

Door Prometheus geboeid

Deze uitgave is mede tot stand gekomen dankzij financiële steun van het Harten Fonds, de J.E. Jurriaanse Stichting en het Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek (ICON).

Op het omslag: Otto Greiner, *Prometheus* (1909), oil on canvas, 120.5 x 80.5 cm. Gift of Joey and Toby Tannenbaum, Toronto, 1978, National Gallery of Canada, Ottawa, Photo © National Gallery of Canada.

Dit proefschrift heeft geen eigen ISBN.  
Het ISBN van de handelsuitgave is 978-90-8704-490-9.

Literatoren is een imprint van Uitgeverij Verloren.

© 2015 Laurens Ham & Uitgeverij Verloren  
Torenlaan 25, 1211 JA Hilversum, [www.verloren.nl](http://www.verloren.nl)

Omslagontwerp: Frederike Bouten, Hilversum  
Boekverzorging: studio Pietje Precies bv, Hilversum

No part of this book may be reproduced in any form without written permission from the publisher.

# Door Prometheus geboeid

*De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*

## **Captivated by Prometheus**

*The Autonomy and Authority of the Modern Dutch Author*  
(with a summary in English)

PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van  
de graad van doctor aan de Universiteit Utrecht  
op gezag van de rector magnificus, prof.dr. G.J. van der Zwaan,  
ingevolge het besluit van het college voor promoties  
in het openbaar te verdedigen op vrijdag 23 januari 2015  
des middags te 12.45 uur

door

LAURENTIUS JOB HAM  
geboren op 16 april 1985  
te Amstelveen

Promotor: Prof.dr. G. Buelens  
Copromotoren: Dr. F. Ruiter  
Dr. W. Smulders

# Inhoudsopgave

<b>Voorwoord</b>	9
<b>Inleiding</b>	11
1 Prometheus als metafoor voor de ‘autonome’ auteur	11
2 Theoretisch kader (1): naar een discursieve visie op autonomie	14
3 Theoretisch kader (2): naar een operationalisering van autoriteit	22
4 Methode: postureanalyse	31
5 Corpus	42
6 Vooruitblik	44
<b>1 De (on)oprechtheid van het auteurschap</b>	47
Jean Baptiste Didier Wibmer (1792-1836)	
1.1 Introductie	47
DEEL 1 ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS	48
1.2 Schrijverschap rond 1820	48
DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE	53
1.3 Het posture van de anonimiteit	53
1.4 Het posture van de eigennaam	63
1.5 De postures van de pseudonimiteit	78
DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE	83
1.6 Receptie	83
1.7 Tegenspelers: Johan de Vries en anderen	86
1.8 Besluit	94
<b>2 De gespletenheid van het auteurschap</b>	96
Multatuli (1820-1887)	
2.1 Introductie	96
DEEL 1 ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS	98
2.2 Schrijverschap rond 1860	98
DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE	105
2.3 ‘Ik heb veel geleden’: Martelaarschap	105
2.4 ‘Ik heb veel gebracht’: Filantropie	113
2.5 ‘Ik heb veel ondervonden’: Sentiment	125

DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE	130
2.6 Receptie	130
2.7 Tegenspeler: Mina Kruseman	136
2.8 Besluit	143
<b>3 Het gezag van het auteurschap</b>	<b>146</b>
Lodewijk van Deyssel (1864-1952)	
3.1 Introductie	146
DEEL 1 ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS	148
3.2 Schrijverschap rond 1900	148
DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE	153
3.3 Thijms onderbouwing van autoriteit: zelfdefinitie	153
3.4 Van Deyssels onderbouwing van autoriteit: stijl en verbeelding	161
3.5 Autoriteitsverlies	168
DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE	174
3.6 Receptie	174
3.7 Tegenspeler: Theo van Doesburg	179
3.8 Besluit	183
<b>4 De rebellie van het auteurschap</b>	<b>185</b>
Carry van Bruggen (1881-1932)	
4.1 Introductie	185
DEEL 1 ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS	187
4.2 Schrijverschap rond 1920	187
DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE	196
4.3 De denkerslijn	196
4.4 De publieksgerichte lijn (1): de ‘mannelijke’ kunstenaarsroman	208
4.5 De publieksgerichte lijn (2): de ‘vrouwelijke’ kunstenaarsroman	218
DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE	223
4.6 Receptie	223
4.7 Tegenspeler: Annie Salomons	227
4.8 Besluit	232
<b>5 De kwetsbaarheid van het auteurschap</b>	<b>234</b>
Willem Frederik Hermans (1921-1995)	
5.1 Introductie	234
DEEL 1 ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS	236
5.2 Schrijverschap rond 1950	236
5.3 Schrijverschap rond 1965 en daarna	240
DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE	244
5.4 De postures van Hermans	244
5.5 De vrijheidshouding (1): <i>Ik heb altijd gelijk</i>	248
5.6 De vrijheidshouding (2): <i>Mandarijnen op zwavelzuur</i>	261
5.7 De onmachtshouding: autobiografische teksten	269

DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE	281
5.8 Receptie	281
5.9 Tegenspeler: J.B. Charles	284
5.10 Besluit	289
<b>Conclusie</b>	292
1 De onderbouwing van autoriteit door autonomie	292
2 Overige onderzoeksopbrengsten	297
3 Nieuwe onderzoeksperspectieven	304
<b>Literatuurlijst</b>	306
<b>Summary</b>	336
<b>Register</b>	343
<b>Curriculum Vitae</b>	349

Als ik mij wil bevrijden van omstandigheden die mijn leven belemmeren, overkomt het mij vaker dat ik onmiddellijk belaagd word door andere van dezelfde orde, alsof er een uitgesproken vijandschap jegens mij bestaat in het vage web der dingen. Ik ruk een hand van mijn hals die mij verstikt, en zie dat de hand waarmee ik dat doe, met het verlossende gebaar een strop om mijn hals legt.

Fernando Pessoa / Bernardo Soares, *Boek der rusteloosheid*

Indien het moeilijkste lot van de moderne mens erin bestaat vrij te móéten zijn, naar Sartres woord, dan is deze vrijheid juist de pijnlijke plek waar de mens de ruimte krijgt om als het ware proefondervindelijk te ervaren dat vrijheid niet bestaat.

Stefan Hertmans, *De mobilisatie van Arcadia*

Voortdurend balancerend tussen wat mag en niet mag leidt hij zijn onzekere bestaan, dat heel boeiend geweest moet zijn, zelfs in het besef dat hij werd toegestaan, meer niet.

Sybren Polet, *De noodzaak van het overbodige*



# Voorwoord

In 1966 legde A.L. Sötemann met zijn proefschrift *De structuur van Max Havelaar* de basis voor wat in de neerlandistiek de ‘Utrechtse school’ ging heten. Kenmerkend voor die Utrechtse school was in de eerste plaats een focus op de literaire tekst: Sötemanns dissertatie was een pleidooi voor de methode van *close reading*. Vanaf de jaren zeventig kreeg Sötemann bovendien steeds meer aandacht voor poëtica oftewel voor literatuuropvattingen. In zijn werk heeft het begrip autonomie steeds een centrale plek: *De structuur van Max Havelaar* was een pleidooi voor het lezen van een literaire tekst als een ‘autonoom’, op zichzelf staand geheel, terwijl zijn latere poëticastudies het begrip van de ‘autonomistische poëtica’ introduceerden. Sötemanns ideeën kenden in de decennia daarna een geweldige verspreiding.

Volgens mij is de neerlandistiek nog niet over de erfenis van de Utrechtse school heen: poëtica is ook nog in recente studies een veelgebruikt (en veel bekritiseerd) begrip, terwijl de term autonomie het centrum is geworden van heel wat Nederlandse debatten over literatuur. Het Utrechtse NWO-project ‘De kracht van autonome literatuur: Willem Frederik Hermans’, in het kader waarvan ik dit boek schreef, staat middenin deze debatten over autonomie. De projectleden zijn de afgelopen jaren bezig geweest om het autonomiebegrip vanuit verschillende invalshoeken (theoretisch, tekstinterpretatief, historisch) te verkennen, toe te passen en zeker ook te problematiseren. De debatten binnen de groep waren daarbij even vurig als productief, terwijl ook uit de soms pittige discussies met niet-projectleden bleek dat we een belangrijk onderwerp te pakken hadden.

Dit boek is een kritiek op het autonomiebegrip dat de basis van de Utrechtse school vormde, maar het is misschien toch ook een verre loot aan de stam van deze school. Ik beschouw het als een groot voorrecht dat dit onderzoek vorm kon krijgen in een onderzoeksgroep met onderzoekers van binnen én buiten de Utrechtse traditie: daardoor konden er stevige discussies ontstaan die zeker hun weerslag hebben gehad op dit boek. Allereerst wil ik Wilbert Smulders, Frans Ruiten en Geert Buelens hartelijk bedanken, die als begeleiders even kritisch als stimulerend waren en me veel ruimte hebben gegeven. Ze wisten bovendien een goed intellectueel klimaat in het leven te roepen door het organiseren van leesbijeenkomsten waarbij de autonomieproblematiek verder kon worden verkend. Ik was erg blij met Daan Rutten en Aukje van Rooden als collega-onderzoekers: we hebben elkaars teksten kunnen becommentariëren, ideeën besproken en daarnaast veel lol gehad. Ewoud Kieft en Marc De Kesel zijn enige tijd bij het project betrokken geweest; ook van hun feedback en kennis heb ik kunnen profiteren.

Ook met de andere leden van de afdeling Moderne Nederlandse Letterkunde van de UU mocht ik graag een zolder delen. Ik wil Fabian Stolk, Sven Vitse en Saskia Pieterse met name noemen, en Tessa Lobbes en Kila van der Starre die ons later kwamen versterken. Saskia voorzag ook verschillende van mijn teksten van scherp en eerlijk commentaar. Andere meelezers van delen van het manuscript waren Odile Heynders, Willemijn van der Linden en vooral Piet Devos, met wie iedere middag in een stroom nieuwe ideeën resulteert. Met de promovendieesclub (Jeroen Dera, Femke Essink, Alex Rutten, Lisanne Snelders, Marieke Winkler) kon ik het hele manuscript diepgaand bespreken; mijn dank voor hun kritische blik is groot.

Met Ivo Nieuwenhuis deel ik niet alleen een fascinatie voor literatuur, muziek en film, we bleken ook uitstekend te kunnen samenwerken bij het schrijven van een artikel. Anderen hielpen me met het verzamelen van materiaal, droegen ideeën aan of nodigden me uit voor relevante symposia: Sander Bax, Wendela Bierman, Willem Bongers, Elisabeth de Bruijn, Hans Demeyer, Nina Geerdink, Ralf Grüttemeier, Roeland Harms, Lotte Jensen, Suzanne Kooloos, Marita Mathijssen, Gijsbert Pols, Arnoud Visser, Geertjan de Vugt en Dick Zijp. Maria van Leeuwen en Roel Smeets hielpen me bij de correctie van het manuscript. Uitgeverij Verloren, en met name Anja van Leusden, wil ik bedanken voor het begeleiden van het productieproces van de handelsuitgave.

Veel mensen die me nabij zijn hebben de afgelopen onderzoeksjaren tot een fijne tijd gemaakt. Ik kan niet iedereen bij name bedanken, maar wil in ieder geval de volgende mensen noemen met wie ik een liefde voor de literatuur of de wetenschap deel: de redactie van *Terras* (voor het openen van mijn literaire grenzen), de mensen van het Hui-zinga Instituut (vooral de leden van de promovendiraad), Gerard Bouwmeester, Moniek Kuijpers en Talitha Verheij (voor liters koffie en bakken gezelligheid), de Utrechtse ‘canonleesclub’ (vooral Anna Geurts en Inge Mathijssen; voor genoegdoening aan Neel Doff) en Jurjen Velt (voor mooie gesprekken over alles, maar toch vooral over Willy Rog-geman, Fjodor Dostojevski en Sybren Polet). Met mijn familie, en in het bijzonder met mijn ouders, kon ik altijd mijn voortgang en toekomstplannen bespreken. Ik ben blij en trots dat mijn zussen Maaïke en Nanny als paranimfen de verdediging van dichtbij zullen kunnen meemaken. Maar ik heb het meeste te danken aan Feike, met wie ik intellectueel autonoom werd, die nog altijd een slijpsteen voor mijn denken vormt en de liefste is die ik me denken kan.

# Inleiding

## 1 Prometheus als metafoor voor de ‘autonome’ auteur

Prometheus zit naakt op een steen. Het landschap waarin hij zich bevindt is weids en leeg; over zijn schouder tuurt hij de verte in. Met zijn linkerhand houdt hij een slap wezentje overeind, dat nauwelijks op zijn benen kan blijven staan. Het is de mens die hij zojuist uit klei geboetseerd heeft en tot leven heeft willen wekken. Nu dreigt er gevaar en wellicht is dat de reden waarom Prometheus achterom kijkt: hij weet dat zijn schepingsdaad tegen de wil van de goden ingaat. Hij zit nog in alle vrijheid op zijn steen, zijn rechtervuist losjes gebald, maar hij realiseert zich misschien al dat hij in de boeien geslagen zal worden.

Het schilderij *Prometheus* (1909) van Otto Greiner, waarop bovenstaande voorstelling te zien is (zie de omslag), is een van de tientallen interpretaties van de Prometheusmythe. Al sinds de Griekse Oudheid is Prometheus voor tientallen schrijvers en schilders een symbool voor de spanning tussen vrijheid en onvrijheid geweest. Hij, een Titaan die na de machtsgreep van Zeus tot machteloosheid was gedoemd, rebelleerde tegen de oppergod, stal het vuur van de goden en gaf het aan de mensen. Zo bracht hij de mens techniek en versterkte hij hun positie tegenover de goden die oppermachtig dreigden te worden. Volgens een andere variant van de mythe gebruikte hij het vuur zelf om mensen mee tot leven te wekken. De afloop van het verhaal is welbekend: Prometheus werd gesnapt en Zeus liet hem voor eeuwig aan een rots ketenen. Dagelijks wordt zijn lever door een roofvogel opgevreten, dagelijks groeit de lever ook weer aan. De Titaan behoudt echter innerlijk zijn vrijheid en schrijft zichzelf een geweldige autoriteit toe, omdat hij vertrouwt op het Lot dat hem uiteindelijk gelijk zal geven. Paradoxaal kan het niet: eeuwig aan een rots geketend zijn en je tegelijkertijd vrijer voelen dan de oppermacht die je bindt. Het is geen wonder dat men juist in de door paradoxen geobsedeerde Romantiek gefascineerd raakte door deze figuur, die in verband werd gebracht met de romantische scheppende kunstenaar. Zoals Prometheus de hogere machten tartte door uit klei mensen te scheppen, zo durfde ook de scheppingsdrift van de romantische kunstenaar het publiek en de machthebbers uit te dagen.<sup>1</sup>

Dit boek gaat over de moderne literaire auteur, die moet pleiten voor zijn vrijheid. Net zoals Prometheus zijn schrijvers niet per definitie vrij, maar weten ze zich toch retorisch

1 Zie voor de romantische Prometheusreceptie Dougherty 2006, 89-115 en de oude studie Walzel 1910.

op te werken tot vrijheidssymbolen. Met die claim kunnen ze een grote autoriteit verwerven. Meer bepaald sluit deze studie aan bij de interpretatie die Greiner van Prometheus geeft. Greiner stelt de ingewikkelde verhouding tussen Prometheus en zijn schepping centraal, zoals het ook hier in het bijzonder gaat om de fictionele figuren die een auteur in het leven roept. Op het schilderij hebben Prometheus en zijn schepping een uiterlijke gelijkenis. We kunnen dit wezentje zien als een afsplitsing van Prometheus, een tweede zelf dat hij probeert een zelfstandig bestaan te geven. Het is duidelijk dat zijn schepping dat (nog) niet kan: hij blijft door Prometheus geboeid. Tegelijk heeft zijn schepper hém nodig: hij ontleent zijn positie voor een deel aan het feit dat hij dit wezen heeft geschapen. Daarbij komt het goed uit dat het wezen zwakker is dan hij: hij kan er zijn eigen gezag des te meer mee onderstrepen.

Ook auteurs kunnen vrijheid of autoriteit ontleen aan de schepping van fictionele zelfrepresentaties. De auteur kan zo'n personage of pseudoniem bijvoorbeeld standpunten laten verkondigen die voor hemzelf al te controversieel zijn. Soms lijken vrijheids- en autoriteitsclaims elkaar daarbij in de weg te zitten: het is van tweeën één. Een bekend voorbeeld van die problematiek, dat in dit boek ook ter sprake zal komen, is de roman *Ik heb altijd gelijk* (1951) van Willem Frederik Hermans. Daarin roept Hermans een personage in het leven – met wie hij naar later zou blijken heel wat gemeen had – en laat hij bij monde van deze figuur scheldtirades op verschillende maatschappelijke groeperingen los. Als hij omwille van deze roman in 1952 voor de rechtbank wordt gedaagd, wijst hij op de fictionele status van zijn schepping: hij zou niet volledig verantwoordelijk zijn voor de woorden die hij uit de mond van zijn personages optekent. Hij bevecht in deze zaak de juridische vrijheid om met rust gelaten te worden en het literaire werk te kunnen gebruiken als een vrijplaats. Je zou het een triomf van de vrijheid kunnen noemen, maar volgens sommige critici en wetenschappers is het een Pyrrhusoverwinning. Modern-letterkundige Thomas Vaessens geeft in zijn oratie *Het boek was beter* (2006) aan dat Hermans' vrijspraak feitelijk een probleem in de naoorlogse literatuur blootlegt: 'Kan zijn vrijspraak niet óók worden opgevat als een bevestiging van het vermoeden dat literatuur en werkelijkheid praktisch onafhankelijke grootheden geworden zijn?' Als dat zo is, dan betekent dat weinig goeds voor de maatschappelijke positie van de schrijver, aldus Vaessens. Hij meent dat Nederlandse auteurs zich met name na 1945 achter het 'dogma' van de literaire autonomie schaalden, en dat hierdoor van de maatschappelijke 'heldenrol' die voor schrijvers kort na de oorlog was voorzien niets zou zijn terechtgekomen.<sup>2</sup>

Dit onderzoek behandelt de complexe verhouding tussen vrijheid en autoriteit, die in de zaak rond *Ik heb altijd gelijk* scherp zichtbaar wordt, maar veel vaker in de geschiedenis van het auteurschap opduikt. Het grotere onderzoeksproject waarvan deze studie deel uitmaakt, 'De kracht van autonome literatuur: Willem Frederik Hermans', stelt zich de vraag hoe het kan dat juist auteurs als Hermans zo'n geweldige maatschappelijke autoriteit kunnen verwerven, terwijl zij zich niet als verantwoordelijke intellectuelen maar

2 Vaessens 2006, m.n. 7-9. In Vaessens 2009, 88-89 heeft Vaessens dit standpunt genuanceerd: hier beschrijft hij Hermans' verdedigingstactiek neutraler, maar geeft hij wel aan dat latere schrijvers 'zich geen autonomistische poëtica meer [konden] veroorloven'.

als onvoorspelbare figuren presenteren.<sup>3</sup> Het project draait daarmee om de kwestie van 'autonomie', een veelomvattend begrip dat ik in het vervolg van deze studie als synoniem voor 'vrijheid' zal gebruiken. (Op de achtergrond van deze definitiekeuze ga ik in de volgende paragraaf verder in.) Zijn autonomie en autoriteit wel zo strijdig als ze lijken, of kunnen de twee juist ook complementair zijn? Die vraag staat in dit boek centraal. Het boek draait dus om de claims op autonomie, en de wijze waarop ze hun autoriteit met die claims onderbouwen.

Daarvoor onderzoek ik de zelfrepresentatie van vijf Nederlandse auteurs uit de negentiende en twintigste eeuw. Vier van hen hebben een stevige canonieke positie: Multatuli, Lodewijk van Deyssel, Carry van Bruggen en Hermans. Een van hen is juist volkomen in vergetelheid geraakt: Jean Baptiste Didier Wibmer. Allemaal zijn ze op hun manier door politieke, economische of morele machten gebonden. Hun autonomie wordt bijvoorbeeld ingeperkt door censuurbeleid of toenemende commercialisering, maar ze eisen niettemin een vrije positie op én benadrukken hun autoriteit. Het onderzoek laat zien hoe ze dat doen – in welke teksten, met het gebruik van welke personages, met welke stilistische middelen – en hoe zij hun bijzondere positie beargumenteren.

Uit het onderzoek zal blijken dat autonomie en autoriteit elkaar niet altijd bijten: ze kunnen ook samengaan. De vijf auteurs ontlenen hun autoriteit namelijk allemaal aan hun autonomie, of preciezer gezegd: aan het feit dat zij als 'autonome auteurs' geen morele verplichtingen of maatschappelijke verantwoordelijkheid hebben. Ze menen dat autoriteit in hun tijd grondeloos is geworden, of het nu om politieke of literaire vormen van gezag gaat: iedere vorm van autoriteit zou een fictie zijn geworden. Dat geeft literaire auteurs als zij, producenten van fictie bij uitstek, uiteraard een bijzondere positie. Hoe hoog de auteurs soms ook van de toren blazen, uiteindelijk ontlenen ze hun gezag vooral aan het feit dat ze niets concreets bezitten of te bieden hebben, geen kant-en-klare moraal, geen reële macht, alleen fictie die er vaak openlijk voor uitkomt dat ze fictie is.<sup>4</sup>

Of het nu om een negentiende-eeuwer als Multatuli of een twintigste-eeuwer als Hermans gaat, alle besproken auteurs zetten zich af tegen deskundigen of autoriteiten die hun positie nog wel denken te kunnen onderbouwen. In de loop van de besproken periode radicaliseert wel de manier waarop auteurs uitkomen voor de grondeloosheid van hun autoriteit. Een vroeg-negentiende-eeuwer als Wibmer en een midden-negentiende-eeuwer als Multatuli menen wel degelijk enkele argumenten te hebben waarom ze meer recht op autoriteit hebben dan anderen, met name hun martelaarschap en hun 'ondervinding' (vgl. hoofdstuk 1 en 2). De latere auteurs komen er almaar explicieter voor uit dat hun autoriteit in wezen absurd is, sterker nog: ze gaan zichzelf als minder vrij of minder autoriteithebbend voorstellen dan ze lijken te zijn. Steeds heeft echter de claim dat ze 'niets' zijn als doel om juist de autonome auteurspositie in te nemen waarmee ze zich een gezagspositie toeëigenen. Het boek wil zo laten zien dat de autoriteit van auteurs, fascinerend genoeg, in wezen op niets steunt.

3 Dit NWO-project werd uitgevoerd door Daan Rutten, Aukje van Rooden, Marc De Kesel en mijzelf, onder begeleiding van Frans Ruiter, Wilbert Smulders en Geert Buelens.

4 Deze ideeën licht ik nader toe in paragraaf 3 van deze inleiding.

Mijn visie op autonomie en autoriteit verschilt van de meeste gangbare interpretaties. Zo wordt autonomie veelal gepresenteerd als een historische, structurele verandering van de gehele literatuur, terwijl het begrip in dit boek functioneert als een auteurspositie die geclaimd moet worden. Paragraaf 2 van deze inleiding biedt een bespreking van de werking en de problemen van gangbare autonomiseringsvisies, waarbij één narratief, de veldtheorie van Bourdieu, diepgaander aan de orde komt. In paragraaf 3, het tweede deel van het theoretisch kader, worden verschillende begripsomschrijvingen van het begrip autoriteit tegen elkaar afgewogen, om zo te komen tot een operationalisering die voor een letterkundig onderzoek als dit relevant is. Paragraaf 4 introduceert een methodologische aanpak die tegemoet kan komen aan de problemen van gangbare visies op autonomie: de postureanalyse. Dit analyseinstrument richt zich op de zelfrepresentaties waarmee een auteur zich in het literaire domein en in de wereld positioneert. Ten slotte blikken paragraaf 5 en 6 vooruit op de besproken periode en op de auteurs die in de vijf hoofdstukken aan bod zullen komen.

## 2 Theoretisch kader (1): naar een discursieve visie op autonomie

### *Uitgangspunt: kritiek op het lineaire autonomiseringsnarratief*

In de afgelopen twintig jaar zijn talloze historische narratieven over de autonomisering van literaire verschijnselen ontwikkeld. Soms staat de verzelfstandiging van literaire instituties centraal (uitgeverijen, subsidie-instellingen, boekhandels) en het ontstaan van een zogeheten literair veld, soms de professionalisering van de literaire auteur, en soms de non-referentialiteit van het literaire werk; vaak worden deze fenomenen ook met elkaar in verband gebracht. In alledrie de gevallen moet ‘autonomie’ als een metafoor worden opgevat. Het begrip betekent letterlijk vertaald ‘zelfwettenstellendheid’ of ‘eigenwettelijkheid’ en literaire werken, velden of auteurs kunnen nooit zichzelf de wet stellen: ze functioneren immers in een maatschappelijke of politieke context.<sup>5</sup>

Kenmerk van de meeste autonomiseringsnarratieven is dat ze een lineaire ontwikkeling beschrijven: eerst is er geen autonomie, daarna wel en in groeiende mate.<sup>6</sup> Zulke praktijken benoem ik hier als ‘lineaire autonomiseringsnarratieven’. Uiteraard verschillen de afzonderlijke narratieven van elkaar: sommige hebben bijvoorbeeld een teleologische structuur (alle literaire ontwikkelingen stevenen op een perfecte autonomisering af), maar dat geldt lang niet voor allemaal. Wel delen alle lineaire narratieven met elkaar dat ze een moment vaststellen waarop de literatuur autonoom wordt – en heel vaak is

5 ‘Autonomie’ is afgeleid van de Griekse woorden ‘autos’ (zelf) en ‘nomos’ (wet). Ostwald schrijft in een geschiedenis van het begrip dat de term voor het eerst voorkomt in Sophokles’ tragedie *Antigone* om het eigenzinnige gedrag van de protagoniste te beschrijven. (Ostwald 1982; zie ook Nam 2000, 6-7) De term wordt niet alleen in artistieke, maar ook in filosofische of politieke zin gebruikt; zie bv. Feil 1987 en Flathman 2003.

6 Edwin Praat merkte deze tendens al bij Pierre Bourdieu op: ‘Maar hoewel Bourdieu in *De regels* benadrukt dat de geschiedenis van het literaire veld een onophoudelijke, dynamische strijd is tussen de commerciële en “zuivere” krachten, en dat de graad van autonomie binnen het veld aan voortdurende verandering onderhevig is, stelt hij die geschiedenis vooral voor als een lineaire ontwikkeling naar een steeds hogere mate van autonomie.’ (Praat 2014, 319)

de implicatie dat ze dat ook blijft. Vaak wordt dat moment ook wel benoemd als het intreden van ‘moderniteit’, want moderniteit en autonomie worden vaak nauw met elkaar verbonden.<sup>7</sup>

Eigenaardig genoeg bestaat er over dat moment van ontstaan helemaal geen consensus. Iedere wetenschapper lijkt autonomieverschijnselen in zijn eigen periode aan te kunnen wijzen. Alain Viala beweert dat de moderne Franse schrijver in de zeventiende eeuw zijn intreden doet, Pierre Bourdieu situeert dat rond 1850.<sup>8</sup> Stephen Greenblatt noemt de nog vroegere William Shakespeare een moderne autonome auteur.<sup>9</sup> Maar ook middeleeuwse auteurs worden wel met modern auteurschap in verband gebracht en zelfs schrijvers uit de klassieke tijd.<sup>10</sup> Zo blijft men zoeken naar een beginpunt van de autonomiseringsontwikkeling en dat beginpunt wordt bijna altijd aan bepaalde auteursnamen gekoppeld: er bestaat blijkbaar een hardnekkige gewoonte een ‘eerste autonome auteur’ vast te stellen en die vervolgens tot heraut te maken van de lineaire autonomisering van de literatuur.<sup>11</sup>

Tegen deze praktijk heb ik twee bezwaren. Het eerste probleem van lineaire autonomiseringsnarratieven is dat ze alleen oog hebben voor de positieve kant van het verhaal. Autonomisering betekent verovering van vrijheid; als die vrijheid eenmaal is verworven, dan is dat een overwinning die nooit meer uit handen moet of kan worden gegeven.<sup>12</sup> Wie echter autonomiephenomenen in het heden en het verleden overziet, merkt al snel dat vrijheidspleidoeien van schrijvers nooit een eenduidig positieve uitwerking hebben

7 Van Oostrom is een voorbeeld van een auteur die in een vroege periode – de middeleeuwen – al veel fenomenen aantreft die hij ‘modern’ of ‘autonoom’ noemt. Vgl. bijvoorbeeld Van Oostrom 2006, 502, waarin de Middel nederlandse auteur Willem, de auteur van *Van den vos Reynaerde*, wordt vergeleken met Gustave Flaubert, ‘de eerste grote moderne romancier’. Voor Willem geldt wat Flaubert over het auteurschap schreef, namelijk dat de auteur als een god heerst in zijn creatie, maar verder onzichtbaar blijft en dus aan zijn schepping een zekere autonome waarde verleent. Jacob van Maerlant is ‘feitelijk [...] de eerste schrijver in de Nederlandse literatuurgeschiedenis die dit (min of meer) van zijn vak was.’ (p. 523). Verwarrend genoeg heet ook Willem van Hildegaersberch, een eeuw later, ‘de eerste echte dichter van beroep’, die door een hof werd betaald om kritisch te zijn en dus als een soort moderne intellectueel fungeerde. (Van Oostrom 2013, 415-416) Omdat Dirck Potter juist niet voor geld schreef maar voor zijn plezier noemt Van Oostrom hem ‘een moderne figuur’, zelfs een ‘meer autonome schrijver’. (p. 482) Vgl. over het vraagstuk van autonomisering in andere literatuurgeschiedenissen ook paragraaf 3.2.

8 Vgl. Viala 1985 en 2006 met Bourdieu 1994. Viala baseerde zich daarbij wel op Bourdieus veldtheoretische begrippenkader. Overigens is dat kader vaker op vroegmoderne periodes toegepast; zie Joch en Wolf 2005 en een themanummer van *Poetics* (2001) over het achttiende-eeuwse literaire veld (vgl. Van Rees en Dorleijn 2001).

9 Greenblatt 2010.

10 Kimmelman 1996, Ascoli 2009 en Van Oostrom 2006 en 2013. Er is op gewezen dat Romeinse auteurs als Vergilius en Ovidius al over een literaire carrière beschikten: Hardie en Moore 2010. Zie ook Roman 2014 over esthetische autonomie in de Romeinse tijd.

11 Dit hardnekkige zoeken naar een ‘eerste auteur’ bewijst dat men vasthoudt aan het geloof dat auteurschap vooral draait om unieke, geniale individuen, zoals Andrew Bennett heeft opgemerkt. (Bennett 2009, 29-30)

12 William Marx heeft in *L'adieu à la littérature* ogenschijnlijk oog voor de andere kant van het verhaal: hij beschouwt autonomie als een verschijnsel dat vanaf 1750 tot een geleidelijke ontwaarding van de literatuur leidt. Feitelijk blijft de lineaire logica echter intact: ook bij hem groeit het autonomieverschijnsel vanaf 1750 lineair. (Marx 2008) Een vergelijkbaar verhaal over literaire ontwaarding vertelt Vaessens 2009. Vaessens' *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur* beschrijft de auteursgeschiedenis echter als een heen-en-weer-bewegen tussen autonomie en heteronomie. (Vaessens 2013, 69-101) Inspirerend is verder Murphy 2012, dat aan de hand van *new economic criticism* laat zien dat Charles Baudelaire, vaak gevierd als kampioen van de negentiende-eeuwse autonomie, ook volop met heteronomie in verband te brengen is.



en dat institutionele veranderingen meestal winst en verlies tegelijk betekenen. Zo vinden in de twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur belangrijke ontwikkelingen plaats, zoals de opkomst van de massamedia, een soepeler juridische benadering van schrijvers en het opkomen van staatssubsidiëring. Stuk voor stuk zijn dit ontwikkelingen die bepaalde mogelijkheden én onmogelijkheden voor schrijvers scheppen. Wie zich bijvoorbeeld door de staat laat subsidiëren, is minder afhankelijk van de markt, maar meer gebonden aan een (door de politiek aangestuurde) institutie.<sup>13</sup>

In de tweede plaats wordt het optreden van een individuele auteur verabsoluteerd: het optreden van die auteur zou een historische ontwikkeling moeten illustreren.<sup>14</sup> Wanneer een auteur zichzelf vrij noemt, zien we dat blijkbaar als een bewijs dat de maatschappij een auteur vrijheid biedt.<sup>15</sup> Shakespeare of Van Maerlant worden veelal autonoom genoemd omdat ze zich zo representeren: ze schrijven over zichzelf alsof ze economisch zelfstandig zijn of vrij van politieke bemoeienis kunnen opereren. Het is uiteraard heel problematisch om een historische ontwikkeling te willen ophangen aan de zelfbewuste retoriek waarmee schrijvers een vrijere positie proberen te forceren.

