Dat verschil is uiteraard relatief, wat vooral – maar zeker niet uitsluitend – tot uiting komt in letterkundige tussenvorm zoals het essay. Een essay kan bijvoorbeeld vooral expliciete uitspraken en meningen bevatten van een auteur; in dat geval draagt het vooral bij aan diens *figurauteur*. Evengoed kan zo'n essay op een geheel eigen wijze zijn vormgegeven, waarbij directe communicatie uitgesloten wordt. In zo'n geval laat het essay vooral een *auteursfiguur* spreken. Ook is het niet ondenkbaar dat een interview – bij uitstek een discursief genre, waarbij een auteur vaak verondersteld wordt op een logische manier zijn werkwijze en/of bedoelingen uiteen te zetten – een bepaalde *auteursfiguur* laat zien, zeker als de geïnterviewde door de journalist in staat werd gesteld de tekst te redigeren of als de auteur zijn eigen interviewer is.

En dat is nog niet alles, want een roman kan bestaan uit meningen en uitspraken die, eventueel met behulp van interviews, makkelijk te herleiden zijn tot de opvattingen van de schrijver, en dus bijdragen aan diens *figurauteur*. Dergelijke teksten kunnen erop wijzen dat een bepaalde auteur vooral als *figurauteur* hoge ogen gooit, terwijl zijn *auteursfiguur* zo goed als onbestaand is. Pierre Bourdieu leek hiervoor te waarschuwen aan het einde van zijn loopbaan, toen hij in een beschouwing over televisie opmerkte dat auteurs wier werk nauwelijks interessant is, steeds vaker verschijnen op de beeldbuis om boeken voor te stellen die vooral geschreven lijken om uitnodigingen voor dergelijke optredens binnen te slepen.¹⁶ Normen uit het journalistieke veld, zoals 'nieuwswaarde' en 'actualiteit', zouden de normen van het literaire veld overvleugelen en zelfs vernietigen.

Zoals gezegd zijn de twee hier voorgestelde concepten elk van een andere orde, maar dat wil niet zeggen dat ze niet op elkaar betrokken kunnen worden. De *figurauteur* zal in veel gevallen aanwijzingen bevatten om de *auteursfiguur* op het spoor te komen, waardoor het beslist zinvol is voor de tekstgerichte literatuurwetenschap om uitspraken van de auteur over zijn oeuvre te raadplegen. Maar ook het tegendeel is mogelijk: de teksteigenschappen van het oeuvre kunnen in tegenspraak blijken te zijn met wat er over de auteur beweerd wordt of wat die auteur zelf heeft beweerd.¹⁷ De taak van de literatuurbeschuwer bestaat er vervolgens uit de *figurauteur* en *auteursfiguur* in oeuvre-brede studies met elkaar te confronteren, waarbij de meningen over het oeuvre en de auteur worden getoetst aan het oeuvre zelf.

Een ding moeten we echter tijdens de zoektocht over de landtongen van de tekst goed beseffen: een beschouwer die pretendeert het laatste woord over een oeuvre uit te spreken door de *auteursfiguur* ervan te benoemen, draagt daarmee in de eerste plaats bij aan de vorming van een (nieuwe) *figurauteur*. Dat mag op het eerste gezicht subjectivistisch lijken, toch raken we zo wel degelijk aan de complexe essentie van ons onderzoeksgebied, die machtige verzameling teksten genaamd literatuur.

3. De figuurauteur Tonnus

‘Ik begrijp hem niet. Ik begrijp mezelf niet.’¹⁸ Zo eindigde Herman De Coninck een bespreking van de dichtbundel *De ingeland*, de tweede bundel van Tonnus Oosterhoff. De recensent kon geen chocolade maken van het fragmentarische werk van de dichter en bracht daarom enig biografisch materiaal ter sprake: over de vader van de auteur, die gestichtpredikant was, en over de dichter zelf, die opgroeide in het ‘gekkendorp’ Wagenborgen, en die werkzaam was als onderwijspsycholoog. De Coninck baseerde zich op een recensie van Middag, die nog gewaarschuwd had voor ‘vicious biografisme’. Biografische informatie, wist Middag, heb je eigenlijk niet nodig bij het lezen van poëzie, al kun je er, voegde hij er ironisch aan toe, in een journalistieke inleiding soms je voordeel mee doen.¹⁹ De Coninck echter trok wel degelijk een verregaande conclusie op grond van de biografische informatie en velde een psychiatrische diagnose: ‘Volgens mij is hij een multiple persoonlijkheid. Die versplintering tref je vooral aan bij incestslachtoffers.’²⁰

In zijn volgende dichtbundel *Robuuste tongwerken* reageerde de auteur Oosterhoff op de aantijging met een gedicht, geschreven zoals van een ‘incestslachtoffer’ verwacht zou kunnen worden, namelijk als iemand met een traumatische stotter in zijn stem: ‘Naar mijn hart schrijft over poëzie Herman de Coninck. / Zo moet het; ik wil zo niet, wil niet.’²¹ Het ‘naar mijn hart’ is vrij dubbelzinnig, merkte Marc Kregting al op, die stelde dat De Coninck het ontbreken van eenheid in Oosterhoffs teksten kennelijk tot een euvel bij de schepper ervan had verklaard.²² Dit zou ook nog anders geformuleerd kunnen worden: de miskenning van de *auteursfiguur* – eigenschappen van het oeuvre – had geleid tot de constructie van een valse *figuurauteur* – vermeende eigenschappen van de auteur.

Net als De Coninck noemde Gerrit Komrij Tonnus Oosterhoff een gek. Dat deed de voormalige Dichter des Vaderlands in 1998, bij de bespreking van de nominaties voor de VSB-poëzieprijs: Oosterhoff was een ‘ongevaarlijke gek’, niet meer dan een kruising tussen de onbegrijpelijke Kees Ouwers en de grappige Toon Tellegen.²³ Nadat Oosterhoff vijf jaar later de VSB-prijs voor het eerst won, formuleerde Ilja Leonard Pfeiffer een totaal andere *figuurauteur*. Hij noemde Oosterhoff ‘de grootst levende Nederlandse dichter’, niemand minder dan de ‘Nederlandse Homerus’.²⁴ Zo’n grote schrijver vereert men natuurlijk graag met een bezoek. Misschien nam de auteur daarom in *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* het volgende gedicht op:

wie eens zijn laag voorhoofd verliet
verwacht bij terugkeer niet
aan te treffen hurkend dwergvolk

lage beplanting sierdolk
vrouwtjes gele sago stampen
kelig lachen ritueel krampen

wie uit zijn voorhoofd spiedt
wordt boos als hij reizigers ziet
de gevel vastleggen op video

duimdrommend onschuldig libido

onschuldig! jaja!

menschappen er op af gezonden:
geen gevangenen geen gewonden

onder dit schamel dak woont
een enkele hotemetoot
of niemand (als glimsnoet reist)

mij lijkt dat niet veel geëist²⁵

De anekdotische inhoud van het gedicht: de dichter moet tot zijn schrik vaststellen dat zijn huis op video wordt vastgelegd, alsof hij zou behoren tot een exotisch volk, zijn werkzaamheden het onderwerp van een documentaire op *Discovery Channel*. En dit terwijl degenen die zijn 'gevel' filmen zelf de primitieven zijn, ze worden 'hurkend dwergvolk' genoemd. De dichter is boos, hij wil met rust gelaten worden. Om aan te tonen dat er achter de figuur van de auteur wel degelijk een mens van vlees en bloed schuil gaat, wordt in de laatste regel de eerste persoon enkelvoud gebruikt: 'mij lijkt dat niet veel geëist'.²⁶ In de verbuiging van het voornaamwoord klinkt de machteloosheid van de auteur Oosterhoff door, die weet dat hij maar moeilijk iets kan eisen van dit soort lezers. Hij is een meewerkend voorwerp geworden. Als *auteursfiguur*, door middel van een grammaticale ingreep, reageert hij op de *figurauteur* die zijn reisvaardige fans hem toedichten.

4. De auteursfiguur Oosterhoff

Een van de meest stellige uitspraken van de auteur Tonnus Oosterhoff zou als volgt geparafraseerd kunnen worden: te veel begrip stompt af in het contact met de werkelijkheid.²⁷ Dit (begeerde) contact met de werkelijkheid blijkt voor Oosterhoff vooral mogelijk door middel van de onbevooroordeelde waarneming, namelijk tijdens de momenten waarop er *niet* geïnterpreteerd wordt.²⁸ Het is een wat paradoxaal uitspraak, want een dergelijke 'stelling', waarin de overmaat aan cerebrale interpretatie wordt gelaakt, draagt immers opnieuw bij aan die overmaat. Ron Elshout leverde al kritiek op deze en andere essayistische positiebepalingen in Oosterhoffs eerste essaybundel *Ook de schapen dachten na*.²⁹ En hij was de enige niet, ook Marc

Reugebrink merkte op dat Oosterhoff in zijn essays enerzijds betekenis wil geven en wil duiden, maar zich anderzijds altijd hoedt voor een al te grote stelligheid, wat Reugebrink verklaarde uit de ‘domineesangst’ waaraan de auteur zou lijden.³⁰ De intentie van de auteur kwam dus vooral onder vuur te liggen zodra hij die trachtte te verwoorden in essays en in interviews; misschien omdat op die momenten blijkt dat een *figuurauteur* nooit helemaal kan samenvallen met een *auteursfiguur*.

Zelf leek Oosterhoff zich daarvan overigens wel bewust. Aan interviewer Arjen Peters deed hij in 2000 mee dat hij eigenlijk liever niet gedwongen werd iets te beweren, en dat hij daarom ook niet zo graag conventionele essays schreef: ‘Dat staat er dan te dik tussen, begrijp je? Het denken verdringt het kijken. Je wordt dan meer tekstschrijver dan schrijver.’³¹ Pas in zijn poëzie, die, om met Walter Benjamin te spreken, zich uitstrekt tot in de delta van zijn proza, kan Oosterhoff zich zonder tegenspraak wijden aan het door hem zo begeerde ‘contact met de werkelijkheid’. Daartoe wendt hij verschillende strategieën aan die samen de *auteursfiguur* van zijn oeuvre vormen.

Ambigüiteit

In zijn poëzie is Oosterhoff op een uiterst dubbelzinnige manier antidiscursief.³² In *Wij zagen ons in een kleine groep mensen veranderen* neemt Oosterhoff het gedicht ‘Twee stellingen’ op. De tekst bevat geen uitgesproken mening (‘stelling’), wel een simpele waarneming: ‘Ik zie: / twee hoge stellingen, een magazijnknecht ertussen en geen uitweg.’³³ De twee middelste strofen beschrijven het werk van de knecht met de ‘gladde polsen’, waarna in de laatste strofen alsnog ‘stellingen’ worden uitgesproken: ‘Uit de wand de wand ingroeit. / De knecht ontgaan de ontwikkelingen. / Hij is met zo weinig overtollig.’³⁴ Erg stellig zijn ze echter niet, deze stellingen, en het zijn er bovendien drie.

Al fresco

In het verhaal ‘Een spookgeschiedenis’ bedenkt de verteller dat verschijnselen alleen in het menselijk brein kunnen ‘overleven’ als ze betekenis verwerven door met voegwoorden als ‘maar’ en ‘dus’ tot een verhaal aaneengesmeed te worden. De verteller, verheugd over zijn slimme bedenking, merkt op: ‘Ik zet mijn tekstverwerker aan, om deze gedachte *al fresco* uit te werken.’³⁵ De werkwijze van het *al fresco* past Oosterhoff radicaal toe in het verhaal ‘IJlroman Oubaan’. De tekst begint met een inleidende opmerking:

(Als de schrijver van het onderstaande, de ik, S, in Oubaan de zelfmoordenaar, en vanzelfsprekend alle andere personages en gedachten, zich niet goed voelde schreef hij al fresco op de tekstverwerker, doorschrijven vlug doorschrijven tot stop. Nadenken mocht niet, bij wederopneming terugkijken had hij zich verboden.)³⁶

Het resultaat in de 'IJlroman' is een associatief geschakelde woordenstroom, meer psychologisch experiment dan zinvolle literatuur.³⁷ *Al fresco*, maar vervolgens secuur geredigeerd, werkt Oosterhoff in prozaschetsen als 'Naar de aanschouwing', 'Naar het oppervlak' in *Kan niet vernietigd worden* en 'Piscinas naturels'. Die laatste tekst, opgenomen in de essaybundel *Ook de schapen dachten na*, baseert de auteur op een panoramische foto van de natuurlijke baden op het eiland Madeira, zoals afgedrukt in de *ANWB Kampioen*, april 1998. De stelling van Oosterhoff dat hij door de waarneming pas echt 'contact' maakt met de werkelijkheid, wordt in deze literaire tekst belichaamd.³⁸ Eigenlijk doet de auteur niet veel meer dan het toeristische plaatje heel nauwkeurig beschrijven. Oosterhoff neemt bijvoorbeeld een man waar die in een rode zwembroek in 'een detective-leeshouding' ligt, en beschrijft hoe een 'Nederlander met lage tepels' bijna het beeld uitloopt.³⁹ Van een objectieve observatie is er welbeschouwd geen sprake. Oosterhoff verbeeldt de waarneming, waarna de werkelijkheid de woorden op de voet volgt.

Suggestie

In *Het dikke hart* staat de ervaring van de werkelijkheid centraal. Over de manier waarop de werkelijkheid in de schilderkunst zou moeten worden weergegeven, doen de twee hoofdpersonages, Gerrit van Houten en zijn oom Hendrik Willem Mesdag, een aantal expliciete uitspraken. Mesdag streeft in zijn kunst de volmaakte gelijkenis na en beschouwt zichzelf als een vakman die daarvoor garant dient te staan. Gerrit huldigt een soortgelijke visie, maar in de loop van het verhaal blijkt dat die zogeheten werkelijkheid niet zo eenduidig is als zijn oom wil doen geloven. Gerrit ervaart dat er eigenlijk niet zoiets bestaat als 'dé realiteit' omdat het voorstellingsvermogen en de herinneringen van de beschouwer nu eenmaal ook het beeld van de werkelijkheid vormen.⁴⁰

Hoewel de bovenstaande alinea een adequate samenvatting van de thematiek biedt, blijft een wezenlijke eigenschap van de roman ongenoemd, namelijk dat zij de lezer een werkelijkheidservaring bezorgt die analoog is aan datgene wat de kunstenaar Gerrit van Houten moet doormaken. Oosterhoff bewerkstelligt dat in de eerste plaats door in de roman veel on gezegd te laten. Zo noopt hij de lezer tot betrokkenheid bij de tekst die, zoals Wolfgang Iser stelde, op deze manier zelf een gebeurtenis wordt, dat wil zeggen: iets wat ons overkomt zonder dat we precies weten wát er gebeurt.⁴¹ Een voorbeeld uit *Het dikke hart* kan dit wellicht duidelijk maken. Hoofdstuk drie: de conciërge Renaud probeert in de tekenzaal van de Haagse kunstacademie een lamp te ontsteken, terwijl de studenten, onder wie Gerrit van Houten, een 'Moorse krijger' natekenen, uitgebeeld door een neger genaamd 'Mahomet'. In de hoek rust tekenleraar Mol even uit tegen een levensgroot gipsen beeld, getiteld 'De Herder zich tegen een Slang Verwerend'. Dan gebeurt het volgende:

Een oorverdovende klap, het glas sprong uit de ruiten. Toen waren alle lampen uit en een halfdonker trad in. Gips en stro ruisten omlaag uit een enorm gat in het plafond, waaruit aan de randen riet pilde.

Een tweede klap, lichter en geschakeerder, van steen op steen. De Herder zich tegen een Slang Verwerend sloeg aan stukken tegen de vloer. De afwerende arm brak op vier plaatsen, de slangekop viel in scherven. Het hoofd brak van de schouders, rolde tot het podium van de neger, en barstte.

Op alles en iedereen regende intussen kalk neer, op Mahomet nog het meest. De neger was wit geworden. Met wijdopen ogen keek hij voor zich uit, hij volhardde in de houding van Moorse Krijger Rustend op zijn Lans.

[...]

Iemand achter in de klas kon niet ophouden met lachen. Gerrit bukte zich over de vloer en bestudeerde een scherf. Wat was de oorzaak van de gebeurtenis? Welk deel van de herder was dit? Hij raapte het stukje gips op. Een vinger? Maar daar lag de hand compleet. Toen hij begreep wat hij in de hand had stak hij de scherf meteen in de zak van zijn werkjasje. Een vulgariteit.⁴²

Oosterhoff vermeldt niet expliciet *welk* deel van de herder Gerrit in zijn jaszak stopt, maar zijn bedenking ‘vulgariteit’ doet vermoeden dat het gaat om de gipsen penis van De Herder zich tegen een Slang Verwerend. Later zal de jonge kunstenaar de genoemde ‘scherf’, razend van jaloezie en woede, naar het Panorama van zijn oom Mesdag werpen.

Onoplosbare vragen

In het verhaal ‘Kleine pedagogiek’, opgenomen in *Vogelzaken*, schrijft Oosterhoff over de perikelen van een avondje oppassen: vader Frans brengt door zijn opvoedkundig onvermogen het zoontje Lou tot ziedende razernij. Halverwege het verhaal merkt de verteller op: ‘Het hart van de vader klopt altijd. Waar blijven gevoelens?’⁴³ In een ander verhaal uit *Vogelzaken*, ‘De ijzeren wil van de mens’, staat een soortgelijke passage. Als het personage Dorgelo zich voor een carnavalsoptocht aan het omkleden is, wordt gesteld: ‘Het was ijskoud buiten. Hij stond voorzichtig op. Lange slierten donkergrijze wolken buiten. Het was hooguit vijf graden. Waarom hadden mensen lichamen?’⁴⁴ Aan de hand van deze essentiële vragen, waarbij vaak niet duidelijk is of de verteller of het personage ze stelt, komen in het oeuvre de Grote Gedachten aan bod.⁴⁵ Zo kan in ‘Een spookgeschiedenis’ de ik-verteller opeens in een dronken delirium bedenken: ‘Waarom leef ik niet meer?’⁴⁶ De wijsheid in het werk van Tonnus Oosterhoff huist in een socratische, letterlijk ironische figuur waarbij het de gedachte werkelijkheidsgetrouw benoemd wordt, namelijk in de vorm van een vraag waarop niet meteen een antwoord mogelijk is. ‘Waarom dit zo is weet ik niet.’⁴⁷

5. Reacties op de auteursfiguur

Raadselachtig': dat is een term die nog al eens valt bij de bespreking van werk van Oosterhoff.⁴⁸ Vaak wordt dan nog sussend opgemerkt dat de auteur ook heel grappig kan zijn en dat hij prachtige zinnen weet op te schrijven.⁴⁹ Ron Elshout ergerde zich daaraan in een recensie van de verzamelbundel *Hersenmutor* en constateerde bij Oosterhoff-lezers een 'tamelijk ongegeneerde bewondering voor wat grotendeels onbegrepen blijft'.⁵⁰ Die kritiek leek wat streng, want oogsten niet de meeste en vooral de meest interessante kunstenaars lof voor wat onbegrepen blijft? En zo onbegrepen kan de auteur Tonnus Oosterhoff zich toch ook niet voelen – als begrip tenminste niet gelijkgesteld wordt met de ontcijfering van een bepaalde boodschap. Met name Guus Middag, naar aanleiding van de poëzie, en Annemiek Neefjes, naar aanleiding van het proza, formuleerden treffend waar de *auteursfiguur* van Oosterhoff gezocht zou kunnen worden. Middag schreef over *De ingeland*: 'Zo gaat het vaak in de poëzie van Oosterhoff. In een licht bevreemd arrangement speelt zich een licht bevreemdende anekdote af. Meestal gaat het dan om een geval van verstoring of ontregeling, gevangen in stroeve, helemaal niet lekker lopende regels.'⁵¹ Neefjes stelde, naar aanleiding van *Kan niet vernietigd worden*: 'Het is alles behalve eenvoudig om die ingewikkelde stroom van onaffe gedachten, impulsen, subtiële emoties en ongevormde verlangens te blijven volgen, en toch lees je geïntrigeerd door. Dat is omdat je voelt dat Oosterhoff iets van de menselijke geest onthult waar de meeste schrijvers niet bij komen, als ze er al hun best voor doen. Hij schrijft er niet óver, maar in de sfeer en het ritme van elke zin ligt het besloten.'⁵² Met andere woorden: Oosterhoff weet de inhoud van zijn zinnen ervaarbaar te maken in de vorm ervan. De volgende (eerste) strofe uit een van de gedichten uit *Boerentijger* laat dat nogmaals duidelijk zien:

De openbaren snijden de weg naar huis af.
Ik vlucht achterlangs maar uit de parse
schaduwen klimmen hun gestalten waar ze
sluipen ben ik al. Hunner de hondsdrif.⁵³

Impliceert het voegwoord 'maar' nog een angstig gevecht met de 'openbaren', vanaf het dubbelzinnige bijwoord 'waar', waarmee de zin syntactisch ontspoot, blijkt dat het gedicht de verbeeldingswereld van een kind wil oproepen, niet beschrijven. De grilligheid van die fantastische wereld klinkt door tot in de zinsstructuur, het ritme en het rijm: 'Hunner de hondsdrif'.⁵⁴

'Schilderachtig' is een ander predikaat dat het werk van Oosterhoff vaak kreeg opgeplakt. Met name naar aanleiding van *Het dikke hart*, een roman over een schilder immers, viel de term nogal eens. Anthony Mertens merkte op dat Oosterhoff erin slaagt de schilderkunstige blik van Gerrit van Houten op te roepen in zijn roman: 'De behekste blik van Gerrit heeft aan de dingen zijn ziel, zijn angst

gegeven. Een onbestemde angst die zijn schildersblik richt op het miniemste detail.⁵⁵ Johan Diepstraten roemde op zijn beurt de sterfscène van Gerrit van Houten, die de kracht zou bezitten van een ‘geschilderd tafereel’.⁵⁶ Daarbij kan worden aangetekend dat de teksten van Oosterhoff vooral zo schilderachtig ogen omdat ze zo nauwkeurig *geschreven* zijn; de *figuurauteur* (de ‘schilder met woorden’) van de schilder wijst naar een welbepaalde *auteursfiguur*. Neem de ontroerende sterfscène van Gerrit van Houten, de passage waarnaar Diepstraten verwees:

Iets of iemand duwde zijn hoofd naar voren. De druk was onweerstaanbaar en bevrijdend zwaar. De deken met de rode ruiten kwam dichterbij. Het geïllustreerde tijdschrift gleed van zijn schoot. Hij was er niet bij om het op te pakken.⁵⁷

Het fragment zit narratologisch knap in elkaar. De focalisatie in de eerste zin is dubbelzinnig: oftewel de verteller, oftewel het personage Gerrit van Houten neemt waar dat iets of iemand het hoofd van Gerrit naar voren duwt. In de volgende twee zinnen komt de focalisatie exclusief bij Gerrit te liggen: hij voelt een zware druk en ziet een deken met rode ruiten op zich af komen. In de vierde, meer descriptieve zin, verandert dat weer; opnieuw is het niet duidelijk of de verteller of het personage Gerrit van Houten waarneemt dat het tijdschrift van de schoot van Gerrit glijdt. In de laatste zin wordt ten slotte duidelijk dat de verteller het centrum van de waarneming is geworden. Gerrit van Houten heeft definitief het vermogen verloren de wereld waar te nemen: ‘Hij was er niet bij om het op te pakken.’

De techniek, waarbij een auteur de gedachten van een personage in de vrije indirecte rede weergeeft, wordt een *vertelde monoloog* genoemd. Oosterhoff maakt er in zijn proza vrij vaak gebruik van. Het resultaat is dat de verteller naar de achtergrond verdwijnt en een personage tijdelijk het centrum van de waarneming wordt. Een soortgelijk effect heeft het gebruik van de tegenwoordige tijd in een zogeheten *gecteerde monoloog*. Een voorbeeld daarvan is te vinden in ‘Herteding’, een verhaal van twee pagina’s uit *Vogelzaken* over het kwetsbare bestaan van een straatprostitutuee. Hier geen vertelinstantie die een waarheid of een moraal in pacht heeft, in tegenstelling tot wat in televisiedocumentaires (*voice over*) over dit soort onderwerpen te doen gebruikelijk is:

“Hertekind... herteding... herkenning... hertekend.”

Ze houdt haar verstand bij. Plekken waar niets gebeurt gaan naar de hel. Hoek Rochussenstraat is niet slecht. Het licht is er goed helder. Zij kunnen jou goed zien en jij kan hun goed zien.

Het hertetruitje wordt hemelsblauw.

“O, ben jij het?”⁵⁸

De eerste zin laat het personage horen in de directe rede, waarna in de tweede zin de verteller het woord neemt en een uitspraak doet over het personage. De zinnen die volgen geven de gedachten van het personage weer in de tegenwoordige tijd;

het is een geciteerde monoloog, inclusief de grammaticale onvolkomenheden die het taalgebruik en daarmee ook de spreekster typeren: 'Zij kunnen jou goed zien en jij kan hun goed zien.'

6. Conclusie

De vraag die na deze beknopte analyse van het oeuvre van Tonnus Oosterhoff natuurlijk gesteld moet worden, is in welk opzicht het conceptenpaar *auteursfiguur/figurauteur* bijdraagt aan het inzicht in elk ander literair oeuvre. Met het stellen van de vraag – de nadruk die wordt gelegd op het oeuvre – is al een deel van het antwoord gegeven. De concepten leiden in de eerste plaats tot een hernieuwde aandacht voor de literaire oevretekst, echter in het besef dat zo'n oeuvre vandaag de dag veelal in gemedieerde vorm wordt waargenomen – namelijk door de lectuur van teksten *over* het oeuvre en de auteur.

Daarbij vult het conceptenpaar de bestaande auteurstheorie aan, waarbij gedacht kan worden aan het beroemde begrip dat Wayne C. Booth in 1961 in *The Rhetoric of Fiction* introduceerde: de impliciete auteur. Booth wilde in navolging van de *New Critics* de formele en retorische aspecten van een literaire tekst onderzoeken, maar hij wenste tevens te benadrukken dat zo'n tekst ook op ethische gronden gewogen moest worden.⁵⁹ Een literatuurbeschouwer diende volgens Booth een moreel oordeel te vellen over een literair werk – en kon daarvoor de auteur indirect verantwoordelijk houden. Om zich echter niet te bezondigen aan de inmiddels al gezaghebbende notie van de 'intentional fallacy' (Wimsatt & Beardsley) ontwierp Booth de term 'implied author'. Deze 'impliciete auteur' zou het beeld van de auteur zijn dat door de lezer geconstrueerd werd op grond van een verzameling tekstuele kenmerken, onder meer de personages en de metaforiek.⁶⁰ De impliciete auteur stond dus voor een bepaalde levensbeschouwing die echter – hier volgde Booth dus Wimsatt & Beardsley – niet noodzakelijk de overtuiging van de werkelijke auteur weerspiegelde. Alleen in zwakke romans zou de impliciete auteur doorgaans makkelijk te herleiden zijn tot de problemen en bekommernissen van de reële auteur; grote literaire auteurs daarentegen zouden zichzelf opnieuw uitvinden terwijl ze schreven, deze auteurs creëerden een soort tweede 'zelf', een literaire persoonlijkheid die verschilde van de impliciete auteurs die optraden in andere literaire werken.⁶¹

De notie van de 'implied author' heeft in de narratologie, een discipline die een sterke scheiding tussen auteur en verteller veronderstelt, menig kritische voetnoot opgeleverd.⁶² En los van de narratologische bezwaren kan ook de ethisch normatieve (moralistische) invulling die Booth aan het begrip gaf bekritiseerd worden. In *The Rhetoric of Fiction* werd bijvoorbeeld de roman *Reis naar het einde van de nacht* van Céline gehokeld omdat daarin de impliciete auteur een te negatief beeld van de samenleving zou schetsen, waardoor de 'wilskracht' van de lezer zou worden

verzwakt. Kunst, oordeelde Booth, zou niet moeten worden gebruikt voor destructieve doeleinden.⁶³

Toch is dergelijke kritiek – zowel in narratologisch als in ethisch opzicht – in dit geval secundair te noemen. En eigenlijk is er ook al wel genoeg kritiek geleverd op de poging van Booth om de auteur en zijn intenties weer bij de lectuur van literaire teksten te betrekken. De notie *auteursfiguur* zou daarom beter complementair genoemd worden aan de term ‘impliciete auteur’; het is opnieuw een aanzet om over het literaire oeuvre in relatie tot de auteur te spreken, echter zonder de tekst daarbij te herleiden tot een onderliggende betekenis, zoals dat in de theorie van de hermeneutische geïnspireerde Booth uiteindelijk wel gebeurde.⁶⁴ In die zin sluit het begrip *auteursfiguur* eerder aan bij het werk van post-hermeneutici als Wolfgang Iser en Roland Barthes, die beiden in zekere zin dezelfde strijd voerden, namelijk tegen de overtuiging dat er in een literaire tekst – het literaire kunstwerk – iemand aan het woord is die een bepaalde boodschap zou willen verkondigen.⁶⁵ Zulke boodschappen of intenties worden een auteur niettemin achteraf onherroepelijk (en wellicht ook noodzakelijk) toegedicht – vooral in een samenleving waar meer behoefte bestaat aan opinie dan aan artistieke vorm. Op een dergelijk auteursbeeld heeft de term *figuurauteur* betrekking; literatuur valt niet te lezen zonder ook daarvan rekenschap af te leggen.

Bibliografie

- Akker, W.J. van den & G.J. Dorleijn, ‘Poetica en literatuurgeschiedschrijving’, in: *De nieuwe taalgids* 84, 1991, 508-526.
- Barthes, Roland, *Het plezier van de tekst*, vertaling Frans van de Pol, SUN, Nijmegen, 1986.
- Barthes, Roland, *Roland Barthes door Roland Barthes*, vertaling Michel J. Van Nieuwstadt & Henk Hoeks, SUN, Nijmegen, 1991.
- Barthes, Roland, *La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Seuil, Paris, 2003.
- Barthes, Roland, ‘De dood van de auteur’, in: *Het werkelijkheidseffect*, samenstelling Rokus Hofstede & Jürgen Pieters, vertaling Rokus Hofstede, Historische Uitgeverij, Groningen, 2004, 113-122.
- Booth, Wayne C, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago, 1961.
- Booth, Wayne C, *Critical Understanding. The Powers and Limits of Pluralism*, University of Chicago Press, Chicago/London, 1979.
- Bourdieu, Pierre, *De regels van de kunst: wording en structuur in het literaire veld*, vertaling Rokus Hofstede, Amsterdam, Van Gennep, 1994.
- Bourdieu, Pierre, *Over televisie*, Boom, Amsterdam, 1998.
- Burke, Seán, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press, Edinburgh, Second Edition, 1998.
- Compagnon, Antoine, ‘L’auteur’, in: *Le démon de la théorie: Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998, 49-99.

- Compagnon, Antoine**, 'Qu'est-ce qu'un auteur?: cours d'Antoine Compagnon', www.fabula.org/compagnon, geraadpleegd op 20-12-2007.
- Coninck, Herman de**, 'Ontsnapte fragmenten', in: *De vliegende keeper: essays over poëzie*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1995, 117-122.
- Couturier, Maurice**, *La figure de l'auteur*, Seuil, Paris, 1995.
- Diepstraten, Johan**, 'Tonnus Oosterhoff beschrijft een tragisch schildersleven...', in: *De Stem*, 01-04-1994.
- Docherty, Thomas**, *Alterities: Criticism, History, Representation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- Dorleijn, Gilles**, *Schuilgelegen uitzicht. Uitgave van en editietechnische en genetisch-interpretatieve beschouwingen bij enkele gedichten uit de nalatenschap van J.H. Leopold*. Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Den Haag, 1984.
- Dorleijn, Gilles**, *Terug naar de auteur. Over de dichter M. Nijhoff*. De Prom, Baarn, 1989.
- Elshout, Ron**, 'Rondzingen: over de poëzie en poëtica van Tonnus Oosterhoff', in: *yang* 42, 2006, 451-464.
- Feijter, Anja de**, 'Poëzieanalyse', in: *Literatuur en context: een inleiding in de literatuurwetenschap*, redactie Peter Zeeman, SUN, Nijmegen, 1991, 59-96.
- Foucault, Michel**, 'Wat is een auteur?', vertaling [uit het Engels] Reine Meylaerts, in: *Literaire cultuur*, redactie Barend van Heusden, Wouter Steffelaar, Peter Zeeman, OUNL/SUN, Heerlen/Nijmegen, 2001, 259-277.
- Genette, Gérard**, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- Gerbrandy, Piet**, 'Volledig in elke afdruk: Tonnus Oosterhoff roept gecompliceerde gevoelens wakker', in: *De Volkskrant*, 20-12-2002.
- Groenewegen, Hans**, 'Gedicht neemt lezer in regie, over Tonnus Oosterhoff', in: *Overvloed*, Vantilt, Nijmegen, 2005, 257-270.
- Herman, Luc & Bart Vervaeck**, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. VUBPress/Vantilt, Brussel/Nijmegen, derde herziene druk, 2005.
- Iser, Wolfgang**, 'Het leesproces: een fenomenologische invalshoek', vertaling Ine Van Linthout Barend van Heusden, in: *Literaire cultuur*, redactie Barend van Heusden, Wouter Steffelaar, Peter Zeeman. OUNL/SUN, Heerlen/Nijmegen, 2001, 220-243.
- Jannidis, Fotis & Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko**, *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Niemeyer, Tübingen, 1999.
- Joosten, Jos**, 'Terug naar de auteur als stap vooruit? Op zoek naar een leeswijze voor niet-coherente poëzie', in: *Parmentier* 14, 2005, 85-93.
- Kindt, Tom & Hans-Harald Müller**, *The Implied Author: Concept and Controversy*, Walter de Gruyter, Berlin / New York, 2006.
- Komrij, Gerrit**, 'Het jaar van de onberispelijke poëzie', in: *Vreemd pakhuis*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2001, 95-107.
- Kregting, Marc**, 'Zo moet het; ik wil zo niet', *Laden en lossen*, Nijmegen, Vantilt, 2006, 21-31.
- Meizoz, Jérôme**, '"Postures" d'auteur et poétique (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq)', in: *L'oeil sociologue et la littérature*. Slatkine Érudition, Genève, 2004, 51-65.
- Meizoz, Jérôme**, 'Le roman et l'inacceptable. Sociologie d'une polémique: autour de Plateforme de Michel Houellebecq', in: *L'oeil sociologue et la littérature*, Slatkine Érudition, Genève, 2004, 181-203.

- Meizoz, Jérôme**, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève, 2007.
- Mertens, Anthony**, 'Apetrots, Een gekooide blik', in: *De Groene Amsterdammer*, 23-03-1994.
- Middag, Guus**, 'U kunt ermee doorsporten', in: *NRC Handelsblad*, 12-11-1993.
- Nabokov, Vladimir**, *Lectures on Literature*, edited by Fredson Bowers, Harvest, San Diego / New York / London, 1982.
- Neefjes, Annemiek**, 'De andere waarheid van Gerrit van Houten', in: *Vrij Nederland*, 07-05-1994.
- Oosterhoff, Tonnus**, *Vogelzaken*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1991.
- Oosterhoff, Tonnus**, *Het dikke hart*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1994.
- Oosterhoff, Tonnus**, 'Een ijlroman', in: *De Revisor* 32, 1995, 5-12.
- Oosterhoff, Tonnus**, *Kan niet vernietigd worden*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1996.
- Oosterhoff, Tonnus**, *Ook de schapen dachten na*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2000.
- Oosterhoff, Tonnus**, *Dans zonder vloer*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2003.
- Oosterhoff, Tonnus**, *Hersenmutor: gedichten 1990-2005*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005.
- Pfeijffer, Ilja Leonard**, 'En het werd uitgewist', in: *NRC Handelsblad*, 18-11-2005.
- Pieters, Jürgen**, 'Wie schrijft moet zwijgen: over de wedergeboorte van de auteur', in: *Het werkelijkheidseffect*, samenstelling Rokus Hofstede & Jürgen Pieters, Historische Uitgeverij, Groningen, 2004, 7-30.
- Pint, Kris**, *De perverse kunst van het lezen: over de fantasmatistische semiologie van Roland Barthes' Cours au Collège de France*. Universiteit Gent, proefschrift, 2007.
- Rees, C.J. van en G.J. Dorleijn**, 'Literatuuropvattingen in het literaire veld: over de integratie van twee benaderingen', in: *Spektator* 23, 1994, 91-114.
- Rees, Kees van en Gillis J. Dorleijn**, 'Het Nederlandse literaire veld 1800-2000', in: *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*, redactie Gillis J. Dorleijn en Kees van Rees, Vantilt, Nijmegen, 2006, 15-37.
- Reugebrink, Marc**, 'Raadsels: "Het genoegen Tonnus Oosterhoff te zijn"', in: *De Groene Amsterdammer*, 09-02-1994.
- Reugebrink, Marc**, 'Heksenketel', in: *De Groene Amsterdammer*, 21-01-1998.
- Reugebrink, Marc**, 'Domineesangst', in: *yang* 36, 2000, 507-511.
- Rovers, Daniël**, *De figuur in het tapijt: op zoek naar zes auteurs*. Vrije Universiteit Brussel, proefschrift 2008.
- Strube, Werner**, 'Über verschiedene Arten, den Autor besser zu verstehen, als er sich selbst verstanden hat', in: *Rückkehr des Autors: Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, herausgegeben von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez, Simone Winko. Niemeyer, Tübingen, 1999, 135-155.
- Tadié, Jean-Yves**, 'Qui parle ici?', in: *Le roman au XXe siècle*, Pierre Belfond, Paris, 1987, 10-29.
- Vandevoorde, Hans**, 'Elsschots kaaswonde. Over auteursintenties en context', in: *TNTL* 123, 2007, 344-356.
- Voorde, Tom van de**, 'Isolatie of contact', in: *Tijd Cultuur*, 06-12-2000.

Noten

- 1 Jannidis, Lauer, Martinez, Winko (1999). De samenstellers stellen in hun inleiding, 'Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern', dat de theorieën over de dood van de auteur, door respectievelijk Barthes en Foucault, zoveel weerklank vonden omdat ze samenvielen met een maatschappelijke omwenteling (p. 16).