De twee hierboven genoemde bezwaren van lineaire autonomiseringsnarratieven – slechts één kant van de (vrijheids)medaille wordt belicht en retorische strategieën van auteurs worden verward met historische ontwikkelingen – brengen me ertoe dit soort narratieven kritisch te bevragen. In deze studie ga ik op zoek naar een alternatief model, dat tegemoet komt aan de genoemde bezwaren. Zo'n model stelt autonomie niet voor als een historische gegevenheid, maar als een retorische constructie waarmee een auteur zichzelf positioneert in zijn of haar omgeving. Die institutionele, literair-historische, politieke of sociale omgeving bepaalt dus welke mogelijkheden een auteur heeft om die autonomie op te eisen, en welke strategieën passend of waardevol zijn. Maar tegelijkertijd vormen deze strategieën de omgeving ook weer: auteurs scheppen mogelijkheden waar latere schrijvers weer gebruik van kunnen maken. Hoewel dit boek niet vertrekt vanuit een geloof in auteurs als geniale, baanbrekende individuen, stelt het dus wel degelijk de *auteur* centraal als een belangrijke figuur in het ontstaan en functioneren van autonomie. Deze studie staat daarmee in een recente onderzoekstraditie, waarin auteurschap weer in toenemende mate op de kaart is gezet.<sup>16</sup>

13 Hoe problematisch dit voor kunstenaars kan uitpakken, bleek tijdens de Nederlandse kunstbezuinigingsdiscussie van 2010-2011. De kunstsubsidie werd in de jaren zestig, toen de subsidiefondsen in het leven werden geroepen, als een bevrijding voor kunstenaars beschouwd. Politieke partijen spraken eind 2010 echter van een 'subsidie-infuus': gesubsidieerde kunstenaars werden als volstrekt afhankelijke figuren neergezet. (Vgl. bv. Visser 2010) Iets vergelijkbaar geldt voor het auteursrecht, dat door veel historici als een cruciale stap naar professionalisering en autonomisering van de auteur wordt gezien, maar door Michel Foucault geïnterpreteerd wordt als een middel waarmee de autonomie van de literatuur aanzienlijk werd ingeperkt, omdat de vrije betekenisgeving en distributie van teksten voortaan aan banden was gelegd. (Foucault 1984, 119)

14 Een van de uitzonderingen op deze regel is de systeemtheorie, die zich richt op het ontstaan van autonome sociale systemen in de moderne tijd en daarbij weinig aandacht heeft voor individuele kunstenaars. Zie Luhmann 1999 voor een systeemtheoretisch perspectief op de kunst in het algemeen en Schmidt 1989 voor een systeemtheoretische studie naar literatuur.

15 Verschillende van de studies die in de noten hierboven besproken zijn, vertonen deze tendens, waaronder Van Oostrom 2006 en 2013 en Greenblatt 2010. Over deze kwestie bereid ik een artikel voor met Gerard Bouwmeester en Nina Geerdink.

16 Deze interesse is ontstaan na, en deels ontstaan door, de veelbesproken essays 'La mort de l'auteur' (1967)



## **De veldtheorie als lineair autonomiseringsnarratief**

Een beknopte analyse van één invloedrijk lineair autonomiseringsnarratief, de veldtheorie, kan beter inzicht geven in de draai die dit boek aan het autonomieonderzoek wil geven. Ogenscheinlijk gaat het veldonderzoek, waarvoor de basis werd gelegd door de cultuursocioloog Pierre Bourdieu, eerder over de verzelfstandiging van het literaire veld dan over auteurschap. Toch is bij Bourdieu precies het probleem terug te zien dat ik zojuist signaleerde: terwijl hij beweert een historische ontwikkeling van instituties bloot te leggen, hangt hij zijn verhaal eigenlijk op aan de positiebepalingen van enkele negentiende-eeuwse auteurs, die zichzelf succesvol weten neer te zetten als vrij. Bourdieu signaleert de retorische kracht van deze auteurs wel, maar neemt toch – zonder sterke argumenten – aan dat ze het startpunt vormen voor een autonomiseringsproces dat al gauw de hele literatuur gaat determineren.

Startpunt en -plaats van Bourdieus verhaal is het Frankrijk van midden negentiende eeuw.<sup>17</sup> Er zijn op dat moment twee invloedrijke groepen actief in de literatuur: een groep politiek radicale beroepsschrijvers (de ‘bohémien’) die zich afzet tegen de burgerlijke structuren en een groep minder radicale auteurs, die voor zijn broodwinning van de burgerlijke cultuur afhankelijk is. De tweede groep kan bestaan dankzij burgerlijk mecenaat, de eerste is grotendeels economisch onafhankelijk; tegelijk zit deze groep maatschappelijk in de marge en moet hij zich sterker dan de groep burgerlijke auteurs schikken naar de wetten van de commercie. Volgens Bourdieu wordt autonomie in de literatuur geïntroduceerd wanneer enkele Franse auteurs zich nadrukkelijk buiten deze twee groepen gaan positioneren. Hij gaat daarmee onder meer in tegen de Angelsaksische auteursgeschiedschrijving, waarin het ontstaan van beroepsschrijverschap als een belangrijke stap in de autonomisering van literatuur wordt gezien.<sup>18</sup> Bourdieu stelt juist dat auteurschap modern wordt wanneer beroepsschrijvers de economische mechanismen achter hun arbeid gaan maskeren – wanneer ze zich dus juist autonoom opstellen

van Roland Barthes en ‘Qu’est-ce qu’un auteur?’ (1969) van Michel Foucault: Barthes 1977 en Foucault 1984, die impliciet op Barthes reageert. Enkele recentere besprekingen van die teksten bieden Burke 2004, m.n. 8-29 en 89-94; Wilson 2004; Ascoli 2009, 21-29 en Bennett 2009, 9-28. Zie over Barthes’ dood van de auteur en de these van de terugkeer van de auteur verder Jannidis 1999. Brede overzichten van de auteursgeschiedenis en -geschiedschrijving bieden Kleinschmidt 1998, Barck e.a. 2000, 480-544, Ascoli 2009, 29-44 en Bennett 2009, 29-71. Van Nuijs 2013 biedt een beknopt overzicht van recente literatuursociologische werken over auteurschap. In het Nederlandse taalgebied zijn ook recente monografieën verschenen waarin veel aandacht voor auteurschap is, waaronder Beeks 2013 en Praat 2014, maar grote overzichtsstudies over auteurschap ontbreken tot nog toe.

<sup>17</sup> Onderstaande alinea is vooral gebaseerd op Bourdieu 1983, 1985 en 1994, die hieronder verder zullen worden besproken. Een zinvolle algemene bespreking van Bourdieus visie op literatuur biedt verder Speller 2011.

<sup>18</sup> Relevante cultuurhistorische studies over de literatuur in samenhang met de boekenmarkt en de economie zijn dan ook veelal in de Angelsaksische traditie te vinden; zie onder veel meer Woodmansee 1994 (over de literaire markt en esthetica in de Duitse en Engelse Romantiek), Poovey 2008 (over de opkomst van de moderne economie en de gelijktijdige opkomst van de moderne markt), Baker 2010 (over het ontstaan van een boekenmarkt in vroegmodern Engeland) en Turnovsky 2010 (over de ‘moderne’ boekencultuur in zeventiende- en achttiende-eeuws Frankrijk). Merk op dat deze aanname impliceert dat mecenaat per definitie tot onvrij auteurschap leidt. In de mediëvistiek is men het daar niet mee eens; daar wordt mecenaat vaak in veel positievere termen besproken als een bestaansmiddel voor professionele auteurs. (Vgl. Van Oostrom 2013, 482 over mecenaat in de hofcultuur van de veertiende eeuw)

tegenover niet alleen mecenasen, maar óók de markt.<sup>19</sup> Hij heeft in een vroeg artikel laten zien dat de massaproductie van literaire werken vanaf eind achttiende eeuw internationaal samenvalt met de ontwikkeling van een romantische esthetica, waarin de belangeloosheid en singulariteit van het literaire werk en de literaire auteur voorop staan. Bourdieu maakt aannemelijk dat deze ‘apparent paradox’ tussen romantisering en commercialisering feitelijk heel begrijpelijk is: de commercialisering zet een bepaald type kunstenaar – de producent van intellectuele arbeid of ‘moeilijke’ kunst – ertoe aan zich tegen de marktwerking af te zetten.<sup>20</sup>

In zijn latere werk *De regels van de kunst* (1994; Franse editie 1992) specificceert hij dat proces zoals het in Frankrijk rond 1850 plaatsvindt.<sup>21</sup> Met de vroege autonome schrijvers Gustave Flaubert en Charles Baudelaire doet een nieuwe literaire figuur zijn intrede: de schrijver die leeft voor en van de literatuur, maar die zijn gezag ontleent aan de bewering dat hij helemaal buiten het economische domein staat. Deze literaire figuur positioneert zich als onafhankelijke intellectueel en forceert zo een nieuwe, autonome positie voor de schrijver. Volgens Bourdieu ontstaat er in de sliptestream van deze positionering als autonome auteur een nieuwe institutionele organisatie: de literatuur verandert in een onafhankelijk ‘veld’, min of meer vrij van politieke, wetenschappelijke of juridische invloeden. Binnen dit veld ontwikkelt zich een ‘(sub)veld van de beperkte productie’, waarbinnen schrijvers actief zijn die een minimale lezersgroep hebben, maar een groot intellectueel gezag weten te verwerven met hun zogezegd belangeloze poëtische praktijk.<sup>22</sup> Zij hebben de financiële mogelijkheden om de lezer en de markt te verachten, omdat ze vaak over een grote erfenis beschikken – dit geldt bijvoorbeeld voor Flaubert.<sup>23</sup> Door de waarde van economisch kapitaal te ontkennen, scheppen zij een mogelijkheid om hun economisch achtergestelde positie te verhullen. Tegenover het geld – de dominante kapitaalvorm – stellen ze hun culturele kapitaal, oftewel hun bezit van culturele smaak en competenties, dat ze als een natuurlijke verworvenheid voorstellen. Het is dit bezit van cultureel kapitaal dat kunstenaars toch een gezaghebbende positie in de samenleving geeft.

Naar aanleiding van mijn uitgangspunten uit de voorgaande deelparagraaf kunnen we goed de denkstap volgen die Bourdieu hier maakt. Hij begint met het analyseren van de positioneringsstrategieën van twee individuele kunstenaars binnen de sociale, literaire en politieke context van het midden van de negentiende eeuw. Vervolgens stelt hij dit moment voor als een keerpunt dat een autonomiseringsproces in gang zet. In het vervolg van *De regels van de kunst* neemt zijn tot dan toe grotendeels historische betoog

19 Dit idee wordt helder toegelicht in Sapiro 2003, 450-451.

20 Bourdieu 1985, 16. Martha Woodmansee beweerde iets vergelijkbaars over de Duitse en Engelse romantici, die zich niet alleen tegen de groeiende commerciële schrijfcultuur gingen afzetten, maar met hun ideeën over oorspronkelijkheid ook bij wilden dragen aan de instelling van auteursrecht. (Woodmansee 1994, 35-55)

21 Deze alinea gaat terug op Bourdieu 1994 en op Praat 2014, 36-37; de begrippen tussen aanhalingstekens zijn van Bourdieu. In Bourdieu 1989, 120-141 worden de verschillende typen kapitaal in zijn theorie verder toegelicht. Hij werkte zijn historische visie op de genese van het literaire veld uit in Bourdieu 1994, 65-173. Zie ook Bourdieu 1983.

22 Bourdieu 1994 spreekt op p. 109 van ‘het veld van de beperkte productie’; Edwin Praat noemt dit in zijn commentaar op Bourdieu ‘de pool van de anti-economische economie van de zuivere kunst’. (Praat 2014, 37)

23 Bourdieu 1994, 110-111.

een meer objectivistische wending: hij doet voorkomen alsof de acties van Flaubert, Baudelaire en Zola in wat hij het “heldentijdvak” van de onafhankelijkheidsstrijd’ noemt geobjectiveerd raken in een institutioneel systeem.<sup>24</sup>

Je ziet bij Bourdieu beide problemen van het lineaire autonomiseringsnarratief terug: hij ziet slechts de mogelijkscheppende kanten van de autonomisering (niet de beperkingen die er ook mee gepaard gaan) en hij interpreteert de positionering van een auteur als een bewijs voor een historische verandering. Deze twee problemen zou je op twee manieren kunnen benaderen: institutioneel en literair-historisch. Een institutionele kritiek laat vooral zien dat Bourdieu eenzijdige accenten legt in zijn bespreking van de (economische of maatschappelijke) positie van de auteur. Een literair-historische kritiek richt zich echter op een dieper niveau: kunnen Flaubert en Baudelaire, op wie immers de these is gebouwd dat de literatuur vanaf 1850 autonomeert, inderdaad als autonoom worden gezien? Als we ze zo beschouwen, waarop is dat oordeel dan gebaseerd? Het zijn zulke literair-historische vragen waarop dit boek zich vooral zal richten.

Vanuit institutionele hoek is er al vrij veel kritiek op lineaire autonomiseringsverhalen geleverd. Zo hebben William Paulson en Bernard Lahire kritiepunten op Bourdieu geformuleerd die ook geldig zouden kunnen zijn voor andere lineaire narratieven. Paulson vindt dat Bourdieu in *De regels van de kunst* het literaire veld voorstelt als onveranderlijk, en dat hij daardoor te weinig rekening houdt met onder meer economische en mediale veranderingen in de twintigste eeuw, die een diepgaande uitwerking op de autonomie van dat veld hebben.<sup>25</sup> Lahires *La condition littéraire* (2006) laat door middel van een groot-schalig institutioneel onderzoek naar hedendaagse Franse auteurs zien dat er weinig schrijvers zijn die werkelijk rond kunnen komen van hun literaire werk alleen. Lahire onderscheidt twee soorten autonomie: de differentiatie van de literatuur tot een min of meer onafhankelijk domein met specifieke instituties, en de onafhankelijkheid van de literatuur van politieke, religieuze en economische machten. Dat de eerste vorm van autonomie werkzaam is – dat de literatuur dus professioneel geworden is – hoeft nog allerm minst te betekenen dat schrijvers ook vrij zijn van externe invloeden. Nadat er in de voormoderne tijd vooral vanuit politieke en religieuze hoek macht werd uitgeoefend op de literatuur, is het in de moderne tijd vooral de markt die het functioneren van literatuur meebepaalt.<sup>26</sup> En zelfs met de professionalisering van de moderne schrijver valt het tegen: Lahire laat zien dat het literaire auteurschap nog altijd een van de minst geprofessionaliseerde beroepen is.<sup>27</sup> Bovendien zijn de meeste auteurs financieel afhankelijk van een tweede baan of van ‘paraliteraire activiteiten’ (lezingen, columns, journalistiek werk et cetera), zo blijkt uit Lahires onderzoek. Dit leidt bij schrijvers tot een ‘double vie’: ze beoefenen de scheppende literatuur meestal niet als hun enige activiteit en bewegen zich in meerdere beroepsdomeinen.<sup>28</sup> Lahire kiest er zelfs voor het bourdieuaanse be-

24 Bourdieu 1994, 68. De objectieve veldstructuur wordt als een gegeven aangenomen door veel mensen die in de voetsporen van Bourdieu zijn getreden, onder wie Dorleijn en Van Rees 2006.

25 Paulson 1997, m.n. 401.

26 Lahire 2006, 52-54.

27 Lahire 2006, 40.

28 Lahire 2006, 72-81. Vgl. voor een beknopte inleiding op *La condition littéraire* ook Richman 2010. Over de problematiek van het ‘second métier’ ook Heinich 2000, 42-45.

grip ‘veld’ te laten vallen: die term suggereert professionaliteit en afgeslotenheid, en dat doet aan de precare positie van schrijvers geen recht.<sup>29</sup> Hij stelt voor om van het ‘literaire spel’ te spreken: schrijvers zijn als ‘spelers’ die zich hoogstens in een gedeelte van hun werktijd aan de literatuur wijden.

In dit boek gaat het niet primair om institutionele kritiek, maar om het bekritisieren van lineaire visies vanuit literair-historische uitgangspunten. Ik wil testen of de interpretaties steekhouden die aan bepaalde schrijvers een voorbeeldrol toeschrijven. Daarvoor worden de oeuvres van autonomiekopstukken niet gezien als historische bewijzen van de autonome staat van de literatuur, maar als retorische interventies waarmee auteurs autonomie claimen.

### **De autonomiesdefinitie van dit boek**

Dit impliceert dat autonomie hier anders wordt gedefinieerd dan meestal gebeurt. De afgelopen jaren hebben veel literatuurwetenschappers in Nederland en daarbuiten nieuwe definities van de term voorgesteld, en typologieën die orde in het gebruik van de term zouden moeten scheppen.<sup>30</sup> Zo worden bijvoorbeeld door Ruiter en Smulders institutionele, subjectieve en esthetische autonomie in een spanningsveld geplaatst.<sup>31</sup> In *Door Prometheus geboeid* wordt een ander soort definiëring toegepast, namelijk een ‘statusverandering’ van het fenomeen. Autonomie wordt gewoonlijk als historisch fenomeen of als ideeëncomplex opgevat, maar in dit boek fungeert het als een *discours*.<sup>32</sup>

Deze definitie ontleen ik mede aan Benoît Denis, die het begrip autonomie al eerder definieerde als een representatie of discours, ingezet door spelers in het literaire veld, eerder dan als een historisch ontwikkelingsproces.<sup>33</sup> Een nog belangrijkere inspiratiebron is een studie van Andrew Goldstone, *Fictions of Autonomy* (2013). Dit boek laat zien dat onder het begrip autonomie een brede verzameling tendensen kan worden gevat ‘among literary writers, who found many ways to assert or suggest that their art was a

29 Het literaire veld noemt Lahire een ‘champ sécondaire’ vergeleken bij meer uitgedifferentieerde velden als het wetenschappelijke. (Lahire 2006, 12) Vgl. Lahire 2010, 27-31 voor een kritiek op Bourdieus veldtheorie. Ook Gillis Dorleijn gaf voor het Nederlandse veld aan dat zeer weinig schrijvers een substantieel inkomen uit het schrijven konden of kunnen verwerven: Dorleijn 2010a, m.n. 14-17.

30 Lansdown 2001; Lahire 2006, 47-58; Dorleijn, Korthals Altes en Grüttemeier 2007; Bax 2007, 337-353; Altieri 2009; Jusdanis 2010, 36; Bax en Beeks 2011, 392-396; Buelens 2012; Nazar 2012, 13-19 en Vaessens 2013, 69-101. Zie ook Barck e.a. 2000, 431-479 voor een esthetische begripsgeschiedenis van autonomie. In 2015 zal van Aukje van Rooden een studie verschijnen met de werktitel *Literatuur, autonomie en engagement. Pleidooi voor een nieuw paradigma*, waarin verschillende definities van en visies op autonomie geïntegreerd worden.

31 Ruiter en Smulders 2009, m.n. 11-23.

32 Ivo Nieuwenhuis en ik hebben in Ham en Nieuwenhuis 2013 ‘discursieve autonomie’ als een vorm beschreven die vooral rond 1800, toen er nog geen vorm van institutionele of poëtische autonomie was, in de oeuvres van figuren als Pieter van Woensel en Jean Baptiste Didier Wibmer zichtbaar is. Inmiddels denk ik daar iets anders over: hoewel het zeker waar is dat er later in de negentiende en twintigste eeuw van een grotere mate van literaire professionalisering sprake is, blijft autonomie voor een belangrijk deel een retorische constructie van auteurs, geen institutionele gegevenheid.

33 Denis 2007, 29. In Nederland kan bijvoorbeeld worden gewezen op het werk van Thomas Vaessens, die het begrip ‘discours’ gebruikte om de autonome zelfrepresentatie van de auteurs van *De Nieuwe Gids* te benoemen: voor hen ‘speelden het discours en het type kunstenaarschap waarvan de naam Baudelaire het trefwoord is geworden [...] zeker een grote rol.’ (Vaessens 2013, 89)

law unto itself.<sup>34</sup> Goldstone gebruikt het dus als een paraplu-terme, waaronder hij uiteenlopende ideeën schaaft die hij aantreft in de door hem bestudeerde periode van het modernisme. Zo bespreekt hij de figuur van de hulp in het huishouden (de butler of huishoudster), die rond 1900 verrassend genoeg door sommige auteurs gerelateerd wordt aan de autonome kunstenaar. Goldstone beschouwt autonomiepraktijken als ‘fictions’, fictionele ‘inventions of narrative, poetry, and criticism’, die echter wel als ambitie hebben in te grijpen op bestaande kunstinstuties.<sup>35</sup> Anders gezegd: autonomie bestaat ‘slechts’ uit fictionele ideeën en uitingen, maar die kunnen wel de ambitie hebben de maatschappij te beïnvloeden.

Dit betekent dat Goldstone autonomiepraktijken niet ziet als pogingen van auteurs om zich radicaal te isoleren van de maatschappij. Zo’n absolute visie is niet houdbaar, al was het maar omdat zogeheten autonome modernistische literatuur volgens Goldstone allerminst los van de commercie functioneerde. Meer in het algemeen pleit Goldstone ervoor om autonomie eerder in relatieve én relationele termen te zien dan in absolute zin: ‘I propose that we understand modernist autonomy as a specific *relation* between one kind of literary practice and other aspects of social life, one which seeks to cultivate a certain aesthetic distinction and a level of relative independence by means of its engagements.’<sup>36</sup> In dit boek ga ik ervan uit dat deze relatieve, relationele visie op autonomie niet alleen op Goldstones modernistische, Angelsaksische corpus toepasbaar is, maar ook op negentiende- en twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur. Ook hier zal het opeisen van een autonome auteurspositie dus niet begrepen worden als een daad waarmee schrijvers zich radicaal distantiëren van de maatschappij, maar als een poging om een relatief onafhankelijke positie tegenover maatschappelijke en politieke vraagstukken in te nemen. Deze positionering is daarbij een performance die nooit tot een stabiele autonome positie leidt. Omdat autonomie hier niet zozeer functioneert als een historisch feit als wel als een discursieve constructie, ‘moeten’ auteurs claims blijven leggen op een autonome positie om die werkzaam te laten zijn.

Een lezer zal misschien opmerken dat eerder in deze inleiding verschillende keren het woord ‘retoriek’ viel, terwijl hier ‘discours’ wordt gebruikt. Autonomie wordt in deze studie dus tegelijk gedefinieerd als retoriek en als discours. Dat lijkt problematisch, want beide begrippen staan in heel andere theoretische tradities. ‘Retoriek’ is een begrip dat al volop in de Klassieke Oudheid werd gebruikt om stijlmiddelen in het spreken en schrijven aan te duiden; er heeft altijd een bepaalde argwaan tegenover het begrip bestaan omdat retorische sprekers ervan beschuldigd werden met praatjes de waarheid geweld aan te doen.<sup>37</sup> Het begrip ‘discours’ is de afgelopen decennia veel gebruikt in talloze vaktradities; invloedrijk is vooral de behandeling van het begrip door Michel Foucault, die het begrip hanteert als aanduiding van een representatiesysteem dat bepaalt welke uitspraken als betekenisvol worden gezien in een historische periode.<sup>38</sup> Daarnaast

34 Goldstone 2013, 9.

35 Goldstone 2013, 4.

36 Goldstone 2013, 22; cursivering in de tekst.

37 Een beknopte bespreking van het begrip en de discussie erover biedt Fish 1995, een uitvoerige en brede bespreking is te vinden in Andrews 2014.

38 Zie Bové 1995 voor een bespreking van verschillende visies op en toepassingen van ‘discours’.

wordt ‘discours’ in meer ‘talige’ zin geïnterpreteerd, met name in de linguïstische traditie van de (*critical*) *discourse analysis*. Er wordt dan gekeken hoe taalgebruik ingrijpt op sociale verhoudingen en op de creatie van identiteit.<sup>39</sup>

Wie autonomie als retoriek definieert, gaat er klaarblijkelijk van uit dat auteurs de mogelijkheid hebben om zelf, door het gebruik van stijlmiddelen en andere talige instrumenten, een autonome positie te creëren. Het begrip discours, zeker in de foucaultiaanse zin, lijkt een visie op autonomie voor te staan die veel minder op het handelen van het individu gericht is. Als autonomie een discours is, dan moeten we het blijkbaar interpreteren als een begrip dat geproduceerd wordt in een brede cultuur waarvan een auteur slechts onderdeel is. Nu staat deze studie in de literatuursociologische traditie: in paragraaf 4 zal de methodologie die in het vervolg gehanteerd wordt, de postureanalyse, verder worden toegelicht. Volgens deze traditie gaan auteurs met hun zelfrepresentaties min of meer strategisch te werk: ze proberen houdingen te formuleren waarmee ze een bepaalde veldpositie kunnen bemachtigen. Dat betekent dat je een claim op autonomie inderdaad als een min of meer bewuste retorische interventie van een auteur zou kunnen beschouwen. Tegelijkertijd is er in de posturetraditie ook veel oog voor de effecten die uitgaan van representaties van *buiten* de auteur zelf: de manier waarop een schrijver door critici, andere schrijvers en wetenschappers gerepresenteerd wordt is met andere woorden cruciaal voor het ontstaan van een posture. Dit suggereert dan weer dat het opeisen van een autonome auteurspositie eerder als een discours dan als een retoriek moet worden opgevat.

In de praktijk hoeven beide begrippen elkaar niet te bijten, zoals onder meer de retoriekdefinitie van Terry Eagleton aangeeft. Hij heeft retorisch taalgebruik beschreven als een bepaalde toepassing van het bredere concept discours: retoriek is die vorm van discours die gericht is op effecten (op het publiek).<sup>40</sup> Dat is een voor dit boek bruikbare definitie: de besproken auteurs proberen allemaal bepaalde effecten uit te oefenen op een publiek of op andere schrijvers. Daarom zal in het boek nu en dan over ‘discours’ worden gesproken wanneer de bredere literaire cultuur wordt aangeduid (die zich ten dele buiten het strategische handelen van een auteur bevindt), en over ‘retoriek’ als de concrete talige interventies van auteurs worden geanalyseerd.

### 3 Theoretisch kader (2): naar een operationalisering van autoriteit

#### *Begripsdiscussies over autoriteit*

In paragraaf 1 werd, naast autonomie, nog een tweede centraal concept van deze studie genoemd: autoriteit. Door *Prometheus* geboeid richt zich specifiek op de spanning en samenhang tussen deze twee begrippen: hoe en in hoeverre kan een autonomieclaim een onderbouwing vormen voor de autoriteit van een schrijver?

<sup>39</sup> Vgl. een recent studieboek over de praktijk van dit type discoursanalyse (Gee 2014) en een handboek waarin vormen van discoursanalyse worden toegelicht en gedemonstreerd (Hyland en Paltridge 2013).

<sup>40</sup> Andrews 2012, 5-6.



Terwijl het begrip autonomie de letterkundige al voor behoorlijke definitieproblemen stelt, geldt dat voor autoriteit misschien nog wel meer. Het begrip is in recente letterkundige studies betrekkelijk vaak gebruikt, maar zelden haarscherp gedefinieerd. Kenmerkend is Stephen M. Fallon's studie *Milton's Peculiar Grace. Self-Representation and Authority* (2007). In het voorwoord kondigt Fallon aan dat het eerste hoofdstuk de begrippen 'self-representation', 'intention' en 'authority' zal definiëren en problematiseren. De eerste twee van die termen worden inderdaad in het genoemde hoofdstuk uitvoerig toegelicht en ingekaderd, maar het woord 'authority' niet.<sup>41</sup> Ook in Claude Calames *Masks of Authority. Fictions and Pragmatics in Ancient Greek Poetics* (2005) wordt het begrip veelvuldig gebruikt, maar niet of nauwelijks gedefinieerd.<sup>42</sup> Veelzeggend is ook dat in literatuurwetenschappelijke handboeken het begrip 'autoriteit' ontbreekt, terwijl 'auteurschap' inmiddels een prominente plaats in diezelfde handboeken inneemt.<sup>43</sup>

Dat laatste is des te opvallender omdat 'auteur' en 'autoriteit' dezelfde etymologische basis hebben: het Latijnse begrip *autoritas*.<sup>44</sup> Een goede eerste stap naar een definitie en problematisering van het begrip autoriteit biedt een kleine verkenning van de begripsontwikkeling van de term. Een *actor*, iemand die *autoritas* belichaamde, bekleedde volgens het Romeinse denken in de eerste plaats een politieke en juridische functie: 'The *actor* stood as guarantor of a truth that he announced or a right that he held or transferred, while *autoritas* represented the guarantee itself or the credibility of such a witness.'<sup>45</sup> *Autoritas* heeft dus te maken met de garantie dat er bepaalde waarheden en rechten bestaan, en in het Romeinse denken ging men ervan uit dat dergelijke waarheden en rechten gedragen konden worden door een persoon. In de middeleeuwen breidde de reikwijdte van het begrippenpaar zich aanzienlijk uit: *actores* werden nu ook met het literaire domein geassocieerd, met 'writers who bring increase of authority', 'writers who are masters or authorities' en 'poets'.<sup>46</sup> Hier ontstaat dus het idee dat schrijvers gezag kunnen uitstralen en 'autoriteit' kunnen zijn op een bepaald gebied. De associatie tussen het politiek-juridische en het culturele gebruik van het begrip autoriteit die hier tot stand komt, zal in de toepassing van het begrip altijd een complex vraagstuk blijven, zo zullen we later zien.

In het moderne gebruik van het begrip autoriteit schemert nog steeds veel door van het Romeinse gebruik van het begrip *autoritas*: ook nu nog menen we dat machthebbers hun macht kunnen ondersteunen door hun autoriteit. Daarbij wordt er dus, net als in het Romeinse denken, van uitgegaan dat macht en autoriteit weliswaar gerelateerde, maar zeker geen samenvallende concepten zijn.<sup>47</sup> Hannah Arendt en Richard Sennett hebben verschillende visies ontwikkeld op hoe we de verhouding tussen macht en autoriteit

41 Fallon 2007, xi en 1-13. Het begrip 'authoritative' valt wel twee keer, maar zonder definitie: p. 6 en 11.

42 Calame 2005, 4 introduceert wel het onderscheid tussen de 'enunciative authority' van een tekst en de 'authority of a biographical poet', maar een scherpe definitie ontbreekt.

43 Vgl. bijvoorbeeld Barck e.a. 2000, Nünning 2004, Childs en Fowler 2006 en Van Gorp, Delabastita en Ghesquiere 2007.

44 Uitvoerig over de etymologie van het begrip: Ziolkowski 2009; daarnaast *Etymologisch woordenboek van het Nederlands*, lemma's 'auteur' en 'autoriteit' en Bennett 2009, 6-7.

45 Ziolkowski 2009, 425.

46 Ziolkowski 2009, 426.

47 Furedi 2013, 1.

zouden moeten beschouwen.<sup>48</sup> Volgens Arendt kan ‘macht’ worden gedefinieerd als overheersing die gebruik maakt of gebruik kan maken van geweld, en ‘autoriteit’ als overheersing die géén geweld nodig heeft om toch geldig te kunnen zijn. Arendts begrip ‘authority’ zou je daarmee naar het Nederlands kunnen vertalen als ‘gezag’. Daarnaast brengt Arendt nog een derde begrip voor het voetlicht, ‘persuasion’ oftewel overtuigingskracht. Ook daarmee heeft autoriteit volgens haar niets van doen. Samengevat is autoriteit die vorm van bestuur die géén geweld nodig heeft (en in die zin verschilt van ‘macht’) en ook geen argumenten (en in die zin verschilt van ‘overtuigingskracht’).<sup>49</sup> Sennett formuleert het complexer: autoriteit ‘is an attempt to interpret the conditions of power, to give the conditions of control and influence a meaning by defining an image of strength.’<sup>50</sup> Volgens hem biedt autoriteit dus een symbolische interpretatie van ‘macht’ (een begrip dat ook bij hem met controle en geweld wordt geassocieerd), en daarmee een onderbouwing ervan. Terwijl Arendt de twee begrippen dus van elkaar probeert te onderscheiden, laat Sennett zien dat ze ook nauw met elkaar verbonden zijn.

Sennetts definitie is vooral zo interessant omdat hij autoriteit verbindt met ‘images’, met beelden. Daarmee geeft hij een belangrijk kenmerk aan van het begrip, want in de begripsomschrijvingen van autoriteit wordt vaak een sterk metaforische aanpak gehanteerd. Het lijkt erop dat wetenschappers het notoir moeilijk te definiëren concept vooral inzichtelijk proberen te maken door beeldspraak of voorbeelden te gebruiken. Sennett zelf verwijst bijvoorbeeld naar de dirigent Pierre Monteux, die voor hem de belichaming van autoriteit is. Monteux – degene die de geruchtmakende première van Stravinsky’s *Le Sacre du Printemps* (1913) leidde, waarbij hij ondanks het oproer dat uitbrak bleef dirigeren – had volgens Sennett een perfecte zelfcontrole, waarmee hij een autoriteit verwierf die het mogelijk maakte om met de kleinste beweging het orkest te sturen.<sup>51</sup> Arendt maakt de werking van autoriteit inzichtgevend door naar het gezag van een vader te verwijzen – het beeld van de vader als autoriteit zal in dit boek overigens nog regelmatig terugkeren – en zegt dat dat gezag zowel ondermijnd wordt wanneer hij zijn kinderen begint te slaan (dan verandert zijn autoriteit in machtsuitoefening) als wanneer hij met ze begint te discussiëren (dan werkt hij niet met autoriteit, maar met overtuigingskracht). Elders definieert ze een ‘autoritair’ staatsmodel als een pyramide, en daarmee als een structuur met een zeer duidelijke hiërarchie.<sup>52</sup>

48 Een derde definitie geeft Frans Willem Korsten, die autoriteit als een verzamelnaam gebruikt voor de twee verschillende begrippen macht en gezag. Terwijl macht gebaseerd is op vormen van dwang, bestaat gezag bij gratie van ‘een vorm van instemming, en daarmee [...] een vorm van legitimiteit’. (Korsten 2002, 67)

49 Arendt 1977, 92-93. Vgl. ook Arendt 1970: ‘[Authority’s] hallmark is unquestioning recognition by those who are asked to obey; neither coercion nor persuasion is needed’ (Arendt 1970, 45); daarnaast Bowring 2011, 88 en Furedi 2013, 9.