- 2 Jannidis, Lauer, Martinez, Winko (1999), 19.
- 3 Vergelijk de manier waarop Docherty in *Alterities* (93) het postmodernisme fundeert op de dood van de auteur, waarbij het modernisme, alsof het niets is, wordt geassocieerd met slavernijpraktijken: 'Knowledge will become inherently historical and *material* and will produce an authority which is divorced from the totalizing pretensions of a modernist knowledge with its drives to power and mastery, a mastery which requires slavery as its correlative and which requires one individual to be recognized and identified as an essentially aristocratic master, an "author", at the cost of the voices of alterity.'
- 4 Binnen de neerlandistiek is de publicatie van Dorleijn (1989) belangrijk, waarin kritiek werd geleverd op het poëticaonderzoek en voorgesteld werd een eenheid aan te wijzen tussen tekst, literaturopvattingen en literair-sociaal gedrag, namelijk de auteur. In samenwerking met Wiljan van den Akker leverde Dorleijn een uitgewerkte kritiek op het poëticamodel en pleitte voor meer aandacht voor de 'specifieke eigenschappen van de tekst'. In de praktijk van het universitaire onderzoek bleek deze kritiek niet uit te monden in de toename van de studie naar literaire teksten, Dorleijn ging samenwerken met Kees van Rees en legde zich vanaf 1994 vooral toe op de sociologische aspecten van de literatuurstudie. Hierbij werd een beroep gedaan op de theorieën van Pierre Bourdieu, die in *De regels van de kunst* de hermeneutiek, de Russische formalisten, de *New Critics* en de structuralisten, kortom al diegenen die zich bezig hebben gehouden met de analyse of interpretatie van teksten beschuldigde van 'narcistische zelfingenomenheid'. Zij zouden de 'eigen (sociologisch ongeanalyseerde) ervaring van de gecultiveerde lezer' tot object van onderzoek hebben verheven. In *De productie van literatuur* (2006) wordt literatuurbeschouwers die zich met tekstanalyse wensen bezig te houden nog altijd verweten dat zij 'essentialistisch' en 'subjectivistisch' te werk zouden gaan en opgesloten zitten binnen het autonomistische paradigma (17, 31). Door deze strenge wetenschapsopvatting dreigt de literatuurbeschouwing te belanden in het parket van een schaatser met bevroeringsverschijnselen, die wel kan constateren dat hij een wak aan de horizon steeds dichternadert, maar niet meer over het vermogen beschikt een andere richting in te slaan.
- 5 Barthes (2003), 277. Barthes onderscheidt en passant (279-280) vier auteursverschijningen, de vier vormen van het zelf van de schrijver die bij de productie van een tekst betrokken zijn. Hij noemt de *persona* (burgerlijke persoon van de auteur), de *scriptor* (het beeld van een auteur zoals die van hem bestaat in de buitenwereld), de *auctor* (de persoon die verantwoordelijkheid draagt voor een tekst) en, ten slotte, de *scribens* (het ik dat aan het schrijven is). Zelf lijkt Barthes vooral die laatste rol te ambiëren, de rol van de *scribens*. Tijdens het college staat hij uitgebreid stil bij de mogelijksvoorwaarden om dagen, weken, maanden achtereen onbekommerd door te kunnen werken aan een groots oeuvre. Maar Barthes beseft dat elke bekende *scribens* ondertussen vooral een *scriptor* wordt geacht te spelen. Journalisten, uitgevers en bevriende auteurs dringen hem een welbekende figuur van de auteur op, zonder daarbij, aldus Barthes (291), te realiseren dat zoiets *tijd* kost. Elders, in *Het plezier van de tekst* met name, heeft Barthes het over het 'zekere lichaam' van de tekst (52); dat begrip sluit aan bij wat hier de auteursfiguur wordt genoemd; de *scriptor* zou kunnen worden vergeleken met de figurauteur.
- 6 Dorleijn (1984), 7-8: 'Elke individuele auteur bezit, neem ik aan, een persoonlijke constellatie van componenten uit het algemeen literaire "systeem" en het algemeen taalsysteem, die uiteraard beïnvloed is door "externe" factoren (onder meer van sociale en psychologische aard). Deze constellatie

is het literaire idiolect.’ [...] ‘Het idiolect kent twee componenten: De eerste bevat de eigenaardigheden op het gebied van de thematiek, de visie op het bestaan, de literaire persoonlijkheid, de “semantische Geste”. De tweede bevat de retorische-stilistische characteristicen, te beschrijven als ingrepen op linguïstisch materiaal.’ De door Dorleijn genoemde ‘semantische geste’ is een begrip van Mukařovský, een nogal intentionele notie, zoals uit een voetnoot blijkt, namelijk de semantische intentie ‘die das gesamte Werk durchzieht und organisiert’ en die bovendien een ‘Hinweis auf die Dichterpersönlichkeit enthält’.

- 7 Barthes, (2004), 114-115: ‘Het beeld dat in de mainstreamcultuur van de literatuur is tiranniek gericht op de auteur, zijn persoon, zijn levensverhaal, zijn smaak en zijn liefhebberijen [...] de verklaring van het werk wordt steevast gezocht bij degene die het gemaakt heeft, alsof via de meer of minder doorzichtige allegorie van de fictie uiteindelijk toch steeds de stem van één en dezelfde persoon weerklinkt, de *auteur*, die ons zijn “confidenties” prijsgeeft.’ Couturier stelde vast in *La figure de l’auteur* (26) dat sommige Franse beroemdheden naam hebben kunnen maken als schrijver, louter en alleen doordat ze bekend zijn bij een groot publiek: het werk parasiteert op de bekendheid van de auteur
- 8 Booth (1979), 268-271, over het imago van de auteur: ‘Dickens making a fortune reading aloud from his works [...]; Mark Twain becoming famous for anecdotes that he never told; Norman Mailer enacting the public’s notion of “the writer” – these all to some degree fly free of any actual creation of the author. Some authors have been able to make these communal inventions work for them [...] Other authors report that they feel trapped by their public roles.’ Naast de auteur als ‘character’ plaatst Booth de ‘career author’, een zogeheten ‘sequence of implied authors’. Verder noemt hij nog de bekende ‘implied author’, de ‘dramatized author’ (de ik-verteller) en auteur van vlees en bloed. Genette daarentegen ziet de ‘implied author’ als een beeld dat de lezer heeft van de auteur. In *Nouveau discours du récit* (117) stelt Genette dat zo’n beeld alleen relevant is als dat afwijkt van de werkelijkheid van de tekst: ‘En bonne logique [...], une image n’a de traits distinct (de ceux de son modèle), et donc ne mérite une mention spéciale, que si elle infidèle, c’est-à-dire incorrecte.’
- 9 Van Rees en Dorleijn (1994), 108.
- 10 Burke legt in *The Death and Return of the Author* (37) een verband tussen de notie van de ‘biografeem’ en het opstel over de auteurslegende als literair feit van Tomaševskij.
- 11 Meizoz (2007), 18.
- 12 Tadić (1987), 21.
- 13 De twee begrippen kunnen worden verduidelijkt aan de hand van het onderzoek dat Wiljan van den Akker verrichtte naar de poëtica Martinus Nijhoff. In *Een dichter schreit niet* (9-26) onderscheidde Van den Akker vier verschillende categorieën van poëtische uitspraken: de *expliciete* versus de *impliciete versinterne poëtica*, en de *expliciete* versus de *impliciete versexterne poëtica*. Van den Akker maakte dus een verschil tussen het primaire en het secundaire werk van de auteur, en daarbinnen tussen uitdrukkelijke stellingen van de auteur en stellingen die binnen zijn woorden besloten liggen. Het tweevoudige onderscheid *auteursfiguur* / *figuurauteur* heeft een andere invalshoek. Het is niet gericht op het reconstrueren van (poëtische) uitspraken, maar wil juist alle uitspraken over een oeuvre onderscheiden van het literaire oeuvre zelf. Er zou gesteld kunnen worden dat voor dit onderscheid het verschil expliciet en impliciet fundamenteel is. Expliciet zijn namelijk alle uitspraken over literatuur, impliciet is altijd de literatuur zelf.

- 14 Voor een overzicht van de narratologie, zie: Herman en Vervaeck (2005). Voor de poëzie: De Feijter (1991).
- 15 Compagnon (1998), 71-77. Compagnon voert de methode van de parallelle vindplaatsen terug tot Thomas van Aquino. De structuralisten, aldus Compagnon, kantten zich tegen de auteursintentie, maar beriepen zich wel degelijk op vergelijkbare passages in het oeuvre van een auteur – en erkennen dus impliciet het belang van de parallelle vindplaatsen. Compagnon verwijst naar de interpretatie van Baudelaire's 'Les chats' door Jakobson en Lévi-Strauss, en door Riffaterre.
- 16 Bourdieu (1998), 16: 'Wie zijn bestaansrecht maar moeilijk aan zijn eigenlijke werk kan ontnemen, rest inderdaad geen andere weg dan om zo vaak mogelijk op televisie te verschijnen, dus om met regelmatige tussenpozen zo overzichtelijk mogelijke boekjes te schrijven die [...] als voornaamste functie hebben dat ze uitnodigingen voor televisieoptredens opleveren. Zo is het beeldscherm tegenwoordig een soort spiegel van Narcissus geworden, een plek waar exhibitionistisch-narcistische behoeften worden bevredigd.'
- 17 In deze gevallen kan de literatuurbeschouwer wezenlijke tekstkritiek leveren, namelijk door de auteur, in de woorden van Kant, 'besser zu verstehen, als er sich selber verstand' (Strube (1999), 138).
- 18 De Coninck (1995), 122.
- 19 Middag (19993), 137: 'Het aardige van biografische informatie is dat je haar bij het lezen van poëzie zelden echt nodig hebt en dat er weinig mee verklaard kan worden, maar dat je er ter introductie soms mooi je voordeel mee kunt doen. [...] Ziehier wat enig vicieus biografisme vermag. Maar ziehier vooral de veelzijdige, eigenzinnige en weinig verliteratuurde indruk die dit debuut maakt.'
- 20 De Coninck, (1995), 121. De Coninck sloot de recensie af met: 'Oosterhoff ent ons in met fragmentarische taal. Met zichzelfscherven. Ik begrijp hem niet. Ik begrijp mezelf niet.'
- 21 Oosterhoff (2005), 134.
- 22 Kregting (2006), 22-23: 'Met eigen wapens bestrijdt het gedicht psychologisme als dat van De Coninck. [...] Wie met wetten van oorzaak en gevolg op iemand kauwt, krijgt minstens twee ikken.' Oosterhoff zou volgens Kregting in zijn werk echter laten zien dat het hedendaagse dogma 'jezelf zijn' nog niet zo simpel is, en misschien zelfs helemaal niet wenselijk. De essayist refereerde aan de volgende regels in het genoemde gedicht, dat hij in verband bracht met Oosterhoffs definitie van psychologen als 'menseneaters': 'kauw kauw kauw kauw kauw kauw kauw. Ik. Ik.' Zowel in het woord 'ik' als in het woord 'kauw' sluit de mond zich als in een kauwende beweging.
- 23 Komrij (2001), 100-101.
- 24 Pfeijffer (2005). Pfeiffer noemde Oosterhoff een 'Nederlandse Homerus' omdat bij hem sporen van het oude (orale cultuur) en het nieuwe (digitale poëzie) naast elkaar staan. Een andere dichter-classicus, Gebrandy, sluit in feite aan bij deze uitspraak, door te stellen (2002): 'Tonnus Oosterhoff lijkt als weinig anderen te beseffen dat onze schriftcultuur haar langste tijd gehad heeft.'
- 25 Oosterhoff, (2005), 171.
- 26 'mij lijkt dat niet veel geëist'. De regel in de verzamelbundel *Hersenmutor* luidt: 'mij lijkt dat niet veel geëist'. Een redactieslordigheid, mag aangenomen worden.
- 27 Oosterhoff (2000), 23: 'Maar het is ook deprimerend en eenzaam in de kooi van doorhebben. Het is er uit te houden, maar te leven valt er niet.'

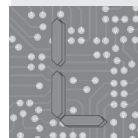
- 28 Van de Voorde (2000). Groenewegen wees er in *Overvloed* (266) op dat de ervaring van de werkelijkheid voor Oosterhoff geen discursieve aangelegenheid is, maar eerder bestaat uit de verstoring van discursief begrip. Kregting stelde in *Laden en lossen* (26) dat Oosterhoff zijn poëzie bewust onaf laat – ‘telkens zie je de schets, niet de uiteindelijke afbeelding’ – maar merkte daarbij op dat hij met een dergelijke uitspraak het werk al te zeer situeerde, en het daardoor ook annexeerde. Voorbeeld van de dubbelzinnige, onaffe staat van het dichtwerk van Oosterhoff zijn de handschriftnotities die in *Wij zagen ons in een kleine groep veranderen* met de drukletters interfereren.
- 29 Elshout (2006), 457.
- 30 Reugebrink (2000).
- 31 Peters (2000): ‘In zo’n verhaal kan ik het laten zien. In die essays gaat zoiets soms lastiger, omdat ik zelf iets heb te beweren. Dat staat er dan te dik tussen, begrijp je? Het denken verdringt het kijken. Je wordt dan meer tekstschrijver dan schrijver.’
- 32 Oosterhoff (2005), 121: ‘Hoe word je van de taak van zeggen hoe het is? / Niet blij. Niet blij met de schuchtere rede allenig.’
- 33 Oosterhoff (2005), 154.
- 34 Oosterhoff (2005), 154. De magazijnknecht met de ‘gladde polsen’ is een typische Oosterhoff-beschrijving, niet ongelijk aan de ‘Nederlander met lage tepels’ in Oosterhoff (2000), 32.
- 35 Oosterhoff (1996), 62.
- 36 Oosterhoff (2003), 107.
- 37 Als een ijlroman typeerde Oosterhoff al in een essay (1995) de roman *De donkere kamer van Damokles* van Willem Frederik Hermans. Oosterhoff wees op tal van slordigheden in het verhaal en op de haastige, soms onverzorgde stijl van het boek, uitgerekend van de auteur die stelde dat er in een roman geen mus van het dak kan vallen zonder bedoeling. Oosterhoff veronderstelde dat Hermans, verrast door het succes van een roman die hij tegen zijn wil afschreef, de receptie van zijn boek heeft gestuurd, onder meer door uitspraken over de genoemde mus. Interpretatoren zouden vervolgens *De donkere kamer van Damokles* als ‘Jehova’s’ geïnterpreteerd hebben. Zij hechtten teveel waarde aan de *figuurauteur* Hermans, een auteur waarover Oosterhoff meldt (16): ‘Hermans heeft zijn eigen boek slecht begrepen, dat is de verwarrende waarheid.’
- 38 Van de Voorde (2000). Oosterhoff stelt dat hij door waarneming contact denkt te maken met de werkelijkheid. Interviewer Van de Voorde merkt op dat een doorgedreven waarnemen leidt tot isolatie, waarbij de werkelijkheid tot spel dreigt te worden van de waarnemer.
- 39 Oosterhoff (2000), 31-32.
- 40 Oosterhoff (1994), 55: ‘[H]ij zag twee glazen platen boven elkaar, één beschilderd met realiteit, de ander met gedachten en voorstellingen – welke lag boven?’
- 41 Iser (2001), 222, 239: ‘Het verzwegene in schijnbaar triviale scènes en de leemtes in de scharnieren van de dialoog betrekken de lezer niet alleen bij het gebeuren, maar verleiden hem er ook toe de vele contouren van de onder woorden gebrachte situaties zo in te vullen dat deze een nieuwe dimensie krijgen.’
- 42 Oosterhoff (1994), 53.
- 43 Oosterhoff (1991), 28.
- 44 Oosterhoff (1991), 41.

- 45 De (onoplosbare) vragen contrasteren op het eerste gezicht met de soms grote stelligheid die de auteur aan de dag legt in poëtische uitspraken. Toppunt is waarschijnlijk zijn (ironische) gelijkstelling van iemand met stellige overtuigingen met een fascist in 'Radio tegen fascisme'.
- 46 Oosterhoff (1996), 47. Vergelijk ook de ode aan Lucebert, waarin de dichter zich in de allereerste regel afvraagt: 'waarom krijg ik kippevel / als ik over mijn buik wrijf?
- 47 Oosterhoff (1994), 110
- 48 Reugebrink (1994): '[O]mdat Oosterhoff in zijn raadselachtige gedichten blijkbaar een geheim weet te bewaren dat na de oplossing van het raadsel uiteindelijk toch blijft bestaan. Dat niet uit te leggen valt. Dat je alleen kunt ervaren.' Neefjes (1994) sprak van een 'intrigerende raadselachtigheid' van *Het dikke hart*. Gerbrandy (1997) stelde dat de lezer vaak wordt geconfronteerd met 'onoplosbare raadsels', waarvoor hij gecompenseerd zou worden met 'onvergetelijke regels'.
- 49 Reugebrink (1998): 'En waar je andere dichters die zo tekeergaan in hun werk nog wel eens irritant vindt, vergeef je Oosterhoff alles. Want Oosterhoff is namelijk grappig.'
- 50 Elshout (2006), 452.
- 51 Middag (1993).
- 52 Neefjes (1996).
- 53 Oosterhoff (2005), 19.
- 54 Een andere voorbeeldzin, uit *De ingeland* (89) dit keer: 'Aan de rand van een zwembassin bindt een zin noren aan, / staat op, blaast in zijn handen, schaatst met stellige blik / tussen water hoestend zich uit de voeten makende hoofden.' In eerste instantie lijkt de dichter een metafoor te hanteren: een zin gaat uit schaatsen. Maar op het moment dat de lezer doorheeft dat die zin schaatst in een 'zwembassin', zakt het gedicht letterlijk of eigenlijk vormelijk door het ijs. Het resultaat is het syntactische equivalent van een stoeipartij in het water: 'schaatst met stellige blik / tussen water hoestend zich uit de voeten makende hoofden'.
- 55 Mertens (1994).
- 56 Diepstraten (1994).
- 57 Oosterhoff (1994), 96-97.
- 58 Oosterhoff (1994), 38-39.
- 59 Kindt, & Müller (2007, 59) stellen dat de positionering van Booth ten opzichte van de *New Critics* ook een institutioneel aspect kende: Booth werd opgeleid binnen de meer lezersgerichte *Chicago School of Criticism* – in de strijd om erkenning en fondsen de tegenhanger van het *New Criticism*.
- 60 Herman en Vervaeck (2005), 24. Booth (1961), 73: 'Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole; the chief value to which *this* implied author is committed, regardless of what party his creator belongs to in real life, is that which is expressed in the total form.'
- 61 Booth (1961), 70-71: 'As he [the author] writes, he creates not simply an ideal, impersonal "man in general", but an implied version of "himself" that is different from the implied authors we meet in other men's work. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote. [...] Whether we call this implied author an "official scribe," or adopt the term recently revived by Kathleen Tillotson – the author's "second self" – it is clear that the picture the reader gets of this presence is one of the author's most important effects. However impersonal

he may try to be, his reader will inevitably construct a picture of the official scribe who writes in this manner – and of course this official scribe wil never be neutral towards all values.’ Booth verwijst niet naar soortgelijke ideeën die Proust aan het begin van de eeuw op papier zette.

- 62 Herman & Vervaeck (2005), 24-27. Genette, (1983), 97. Genette haalt ook Mieke Bal aan, die noteerde dat de notie van de ‘impliciete auteur’ populair was in de moralistische jaren zestig. Zo kon een tekst veroordeeld worden zonder daarbij de auteur te hoeven verketteren.
- 63 Booth, (1961), 384-385.
- 64 Recent ontwierp Vandevoorde (2007) een hedendaagse, niet-moralistische variant van de impliciete auteur.
- 65 Barthes (2004), 120-121.