50 Sennett 1981, 19; cursivering LH.

51 Sennett 1981, 16-17. Over Monteux als dirigent van *Le Sacre*: Eksteins 2003, 24.

52 Arendt onderscheidt zo’n autoritair model trouwens van een ‘tirannieke’ en een ‘totalitair’ model. Een tirannieke regering stelt ze voor als een pyramide (vgl. het autoritaire model) waarbij de top door de heerser wordt ingenomen en alle overheersten daaronder staan, op een ‘equally powerless’ niveau. ‘If we stick to the image of the pyramid, it is as though all intervening layers between top and bottom were destroyed, so that the top remains suspended, supported only by the proverbial bayonets, over a mass of carefully isolated, disintegrated, and completely equal individuals.’ (Arendt 1977, 99) Een totalitaire maatschappij stelt ze voor als een ui, ‘in whose center, in a kind of empty space, the leader is located; whatever he does – whether he integrates



The pyramid is indeed a particularly fitting image for a governmental structure whose source of authority lies outside itself, but whose seat of power is located at the top, from which authority and power is filtered down to the base in such a way that each successive layer possesses some authority, but less than the one above it, and where, precisely because of this careful filtering process, all layers from top to bottom are not only firmly integrated into the whole but are interrelated like converging rays whose common focal point is the top of the pyramid as well as the transcending source of authority above it.<sup>53</sup>

Arendt geeft zelf aan dat haar pyramidemetafoor het best van toepassing is op één concreet autoritair model: het christelijke, waarbij de autoriteit van staat en Kerk gelegitimeerd werd door God. Dat is dus een heel duidelijk voorbeeld van een situatie waarin, zoals in het citaat hierboven staat, de ‘source of authority lies outside [the pyramid] itself’. De Romeinse regeringsvorm was ook autoritair, maar hier is de pyramidemetafoor volgens Arendt minder inzichtgevend: de legitimering van de Romeinse autoriteit lag in de mythologisering van een glorieus verleden, waarin bepaalde belangwekkende voorvaderen als Aeneas een cruciale rol zouden hebben gespeeld. Zo’n historische onderbouwing van autoriteit laat zich minder gemakkelijk voorstellen als een legitimeringsgrond die boven de ‘staatspyramide’ zweeft. Voor de hemelse God uit het christendom is die beeldspraak uiteraard wel gepast.<sup>54</sup>

Deze verkenning van het politieke begrip autoriteit is hier relevant, omdat ze duidelijk maakt dat autoriteit alles met ‘onderbouwing’ te maken heeft – en op deze kwestie van onderbouwing zal deze studie zich richten. In een politieke situatie kan autoriteit, als geweldloze en vanzelfsprekende vorm van overheersing, een machtsstructuur onderbouwen. Maar ook de autoriteit zelf moet weer ergens mee worden onderbouwd. In het Romeinse of in het middeleeuwse systeem lijkt deze vraag naar de onderbouwing van autoriteit niet problematisch geweest te zijn: politieke of kerkelijke systemen ontlenen hun autoriteit op een betrekkelijk ondubbelzinnige manier aan God of aan een glorieus verleden. Maar enkele eeuwen later verandert dit. Hannah Arendt stelt dat het begrip ‘foundation’ (onderbouwing) van autoriteit voor twintigste-eeuwers paradoxaal of zelfs onmogelijk is geworden. Dat we over autoriteit in metaforen lijken te moeten spreken – zoals ik hierboven opmerkte – komt omdat het idee onderuit is gehaald dat het concept stabiel en gegronid is.<sup>55</sup>

Wanneer we deze verandering moeten dateren, is een punt van discussie, maar volgens Arendt hebben het zestiende-eeuwse denken van Niccolò Machiavelli én de revolutionaire staatsomwentelingen van de late achttiende eeuw er in elk geval een belangrijke rol in gespeeld.<sup>56</sup> Machiavelli en de Franse revolutionairen rond 1789 gingen er allebei van uit

the body politic as in an authoritarian hierarchy, or oppresses his subjects like a tyrant – he does it from within, and not from without or above.’ (Arendt 1977, 99) Aangezien dit politieke onderscheid tussen deze drie staatsvormen voor het argument in dit boek verder van weinig belang is, laat ik een verdere bespreking van dit onderscheid achterwege.

53 Arendt 1977, 98.

54 Merk op dat het begrip ‘onderbouwing’, dat in deze studie veel gebruikt zal worden om de legitimering van autoriteit aan te duiden, ook niet helemaal strookt met Arendts metaforiek. Bij haar is er eerder sprake van ‘overkoepeling’, omdat ze de legitimering van de staatsautoriteit niet eronder, maar erboven situeert.

55 Arendt 1977, 136.

56 Arendt 1977, 136-141. Vgl. ook Ascoli 2009, 22-23.

dat autoriteit niet door een historische traditie of door een God hoefde te worden gelegitimeerd, maar dat die onderbouwing ter plekke in het leven kon worden geroepen: ‘They understood the act of founding entirely in the image of making’.<sup>57</sup> Ook Frank Furedi meent dat er een cruciaal verschil is tussen het pre-revolutionaire en het na-revolutionaire denken, waar het autoriteit – en de onderbouwing ervan – betreft. ‘The nineteenth century was frequently perceived as an era of transition between the relatively stable world of pre-revolutionary Europe and an uncertain age where the outlines of what authority would look like in the future was difficult to discern’, zo schrijft hij, waarbij hij ook vooruitblijkt naar de almaar verdere ondergraving van het begrip in de twintigste eeuw.<sup>58</sup> Furedi en Arendt denken namelijk allebei dat de autoriteitscrisis in de twintigste eeuw totaal wordt: dictaturen en ideologische omwentelingen volgen elkaar daarin op en hoe de legitimiteit van al die staatsvormen nog precies moet worden bepaald is onduidelijk.<sup>59</sup> Na de Tweede Wereldoorlog vindt er, aldus Furedi, een explosie van ‘narratives’ plaats waarmee de autoriteit van politieke systemen moet worden ondersteund, maar geen van deze verhalen biedt nog de stabiliteit van het Romeinse of christelijke autoriteitssysteem.<sup>60</sup>

In deze periode van autoriteitscrises speelt dit boek zich af: het begint namelijk kort na 1813, als na een langdurige periode van revoluties en politieke omwentelingen een Nederlandse monarchie in het leven wordt geroepen, die op zoek moet naar de legitiemer van haar eigen autoriteit. Maar deze studie is geen politieke geschiedenis van negentiende- en twintigste-eeuws Nederland, zij richt zich op de positie van de *auteur* ten opzichte van dergelijke politieke systemen en concepties van autoriteit. De vraag is dus: hoe worden ‘literaire’ en ‘politieke’ autoriteit in dit boek met elkaar in verband gebracht?

### **Symbolisch kapitaal als literaire autoriteit**

Een cruciaal referentiepunt als het om de autoriteit van schrijvers en andere intellectuelen gaat, is het werk van Pierre Bourdieu, dat in paragraaf 2 al werd geïntroduceerd. Hij gebruikt deze term overigens weinig precies, als één van de begrippen in een kluwen van termen die proberen uit te drukken hoe intellectuelen een gezaghebbende maatschappelijke positie proberen te verwerven. In *Distinction* (eerste Franse editie: 1979), het boek waarin Bourdieu zijn idee uitvoerig uitwerkte dat klassebepaalde smaakprincipes machtsrelaties in het leven kunnen roepen, wordt het begrip ‘authority’ bijvoorbeeld in een zeer uitvoerige opsomming geplaatst: ‘everything which, in the social world, is of the order of belief, credit and discredit, perception and appreciation, knowledge and recognition – name, renown, honour, glory, authority, everything which constitutes symbolic power as a recognized power’.<sup>61</sup> Of ‘name’, ‘renown’, ‘honour’, ‘glory’ en ‘authority’ als overlappende begrippen moeten worden beschouwd, wordt op grond van Bourdieus uiteenzetting niet duidelijk. Wel is helder dat deze begrippen allemaal ‘symbolic power’ in het leven roepen (‘constitute’).

57 Arendt 1977, 139.

58 Furedi 2013, 247.

59 Zie bijvoorbeeld Arendt 1977, 91.

60 Furedi 2013, 8 en 384-398. Furedi noemt de ‘narratives of evasion’, ‘of fear’, ‘of loss’ en ‘of expertise’.

61 Bourdieu 2010, 249.

Symbolische macht of symbolisch geweld is een cruciale term in Bourdieus denken. Hij drukt daarmee de onderdrukingsmechanismen uit die door intellectuelen worden uitgeoefend, maar die in de maatschappij niet als zodanig worden ervaren omdat ze worden onderbouwd door symbolisch kapitaal.<sup>62</sup> Het bourdieuaanse begrip ‘symbolisch kapitaal’ kan min of meer worden gelijkgesteld aan wat Arendt ‘autoriteit’ noemt: het biedt een onderbouwing oftewel legitimering van machtspraktijken. David Swartz associeert symbolisch kapitaal overigens met een andere invulling van het autoriteitsbegrip, namelijk met de term ‘charismatic authority’ van de Duitse socioloog Max Weber.<sup>63</sup> Symbolisch kapitaal is een soort overkoepelende kapitaalvorm: andere vormen van kapitaal die Bourdieu onderscheidt, zoals economisch en cultureel kapitaal die al in de vorige paragraaf werden genoemd, kunnen het karakter aannemen van symbolisch kapitaal. Het bezit van symbolisch kapitaal wordt in de maatschappij als een belangeloze verworvenheid gezien – daarom wordt ook niet onderkend dat de symbolische macht die men ermee onderbouwt wel degelijk een vorm van onderdrukking is.<sup>64</sup>

Met het koppel ‘symbolische macht’ en ‘symbolisch kapitaal’ kan Bourdieu verklaren hoe intellectuelen, die meestal geen ‘reële’ politieke macht uitoefenen, toch een stevige maatschappelijke positie hebben. Ze bezitten bepaalde vaardigheden, competenties en verworvenheden (smaak, culturele kennis et cetera: cultureel kapitaal kortom) die in de maatschappij als ‘belangeloos’ worden beschouwd (en dus het karakter van symbolisch kapitaal aannemen); het zo opgebouwde kapitaal geeft intellectuelen een maatschappelijke centrale positie waar ze op grond van hun bezit van ‘reële’ politieke macht geen recht op hebben.

Hierboven is in enigszins algemene termen over ‘intellectuelen’ gepraat, en wat daar over het symbolische kapitaal en de symbolische macht is gezegd gaat ook op voor een intellectuele subgroep, namelijk die van de literaire auteurs. De gedachtegang van Bourdieu volgend kunnen we stellen dat ook literatoren een symbolische machtspositie verwerven via hun symbolisch kapitaal, dat weer gebouwd is op (of bestaat uit) hun culturele verworvenheden. Nu richt dit boek zich, zoals gezegd, op één specifieke verworvenheid: autonomie. Als we beter begrijpen hoe auteurs een autonome positie claimen, begrijpen we hoe ze daarmee autoriteit kunnen verwerven. Hoe die autoriteit vervolgens weer een legitimering vormt van de symbolische macht van auteurs zal hier niet ter sprake komen.

Die laatste stap, van symbolisch kapitaal naar symbolische macht, is in Bourdieus werk van centraal belang. De kern van zijn ontmaskerende project is te laten zien dat intellectuelen veel meer macht uitoefenen dan gewoonlijk wordt aangenomen, en dat deze machtsuitoefening gemaskeerd wordt door onder meer verwijzingen naar kanti-

62 Praat 2014, 33; vgl. ook Swartz 1997, 88-93. Bourdieu geeft zelf een complexe uitwerking van ‘symbolische macht’ in Bourdieu 1992, 163-170.

63 Swartz 1997, 43. Webers begrip ‘charismatic authority’ wordt uitgewerkt in zijn hoofdwerk *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology* (eerste Duitse druk: 1921-1922; herziene editie 1956). Volgens Weber kunnen machtspraktijken soms gelegitimeerd worden door het charisma (uitzonderlijkheid, ‘goddelijkheid’) van de machthebber – in dat geval spreekt hij dus van charismatische autoriteit. (vgl. Weber 1978, m.n. 241-254) Het voert te ver hier uitvoerig op het begrip in te gaan, omdat Webers denken over autoriteit weer een eigen traditie in het leven heeft geroepen die verschilt van het kader rond Arendt, Sennett en Furedi dat hierboven werd geschetst. Via mijn bespreking van Bourdieu verwijst mijn aanpak wel zijdelings naar Weber, als we er met Swartz vanuit gaan dat ‘symbolisch kapitaal’ een herformulering is van ‘charismatische autoriteit’.

64 Praat 2014, 33.

aanse ideeën over belangeloosheid.<sup>65</sup> Door *Prometheus geboeid* heeft niet zo'n ontmaskerende pretentie, maar wil begrijpen hoe autonomie in het leven kan worden geroepen en vervolgens tot een gezaghebbende literaire positie kan leiden. Mede omdat mijn doelstelling niet die van Bourdieu is, heb ik ervoor gekozen om het bourdieuaanse begrip 'symbolisch kapitaal', onlosmakelijk verbonden met zijn idee van symbolische machtsuitoefening, te vervangen door het neutralere 'autoriteit'. Ook andere begrippen uit de traditie van Bourdieu, waaronder het concept van het autonome veld, worden niet overgenomen, zoals uiteengezet in paragraaf 2.

Dat dit boek op deze cruciale punten afwijkt van de veldtheorie van Bourdieu, wil overigens niet zeggen dat het op geen enkele manier aan zijn werk schatplichtig is. Integendeel. De postureanalyse die in dit boek gebruikt zal worden om de zelfrepresentaties van auteurs te analyseren is ontstaan in het voetspoor van de veldtheorie. Door de postureanalyse als instrument te gebruiken, neemt dit boek een belangrijke aanname van Bourdieu over, namelijk het idee dat auteurs *strategisch* handelen. Mijn aanname is dus dat auteurs een bepaald belang hebben bij het creëren van een posture. Dat betekent niet dat ik uitspraken wil doen over hun intenties – net als Bourdieu ga ik ervan uit dat strategieën lang niet altijd bewust worden gevolgd, maar dat ze een min of meer onbewuste motor achter het handelen vormen.<sup>66</sup>

### **De these van dit boek**

Nu de knoop van discussies rond autonomie en autoriteit enigszins is ontward, kom ik tot een these over hoe autonomie een ondersteuning kan vormen van autoriteit, waarna deze in de hoofdstukken hierna kan worden verkend en geproblematiseerd. Deze studie draait om de manier waarop schrijvers een autonome positie claimen (door het aannemen van bepaalde postures; vgl. paragraaf 4) om zo een bepaalde autoriteit te verwerven. De autonomie- en autoriteitsconstructie worden niet besproken in het kader van een literair veld, maar vooral in een breder politiek-maatschappelijk kader. Achtergrond bij de analyse is dus steeds de verhouding tussen de autoriteit van schrijvers en die van gezagsdragers. Concreet is er aandacht voor *politieke* autoriteit (vooral in de hoofdstukken 1, 3 en in mindere mate 5), maar ook voor *intellectuele* autoriteit (vooral in de hoofdstukken 2, 4 en 5). Het zal blijken dat auteurs hun positie niet alleen afbakenen van die van politieke machthebbers, maar dat verschillende hoofdrolspelers van deze studie ook een onderscheid maken tussen hun 'literaire' positie en die van intellectuelen op andere terreinen. Zo zal uit hoofdstuk 2 blijken dat Multatuli politieke kopstukken en intellectuelen over één kam scheert als 'specialiteiten', terwijl hij zichzelf nadrukkelijk als een niet-specialiteit presenteert. Iets vergelijkbaars doet Hermans, zo is te zien in hoofdstuk 5, als hij veel schrijvers om hem heen feitelijk het schrijverschap ontzegt en tot 'mandarijn' verklaart. 'Mandarijnen' zijn literatoren die zelf geen boeken produceren, aldus Hermans, maar vooral een machtspositie in

65 Over Bourdieu en ontmaskering onder meer Geldof 1997, m.n. 26-27 en Praat 2014, o.a. 34-35 en 43-44.

66 Zie over de kwestie van bewustheid en onbewustheid bij strategisch handelen in het werk van Bourdieu: Swartz 1997, 66-73.

de letteren hebben gekregen door bloemlezer te worden, jurylid van literaire prijzen of commissielid van letterkundige verenigingen. Een ware schrijver kan volgens hem echter nooit zulke macht uitoefenen: hij of zij moet koste wat kost autonoom blijven en kan daarmee misschien autoriteit verwerven, maar nooit een centrale, geaccepteerde maatschappelijke positie.

De vijf hoofdpersonen in dit boek weigeren pertinent met de autoriteit en macht van politici en intellectuelen geassocieerd te worden. Dat doen ze vaak door zich nadrukkelijk als autoriteits- en machteloos te representeren. Dit dient het paradoxale doel om meer gezag te verwerven: juist wie geen reële machtspositie probeert hoog te houden, wie in wezen ‘niets’ is omdat hij autonoom functioneert van welke gemarkeerde morele of politieke positie dan ook, kan een gezaghebbende positie innemen. Eenduidig is deze positionering van auteurs als ‘zwakke’, kwetsbare figuren beslist niet. Op sommige momenten eisen ze wel degelijk op hoge toon de positie van autoriteit op, zo zullen we zien. Maar fascinerend genoeg staat naast dit expliciete pleidooi voor autoriteit altijd een afwijzing van politieke macht.

Daarnaast ondergraven ze ook de legitimering van het politieke gezag. Zoals hierboven besproken wordt er meestal van uitgegaan dat in de moderne tijd volop zichtbaar is hoezeer autoriteit gebouwd is op een verhaal. Het staatsgezag wordt absurder en minder gegrond dan ooit, en de vijf hoofdrolspelers van dit boek hebben voor die absurditeit alle oog. Zij gaan fictie gebruiken om de fictionaliteit van het politieke gezag te verbeelden. Zo probeert het werk van Wibmer, door middel van een fictionele verbeelding van het Nederland van zijn tijd, de voosheid en ridiculiteit van het gezag van Willem I aan te tonen. Het is duidelijk dat schrijvers ook hier zichzelf een gezaghebbende positie toeëigenen door juist openlijk en expliciet fictie te bedrijven. Zij zijn de enigen die expliciet een kunstmatige wereld in het leven roepen, maar daarmee tonen ze dat feitelijk de hele wereld van kunstmatigheden aan elkaar hangt.<sup>67</sup>

Zo wordt zichtbaar dat schrijvers een interessante rol spelen in de discussie over politiek-maatschappelijke vraagstukken. Ze proberen niet zozeer zelf een machtspositie te verwerven – of claimen in elk geval dat niet te willen – maar nemen wel degelijk voortdurend een houding aan tegenover politieke autoriteiten. In die zin sluit *Door Prometheus geboeid* aan op een studie van Mark R. Patterson, waarin de auteur een mediërende rol wordt toegeschreven in een politiek debat over autoriteit en autonomie. Patterson ziet de autoriteit van de staat en de autonomie van de burger als twee politieke tegenpolen, en in zijn bespreking van de vroege Amerikaanse literatuur laat hij zien hoe juist literatuur een bemiddelende, ‘representerende’ functie heeft. Hier legt hij het verband tussen fictionele representaties en het idee van politieke representatie of volksvertegenwoordiging. Juist dankzij de retorische en fictionele strategieën van literaire teksten kunnen achttiende- en negentiende-eeuwse Amerikaanse lezers een midden leren vinden tussen hun wantrouwen voor de staatsautoriteit en hun persoonlijke vrijheidsdrang.<sup>68</sup> Door

67 De ideeën die ik hier presenteren zijn onder meer geïnspireerd door Carpenter 1996 (over de mogelijkheid van fictie om de ‘fictionaliteit’ van politiek gezag aan het licht te brengen) en Van Rooden 2010 (over het feit dat een ‘mythe’ de grondeloosheid van de moderne politiek bedekt).

68 Patterson 1988, o.a. xv-xvi en xxi.

*Prometheus geboeid* gaat weliswaar minder expliciet uit van een mediërende rol voor de literatuur, maar laat wel zien hoe schrijvers hun autoriteit altijd mede definiëren door zich in de debatten over politieke en maatschappelijke autoriteit van hun tijd te begeven.

Hiermee probeert de studie het midden te zoeken tussen de opvattingen over autonomie en autoriteit van Thomas Vaessens aan de ene kant en Frans Ruiter en Wilbert Smulders aan de andere. Vaessens ziet beide begrippen als tegenpolen. Hij baseert zich daarvoor onder meer op de Franse literatuurhistoricus William Marx, die stelt dat een sluipend expansie- en verzelfstandigingsproces van de literatuur – lees: een autonomiseringsproces – tussen 1700 en 2000 leidt tot een onherroepelijke ontwaarding van de literatuur en daarmee van de schrijversautoriteit.<sup>69</sup> Vaessens en Marx gaan er daarmee van uit dat autonomie in principe strijdig is, of kan zijn, met autoriteit. Door zichzelf buiten de samenleving te plaatsen, en dat doet volgens Vaessens zowel de *liberal humanist* als de *postmodernist*, verliest de auteur zijn gezag om over politiek-maatschappelijke kwesties mee te praten. Vaessens gaat in *De revanche van de roman* en elders op zoek naar hedendaagse schrijvers die aan het *cul-de-sac* van de strikte autonomie proberen te ontsnappen door zich expliciet over politieke en maatschappelijke kwesties uit te spreken.<sup>70</sup> Frans Ruiter en Wilbert Smulders hebben in een artikel kritiek geuit op Vaessens' ideeën over het maatschappelijk belang van literatuur. Zij wijzen op het feit dat juist 'autonome' schrijvers als Willem Frederik Hermans, die opzichtig voor een amorele positie kiezen en op de fictionele status van hun teksten blijven wijzen, tot de grote autoriteiten van de moderne literatuurgeschiedenis konden uitgroeien. Hermans kon in 1951 veel meer teweegbrengen met een roman over anti-katholicisme dan hij met een pamflet over hetzelfde thema had kunnen doen. Autonomie vormt in die zin eerder een ondersteuning van autoriteit.<sup>71</sup>

Ik ben het met Ruiter en Smulders eens dat autonomie en autoriteit geen tegenpolen zijn: de autonome positie biedt ten dele de onderbouwing van de autoriteit van schrijvers. Wel verschil ik van mening met Ruiter en Smulders over de status van het fenomeen autonomie. Doordat ze het als 'een van de effecten van de moderniteit' beschouwen, maken ze het concept tot een historische gegevenheid die als het ware 'automatisch' het gezag van schrijvers fundeert. Literatuur is, om Ruiter en Smulders te parafraseren, nu eenmaal sinds 1800 autonoom en die status maakt literatuur tot een fenomeen waar niemand zijn ogen van kan afhouden: een autonoom spel met de werkelijkheid waarin de lezer tot reflectie op morele en epistemologische kwesties wordt aangezet.<sup>72</sup> Wanneer we er echter van uitgaan dat autonomie door een schrijver geclaimd moet worden om werkzaam te kunnen zijn – en hierin volg ik ten dele Vaessens – wordt de relatie tussen autonomie en autoriteit veel wankeler. Autonomie is niet iets wat de moderne schrijver 'nu eenmaal heeft', het is iets dat hij moet 'verdienen' – en dat gebeurt wanneer de geclaimde autonome positie door de buitenwereld geaccepteerd en gelegitimeerd wordt.

69 Marx 2008; Vaessens 2009, 49-52.

70 Vaessens 2009, 58-69; vgl. ook Vaessens 2011, m.n. 11-14.

71 Ruiter en Smulders 2010, 78-79.

72 Ruiter en Smulders 2010, 77-78.



## 4 Methode: postureanalyse

### Postureanalyse: auto- en heterorepresentatie

De postureanalyse is een instrument waarmee de constructie van autonomie en autoriteit uitstekend geanalyseerd kan worden, en waarmee ook de cruciale rol van de buitenwereld voor de uiteindelijke autoriteitsverwerving zichtbaar kan worden gemaakt. Dit analyse-instrument is de afgelopen jaren vooral uitgewerkt door de Zwitserse literatuursocioloog Jérôme Meizoz.<sup>73</sup> Onder 'posture' verstaat hij de zelfrepresentaties waarmee auteurs invulling geven aan hun positie in het literaire veld (autorepresentatie) én de representaties van auteurs zoals die door critici, essayisten, wetenschappers en anderen in het leven worden geroepen (heterorepresentatie).<sup>74</sup> Deze representaties bestaan uit discursieve elementen (teksten waarvan vaak een bewuste, strategische werking uitgaat) en non-discursieve elementen (gedrag, zoals de spreekstijl en manier van bewegen van een auteur, dat maar tot op zekere hoogte bewust ingezet kan worden).<sup>75</sup> Posture is bij Meizoz een product van een geheel oeuvre, dus van alle teksten, interviews, foto's, televisieoptredens van een auteur, maar ook van alle heterorepresentatiebronnen.

In de analyses van dit boek zullen zowel auto- als heterorepresentatie een plek krijgen. Wel zal er verhoudingsgewijs veel meer aandacht uitgaan naar de autorepresentatie. Daar is een theoretische en een praktische reden voor. De theoretische reden is dat deze studie vooral gaat over hoe auteurs, door het vormen van postures, een autonome positie claimen. Dat ze daarmee een bepaalde autoriteit op het oog hebben is een plausibele aanname, maar de meeste aandacht gaat dus niet uit naar die autoriteit op zich, maar naar de *onderbouwing* ervan – en die vindt in mijn optiek vooral in de autorepresentatie plaats. De heterorepresentatie biedt daarentegen weer een goede indicatie van de autoriteit die een schrijver in een bepaalde periode krijgt toebedeeld. Zo zullen heterorepresentatiebronnen dan ook vooral benaderd worden in dit boek: niet alleen als objecten die de autonomieclaims van auteurs ten dele sturen, maar ook als bronnen die een indicatie bieden van de autoriteit die de schrijvers uiteindelijk weten op te bouwen.

De praktische reden is dat er een ontzagwekkende hoeveelheid representatiebronnen van Multatuli, Van Deysel, Van Bruggen en Hermans beschikbaar is. Niet alleen in hun eigen tijd zijn er talloze recensies, essays, vormen van biografische fictie en andere bronnen gepubliceerd waarin hun auteurschap gerepresenteerd wordt, na hun dood is die heterorepresentatie voortgegaan.<sup>76</sup> Recht doen aan deze veelheid is in het kader van dit boek onmogelijk. Daarom staat in het aparte deel dat in ieder hoofdstuk aan

<sup>73</sup> Zie voor de belangrijkste teksten van Meizoz: Meizoz 2005, 2007, 2010 en 2011. Een aantal passages uit deze paragraaf komt nauw overeen met enkele fragmenten uit Ham te verschijnen b.

<sup>74</sup> Meizoz 2007, 45. Daniël Rovers gaat zo ver om het posture te laten samenvallen met de heterorepresentatie: hij definieert het begrip als 'de som van de oordelen en anekdotes die over een auteur de ronde doen.' (Rovers 2012, 35) Eerder definieerde hij de term juist weer heel sterk vanuit de autorepresentatie, als 'een soort literaire identiteit, door de auteur gevormd en vervolgens aan het publiek doorgegeven door de media.' (Rovers 2008, 206; dit is een vrijwel letterlijke vertaling van Meizoz 2007, 18)

<sup>75</sup> Meizoz 2007, 21.

<sup>76</sup> De term 'biografische fictie' wordt gebruikt om te verwijzen naar literaire teksten die gebaseerd zijn op bestaande personen. Over dit genre en speciaal over biografische fictie rond schrijversfiguren: Kersten 2011.

heterorepresentatie is gewijd slechts een synthese, waarin een aantal grote lijnen in de receptie van de auteur en zijn of haar heterorepresentatie ter sprake komt. Daarbij maak ik meestal geen nadrukkelijk onderscheid tussen contemporaine en latere heterorepresentatie, hoewel ik soms wel ontwikkelingen in de heterorepresentatie door de tijd heen schets.

Daarnaast is er in deze boekdelen over heterorepresentatie vrij veel aandacht voor zogeheten tegenspelers. In ieder hoofdstuk staat tegenover de kernauteur zo'n tegenspeler, een contemporaine of iets latere auteur die elementen van het posture van de hoofdfiguur overneemt, verandert of in vraag stelt. Deze paragrafen dienen niet alleen om te laten zien dat de posturevorming van auteurs doorwerking kan hebben bij andere schrijvers, maar ook dat we een oeuvre altijd kunnen lezen en waarderen in een context waarin meer vergelijkbare of contrasterende auteurs actief zijn.

Aangezien zowel contemporaine als latere vormen van heterorepresentatie ter sprake zullen komen, ontstaat er een interessant probleem: wat is de positie van deze studie zelf in de heterorepresentatie? Onvermijdelijk biedt dit boek óók weer representaties die in de beeldvorming van de auteur een rol gaan spelen. Het is belangrijk om te realiseren dat de analyses niet op een 'objectiviteitsclaim' berusten: zo is het onderscheid tussen de verschillende postures bij iedere auteur op mijn eigen interpretatie gebaseerd. De postureanalyse is dan ook een bij uitstek interpretatieve praktijk, waarbij de interpreter aan de hand van representaties die in het werk en in de receptie worden aangetroffen mogelijke strategieën vaststelt. Dat het hier een interpretatieve studie betreft die zelf weer een vorm van heterorepresentatie is, betekent overigens zeker niet dat er geen verschil bestaat tussen bijvoorbeeld contemporaine recensies en de analyses in dit boek. Een cruciaal onderscheid is dat dit boek *systematisch* en vanuit wetenschappelijke uitgangspunten omgaat met representaties: het zet auto- en heterorepresentatie tegenover elkaar, baseert zich op een groot deel van de besproken oeuvres en probeert die oeuvres synthetisch te bespreken én van betekenis te voorzien.

### ***Voordelen van de bestaande posturetraditie***

Het begrippenkader rond posture is om twee redenen waardevol voor deze studie. In de eerste plaats is het een primair retorische aanpak (vgl. over dit begrip retoriek paragraaf 2). Het legt de aandacht dus vooral op de bedoelde en onbedoelde tekststrategieën van een auteur. Daarmee zet posture, en dit is het tweede voordeel, sterk in op de figuur van de auteur.<sup>77</sup> Om de auteur gaat het hier: dit boek interpreteert autonomie als een product van auteursrepresentatie.

<sup>77</sup> Met mijn keuze voor de postureanalyse laat ik een ander relevant, maar veel onbekender model terzijde liggen: dat van de 'écrivain imaginaire' van José-Luis Díaz. Dat gaat ervan uit dat auteurschap op ten minste drie niveaus geanalyseerd kan worden: 'réel', 'textuel' en 'imaginaire'. In het derde geval gaat het specifiek om de beelden of representaties die er van auteurs bestaan. (Díaz 2007, 17-20) Díaz' model heeft als nadeel heel nadrukkelijk op de metaforen voor romantisch kunstenaarschap gebaseerd te zijn; bovendien heeft deze studie geen enkele navolging gehad.



De posturetheorie is recentelijk veel toegepast, niet in de laatste plaats in de neerlandistiek.<sup>78</sup> Daarmee zijn er helaas subtiel verschillende terminologische begrippenkaders in omloop geraakt, ook omdat Meizoz' posturebegrip dicht aanligt tegen de analyse van 'ethos' van onder meer Georges Molinié en Alain Viala, Ruth Amossy en Dominique Maingueneau.<sup>79</sup> Deels verlaten Amossy en Maingueneau het domein van de literatuur-analyse door zich op zelfrepresentatiekwesities buiten de literatuur te richten of op niet-literaire tekstgenres.<sup>80</sup> Een deel van hun werk is echter bijzonder relevant voor mijn studie en wordt ook door Meizoz toegepast. Voor zover het werk van Maingueneau in dit boek gebruikt wordt, gebeurt dat via Meizoz' interpretatie ervan, om de eenheid en consistentie van de terminologie te garanderen.<sup>81</sup> Ik kies in dit boek dus zo consequent mogelijk voor de meizoziaanse begrippen. Dat betekent bijvoorbeeld dat de term 'heterorepresentatie' wordt gebruikt, en niet de begrippen 'pre-discursief ethos' of 'imago' die min of meer met deze term overlappen.<sup>82</sup>

De keuze voor de posturetheorie impliceert dat ik een aantal verwante modellen niet gebruik. Deze studie bevat veel tekstanalyses: die concentreren zich op de retorische strategieën van auteurs en gebruiken dus geen narratologische begrippenkaders. In een narratologische analyse wordt immers meer op de (mogelijke) tekstbetekenissen dan op strategieën ingezet.<sup>83</sup> Ook de poëticastudie of studie naar literatuuropvattingen blijft onbesproken. Deze methode is in Nederland rond de jaren zeventig ingeburgerd geraakt door het werk van A.L. Sötemann, die voortbouwde op de klassieker *The mirror and the lamp* (1953) van M.H. Abrams.<sup>84</sup> Sötemann ontwierp een model waarmee de literatuur-opvattingen van auteurs geïnclassificeerd konden worden en Wiljan van den Akker werk-

78 Zie Dorleijn 2007, 2009 en 2010; Dorleijn en Van den Akker 2008; Rovers 2008 en 2012; Dorleijn, Grüttemeier en Korthals Altes 2010; Bongers 2011; Geerdink 2012; Demets 2012; Dera 2012; Kemperink 2013.