Stof en stilering van *De ondergang van de Familie Boslowits*



Arne op de Weegh

Abstract

The persecution of Jews in Amsterdam during the Occupation is the subject of Gerard Reve's classic novella *The Decline and Fall of the Boslowits Family* (1946, trans. By James S. Holmes & Hans van Marle 1961), which is narrated not from the victims' point of view but from that of their non-Jewish neighbours. Not only is no direct reference made to the threat facing the Boslowitses, but the story's narrative technique exploits the possibilities of this omission to the extreme: the words "Jew" or "Jewish" do not appear in the story at all. As a result, readers are offered a sense of the plight of the Jewish communities in Amsterdam in a way that provides access to unspoken subtleties lying hidden beneath the surface. Using Louis de Jong's multi-volume study of *The Kingdom of the Netherlands during World War II* as a guide, the present essay explores the various ways in which the story invokes and exploits references to historical events. A surprisingly detailed chronology can be established for a story in which not a single date is mentioned. An appreciation of the significance of historical context in this story suggests more generally that our understanding of Dutch literary works dealing with World War II can benefit greatly from a closer attention to historical details, and from a more historically informed approach.

1. Inleiding

Simon van het Reve publiceerde *De ondergang van de Familie Boslowits* in het decembernummer 1946 van het tijdschrift *Criterium*. Over de werkelijke publicatiedatum zegt dat weinig, want het tijdschrift verscheen met grote vertraging: eind december was het novembernummer er nog altijd niet.¹ Waarschijnlijk verscheen het decembernummer niet eerder dan begin februari, want pas op 15 februari signaleerde *Het Parool* de 'voortreffelijk geschreven' novelle over 'den ondergang van een Joodsche familie in Amsterdam gedurende de bezetting'. De bedenkingen aangaande de 'geforceerd' aandoende 'koelheid van dit proza' weerhielden de krant niet van de

conclusie ‘dat dit het eerste proza van een jongere over den oorlog is, dat op hoog en verantwoord peil staat.’²

Weinig is bekend over de motieven van de redactie van *Criterium* om de inzending op te nemen, maar de evident grote herkenbaarheid van de verhaalgebeurtenissen zal een rol hebben gespeeld. Redactielid Willem Frederik Hermans stemde in 1993 nog steeds in met de verwoording van het opgewonden gevoel dat het uitbreken van de oorlog bij de jeugd opriep. Volgens Hermans kwam dat gevoel eindelijk eens iets spannends mee te maken voor bij “enkele perverse jongetjes van een jaar of achttien, zoals bij Gerard Reve, en ook bij mij.”³ Meer specifiek herkent Hermans zijn eigen ervaring in Reves weergave van het bombardement op Schiphol: “En hij zegt dan: ‘Hè hè, gelukkig, het is begonnen!’ Dat gevoel was onder de jeugd vrij algemeen. Ook voor mij is die oorlog begonnen met het verschijnen van de eerste vliegtuigen in de lucht”.⁴

De herkenbaarheid betreft niet alleen de historische gebeurtenissen, maar is er ook op een individueel niveau. ‘Als ik het nu lees,’ zo viel Brandt Corstius (2005) bij herlezing op, ‘zie ik dat de drie kinderen Eric, Joost en Lies van de familie Willink, die bevriend is met de ouders van Simon, natuurlijk de drie kinderen van Jan en Annie Romein zijn.’ Deze observatie bevestigt een eerdere suggestie van Raat (1977) over de gebroeders Spanjaard uit *De avonden*: ‘Louis en Frans Spanjaard doen sterk denken aan de om hun moed bewonderde gebroeders Willink.’⁵ Dan zou de naam Spanjaard dus een verbastering van Romein zijn en dat strookt geheel met de vervorming van bestaande namen in de roman, waarbij het warenhuis Het Wespennest het alter ego van De Bijenkorf is.⁶ De werkelijke moeder van de familie Willink, Annie Romein-Verschoor, signaleert in haar memoires ook de genoemde uitwerking van het bombardement op Schiphol: ‘Er zat ook een element van spanning in dat vooral de kinderen sterk aangreep en iets van de doffe ellende, die je overal overviel, teruggedreef.’⁷ De broer van de auteur, Karel van het Reve, heeft in een interview de werkelijke naam van de familie Boslowits aan de vergetelheid ontrukkt: “Poolse Joden, Bobrowmisky.”⁸ Tevens benadrukte hij het werkelijkheidsgehalte van het verhaal: “die familie Boslowits, dat is gewoon alles zoals het is.”⁹

Het verhaal leent zich voor een geannoteerde editie die van vrijwel elke gebeurtenis de werkelijke toedracht belicht, vaak zelfs met vermelding van tijd en straat, een opmerkelijke werkwijze voor een auteur die bij herhaling heeft gewezen op de beperkte waarde van de werkelijkheid voor de kunst. Op 20 maart 1958 schrijft Reve aan Hermans over zijn eigen fout ‘dat ik mij te veel aan de waarheid houd, wat onwaarschijnlijkheid veroorzaakt.’¹⁰ Enkele maanden later wijst de auteur in een - gefingeerd - interview de werkelijkheid in nog stelligere bewoordingen af: ‘een schrijver die de werkelijkheid zou beschrijven, zou iets hoogst onwaarschijns en ongeloofwaardigs te voorschijn brengen.’¹¹ Meer dan een kwarteeuw later draagt een van zijn Albert Verwey-lezingen uit 1985 - de meest systematische uiteenzetting van zijn poëtische opvattingen - als titel: *Echt Gebeurd Is Geen Excuus*. Volgens Reve is kunst een ‘gestileerd menselijk handelen (of een produkt daarvan), dat een

ontroering teweegbrengt'¹² en voor dat effect is de werkelijkheid onbruikbaar, want die is ofwel 'moordend vervelend', ofwel 'volstrekt onwaarschijnlijk en volstrekt ongeloofwaardig'.¹³ Dit alles maakt benieuwd welke stilering de stof in *De ondergang van de Familie Boslowits* heeft ondergaan.

De beantwoording van deze vraag verloopt als volgt. Welke historische stof in de novelle is verwerkt, ga ik na aan de hand van de bekende studie van De Jong over *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog* (2).¹⁴ Dat levert naast een samenvatting van het verhaal een nauwkeurige chronologie op. Afwijkingen van de historische chronologie komen daarna aan de orde (2.1). Een soortgelijk patroon kent de bespreking van de verteltechniek: eerst komen de kenmerkende aspecten daarvan aan bod, met name het verzwijgen van de dreiging (3), en vervolgens de afwijkende gevallen dat die dreiging toch ter sprake komt (3.1). Bij wijze van afsluiting wijs ik op enkele opmerkenswaardige overeenkomsten tussen de novelle en de literaire constructie van de zojuist al even ter sprake gekomen Verwey-lezingen van bijna veertig jaar later, gebundeld onder de titel *Zelf schrijver worden* (4).

2. Details van de jodenvervolging

'Met de familie Boslowits,' aldus de verteller, Simon, 'kwam ik voor het eerst in aanraking op een kinderpartijtje, een kerstfeest bij kennissen'.¹⁵ Aldus luidt de bedrieglijk feestelijke en onschuldige inzet van het verhaal. De familie bestaat uit vier personen, de invalide oom Hans, de overbezorgde, zenuwzieke tante Jaanne en hun twee zoons Otto, die een beetje achterlijk is, en Hans, een pestkop twee jaar ouder dan Simon. De aangeduide aandoeningen, maar met name de verlamming van oom Hans verergeren gedurende het verhaal en vormen zelfs de voornaamste ontwikkeling in de eerste helft van de novelle. Wie na dit gedeelte zijn lectuur staakt, houdt de indruk over dat de ondergang uit de titel hierop doelt. De werkelijke aard van de ondergang blijkt direct na de capitulatie, als de familie ten prooi valt aan de jodenvervolging.

Francken (1994) heeft als enige oog gehad voor de opmerkelijke overeenkomst tussen de twee ondergangen, die in beide gevallen neerkomt op een beperking in mobiliteit die uiteindelijk de dood ten gevolge heeft.¹⁶ Het lijkt er zelfs op dat de ene ondergang een metafoor voor de andere is: de verergeringen van de verlamming houden gelijke tred met de toenemende dreiging die Hitler voor het buitenland vormt. Het gaat om een globale overeenkomst, want de tijdsaanduidingen in de novelle zijn te vaag om de verergeringen te kunnen koppelen aan specifieke gebeurtenissen, maar de dreiging begint niet pas in de tweede helft.

Op het eerste gezicht lijkt de vooroorlogse periode, waarin Simon nog een kind is, een zorgeloze tijd, alsof nazi-Duitsland niet bestaat. Toch is het verzwijgen van de dreiging niet minder geforceerd dan in de tweede helft: de aanvankelijk op spanning beluste Simon vermeldt zelfs het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in

september 1939 niet. In beschouwingen over de novelle wordt het vooroorlogse deel meestal overgeslagen; mogelijk speelt hier mee dat de bestudering van oorlogsliteratuur steeds is ondernomen door letterkundigen die die tijd niet zelf hebben meegemaakt. Wie de jaren dertig wel zelf heeft meegemaakt, zal het ontbreken van de oorlog in het eerste deel minder onbevallen vinden. ‘Vanaf 1932,’ zo herinnert zich Hanny Michaelis, de voormalige echtgenote van Reve, ‘hoorde ik mijn ouders vaak spreken over Hitler en Nazi-Duitsland. Zij zagen het al vroeg somber in.’¹⁷ Dat vroege onbehagen is niet uitzonderlijk. “Mijn hele jeugd,” aldus Willem Frederik Hermans in een interview uit 1962, “stond in het teken van de oorlogsdreiging.”¹⁸ Ook op de vraag wanneer de oorlog hem ging bezighouden, heeft Hermans een duidelijk antwoord: “In 1933, toen Hitler aan de macht kwam.” Ook de latere chroniqueurs van de jodenvervolgung Abel Herzberg en J. Presser raakten al omstreeks die tijd doordrongen van de dreiging.¹⁹

Hoewel in de novelle geen jaartallen worden genoemd, staat vast welke periode zij beslaat. Bij het kerstfeest aan het begin is Simon zeven. Het moet dan om Kerstmis 1931 gaan, want in het voorjaar dat de Duitsers Nederland binnenvallen, wordt hij zestien. Om de vooroorlogse sfeer enigszins te schetsen, geef ik enige jaartallen. De kennismaking vindt plaats in de tijd dat Hitlers NSDAP haar grote opkomst beleefde. Bij de verkiezingen van 14 september 1930 werd zij de op een na grootste partij van de rijksdag. Op 26 februari 1932 verkreeg Hitler het Duitse staatsburgerschap en bij de verkiezingen van 31 juli van hetzelfde jaar wordt de NSDAP de grootste partij.²⁰

Na die eerste kennismaking vinden enige bezoeken plaats en komt de familie Boslowits gewoonlijk ‘elke oudejaarsavond’ (32) bij Simons familie doorbrengen. De verlamming van oom Hans blijft jaren ongewijzigd, maar breidt zich ineens uit tot de rechter arm in het jaar dat Simon naar de middelbare school gaat. Simon zal dan twaalf zijn, zodat het om 1936 moet gaan. Maar als de uitbreiding van de verlamming zich voordoet, zit Simon nog niet op die school, zodat het om het eerste gedeelte van het jaar moet gaan. De herbewapening van Duitsland, die in 1935 al tot het opzeggen van het verdrag van Versailles en de herinvoering van de dienstplicht had geleid, bereikte op zaterdag 7 maart 1936 een mijlpaal met de hermiliterisering van het Rijnland.

‘Drie jaar voor de oorlog’ (34) verhuist de familie Boslowits naar een woning vanwaar Simon de luchtbeschermingsoefeningen gadeslaat die ‘naar ik meen in de herfst’ (34) worden gehouden. ‘Een half jaar nadien’ komt de familie van Simon op ‘tien minuten lopen’ (34) te wonen, zodat vaker bezoeken kunnen worden afgelegd. Een half jaar na de herfst is een aanduiding die de verhuizing in de periode februari tot april 1938 plaatst. In de volgende vier bladzijden verlopen bijna ongemerkt twee jaar, want de eerstvolgende gebeurtenis is het bombardement op Schiphol. Ergens in deze periode van twee jaar stort oom Hans in. Deze nieuwe verergering noopt tot verhuizing naar een benedenhuis, waardoor de familie in de straat achter Simon komt te wonen (36).²¹ De eerste grote gebeurtenis van deze

periode is de *Anschluss* van Oostenrijk op 12 maart 1938.²² Opmerkelijk genoeg vermeldt Simon niet eens het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog in september 1939. Pas vlak voor de aanval op Nederland deelt hij terloops mede wat al enige tijd gaande is: ‘Wel waren Engeland en Frankrijk met Duitsland in oorlog’ (38). Op 3 september verklaarden Engeland en Frankrijk Duitsland de oorlog, twee dagen nadat Hitler Polen was binnengevallen.

In het voorjaar dat Simon zestien wordt, komt hij ‘op een avond in Mei’ (38) bij de familie Boslowits een broodrooster lenen. Daar treft hij grote opwindning aan, want vlak voor zijn aankomst klonk op de radio het verontrustende bericht over het intrekken van de verloven (38). De beslissing tot intrekking werd op 7 mei genomen en meteen per radio omgeroepen: ‘alle verlofgangers moesten zich onverwijld naar hun onderdelen begeven.’²³ In dezelfde week vindt ‘enkele uren na middernacht’ (39) het bombardement op Schiphol plaats. Dat bombardement begon op 10 mei 1940 om 3.58 uur en duurde bijna twee uur.²⁴

De capitulatie is op de volgende bladzijde al een feit. Deze werd over de radio bekendgemaakt op 14 mei om tien minuten over half zeven.²⁵ Diezelfde avond doen Simon en zijn familie mee met het verbranden en in de gracht gooien van boeken: ‘in Amsterdam lagen grachten en kanalen op tal van plaatsen vol met weggeworpen boeken en tijdschriften.’²⁶ De dag na de capitulatie trekken de Duitsers de stad binnen, een gebeurtenis die veel toeschouwers trekt, onder wie tante Jaanne.²⁷ Simon zelf geeft er de voorkeur aan vissen te vangen in plaats van de intocht gade te slaan (41).

De periode van de bezetting begint precies halverwege de tekst, waardoor de novelle in twee delen uiteenvalt. Het tweede deel behelst een reeks van onheilstijdingen, te beginnen met het als onbestelbaar terugkomen van een brief aan een neef in Berlijn. Op een muurkrant leest Simon het bericht over de Franse overgave, wat zijn moeder corrigeert: “Ze vragen dus een wapenstilstand” (44). Deze werd overeengekomen op 22 juni 1940. Kort daarop komen twee Duitsers oom Hans halen, maar zij vertrekken zonder hem als ze zien dat hij niet kan lopen. Hierna wordt ongeveer een half jaar overgeslagen: ‘De zomer en de herfst verliepen kleurloos’ (44).

Zes weken na een etentje op de tweede zondag van 1941 is een razzia gaande rond het Waterlooplein, de buurt waar Hansje op kantoor is (45). Het gaat om de razzia van 22 februari rond het Jonas Daniël Meyerplein, waarbij de *Ordnungspolizei* mitrailleurs inzette om het plein hermetisch af te sluiten.²⁸ Jobstijdingen in datzelfde jaar betreffen de dood van Parkmans dochter, de molestatie van een neef, het doodsbericht van Jozef, de zelfmoord van het voltallige gezin van dokter Witvis en de verwijdering van Otto uit het kinderkuis. Met nieuwjaar 1942 is de verlamming van oom Hans dusdanig verslechterd dat hij in het ziekenhuis opgenomen wordt (50).

Aan het einde van het eerste halfjaar van 1942 worden nieuwe instructies van kracht, die joden onder meer verbieden zich tussen acht uur ‘s avonds en zes uur

‘s morgens buitenshuis te bevinden, gebruik te maken van het openbaar vervoer en telefoon te hebben.²⁹ “Van morgen af moeten we om acht uur binnen zijn”, komt tante Jaanne op ‘een dag in de voorzomer’ (51) zeggen, zodat zij oom Hans niet meer kan bezoeken. Nog geen bladzijde verder kan ze “niet meer de stad uit”, zodat de moeder van Simon in haar plaats Otto in Apeldoorn gaat bezoeken. In juli ontving iedereen met een telefoonaansluiting een Ariër-verklaring ter invulling, waarop per 1 augustus in Amsterdam zo’n zesduizend nummers buiten dienst werden gesteld, hoofdzakelijk ten nadele van joodse abonnees.³⁰ Vermeldenswaard is verder dat het meest sprekende symbool van de vervolging, de jodenster, nergens in het verhaal ter sprake komt: het dragen hiervan werd begin mei 1942 verplicht gesteld.³¹

Als Hansje op een avond lang wegblijft, komt tante Jaanne bij Simon om vandaar naar Hansjes kantoor te bellen. Hansje werd met een afzetting geconfronteerd. Waarschijnlijk gaat het om de razzia van september - de precieze datum is onbekend - in de Weesperstraat en omgeving, dicht bij Hansjes kantoor.³² Vanaf midden september 1942 vindt in de grote steden ‘s avonds na achten het ophalen van joden uit hun woningen plaats.³³ Als het inventariseren begonnen is, brengt Simon een aantal bezittingen bij hem thuis in veiligheid (52).³⁴ Maar al snel gaat men over tot ophalen zonder voorafgaand bericht. Als regel gingen mannen van de *Hausraterfassung* mee met de agenten die joden moesten ophalen om de inboedel te registreren. Daarbij werd door de betrokkenen op grote schaal geroofd, in alle stadia tussen het ophalen van het gezin tot het afvoeren van de inboedel naar Duitsland.³⁵ In het trappenhuis bij tante Jaanne wordt de beurs van het vijfjarig zoonje van de burens geleegd (51-52).

Op verzoek van tante Jaanne haalt Simon een doktersattest dat aan moet tonen dat oom Hans niet zonder hulp van zijn vrouw kan (53-54). Nu waren de Duitsers bij een eerder bezoek inderdaad weer vertrokken omdat oom Hans op de hulp van zijn vrouw aangewezen was (44), maar dat was in 1940. Omdat de bezetter deed voorkomen alsof het ophalen geschiedde ten behoeve van de tewerkstelling, de *Arbeitseinsatz*, hoopte men dat lichamelijke gebreken tot vrijstelling zouden leiden.³⁶ Waarschijnlijk begon pas na de periode die de novelle beslaat, door te dringen wat het werkelijke doel was, al blijft onduidelijk wanneer precies.³⁷

Tante Jaanne en Hans wachten de gebeurtenissen af. Avondbezoek spreekt ‘met sombere verbazing over de toestand daar in huis’ en de moeder van Simon noemt het “net als in een spookhuis” (54). Elke avond zitten de twee ‘als beelden’ (54) voor het raam. Dit stemt geheel overeen met de wijze waarop De Jong (1975) deze situatie tekent.

Avond na avond zaten die mensen, veelal òp van de zenuwen, te wachten op het moment waarop aangebeld zou worden door de ophaalploeg die met het deportatiebevel in de hand het portaal of de trap zou binnenstampen. Elke auto die naderde kon *de* auto zijn.³⁸

Wanneer bij tante Jaanne en Hans wordt aangebeld, maakt het attest geen enkele indruk.

Op een Dinsdagmorgen kwamen burens ons zeggen, dat de vorige avond om half negen twee agenten met zwarte helmen op, gekomen waren. Tante Jaanne had ze het attest uit het ziekenhuis getoond, dat de een met een zaklantaarn had belicht. 'Wie bent U?' had hij Hansje gevraagd. Toen deze zich bekend had gemaakt, zei de ander: 'Hij staat niet op de lijst.' 'U moet allebei mee,' had toen de eerste gezegd. (54-55) ³⁹

De omschrijving van 'agenten met zwarte helmen' doelt op de voor het ophalen gebruikte detachementen, gevormd uit de *Ordnungspolizei*, gekazerneerde politie-eenheden waar hoofdzakelijk zogenaamde 'Schalkhaarders' deel van uitmaakten, politiemannen die in Schalkhaar bij Deventer speciaal opgeleid waren in de geest van de SS. In Amsterdam kreeg het politiebataljon op acht dagen in november 1942 en op zeven dagen in januari 1943 lijsten mee met de namen en adressen van op te halen joden. Het gaat hier om de zogenaamde 'zwarte hulppolitie': NSB'ers en WA-lieden in hun zwarte uniform. Het zal bij deze Hulppolitie wel regel geweest zijn om grote ijver aan de dag te leggen. ⁴⁰

In de volgende week wordt de woning leeggehaald. Omdat vlak daarvoor wordt vermeld dat de banden reeds van de invalidewagen waren 'afgestolen' (55), kan de indruk ontstaan dat burgers de woning leeghalen. Het gaat hier echter om het zogenaamde 'pulsen': nadat een gezin afgevoerd was, werd de sleutel van hun woning bij de *Zentralstelle* afgegeven en later aan de *Einsatzstab Rosenberg* uitgereikt om de inboedel in verhuisauto's te laden. Die waren van de verhuisfirma Abraham Puls, vandaar de term 'gepulste' woningen. ⁴¹

Een alinea na het ophalen van tante Jaanne en Hansje bericht een buurvrouw over het leeghalen van de inrichting het Apeldoornse Bos, waar Otto verblijft (55). Daarmee is impliciet aangegeven dat 1943 moet zijn begonnen, want de ontruiming van dat joodse krankzinnigengesticht vond plaats op donderdag 21 januari van dat jaar. Otto's waarschijnlijke onderkomen was het bij deze inrichting gelegen 'Achisomog', een gesticht voor moeilijk opvoedbare of ernstig gestoorde jeugdigen. ⁴² Dezelfde buurvrouw brengt het ontruimen van "'de Invalide'" ter sprake, waarmee zij doelt op de ontruiming van het tehuis 'de Joodse Invalide' op 1 maart. ⁴³

Oom Hans wordt vanuit het ziekenhuis naar een onderduikadres gebracht, een zolderkamer bij kennissen. Daar kan echter niet gestookt worden, zodat hij in de herfst opnieuw moet verhuizen.

Men slaagde er in hem een plaats te bezorgen in een tehuis voor ouden van dagen. Er zou voor de papieren gezorgd worden.

Toen men hem de beslissing mededeelde, toonde hij zich teleurgesteld. Hij verklaarde, liever bij vrienden ondergebracht te willen worden. (56) ⁴⁴

De teleurstelling is begrijpelijk, want oom Hans loopt meer risico, nu hij niet meer letterlijk aan het oog van de bezetter onttrokken is. Alles hangt nu af van de papieren. Het vermaken van een persoonsbewijs was niet moeilijk, maar men had er wel een echt voor nodig. Veel onderduikers hadden een zo primitieve falsificatie, dat men ook bij oppervlakkige controle al tegen de lamp kon lopen.⁴⁵

In de herfst van hetzelfde jaar pleegt Hans zelfmoord, waartoe de spanning van het opjagen alleen al in Amsterdam vele tientallen dreef.⁴⁶

2.1. De jodenster

Het bovenstaande wijst uit dat de beschrijving van historische gebeurtenissen herkenbaar en correct is. Daardoor vallen twee afwijkingen des te meer op.⁴⁷ Om te beginnen de molestatie van een neef van tante Jaanne, een gebeurtenis die ongeveer twee pagina's beslaat. Het incident zet als volgt in.

Hij had, fietsend door de binnenstad, een fout tegen de verkeersregels gemaakt en was door een gedeeltelijk in burger geklede, gedeeltelijk geüniformeerde man met zwarte laarzen, aangehouden, die bij het opschrijven van zijn naam had gegrijnsd. (47)

De schimmige omschrijving van de man maakt duidelijk dat de aanhouding niet door een gewone politieman verricht wordt. Dit strookt met de instructie die de neef enkele dagen later 's avonds thuis aan de deur ontvangt van een 'donker geklede, niet goed te onderscheiden man', dat hij de volgende dag 'op een kantoor moest komen, ergens in de binnenstad' (47) om de verkeersovertreding in orde te maken. Kennelijk gaat het al evenmin om een regulier politiebureau. Op dat kantoor wordt de neef door een man of zes gemolesteerd, waarbij een man met 'vet, grijs haar' (48) het voortouw neemt.

De enige instantie die aan zo'n omschrijving voldoet, is het bureau 'Joodse Zaken' dat op initiatief van de hoofdcommissaris, de NSB'er Tulp, bij het hoofdbureau van de Amsterdamse politie werd ingesteld met louter als taak joden op overtredingen te betrappen. Het stond onder leiding van de commissaris van politie R.W. Dahmen von Buchholz, net als vrijwel het voltallige personeel een NSB'er. Omdat deze alcoholist was, lag de dagelijkse leiding bij de NSB'er Abraham Kaper, een wat oudere brigadier van politie.⁴⁸ 'Beiden, Dahmen von Buchholz en Kaper, hebben herhaaldelijk gearresteerde Joden gruwelijk mishandeld'.⁴⁹

De instelling van het bureau hing samen met de doorgaans passieve opstelling van de meeste Nederlandse politie-agenten om joden te bekeuren. In de loop van 1941 was de joden zoveel verboden, dat het geen moeite kostte om overtredingen te constateren. Daarom werden kort na de invoering van de jodenster begin mei 1942 in de meeste steden speciale, door NSB'ers geleide groepen politiefunctiona-

rissen gevormd om joden te betrappen, waarbij de ster als schietschijf diende. Het bureau 'Joodse Zaken' werd op 1 juni ingesteld.

Op het eerste gezicht lijken deze gegevens niet te rijmen met de aanhouding van de neef, al was het maar omdat nergens staat vermeld dat hij een ster droeg. De jodenster wordt echter in de gehele novelle verzwegen. Toch staat vast dat Hansje en tante Jaanne de ster ongeveer een half jaar moeten hebben gedragen: het ophalen uit de huizen vond plaats vanaf half september, vierenhalve maand na de invoering van de ster.⁵⁰ De agent die de neef aanhoudt, grijnst bij het opschrijven van de naam, alsof hij dan pas merkt dat de overtreder joods is. Wie echter rekening houdt met de jodenster, beseft dat het horen van de naam slechts een bevestiging vormt van wat de agent reeds weet.

Het incident moet zich dan hebben afgespeeld tussen mei en 21 juli 1942, want op 20 juli werden joden gesommeerd de volgende dag hun fietsen in te leveren.⁵¹ De juiste datering van de aanhouding valt dus een jaar later dan juni 1941, waarin zij volgens de novelle plaatsvond.

De tweede afwijking behelst het tijdsverloop tussen het ontruimen van het Apeldoornse Bos en de Joodse Invalide. In werkelijkheid zaten er ruim vijf weken tussen beide ontruiming. Maar de laatste ontruiming is nog gaande als een buurvrouw hiervan een ooggetuigeverslag doet, dat ze besluit met de woorden: "Het Apeldoornse Bos is gisteren ook leeggehaald" (55).⁵²

Beide afwijkingen van de chronologie versterken de versnelling van de gebeurtenissen. Het tijdsverloop tussen beide ontruiming is aan dit vormgevingsprincipe aangepast. Arrestatie en molestatie van de neef vereisen een enigszins uitvoerige beschrijving, wat in de juiste chronologische volgorde vertragend zou werken, zodat het incident naar voren is gehaald.

3. Verteltechniek

De opmerkelijke verteltechniek heeft tot tal van typeringen geleid die op hetzelfde neerkomen als de geforceerde koelheid uit het vroegste signalement. Zo spreekt Melkman (1964) van 'gekunstelde soberheid'.⁵³ Naar aanleiding van de eerste boekpublicatie uit 1950 werd gesproken van een "reportagestijl" of "een genotuleerd verslag".⁵⁴

Maar waarin dit afstandelijke effect zit, werd zelden onder woorden gebracht. In de woorden van Raat (1987), gaat het eenvoudig om een 'welbewust niet uitspreken van wat essentieel is'.⁵⁵ Dit 'angstvallig omzeilen en verzwijgen van wat iedereen benauwt,' zo vat Raat (1987) het effect samen, 'brengt een geweldige beklemming teweeg onder de verhaalfiguren'.⁵⁶ Dit effect is het resultaat van vier verteltechnische omzeilingstrucs.

Ten eerste worden beladen woorden als jood, razzia en onderduiken vermeden, soms op geforceerde wijze, met als paradoxaal gevolg dat er dan nadruk op valt.

“De groenen vangen de jongens overal om het Waterlooplein” (45), komt tante Jaanne in paniek zeggen, want Hansje werkt daar in de buurt op kantoor. Simon gaat op verkenning uit.

Ik fietste snel naar de buurt rondom het Waterlooplein en bracht van alles nauwkeurig verslag uit. Oom Hans rookte langzaam zijn korte, zwarte pijp. ‘Een mooie trui heb je daar aan,’ zei hij midden in mijn relaas, ‘is die nieuw?’ (46)

Het woord ‘razzia’ valt niet, ook niet wanneer Hansje vijf bladzijden later op een avond echt tegen een razzia aanloopt.

Nadat tante Jaanne en Hansje zijn opgepakt, wordt oom Hans uit het ziekenhuis ontslagen en hij vertrekt ‘naar een zolderkamer in de binnenstad, die hij bij kennissen in gereedheid had mogen brengen.’

De zieke lag in zijn nieuw verblijf alleen, maar een verpleegster kwam tweemaal daags hem verzorgen. Slechts weinigen kenden deze verblijfplaats. (55)

Onmiskenbaar gaat het om onderduiken, zonder dat dit met zoveel woorden wordt gezegd.

Een tweede manifestatie van de gekunsteld sobere vertelwijze: hoe aangrijpender de gebeurtenissen, hoe summierder het verslag ervan. Aangezien die gebeurtenissen steeds maar aangrijpender worden en de families steeds dichter bij elkaar komen te wonen, levert dat een adembenemende versnelling op. Het eerste kennismakingsbezoek beslaat vijf bladzijden (26-30), daarna worden de verslagen steeds korter, tot er meerdere bezoeken per pagina plaatsvinden. In de bezettingstijd staat elk bezoek in het teken van een of andere onheilstijding.

Ten derde onthoudt de verteller zich van aanvullingen en correcties op de optiek van zijn jongere ik. Exemplarisch hiervoor is de openingsscène, waarin een kerstboom vlam vat: ‘allen die in de nabijheid van de boom vertoefden, werden gedwongen aan tafel te gaan zitten of naar de andere suitekamer te gaan, waar enkelen op de grond domino speelden’ (25). Simon gaat naar de suitekamer en is dus geen getuige van het uitdoven van de boom. Hoe dat in zijn werk gaat, blijft dan ook onvermeld. Aldus conformeert de oudere, vertellende Simon zich voortdurend aan de blik van zijn vroegere, belevende ik en laat nergens merken dat hij de afloop al weet of over een beter inzicht beschikt.

Die terughoudendheid leidt soms tot passages die de lezer tot interpretatieve aanvulling nopen. De eerste keer dat Simon bij de familie over de vloer komt, pest Hansje hem op drie manieren, die in toenemende mate om interpretatie vragen. Op Hans’ kamer ontwaart Simon een hondje van zeep, volgens Hans door hemzelf gemaakt. Op Simons vraag of hij dat op school gedaan heeft, antwoordt Hans dat hij het thuis deed, maar Simon ‘geloofde hem al niet meer, want hij had bij mijn vraag even in verwarring verkeerd’ (26-27).

Hierna pakt Hans zijn schrijftoestel, waarop men in een soort celluloid tekens kan schrijven en die met een druk op een knop weer kan uitwissen, ‘dat hij bekeek en in de handen nam op een wijze, die ten doel had mijn uiterste nieuwsgierigheid te wekken’ (27). Hoewel Simon de opzet van Hans doorziet, boezemt het toestel hem wel degelijk ontzag in: ‘Ik had nooit met de mogelijkheid rekening gehouden, dat zoiets kon bestaan’ (27). Hans bemerkt Simons’ fascinatie maar zegt van plan te zijn het toestel weg te gooien; hij geeft het niet aan Simon. Zelfs wanneer Simon jaren later weer in Hans’ kamer komt, is hij het toestel nog niet vergeten: ‘Het hondje stond er nog steeds, maar het schrijftoestel was er toen al lang niet meer’ (33).

Bij het derde pesterijtje heeft Simon in het geheel niets door. Tijdens een maaltijd bij de familie Boslowits vraagt Simon naar de betekenis van de letters die in het bestek gegraveerd zijn. Hans geeft te kennen dat de betekenis van de laatste letter slechts aan ingewijden bekend is. ‘Ik wilde niet de verantwoording nemen iets te vragen, dat om gewichtige redenen geheim moest blijven en zweeg dus’ (28). Uiteraard gaat het om een eenvoudig geval ‘waarachter iedere lezer gemakkelijk het pesterijtje van Hans ziet opdoemen,’ zo merkt Francken (1994) terecht op,⁵⁷ maar niettemin berust dat inzicht geheel op interpretatie. De verteller onthoudt zich van commentaar en de letters op het bestek komen niet meer ter sprake.

Nog een vierde vorm van terughoudendheid betreft de weergave van dialoog. Bij zijn ooggetuigeverslag van de razzia geeft Simon niet het verslag zelf weer, maar deelt slechts mede dat hij verslag doet. Alleen de onbenullige opmerking van oom Hans om de spanning te doorbreken, staat in de directe rede. Aangrijpende informatie staat vrijwel steeds in de vrije indirecte rede, bijvoorbeeld wanneer Hansje vertelt hoe hij aan een razzia ontsnapte.

Er was een afzetting van de straten geweest en men had hen op het kantoor gewaarschuwd. Toen alles rustig scheen, was hij vertrokken, maar halverwege had hij in een openbare waterplaats zich moeten verbergen. Tenslotte was het acht uur geworden en het laatste deel, door onze buurt, had hij hollend afgelegd. (51)

Simon geeft Hansjes verslag weer in zakelijke bewoordingen waaruit alle emotie is geweerd. Ook het gebruik van de voltooid verleden tijd sorteert een effect van afstandelijkheid. Het ophalen van Otto komt zelfs schijnbaar terloops ter sprake.

Op zekere dag kwam een buurvrouw bij ons. ‘Ze halen de Invalide leeg,’ zei ze. Ze had gezien, hoe honderden zeer oude mensen van de trappen uit het gebouw in gereedstaande auto’s waren gedragen en hoe een twee en negentigjarige man, die ze wel van vroeger meende te kennen, had geroepen: ‘Ze dragen me op de handen!’ ‘Het Apeldoornse Bos is gisteren ook leeggehaald,’ zei ze. (55)

Ook dit ooggetuigeverslag uit de eerste hand wordt zo afstandelijk mogelijk weergegeven. En het bericht over de ontruiming van Otto's Apeldoornse verblijfplaats, dat toch de eigenlijke reden van het bezoek van de buurvrouw zal zijn, wordt in een terzijde afgedaan.

De zelfmoord van oom Hans, die de ondergang van de familie Boslowits voltooit, is zorgvuldig voorbereid door een reeks van zelfmoordpogingen die meteen aanvangt de dag na de capitulatie, namelijk met een bioscoopfilm waarin een poging tot dubbele zelfmoord een gelukkig einde kent: een jongen schiet een meisje neer, maar mist daarna de moed om hetzelfde aan zichzelf te voltrekken. Het meisje overleeft echter en ze leven nog lang en gelukkig (41). In 1941 nemen de dochter van Parkman en haar echtgenoot vergif in, waarbij de echtgenoot echter overleeft (47). Later hetzelfde jaar doodt dokter Witvis met een scheermes zijn gezin, dat dezelfde samenstelling heeft als de familie Boslowits. Zelf wordt hij nog levend aangetroffen, maar overlijdt in het ziekenhuis (49). Achter elkaar gezet laat de reeks een luguber patroon zien: de pogingen slagen steeds beter en het betreft mensen die steeds meer op de familie lijken. Steeds verder wordt het net om de familie aangetrokken.

Twee verzetslieden komen het lijk van oom Hans wegwerken.

De vriend, die hem uit het ziekenhuis had gehaald en de man, die de kamer had afgestaan, droegen samen snachts het lijk de trap af en lieten het dicht bij huis, aan een touw, zonder geplas in de gracht zakken, waar het terstond zonk, zo is het mij verteld. (57)

Uit de laatste woorden blijkt dat Simon evenmin hiervan getuige was als van het hierboven al besproken ophalen van tante Jaanne en Hansje. Dat laatste vond plaats 'om half negen' (54), zo vernam hij van burens. In dit verband is het relevant te attenderen op een overweging van Simon tijdens het kerstfeest waarmee het verhaal begint.

Ik verlangde zeer het vertrek van de zieke man gade te slaan, want ik had hem door twee gasten zien binnendragen en dat schouwspel had mij geboeid. Reeds om half negen echter moest ik met mijn ouders naar huis vertrekken. (26)

Daarmee is de novelle van een circulaire constructie voorzien: in beide gevallen was Simon geen ooggetuige en verder komen zowel het tijdstip als het dragen door twee man overeen met de ondergang van de familie Boslowits. De literaire bouw verleent de ondergang de gedaante van een onafwendbaar noodlot.

3.1. Zinspelingen op de vervolging

De verteller en de personages brengen de dreiging nooit rechtstreeks, maar alleen via toespelingen ter sprake. Ik bespreek eerst de toespelingen die voor de lezer bestemd zijn en daarna die tussen de personages onderling. Het begin van de bezettingsperiode krijgt enige nadruk vanwege een symbolische gelijktijdigheid: op het moment dat anderen, waaronder ook tante Jaanne, de intocht van de Duitsers gadeslaan, houdt Simon zich met andere zaken bezig.

Ik was niet thuis, want ik had het druk. Door, naar men zeide, het bij misverstand binnenlaten van zout water in de poldervaarten, kwamen honderden vissen amechtig aan de oppervlakte zwemmen. Met een groot schepnet ving ik ze vóór ons huis, zonder dat ze enige poging tot ontsnappen deden en bracht er een emmer vol van thuis. (41)

Volgens Raat (1987), die meteen maant tot voorzichtigheid met het symbolisch duiden van Reves werk, duidt de gelijktijdigheid op een zekere overeenkomst tussen de situatie van de vissen en de joden, al is er geen volledige parallellie. Een vreemd element, zout water, dringt binnen op het moment dat ook de bezetter de stad inneemt. Dit element veroorzaakt de benauwenis van de vissen. Bovendien heet de joodse arts die zelfmoord pleegt, Witvis.⁵⁸ Hieraan valt nog toe te voegen, dat met name de situatie van oom Hans sterk op die van de vissen lijkt. Na een verblijf op een geheime zolder komt hij in een verpleeghuis terecht, een veel minder veilig onderkomen waarvoor hij papieren nodig heeft. Na ondergedoken te zijn geweest komt hij in figuurlijke zin dus boven water en doet geen poging tot ontsnappen. Ook in de symbolische passage blijft onuitgesproken wat essentieel is: de vissen proberen niet te ontsnappen, maar ontkomen is ook niet mogelijk. Daarmee krijgt de passage inhoudelijk en verteltechnisch trekken van een miniatuur van de novelle.

Ook weersaanduidingen lenen zich voor een allegorische voorstelling. Een vroeg voorbeeld hiervan doet zich al voor na afloop van het eerste bezoek aan de familie, wanneer Simon onderweg nadere instructies van zijn moeder krijgt.