79 Door Georges Molinié en Alain Viala wordt ethos bijvoorbeeld toegepast om de zelfrepresentatie van auteurs te analyseren. (Molinié en Viala 1993, m.n. 217) De recente studie Korthals Altes 2014 bevat een diepgaande theoretisering van 'ethos', maar deze studie verscheen helaas na het afronden van de hoofdttekst van dit manuscript en kon hier dus niet meer in worden verwerkt.

80 Ruth Amossy heeft het in haar discoursanalytische onderzoek wel over zelfpresentatie ('présentation de soi'), maar zij richt zich niet of nauwelijks op de literatuur. Ze sluit dan ook aan bij het sociologische werk van Erving Goffman naar zelfpresentatie van mensen in het dagelijks leven. (Amossy 1999 en 2010; Goffman 1974) 'Ethos' is door Dominique Maingueneau dan weer vooral gebruikt om (literaire) tekstgenres te categoriseren, niet om de retoriek van schrijvers beter te begrijpen. (Maingueneau 2004 en 2009)

81 Meizoz 2011, 81-95 is deels gebaseerd op Maingueneau; zie de deelparagraaf 'Nadelen van de bestaande posturetraditie'.

82 'Imago' wordt gebruikt door Dera 2012, 465, terwijl Amossy 2010, 71 e.v. het over 'ethos préalable' oftewel '(aan het discours) voorafgaand ethos' heeft. Ook het voorstel van Daniël Rovers om een 'figuurauteur' (het beeld van de auteur zoals dat uit interviews en andere strategische representaties naar voren komt) te onderscheiden van de 'auteursfiguur' (de manier waarop een auteur het oeuvre vormgeeft en daarmee impliciet zichzelf blootgeeft) vind ik niet productief. (Rovers 2008 en 2012, 33-37) Het brengt een al te strikt onderscheid aan tussen het 'authentieke' en complexe auteursbeeld dat valt af te lezen uit de literaire tekst en de puur marketinggerichte, strategische figuurauteur buiten de literaire tekst, maar beide onderdelen kunnen als deel van het posture worden beschreven. Ook Bongers 2011, 9 formuleerde al kritiek op Rovers' onderscheid.

83 Ook Gillis Dorleijn heeft op dit verschil in meer strategische en meer hermeneutische methodes gewezen: Dorleijn 2009. Vgl. paragraaf 2 van de conclusie. Zie voor de verhouding tussen hermeneutische en meer retorische/discursieve methoden ook Maingueneau 2004, m.n. 19-35.

84 Abrams 1958; Sötemann 1985. Zie Van Rooden 2012a, m.n. 66-75 voor een kritische bespreking van Abrams' boek en de receptie ervan in de Nederlandse literatuurstudie. Ook Oversteegen klassieker *Vorm of vent* (1969) was erop gericht auteurspoëtica's te analyseren. (Oversteegen 1969)

te dat poëticaschema verder uit, onder meer door begrippen als ‘versexterne’ en ‘vers-interne poëtica’ te introduceren.<sup>85</sup> Met Van den Akkers model zijn talloze aspecten van de zelfrepresentatie van een auteur te onderzoeken: zo kunnen interviews geanalyseerd worden als deel van de versexterne poëtica. In een later onderzoek van Gillis J. Dorleijn en Kees van Rees is de studie naar literatuuropvattingen dan ook deel gemaakt van een veldtheoretische analyse in de bourdieuaanse traditie.<sup>86</sup> Maar een belangrijk nadeel van het poëticamodel is dat het niet zozeer opvattingen over *auteurschap* beschrijft, waarom het in dit boek draait, maar opvattingen over *literatuur*.<sup>87</sup> De vier standaardpoëtica’s die Sötemann en Van den Akker in navolging van Abrams onderscheiden (de mimetische, de pragmatische, de expressieve en de objectieve of autonomistische) zijn daarnaast weinig inzichtgevend en erg beperkend voor de behandeling van het materiaal in *Door Prometheus geboeid*. Daar komt nog bij dat het poëticamodel voor de heterorepresentatie geen aandacht heeft, terwijl dat element in dit boek wel een rol zal spelen.

### *Nadelen van de bestaande posturetraditie*

Posture mag dan het zinvolste kader voor de analyses van deze studie zijn, er zijn toch nog drie problemen in de manier waarop Meizoz zijn posturebegrip operationaliseert. In de eerste plaats werkt Meizoz vanuit de veldtheorie: hij denkt dat posture alleen te begrijpen is in relatie tot positionering in het literaire veld.<sup>88</sup> Daarmee ontstaat het probleem dat de strategieën waarnaar Meizoz in zijn analyses op zoek gaat zich al snel beperken tot de (succesvolle) strategieën waarmee auteurs een belangrijke positie in de literatuur weten te veroveren. In dit boek gaat het niet om de positie van de auteur in het veld: het begrip veld blijft überhaupt onbesproken, omdat ik met Bernard Lahire de productiviteit ervan betwijfel (vgl. paragraaf 2). Deze studie bespreekt auteurs breder, namelijk in een literair-institutionele, politieke en maatschappelijke context. Alleen met zo’n ruime inkadering wordt bijvoorbeeld de manier zichtbaar waarop auteurs hun autoriteit afzetten tegen niet-literaire autoriteiten (vgl. paragraaf 3). Bovendien ben ik evenzeer in niet-geïntendeerde, niet succesvolle strategieën als in wel gelukte geïnteresseerd: dit boek wil immers autonomie en autoriteit niet als gegevenheden beschouwen, maar als creaties die ook altijd ongewenste ‘bij-effecten’ produceren.

Problematisch aan Meizoz’ postureanalyse is daarnaast zijn omgang met singulariteit.<sup>89</sup> Meizoz beweert dat hij een posture als singulier beschouwt en dus op zoek is naar wat een posture uniek of anders dan andere postures maakt. Dit begrip singulariteit ontleent hij onder meer aan het werk van Nathalie Heinich, die net als hij kritisch is over

<sup>85</sup> Van den Akker 1985, 8-47. Vgl. ook Glaudemans’ toepassing van het poëticabegrip op het oeuvre van Willem Frederik Hermans: Glaudemans 1990.

<sup>86</sup> Vgl. Van Rees en Dorleijn 1993.

<sup>87</sup> Zo definieerde Oversteegen poëtica als “opvattingen over de aard van het literaire werk”. (Oversteegen 1969, 2)

<sup>88</sup> Meizoz 2010, 84.

<sup>89</sup> Merk op dat ik, in navolging van Meizoz, het begrip singulariteit in de literatuursociologische zin van het woord gebruik om het eigenzinnige karakter van een auteur en diens oeuvre te beschrijven, niet in de meer filosofisch-essentialistische betekenis die Derek Attridge eraan geeft: als aanduiding voor dat wat literatuur ‘uniek’ maakt. (Attridge 2004)

het gebrek aan individualiteit in de bourdieuaanse veldtheorie. Bourdieu heeft volgens hen dus een te exclusieve aandacht voor de structuren waarin auteurs ingekapseld zitten, te weinig voor de auteur als individu.<sup>90</sup> Toch blijven Heinich en Meizoz uiteindelijk de sociologie trouw en proberen ze auteurs in een systeem te vatten: Heinich maakt een typologie naar aanleiding van auteursinterviews ('le romancier-à-succès', 'le poète-maudit', 'le polygraphe'), terwijl Meizoz postureringsrepertoires onderscheidt, waaronder dat van de 'authentieke auteur' dat mede teruggaat op Jean-Jacques Rousseau.<sup>91</sup> In mijn studie wordt het principe van singulariteit méér recht gedaan, doordat in de vijf kernhoofdstukken uitvoerig op telkens één auteur wordt ingegaan. Dit resulteert eerder in een serie casestudies dan in een typologie.

Maar uiteraard kan er ook repertoirevorming in postures optreden: elementen uit een posture, zoals bepaalde metaforen van zelfrepresentatie ('de martelaar', 'de autonome intellectueel') kunnen bij verschillende auteurs zichtbaar zijn. In ieder hoofdstuk gaat het daarom ook, zoals eerder gezegd, over minstens één tegenspeler, een auteur die in verband kan worden gebracht met het posture van de hoofdpersoon. Soms is dat omdat hij of zij expliciet op de hoofdfiguur reageert (vgl. Mina Kruseman en Multatuli), soms omdat er elementen van het posture worden overgenomen (vgl. Theo van Doesburg en Lodewijk van Deyssel), soms juist omdat de tegenspeler zichzelf anders positioneert binnen hetzelfde maatschappelijke debat (vgl. Annie Salomons en Carry van Bruggen). Deze tegenspeler demonstreert daarmee dat een posture ook altijd vorm krijgt door wat ik *creatieve* heterorepresentatie zou willen noemen. Onze visie op andere contemporaine of latere schrijvers bepaalt mede de visie op de hoofdpersonen.

Een derde probleem van Meizoz' postureaanpak is dat hij weliswaar een model heeft voorgesteld van hoe posturevorming op verschillende representatieniveaus kan plaatsvinden, gebaseerd op het werk van Dominique Maingueneau, maar dat dit model op een aantal punten voor mij onbruikbaar is.<sup>92</sup> Het model wordt hier dus wel overgenomen, maar met wijzigingen.

Laat ik dit analysemodel eerst introduceren. Meizoz maakt een onderscheid tussen drie incarnaties van de auteur: de *personne* (te vertalen als 'biografische persoon': de auteur als burger, bijvoorbeeld 'Eduard Douwes Dekker'), de *écrivain* (te vertalen als 'auteur', bijvoorbeeld 'Multatuli') en de *inscripteur* (de 'verteller' van het boek).<sup>93</sup> Met deze drie figuren zijn drie verschillende niveaus van analyseren verbonden, aldus Meizoz. Het eerste niveau is het 'ethos discursif', namelijk het niveau van de tekstanalyse waarop

90 Bevers in Heinich 2003, 17. In haar boek *Être écrivain* neemt Heinich daarom ook bij verschillende schrijvers interviews af, om hen over hun specifieke situatie aan het woord te laten. (Heinich 2000) In haar meer historische gerichte studies onderzoekt ze het belang van singulariteit voor het functioneren van de moderne kunstenaar. (Heinich 2005)

91 Heinich 2000, m.n. 23-60; Meizoz 2010. Gielen 2008, 124 laat zien dat Heinichs opvatting dat singulariteit een 'regime' vormt met een omweg het reductionisme binnenhaalt waar ze bij Bourdieu juist zo kritisch over is.

92 Meizoz baseert zijn ideeën op Maingueneau 2004, m.n. 106-109 en 190-221.

93 Meizoz gebruikt *inscripteur* en *narrateur* min of meer als equivalenten. Zoals ook Meizoz zelf opmerkt, is het verteltechnisch problematisch om de verteller van een boek met de auteur te verbinden. Uiteraard zijn er wel gevallen waarin de auteur en de verteller elkaar lijken te raken. Om bij Multatuli te blijven: in *Max Havelaar* openbaart Multatuli (een auteur) zichzelf aan het slot als de verteller van het boek. Meizoz lijkt dan ook vooral in zulke casussen geïnteresseerd: hij noemt Michel Houellebecq's *Plateforme* (2001) als voorbeeld van een roman waarin auteur en verteller hetzelfde heten. (Meizoz 2011, 90)

je het discours van de verteller interpreteert. Het tweede niveau is dat van het ‘image d’auteur’ oftewel auteursbeeld, waarbij het discours van de verteller in verband wordt gebracht met dat wat de lezer weet over de auteur. En ten slotte is er de overkoepelende notie van posture, die het gedrag van de auteur relateert aan het discours van de verteller en het gedrag van de biografische persoon.<sup>94</sup>

Meizoz’ driedeling bevat een aantal complicaties en onduidelijkheden. Zo gaat hij er van uit dat de postureanalyse zich primair op het niveau van de biografische persoon beweegt. Dat is een onhoudbare stelling: posture gaat juist niet over biografische personen, maar over de zelfrepresentatie van de auteur in de literaire wereld. Wie posture analyseert, begeeft zich dus meestal op het vlak van de auteur en niet dat van de biografische persoon. Nu speelt de biografische figuur uiteraard een rol in het vormen van een posture: wie Lodewijk van Deyssel interviewt of afbeeldt, krijgt de burger Karel Alberdingk Thijm voor zich. Maar misschien is het correcter te stellen dat Thijm op zo’n moment de auteur Van Deyssel speelt, als was hij een acteur. Overigens blijven er twijfelgevallen bestaan. Wanneer auteurs voor een tekst die ze hebben geschreven voor de rechtbank worden gedaagd – zowel in hoofdstuk 1 als in hoofdstuk 5 zullen we daar voorbeelden van zien – verdedigen ze zich over het algemeen met een beroep op hun auteursstatus. Tegelijk staan ze ook of vooral als burger terecht, aangezien de rechtbank maar tot op zekere hoogte die auteursstatus erkent.

Ook de figuur van de verteller bij Meizoz is niet onproblematisch. Volgens sommige (oudere) narratologische modellen onderscheiden we in een roman niet alleen een verteller die het woord heeft en een al dan niet zichtbare rol in het boek speelt, maar ook een onzichtbare tekstfunctie die de normen en waarden van de tekst representeert en die door Wayne Booth de geïmpliceerde auteur is genoemd.<sup>95</sup> Die kan op twee manieren worden gedefinieerd: als een ‘second self’ van de auteur die de lezer in diens interpretatie stuurt en als een constructie van de lezer, gebaseerd op tekstuele aanwijzingen. Onder meer vanwege deze dubbelzinnigheid wordt dit concept wel als onzorgvuldig en onbruikbaar gezien.<sup>96</sup> Meizoz kiest ervoor om de ‘écrivain’ daarom óók min of meer de functie te geven die de geïmpliceerde auteur bij Booth heeft. Een ‘écrivain’ is bij Meizoz dus een ingewikkelde discursieve constructie, die zich in een non-fictietekst kan uiten, maar die ook een sturende rol in de compositie van een roman kan hebben.<sup>97</sup> Dit sluit aan bij een cruciaal verschil tussen de postureanalyse en de narratologie: terwijl de tweede uitgaat van een principieel verschil tussen fictionele en niet-fictionele werelden, probeert de postureanalyse de auteursrepresentatie op het non-fictionele en op het fictionele niveau met elkaar in verband te brengen. Ik besluit Meizoz hierin te volgen, vooral omdat het concept van de geïmpliceerde auteur, als het al om een zinvolle categorie gaat, een narratologisch begrip is. Hierboven werd al toegelicht dat in een retorische analyse zo’n narratologisch begrip feitelijk geen plek kan hebben. Mocht er een bepaald

94 Meizoz 2011, 84 en 92.

95 Over de *implied author*: Booth 1975, m.n. 151; Kindt en Müller 2006.

96 Voor de receptie van en discussie rond het concept: Kindt en Müller 2006, 63-121. Er zijn talloze modellen voorgesteld om deze problemen op te lossen, maar geen daarvan heeft grote populariteit gekregen; voor een overzicht Kindt en Müller 2006, 121-148.

97 Meizoz 2011, 88.

wereldbeeld uit een tekst spreken, dan moeten we dus aannemen dat dit het werk is van de auteur – en tegelijk een construct van de lezer zelf, die uiteraard mede de betekenis van de tekst bepaalt.

De derde en belangrijkste kanttekening bij Meizoz' model is dat hij het personage er geen plek in geeft. Dat is problematisch, omdat eerder ter sprake is gekomen dat auteurs fictionele zelfrepresentaties in het leven kunnen roepen die zonder meer bijdragen aan het posture – op een heel complexe manier. Dit is een vierde representatieniveau dat des te interessanter is omdat zo'n fictioneel personage, wanneer hij of zij een kunstenaar is, zelf óók weer een posture heeft en dus op zijn beurt weer op verschillende niveaus geanalyseerd kan worden (dat van de fictionele biografische persoon, de fictionele auteur, de fictionele verteller en het in de fictie ingebedde personage).

### Posture: het analysemodel

Samenvattend hanteert deze studie het volgende conceptuele model:

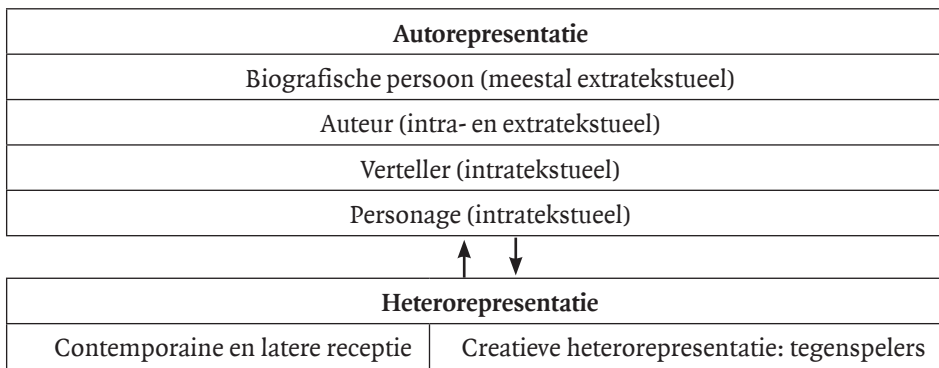


Fig. 1 Posturemodel

Een belangrijk onderscheid in dit model is dat tussen auto- en heterorepresentatie; de pijlen duiden aan dat er wel een wisselwerking tussen beide bestaat. Autorepresentaties op alle niveaus kunnen zich verhouden tot receptiebronnen of tot tegenspelers (over het onderscheid tussen deze twee vormen van heterorepresentatie: vgl. de deelparagraaf 'Postureanalyse: auto- en heterorepresentatie'), en het is vanzelfsprekend dat de heterorepresentatie op de autorepresentatie reageert. Binnen de autorepresentatie is vervolgens sprake van verschillende niveaus waarop gerepresenteerd wordt: dat van de auteur, de verteller en het personage. De biografische persoon staat strikt genomen buiten het posture, maar zoals eerder besproken kunnen we aan deze figuur toch niet voorbij, onder meer omdat het hier om de lijfelijke representatie van de desbetreffende auteur gaat.

Dit schema biedt een hulpmiddel om auteursrepresentatiepraktijken, die soms heel complex kunnen zijn, beter te begrijpen. Naast de heterorepresentatie worden talloze elementen binnen de autorepresentatie in dit boek geanalyseerd. Dat zijn allereerst de auteursnaam en het gebruik van anonimiteit, pseudonimiteit en heteronimiteit (vgl. de volgende deelparagraaf). Daarnaast is er aandacht voor de houdingen of metaforen

waarmee auteurs zichzelf representeren, waaronder ‘de martelaar’, ‘de ontmaskeraar’ en ‘de autonome intellectueel’. Deze geven niet alleen de singuliere posturering van een auteur vorm, maar omdat er ook een repertoire van bestaat, kunnen via deze metaforen ook de overeenkomsten tussen verschillende postures zichtbaar worden gemaakt. Vaak worden zulke houdingen door een bepaalde stijl ondersteund, zoals onder meer uit de hoofdstukken over Wibmer, Van Deyssel en Hermans zal blijken. Ook over stilistische kwesties – de woordkeuze, het gebruiken van beeldspraak en metaforen – zal het daarom regelmatig gaan. Aangezien deze studie een retorische en geen narratologische aanpak volgt, bevat het boek geen klassieke verhaalanalyses. Wel worden de personages geanalyseerd. De uiterlijke presentatie van auteurs speelt een bijrol in de analyses. Voor een deel komt dit omdat het analyseren van beeldmateriaal een ander theoretisch kader en daarmee een apart onderzoek vergt, voor een deel heeft het er ook mee te maken dat in de onderzochte periode een beeldmedium als televisie pas laat zijn intrede doet.<sup>98</sup>

De analyse van personages verdient nog nadere toelichting. In theorie kan ieder fictioneel personage deel zijn van de postureanalyse: ieder discursief element in een fictionele of non-fictionele tekst draagt immers aan de posturevorming bij. In dit boek zal echter bijzondere aandacht zijn voor die personages die een spreekbuis zouden kunnen zijn van de auteur of zo lijken te functioneren: personages die kunstenaar (schrijver) zijn, die dezelfde naam als de auteur dragen of met de auteur beweren samen te vallen of die autobiografische kenmerken delen met de auteur. Welke personages in die zin meer of minder aandacht krijgen is altijd een keuze van de interpreter. De verbintenis tussen auteur en personage is bovendien altijd een gegeven dat afhankelijk is van de achtergrondkennis van de lezer. Wie bijvoorbeeld weet dat het leven van Lodewijk Stegman in een aantal opzichten frappant overeenkomt met dat van Willem Frederik Hermans, zal eerder geneigd zijn het boek semi-autobiografisch te lezen. Dit heeft ongetwijfeld effect op de visie die de lezer van het auteursposture heeft (vgl. hoofdstuk 5).

### **Anonimiteit, pseudonimiteit, heteronimiteit, fictionaliteit**

In het postureschema kunnen onder de naam van één biografische persoon meerdere auteursfiguren vallen.<sup>99</sup> Ik ga er van uit, met Meizoz, dat een posture onlosmakelijk aan een auteursnaam is verbonden en dat er, wanneer een biografische persoon meerdere namen (pseudoniemen, heteroniemen) gebruikt, dus sprake is van meerdere postures.<sup>100</sup> Een persoon kan strategisch gebruikmaken van verschillende postures, bijvoorbeeld door onder diverse namen tegenstrijdige standpunten in te nemen. Zo kan een auteur bijvoorbeeld een ‘vrij’ posture met een ‘onvrij’ posture contrasteren, of

<sup>98</sup> Een aanzet tot een analyse van auteursfoto’s met behulp van het begrip posture doen Frans Ruiters en ik in Ham en Ruiters te verschijnen. Het onderwerp van auteursfotografie lijkt op het moment van afronding van dit manuscript juist wat meer aandacht te krijgen; vgl. Meizoz 2014 en de overige artikelen in dat themanummer en Oster 2014.

<sup>99</sup> Het omgekeerde komt uiteraard ook voor, namelijk dat onder één auteursnaam meerdere biografische personen vallen. Denk aan het auteursduo met het pseudoniem Nicci French of aan J.A. Schasz, een laat-achttiende-eeuws pseudoniem waaronder meerdere mensen publiceerden.

<sup>100</sup> Meizoz 2005, 177. Vgl. Foucault over de classificerende werking van de auteursnaam: Foucault 1984, 107.



een ‘autoriteithebbend’ posture met een dat minder op autoriteit is gericht. Dat ik de verschillende schuilnamen van één biografische persoon met elkaar in verband breng, geeft aan dat de biografische persoon een niet te onderschatten rol in het betoog speelt. Het is weinig productief om de verschillende pseudoniemen of heteroniemen van één persoon volledig los van elkaar te bespreken; voor een strategische analyse zoals hier beoogd wordt is de aanname onvermijdelijk dat er achter een oeuvre altijd één biografische persoon actief is, die ervoor kiest om onder verschillende namen te schrijven.

Een secure afbakening van begrippen als anonimiteit, pseudonimiteit, heteronimiteit en fictionaliteit is bij deze aandacht voor schuilnamen cruciaal. Ogenschijnlijk is dat gemakkelijk. Anonimiteit betekent het schrijven zonder auteursnaam, pseudonimiteit het schrijven onder een schuilnaam en heteronimiteit, een uitgewerkte vorm van pseudonimiteit, omvat het schrijven in een fictieve gedaante. In het weinige meer recente onderzoek naar pseudonimiteit is men het echter over de grenzen en verschillen tussen de categorieën niet eens. Zo noemt Robert Griffin elke tekst anoniem die niet met de eigen naam van de auteur wordt ondertekend, terwijl Gérard Genette juist in alle gevallen waarbij de auteur niet met zijn eigen naam ondertekent van pseudonimiteit spreekt.<sup>101</sup> Wie het onderscheid tussen anonimiteit, pseudonimiteit en andere vormen van gemaskeerd auteurschap opgeeft, verliest echter precisie.

Anoniem noem ik daarom alleen die teksten waarop geen auteursnaam is geplaatst. De keuze voor anonimiteit kan verschillende achtergronden hebben. Zo werd in de voormoderne tijd aan de auteursnaam niet altijd belang gehecht, terwijl in de negentiende eeuw controversiële publicaties soms anoniem werden gepubliceerd.<sup>102</sup> Later in de negentiende eeuw werd anoniem publiceren meer en meer bekritiseerd als een onoirbare praktijk, zeker als het om brochures of krantenstukken ging waarin een auteur zijn mening uitsprak – een auteur zou zich niet moeten verschuilen achter anonimiteit en pseudonimiteit, vond men.<sup>103</sup> Vanaf de twintigste eeuw lijkt anoniem publiceren in de literatuur eerder een zeldzaamheid geworden.

In het geval van een anonieme publicatie is er net als bij een ondertekende publicatie sprake van een posture, al werkt de posturering wel anders. Wanneer een tekst anoniem blijft en de auteur niet wordt achterhaald, moet aan de individuele tekst een posture worden toegeschreven. Wanneer echter de naam bekend wordt van de persoon die een anonieme tekst of een reeks anonieme teksten heeft geschreven, verandert de zaak: het posture kan dan wel op een bepaald corpus van teksten betrekking hebben en de kennis van de producent gaat meespelen in de (hetero)representatie.<sup>104</sup> Dit geeft opnieuw aan dat een posture allermindst een stabiel product van autorepresentatie is, maar een

**101** Griffin 1999, m.n. 879-880 en Griffin 2003; Genette 1997, m.n. 46-47. Een rijke studie naar pseudonimiteit, autofictie et cetera in de modernistische literatuur is Saunders 2010, m.n. 108-164 en 291-370.

**102** Foucault 1984, m.n. 109-110; Genette 1997, 42.

**103** Typerend is de autobiografie *Mijn staatkundig leven* (1865) van de journalist Iz. J. Lion, waarin hij van een eventuele criticus vraagt hem enkel aan te vallen ‘met onderschrijving van zijn naam’. (Lion 1865, 233; cursivering in de tekst)

**104** De afgelopen jaren is, met name in de studie naar Middeleeuwse en vroegmoderne teksten, digitale tekstherkenning via stilometrie gangbaar geworden. Zie over deze methode een themanummer van het tijdschrift *English Studies* 93 (2012), nr. 3. Over de problematiek van toeschrijving bij anonimiteit of pseudonimiteit: Stolk 2007.

product dat onder invloed van contextuele veranderingen of veranderingen in de heterorepresentatie een heel ander karakter kan krijgen.

Pseudonimiteit wordt hier gedefinieerd als het schrijven onder een gefingeerde naam. In deze categorie zijn allerlei praktijken onder te brengen.<sup>105</sup> De pseudoniemen die het meest als schuilnamen fungeren en ook niet bedoeld zijn om ontmaskerd te worden zijn degene die om politiek-maatschappelijke redenen aangenomen worden: om niet vervolgd te worden of om niet met de nek aangekeken te worden. Er is veel onderzoek verricht naar het aannemen van een mannelijk pseudoniem of van anonimiteit door vrouwelijke, veelal Engelstalige auteurs in de achttiende of negentiende eeuw. Marian Evans publiceerde bijvoorbeeld onder de naam George Eliot, terwijl Frankenstein van Mary Shelley aanvankelijk anoniem werd uitgebracht met een voorwoord van haar partner Percy.<sup>106</sup> Minder beladen is het pseudoniem bij auteurs die (vrijwel) altijd onder hetzelfde pseudoniem schrijven en die hun pseudoniem lijken te gebruiken om hun schrijversleven van hun dagelijks leven te onderscheiden. ‘Multatuli’ (de auteursnaam van de ambtenaar Eduard Douwes Dekker) is daar een voorbeeld van, aangezien Dekker bij de introductie van zijn pseudoniem nog de mogelijkheid leek te willen openlaten onder zijn eigen naam terug te gaan in de ambtenarij of de politiek.<sup>107</sup> Andere auteurs gebruiken verschillende pseudoniemen of hanteren naast (een variant van) hun eigennaam ook een pseudoniem. Dit is het geval met Willem Frederik Hermans, die ook onder namen als Age Bijkaart of Fjodor Klondyke schreef.<sup>108</sup> Deze ‘ondergeschikte’ postures worden in veel gevallen vroeg of laat door critici en lezers aan de naam van het al bekende posture gerelateerd, zoals het geval van Age Bijkaart laat zien. Dit gebruik van pseudoniemen kan ook een commerciële strategie zijn, of juist een manier zijn om het verwijt van commercieel schrijverschap te ontlopen.<sup>109</sup> Zo zijn er auteurs die hun meer commerciële titels onder pseudoniem publiceren, onder wie Carry van Bruggen (die enkele publieksgerichte romans onder de naam Justine Abbing schreef).

Het laatste type pseudoniem (het gebruik van een of meerdere pseudoniemen naast de eigennaam of een centraal pseudoniem) neemt soms het karakter aan van het heteroniem: een afsplitsing van de schrijver met een fictieve biografie. Deze term werd bedacht door Fernando Pessoa, die zelf onder talloze van zulke heteroniemen schreef,

**105** Genette noemt er al acht: Genette 1997, 47-48.

**106** Zie bijvoorbeeld Gallagher 1994, Kord 1996 en Ciuraru 2011, 3-61. Gallagher maakt duidelijk dat we het spel met pseudoniemen en gefingeerd auteurschap bij vrouwelijke Engelstalige auteurs uit de zeventiende en achttiende eeuw niet alleen als een kwestie van onderdrukking moeten zien, maar ook als een zelfbewuste manier om zich te positioneren. (Gallagher 1994, xiii-xiv) Over pseudoniemen bij vrouwelijke auteurs in Nederland: Van Boven 1998.

**107** Multatuli's *Volledige Werken* (voortaan: Multatuli VW) X, 138; zie ook 63. Andere, nog duidelijker voorbeelden zijn Rutger Kopland (auteursnaam van de psychiater Rudi van den Hoofdakker) of Willem Elsschot (auteursnaam van de zakenman Alfons de Ridder).

**108** Vgl. over Hermans' schuilnamen Van Zoggel 2009. Meer in het algemeen over mystificerende pseudoniemen: Van Zoggel 2010.

**109** Demoor 2004 laat zien dat elke auteur in de groeiende massacultuur aan 'self-fashioning' en branding moet doen. Dat deze ontwikkeling naar branding en commercieel schrijverschap in elk geval in Groot-Brittannië al erg vroeg inzette, blijkt uit Powell 2012, waarin het spel met de fictionele figuur van de commerciële schrijver in de achttiende-eeuwse pers wordt geanalyseerd.



waaronder Álvaro de Campos en Alberto Caeiro.<sup>110</sup> Ook zijn eigen naam beschouwde hij als een heteroniem, ‘Pessoa-zelf’.<sup>111</sup> Dat laatste gegeven toont aan dat het schrijven onder heteroniemen meer dan een vrijblijvend spel kan zijn: het kan een visie op identiteit uitdrukken waarin het individu niet als een autonoom, authentiek zelf wordt gezien, maar als een ‘karakter’, net zozeer een constructie als een fictieel personage dat is.<sup>112</sup>

De grens tussen pseudoniem en heteroniem is vaak dun – het is vaak moeilijk uit te maken wanneer we met een fictieele figuur te maken hebben. Maar ook de grens tussen heteronimiteit en fictionaliteit, oftewel tussen een heteroniem en een romanpersonage, is vaak discutabel. Wanneer een personage een duidelijk herkenbaar karakter is en niet verbonden lijkt te zijn met de auteur, bestaat er over de status van het personage weinig verwarring. Maar het wordt ingewikkelder als een schrijver een fictieele schrijver in het leven roept, een personage dat dezelfde naam draagt als de auteur of een personage dat een inleiding schrijft bij een roman. Dit soort zelfrepresentaties is vaak lastig te analyseren en daarom hebben postureanalytici tot nog toe de zelfrepresentatie van auteurs in fictie grotendeels links laten liggen. Meizoz noemde dit een complexe en delicate kwestie, terwijl Denis Saint-Amand en David Vrydaghs onomwonden schreven dat een postureanalyticus zich maar beter tot autobiografische teksten kan beperken om problemen te voorkomen.<sup>113</sup> Ik neem echter graag de uitdaging aan en geef juist de fictieele zelfrepresentatie van auteurs een voorname plek in deze studie, door binnen het postureschema niet alleen aandacht te besteden aan het auteursniveau, maar zeker ook aan dat van het personage.

De verhouding tussen literair personage en auteur hangt ook nauw samen met de autonomie- en autoriteitsproblematiek van het boek. Zo kunnen auteurs een zeker gezag ontlenen aan wat hun personages doen en zeggen, of zichzelf door middel van een tekst gezag toeschrijven, maar wanneer ze die personages en teksten een al te autonome status toekennen, kan dat de auteursautoriteit juist ondermijnen. In het oeuvre van Lodewijk van Deyssel wordt bijvoorbeeld een angst zichtbaar voor autonome verschijnselen (autonome stijl, onbeheersbare verbeelding), die de autoriteit van de auteur dreigen te ondermijnen omdat ze zelf hun eigen betekenis lijken te bepalen. Dit boek zal regelmatig voorbeelden geven van die strijd over de verhouding tussen de auteur en het personage of de auteur en de tekst: auteurs proberen de autonome, vrije status van hun schepingen vaak te benadrukken (bijvoorbeeld door te stellen dat de betekenis van teksten niet door critici of lezers bepaald kan worden of dat auteurs niet verantwoordelijk zijn voor de woorden van personages), maar tegelijk proberen ze ervoor te zorgen dat zijzelf zeggenschap houden over hun personages en teksten.