‘Denk er aan, dat je nooit bij oom Hans vraagt, hoe oud Otto is.’ Ik meende dat de regen ons opeens iets harder tegemoet waaide. (30)⁵⁹

Aan het begin van de bezetting treft Simon zijn moeder en tante Jaanne aan bij ‘een peinzend theelicht’ (41), bezig de eerste onheilstijding te verwerken.

‘Hans heeft een brief gestuurd naar een tante in Berlijn,’ zei tante Jaanne, ‘al een tijd geleden. Hij is nu teruggekomen, onbestelbaar. Vertrokken met onbekende bestemming, stond er op.’

Op dat ogenblik viel een windstoot naar binnen, die het verduisteringspapier samen met een gordijntje enkele tellen oplichtte en een vel papier van de tafel joeg. Ik sloot snel het raam. (42)

Raat (1987) wijst opnieuw op de veelzeggende gelijktijdigheid, waardoor de windstoot de onzichtbare dreiging van buitenaf gaat verzinnebeelden. Met het sluiten van het raam probeert Simon ook alle gevaar buiten te sluiten.⁶⁰ Daarmee is evenwel nog niet de helft gezegd, want dan kan de brief gelden als een verzinnebeelding van het slachtoffer. Aannemelijk is dat tante Jaanne mèt de retour gekomen brief naar de moeder van Simon is gegaan en dat deze brief - veelzeggend geneutraliseerd tot 'een vel papier' - door de windstoot van tafel wordt gejaagd. Ten slotte vormen de stad waaruit en het moment waarop de brief terugkomt, een lugubere combinatie: Berlijn geeft een teken zodra haar macht zich tot Nederland uitstrekt. Als hoofdstad van Duitsland was Berlijn ook de stad waar de kerninstantie die de jodenvervolgung uitdacht, zetelde.⁶¹

Niet alleen de verteller bedient zich van een krampachtig zwijgen, ook de personages onderling brengen de dreiging niet ter sprake. Gevolg is dat Simon niet goed weet hoe Hansje erover denkt, wat blijkt als hij het attest heeft gehaald.

'Kijk, dat is fijn', zei tante Jaanne, toen ze het papier had gelezen. 'Dacht je dat dat iets om het lijf heeft?' zei Hans. 'Waarachtig,' antwoordde ik. 'Hij weet het, hij weet het', zei ik bijna hardop. 'Wat zeg je?' vroeg tante Jaanne. 'Ik neurie,' zei ik. (54)

Simon houdt tegenover tante Jaanne de schijn op, maar uit zijn verraste reactie blijkt dat hij meende dat ook Hans nog geloofde aan een ontsnapping. Uit zijn verkeerde inschatting van Hans' realiteitszin blijkt eens te meer hoezeer er onderling over de dreiging werd gezwegen.⁶² Die komt wel eens ter sprake, maar dan uitsluitend weer via een omweg.

De kunst is zo'n omweg. Enige weken nadat tante Jaanne heeft verteld over het doodsbericht van ene Jozef, maar in het verhaal vlak erna, speelt Hans een nummer voor Simon.

Op mijn verzoek speelde hij 'O Jozef, Jozef', maar de uitvoering beviel me niet, want hij volgde de melodie door al te nadrukkelijk 'ta ta ta ta' te zingen, waarbij zijn keel op een dwaze wijze door het opheffen van het hoofd gespannen stond.

'De harteklop van deze maatschappij, die muziek,' zei hij. (49)

Achter het verzoek, aldus Raat (1987), gaat de lugubere suggestie schuil dat Hans hetzelfde lot als Jozef beschoren zal zijn. Alleen via deze omweg kan datgene worden geuit, waarover verder krampachtig wordt gezwegen. De afsluitende opmerking van Hans zou bevestigen dat ook hij begrijpt waarom het gaat.⁶³ Er valt echter nog een andere boodschap te beluisteren, namelijk de uitvoering zelf. Hoewel de formulering weer zeer omfloerst is, lijkt het er sterk op dat Hans met zijn al te nadrukkelijke "ta ta ta ta" een mitrailleur nadoet en hiëraan refereert met zijn opmerking.⁶⁴ Eerder was Hansje immers aan een razzia ontsnapt waarbij mitrail-

leurs werden ingezet. Dat de uitvoering Simon niet bevalt, duidt erop dat hij op zijn beurt de boodschap van Hans verstaat.

Ten slotte valt nog te wijzen op twee toespelingen waarvan onduidelijk is of ze voor de lezer of ook voor de personages bedoeld zijn. Vlak na de capitulatie, doet oom Hans de wens dat zijn dokter hem zal laten lopen “als een haas” (42), een toespeling op de noodzaak het hazepad te kiezen.

Een fraaie vondst van Nijhof (1989) is de symbolische duiding van het weggeven van het laatste bezit van oom Hans, ‘een atlas van de kaarten der wereld, die voor zeer uitgebreid en kostbaar gold en die door kennissen nog uit zijn woning was gehaald’ (56). Enkele dagen voor zijn zelfmoord schenkt hij die aan een kennis, een tekenlerares. Met het afstand doen van de atlas kondigt oom Hans zijn afscheid van de wereld aan.⁶⁵

Tot en met de slotzin blijft nadrukkelijk onuitgesproken wat er gaande is. Oom Hans beschikte over nog voldoende geld voor een jaar onderhoud. “Dat is de reden niet geweest,” verwerpt de verpleegster geldgebrek als mogelijk motief voor zijn zelfmoord. De twee mannen die het lijk in de gracht laten zakken, blijven daarna wachten tot ze naar huis kunnen. ‘Tot die tijd besprak men alle dingen: de afstanden der planeten, de vermoedelijke duur van de oorlog en het al dan niet bestaan van een god’ (57). De circulaire constructie laat zien hoe onafwendbaar de ondergang is. Tegenover de almachtige bezetter staat het individu even machteloos als ten opzichte van de grootheden uit fysica en metafysica waartussen de oorlog is opgenomen.

De gedaante die de bezetter aanneemt strookt hiermee. In een baanbrekende publicatie heeft Schürings (2000) laten zien hoe Willem Frederik Hermans in zijn oorlogsromans een stereotype beeld van Duitsers oproept, om dit vertrouwde beeld vervolgens af te breken. Ook bij Reve staat het beeld van de bezetter in dienst van de thematiek. Nergens neemt de Duitser een concrete menselijke gestalte aan; de belangrijkste vijandelijke handelingen worden verricht door foute Nederlanders. De spaarzame keren dat de Duitsers ter sprake komen, tijdens momenten van machtsvertoon, worden ze door tante Jaanne ‘kikkers’ (41) en “groenen” (45) genoemd.

4. Boslowits en Reves poëtische opvattingen

Aan het begin van de oorlog heeft Simon in zijn opwindende een gevoel ‘alsof alle dingen nieuw waren’ (40), een toespeling op *Openbaringen* 21:5. In de Statenvertaling (gemoderniseerd) luidt het vers als volgt.

5 En Die op den troon zat, zeide: Zie, Ik maak alle dingen nieuw. En Hij zeide tot mij: Schrijf; want deze woorden zijn waarachtig en getrouw.

De goddelijke opdracht uit de Bijbel verleent het schrijven de allure van een onbegrijpelijk persoonlijk noodlot. De bijbelse opdracht lijkt Reve op het lijf geschreven.

In september 1946, enkele maanden voor publicatie van *De ondergang van de Familie Boslowits*, verschijnt in *Ruim Baan* Reves intentieverklaring 'Schrijver willen worden'.⁶⁶ In de openingszin van dit weinig bekende opstel schetst de auteur het verlangen uit de titel als 'weinig minder dan een verschrikkelijk ongeluk', dat het leven omdoovert in 'één smartelijk lijden'.⁶⁷ Het gaat om 'een groots besef, te weten dat er geen andere weg is', want zoveel staat vast: 'Er is waarlijk geen keus.'

Het groots besef draait hierom 'dat het éne bereikt moet worden', namelijk de vervulling van een verlangen dat het leven 'van het ogenblik van wakker worden tot het naar bed gaan beheerst, deze begeerte naar het kunnen beschrijven van het wezen der dingen'.⁶⁸ De motivatie van deze begeerte is onkenbaar. 'Waarom', zo vraagt de jonge auteur zich vertwijfeld af, 'was ik ook genoodzaakt mij 's avonds aan het onsterfelijke te wijden?' Het opstel besluit met de vraag of een dergelijk verlangen onvervuld zou kunnen blijven wanneer men zijn hele leven ernaar richt. 'Neen, dat kan niet waar zijn.'⁶⁹

In de oorlogsnovelle krijgt deze essentie een opmerkelijke gestalte. Zij wordt niet expliciet verwoord, maar zorgvuldig uitgespaard door hetgeen wel geformuleerd wordt. Deze constructie doet een beroep op bij het publiek veronderstelde kennis: wie nog nooit van de jodenvervolging gehoord heeft, zal het verhaal niet goed kunnen begrijpen. Evenmin kan met slechts globale kennis een volledige duiding bereikt worden; niet voor niets zijn enkele veelzeggende elementen altijd over het hoofd gezien. Een gedetailleerde kennis van de stof biedt vanzelf een beter inzicht in deszelfs stilering oftewel de verteltechniek.

In *De ondergang van de Familie Boslowits* trekt Reve al de consequentie uit de literaturopvatting die hij bijna vier decennia later in vier lezingen uiteen zal zetten. Ook in *Zelf schrijver worden* blijft namelijk verwoording van de essentie, hier het wezen van het kunstenaarschap, uit. Reve onderscheidt Vier Zuilen Van Het Proza, maar voegt er onmiddellijk aan toe dat elke indeling 'een fictie' moet zijn, omdat deze scheidt wat een organische eenheid is. 'Maar zo gaan wij te werk, en moeten wij te werk gaan, als wij denken.'⁷⁰ Het gaat allerm minst om gelijkwaardige onderdelen, want de belangrijkste is Zuil I, die 'alles draagt'.⁷¹ Uitgerekend deze zuil, Conceptie geheten, is niet toegankelijk voor verdere uitleg, omdat het gaat om 'de grotendeels erfelijk verworven bagage van de schrijver.' Vast staat slechts dat deze zuil in elk geval de componenten Visie en Talent huisvest. Bij visie gaat het om 'een diep geworteld, goeddeels in het onbewuste verankerd blijvend levensgevoel' dat de schrijver niet expliciet weet te formuleren, of het moest op late leeftijd zijn, 'en dan nog slechts onbeholpen'.⁷² En over talent valt niet meer te zeggen dan: je hebt het of je hebt het niet. Over de andere drie zuilen weet de auteur meer te melden, maar die staan dan ook navenant verder van de essentie af.

Volgens Reve lijkt de kunst sterk op de religie, die hij dan ook als tweelingzusters voorstelt. Zijn uiteenzetting over de kunst is een uitbeelding van de overtuiging die hij expliciet formuleert als hij het over religie heeft. Bij religie verwijst de verwoording 'naar een Waarheid, die nooit en te nimmer verwoordbaar kan zijn.' De religie 'zeft iets, maar bedoelt iets anders, dat niet uitgesproken kan worden.' De slotsom gaat dus gelijkelijk op voor religie en kunst: 'Alles verwijst naar een Mysterie.'⁷³

Literatuuropgave

- Anbeek van der Meijden, A.H.G.** 'De Tweede Wereldoorlog in de Nederlandse roman.' In: David Barnouw, Madelon de Keizer, Gerrold van der Stroom (red.), *Onverwerkt verleden? Lezingen van het symposium georganiseerd door het Rijksinstituut voor Oorlogsdocumentatie*, 7 en 8 mei 1985, HES Uitgevers, Utrecht, 1985, 73-87.
- Bijbel.** *Dat is de ganze Heilige Schrift bevattende al de canonieke boeken des Ouden en Nieuwen Testaments.* Op last van de hoog-mogende heren Staten-Generaal der Verenigde Nederlanden en volgens het besluit van de nationale synode gehouden te Dordrecht in de jaren MDCXVIII en MDCXIX uit de oorspronkelijke talen in onze Nederlandse getrouwelijk overgezet, Het Nederlandsch Bijbelgenootschap, Amsterdam, 1948.
- Bregstein, Philo.** *Gesprekken met Jacques Presser gevoerd door Philo Bregstein*, Athenaeum-Polak & Van Genneep, Amsterdam, 1972.
- Brandt Corstius, Hugo.** 'Misschien wel het beste oorlogsboek. Hugo Brandt Corstius herleest "De ondergang van de familie Boslowits".' In: *Trouw*, 7 mei 2005.
- Burnier, Andreas.** 'De afwezigheid van gestorvenen.' In: *Dialog* (1969), 'Extra Van het Reve-nummer', 19-21. Herdrukt in: Hubregtse 1983, 18-23.
- Calis, Piet.** *De vrienden van weleer. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*, Meulenhoff, Amsterdam, 1999.
- Francken, Eep.** 'Zo is het mij verteld. *De ondergang van de familie Boslowits* van Gerard Reve.' In: *Literatuur* 11 (1994), 340-346.
- Gombrich, E.H.** *Een kleine geschiedenis van de wereld.* Oorspronkelijke titel: *Eine kurze Weltgeschichte für junge Leser*. Eerste druk 1935. Vertaald door Frans Reusink, Bert Bakker, Amsterdam, 2006.
- Gregoor, Nol.** *De jongen die Werther Nieland werd*, Reflex, Utrecht, 1983.
- Hafkamp, Hans.** *Ik haat Amsterdam... Amsterdam is een gedoemde stad.* Een literaire wandeling door het Amsterdam van Gerard Reve. Samengesteld door Hans Hafkamp. Eerste druk 1997. Tweede, uitgebreid herziene druk, Bas Lubberhuizen, z.p. 2005.
- Herk, Frank van en Martin van Kesteren.** 'Er moet een God zijn (want zoets kan men onmogelijk zelf bedenken). Een onderzoek naar de religie in het werk van Gerard Reve.' In: *Tirade* 27, November/December 1983 (Revenummer), 666-706.
- Hermans, Willem Frederik.** *Scheppend nihilisme.* Interviews met Willem Frederik Hermans samengesteld en ingeleid door Frans A. Janssen. Eerste druk 1979. Derde, uitgebreide druk, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983.

- Hermans, Willem Frederik en Gerard Reve.** *Verscheur deze brief! Ik vertel veel te veel.* Een briefwisseling. Bezorgd door Nop Maas en Willem Otterspeer. De Bezige Bij, Z.pl. 2008.
- Hubregtse, Sjaak** (red.). *Tussen chaos en orde.* Essays over het werk van Gerard Reve. Eerste druk 1981. Tweede, vermeerderde druk, De Bezige Bij, Amsterdam, 1983.
- Jong, Dr. L. de.** *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Deel 1: Voorspel*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1969a.
- *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Deel 2: Neutraal*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1969b.
- *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Deel 3: mei '40*, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1970.
- *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Deel 4: mei '40-maart '41*. Twee banden, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1972.
- *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Deel 5: maart '41-juli '42*. Twee banden, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1974.
- *Het Koninkrijk der Nederlanden in de Tweede Wereldoorlog. Deel 6: juli '42-mei '43*. Twee banden, Martinus Nijhoff, Den Haag, 1975.
- Kristel, Conny.** *Geschiedschrijving als opdracht.* Abel Herzberg, Jacques Presser en Loe de Jong over de jodenvervolging. Meulenhoff, Amsterdam 1998.
- Melkman, J.** *Geliefde vijand.* Het beeld van de Jood in de naoorlogse Nederlandse literatuur, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1964.
- Michaelis, Hanny.** *Verst verleden.* Jeugdherinneringen verteld aan Nop Maas, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 2002.
- Nijhof, Jos.** 'Tragedie in een burgermanswoning. Over het dramatische karakter van *De ondergang van de Familie Boslowits*.' In: *Bzzlletin* 19 (1989), 170/171, 35-51.
- Paardekooper, Jos.** 'Over de uitgaven van "De ondergang van de Familie Boslowits" en "Werther Nieland".' In: Arnold Greidanus, Hans Hafkamp en Jos Paardekooper (red.), *Reve Jaarboek 1*. Utrecht 1983, 108-122.
- Presser, J.** *Ondergang.* De vervolging en verdelging van het Nederlandse jodendom 1940-1945. Eerste druk 1965. Achtste druk, Staatsuitgeverij/Martinus Nijhoff, 's Gravenhage, 1985.
- Raat, G.F.H.** 'Twee maal het eerste hoofdstuk van *De Avonden*.' Oorspronkelijk in: *De schans* (april 1977), 13-22. Herzien en bekort in Raat 1989, 331-339.
- 'De kunst van het zwijgen. Over het werk van Gerard Reve, in het bijzonder *De ondergang van de familie Boslowits*.' In: *Spektator* 16 (1986-1987), 437-447.
- (samenstelling). *Over De avonden. De eerste roman van Gerard Reve.* Kritieken, artikelen en interviews, Conserve, Schoorl, z.j. [1989].
- 'Gerard Reve: Alles betekent iets.' In: *Ons Erfdeel* 33 (1990), 39-51.
- Reve, Gerard.** 'De das in het bos. Een sprookje zonder moraal.' Oorspronkelijk in: *Het Parool*, 22 december 1945. Herdrukt in: Gerard Reve, *Verzameld werk*. Deel 6. L.J. Veen, Amsterdam en Antwerpen 2001, 56-63.
- 'Schrijver willen worden.' In: *Ruim Baan*, 13 september 1946. Hedrukt in: Gerard Reve, *Verzameld werk*. Deel 6, L.J. Veen, Amsterdam en Antwerpen, 2001, 76-79.

- ‘De Ondergang Van De Familie Boslowits.’ Oorspronkelijk in: *Criterium*, 22 december 1946, 788-813. Eerste boekdruk 1950. Herdrukt in: Gerard Reve, *Verzameld werk*. Deel 1, L.J. Veen, Amsterdam en Antwerpen, 1998, 25-57.
- ‘Gesprek Met Van Het Reve. Door R.J. Gorré Mooses.’ Oorspronkelijk in: *Tirade*, juni 1958, 189-194. Herdrukt in: Gerard Reve, *Verzameld werk*. Deel 1, L.J. Veen, Antwerpen en Amsterdam, 1998, 635-649.
- *In Gesprek. Interviews*. Met een bibliografie van interviews en een register op *Archief Reve 1931-1960*, *Archief Reve 1961-1980* en *In Gesprek*, De Prom, Baarn, 1983.
- *Zelf schrijver worden*. Eerste druk 1986. Herdrukt in: Gerard Reve, *Verzameld werk*. Deel 4, L.J. Veen, Amsterdam en Antwerpen, 2000, 405-488.
- en **Geert van Oorschot**. *Briefwisseling 1951-1987*. Bezorgd door Nop Maas, G.A. van Oorschot, Amsterdam, 2005.
- Romein-Verschoor, Annie**. *Omzien in verwondering*. Herinneringen van Annie Romein-Verschoor. Privé-domein nr. 17. Deel II. Eerste druk 1971. Zesde druk, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1971.
- Schürings, Ute**. “Dikke Duitsers in burger.” Over de functie van stereotiepe Duitslandbeelden in het werk van Willem Frederik Hermans.’ In: *Nederlandse Letterkunde* 5:2 (mei 2000), 138-153.
- Vree, Freddy de**. *Willem Frederik Hermans: De aardigste man ter wereld*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2002.