**110** Over Pessoa’s heteroniemen: Willemsen 2000, Jackson 2010 en Stoker 2009 en 2013.

**111** Willemsen 2000, 33-36.

**112** Vgl. o.a. Booth 1988, m.n. 259; Eakin 1999.

**113** Meizoz 2007, 28; Saint-Amand en Vrydaghs 2011, paragraafnummer 12.

## 5 Corpus

Vanuit bovenstaande methodologische uitgangspunten bespreekt dit boek de Nederlandse autonomiseringsgeschiedenis tussen ongeveer 1820 en 1970. De geografische beperking tot het relatief kleine en overzichtelijke Nederland komt de vergelijkbaarheid van de casussen en de consistentie van het verhaal ten goede. Overigens zullen de uitkomsten ook een zekere uitstraling naar andere gebieden hebben: een niet-lineaire, retorische benadering van de autonomiegeschiedenis zou ook op andere landen kunnen worden toegepast.

De gekozen periode bevreemt een standaardvisie van de Nederlandse institutionele autonomisering: de aanname dat de Nederlandse literatuur en de Nederlandse auteur tussen 1880 en 1930 autonoom worden, met een aanloopje in de jaren 1860. Deze visie staat niet opgenomen in één studie, want zo'n overzichtsstudie bestaat er voor Nederland niet, maar ik heb haar gebaseerd op verschillende recente boeken en artikelen.<sup>114</sup> Dit boek start met opzet vóór het veronderstelde moment van autonomisering, in de vroege negentiende eeuw, en eindigt ná het moment waarop de literatuur autonoom zou zijn geworden, namelijk in het midden van de twintigste eeuw.

Deze afbakening dient om te onderzoeken of dit lineaire verhaal zijn kracht behoudt wanneer we autonomie als een discours beschouwen in plaats van als een historisch 'feit'. Daarbij is het nadrukkelijk niet de bedoeling om aan de hand van een grootschalig institutioneel-boekwetenschappelijk onderzoek de gangbare inzichten over institutionele autonomisering te bevestigen of te verwerpen. Zoals uit paragraaf 4 is gebleken, is het onderzoek vooral op de analyse van auto- en heterorepresentaties gericht, niet op archiefonderzoek en onderzoek naar instituties. Tegelijkertijd kan met name de autorepresentatie van auteurs niet worden losgezien van institutionele, mediale en politieke ontwikkelingen. Ieder hoofdstuk bevat daarom ook één deel waarin ontwikkelingen rond schrijverschap in de desbetreffende periode worden besproken, omdat die het achterdoek van mijn tekstanalyses vormen.

Op de institutionele ijkpunten 1860, 1885 en interbellum, die in dit boek ter sprake zullen komen, waren auteurs of groeperingen actief die gemakkelijk met autonomie in verband kunnen worden gebracht: Multatuli (omdat hij brak met het leespubliek), Tachtig (omdat ze die breuk verder doordacht en een pleidooi hield voor *l'art pour l'art*) en het modernisme (dat autonomie en onafhankelijkheid als kernprincipes zou hebben gehad).<sup>115</sup> Vandaar dat drie van mijn hoofdstukken de *usual suspects* uit deze drie literair-historische momenten behandelen: Multatuli, Van Deyssel als boegbeeld van Tachtig en Van Bruggen als een van de weinige Nederlandse modernisten.<sup>116</sup> Dit vul ik aan met

**114** Van den Berg en Couttenier 2009, Kuitert 1994, 2001 en 2002; Beekman en Grüttemeier 2006; Grüttemeier 2007 en 2011; Dorleijn e.a. 2009. Op deze studies ga ik in het eerste deel van ieder hoofdstuk verder in. De enige studie die meer synthetiserend op institutionele autonomisering ingaat is Dorleijn en Van Rees 2006, maar dit boek behandelt nauwelijks ontwikkelingen rond auteurschap, terwijl het mij daar primair om te doen is.

**115** De genoemde visie op Multatuli is bijvoorbeeld te vinden in Van den Berg en Couttenier 2009; de visie op Tachtig staat in Anbeek 1999 en Van den Berg en Couttenier 2009; de visie op het modernisme in Vaessens 2013.

**116** Die visie op Van Bruggen als modernist is ingeburgerd geraakt met Fokkema en Ibsch 1984.

een hoofdstuk over Willem Frederik Hermans, die dikwijls is neergezet als dé autonome figuur van zijn tijd, zowel in de betekenis van ‘onafhankelijk’ als in de betekenis van ‘apolitiek, onthecht’, onder meer vanwege zijn vermeend ‘autonomistische’ standpunt in de rechtszaak rond *Ik heb altijd gelijk*.

Door juist deze vier gecanoniseerde auteurs centraal te stellen, die cruciaal zijn in het vertellen van een lineair autonomiseringsnarratief, kan *Door Prometheus geboeid* dit narratief effectief bekritisieren. Uit de analyses zal namelijk blijken dat geen van hen onproblematisch in het lineaire autonomiseringsnarratief kan worden ingepast. Het narratief lijkt gebaseerd op een selectieve interpretatie van hun postures: inderdaad dragen ze met bepaalde, canoniek geworden teksten bij aan de indruk dat de literatuur in de besproken periode autonomeert, maar tegelijkertijd ondervinden ze alle vier de grenzen van de autonomie. Alle vier moeten ze hun autonome positie ook actief in het leven roepen via hun posturering. Heel nadrukkelijk besteedt dit boek aandacht aan onbekendere titels uit de genoemde oeuvres, die soms een heel andere visie op hun posture bieden dan de gecanoniseerde werken. Naast klassiekers als Multatuli's *Max Havelaar*, Van Deysse's *Over literatuur* en Van Bruggens *Prometheus* komen dus, en vaak uitvoeriger, Multatuli's *Wys my de plaats waar ik gezaaid heb!*, Van Deysse's 'levenspapieren' en Van Bruggens *Een kunstenaar aan de orde*. Ook de besproken 'tegenspelers' – Johan de Vries, Mina Kruseman, Annie Salomons en J.B. Charles – hebben niet of nauwelijks een canonieke status als schrijver. De vijfde tegenspeler, Van Doesburg, werd alleen als beeldend kunstenaar canoniek. De bespreking van deze relatief onbekende auteurs draagt bij aan de ambitie om onze blik op de literatuur- en autonomiegeschiedenis te verbreden.

Bij de kernauteurs zit overigens ook één vergeten auteur, namelijk Wibmer. Hij is mede opgenomen vanwege de fascinerende rechtszaak rond zijn tijdschrift *Utopiaansche Courant* in 1819: hij wordt dan aangeklaagd wegens opruiing en majesteitsschennis, maar vrijgesproken nadat hij een rede heeft gehouden waarin hij de vrijheid van de literatuur en van de schrijver verkondigt en zichzelf als een martelaar met autoriteit presenteert. Deze zaak is onbesproken gebleven bij literatuurgeschiedschrijvers, onder meer omdat er nauwelijks letterkundig onderzoek naar beroepsschrijvers in de vroege negentiende eeuw is gedaan, maar hij zou moeiteloos in verband kunnen worden gebracht met het lineaire autonomiseringsnarratief waarin juist voor zulke literaire rechtszaken altijd veel aandacht is. Ook de rest van zijn oeuvre, dat zo mogelijk nog onbekender is, draait om de vraag naar autonomie- en autoriteitsverwerving in een periode van repressief monarchistisch bestuur en past daarmee goed in de lijn van de andere besproken casussen in het boek. De vraag waarom deze auteur als enige van de vijf géén autoriteit in de heterorepresentatie toegeschreven heeft gekregen, zal in hoofdstuk 1 ook ter sprake komen.

Het uitgangspunt om vooral gecanoniseerde auteurs centraal te stellen die in het autonomiseringsnarratief een cruciale rol spelen beperkt het corpus, maar met dit principe is het aantal mogelijke casussen nog altijd erg groot. Om het corpus verder focus te geven heb ik nog met andere afbakeningsprincipes rekening gehouden. Deze auteurs zijn zo gekozen dat ze enigszins in de tijd gespreid liggen, dus actief zijn in het begin, midden of einde van de eeuw; zo kan ik diepteboringen doen die niet te dicht of te ver van elkaar liggen. Naast deze meer praktische redenen zijn er enkele inhoudelijke overwegingen die de keuze voor deze auteurs bepaald hebben. In de eerste plaats zijn het allemaal primair

prozaschrijvers, die een oeuvre hebben dat zowel uit fictionele als nonfictionele teksten bestaat. Er is voor gekozen alleen prozaschrijvers te bespreken, niet alleen om de consistentie van het corpus te garanderen, maar ook omdat proza zich vanwege het spel met vertellers en personages uitstekend leent voor complexe fictionele auteursrepresentaties.

Daarnaast is gezocht naar auteurs die (gedurende ten minste een deel van hun carrière) beroepsauteur waren, omdat de kwestie van commercialisering en de verhouding van de schrijver tussen roeping en beroep een rol speelt in het boek – sommige autonomie-kwesties in het boek gaan op deze kwestie terug.<sup>117</sup> Een veelzeggende casus, vanuit dit oogpunt bezien, is Gerard Reve, maar zijn zelfrepresentatie is al uitvoerig onderzocht door Edwin Praat.<sup>118</sup> Voor alle gekozen auteurs geldt ook dat ze, mede vanwege hun status als beroepsschrijver, betrokken waren bij belangrijke institutionele ontwikkelingen in de literaire wereld: Multatuli wordt vaak beschouwd als deel van een ‘generatie’ van beroepsschrijvers midden negentiende eeuw, Lodewijk van Deyssel was voorzitter van de Vereniging van Letterkundigen, Carry van Bruggen ruziede met haar uitgever over royalties, Willem Frederik Hermans behoorde tot de eerste generatie auteurs die beurzen aanvraag bij het Fonds voor de Letteren, et cetera. Op zulke institutionele veranderingen, die deels ook samenhangen met mediale veranderingen zoals de opkomst van interviews, radio en televisie, gaat ieder hoofdstuk beknopt in.

Een laatste en belangrijke overeenkomst tussen de gekozen auteurs is dat ze allemaal één of meerdere pseudoniemen of heteroniemen gebruikt hebben en zichzelf ook fictioneel gerepresenteerd hebben. De kwesties van pseudonimiteit en van fictionaliteit spelen een cruciale rol in dit boek (vgl. paragraaf 4), waardoor auteurs die nooit minstens één schuilnaam hebben gebruikt achterwege zijn gelaten.

## 6 Vooruitblik

De vijf hoofdstukken van dit boek kennen een vaste opbouw. Daardoor laten ze zich enerzijds gemakkelijk vergelijken – dit zal in de conclusie uitvoeriger gebeuren – terwijl ze tegelijk als losse casestudies gelezen zouden kunnen worden. In de opbouw zitten drie stappen verdisconteerd die essentieel zijn voor het analyseren van de postures van de kernauteurs: eerst wordt een institutionele en politieke context geschetst, daarna de autorepresentatie die mede door deze context gevormd wordt, maar haar ook vormt, en ten slotte de contemporaine en latere heterorepresentatie die een diepgaande invloed op het posture uitoefenen.

Ieder hoofdstuk begint met een korte introductie, waarin kort het probleem van autonomie- en autoriteitsconstructie in het desbetreffende oeuvre wordt geschetst. Daarna volgen steeds drie delen. In het eerste staan ontwikkelingen rond auteurschap in de desbetreffende periode centraal, vooral op institutioneel en mediaal gebied, soms ook op het

<sup>117</sup> Mina Kruseman en Theo van Doesburg wijkten daar enigszins vanaf; zij waren niet alleen of niet primair schrijver. Kruseman was ook actief als zangeres en actrice, terwijl Van Doesburg eerder als architect en als schilder dan als schrijver bekend staat. Beiden leefden ze wel van de kunst.

<sup>118</sup> Praat 2014.

politieke vlak voor zover het auteurskwesties betreft. Vaak wordt deze bespreking van de context waarin de desbetreffende auteur functioneert geïllustreerd aan het handelen van die auteur zelf. Deel 2 is steeds het uitvoerigste deel van het hoofdstuk: hierin wordt de autorepresentatie geanalyseerd aan de hand van een aantal lijnen of postures die ik in de auteurszelfrepresentatie onderscheid. In deel 3, ten slotte, worden twee elementen van heterorepresentatie besproken: een aantal tendensen in de kritische en/of wetenschappelijke receptie van de genoemde auteur en het werk van een tegenspeler. In de besluiten herneem ik de bevindingen uit het hoofdstuk en breng die kort met de andere hoofdstukken en met algemene theoretische en methodologische reflecties in verband; deze grotere lijnen worden vervolgens in de algemene conclusie van het boek verder uitgewerkt.

In hoofdstuk 1 bespreek ik het oeuvre van Jean Baptiste Didier Wibmer, die probeert om in het erg repressieve Nederlandse publicatieklimaat van 1820 enige schrijfruimte te veroveren. Hij scheidt in zijn posturering vrij sterk de elementen van autonomie en autoriteit van elkaar, door ze in verschillende postures onder te brengen. Met een posture van de anonimiteit schrijft hij satirische tijdschriften en brochures waarmee hij de vrijheid heeft om, onder een fictieel masker, machthebbers te bekritisieren en te ontmaskeren; met een posture onder zijn eigen naam schrijft hij autobiografische teksten waarin hij autoriteit voor zichzelf kan opeisen en zichzelf als martelaar kan representeren. De wat eenduidige scheiding tussen autonomie en autoriteit in zijn werk, die ook samenhangt met de scheiding tussen fictie en non-fictie, compliceert hij met het derde posture: onder pseudoniem fictionaliseert hij het eigenaamposture, waardoor hij autoriteit en autonomie enigszins met elkaar kan vermengen. De strikte scheiding tussen feit en fictie wordt nog verder geproblematiseerd door de tegenspeler van dit hoofdstuk, Johan de Vries, een schrijver die in de jaren 1840 en 1850 elementen uit Wibmers postures overneemt, waaronder het martelaarstopos. Hij probeert nog grondiger de werkelijkheid te fictionaliseren, in een poging om een combinatie van autonomie en autoriteit te verwerven.

Hoofdstuk 2 gaat over het vroege oeuvre van een auteur die heel wat beroemder met zijn martelaarspose wordt dan Wibmer en De Vries: Multatuli. In dit hoofdstuk laat ik zien dat dit pseudoniem op drie verschillende manieren (vrij) vertaald kan worden, en dat die vertalingen drie kernelementen van zijn posture representeren: martelaarschap ('ik heb veel geleden'), filantropie ('ik heb veel gebracht') en sentiment ('ik heb veel ondervonden'). Dit posture dient om autoriteit te verwerven – Multatuli kan laten zien dat hij ervaringsdeskundige is in het politieke probleem dat hij aankaart – en zo het publiek te bespelen. Niet voor niets gebruikt hij deels literaire tendensen die anno 1860 hun succes bewezen hebben: liefdadigheidsliteratuur en sentimentalisme. Tegelijk wil hij zijn vrijheid tegenover het publiek en tegenover andere schrijvers bewaren, en dit doet hij door te benadrukken dat zijn aanpak van liefdadigheid en sentiment anders is dan die van zijn lezers en collega-auteurs. Deze beide samenhangende paden van autonomie en autoriteit bewandelt hij onder meer door fictionele figuren in het leven te roepen die verschillende posities vertegenwoordigen: Max Havelaar (die weinig autoriteit heeft maar wel autonomie) en 'Multatuli' (voor wie het tegenovergestelde geldt). Auteurs die in zijn traditie werken, onder wie de tegenspeler Mina Kruseman, nemen echter vooral het autoriteitselement van zijn posture over. Zo representeert Kruseman zich als martelaar, maar neemt ze veel minder afstand van het publiek dan Multatuli doet.

Lodewijk van Deyssel, die centraal staat in hoofdstuk 3, is zich als geen van de auteurs voor hem bewust van de absurditeit en grondeloosheid van iedere vorm van autoriteit. Hij gaat daar op een heel dubbelzinnige manier mee om. Enerzijds gaat hij nog wel degelijk op zoek naar legitimeringen voor het grondeloos geworden gezag, waarbij hij meerdere mogelijkheden verkent. Zelfdisciplineren, verbeelding en een overtuigende stijl of *présence* kunnen alledrie autoriteit ondersteunen, zo meent hij. Anderzijds maakt hij autoriteitsverlies ook heel nadrukkelijk tot een onderdeel van zijn posture: hij toont niet alleen openlijk dat de drie genoemde legitimeringsmethoden uiteindelijk mislukken, maar gaat later in zijn oeuvre ook de hiërarchie tussen het subject (waarmee hij zich associeert) en het object relativeren. In de heterorepresentatie zien we het element van autoriteitsverlies ook steeds nadrukkelijker terug, en daaraan heeft Van Deyssel fascinerend genoeg veel bijgedragen door zelf ‘belastend’ materiaal aan zijn biograaf Harry G.M. Prick aan te leveren. Hoewel Van Deyssel zo steeds sterker op een meewarige manier besproken wordt, wordt hij door de avant-gardistische generatie na hem niet bespot of afgewezen. Integendeel: tegenspeler Theo van Doesburg neemt het element van autoriteitsverlies in de posturering over, hoewel hij er wel een andere, eerder utopische betekenis aan toekent.

Carry van Bruggen, protagonist van hoofdstuk 4, ziet niet vrijheid maar onvrijheid als de kern van het bestaan. Ieder mens is volgens haar gedetermineerd door wat ze de Eenheid of het Absolute noemt. Toch betekent dit niet dat ze zich zonder meer bij de materialistische, deterministische visies van haar tijdgenoten neerlegt. In de filosofie die ze in het werk *Prometheus* ontwikkelt en in romans demonstreert, heeft het individu wel degelijk de lotsbestemming om voor autonomie te strijden, hoe moeilijk dat ook is. Superieur is voor haar de denker die niet alleen maar vrij is, die eigenlijk weet dat het de Eenheid is die hem/haar stuurt, maar toch individualistisch en idealistisch blijft. Opvallend vaak stelt ze in haar romans *vrouwen* (die vaak veel gemeen hebben met haarzelf) in die positie: juist omdat ze een gebrek aan autonomie en maatschappelijke macht ervaren, kunnen ze een zekere autoriteit verwerven. Hierin verschilt haar werk opvallend van dat van tegenspeler Annie Salomons, die aanneemt dat vrouwen hun onafhankelijkheid al gewonnen hebben en die haar autoriteit onder meer aan haar klassenpositie ontleent.

Het vijfde hoofdstuk, ten slotte, behandelt Willem Frederik Hermans. Twee periodes in zijn oeuvre staan centraal. In de late jaren veertig en jaren vijftig is Hermans sterk bezig met het verwerven van een autoriteitsvolle positie via een verwijzing naar zijn autonomie, zowel door in polemieken zijn afstand tot zijn collega-schrijvers te bevestigen, als door tijdens de rechtszaak over *Ik heb altijd gelijk* te pleiten voor de autonomie van de literaire tekst. Problematisch aan deze posturering is dat hij zich kwetsbaar maakt voor kritiek op zijn ‘laffe’ optreden. Dit demonstreert tegenfiguur J.B. Charles, die met zijn bonafide gedrag tijdens de Tweede Wereldoorlog moreel steeds een streepje op Hermans voor heeft. In de jaren zestig zien we Hermans’ posture aanzienlijk veranderen, onder invloed van de opkomst van televisie, maar wellicht ook als gevolg van de reacties die hij eerder heeft ontvangen. Niet autoriteit, maar juist autoriteitsverlies komt steeds meer op de voorgrond te staan. Hermans expliciteert daarvoor steeds vaker de autobiografische achtergrond van zijn teksten en gaat zich nadrukkelijker als een machteloze figuur verbeelden. Uiteindelijk heeft ook deze nadruk op zijn onmacht echter als doel om een betere positie te kunnen claimen.



# I De (on)oprechtheid van het auteurschap

Jean Baptiste Didier Wibmer (1792-1836)

## 1.1 Introductie

De geschiedenis zou hem gelijk geven, vroeg of laat. Het zou misschien een eeuw duren, maar dan zou er iemand komen die zou zeggen: ‘Hij had verdiend beter beoordeeld te worden.’ Jean Baptiste Didier Wibmer (1792-1836) was beroepsschrijver in een tijd waarin dat beroep in laag aanzien stond en waarin kritische schrijvers zoals hij aan vervolging bloot stonden, maar hij bleef optimistisch over zijn toekomstige reputatie.

In zijn satirische tijdschrift *De Nekroloog, of het Doodenrijk*, anoniem verschenen in 1818, blijkt een fictieve auteur met de naam ‘de Nekroloog’ vooruit naar een moment waarop de vergeten geraakte en ‘in het stof gedoken’ *Nekroloog* – het tijdschrift met die naam dus – tevoorschijn wordt gehaald.<sup>1</sup> Hij stelt zich voor dat men dan zal zeggen: ‘[D]e Schrijver had gelijk; maar, toen hij leefde, had hij moeten zwijgen; want niet alleen hielp hem het schrijven niet; maar het berokte hem vijanden, die hij, waarlijk, wel misse kon.’ Maar dit zal pas gebeuren

wanneer de wind zal spelen, in het, boven de stille rustplaats, waar wij, tegen vervolgingen, zullen beveiligd zijn, weelig opschietend, gras; dan, wanneer noch de Nekroloog, noch zijne tijdgenooten, zullen aan hatelijke oordeelvellingen, blootgesteld zijn; wanneer wij, Mijnheer, op eene dier werelden, die zweven, boven ons hoofd, in de onmeetbare ruimte, vrijer zullen mogen spreken, wanneer wij niet meer zullen beoordeeld worden naar onzen rok.<sup>2</sup>

Deze passage stelt vrijheid in het vooruitzicht die alleen in de dood kan worden verworven, maar ze zinspeelt ook op een utopische politieke toekomst waarin men vrijer zal mogen spreken en niet langer zal worden beoordeeld op uiterlijk, en dus op maatschappelijke positie. Die betere wereld ligt blijkbaar in de (nabije) toekomst, maar heeft tegelijk iets metafysisch: ‘eene dier werelden, die zweven, boven ons hoofd, in de onmeetbare ruimte’. Het is alsof de Nekroloog een martelaar is die eerst moet sterven voordat de nieuwe, vrije wereld kan ontstaan.

<sup>1</sup> In dit hoofdstuk komen verschillende passages uit paragraaf 1.1 tot en met 1.6 woordelijk overeen met Ham te verschijnen b.

<sup>2</sup> [Wibmer] 1818, 107. WNT noemt ‘rok’ als een kledingstuk voor mannen, een jas met knopen die om het bovenlichaam werd gedragen. (WNT, lemma ‘Rok I’) ‘Rok’ kan hier ook in algemene zin begrepen worden als ‘kleding’ of zelfs als ‘uiterlijk’.



Deze martelaarshouding is kenmerkend voor Wibmers posturering. Het repressieve klimaat van de periode 1816-1836 waarin Wibmer actief is, biedt weinig spreek- en schrijfvrijheid en geeft schrijvers hoogstens een dienstbare, weinig gezaghebbende positie. Wibmer is niet alleen slachtoffer van dit klimaat, hij gebruikt het ook in zijn voordeel. Door de repressie aan het licht te brengen, en zelfs nog verder aan te dikken waar nodig, kan hij zichzelf een martelaarshouding geven die hem de superioriteit van een Prometheus geeft. Hoezeer de auteur ook vervolgd wordt, hij beweert dat zijn trots niet kan worden gebroken en dat zijn invloed op het leespubliek er alleen maar groter door wordt.

Dat Wibmer de repressie vaak nog erger voorstelt dan ze is, blijkt bijvoorbeeld uit het moment waarop bovenstaande tekst geschreven werd. In 1818 had Wibmer nog maar nauwelijks aan de vervolgingen blootgestaan waarover hij schrijft. Dat zou pas gebeuren vanaf begin 1819, als hij eerst ontslagen wordt als predikant vanwege zijn te scherpe godsdienstkritiek en een jaar later veroordeeld tot zes jaar cel vanwege politiek onrustzaaien met zijn maatschappijkritische teksten. Wibmer heeft dus genoeg reden om zich over zijn onvrijheid en zijn precaire positie te beklagen, maar hij verbeeldt zichzelf al als een vervolgte in 1818, vóór de vervolging werkelijk begint, om zo een grotere autoriteit te verwerven.

Om het gezag van deze martelaarshouding te kunnen begrijpen, is een inkijkje in het Nederlandse literaire domein van de vroege negentiende eeuw noodzakelijk (deel 1). Hierna volgt een bespreking van de drie postures waarmee Wibmer zijn martelaarshouding produceert – en steeds in een ander licht stelt (deel 2). Het posture van de anonimiteit roept fictionele schrijvers in het leven die aan vervolgingen bloot staan; het posture van de eigennaam schetst Wibmer zelf als een (on)vrije martelaar; en het posture van de pseudonimiteit maakt het principe van martelaarschap belachelijk. Ieder posture biedt nieuwe mogelijkheden en onmogelijkheden, waarbij het erom gaat een combinatie te vinden die tot autonomie én autoriteit leidt. In deel 3 ten slotte wordt ingegaan op de minieme heterorepresentatie die er van Wibmer bestaat, en vooral op de schrijvers die in de jaren 1840 en 1850 de martelaarshouding inzetten, onder wie Johan de Vries. Zij dragen op die manier bij aan het populariseren en succesvol maken van het topos van de schrijver-martelaar, waarmee ze ook impliciet bijdragen aan het literaire gezag van Wibmer. In dit laatste deel ga ik ook in op de vraag hoe het komt dat Wibmer, hoewel hij school lijkt te maken bij kritische schrijvers van enkele decennia later, toch zo'n onbekende in de literatuurgeschiedenis is gebleven.

## DEEL I ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS

### 1.2 Schrijverschap rond 1820

#### *Beroepsschrijverschap in de vroege negentiende eeuw*

Nederland kende in de eerste decennia van de negentiende eeuw een bloeiend literair leven, dat nog sterk leek op het laat-achttiende-eeuwse literaire domein. Veel literatuur

ontstond in een genootschappelijke context: ze had dus de kenmerken van orale literatuur en was direct op een kring van goede verstaanders gericht. Volgens Willem van den Berg en Piet Couttenier was deze genootschappelijke cultuur van amateurschrijvers zó alomtegenwoordig, dat er tot ongeveer 1860 geen beroepsschrijvers in Nederland waren. Ook Lisa Kuitert schat de rol van professionele auteurs in deze periode in als beperkt.<sup>3</sup> Waarop deze uitspraken gebaseerd zijn, is niet duidelijk; veel onderzoek naar het vroeg-negentiende-eeuwse beroepsschrijverschap bestaat er namelijk niet.

Gelukkig is het achttiende-eeuwse professionele auteurschap beter onderzocht en gezien de vergelijkbare literaire infrastructuur is het aannemelijk dat deze inzichten ook voor de vroege negentiende eeuw geldig zijn.<sup>4</sup> Vertrekkend vanuit dit onderzoek is het aannemelijk dat er wel degelijk beroepsschrijvers waren in de decennia vóór 1860, maar dat ze een heel moeilijke positie moeten hebben gehad, zowel financieel als qua reputatie. Dat had onder meer te maken met de manier waarop honoraria verrekend werden. Schrijvers werden per geschreven vel betaald en moesten dus enorm veel produceren om een acceptabel inkomen te hebben. Inger Leemans en Gert-Jan Johannes rekenden uit dat een achttiende-eeuwse auteur die een salaris wilde verdienen dat paste bij andere intellectuele beroepen zo'n 2500 boekbladzijden per jaar moest schrijven.<sup>5</sup> Auteursrecht bestond nog niet, enkel 'kopijrecht' dat de productie van illegale drukken aan banden probeerde te leggen. In 1817 werd dit kopijrecht verder aangescherpt.<sup>6</sup> Hiervan profiteerden veelal niet de auteurs, maar de uitgevers: die kregen met de uitgave van het boek de rechten in handen, behalve als auteurs het werk voor eigen rekening lieten drukken, wat uiteraard een financieel risico opleverde. De meeste auteurs konden daardoor aan hun geschreven werk maar eenmalig verdienen.

Ook het leespubliek was aan het begin van de negentiende eeuw nog maar klein. Lange tijd gingen boekwetenschappers ervan uit dat zich vóór 1800 in Europa een 'leesrevolutie' voltrok. De grote groei in de boekproductie en het ruime aantal nieuwe tekstgenres (zoals de roman) zouden wijzen op de toegenomen vraag naar boeken bij een nieuw publiek van relatief vermogende burgers. Ook de manier van lezen veranderde, zo werd aangenomen: het 'intensief' lezen van een klein corpus teksten veranderde in het 'extensief' lezen van steeds nieuwe titels. Inmiddels is de overtuiging dat er van een revolutie geen sprake was: een kleine groep welgestelden ging (veel) meer lezen, maar het totale lezersaantal bleef erg beperkt, zeker in het kleine Nederland. De opmerkingen over een almaar groeiende 'leeswoede' onder het volk lijken eerder te maken te hebben met angst voor consumentisme en democratisering dan met het bestaan ervan.<sup>7</sup> In Nederland bestond er geen mecenaatsstructuur die de relatief bescheiden verkoop zou kunnen compenseren, in tegenstelling tot omliggende landen. Daar veranderde weinig aan

3 Van den Berg en Couttenier 2009, 34; Kuitert 1994, m.n. 94-95.

4 Zie over het achttiende-eeuwse beroepsschrijverschap o.a. Altena 2012 en Leemans en Johannes 2013, 83-110. Informatie bieden ook verschillende achttiende-eeuwse of vroeg-negentiende-eeuwse (auto)biografische teksten die werden heruitgegeven, bijvoorbeeld De Witte 1993, Kersteman 1994 en Paape 1996. Baggerman 1993 bespreekt beroepsschrijvers in de zeventiende eeuw.

5 Leemans en Johannes 2013, 98.

6 Schriks 2004 en 2011 handelen over de veranderingen in het kopij- en auteursrecht gedurende enkele eeuwen. Over honoraria en auteursrechten rond 1800 in Duitsland schreef Woodmansee 1994, m.n. 42-47.

7 Kloek 1999 en Kloek en Mijnhardt 2001, 96-102; zie ook Dietz en Ponjee 2013, 81-86.

toen Nederland vanaf 1813 een monarchie werd met een meer gecentraliseerd bestuur dan in de achttiende-eeuwse Republiek. Willem I zette dan wel een ruimhartig beleid op voor de financiering van kunstprojecten, maar dat beleid was erg eenzijdig gericht op die kunstenaars die de nieuwe monarchie steunden: 'Alles wat de vaderlandsliefde bevorderde kon op ruime staatstoelagen rekenen', schrijft Marita Mathijssen.<sup>8</sup> Bovendien werden schrijvers, zeker na 1830, hoogstens incidenteel ondersteund: ze kregen bijvoorbeeld een schrijfpodracht toegekend of een kleine toelage wanneer ze hun boek aan de koning opdroegen en opstuurden.<sup>9</sup>

Dit alles zorgde ervoor dat het schrijverschap voor veel auteurs meer een erebaantje of een hobby was dan een beroep. Een typische representant van het vroeg-negentiende-eeuwse auteurschap was Hendrik Tollens, die al in de late achttiende eeuw debuteerde, in de Franse tijd vaderlandslievende poëzie schreef, maar in de eerste decennia van de negentiende eeuw zijn grootste triomfen vierde.<sup>10</sup> Hij maakte zich nuttig als de belangrijkste spreekbuis van de nationale waarden die Willem I in de vroege monarchie wilde verspreiden. Zo formuleerde Tollens in zijn 'Volkslied', een inzending voor een prijsvraag, het ideaal van de natie als een huisgezin, met de vorst als 'vader' aan het hoofd en de (mannelijke) inwoners als 'broeders' daaronder. Dat was precies de metafoer waarmee Willem I de hiërarchie in het nieuwe koninkrijk wilde vaststellen. Het was niet verwonderlijk dat Tollens' lied de prijsvraag won en ruim een eeuw het officiële Nederlandse volkslied zou blijven.<sup>11</sup> Om honoraria bekommerde Tollens zich niet; zijn inkomen verwierf hij met de verfhandel. Van zijn *Gedichten* (1822) verkocht hij het destijds enorme aantal van 10.000 exemplaren, maar hij wilde er niets aan verdienen. Toen zijn uitgever Immerzeel voor dit boek een grootschalige reclamecampagne op poten zette, was Tollens beledigd: hij vond dat hij als een 'hongerende broodschrijver' werd neergezet.<sup>12</sup> Deze vrees voor de commercie illustreert dat professionele auteurs tot ver in de negentiende eeuw een imagoprobleem hadden: ze kregen vaak het verwijt niet alleen voor geld te schrijven, maar zich ook voor het karretje te laten spannen van malafide uitgevers of dubieuze politieke figuren.<sup>13</sup>

### Een generatie satirische auteurs

De beroepsschrijvers die er kort na 1800 wél waren, bleven tot nog toe in de literatuurgeschiedschrijving zo goed als onbesproken. Toch gaat het om een hele generatie, waartoe naast Wibmer nog onder meer Eillert Meeter (1818-1862), Adriaan van Bevervoorde (1819-1851) en Johan (David) de Vries (1819-1855) kunnen worden gerekend. In kringen van (pers)historici hebben deze auteurs enige bekendheid. Zo was er in de 'revolutionaire' jaren 1960 veel interesse in de republikeinse, kritische strekking van hun teksten,

8 Mathijssen 2013, 432.

9 Mathijssen 2004a, 191-195.

10 Soms verbond Tollens huiselijkheid en vaderlandsliefde ook aan elkaar, zo blijkt uit Jensen 2013, 76-86.

11 'Bewaar den vorst, bewaar zijn huis/ En ons, zijn huisgezin'. (Tollens 1855, 184-187) Over de broederschapsmetaforiek: Te Velde 1998, 162-163; Mathijssen 2008, Ham 2011b en Koch 2013, m.n. 285-287. Over koningschap als vaderschap: Dijkhuis 2010, 156-184. Over Tollens als officiële 'Dichter des Vaderlands' en dichter van de 'vaderlandse herinnering': Blaas 2000, 46-58 en Van den Berg en Couttenier 2009, 68-75.

12 Citaat uit een brief aan W.H. Suringar van 20 maart 1822; geciteerd uit Dongelmans 1992, 192.

13 Vgl. Baggerman 2001, 57.

die kritiek leverden op het beleid van Willem I, II en III.<sup>14</sup> Jeroen van Zanten besteedde in zijn recente biografie van Willem II uitgebreid aandacht aan de belangrijke rol die deze auteurs op de politieke verwikkelingen van de jaren 1840 hebben gehad, nadat hij eerder al had laten zien dat het Noord-Nederlandse persklimaat tijdens het bewind van Willem I minder kalm was dan meestal wordt aangenomen.<sup>15</sup>

Dit type onderzoek heeft tot nog toe nauwelijks of geen weerslag gehad op het werk van literatuurhistorici.<sup>16</sup> Dat heeft misschien te maken met de ruwe scheiding die voor de moderne letterkunde tussen domeinen als ‘journalistiek’ en ‘literatuur’ wordt getrokken: Wibmer en zijn collega’s worden eerder als dagbladschrijvers dan als literaire auteurs gezien. Maar tot diep in de negentiende eeuw waren de journalistiek en de letterkunde nog nauwelijks van elkaar gescheiden, zodat het erg gekunsteld is een literatuurhistorisch onderscheid aan te brengen.<sup>17</sup> Opnieuw zou de literatuurhistoricus van de negentiende eeuw inspiratie kunnen opdoen bij de studie naar de achttiende eeuw: voor dat tijdvak is er veel onderzoek gedaan naar satirische, kritische beroepsauteurs als Jacob Campo Weyerman en Gerrit Paape, die een heterogeen oeuvre van tijdschriften, brochures, prozateksten en dramatische teksten opbouwden.<sup>18</sup>

De vroege negentiende-eeuwers volgden hun achttiende-eeuwse en nog eerdere voorgangers in hun voorliefde voor genres als de utopie, het imaginaire reisverhaal en het dodengesprek.<sup>19</sup> Zo publiceerde Wibmer een hele reeks ‘utopiaansche’ teksten en was hij met *De Nekroloog* een van de laatste beoefenaars van de dodengesprektraditie. Of deze genres nu in de zestiende eeuw opdoken – humanisten als Thomas More en Desiderius Erasmus maakten er gebruik van – of in de achttiende of vroege negentiende eeuw, steeds was de functie ervan dezelfde: ze leenden zich goed voor bedekte maatschappijkritiek. De fictionele inkleding van deze genres maakte de schrijvers ervan minder kwetsbaar voor vervolging. Door maatschappijkritiek bijvoorbeeld in het dodengesprek te laten verwoorden door personages die overleden grootheden voorstelden, kon de satiricus gemakkelijker vrijuit gaan.

Dat betekende zeker niet dat satirische schrijvers in de vroege negentiende eeuw een comfortabele maatschappelijke positie hadden. Die positie was zelfs kwetsbaarder dan in de Republiek, die zo gedecentraliseerd was dat het voor kritische auteurs mogelijk was uit te wijken naar andere steden of gebieden in de hoop aan vervolging te ontkomen. In de Franse tijd was aan dit gedecentraliseerde beleid een einde gemaakt: tussen 1806-1813 werd bijvoorbeeld een strenger censuurbeleid geïntroduceerd, dat door Willem I

14 Studies uit de late jaren zestig: Robijns 1967, Giele 1968 en Hemels 1969. Zie ook Schneider en Hemels 1978 en het pionierswerk van Sautijn Kluit, onder meer in Sautijn Kluit 1872. Zie verder Wolf 1990 en Van Zanten 2004. Over de meer gematigde liberale pers, waaronder het *Algemeen Handelsblad*: Schouwenaar 1999.

15 Van Zanten 2013, o.a. 454-461 en 496-509; Van Zanten 2004, m.n. 107-132.

16 Bernt Luger was een van de weinigen die vanuit letterkundig perspectief naar het werk van De Vries en anderen keek: Luger 1997, 84-92, 98-128. Vgl. ook Vinken 2005, Van de Schoor 2010 en Jongstra 2012, 64-77 over De Vries.

17 Over verschillende ontwikkelingen naar *Ausdifferenzierung*, professionalisering en specialisering in de literaire wereld van 1770-1830: Johannes 1995. Over de journalistiek in de vroege negentiende eeuw: Schouwenaar 1999, 42-48.

18 Zie voor een studie naar achttiende-eeuwse satire Nieuwenhuis 2014.

19 Over de dodengesprektraditie: Veenman 1997.

na 1813 deels gehandhaafd werd.<sup>20</sup> Het vrije woord werd zelfs nog verder ingeperkt: in april 1815 werd een berucht ‘Dekreet’ afgevaardigd waarmee belediging van de koning en de regering in geschriften strafbaar werd gesteld.<sup>21</sup> Het werd streng nageleefd door de Minister van Justitie Van Maanen, die iedere oppositieauteur als een staatsgevaar leek te beschouwen.<sup>22</sup> Onder Willem I, die een autocratisch systeem opzette waarbij hij de verantwoordelijkheid nam voor bijna alle politieke beslissingen, was de mogelijkheid voor politiek of publiek debat sowieso beperkt.<sup>23</sup> Kritische auteurs werden al helemaal snel gecriminaliseerd.

Een carrière als beroepsschrijver was daarmee weinig aantrekkelijk: voor veel schrijvers lijkt het eerder een laatste optie dan een gewenst beroep te zijn geweest. Dat geldt in elk geval voor Wibmer. Hij was een representant van de Amsterdamse middenklasse, zoon van Franse vluchtelingen, die proponent (oftewel kandidaat-predikant) bij de Waalse Kerk wilde worden maar na schorsing in 1819 gedwongen werd van het schrijven te leven.<sup>24</sup> Die schorsing hing samen met een aantal satirisch-kritische teksten die hij tussen 1816 en 1819 publiceerde, waarmee hij zich tegen wanpraktijken in de kerk keerde.<sup>25</sup> Nog in hetzelfde jaar 1819 kwam hij voor de rechter te staan voor opruiing in zijn fictionele *Utopiaansche Courant*. Hij werd vrijgesproken, maar nauwelijks een half jaar later werd er een tweede rechtszaak aangespannen die hij wél verloor. Dit keer kreeg hij een gevangenisstraf van zes jaar opgelegd. Na zijn vervroegde vrijlating in 1825 publiceerde Wibmer nog veel. Dat was bittere noodzaak: zijn strafblad maakte het hem onmogelijk om een andere inkomstenbron dan het schrijven te zoeken. In 1830 diende hij tevergeefs een verzoekschrift in bij de Tweede Kamer ter herziening van de wetgeving, die het ex-gevangenen onmogelijk maakte om les te geven.<sup>26</sup>

Wie de postures onderzoekt van deze schrijver in een tijd van repressie, ziet dat hij vaak uitvoerig de kwetsbaarheid van het beroepsschrijverschap verbeeldde. Maar tegelijkertijd ontleende hij aan zijn status als vervolgde ook zijn trots, zo zal blijken uit een bespreking van zijn autorepresentatie.

20 Koch 2013, 430-432.

21 Van Zanten 2004, m.n. 115-117.

22 Frappant is in dat opzicht de positie van Johannes Kinker, die met zijn anonieme tijdschrift *De herkaauwer* tot de critici van het Dekreet behoorde (vgl. *De herkaauwer* 2 (1816), 430-446), maar tegelijk volop met Van Maanen correspondeerde over kritische Zuid-Nederlandse auteurs, een correspondentie die wel op spionage lijkt. (Hanou en Vis 1994, 9)

23 Van Rijn 2010, 56-58. Over Willems regeerstijl Koch 2013, o.a. 316-317 en 370-381.

24 Het begrip ‘proponent’ stond eerst voor een student theologie die nog niet zijn beslissende examen had afgelegd en dus nog geen predikant was; daarna voor een geëxamineerde student die beroepbaar was. Vgl. WNT, lemma ‘proponent’ en ‘proponeeren’. Bij Wibmer is lastig uit te maken wat zijn status nu precies was.

25 Vermoedelijk schreef hij deze erg felle teksten vooral vanuit politieke overtuigingen. Commerciële motieven had hij waarschijnlijk óók – hij wist ongetwijfeld dat er met schandaalliteratuur te verdienen viel en moest wellicht een deel van zijn opleiding zelf bekostigen. Volgens Sautijn Kluit 1872 had hij ‘begunstigers’; hij noemt op p. 5-6 als mecenas Josué Teissèdre l’Ange, Waals predikant in Amsterdam. [Hassels] 1845 noemt de predikant Petrus Chevallier als een belangrijke mecenas voor Wibmer.

26 Zijn verzoek werd op 8 december 1829 voor het eerst in de Tweede Kamer ter sprake gebracht; op 26 februari 1830 bracht Van Tuyl van Serooskerken van Heeze en Leende Wibmers verzoekschrift in herinnering; het werd toen ‘ter griffie neder[gelegd]’, wat volgens het WNT zoveel wil zeggen als ‘ter zijde gelegd’ (WNT, lemma ‘griffie’). Zie Handelingen Tweede Kamer online via <http://www.statengeneraaldigitaal.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014). Vgl. ook een bericht in het *Dagblad van 's Gravenhage*, 1 maart 1830.

## DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE

### 1.3 Het posture van de anonimiteit

#### Godsdienstkritiek in De Nekroloog

In Wibmers zelfrepresentatie zijn drie postures te onderscheiden: het anonieme, het ‘on-onieme’ (dat van de eigen naam) en het pseudonieme posture. Deze drie postures worden door elkaar heen ingezet en volgen elkaar dus niet chronologisch op. Wel is te zien dat het anonieme posture vooral vroeg in het oeuvre dienstdoet, als Wibmer nog geen naam heeft gemaakt als auteur en zich nog betrekkelijk vrij over kerkelijke en politieke zaken uitspreekt.

De *Nekroloog*, of het *Doodenrijk* (1818), dat in paragraaf 1.1 al kort ter sprake kwam, is het tijdschrift waarmee Wibmer als anonieme satiricus voor het eerst controversie zou veroorzaken. In een groot deel van de tekst, verschenen in zes ‘stukjes’, wordt geen herkenbare auteur of verteller gerepresenteerd – de posities van ‘auteur’ en ‘verteller’ in het postureschema blijven dus leeg – maar volgen we discussies tussen verschillende personages.<sup>27</sup> Die worden vooral in dialoogvorm weergegeven: de Romeinse goden Pluto en Mercurius discussiëren in hun dodenrijk met allegorische figuren als Tisifone (Woede) en Stolidus (Domheid), maar ook met historische figuren als de politicus Jan van Well.<sup>28</sup>

De cultuurkritiek van dit tijdschrift richt zich voor een deel op een gevoelige kwestie: godsdienst. Volgens Jan van Well hebben predikanten maîtresses en is het met de devotie van de kerkgangers al niet veel beter gesteld: hij beschrijft een protestantse kerkdienst waarbij de gelovigen niet alleen volop praten, rochelen en slapen, maar zelfs met elkaar vrijen: ‘Achter in, tegen de muur, zijn er eenigen, die de vrijheid nemen, om, in het geniep, een kollegie te houden, in de *Proefondervindelijke Natuurkunde ...*’<sup>29</sup> Ook het personage ‘Occidenter-Via’, dat predikant of proponent moet zijn, leidt een weinig zedig bestaan: hij is door Pluto onlangs betrappt toen hij bij een prostituee langsging, maar maakt zich snel uit de voeten zodra de onderwereldgod hem hiermee confronteert.<sup>30</sup>

De *Nekroloog* permitteert zich dus heel wat vrijheid om predikanten en proponenten belachelijk te maken en dat ten overstaan van een hoogopgeleid publiek: er staan Franse en Latijnse citaten in, zelfs complete pagina’s in het Latijn die alleen begrijpelijk en komisch moeten zijn voor wie die taal uitstekend beheerst.<sup>31</sup> De *Nekroloog* presenteert zich dus niet als een blad waarin goedkope ‘blamerende satire’ werd bedreven voor een massapubliek van roddelbeluste kopers.<sup>32</sup> Het was een tijdschrift dat het protestants-

27 Over het publiceren in afleveringen of ‘stukjes’: <http://www.bibliopolis.nl>, paragraaf 3.3-5 (geraadpleegd op 3 september 2014); Kuitert 1993, 33-48, m.n. 39-41.

28 Tisiphone is één van de wraakgodinnen uit de klassieke mythologie, terwijl ‘stolidus’ het Latijnse woord voor ‘dom’ is. Over Van Well: <http://www.biografischportaal.nl>, lemma ‘Jan van Well’ (geraadpleegd op 3 september 2014).

29 [Wibmer] 1818, 35. Over de maîtresses: [Wibmer] 1818, 23-24. Dat het hier om een protestantse kerkdienst gaat, blijkt wel uit het feit dat er een ‘Staten Bijbel’ aan te pas komt. ([Wibmer] 1818, 34)

30 [Wibmer] 1818, 109-110.

31 Bv. [Wibmer] 1818, 102-104 en 120-121.

32 Over het begrip ‘blamerende satire’ en het principe van zulke satire in de late achttiende eeuw: Meijer Drees en Nieuwenhuis 2010.



christelijke milieu van binnenuit te kijk zette als hypocriet en verloederd en dat wellicht ook vooral geschreven was voor mensen die dit milieu goed kenden.

We weten hoe dit blad binnen de Waals-christelijke gemeente geland is: Wibmer werd op het matje geroepen door het bestuur, met zijn schorsing tot gevolg. Daarover in de volgende paragraaf meer. Hier wil ik vooral laten zien dat *De Nekroloog* in enkele teksten een auteur representeert op het personageniveau, waardoor heel expliciet aan posturevorming wordt bijgedragen. Gaandeweg wordt namelijk duidelijk dat ‘de Nekroloog’ niet alleen de titel van het tijdschrift is, maar ook de naam van een gefictionaliseerde auteur, die uitvoerig zijn motieven voorlegt om het tijdschrift te maken. Hij doet dit vooral naar aanleiding van twee (ongetwijfeld gefictionaliseerde) lezersbrieven, waarop hij een antwoord schrijft, en met een derde tekst over ‘[o]nderscheidene gevoelens omtrent den Nekroloog’. In deze brieven zien we de tendens terug die al in 1.1 werd aangemerkt als centraal voor Wibmers schrijverschap: de auteur wordt als een vervolgte martelaar neergezet, waarbij de aanval op zijn persoon veel sterker lijkt te worden aangezet dan reëel moet zijn geweest.

Die neiging tot uitvergoting van het leed vinden we al terug in de eerste lezersbrief. Daarin maken we kennis met een naamloze man die zich als een goede katholiek presenteert en die vertelt over een knokpartij waar hij onlangs getuige van was:

Ik zat onlangs, met den heer R., *Med. Doctor*, voor mijn venster raam, een kopje thee te drinken. [...] [I]k ontroerde, wanneer ik iemand zag, wien men zeer familiaar bij de haren sleepte, en terdeeg afroste. Mijn vriend ijde naar beneden, bleef staan luisteren, naar hetgeen, wat werd gezegd, onder het kloppen, dat men, met zo een gul hart, deed; en hij kwam weder boven, om mij te boodschappen, dat Mijnheer *Nekroloog* zoo minzaamlijk behandeld werd, door de goede, vreedzame, Gemeente. Ik giste dadelijk, wat er gaande was: ik begreep, dat men *den Schrijver* van den *Nekroloog* had onder handen genomen, om, konde het zijn, de *Neologie* er uit, en de *Genade* er in te kloppen.<sup>33</sup>

Dit is de eerste pagina in het tijdschrift waarin de nekroloog als personage voorkomt: terwijl het woord ‘Nekroloog’ eerst alleen als titel van het blad leek te fungeren, verwijzend naar het genre van het dodengesprek, wordt nu onthuld dat de dialogen in het tijdschrift opgetekend zijn door een personage met die naam.<sup>34</sup> Impliciet wordt hier de receptie van *De Nekroloog* gerepresenteerd: het tijdschrift is blijkbaar zo controversieel dat mensen ertoe overgaan de auteur ervan in elkaar te slaan en dat toeschouwers het met die mishandeling wel eens zijn. Het auteurspersonage wordt dus direct in een slachtofferpositie uitgetekend; de briefschrijver noemt hem zelfs een martelaar:

Niettemin benijdde ik uw lot; het kwam mij voor, als waart gij een Martelaar van uwen ijver, om zielen te bekeeren, en met genade te overgieten; en mij dacht, het zouden u, in den *Orcus* [het doodenrijk, LH], niet euvel worden opgenomen; en gij zoudt er met den schrik afkomen; of liever, gij zoudt, voor uw schrijven, een pluimpje krijgen. Geloof mij, Mijnheer! meer dan een, die hier op aarde voor vervloekt doorgaat, geniet, over het graf, beter lot, dan de godzalige vervloekers.<sup>35</sup>

33 [Wibmer] 1818, 37; cursivering in de tekst.

34 Dat is in tegenspraak met het ‘Voorberigt’ bij het eerste stukje, dat ondertekend werd door ‘De Schrijvers van den *Nekroloog*’. [Wibmer] 1818, iv. Het was ook in de wij-vorm gesteld, net als het korte en niet ondertekende voorwoord bij het tweede stukje. ([Wibmer] 1818, ongepagineerd)

35 [Wibmer] 1818, 39.



Er vindt hier een vermenging plaats van het religieuze discours waarin de man zich gewend is uit te drukken (martelaar, genade) en het profane, kritische schrijverschap van de nekroloog. Zoals martelaars moeten lijden voor hun 'ijver' in hun tijd op aarde, zo moeten volgens de briefschrijver kritische auteurs als de nekroloog een vervloekt bestaan leiden, waarna hen vervolgens in het dodenrijk een beter bestaan wacht. De briefschrijver spreekt zijn sympathie voor de kritische schrijver uit, terwijl zijn eigen hypocriete gedrag zeer met dat van de consequente en heldhaftige nekroloog contrasteert.<sup>36</sup> Op deze brief volgt een antwoord van de nekroloog, die zich in de ondertekening alweer van een nieuwe naam voorziet: 'Jan 't Is niet anders'. Hij spreekt meteen tegen dat hij in elkaar geslagen is: men heeft wel bedreigd dat te doen, maar uit angst voor zijn spierkracht is het niet gebeurd. Jan 't Is niet anders beschrijft zijn denkwijze als een 'orthodoksche', waarmee hij zijn eigen 'Ideaal' tegenover de ruggengraatloosheid van de briefschrijver stelt. Opnieuw vermengen een religieus en een profaan discours zich met elkaar, in die termen 'orthodoxie' en 'ideaal'.

Hierna laat *De Nekroloog* verschillende mensen over het tijdschrift aan het woord: opnieuw wordt de ontvangst van het tijdschrift dus gefictionaliseerd, en opnieuw blijkt hoe controversieel en veelbesproken het tijdschrift is. Een saletjonker, een matroos, een oude man en vele anderen verdringen zich om het blad in handen te krijgen en er een oordeel over uit te spreken.<sup>37</sup> Opmerkelijk daarbij is dat het tijdschrift gepersonifieerd lijkt te worden: de lezers beoordelen niet zozeer het tijdschrift, maar eerder de fictionele auteur die de naam van nekroloog draagt: de 'straatlezer' werpt 'den armen, onschuldigen, onschadelijken *Nekroloog*, op de toonbank neer.'<sup>38</sup> Uit zo'n zin spreekt weer het martelaarschap van de nekroloog: het publiek solt met hem, zonder dat hij zichzelf kan verweren. Paradoxaal is dat de tekst opnieuw mensen verbeeldt die de *Nekroloog* in elkaar slaan, terwijl hij zelf tegensprekt dat hem iets is aangedaan.

In de tweede 'Brief aan den Nekroloog' keert de briefschrijver Semi-Verax (half-waarachtig) zich met een argument op de man tegen de nekroloog: 'Wat beeldt gij u toch in, dat gij, met uw' kalen rok, gekomen zijt, om onze Nederlandsche wereld te verlichten!'<sup>39</sup> Het probleem van de nekroloog is dat hij slecht in de kleren steekt, dat zijn *présence* met andere woorden niet deugt. Hij laat zich daardoor kennen als iemand die voor het geld schrijft, wat Semi-Verax verwerpelijk vindt. Als de nekroloog er florissanter bij zou kunnen lopen, dan had hij wél met zijn maatschappijkritiek weg kunnen komen:

[D]an zoude ik zeggen, laat hem praten; hij is een man, die ledigen tijd heeft, en welke dien tijd zoekt te verdrijven, met schrijven. Dan zoude men elkander in het oor fluisteren, *weet gij wel wie de Nekroloog schrijft?*... De Heer N., en elk zou lagchen; zelfs hij, die gaarne zoude zijn gal uitbraken, zoude alsdan, om met de wolven te huilen, ook glimlagchen; al kwam het er nog zoo mager, en zoo gedwongen uit. Men zou den Nekroloog overal lezen; men zou zeggen; wie

<sup>36</sup> Niet alleen onderneemt hij niets tegen de mishandeling van de nekroloog, hij laat ook doorschemeren dat zijn kerkelijkheid alleen berust op geldzucht: hij heeft zijn rijke tante (die hem een erfenis heeft beloofd) toegezegd altijd verslag te doen van de preek.

<sup>37</sup> Een saletjonker is een pejoratieve benaming voor een jongeman die pronkt op feesten en partijen. (WNT, lemma 'salet')

<sup>38</sup> [Wibmer] 1818, 45.

<sup>39</sup> [Wibmer] 1818, 105.

weet, wat de schrijver eigenlijk bedoelt? Blijven wij niet, bij de letter, stilstaan: er moet een verborgen zin, daarin zijn. De schrijver is een man met gezonde hersens, en veel te knap, om zulke botte taal, op papier te brengen, wanneer hij daarmee niet geheel iets anders bedoelt.<sup>40</sup>

Wie een gerespecteerde maatschappelijke positie heeft, kan zich iedere tekst permitteren: die tekst wordt dan *gelezen* als een intelligente, dubbelzinnige bijdrage aan het debat. ‘Maar nu – nu men *gist*, wie de schrijver is, en nu men meent te weten, dat hij *Monsieur d’argent-court* [meneer geldtekort, LH] heet, leest iemand ter naauwernood den *Nekroloog* wien hij alsdan eene groote eer denkt aan te doen.’<sup>41</sup> Wie dus geldgebrek heeft en toch schrijft – lees: wie als broodschrijver bekendstaat – kan nooit de sympathie van een groot publiek voor zich winnen. Een kritische schrijfpaktijk die ‘laakt’ en niet ‘prijs’ wordt al helemaal afgeraden: daarmee kom je nooit ver in de maatschappij, volgens Semi-Verax. In zijn antwoord op deze ingezonden brief presenteert de nekroloog zichzelf bijzonder zelfverzekerd: hij noemt zichzelf ‘den hevig aangedanen mensch, die u, met uw’ aanhang, voorbijziet; die u te laag acht, om u breedvoerig te wederleggen; die zijne waarde, als mensch, gevoelt.’<sup>42</sup>

Terwijl *De Nekroloog* aanvankelijk te lezen is als een tekst waarin de auteurs- en vertellersposities ongedefinieerd blijven, vormt zich door de genoemde brieven aan de nekroloog en diens antwoorden een duidelijker beeld van de auteur: hij wordt gerepresenteerd als een armetierige broodschrijver die bloot staat aan de heftigste kritiek en zelfs aan geweld, terwijl hij zichzelf tegelijkertijd zelfverzekerd presenteert als krachtig en ongeslagen.<sup>43</sup> Hij steekt bovendien met zijn idealisme gunstig af tegen de hypocrisie die bij andere personages in het tijdschrift te zien is. Terwijl machtige en rijke amateurschrijvers zich volgens het personage Semi-Verax gerust wat maatschappijkritiek kunnen veroorloven – men zal ze niets durven maken – is het voor een broodschrijver veel controversiëler om kritisch te schrijven. Dat de *Nekroloog* dit toch doet, is dus een blijk van moed. Het is duidelijk dat de *representatie van de heterorepresentatie* – dus de verbeelding van de manier waarop de nekroloog behandeld wordt – een belangrijk deel uitmaakt van de autorepresentatie: het martelaarschap van de nekroloog kan alleen goed in de verf worden gezet door de manier waarop hij behandeld wordt als héél ruw te verbeelden.

### Politieke kritiek in de Utopiaansche courant

Een vergelijkbare omgang met posture is te zien in de *Utopiaansche Courant*, die vanaf 1819 anoniem van start ging. Ook deze fictieve krant presenteert aanvankelijk geen enkele auteurs- of vertellersfiguur. Vanaf het tweede nummer worden er echter vertel-

40 [Wibmer] 1818, 105; cursivering in de tekst.

41 [Wibmer] 1818, 105.

42 [Wibmer] 1818, 108.

43 Opmerkelijk is dat in de korte tekst ‘Nekrologie’, dat als een necrologie of doodsbericht van *De Nekroloog* kan worden gelezen, Pluto en Mercurius zichzelf als de twee auteurs van *De Nekroloog* presenteren. In deze tekst wordt sowieso uit de fictie van het tijdschrift getreden: de dialoog tussen Pluto en Mercurius speelt zich niet af in de onderwereld, maar in het vroeg-negentiende-eeuwse Nederland. Hier wordt een conflict tussen de uitgever van *Het graauwe mannetje* en de uitgever van *De Nekroloog* als reden aangedragen voor het vroegtijdig stopzetten van het laatstgenoemde tijdschrift. Hoe *Nekrologie* verspreid of verkocht is (als aparte brochure?) is mij niet bekend; ik vond de tekst in de verzamelbundel Wibmer 1819b.



Afb. 1 Titelvignette van *Utopiaansche courant*, nr. 1 (1819). Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur 7002711).

lers geïntroduceerd die als producenten van het blad zouden moeten gelden, namelijk een groep geleerden in het fictionele land Utopia dat in de tekst centraal staat. Nog weer later wordt almaar duidelijker dat deze geleerden in werkelijkheid worden aangestuurd door een auteur. Hoewel de anonimiteit van het tijdschrift niet écht wordt opgegeven, treedt de auteur wel steeds nadrukkelijker naar voren, waarbij de fictionele inkleding van de *Courant* tijdelijk verder naar de achtergrond verdwijnt. Opnieuw gebeurt dat om het superieure martelaarschap van deze auteur dik aan te zetten, terwijl het tijdschrift aanvankelijk vooral satirische politieke kritiek lijkt te willen leveren.

Vanaf het eerste nummer speelt de *Utopiaansche Courant* met deze grens tussen het werkelijke Nederland en het fictieve Utopia. Qua uitstraling parasiteert dit blad op het format van een echte krant, zoals heel gebruikelijk is in satire.<sup>44</sup> Het is een enkel, dubbelzijdig bedrukt foliovel, waarop net als bij een gewone krant bovenaan de titel staat en daaronder in kolommen de tekst. Terwijl het blad dus het signaal afgeeft een gewone krant te zijn, benadrukt het tegelijkertijd zijn fictionaliteit. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het titelvignette (afb. 1): een man die door een verrekijker tuurt, naar een wereldbol waarop, naast de bekende werelddelen, ook het werelddeel 'Utopia' staat afgebeeld. Het ligt voor de hand in de man een verbeelding van een auteur van de *Utopiaansche Courant* te zien. Uit zijn mond komt een tekstwolkje waarop staat 'alles utopiaansch'; de

44 Over parasitisme in satire: Nieuwenhuis 2014, 162-165.

fictionele auteur geeft ons daarmee het advies alles wat we aantreffen ‘utopiaansch’ te lezen, oftewel als fictie. Ook in een advertentie voor de *Utopiaansche Courant* werd benadrukt dat de krant ‘niet, als andere geschriften, alleenlijk op zekere plaats, maar, overal, en op alle oorden toepasselijk’ was.<sup>45</sup> Deze disclaimers dat de tekst fictioneel was zouden de explosieve satirische inhoud ervan moeten verzachten.

De tekst waar deze krant op geïnspireerd was is gemakkelijk vast te stellen: Arend Fokke Simonsz’ *Narrensteinsche Courant*, dat in de Franse tijd werd uitgegeven bij dezelfde uitgever, Hendrik Moolenijzer.<sup>46</sup> De *Utopiaansche Courant* was duidelijk een navolger van het eerdere blad. Net als Fokkes tijdschrift was Wibmers blad in een fictief land gesitueerd en had het een fictieve datering. Boven het eerste nummer stond ‘A° 5569’ en ‘Dageraad, den 39 Stoeborn’.<sup>47</sup> Net als de *Narrensteinsche Courant* combineerde de *Utopiaansche Courant* ook flauwe grappen met satirische politieke kritiek.<sup>48</sup> Het is in die zin correcter om van een *Dystopiaansche* dan van een *Utopiaansche Courant* te spreken: Utopia wordt bepaald niet als een ideale staat beschreven, eerder als een staat waarin een volstrekt incompetent bestuur een dreigende revolutie probeert te onderdrukken door hard ingrijpen. In het eerste nummer wordt door een nagenoeg onzichtbare verteller/correspondent verslag gedaan van de gebeurtenissen in Utopia.<sup>49</sup> Daarbij ligt de bijtende kritiek aan de oppervlakte:

’T IS NIET ZO, den 11den *dezer maand*. De Viesche-Admiraal KUIT heeft het ongeluk gehad, om eene brillante partij aan zijne vrienden te geven, waarbij eene fraaije muziek de gasten verrukte, en het geluk, om zooveel punsch te drinken, dat hij is, over boord, gevallen, en verdronken. Dat bevrijdt hem van het podagra [gewrichtspijn, LH], van deszelfs knorrige gade, van een heir schuldeischers, en van het ledig zitten, onder het verteeren van ’s lands penningen.<sup>50</sup>

Met veel sarcasme wordt een ‘brillante partij’ als het ongeluk van de vice-admiraal beschreven, terwijl zijn dood zijn geluk betekent: eindelijk is hij van zijn vrouw, zijn schuldeisers en zijn gewrichtspijn verlost.<sup>51</sup> Veelzeggend is vooral de opmerking over het ‘ledig zitten, onder het verteeren van ’s lands penningen.’ De *Utopiaansche Courant* biedt een

45 [Wibmer] 1819d, 50; cursivering in de tekst.

46 Het blad werd bij eerste publicatie anoniem gepubliceerd, maar bij een herdruk in 1829 werd de naam van Fokke Simonsz eraan verbonden. Ook Wibmer zelf vermeldt diens auteurschap: Wibmer 1819c, 4. Zie voor ander satirisch werk van Fokke een recente teksteditie van diens *Moderne Helicon*: Fokke Simonsz 2010.

47 *Utopiaansche Courant*, nr. 1, 1. Opeenvolgende nummers hadden een gelijke plaatsaanduiding en de tijd-aanduiding ‘den 40 Stoeborn’ et cetera. De *Narrensteinsche Courant* was in het jaar ‘A° 5588, 1e Jaar’ gesitueerd. (*Narrensteinsche Courant*, nr. 2, 5) De *Narrensteinsche Courant* heeft een doorlopende nummering.

48 Een van die meer politiek-satirische stukken in de *Narrensteinsche Courant* is het bericht met de titel ‘Be-proefd middel tegen het dol worden van polietike [sic] honden’. Daarin klinkt de politieke context door van rond 1810, als Nederland onder Franse overheersing staat; er wordt een ‘praeservatief’ tegen een hondenkwaal in beschreven, dat zelfs honden die gebeten zijn door ‘eenen Dollen Franschen hond’ van dolheid vrijwaart. *Narrensteinsche Courant*, nr. 3, 12.

49 Niet helemaal: onderaan de tweede pagina staat ‘korrespondentie’, namelijk een brief aan ‘Mijnheer de Redakteur van de *Utopiaansche Courant*’. (*Utopiaansche Courant*, nr. 1, 2) Ook in latere nummers komt soms zo’n correspondentierubriek voor.

50 *Utopiaansche Courant*, nr. 1, 1. Het is niet duidelijk of het personage van de vice-admiraal naar een werkelijk bestaande figuur verwijst.