Noten

- 1 Calis 1999, 221 en 223.
- 2 Geciteerd in Calis 1999, 226. De vertraging leidde ertoe dat Reve niet met deze novelle debuteerde, maar met ‘De laatste jaren van mijn grootvader’ dat in januari 1947 in *De Nieuwe Stem* verscheen. Zie Reves brief van 16 april 1956 aan Van Oorschot over de volgorde van zijn *Verzameld werk* in Reve en Van Oorschot 2005, 25. Zie ook de uitspraak in een interview uit 1966 in Reve 1983, 104.
- 3 Dit en het volgende citaat: Hermans geciteerd bij De Vree 2002, 291. Al dertig jaar eerder, in een interview uit 1962 zei Hermans: “Als je zo jong bent, zie je in de oorlog kans op avontuur, ook al ben je van huis uit erg pessimistisch. Ik heb dat gevoel nooit beschreven, omdat Van het Reve het al deed in zijn *De ondergang van de Familie Boslowits*” (Hermans 1983, 43).
- 4 Het is Hermans’ vrije weergave. Letterlijk staat er bij Reve: “Echt in de oorlog, prachtig” (40). Ook klimt Simon niet met zijn vader het dak op om het bombardement te zien, maar met andere jeugdigen om de luchtbeschermingsoefeningen gade te slaan (34).
- 5 Raat 1977, 338 n.2.
- 6 Volgens Hafkamp (2005) is Louis Spanjaard ‘in werkelijkheid Jan Erik Romein’ (88).
- 7 Romein-Verschoor 1971, 5.
- 8 Van het Reve geciteerd bij Gregoor 1983, 27.
- 9 Van het Reve geciteerd bij Gregoor 1983, 25.
- 10 Reve in Hermans en Reve 2008, 229.
- 11 Reve 1998, 641.
- 12 Reve 2000, 413.
- 13 Reve 2000, 444.

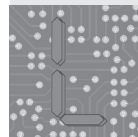
- 14 Hoewel deze studie de gehele oorlog beschrijft, krijgt de jodenvervolgning zoveel aandacht, dat de hoofdstukken hierover een monografie vormen. Daarom behoort dit overzicht tot de drie belangrijkste studies over de jodenvervolgning, samen met *Kroniek der Jodenvervolgning* (1950) van Herzberg en *Ondergang* (1965) van Presser. Een beschrijving van de onderlinge verschillen in benadering biedt het hoofdstuk van Kristel over de receptie van de studies (Kristel 1998, 232-291).
- 15 De versie waaruit ik citeer, het eerste deel van het *Verzameld werk* (1998), heeft de eerste boekdruk uit 1950 als basistekst. Uit het onderzoek naar de tekstgeschiedenis in Paardekooper (1983) blijkt dat Reve na de eerste boekdruk uit 1950 geen wijzigingen meer aanbracht. Ook de varianten in de druk van 1950 zelf zijn weinig belangwekkend. Zie Paardekooper 1983, 112-116 en 118-120.
- 16 Francken 1994, 343.
- 17 Michaelis 2002, 121.
- 18 Dit en het volgende citaat: Hermans 1983, 42.
- 19 Voor Herzberg, zie Kristel 1998, 30 en voor Presser, zie Bregstein 1972, 59. De verontrusting van Presser is niet helemaal een representatief voorbeeld, omdat hij in de jaren dertig zelf in Duitsland is geweest.
- 20 De Jong 1969a, 161-163.
- 21 Tegenover Nol Gregoor (1983, 26) herinnerde Karel van het Reve zich dat de Bobrowmitsky's "eerst [hebben] gewoond aan de Armtzeniusweg, toen hebben ze gewoond aan die kade bij de Berlagebrug. (...) Ik geloof de Schollenburgstraat." De interviewer voegde daaraan toe dat hun laatste adres was "de Topaasstraat 5, vlak achter de Diamantstraat." In 1938 verhuisde de familie Van het Reve naar de Jozef Israëlskade 116-I (het huidige nummer 415) (Hafkamp 2005, 8).
- 22 De Jong 1969a, 468.
- 23 De Jong 1969b, 451.
- 24 De Jong 1970, 8.
- 25 De Jong 1970, 446.
- 26 De Jong 1970, 449. Tussen pagina 448 en 449 is een foto van verbrande boeken opgenomen. Zie ook Presser 1965, 14.
- 27 In De Jong 1970 zijn tussen bladzijden 520 en 521 4 foto's van de intocht van de bezetter opgenomen, waaronder een van de Berlagebrug.
- 28 De Jong 1972, 890-891. Een plattegrond van het afgezette gebied is te vinden op pagina 883 en tussen pagina 896 en 897 bevinden zich enkele foto's van de razzia.
- 29 Presser 1965, 236-239.
- 30 De Jong 1975, 43-44. Het formulier van de Ariër-verklaring is afgebeeld in Presser 1965 tussen bladzijde 32 en 33.
- 31 De Jong 1974, 1090. Zie ook Presser 1965, 218-231. De circulaire met de aankondiging waar en wanneer men de ster kon aanschaffen, is afgedrukt tussen bladzijde 216 en 217 van Presser. Michaelis (2002, 125) herinnert zich per abuis dat de ster pas '[e]ind september' verplicht werd gesteld.
- 32 De Jong 1975, 252. Deze strekte ook tot een deel van de zogenaamde 'Jodenhoek' bij het Waterloo-plein en is daarmee dicht bij Hansjes werk.
- 33 De Jong 1975, 240-241 en 255.
- 34 Over de moeilijkheden die overlevenden van concentratiekampen ondervonden teneinde na de oorlog hun spullen weer terug te krijgen, schreef Reve de parabel 'De das in het bos. Een sprookje zonder moraal', welke op 22 december 1945 in *Het Parool* verscheen. De openingszin daarvan geeft

een goede indruk van de aard: 'Toen een das inzag, dat de volgende razzia wel eens zijn hol een beurt zou kunnen geven, bracht hij alle kussens, het meeste zilver, een groot deel van het linnen-goed en zijn boeken bij de konijnen, die onder de knotwilgen woonden' (Reve 2001, 56).

- 35 De Jong 1975, 336.
- 36 Zie voor het vertrouwen op attesten, Presser 1965, 254.
- 37 Radio Oranje sprak al op 29 juli 1942 van de massamoord op Poolse joden in de gaskamers (Presser 1965, 259). De Jong zelf, die de oorlog in Engeland doorbracht, raakte er kort voor juli 1943 van overtuigd dat de Duitsers de joden massaal vermoordden (Kristel 1998, 72-73). De kunsthistoricus E.H.Gombrich (2006, 293-295) hoorde er niets over in de Duitse radio-uitzendingen die hij in het Engels vertaalde en raakte pas aan het einde van de oorlog op de hoogte.
- 38 De Jong 1975, 255; cursivering van De Jong. Zie ook Presser 1965, 276-284. Zonder enige bronvermelding geeft De Jong hier een samenvatting van Pressers bladzijden 281-284; zelfs de cursivering in de laatste zin staat al bij Presser, namelijk op bladzijde 284. Dit is te meer opmerkelijk, omdat de zakelijke stijl van De Jong zo verschilt van Pressers bewogen verteltrant.
- 39 Burnier (1969) slaagt erin deze passage verkeerd te lezen: 'Tante Jaanne en Hansje staan *niet op de lijst* en moeten mee' (23; cursivering van Burnier). Terecht wijst Francken (1994) erop dat 'Hans niet op de lijst staat. Namelijk: niet op de lijst *van op te halen joden*. Hij zou daarom strikt genomen niet mee hoeven' (344, cursivering van Francken).
- 40 De Jong 1975, 244-245, en 245, n.l.
- 41 De Jong 1975, 336. Vergelijk ook 'De das in het bos': 'Wat nog in het hol van de das was blijven staan, werd aan het eind van de week door de vijandelijke politie-instanties weggehaald' (Reve 2001, 57).
- 42 De Jong 1975, 322.
- 43 De Jong 1975, 326.
- 44 Francken (1994, 345) suggereert, dat het voor Simon duidelijk zou zijn dat oom Hans bij hen zou willen onderduiken. Waar het om gaat, is dat met de verhuizing naar het tehuis een einde komt aan de onderduikperiode van oom Hans.
- 45 De Jong 1975, 345-346.
- 46 De Jong 1975, 255.
- 47 Strikt genomen is er nog een derde afwijking, namelijk de dagaanduiding van de razzia bij Hansjes kantoor: 'Het was een Woensdagmiddag' (45). De razzia van 22 februari 1941 op het Jonas Daniël Meyerplein vond echter op een zaterdag plaats. De volgende ochtend werd een razzia op de zondagmarkt op het Waterlooplein en omgeving gehouden (De Jong 1972, 890-892). Hoe opvallend ook, toch ga ik aan dit geval voorbij, omdat de verkeerde dagaanduiding de chronologie niet verstoort: zelfs is niet duidelijk of nu de woensdag voor of na het weekend van de eigenlijke razzia bedoeld is. Nijhof (1989, 37) schrijft de afwijking toe aan een vergissing van de auteur.
- 48 De Jong 1975, 247-248.
- 49 De Jong 1975, 248.
- 50 Hoewel dit verzwijgen het bekendste kenmerk van de verteltechniek is, heeft geen enkele onderzoeker het verzwijgen van de jodenster gesignaleerd.
- 51 De Jong 1975, 24. De datum betreft alleen Amsterdam; in de rest van Nederland moesten de fietsen al een maand eerder worden ingeleverd (Presser 1965, 234-235).

- 52 Zie hierover ook Nijhof 1989, 38.
- 53 Melkman 1964, 31.
- 54 Receptie-overzicht in Paardekooper 1983, 111.
- 55 Raat 1987, 441. Ten onrechte stelt Anbeek van der Meijden dat de gruwelen 'bijna achteloos worden meegedeeld' (1985, 76).
- 56 Raat 1987, 442.
- 57 Francken 1994, 342.
- 58 Raat 1987, 444-445 en 446 n. 27.
- 59 Dit is een van de passages waarvan de *Criterium*-versie een variant vertoont: 'Ik voelde de regen opeens iets harder ons tegemoet waaien' (geciteerd bij Paardekooper 1983, 113).
- 60 Raat 1987, 444.
- 61 'De uitvoering van deze *Endlösung*', aldus Presser (1965), 'is in wezen dezelfde in alle landen' en verschillen in plaatselijke omstandigheden zijn verwaarloosbaar. 'De krachtcentrale echter zat in Berlijn en de van daaruit voorgeschreven maatregelen waren zo volstrekt doorslaggevend' dat er weinig verschillen waren. Met die krachtcentrale is bedoeld 'die instantie die speciaal voor dit werk in het leven geroepen was, het *Referat IV B 4* van het *Reichssicherheitshauptamt (RSHA)*' (Presser 1965, 8).
- 62 Vgl. de herinnering van Michaelis (2002, 130) aan haar huisdokter: "Ik kan je wel een Ausweis geven, dat je om medische redenen niet voor deportatie in aanmerking komt, maar binnen drie maanden zijn die niets meer waard."
- 63 Raat 1987, 442-443.
- 64 Bij gelegenheid van het nieuwjaarsetentje speelde Hans al gitaar 'met veel geweld' (45).
- 65 Nijhof 1989, 47. Gezien de omstandigheden had Nijhof overigens beter niet van oom Hans' 'vrijwillige' (47) afscheid kunnen spreken.
- 66 Voor een beschouwing over het schrijverschap als thema in het hele oeuvre, zie Raat 1990, 43-46. Zie ook Van Herk en Van Kesteren 1983, 685-686.
- 67 Citaten uit deze alinea: Reve 2001, 76-79.
- 68 Reve 2001, 79.
- 69 Reve 2001, 79.
- 70 Reve 2000, 433.
- 71 Reve 2000, 434.
- 72 Reve 2000, 434.
- 73 Reve 2000, 427.

De betekenis van de drie H's



EEN HYPOTHESE

R.J.G.A.A. Gaspar

Abstract

This article deals with the question: what is the meaning of the three H's that were said to be written in the letters of recommendation on behalf of those who went to the Dutch Indies? Was it "Hold Him Here" or rather "Help Him Hastily"? The author sheds new light on this problem and makes it plausible that neither of the two explanations were, in any way, the right one, that in fact there was no question at all of three H's but merely of a comical interpretation of the old abbreviation for "manu propria" (by own hand).

Een klein, maar intrigerend probleem in de filologie wordt gevormd door de vraag wat toch de eigenlijke verklaring is van de drie letters H in de uitdrukking: *De drie H's aan iemand meegeven*. Vormen ze inderdaad, zoals A. Beets in *WNT* s.v. H zegt, met hun drieën 'het voor den ontvanger van de boodschap verstaanbare verzoek: *houd hem hier*'?¹

Het lijkt vreemd dat Beets daarbij niet de bekendste plaats waar deze uitdrukking voorkomt, heeft aangehaald. Die vindplaats is Potgieters *Jan Jannetje en hun jongste kind* en wel in de passage waarin Jan Cordaat tegen zijn vader zegt dat hij Jan Salie niet mee naar Indië zou nemen, 'al schreeft gij hem drie h's op den rug'.² Evenmin heeft hij daar melding gemaakt van de passage waarin A.G.L. Bosboom-Toussaint deze uitdrukking gebruikte. In haar roman *Het huis Honselaarsdijk in 1638* (hoofdstuk 15) schreef zij: 'Dat zal toch niet zijn, en eer ik daar oorlof toe gaf, zond ik u naar Oost-Indië met de drie H's tot geleibrief'.³

Vermoedelijk heeft Beets deze twee vindplaatsen niet vermeld, omdat de context in geen van beide gevallen enige verklaring omtrent herkomst en betekenis bood.⁴ Wel noteerde Beets – maar ingekort en zonder enig commentaar – twee andere tekstfragmenten die enige opheldering zouden kunnen geven. Het is een fragment in de *Willem Leevend* van Wolff en Deken en een in de *Brieven van W. Bilderdijk*.

Dat commentaar op die twee, bij hem onverkort weergegeven passages leverde wél J.H. van den Bosch in zijn editie van het verhaal van Potgieter, reden waarom zijn toelichting – die trouwens nog een derde tekstfragment bevat – hier als uitgangspunt wordt genomen⁵.

1. In de *Historie van den heer Willem Leevend* (30^e brief) leest men: *Die beroerde jongen daar hij is; ik moest Vader zijn, of ik Monsieur Ligtmis eens eventjes het Texelsche gat uit boegzeerde; of ik hem naar 't Aapenland om Peper zond en de drie H (Hou Hem Hier) mee tot een recommandatie gawe!*⁶

Terecht tekent Van den Bosch hierbij aan: ‘De verklaring uit de dagen van Betje Wolff deugt natuurlijk niet, van 't moederland uit zou de recommandatie altijd “Houdt hem *daar!*” hebben geluid; “Houd hem hier!” zou gewone onzin zijn, zulke als waar niemand zich aan schuldig maakt’.

2. Willem Bilderdijk schreef in 1825 aan Jeronimo de Vries: *‘Wees met de uwen hartelijk van ons gegroet, en gedenk aan de drie letters die men wel eens in de brieven van aanbeveling voor die naar Oost-Indië gingen, plach te zetten; maar, naar de verklaring die een slimme knaap eraan gaf: H.H.H. Want ieder dag is er een voor mij, en ik wil de varianten liever nog gebruiken, dan ze meê in de kist nemen om de reten te stoppen.’*⁷

Het commentaar van Van den Bosch hierbij luidt: ‘Bilderdijk in zijn brief bedoelt *Help hem haastig*, ook volgens noot van de uitgever (J^o de Vries zelf); maar hij geeft het *niet* als de eigenlijke verklaring’. De eigenlijke uitleg is volgens Van den Bosch te vinden bij P.A. van der Lith in diens *Nederlandsch Oost-Indië: beschreven en afgebeeld voor het Nederlandsche volk*.

3. P. A. van der Lith, in zijn opsomming van de verschillende soorten schorriemorrie dat in de 17^e en 18^e eeuw naar Indië kwam, gaf namelijk deze uitleg, tevens poging tot verzoening van de twee bovenstaande verklaringen: *‘Daarbij kwam nog een ander soort, de aanverwanten en gunstelingen der bestuurders, die met aanbevelingsbrieven naar Indië gingen, “schoon ze dikwijls wegens hunne ligtmissierij in 't verbeterhuis waren, opgesloten”, zoodat menigeen uit de letters H.H.H., waarmede de aanbevelingen voorzien waren, niet “Help hem haastig” las, 't geen zij moesten beteekenen, maar “Houd hem hier” opdat deze fatsoenlijke lui's kinderen in 't vaderland hunne bloedverwanten niet te schande zouden zijn.’*⁸ Deze synthese heeft haar weg gevonden naar de drie latere wetenschappelijke tekstuitgaven van *Jan Jannetje en hun jongste kind*.⁹

Van den Bosch, instemmend met deze uitleg, onthoudt zich hier van elk kritisch commentaar – Lecoutere zegt zelfs nadrukkelijk dat dit ‘de juiste verklaring’ is – maar op de keper beschouwd deugt de opvatting van Van der Lith evenmin. Evenmin immers als de betekenis *Houd hem hier* op logische gronden te verdedigen valt, is *Help hem haastig* ook maar enigszins aannemelijk te maken. Een dergelijke vrijpostige, botte, ja onbeschaamde aansporing zou in officiële *letteren van recommandatie* geheel misstaan en bij de *Edele, eersaeme, discrete en voorsienige heeren* tot wie

de brieven gericht waren, vermoedelijk juist het tegendeel van het beoogde doel bewerkstelligen, zulks nog afgezien van het feit dat in geen enkel mij bekend zeventiende- of achttiende-eeuws brievenboek van de drie H's melding wordt gemaakt.

De zaak lijkt dus muurvast te zitten en men zou denken dat een afdoende verklaring op grond van de bovenstaande karige gegevens wel nooit ter beschikking zal komen.

Toch is het mogelijk met behulp van de bovenstaande citaten én met inachtneming van enkele feiten en overwegingen tot een logische gevolgtrekking omtrent de eigenlijke betekenis der drie H's te geraken.

Om te beginnen kan vastgesteld worden dat de betekenis die Wolff en Deken aan de drie H's gaven (*Houd hem hier*) zó onzinnig en zó onwezenlijk is, dat het blijkbaar al enkele generaties geleden was dat de juiste betekenis en de echte verklaring nog bekend waren. Even verderop zal de mogelijke datering van de oorsprong der drie H's opnieuw ter sprake komen.

Voorts blijkt het citaat uit Bilderdijks brief bij nauwkeurige lezing ervan aan te geven dat Bilderdijk heel goed wist dat er eigenlijk volstrekt geen sprake was van drie letters H. Het is daarbij van groot belang de juiste betekenis toe te kennen aan de twee leestekens (de komma en de dubbele punt) in het laatste deel van Bilderdijks uitspraak, zodat de hele zin wat duidelijker wordt. De komma in zijn zinsnede '*maar, naar de verklaring*' moet voluit onder woorden worden gebracht met: *maar dan wel volgens de verklaring*; de dubbele punt met redengevende betekenis kan vervangen worden door *namelijk*. Omgezet in ietwat moderner Nederlands lezen we dan hoe Bilderdijk (met zijn bekende, levenslange obsessie dat hij binnenkort wel zou sterven) zijn uitgever De Vries maant om haast te maken met de varianten: '*Wees met uw familie hartelijk door ons gegroet, en denk aan de drie letters die men wel eens noteerde in de brieven van aanbeveling voor kerels die naar Oost-Indië gingen, maar dan wel volgens de verklaring die een slimme jongen eraan gaf, namelijk H.H.H. Want iedere dag is er een voor mij, en ik wil de varianten liever nog gebruiken, dan ze mee in de kist nemen om de reten te stoppen*'.¹⁰

Bilderdijk wist dus – zo blijkt bij nauwkeurige lezing – dat níét bedoeld werd: *Help hem haastig*. Nog sterker: bij hernieuwde nauwkeurige lezing én interpretatie van dit fragment kan '*volgens de verklaring*' op correcte wijze vervangen worden door '*in de vorm van*' en blijkt Bilderdijk goed beseft te hebben dat er vroeger eigenlijk van drie ándere letters sprake was geweest. Maar welke letters nu die drie andere, als *H.H.H.* gelezen letters zijn geweest, heeft hij ons niet kunnen of willen vertellen. Helaas.