51 Dat er ‘Viesche-Admiraal’ wordt geschreven, hoeft geen woordspeling op ‘vies’ te zijn; WNT, lemma ‘vice-admiraal’ maakt duidelijk dat ook ‘vies-admiraal’ in het oudere Nederlands in gebruik was.

kijk op een wereld waarin zelfbeheersing, zuinigheid en ijver, drie van de waarden die in de jonge Nederlandse monarchie bovenaan stonden, afwezig zijn. De hogere klasse, onder wie vooral de koning, wordt telkens uitgebeeld als onverantwoordelijk en lui. In het eerste nummer wordt als een ‘belangvolle tijding’ beschreven dat de koning die dag is opgestaan, heeft ontbeten en een vergadering van twee minuten heeft gehouden.<sup>52</sup> Ook in andere nummers wordt niet nagelaten om de koning als een gulzige, onverantwoordelijke figuur neer te zetten.<sup>53</sup>

Het is niet de enige beschuldiging aan het bestuur van Utopia. In het eerste nummer staat ook een artikel waarin het gebrek aan persvrijheid aan de kaak wordt gesteld. Er wordt een auteur genoemd, l’Imprudent (de Onbezonnene), die ‘letterkundige werken’ heeft uitgegeven ‘die hem slechts vijfjaren tuchthuis, twee uren aan de kaak, drie geesselingen, en het zwaard over het hoofd hebben opgebracht; zonder te rekenen de vloeken van het graauw, en de banbliksems der *Bramines*’. Zodra hij een spiegel uitvindt en op de markt probeert te brengen ‘zoo kunstig bewerkt, dat elk, wie zich, daarin, bezag, zijn binnenste beschouwde’, is het pas echt goed mis. Volgens de verslaggever zullen we hem spoedig ‘zien branden tot pulver en zijn spiegel zal in duizend stukken geworpen en, door de voeties des heiligen mans, vergruisd worden.’<sup>54</sup> Opnieuw zien we dus, net als in *De Nekroloog*, een auteurspersonage op een gruwelijke manier aangepakt worden; ditmaal is dat door de machthebbers, wanneer hij hen met hun slechtheid confronteert.

Vanaf het tweede nummer verandert er iets aan de vertelsituatie van de krant. Nummer twee opent met een artikel waarin een groep ‘consuls’ van Utopia de stad (zo wordt Utopia hier voorgesteld) beschrijven aan het lezerspubliek. De suggestie is dus dat het publiek deze stad niet persoonlijk kent: de *Utopiaansche Courant* wordt niet voor de eigen inwoners geschreven, maar voor Nederlanders. Iedere Nederlander zal het opvallen hoeveel de Utopiaanse geschiedenis op die van Amsterdam lijkt: zo groeit Utopia door de wereldhandel van een onaanzienlijk dorpje uit tot een plaats van wereldbelang, waarna het zich in decadentie gaat rollen als een ‘wentelteefje’.<sup>55</sup> Hier wordt impliciet duidelijk gemaakt (uiteraard niet door de consuls die zich de auteurs noemen van dit artikel, maar door de auteur van de *Courant*) dat de Nederlanders in *Utopiaansche Courant* allusies op hun eigen politiek kunnen aantreffen.

De consuls in het artikel, die het decadente bestuur van Utopia vertegenwoordigen, zijn niet de auteurs van de overige artikelen van de *Courant*. Zij stellen met dit artikel een genootschap van geleerden voor, dat de redactie over het tijdschrift voert: genoemd worden

52 ‘Z.M. is uit deszelfs bed, opgestaan, is begonnen, met deszelfs voeten op het parquet te zetten, heeft zich, vervolgens, laten aankleden, heeft ettelijke malen gegaapt en zich de oogen gewreven; heeft toen gedejeuneerd, met deszelfs zuster, Mevrouw de regerende Prinses van Liliput, en, wat later, twee minuten, in het kabinet, met deszelfs Ministers gearbeid. Wij konden niet nalaten, om onzer *Courant* waarde en belangrijkheid bij te zetten, door het mededeelen van deze belangvolle tijding.’ (*Utopiaansche Courant*, nr. 1, 1)

53 Zie bijvoorbeeld *Utopiaansche Courant*, nr. 3, 1: ‘Een vleesch pastij [sic] heeft ook in de gunst van Z.K.M. mogen deelen; en uit de hand van de regerende prinses van Liliput, heeft Z.K.M. ettelijke lepels van eene uitmuntende crème genuttigd.’

54 *Utopiaansche Courant*, nr. 1, 1. Zie voor het begrip ‘bramines’ oftewel ‘Brahmanen’, en voor de heilige ‘Lama’ paragraaf 1.5.

55 Die wentelteefjesmetafoor wordt alleen impliciet gebruikt, het woord valt zelf niet: ‘Hun Bestuur, namelijk, is zoo lekker, alsof die, in de eijeren gewenteld, en in de boter gebakken was.’ (*Utopiaansche Courant*, nr. 2, 1)



Paul Jones, Izak Driitag en Karel Windhans. Heel interessant is dat zij in dit artikel een officieel ‘Privilegie’ van de consuls krijgen om hun blad uit te geven. In dat privilege stellen de consuls dat het iedereen die het leest en zich ‘voor het lapje gehouden’ ziet, verboden is te lachen; maar dat men is verplicht om ‘te doen, alsof hij lacht’.<sup>56</sup> Zo spreekt de fictionele regering van Utopia het privilege uit om in de krant te schrijven wat men maar wil – vanaf het fictionele niveau (de consuls) wordt, via allusies tussen de fictionele en de werkelijke wereld, aan de vertellers (de geleerden) én aan de anonieme auteur (‘Wibmer’) een vrijbrief gegeven om te beledigen. Hier is goed te zien dat het anonieme posture inzet op het verkrijgen van auteursautonomie door het gebruik van fictie: alleen in de fictie kan aan de *Utopiaansche Courant* een vrijbrief tot beledigen worden gegeven. De *Courant* reflecteert expliciet op deze fictionele vrijheid: de consuls beweren dat ze wel eens stevig aangepakt mogen worden, maar alleen als het via een satirische omweg is én als ze niet weten wie hen precies bekritiseert – als de anonimiteit gegarandeerd blijft dus:

1. dat, terwijl wij in de laatste der dagen zijn, en daarom ook, vreemde gezigten zien, eene zothed, meer of minder, geen kwaad [kan] doen; 2. dat wijl toch algemeen wordt gewerkt, door ons, om der *Utopiaansche* burgerij, het geld uit den zak te kloppen; wij ook, in de Geleerden, welke gezegde *Courant* willen schrijven, niet dan medehelpers zien, die hunne pogingen aanwenden, hoezeer die van onze sterkere ook afsteeken; 3. dat ons de waarheid eens terdeeg moet gezegd worden; doch dat wij vuur en vlam worden zouden, wanneer ons die, zoo plomp en verloren weg, wierd gezegd; weshalve niets beter is, dan dat wij pillen slikken, zonder de hand te kennen, welke die heeft gedraaid.<sup>57</sup>

Hier komen de consuls er openlijk voor uit dat ze bedriegers zijn die het vooral als hun doel zien de Utopianen hun geld afhandig te maken; ze pleiten daar de geleerden trouwens ook niet van vrij. De machthebbers in Utopia beschuldigen zichzelf, maar staan niet toe dat anderen direct een kritisch oordeel over hen uitspreken. Zolang de kritiek echter via een satirische omweg wordt geleverd, vinden ze het in orde.

Hoewel in latere nummers van de *Utopiaansche Courant* niet expliciet wordt teruggekomen op de geleerden die als vertellers kunnen worden beschouwd, valt wel op dat de toon van de krant opiniërender en ‘letterlijker’ wordt. Het fictionele privilege om te beledigen heeft blijkbaar zijn weerslag op de openlijkheid waarmee de vertellers zich durven uitspreken. De satire treedt daarbij soms naar de achtergrond: het is alsof we van een fictioneel verhaal in een meer essayistisch betoog stappen. Dat blijkt vooral uit een stuk in het vierde nummer. Het stuk wordt gesitueerd in ‘Moroord’, op ‘den 29sten van Ontevredenheid’ en heeft het over een ‘geest van republicanismus’ onder de Utopiaansche bevolking.<sup>58</sup> De (anonieme) redacteur die dit stuk schrijft noemt het koningschap ‘een stap uit de natuur’, omdat één individu op volstrekt willekeurige gronden boven

<sup>56</sup> *Utopiaansche Courant*, nr. 2, 1.

<sup>57</sup> *Utopiaansche Courant*, nr. 2, 1. De Bijbelse uitdrukking ‘de laatste der dagen’ oftewel het einde der tijden suggereert misschien dat de tijd dat de consuls aan de macht zijn op zijn einde loopt.

<sup>58</sup> Daarmee treedt de *Utopiaansche Courant* alweer buiten het politieke vertoog van de vroege monarchie, waarin tevredenheid en verzoening centraal werden gesteld. Zie over ‘tevredenheid’ Krol 1997, m.n. 54-60. Over het verzoeningsdiscours: Van Sas 2004, 380-383 en 553-557; Maas 2007 en 2009. Van Zanten 2004 nuanceert het idee dat er geen conflicten en debatten waren in de periode 1813-1840.

zijn medemensen verheven wordt. De enige succesvolle koning is hij die waakt over de belangen van het volk, hij die de onderdanen dient in plaats van zij hem. Immers:

Niemand onderwerpt zich gaarne, aan wezens, die met hem allezins [sic] gelijk staan; die op eene wijze met hem, deze wereld intreden, bij die intreding, even zoo magteloos zijn als hij, even zoo zeer, als hij, den kinderkreet aanheffen, het kenteeken van smert, vatbaarheid voor lijden, ondergeschiktheid aan de eeuwige wetten der natuur; die boven hem in ligchaamskrachten niet uitmunten, die vaak, in geestvermogens, beneden hem staan; wie de ouderdom doet gebukt gaan, als hij; die ook in de groeve der verteering dalen, en eene prooi van het gewormte worden.<sup>59</sup>

Dit utopiaanse artikel prikt de metafoor van de natie als een huisgezin door, waarin de koning als vader met vanzelfsprekende autoriteit en de onderdanen als broeders worden neergezet. Hier wordt de koning op hetzelfde niveau geplaatst als de onderdanen. Zijn zij niet hetzelfde in geboorte en dood, zijn zij in geestelijke en lichamelijke krachten niet aan elkaar gelijk? Een revolutie die aan de heersende ongelijkheid een einde zal maken is onvermijdelijk: de tekst voorspelt dat niet alleen in Utopia/Nederland, maar ook in 'Zuidland' en 'Zwartadelaarsland', die in deze tekst als synoniemen voor Frankrijk en de Duitse Bond functioneren, revoluties zullen plaatsvinden.<sup>60</sup>

Zo balanceert de *Utopiaansche Courant* tussen het fictionele en het buitenfictionele domein; het wil uiteraard iets zeggen over de monarchie van koning Willem I, maar doet dat via allusies, vanuit een fictionele wereld. Door deze manoeuvre wordt niet alleen de fictie reëel en politiek gemaakt, we kunnen het ook omdraaien: door een bizarre fictionele wereld in het leven te roepen die tegelijkertijd veel weg heeft van het Nederland van 1819, ontmaskert de *Utopiaansche Courant* de autoriteit van de Nederlandse koning als een belachelijke fictie. Het is een treffend voorbeeld van een praktijk die we nog vaker zullen tegenkomen: dat juist fictie wordt gebruikt om de 'fictionaliteit', de ongegrondheid van politiek of ander gezag te demonstreren. Door regelmatig op ontevredenheid en republikeinse gevoelens in Utopia te zinspelen, wordt bovendien duidelijk gemaakt dat de politieke situatie in Nederland niet natuurlijk en vanzelfsprekend is, zoals de regering het graag voorstelt. Typerend voor het anonieme posture is dat de auteurspositie 'leeg' blijft: de vertellerspositie wordt door geleerden ingevuld, maar wie de auteur is blijft onduidelijk. Ongetwijfeld had dat met de explosieve inhoud van de *Courant* te maken: het was bepaald niet verstandig om met het auteurschap ervan te koop te lopen.

Eind 1819 veranderde dat. Toen werd Wibmer opgepakt en werd hij na een rechtszaak vrijgelaten (zie paragraaf 1.4). Ik maak nu een tijdsprong om te laten zien hoe de *Utopiaansche Couranten* van ná de rechtszaak een andere invulling van het posture van de anonimiteit laten zien. In de eerste maanden van 1820 verschijnen namelijk anoniem nieuwe nummers van *Utopiaansche Courant*, waarin een belangrijk deel van de fictionele inkleding werd weggelaten die de nummers van vóór de rechtszaak kenmerkte. Zo opent het eerste nummer van 1820 met een tekst die geen fictionele plaats- en tijdaanduiding heeft, maar 'AMSTERDAM, Feb. 1820'. Belangrijk is dat er nu een nieuw personage wordt opgevoerd dat

59 *Utopiaansche Courant*, nr. 4, 1.

60 *Utopiaansche Courant* nr. 4, 1-2.



een verbeelding is van de auteur, een ‘stille huisvader’, in wie we een representatie kunnen zien van de martelaar Wibmer in zijn cel:

Zoo hebben dan willekeur en trouwloosheid, gepaard met de grootste onwetendheid, het middel gevonden, om den stillen huisvader, die schreef, om in zijne behoeften, en die van de zijnen, te voorzien, uit de armen der zijnen te rukken, om hem een’ donkeren kerker te doen bewonen. Het was dan, daar mede nog niet genoeg! men moest hem het middel benemen, om iets te werken; men moest hem niet slechts tot werkeloosheid, maar, ja, tot bekrompenheid doemen; men moest de zijnen zoover brengen, dat hij verplicht was om de hulp van *filantropen* in te roepen, wilde hij niet, dat de zijnen, van gebrek, zouden vergaan.<sup>61</sup>

Nu wordt de ‘lege’ plek in het postureschema van de auteur minder leeg: een auteursnaam draagt de *Courant* nog steeds niet, maar de figuur van de ‘stille huisvader’ is wel een verbeelding van deze auteur, die we als een broodschrijver kunnen beschouwen. De martelaarsretoriek die op het fictionele auteurspersonage van de nekroloog werd toegepast, wordt hier op de stille huisvader geplakt. Verderop wordt hij de ‘jonge’ of ‘jeugdigen Schrijver’ genoemd:

Zij [de voorzitter van de rechtbank en de raden, LH] hebben het moeten merken, hoe groot de geestdrift der gemeente was, wanneer, met een vol hart, en met eene traan in het oog, de jonge Schrijver, diep buigende, van zijne Regters afscheid nam, zij hebben het blij gejuich kunnen hooren; tegen wil en dank, werd de President, die stilte verzocht, voor dat maal, niet gehoord; de vreugde moest zich uiten; dan, het blij geschal, dat, van de zaal, tot het groote plein, overging, zoo snel als de Faam, was even zoo zeer tot een van de zittende Regters, als uit belangstelling in den jeugdigen Schrijver. Wij twijfelen er, met meer ervaren menschen, aan, of er wel immer zulke lof eener Regtbank werd toegezwaaid.<sup>62</sup>

Opnieuw schrijft de anonieme auteur hier over de manier waarop zijn werk ontvangen wordt. Maar waar in *De Nekroloog* of in de eerste jaargang van de *Utopiaansche Courant* alleen aandacht was voor de afkeurende reacties op de kritische schrijver, stelt hij zich hier als heel populair voor. Helemaal tegenstrijdig zijn die twee verbeeldingen van de heterorepresentatie niet: je zou kunnen zeggen dat de populariteit en de autoriteit van de kritische schrijver alleen maar groeien door het feit dat hij door de machthebbers en een deel van het leespubliek wordt vervolgd. Met enige ironie wordt hier trouwens opgeschreven dat het eerder de *rechtbank* was die de lof kreeg toegezwaaid dan de auteur zelf, terwijl lezers uiteraard worden uitgenodigd vooral met hem te sympathiseren.

Ook de andere nummers van de *Utopiaansche Courant* van na de rechtszaak zijn minder fictioneel dan de eerdere afleveringen.<sup>63</sup> Ze hebben meer het karakter gekregen van staatkundige vertogen, waarin politieke kwesties half gemaskeerd een plek vinden. Pas na een paar nummers komt langzaam de fictie er weer in. Er is echter iets fundamenteels veranderd aan de literaire situatie waarvan de tekst uitgaat: de eerste zes *Couranten* hadden een groep Utopiaanse geleerden als vertellers, terwijl de volgende nummers afkom-

61 *Utopiaansche Courant* nr. 7, 1.

62 *Utopiaansche Courant* nr. 7, 1.

63 Dit werd al eerder opgemerkt door Gabriëls 1990.

stig zijn van een verteller uit het Nederland van 1820, die zoals gezegd nauw verbonden lijkt met de anonieme auteur. Deze verteller staat niet meer buiten het Nederland van de vroege negentiende eeuw, maar fungeert als een intermediair tussen de utopiaanse en de werkelijke wereld.<sup>64</sup> Dat blijkt uit een fragment waarin we, met de verteller, vanuit het negentiende-eeuwse Nederland in de wereld van de fictie stappen. Aan het begin van het fragment kan de ik-figuur met ‘Wibmer’ worden verbonden, terwijl we aan het einde ervan afdalen tot het fictionele niveau en aan een personage het woord wordt verleend:

Zoo ga ik dan gerust voort, met boert en scherts, zoo schep ik *Romans, Idealen*, en al wat dies meer zij, om mijnen goeden landgenooten, een’ lach af te perssen. Ik heb mijnen lezers, eene zeer aardige tijding mede te deelen. Er is, namelijk, in de verledene week ... Doch stil! – Iemand valt mij in de rede; ik hoor een gesprek, dat stil gevoerd wordt ... laat ik eens toeluisteren: zoovelen luisteren, waar zij niet luisteren mogen ... achter deuren ... in *Loges* ... op trappen ... in *Antichambres* ... [...] [N]eem mij, vooral, niet kwalijk, oude Heer! ik geef U het woord.<sup>65</sup>

Zo speelt de *Utopiaansche Courant* met de ruimte die de wereld van de fictie biedt om maatschappijkritiek te leveren, terwijl het representeren van de schrijver als martelaar tegelijk enige autoriteit aan de auteur kan verlenen. Gemakkelijk is dat niet, omdat in anonieme teksten de auteur zich in principe niet zelf kan openbaren zonder zijn anonimiteit op te geven. Wibmer gebruikt dan ook een ander posture, dat van de eigennaam, om zichzelf als een figuur met autoriteit neer te zetten.<sup>66</sup>

#### 1.4 Het posture van de eigennaam

##### *De zelfverzekerdheid van Suspensie*

Toen Wibmer vanaf 1819 teksten onder zijn eigen naam ging publiceren, waren dat niet de eerste publicaties die hij ondertekende. Een aantal van zijn vroegste – en opvallend conformistische – teksten uit 1816 was ook niet anoniem.<sup>67</sup> Dat gold bijvoorbeeld voor

<sup>64</sup> In 1820 begint ook de verschijning van *Utopiaansch Weekblad*, een verzameling dialogen zoals *De Nekroloog*. De twee sprekers zijn een naamloze figuur (die als de auteur van de tekst kan worden geïdentificeerd, dus als ‘Wibmer’) en het domme knechtje Hans, dat uit Utopia afkomstig is. Hij wordt dan ook als een vreemdeling voorgesteld, die er door domme opmerkingen blij van geeft niet op de hoogte te zijn van de Nederlandse situatie. Zo vertelt de ik-figuur in het eerste nummer tegen Hans metaforisch dat hij in het ‘Dekreet van April 1815’ was gevallen – zie voor dat decreet paragraaf 1.2. Hans antwoordt vervolgens: ‘Zoo het in mijn land was, wij zouden dat ding wel dempen ...’ *Utopiaansch Weekblad* nr. 1, 3.

<sup>65</sup> *Utopiaansche Courant*, nr. 8, 1.

<sup>66</sup> Ivo Nieuwenhuis en ikzelf besteedden eerder aandacht aan dit posture in Ham en Nieuwenhuis 2013, 18-25.

<sup>67</sup> Wibmer publiceerde in 1816 onder zijn eigen naam de kinderboekjes *Letterkundig geschenk voor brave kinderen* en *Leerzame en nuttige verhalen voor kinderen*, waarin ook van geen onvertogen woord sprake was. Ook publiceerde uitgever Moolenijzer in 1817 een ‘Historiesch Spel van Waterloo’ van zijn hand; zie <http://www.hongs.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014). Blijkens Wibmers *Lektuur voor opgeruimden* (Wibmer 1810b) schreef Wibmer ook het kinderboekje *Oefenschool der jeugd* (1819), dat anoniem bij Moolenijzer verscheen. Eigenaardig is in dit laatste geval de keuze voor de anonimiteit.

een lijkrede op C.G.S. Begemann, predikant in de hervormde gemeente in Amsterdam.<sup>68</sup> De lijkrede werd door de conservatieve *Vaderlandsche Letteroefeningen* welwillend ontvangen en zij zagen in Wibmer ‘den bekwamen Prediker met vertrouwen tegemoet’.<sup>69</sup>

Wibmer zou echter nooit predikant worden. Eind 1818 raakte hij in opspraak vanwege *De Nekroloog* en een andere anonieme tekst, *Geestelijke Droom*. Het Klassikaal Bestuur van de Waalse Kerk, waar hij proponent was, had geïnformeerd of de auteur van de anonieme teksten daadwerkelijk Wibmer was – dat bleek het geval – en hem vervolgens gevraagd zich te verantwoorden voor de teksten. Ze werden ongepast geacht voor zijn positie binnen de kerk. Toen hij slechts met zelfverzekerde brieven antwoordde en geen aanstellen maakte te buigen voor het bestuur, werd hij op 31 maart 1819 per brief geschorst.<sup>70</sup> In de praktijk kwam dit neer op zijn ontslag en was hij dus werkloos: het schrijven was voortaan zijn enige inkomstenbron.<sup>71</sup> Hij ging dan ook op hoog tempo verder met publiceren – de *Utopiaansche Courant* dateert bijvoorbeeld van na die tijd. Tegelijk lijkt hij uit zijn schorsingszaak een slaatje te hebben willen slaan: hij publiceerde in 1819 *Suspensie van den proponent J. B. D. Wibmer door het Klassikaal Bestuur van Amsterdam*, waarin hij onder eigen naam een visie op de zaak gaf. Deze brochure is echter veel meer dan een poging om gemakkelijk iets te verdienen; het is een persoonlijk getoonzette verantwoording van zijn handelen.<sup>72</sup>

Wibmer meet zichzelf in deze brochure een gezaghebbende, prometheïsche positie toe: die van een ten onrechte benadeelde, wie de schorsing op zich gestolen kan worden, ware het niet dat hij de werkelijke gang van zaken wil openbaren. Het gaat hem er vooral om het Klassikaal Bestuur te schaden, zo lijkt het. Het Bestuur heeft zich ‘deerlijk ten toon’ gesteld en zichzelf een ‘onuitwischbare schande’ aangedaan.<sup>73</sup> Hoe kan Wibmer hier zo zeker van zijn? De schande betrof ook hemzelf – dat was waarschijnlijk de reden dat hij in de pen klom om het boekje te schrijven. Toch stelt hij het in *Suspensie* anders voor. In het voorwoord ‘Aan de lezer’ staat: ‘Het is mij, dus, zeer onverschillig, of ik Proponent ben, dan neen’, terwijl hij een pagina later nog stelt: ‘Ik lach dus met de gansche suspensie; maar men moet weten, waarom ik ben gesuspendeerd geworden.’<sup>74</sup> Wat er vooral toe doet, is de legitimering van zijn handelen en de openbaring van de ‘werkelijke’ gang van zaken aan het publiek.

Dit is de kern van het eigennaamposture: Wibmer presenteert zich als iemand die genadeloos eerlijk zichzelf én anderen aan het publiek openbaart. Hij schrikt er zelfs niet

68 Volgens de titel van het boekje verscheen de tekst binnen het genootschap ‘Kunst door oefening beschaafd’ – al is het maar de vraag hoe serieus we dit moeten nemen, aangezien dit genootschap nergens terug te vinden is. (Wibmer 1816d; vgl. Singeling 1991 en De Vries 2001, die een overzicht bieden van gezelschappen die tot 1800 werden opgericht en ‘Kunst door oefening beschaafd’ niet vermelden)

69 *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1816, 282-283, aldaar 283.

70 Wibmer 1819a, 27. Wibmer moest ook de kosten van de zaak betalen, in totaal f 35,50 of omgerekend zo’n 280 euro. Voor alle omrekeningen van bedragen in dit hoofdstuk heb ik gebruikgemaakt van <http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php> (geraadpleegd op 3 september 2014).

71 In de de Processen-Verbaal van twee rechtszaken uit 1819 en 1820 staat telkens ‘zonder beroep’ vermeld. Noord-Hollands Archief, 25; ‘Processen-verbaal’, audiëntieblad der zittingen, 1811-1838, nr. 13. 1819 en nr. 14. 1820. Overigens was Wibmer nog in 1829-1830 waarschijnlijk zonder baan; zie paragraaf 1.2.

72 De nu volgende deelparagraaf en die daarna nemen een aantal fragmenten uit een artikel van Ivo Nieuwenhuis en mijzelf woordelijk over: Ham en Nieuwenhuis 2013, 18-24.

73 Wibmer 1819a, 1.

74 Wibmer 1819a, I en II.

voor terug om ook zijn slechte kanten te belichten. Juist door zijn zwaktes te openbaren presenteert hij zich als iemand met autoriteit. Nieuw was deze posturering niet: Jean-Jacques Rousseau had in zijn ook in Nederland veelgelezen *Confessions* (1782) hetzelfde gedaan, door onder meer zijn neiging tot potloodventen op te biechten.<sup>75</sup>

Zo komt Wibmer er openlijk voor uit dat hij een eigenzinnige, voor sommige misschien curieuze geloofsbeleving heeft, waaraan hij tegelijk zijn trots ontleent:

Ik hang den vroomen nooit uit: dat blijkt; maar ik geloof met geheel mijn hart, in God. Ik spot, openlijk, met de Theologische kraam; maar mijn God, de oorzaak en bron van mijn aanzijn, mijn HEER en VADER, aanbid ik, diep in het stof gebogen. Ik lach, met de kwakzalverij; maar ik vereer stilzwijgend Gods groote, voor ons, ondringbare [sic] plannen.<sup>76</sup>

Terwijl de anonieme satiricus in *De Nekroloog* en *Utopiaansche Courant* hypocrisie en oplichterij aan de kaak stelt, plaatst de oprechte autobiograaf hier zijn eigen diepgevoelde religiositeit en openhartigheid tegenover. De hoofdtekst opent met een korte uiteenzetting van zijn vroegere geloofsideeën.<sup>77</sup> Wibmer geeft aan het kind van Franse bekeerlingen te zijn, die om hun hervormde geloof te kunnen beoefenen in Nederland waren terechtgekomen. Als alle bekeerlingen waren ze heel rechtzinnig, zo schrijft hij; ook hijzelf nam die rechtzinnigheid in zijn jeugd van hen over. Het lezen van neologische of modern-theologische teksten bracht hem van zijn rechtzinnigheid af. Toen hij eenmaal in opleiding was tot predikant, ging hij het vooral als zijn taak zien om mensen modernere theologische denkbeelden bij te brengen. Dat hij niet orthodox meer was, verborg hij voor zijn vrienden niet, maar hield hij voor de buitenwereld zo goed mogelijk geheim.

We zien vaker in het boekje dat de schrijver sjoemelt met de waarheid.<sup>78</sup> Steeds worden we als lezers op de hoogte gesteld van dat wat gelogen is of verzwegen wordt. Zo beweert hij dat alom bekend was dat hij de auteur van de gewraakte teksten was, maar dat hij zijn auteurschap ontkende toen hij voor het bestuur gedaagd werd. Zijn redenering hier is curieus: hij beweert dat hij vijanden heeft binnen het Klassikaal Bestuur, en dat de terechtwijzing alleen maar dient om die individuen tevreden te stellen. Het Bestuur als geheel staat aan zijn kant, en dus bewijst hij de leden een dienst door net te doen alsof hij de auteur niet is.<sup>79</sup> *Suspensie* wordt door zulke passages een soort openbare biecht, waarin het gebruik van de ‘echte’ stukken – de brieven die Wibmer met het Bestuur wisselt – het authenticiteitsgehalte moet verhogen.

Nadat Wibmer enkele brieven van het Bestuur aan hem en vice versa heeft weergegeven – waarin hij vaak een nogal ironische toon aanslaat – schrijft hij een slotbrief als reactie op het schorsingsbericht.<sup>80</sup> Deze heeft hij niet aan het Bestuur zelf opgestuurd, naar eigen

75 Zie hierover Doorman 2012, 7-11. Over de Nederlandse populariteit van Rousseau en het oordeel over zijn eerlijkheid: Baggerman en Dekker 2013. Nieuwenhuis 2014, 119-124 gaat in op de rousseauiaanse posturering van een voorganger van Wibmer, de satiricus Pieter van Woensel.

76 Wibmer 1819a, I.

77 Het is een van de weinige bronnen waarin iets over Wibmers jeugd wordt verteld. Verder zijn er alleen nog enige opmerkingen in [Hassels] 1845, onder meer over Wibmers komaf.

78 Dit neemt *De Weegschaal* hem in een artikel over het ontslag en *Suspensie* ook erg kwalijk; hij heeft zich niet als een ‘man van karakter’ gedragen. (*De Weegschaal* (1819), nr. 7, 239)

79 Wibmer 1819a, 23.

80 Die ironische toon blijkt bijvoorbeeld uit een passage waarin hij stelt best bereid te zijn om zich voor zijn

zeggen omdat hij toen al alle teksten in boekvorm openbaar wilde maken.<sup>81</sup> Hier blijkt pas echt hoezeer Wibmer deze zaak presenteert als een openbaar gevecht om de waarheid. Nu hij niet meer persoonlijk tegen het Bestuur hoeft te spreken, laat hij alle voorzichtigheid varen en schrijft een vlammebrief. Eerst overdrijft hij de zaak opnieuw door zichzelf – zoals we gezien hebben zeker niet voor de eerste keer – als een martelaar, Laurentius, te presenteren, die door het Kerkbestuur van de aardbodem zou kunnen zijn weggevaagd.<sup>82</sup> Vervolgens haalt hij aan het einde van de brief uit naar de lafheid van het Bestuur – een misdaad die hij zichtbaar wil maken voor het ‘verlicht Publiek’:

*Hoe laag! hoe bespottelijk! hoe infaam! Ik bied mij aan, om met ul. te komen spreken; ik wil ul. de eer aandoen, om, tegen wartaal, gezonde taal te komen spreken; en – gij neemt dat niet aan; gij suspendeert mij, in plaats van mij te hooren. Geen wonder! gij hebt mij niet durven inwachten; gij begreep, dat ik geen Doetje was, die kruipen zou; gij besefte, dat ik zou spreken, daarom ook was, voor ul. eene magtspreuk het veiligste. Dan, wat zegt nu het verlicht Publiek!*<sup>83</sup>

Wibmer gebruikt met *Suspensie* een twist over een schorsing, zoals die in de negentiende eeuw vaker moeten zijn uitgevochten, om tot een nieuw posture te komen: dat van oprechte autobiograaf, waarin hij zichzelf onder zijn eigen naam verbeeldt.<sup>84</sup> Hij zal dit posture, en de martelaarshouding en de zelfbewuste autoriteitsretoriek die er deel van uitmaken, in de tijd daarna verder ontwikkelen.

### De eerste rechtszaak en de Pleitrede

Enkele maanden na de suspensie is er weer ophef: op 8 september 1819 worden Wibmer, zijn uitgever Moonenijzer en de drukker Hendrik Otto Brouwer opgesloten vanwege de eerste zes nummers van de *Utopiaansche Courant*, die in de zomer zijn verschenen.<sup>85</sup> Het Openbaar Ministerie meent dat de *Courant* het publiek tot oproer zou kunnen aanzetten, of preciezer: dat het ‘oneenigheid, twist, tweespalt, verdeeldheid en wantrouwen onder

(Geestelijke) Droom te verantwoorden, maar dat het dan ook vice versa moet: ‘ik zal mij verantwoorden; maar, even zoo als de Ingénu, bij Voltaire, zal ik mijn’ ondervrager de knie zetten op de borst; en hem ook laten opbiegten.’ (Wibmer 1819a, 16; cursivering in de tekst) Hier zet Wibmer de machtsrelatie tussen de biechter en de ‘biechtvader’ op zijn kop; ze hebben controle over elkaar. In Voltaires satirische novelle *L’Ingénu* (1767), waarnaar Wibmer hier verwijst, zit een passage waarin het naïeve hoofdpersonage na een biecht ook zijn biechtvader wil laten bekennen. Wibmer spot ook met het feit dat hem de toegang tot het Heilig Avondmaal bij de Hervormden wordt ontzegd; hij beschrijft het als een sober maaltje, dat voor iemand als hij die aan studentenmaaltijden gewend is weinig om het lijf heeft. (Wibmer 1819a, 31)

<sup>81</sup> Wibmer 1819a, 28.

<sup>82</sup> Wibmer 1819a, 30.

<sup>83</sup> Wibmer 1819a, 34; cursivering in de tekst.

<sup>84</sup> Het lijkt erop dat er een traditie bestaat van boekjes waarin ontslagen of geschorste werknemers de zaak van hun kant belichtten. Een aantal negentiende-eeuwse voorbeelden: *Mijne Suspensie als Procureur* (1834) van A.D.F. Reneman; *Het ontslag van J.D. Kruseman* (1848); *Ophelderingen over Mijn ontslag als Hoofd-Agent op Java* (1870) van C.S. van Heekeren. Het beroemdste boek in deze traditie is uiteraard Multatuli’s *Max Havelaar* (1860), waarover meer in hoofdstuk 2.