Er zijn echter deze vier feiten en overwegingen die ons verder kunnen helpen, ook al zullen ze tot niet meer dan een – mijns inziens aanvaardbare – hypothese leiden.¹⁰

1. De leettertekens werden speciaal in aanbevelingsbrieven genoteerd.
2. De leettertekens moeten daarin op een opvallende plaats hebben gestaan.

3. Er was vermoedelijk sprake van een foutieve interpretatie van gotische schrifttekens.

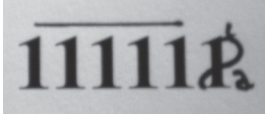
4. Deze foutieve interpretatie van de lettertekens moet enige generaties vóór 1784-1785 (toen de *Willem Leevend* verscheen) zijn ontstaan, en ná de alleenheerschappij van het gotische schrift, dat wil zeggen: ná ca. 1650. Immers: pas na ca. 1650 treffen we ‘onze’ hoofdletter H als grondvorm aan: **H** (of varianten als **HL**). Vóór die tijd schreef men de H aldus: **5**.

Het ontstaan van de foutieve interpretatie zou je dus kunnen plaatsen in de periode 1650-1725. Nauwkeuriger gezegd: tussen 1700 en 1725, toen de gotische schrijffletter meer en meer in onbruik raakte.¹¹

Nu komen we tot de kernvraag: welk bestanddeel – naast de gebruikelijke formulering ter recommandatie – is in een aanbevelingsbrief weliswaar niet onmisbaar, maar bekrachtigt wel in hoge mate de inhoud en staat bovendien in een dergelijke brief geïsoleerd én opvallend? Hierop is maar één antwoord mogelijk. Dat zeer waardevolle bestanddeel van een aanbevelingsbrief is de aanduiding dat ze door de aanbevelende persoon – een notabele natuurlijk! – *eigenhandig* is geschreven en dus niet is overgelaten aan een of andere onbelangrijke kantoorklerk. Voor deze aanduiding bestond al eeuwenlang, dus teruggaand tot in de periode van het gotische schrift, de Latijnse uitdrukking *manu propria* (met eigen hand; eigenhandig). De opvallende en geïsoleerde plaats is ofwel onderaan bij de ondertekening, ofwel geheel bovenaan in het midden van de eerste bladzijde te vinden. Van die twee is de laatstgenoemde de opvallendste en meest geïsoleerde. Het was, mag hieraan toegevoegd worden, ook de geëigende plaats waar een zeventiende-eeuwse (scheeps) schrijver zijn initialen noteerde, zoals blijkt uit recent getranscribeerde brieven.¹² Trouwens, was de uitdrukking *manu propria* eigenlijk niet óók een (indirecte) aanduiding van de naam van de aanbevelende heer?

Zoals de (scheeps)schrijver zijn naam niet voluit, maar met initialen noteerde, zo werd ook *manu propria* niet voluit geschreven. En voor die uitdrukking bestond een vaste abbreviatuur die er als volgt uitzag.¹³ De verbogen vorm *manu* (ablativus van *manus*) werd in contractie genoteerd als MU met bovengeschreven streep.¹⁴ Daarbij moet men evenwel bedenken dat de hoofdletter m niet geschreven werd als M, maar als III met betrekkelijk zware verticale elementen en met dunne haarlijntjes als ophaaltje aan de eerste poot en als verbindingen tussen de drie poten. Ook de u, genoteerd als II, had twee dergelijke dikke verticalen met dunne haarlijntjes als ophaaltje.¹⁵ Onder de abbreviatuurstreep stond dus: IIIII. Het adjectief *propria* kon eveneens erg kort worden genoteerd. Voor *pro* gebruikte men als abbreviatuur een soort **P**, waarbij de kromme lijn werd doorgetrokken tot voorbij de (dikker geschreven) schacht, vervolgens naar linksonder boog en weer (bijna helemaal of helemaal) terugkeerde tot het onderste punt van de schacht. Wilde men *propria* noteren, dan volstond het een klein lettertje i boven die **P** te plaatsen en een minuscule a daarachter.¹⁶

Voor *propria manu* krijgt men dus zes zwaar aangezette, dik getrokken schachten; de zesde is daarbij voorzien van een kromme lijn die hem tot een **P** maakt, met een kleine letter a erachter en een klein lettertje i erboven. Het geheel werd overkapt door een abbreviatuurstreep. Zie afbeelding 1.



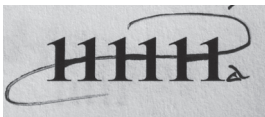
Afbeelding 1

Nu is het van belang te beseffen, dat de doorhaal in de **P** naar linksonder en terug fors kan worden uitgevoerd, zo fors dat hij dwars door de vijf andere schachten heen wordt getrokken en na een boog naar linksonder eindigt in de eerste schacht waardoor een mooie, om de diagonale as gespiegelde figuur ontstaat. Zie afbeelding 2.



Afbeelding 2

Maar deze schrijfbeweging van rechtsboven naar linksonder kan niet alleen fors, maar ook zwierig worden uitgevoerd. Een dergelijke 'speelse' penvoering is in zeventiende-eeuwse met gotische schrijffletter uitgevoerde brieven heel vaak op te merken, speciaal bij de ondertekening. Wellicht was dat ook het geval bij de (indirecte) naamsaanduiding van de aanbevelende heer in *manu propria*. Zo'n zwierige notering – waarbij de abbreviatuurstreep min of meer was opgegaan in de kromme rechtsboven – kon er ongetwijfeld hebben uitgezien als die welke in afbeelding 3 is voorgesteld.

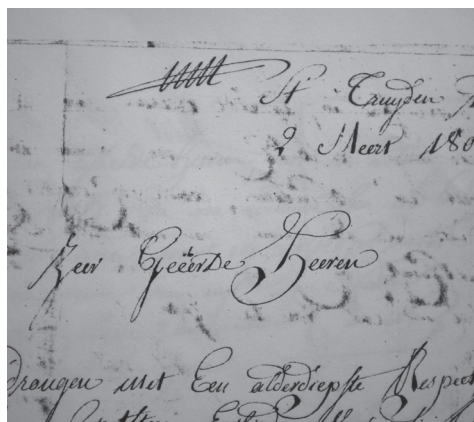


Afbeelding 3

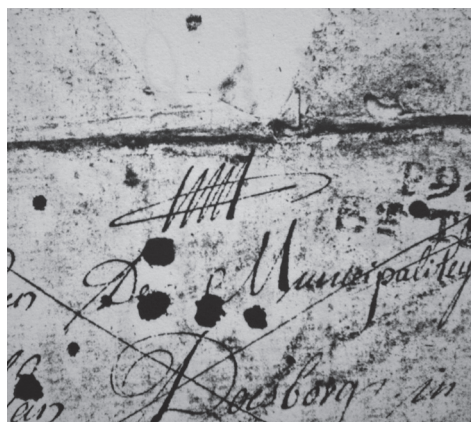
Het resultaat is verrassend, want in een dergelijke figuur kon een gisse knaap – zo hij al echt bestaan heeft, maar dat lijkt niet erg waarschijnlijk – drie 'moderne' letters **HHH** lezen en met veel aplomb verklaren: 'Ziet U wel? Daar staat het, heel duidelijk en opvallend: Help Hem Haastig!'.

Voor wie nu geneigd zal zijn de bovenstaande gedachtegang en de gevolgtrekkingen als té speculatief te beoordelen is nog het volgende gegeven te vermelden, zodat de hypothese op vastere bodem wordt geplaatst.

In de Doesburgse brievencollectie bevindt zich een officieel verzoekschrift d.d. 2 maart 1805 van Aleyda Margrita Sweers uit St.Truiden aan de Municipaliteit van Doesburg inzake een erfeniskwestie.¹⁷ Zowel op de adreszijde als op de eerste bladzijde van deze brief staat de afkorting voor *manu propria* genoteerd, en wel op de opvallendste plaats die mogelijk is: geheel bovenaan in het midden van blad en van adres. Zie de afbeeldingen 4 en 5.



Afbeelding 4



Afbeelding 5

Weliswaar is het strenge ‘traliewerk’ van het gotische schrift – **IIIIII** – geheel verdwenen en schreef Aleyda Sweers de *littera cursiva currens*, weliswaar ontbreekt de afkortingstreep, weliswaar ontbreken het lettertje *i* boven, en de minuscel *a* achter de **P**, weliswaar is zelfs de schacht van de **P** helemaal weggebleven, maar dóór de vijf resterende ‘cursieve verticalen’ is wel degelijk de zwierige doorhaal getrokken als kromming van de **P** én als zijn spiegelbeeld linksonder. Het is wel degelijk *manu propria* in afkorting, maar reeds gedegenereerd en verworpen tot een soort *siglum* waarvan de eigenlijke betekenis niet meer of nog maar nauwelijks begrepen werd. Naderhand is déze verkorte schrijfwijze geheel in onbruik geraakt. Kramers althans, in zijn *Kunstwoordentolk* (1847) i.v. MANUS, geeft als afkorting van *manu propria*: m.pp. Later, bijvoorbeeld bij Kruyskamp (1976) is ze opnieuw vereenvoudigd tot M.P. De uitdrukking als zodanig is dan echter al heel lang daarvoor volstrekt obsoleet geworden.

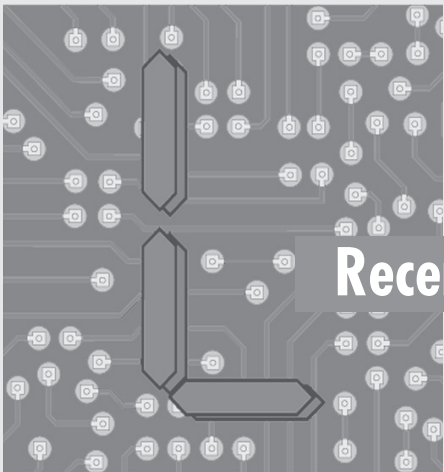
Bibliografie

- Bosboom-Toussaint, A.L.G.**, *Het huis Honselaarsdijk in 1638*. 's-Gravenhage: Charles Ewings, 1885.
- Bosch, J.H. van den, ed.**, E.J. Potgieter, *Jan Jannetje en hun jongste kind*. Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1902.
- Boudens, A., ed.**, E.J. Potgieter, *Jan Jannetje en hun jongste kind*. Den Haag: Van Goor, 1962.
- Gouw, J.L. van der**, *Oud schrift*. Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1963.
- Heijden, M.C.A. van der, ed.**, 'E.J. Potgieter, Jan Jannetje en hun jongste kind' in: *Vrijmoedige bedenkingen. Een eeuw essays en beschouwingen 1766-1875*. Utrecht-Antwerpen: Het Spectrum, 1968.
- Kramers, J.**, *Algemeene Kunstwoordentolk*. Gouda: G.B. van Goor, 1847.
- Kruyskamp, C., ed.**, *Van Dale, Groot Woordenboek der Nederlandse Taal*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1976.
- Lecoutere, C., ed.**, Wolff en Deken, *Historie van den Heer Willem Leevend*. Leuven: Charles Peeters, 1910.
- Lith, P.A. van der**, *Nederlandsch Oost-Indië: beschreven en afgebeeld voor het Nederlandsche volk*. Doesborgh: Van Schenk Brill, 1875.
- Meyer Drees, N.C., ed.**, E.J. Potgieter, *Jan Jannetje en hun jongste kind*. Zutphen: W.J. Thieme & Cie, 1928.
- Simons, L., ed.**, E.J. Potgieter, *Jan Jannetje en hun jongste kind; Het Rijksmuseum*. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope literatuur, 1907.
- Smit, J., ed.**, E.J. Potgieter, *Jan Jannetje en hun jongste kind*. Zutphen: B.V. W.J. Thieme & Cie, 1969.
- Strubbe, E.**, *Grondbeginselen van de paleografie der middeleeuwen*. Gent: Wetenschappelijke Uitgeverij en Boekhandel, 1961.
- Vries, Jer. de, ed.**, *Brieven van Mr. W. Bilderdijk*. Amsterdam en Rotterdam: Messchert, 1836-1837.
- Vries, M. de e.a.**, *Woordenboek der Nederlandsche Taal*. 's-Gravenhage en Leiden: M. Nijhoff, A.W. Sijthoff, H.J. Stenberg, S.D.U, 1882-1998.

Noten

- 1 WNT V, kol. 1326.
- 2 Potgieter heeft hier blijkbaar gevarieerd op de uitdrukking *De drie H's op de rug hebben*, gezegd van predikanten 'die geen kans hebben om naar elders beroepen te worden'. Zie WNT V, kol. 1326.
- 3 Bosboom-Toussaint schreef dit ruim tien jaar na Potgieter, in 1849. Haar vereenzelviging van de drie H's met een (complete!) *gelei*- in plaats van *aanbevelingsbrief* laat zien dat ze deze uitdrukking weinig doordacht heeft gebezigd.
- 4 Hoewel de laatstgenoemde vindplaats nergens in de literatuur is terug te vinden, valt aan te nemen dat hij wél ooit in de verzameling fiches van de WNT-redactie genoteerd is geweest.
- 5 Van den Bosch (1902), p. 166-167. Zijn latere twee edities (1923 en 1929) zijn ongewijzigd. Gedeeltelijk is het commentaar van Van den Bosch terug te vinden in Lecoutere (1910), p. 163.
- 6 Wolff en Deken (1784-1785), dl. I, p. 367.
- 7 Jer. De Vries (1836-1837), dl. II., p. 235.

- 8 P.A. van der Lith, (1875), p. 217-218. Zowel bij Van den Bosch (1902) als bij Lecoutere (1910) zijn enkele fouten in dit citaat geslopen, onnauwkeurigheden die de inhoud overigens geen geweld aandoen. De door Van der Lith aangehaalde zinsnede komt vermoedelijk uit Valentijn, *Oud en Nieuw Oost-Indiën* (Dordrecht 1724-1726) maar is helaas niet nader te traceren: de auteur geeft nergens een bronverwijzing.
- 9 Het zijn de edities van N.C. Meyer Drees (1928), p. 46; Jacob Smit (1969), p. 31; M.C.A. van der Heijden (1968), p. 290. Ook Simons (1907 en 1920), die overigens nadrukkelijk zegt géén wetenschappelijke editie te willen bezorgen, vermeldt in zijn inleiding tot de verschillende drukken van zijn uitgave (bijv. op blz. 17-18 van de eerste druk; op blz. XIX-XXI van de vierde druk) onveranderd en uitdrukkelijk zijn schatplichtigheid aan Van den Bosch' tekstbezorging. Wat de *Willem Leevend* betreft: latere uitgaven dan die van Lecoutere (1910) met daarin het hier besproken fragment zijn nooit verschenen.
- 10 Daarbij kan men meteen al de mogelijkheid uitsluiten, dat *H.H.H.* de aanhef van de brief is geweest, namelijk de afkorting van *Hoogedelgeboren Heren*. Die hoorde, voluit geschreven, te zijn: *Edele, Eersaeme, Discrete en Voorsienige Heer* [of: *Heeren*]. Nu nog steeds trouwens beschouwen veel mensen de afkorting *L.S.* boven een brief als onfatsoenlijk; des te meer geldt dit voor een aanbevelingsbrief.
- 11 Van der Gouw (1963), p. 32: 'De Oud-Hollandse, dus middeleeuwse schrijffletter sterft in het begin van de achttiende eeuw uit als het handschrift van bejaarde klerken en van stokoude predikanten op afgelegen dorpen'.
- 12 Het project *Wikiscripta Neerlandica* o.l.v. M. van der Wal. Een voorbeeld van zo'n brief met de initialen van de schepeschrijver onder (voorlopig) inventarisnr. HCA 30-224; IMG 0961-0962. Een dergelijke brief met de initialen van een kantoorklerk onder inventarisnr. HCA 30-644; 182-183 JPG.
- 13 Abbreviaturen waren in veel zeventiende- en achttiende-eeuwse brieven heel gewoon, zeker in de meer officiële. Vgl. Strubbe (1961), dl. I, p. 107: 'Vanaf de 15^e eeuw worden de verkortingen minder talrijk in handschriften; zij werden daarentegen veel talrijker in de bestuurlijke bescheiden.'
- 14 Van der Gouw (1963), p. 46.
- 15 Ook de Bourgondische bastarda vertoonde deze kenmerken. Zie Van der Gouw (1963), pp. 23 en 29.
- 16 Van der Gouw (1963), p. 48.
- 17 Museum voor Communicatie, Den Haag. Inventarisnr. 45-704. De vijf afbeeldingen zijn alle naar eigen foto's vervaardigd.



Recensies

Op de webomgeving van *Nederlandse Letterkunde* werden in jaargang 13 (2008) de volgende recensies gepubliceerd:

Nummer 1

Hans Anten

Sjoerd van Faassen & Salma Chen (samenstelling), *Roomse ruzie. De splitsing tussen De Gemeenschap en De Nieuwe Gemeenschap*. Nijmegen, Vantilt / Den Haag, Letterkundig Museum, 2007.

Koen Rymenants

Matthijs de Ridder, *Aan Borms. Willem Elsschot, een politiek schrijver*. Amsterdam / Antwerpen, Meulenhoff/Manteau z.j. [2007].

Fabian R.W. Stolk

Dirk Van Hulle, *De kladbewaarders*. Nijmegen, Vantilt, 2007.

Ewoud Kieft

Paul Luykx, *‘Daar is nog poëzie, nog kleur, nog warmte’. Katholieke bekeerlingen en moderniteit in Nederland, 1880-1960*. Hilversum, Verloren, 2007.

Nummer 3

Marijke Meijer Drees

Marco Prandoni, *Een mozaïek van stemmen. Verbeeldend lezen in Vondels* Gysbreght van Aemstel. Hilversum, Verloren, 2007.

Roeland Harms

Clazina Dingemanse, *Rap van tong, scherp van pen. Literaire discussiecultuur in Nederlandse praatjespamfletten (circa 1600-1750)*. Hilversum, Verloren, 2008.

Hans Ester

Bilderdijk, Kinker & Van Hemert, *Als van hooger bestemming en aart*. Samengesteld en ingeleid door Christophe Madelein en Jürgen Pieters. Met een nawoord van Piet Gerbrandy. Amsterdam, Historische Uitgeverij, 2008.

Rob van de Schoor

J.J. Cremer en de Leidse fabriekskinderen. *Kinderarbeid*. Met een inleiding van Cor Smit en een hertaling door Korrie Korevaart. Leiden, Primavera Pers, 2008.

Edwin van Meerkerk

Lotte Jensen, *De verheerlijking van het verleden. Helden, literatuur en natievorming in de negentiende eeuw*. Nijmegen, Vantilt, 2008.

Fabian R.W. Stolk

Van de liefde die vriendschap heet; briefwisseling Willem Kloos – Albert Verwey 1881-1925. Bezorgd en ingeleid door Rob van de Schoor en Ilona Brinkman. Nijmegen, Vantilt, 2008.

Hans Anten

Lex van de Haterd, *De waarheid hooger dan de leus. Over de beeldvorming rondom tijdschrift en uitgeverij De gemeenschap 1925-1941*. Haarlem, In de Knipscheer, 2008.

Arno Kuipers

Remco Ensel, *Alleen tijdens kantooruren. Kleine cultuurgeschiedenis van het kantoorleven*. Nijmegen, Vantilt, 2008.