<sup>85</sup> Een brief, ondertekend door de burgemeester van Amsterdam, suggereert dat Wibmer al voor zijn arrestatie een waarschuwing had gekregen; bij die gelegenheid had hij een ‘zeer zonderlingen toon en houding aangenomen’ en er blijk van gegeven ‘geen het minste gevoel te hebben, van hetgeen hem werd voorgesteld’. (Noord-Hollands Archief, 25; ‘Dossiers der processtukken’, 1811-1838, nr. 230. 1819, nr. 895)

de ingezetenen van het Koninkrijk der Nederlanden [zou] veroorzaken alsmeede volksbewegingen, Combustie [op schudding, LH] en wanorde in de Maatschappij [...] verweken', zoals het in het Proces-Verbaal vermeld staat.<sup>86</sup> Het Dekreet van 1815, dat belediging van de regering strafbaar stelde, maakte vervolging mogelijk (vgl. paragraaf 1.2).

Wibmer en zijn drukker en uitgever worden eerst bij het Hoogerechtshof in Den Haag opgesloten, maar alleen Wibmer wordt uiteindelijk in Amsterdam voor het Hof van Assises berecht. Sinds de meest recente Kopijwet is een drukker of uitgever aansprakelijk wanneer de auteur van een tekst niet bekend is. Wibmer heeft echter toegegeven de auteur te zijn en is volgens diezelfde wet nu nog de enige verantwoordelijke.<sup>87</sup> Wibmer blijft drie maanden gevangen voordat hij op 16 december 1819 wordt voorgeleid aan het stadhuis van Amsterdam, het Prinsenhof aan de Oudezijds Voorburgwal. Moonenijzer, Brouwer en Wibmers andere uitgever Adrianus Vink zijn getuige, de jonge advocaat J. Op den Hooff is Wibmers raadsman.<sup>88</sup> Naast Op den Hooff voerde ook Wibmer zelf een deel van zijn verdediging. Die rede werd als *Pleitrede van den schrijver der Utopiaansche Courant* (1819) uitgegeven bij Vink.

De aanklagers hadden het niet gemakkelijk met de *Utopiaansche Courant*, omdat het blad geen letterlijke kritiek bevat, alleen allusies. Het blad wekte dan ook een oproerige indruk, maar het was de vraag of dat genoeg zou zijn om de schrijver veroordeeld te krijgen. In de aanklacht wordt het mogelijke oproerige effect van de tekst behoedzaam omschreven: onder de 'wartaal van geleerden onzin' die het blad bevat, 'schijnen [zodanige zaken] te schuilen, en studieuselijk te zijn ingeweven geworden', dat personen van hogere stand in een 'beledigende, bespottelijke en hatelijke gedaante' voorgesteld worden.<sup>89</sup> Belangrijk voor het argument van de rechtbank was vooral dat de *Utopiaansche Courant* zich leende voor een revolutionair getinte lezing.<sup>90</sup> Daarvoor moest dus de rol van het leespubliek in de aanklacht worden ingepast: de aanklacht zou alleen stand houden als de lezers in staat zouden zijn de verwijzingen naar machthebbers te doorzien. Inderdaad wordt het 'gretig lezend publiek' meerdere keren in de aanklacht opgevoerd. Het feit dat Wibmer een commercieel product maakte, waarmee hij zo'n groot mogelijke verspreiding wilde bereiken, was duidelijk een belangrijke reden dat de tekst werd aangepakt.

86 Noord-Hollands Archief, 25; 'Processen-verbaal', audiëntieblad der zittingen, 1811-1838, nr. 13. 1819.

87 Zie een verklaring van de 'kamer van beschuldiging' van het Hoogerechtshof: Noord-Hollands Archief, 25; 'Dossiers der processtukken', 1811-1838, nr. 230. 1819, nr. 895. Zie over de auteurswetgeving en de instelling van het kopijrecht in 1817: Schriks 2004, m.n. 392-432 en Schriks 2011, 48-61. Zie over vrijheid van drukpers en kopijrecht in het Verenigd Koninkrijk der Nederlanden ook Weijermars 2012, 58-70.

88 Aldus het Proces-Verbaal van de zaak. Noord-Hollands Archief, 25; 'Processen-verbaal', audiëntieblad der zittingen, 1811-1838, nr. 13. 1819. Over Op den Hooff: <http://www.denederlandsegrondwet.nl/9353000/1/jgwihlf299qosr/vgogllsnviwf> (geraadpleegd op 3 september 2014).

89 De aanklacht staat vermeld in het *Algemeen Nederlandsch Nieuws- en Advertentieblad* van 2 dec. 1819; cursivering in de tekst. Het woord oproer wordt in de aanklacht overigens niet gebruikt; men verwijt Wibmer dat hij het publiek wil aanzetten tot 'HET KEGEL-SPEL'. Daarbij wordt ook naar een tekst uit het vijfde nummer van de *Utopiaansche Courant* verwezen, waarin Wibmer inderdaad over kegelen spreekt. Het lijkt erop dat dit een metaforische manier is om over oproer of revolutie te spreken – het 'omverkegelen' van personen of staatsvormen. Vgl. WNT, lemma 'kegelen'.

90 Er wordt hier dus een uitspraak gedaan over de gelijke identiteit van de verhaalwereld en de werkelijke wereld. Over de problematiek van aanklachten over fictionele werelden voor de rechtbank, zie Schrover 2010a en 2010b, die de identificatie van fictionele werelden met werkelijke en mogelijke werelden problematiseert.



Zo werd de rechtszaak vooral een strijd over het effect op het (geïntendeerde) leespubliek en over de intenties van de auteur. Beide punten probeert Wibmer in zijn *Pleitrede* te weerleggen. Niet alleen bewijst hij dat het tijdschrift helemaal niet de beledigende strekking heeft die de aanklagers het hebben opgelegd, hij beroept zich ook op het publiek om zijn gelijk te krijgen. Boven alles spreekt hij in deze rechtszaak, waarin hij als burger oftewel als *persoon* terechtstaat, vanuit zijn posture als oprechte *auteur*: het zijn niet alleen zijn burgerrechten die hier op het spel worden gezet, aldus Wibmer, maar in het bijzonder ook zijn auteursrechten en -vrijheden. Wibmer beroept zich dus op zijn autonomie om zijn autoriteit te ondersteunen: het feit dat het schrijverschap van oudsher talloze vrijheden en privileges heeft gekend verleent hem een zeker gezag. Feitelijk beweert hij tegelijk het tegenovergestelde: zijn autoriteit moet ook weer zijn autonomie garanderen.

Aan het begin van zijn rede probeert Wibmer twee niveaus van elkaar te scheiden: het retorische niveau (waarop de spreker met stijlmiddelen probeert te ontroeren en overtuigen) en het argumentatieve niveau (waarop de spreker zijn onschuld beargumenteert):

Ik ben het volkomen eens met FREDERIK DEN GROOTEN, dat hij, wie zich redt uit de handen van zijn Regter, door middel van Rhetorika en welsprekendheid, daarom niet minder schuldig is. [...] Het is daarom ook dat ik, van de geringe vermogens, die ik aan studie heb te danken, thans geen gebruik zal maken. Ik behoef de hulp van rhetorika, noch welsprekendheid: ik heb bewijzen; ik heb *argumenta ad hominem*.<sup>91</sup>

Dit citaat toont Wibmers retorisch talent aan. Het is immers een geijkte truc om net te doen alsof je géén retorisch spreker bent, maar alleen de pure waarheid met argumenten bepleit. In het vervolg van de rede volgt Wibmer twee retorische paden, die hij hierboven allebei al introduceert. Enerzijds maakt hij zich klein door zijn vermogens ‘gering’ te noemen en door zichzelf schijnbaar te verspreken: hij beweert namelijk dat hij over argumenten *ad hominem* beschikt.<sup>92</sup> Het is erg eigenaardig om zulke drogredenen als overtuigende argumenten te benoemen, dus aanvankelijk ligt het voor de hand om hierin een welgeplaatste ‘stijlfout’ te zien, bedoeld om zijn ongekunsteldheid nog eens te benadrukken. Maar verderop in de rede komt een tweede retorische lijn steeds meer aan de oppervlakte: een waarin autoriteit en zelfverzekerdheid in het centrum staan. Dan krijgt ook de opmerking over *ad hominem* een andere betekenis: wellicht is Wibmer écht niet bang om met argumenten op de man het pleit te winnen.

Aan het begin van zijn rede werkt Wibmer vooral de eerste retorische lijn uit, door zich te presenteren als een bescheiden auteur, die het slachtoffer is geworden van een misverstand. Dat de *Courant* een fictionele wereld in het leven roept, blijkt volgens Wibmer uit het titelvignet:

Ik verzoek den Regtbank om te willen neerzien, op het *figuur* boven aan mijne *Courant*. Daar zullen zij zien, dat *Utopia* zelfs niet tot *Europa* behoort, maar een land op zichzelf is. Wijders gelieven zij, acht te geven, op de woorden, welke hij uitspreekt, die door den verrekijker

91 Wibmer 1819c, 1-2.

92 Dit klein maken doet hij ook wanneer hij zich beroept op het feit dat hij pas 26 jaar is. Hij spreekt bijvoorbeeld over ‘mijne Regters, die lang voor mij, zijn mannen van Letteren geweest’. (Wibmer 1819c, 35)



ziet: alles utopiaansch. Waar ziet hij op? op de wereldkloot. Wat is dan, eigenlijk, Utopia? iedere plaats waar iets voorvalt, dat tot boert geschikt en belagchelijk is; even zoo als Narrenstein.<sup>93</sup>

Niet alleen heeft hij dus slechts een lachwekkende wereld willen schetsen, hij heeft deze bespottelijke wereld niet helemaal zelf bedacht. Hier noemt hij al het Narrenstein van Fokke Simonsz als een inspiratiebron. Verderop benadrukt hij 'dat Utopia het kind van mijne verbeelding niet is; dat het mij zelfs niet toebehoort, maar, aan den welbekenden Kanselier THOMAS MORUS, die er hetzelfde als ik door verstond; iedere plaats, waar iets belagchelijks voorvalt'.<sup>94</sup> Hier interpreteert Wibmer Mores Utopia wel erg in zijn eigen voordeel: een meer gangbare interpretatie is immers dat More geen komische wereld wilde schetsen, maar een geïdealiseerde.<sup>95</sup>

Ook elders probeert Wibmer te benadrukken dat de vorm van het object niet die van hem is, maar door de omstandigheden is ingegeven. Beroepsschrijvers kunnen niet anders dan die vormen kiezen die bij het publiek populair zijn, willen ze iets verdienen. En Nederland heeft door de Franse bezetting de lichtzinnige Franse smaak overgenomen:

Om nu het brood, vaak met eene traan besproeid, te verkrijgen, moet ik schrijven naar den hedendaagschen smaak van mijne landgenooten. [...] Dan, gij zijt te wel, Regters! met den toestand van onze letterkunde bekend geworden, om niet te weten, dat ernstige werken weinig aftrek genieten. Omgang met eene wufte natie, heeft ons van haren geest doen overnemen. Thans vraagt men naar geene Kwarto's noch Folianten; maar wel naar brochures en Romans.<sup>96</sup>

Wibmer presenteert zichzelf eerder als een doorgeefluik van circulerende opinies dan als een creatieve auteur, zo blijkt een pagina later: 'Ik bezigde nu, al wat ik hoorde, al wat ik gehoord had; al wat ik las, al wat ik had gelezen. [...] Niets kwaads in de zin zin hebbende, dacht ik er weinig aan, of eenige uitdrukking, tot mijn nadeel zou uitgelegd worden; ik schreef; het werd verkocht; meer vroeg ik niet.'<sup>97</sup> Hij presenteert zichzelf hier onnozel door te veinzen dat hij de explosiviteit van zijn tekst niet had voorzien. Daar komt nog bij dat hij niet zelf het initiatief tot het schrijven van het blad heeft genomen. Naar eigen zeggen was het de uitgever Moolenijzer die hem voorstelde iets te maken in de geest van de *Narrensteinsche Courant*.<sup>98</sup>

Op alle mogelijke manieren probeert Wibmer dus de verantwoordelijkheid voor de vorm van de *Courant* buiten zichzelf te plaatsen. Uiteraard heeft hij daarmee als bedoeling om zijn eigen onschuld te kunnen bepleiten; niet hij is verantwoordelijk voor zijn tekst, maar anderen zijn dat. Deze schijnbare openhartigheid past bij het eigenaamposture, waarin het eerlijk in het licht stellen van de persoonlijke beperkingen een garantie van oprechtheid en ongekunsteldheid moet bieden. Maar zo'n afhankelijke houding is ook gevaarlijk. Wie de indruk wekt een willoos instrument in de handen van anderen te zijn, kan het verwijt krijgen niet meer dan een platvloerse broodschrijver te zijn.

93 Wibmer 1819c, 35; cursivering in de tekst.

94 Wibmer 1819c, 35.

95 More 2007.

96 Wibmer 1819c, 7.

97 Wibmer 1819c, 8.

98 Wibmer 1819c, 4.

Hoewel dat verwijt van broodschrijverschap in de rechtbank geen nadeel hoeft te zijn, plaatst Wibmer naast afhankelijkheidsargumenten ook argumenten die juist van onafhankelijkheid en autoriteit blijk geven. Die onafhankelijkheidsretoriek wordt naar het einde van de lezing steeds zichtbaarder, zoals in *Suspensie* ook gebeurde. Dat Wibmer met veel nadruk subjectieve argumenten over zijn artistieke intentie in het spel brengt, toont zijn lef aan.<sup>99</sup> Hij had ervoor kunnen kiezen het auteurschap van de tekst te ontkennen en had dan volgens de geldende kopijwetten misschien wel vrijuit kunnen gaan, maar heeft dit niet gedaan.

Zijn bedoelingen waren volstrekt bonafide, zo maakt hij duidelijk in de inleiding. In tijden dat het economisch slecht gaat – en dat was op het moment van schrijven het geval – is niets heilzamer dan mensen te vermaken en afleiding te bieden. ‘Ik wil raadselachtig wezen: des te langer houdt die [*Courant*] de lezers bezig; des te minder hebben zij tijd tot klagen en morren.’<sup>100</sup> Met zijn blad heeft hij de regering dus juist een dienst bewezen. Dat hij met de *Utopiaansche Courant* oproer heeft willen stichten, probeert hij met nog andere argumenten te ontkrachten. Door stapsgewijs verschillende fragmenten van de tekst met de werkelijke situatie in Nederland te vergelijken, probeert Wibmer te beargumenteren dat het hier om de beschrijving van een ‘fictioneel’ land gaat, dat autonoom van de Nederlandse realiteit functioneert. Hij wijst dus op de vrijheid die hij zich in het ontwerpen van zijn fictieve wereld heeft toegestaan. Overigens zijn er geen aanwijzingen dat Wibmer de autonomie van de verhaalwereld als *fundamenteel* beschouwde en dus dacht dat uitspraken in een fictieve wereld nooit betrekking zouden kunnen hebben op ‘onze’ werkelijkheid.<sup>101</sup> Eerder is het zo dat zijn beschrijving van de verhaalwereld gewoonweg niet met de situatie in Nederland overeenkomt. Dit probeert hij duidelijk te maken in een aantal fragmenten die balanceren op de rand van de satire: ‘Wolland. Levert ons land wol op? Mijnheer de President!’<sup>102</sup> Zijn wij een log volk, dat naauwelijks ontwaakt? hebben wij de gewoonte, om kemelen te gebruiken?’<sup>103</sup> Hiermee maakt Wibmer gebruik van de incongruentie tussen bepaalde kenmerken van Utopia en Nederland, daarmee de wél overeenstemmende elementen negerend. Uiteraard is zijn aanpak gewaagd: hij zet de rechters enigszins voor schut door te suggereren dat zij evidente verschillen over het hoofd hebben gezien.

Ook waar over ‘republicanisme’ wordt gesproken in de krant, moet telkens gerealiiseerd worden dat het over Utopiaans oproer gaat, aldus Wibmer. Maar zijn argumentatie maakt hier een wending, die laat zien dat hij zich niet alleen niet herkent in de interpretatie, maar ook een zekere vrijheid van denken opeist. Hij heeft als ‘theorist’ over republikeinse gevoelens geschreven en dat kan hem niet kwalijk genomen worden. Wat hij persoonlijk denkt doet er niet toe, ‘zolang ik den Koning, en der [sic] wetten, die *obedientie* presteer, welke ik hem, als Onderdaan ben verschuldigd’.<sup>104</sup>

99 Over het begrip ‘subjectieve argumenten’ bij literaire rechtszaken: Beekman en Grüttemeier 2005, 198.

100 Wibmer 1819c, xi.

101 Dat was wel de mening van Willem Frederik Hermans in de bekende rechtszaak (1952) over beledigende passages in *Ik heb altijd gelijk*. Of, zoals hij het in het essay ‘Polemisch mengelwerk’ schreef: ‘Iedere roman is nu eenmaal een conventie, een “alsof”. De werkelijkheid, de schrijvende schrijver, is een geheel apart hoofdstuk.’ (Hermans 1985, 145) Vgl. paragraaf 5.5. Zie ook Schrover 2010b over fictionele werelden.

102 Wibmer voegt hier een voetnoot toe: ‘Helaas! neen; wij hebben geen wol!...’

103 Wibmer 1819c, 32; cursivering in de tekst.

104 Wibmer 1819c, 34; cursivering in de tekst.

Deze zelfverzekerde toon is vaker in de *Pleitrede* terug te vinden. Wibmer vindt het vanzelfsprekend dat een auteur eigenaar is van zijn tekst. Terloops stelt hij de financiële afhankelijkheid van een broodschrijver aan zijn uitgever ter discussie: terwijl Moolenijzer volgens hem 1200 gulden heeft verdiend aan de zes nummers van de *Courant*, moest hij het zelf met een schamele 25 gulden doen.<sup>105</sup> Dit gebruikt hij uiteraard als een bewijs dat hij niets slechts in de zin had (wie stelt zijn vrijheid in de waagschaal voor 25 gulden?), maar het lijkt ook een manier om zijn positie als broodschrijver aan de kaak te stellen. Dat de auteur de rechtmatige ‘eigenaar’ van een tekst is, was een idee dat rond 1800 door internationale denkers werd verspreid.<sup>106</sup> Wibmer lijkt mee te gaan in deze lijn. Ook speelt hier wellicht de veranderende wetgeving mee rond het kopijrecht in 1817 (vgl. paragraaf 1.2).

Wibmer eist in ieder geval de interpretatie van zijn tekst op.<sup>107</sup> Anders zou er de ongerijmde situatie ontstaan, dat iemand verantwoordelijk is voor kwade bedoelingen die door anderen aan zijn werk werden toegekend: ‘Wat is van mij? het geschrift: van wie is de uitlegging? van een’ ander. En ik zou de misdaad van een’ ander boeten! zoo ja, moet de Zwaardveger ook gestraft worden, die het staal heeft bereid en verkocht, waarmede een moord is begaan.’<sup>108</sup> Dit argument werkt hij nog verder uit in het emotionele slot van de rede, waarin hij twee grondvrijheden noemt: de vrijheid van drukpers en de vrijheid van denken. Beide vrijheden wortelen volgens hem in het verleden, in de roemruchte Gouden Eeuw. Ook in het discours van de vroege negentiende eeuw speelde het idee van Nederland als de bakermat van de moderne vrijheid een belangrijke rol.<sup>109</sup> Wibmer probeert de discrepantie tussen de vroegere vrijheidszin en de huidige vervolging aan te duiden. Hij wordt vervolgd ‘op den grond, waar anders, geleerden, die, om dezelfde redenen, werden vervolgd, eene schuilplaats hebben gevonden’, ‘waar vrijheid van denken, ja, van spreken, als een der grootste voorregten, werd aangezien’, ‘waar de BURMANNS, de GROTIUSSEN, de DOUZAS, den eersten laafnis dronk, aan ’s moeders borst hebben genoten’.<sup>110</sup> Daar raakt Wibmer een gevoelige plek: de zojuist ingestelde monarchie kan niet een eeuwenoude traditie van vrijzinnigheid te grabbel gooien.

In de slotalineas zoekt Wibmer de balans tussen de argumenten van onafhankelijkheid en afhankelijkheid die hij in de rede heeft uitgewerkt. Hij werpt zichzelf weer op als een martelaar, die moet lijden voor de vrijheidsrechten van alle Nederlanders, maar juist aan die schijnbare onvrijheid zijn autoriteit ontleent:

De regten van Neêrlands volk worden hier gedebatteerd; andere pleitgedingen betreffen slechts den beklagde; het gaat hier elk aan, die den naam van Nederlander voert. Daarom pleit ik minder voor mij zelve, dan wel voor anderen. Ik pleit voor den zuigeling, die onder het wiegkleed sluimert; ik pleit voor den grijsaard, die, leunende op zijn’ staf, naar het graf

105 Wibmer 1819c, 9-10. Als deze bedragen kloppen, dan betekent dat dat de uitgever omgerekend 9600 euro ving en de auteur niet meer dan 200.

106 Woodmansee en Jaszi 1999, o.a. 1-13.

107 Hij volgde daarmee de argumentatie van het *Algemeen Nederlandsch Nieuws- en Advertentieblad* van 2 december 1819, dat de zaak volgde.

108 Wibmer 1819c, 28.

109 Voor een begripsgeschiedenis van ‘vrijheid’ in Nederland: Haitsma Mulier en Velema 1999.

110 Wibmer 1819c, 43.

daarhenen wankelt. Ik pleit voor hem, wien lompen dekken, die tot de liefde eene bevende hand uitstrekt; ik pleit voor hem, die, door schuimende rossen getrokken, naar den plaats des vermaaks zich henen spoedt.<sup>111</sup>

De pleitrede bereikt hier zijn retorisch hoogtepunt: Wibmer verzamelt virtueel een kring van ‘gewone Nederlanders’ om zich heen, die allemaal de dupe kunnen worden van deze rechterlijke uitspraak en maakt daarmee de zaak tot een halszaak.

Misschien is deze krachtige finale een van de redenen waarom Wibmer enkele tijd later, bij de publicatie van het pleidooi, onder zijn rede de volgende zin kan plaatsen: ‘De Schrijver is, door de Regtbank, geheel onschuldig verklaard.’<sup>112</sup> Dat is in elk geval de interpretatie van Van Zanten, die denkt dat het Wibmers aanhaling van de grondrechten waren die voor zijn vrijspraak zorgde.<sup>113</sup> Het is echter heel moeilijk na te gaan hoeveel Wibmers pleitrede heeft bijgedragen aan zijn vrijlating. In de uitspraak in de zaak, die op 17 december 1819 werd gedaan in Amsterdam, werd alleen vermeld dat Wibmer ‘niet schuldig’ was.<sup>114</sup>

### **De kracht van een naam**

Wibmers escapades in de jaren 1818 en 1819 moeten desastreus voor zijn financiën hebben uitgepakt. Eind 1818 had hij nog zicht gehad op een vaste predikantenbaan in Amsterdam, maar in de laatste dagen van 1819 kwam hij berooid uit de cel. Hij had in de maanden dat hij opgesloten had gezeten niets kunnen schrijven – en voor een prille beroepsschrijver als Wibmer, die een vrouw en kinderen had en niet over familiekapitaal beschikte, was dat ongetwijfeld een grote financiële klap.<sup>115</sup> Dat blijkt ook uit een brief die geheim agent Carel Bieder schreef over een huisbezoek aan Wibmer aan het begin van 1820. Hij was nog maar een schim van zichzelf en gaf de Minister van Justitie Van Maanen en procureur-generaal Philipse de schuld van zijn beroerde situatie.<sup>116</sup> Het gematigd liberale *Algemeen Nederlandsch Nieuws- en Advertentieblad*, dat met sympathie voor Wibmer de rechtsgang had gevolgd en de vrijspraak had toegejuicht, begon in december 1819 een geldinzameling voor hem.<sup>117</sup>

Wibmer moet wel hebben ingezien dat het, nu zijn auteursnaam al circuleerde in sommige kranten, aantrekkelijk zou kunnen zijn die naam commercieel te gaan inzet-

111 Wibmer 1819c, 65-66.

112 Wibmer 1819c, 67.

113 Van Zanten 2004, 125.

114 Noord-Hollands Archief, 25; ‘Processen-verbaal’, audiëntieblad der zittingen, 1811-1838, nr. 13, 1819.

115 Over Wibmers afkomst weten we niet veel, maar hij vertelt in *Suspensie* wel over het feit dat zijn ouders, vanuit Frankrijk op doorreis naar Suriname, in Nederland van hun kapitaal beroofd waren en daarom noodgedwongen daar waren blijven wonen. (Wibmer 1819a, 2) [Hassels 1845], 3-4 leert ons dat Wibmer begon als een schoenmakersleerling, voordat hij in de leer ging bij Petrus Chevallier en zijn opleiding tot predikant begon. De familie was dus vermoedelijk niet rijk.

116 Van Zanten 2004, 126-127.

117 Op 19 december 1819 staat de intekening aangekondigd; op 23 december meldt de redactie dat er inmiddels f 36,20 (bijna 290 euro) is ingezameld. (*Algemeen Nederlandsch Nieuws- en Advertentieblad* (1819). In nummer 7 van de *Utopiaansche Courant* wordt verwezen naar ‘de hulp van filantropen’, dus het lijkt waarschijnlijk dat hij het geld inderdaad gehad heeft.



Afb. 2 Silhouet van J.B.D. Wibmer. In: J.B.D. Wibmer, *Pleitrede van den schrijver der Utopiaansche courant*. Amsterdam: A. Vink, 1819. Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur KW Pft 24841).

ten. Daarom werd zijn eigennaamposture steeds belangrijker. Hij bracht meteen de *Pleitrede* op de markt, met op de voorkant een silhouet van hemzelf, zijn naam en geboortedatum en een gedichtje, ondertekend door 'R', dat zijn martelaarspose én zijn gekwetste onschuld nog eens extra in de verf zette: 'Dit 's Wibmer, die, hoe snood gelasterd en gesmaald, / Op nieuw bewezen heeft, dat de onschuld zegepraalt' (afb. 2).<sup>118</sup> De verandering van omstandigheden – het feit dat zijn naam door de rechtszaak een zekere bekend- en beruchtheid had gekregen – had echter óók consequenties voor zijn anonieme posture. We treffen zijn naam althans aan op een tekstbundel die waarschijnlijk in de laatste maanden van 1819 moet zijn uitgekomen bij Hendrik Moolenijzer: *Bundel, of Lektuur voor opgeruimden*. Aangezien twee overgeleverde exemplaren een iets andere inhoud hebben konden lezers waarschijnlijk zelf een keuze uit Wibmers anonieme werken laten inbinden.<sup>119</sup> Zo kregen de teksten uit het anonieme posture een auteursnaam en gingen

<sup>118</sup> Wibmer 1819c, voorpagina.

<sup>119</sup> Wibmer 1819b, exemplaren Universiteitsbibliotheek Amsterdam. In één van de exemplaren zit zelfs een tekst ingebonden die niet van Wibmer is, maar wel bij Moolenijzer in 1819 is verschenen: *Geschiedkundige verdediging, of letterlijk verslag van A. van der Kuyl*.

ze binnen het posture-met-eigenaam functioneren. Op de omslag van *Bundel* staat de naam van Wibmer groot vermeld, met daaronder ‘Schrijver der Utopiaansche Courant’. Het lijkt erop dat de uitgever en de schrijver probeerden te profiteren van het bekendworden van de naam Wibmer.

### **De tweede rechtszaak en Procedures**

Voor twintigste-eeuwse lezers is de fictionele datering van de tweede reeks *Utopiaansche Couranten* omineus: ‘1984’. Inderdaad hield Justitie de schrijver in de gaten als een Big Brother *avant la lettre*, op zoek naar een kans om hem opnieuw te berechten en nu wél achter de tralies te krijgen. Dat is althans het beeld dat oprijst uit geheime briefwisselingen van minister Van Maanen: hij en zijn vertrouwelingen schreven elkaar over hun teleurstelling over de vrijspraak, die een precedent zou kunnen vormen voor toekomstige zaken tegen oppositieschrijvers.<sup>120</sup> De uiteindelijke aanleiding voor een tweede arrestatie, op 6 april 1820, leek min of meer willekeurig: het twaalfde nummer van het *Utopiaansch Weekblad*. In het overgeleverde verhoor probeerde Wibmer enerzijds de beledigende strekking van passages te nuanceren door aan te geven dat ze niet op bestaande personen konden worden toegepast, terwijl hij anderzijds ontkende dat sommige uitspraken ongepast waren. De opmerking dat de koning ‘eigenlijk de grootste Ambtenaar’ is, bijvoorbeeld, vond hij volkomen acceptabel; Wibmer antwoordde daarmee ‘[w]aarheid te hebben gesproken en niemand beledigd te hebben.’<sup>121</sup> Zijn ondervragers dachten daar anders over: Wibmer werd voor enkele maanden opgesloten, waarna hij op 19 juli 1820 moest voorkomen en er op 20 juli uitspraak werd gedaan, opnieuw bij het Hof van Assises te Amsterdam.

De aanklagers hadden zich beter ingedekt dan bij de eerste rechtszaak. Toen stonden in de Akte van Beschuldiging slechts enkele korte passages ter discussie, terwijl nu grote stukken tekst uit het *Weekblad* werden opgenomen. Wibmer en zijn raadsman Vereul probeerden op de eerste procesdag ervoor te zorgen dat de beklagde niet op vragen over de ‘uitlegging’ van zijn krant zou hoeven antwoorden, met het argument dat wat ter discussie stond niet de toelichting was, maar de tekst zelf. Dit werd echter door de rechtbank geweigerd; Wibmer is dus alsnog gedurende enkele uren verhoord over de tekst en heeft op de tweede procesdag ook zelf het woord gedaan. Deze tekst is niet bewaard gebleven.<sup>122</sup>

De eis van de Prokureur-Generaal was niet gering: Wibmer hing geseling en maximaal tien jaar gevangenisstraf boven het hoofd.<sup>123</sup> Zo ver zou het uiteindelijk niet komen, maar veroordeeld werd hij wel. Het Hof besloot hem wél tweespaltzaaiend gedrag te

**120** Zo schreef Philipse, procureur-generaal van het Hoogerechtshof in Den Haag, aan Van Maanen: ‘De slechte afloop der procedures tegen Wibmer smart mij meer dan ik u zeggen kan. Het is voor mij ten uiterste verdrietig telkens van zulke soort van zaken op deze wijze af te komen. Wat zal de uitkomst van dit proces aanleiding tot nieuwe en nog stoutere sorties geven!’ (Philipse in Colenbrander 1915, 483. Zie ook Colenbrander 1915, 467-468, 478, 499-501)

**121** Proces-Verbaal-Verhoor van 6 april 1820. Noord-Hollands Archief, 25; ‘Dossiers der processtukken’, 1811-1838, nr 240. 1820, subnr. 962.

**122** Over de weigering tot uitlegging lezen we in het Proces-Verbaal van de zaak (Noord-Hollands Archief, 25; ‘Processen-Verbaal’, 1811-1838, nr 14. 1820), en in de autobiografie *Procedures: Wibmer 1825-1826*, 16-17.

**123** Noord-Hollands Archief, 25; ‘Dossiers der processtukken’, 1811-1838, nr 240. 1820, subnr. 962.



verwijten, maar géén aanzetten tot revolutie.<sup>124</sup> De straf was zes jaar opsluiting en het betalen van de kosten van de zaak: 17 gulden en 51 en een halve cent, omgerekend zo'n 146 euro.<sup>125</sup>

Het was voor Wibmer een rampzalige uitkomst. Drie maanden gevangenisstraf in 1819 hadden hun uitwerking al niet gemist, daar was nog eens drie maanden opsluiting in 1820 bovenop gekomen, en nu volgden nog eens extra kosten en niet minder dan zes jaar opsluiting. Hoewel de gegevens erover schaars zijn, mogen we aannemen dat deze zaak zijn financiële doodsteek is geweest.<sup>126</sup> Tot het einde van 1825, toen hij met gratie vrij kwam, kon hij niets meer publiceren: het schrijven en publiceren van stukken werd hem verboden. Vanaf eind 1825 brengt hij echter in korte tijd weer veel teksten uit. Een van de boeiendste daarvan is *Procedures tegen J.B.D. Wibmer, met deszelfs lotgevallen, ontmoetingen en wedervaren, in zijne Kerkers*, uitgegeven in vier afleveringen.<sup>127</sup> Het is het uitvoerigste egodocument dat we van hem hebben: een beschrijving van zijn tweede arrestatie, de verloren rechtszaak en een deel van zijn gevangentijd. Dit geschrift staat in de lijn van *Suspensie en Pleitrede*; opnieuw zien we hierin de martelaarshouding, de eerlijkheid over de eigen fouten én een zelfverzekerde retoriek in werking.

*Procedures* presenteert zich niet als een afgerond levensverhaal. Zo vertelt het niets over Wibmers leven vóór 1820. Het begint in *medias res* met het binnenvallen van de deurwaarder Leepel op 6 april 1820, waarmee de onschuld van de schrijver meteen wordt geponeerd:

Het gevaar bedreigt den schepeling nooit meer dan wanneer het zeer kalm is om hem heenen. Zoo werd ik ook gearresteerd op den oogenblik dat ik er juist hoegenaamd niet aan dacht, noch ook denken konde. [...]

Op den 6den April 1820 zat ik stil voor mijn lessenaar te schrijven, toen de Deurwaarder LEEPEL, het aankloppen vermoedelijk niet gewoon, in mijne kamer trad, vrij zacht, uit vrees mischien van zijn kaptuur te verschrikken, en op eens voor mij stond.<sup>128</sup>

Het boek eindigt ook vrij onverhoeds. Wibmer wordt aan het einde van het vierde stukje, sterk verzwakt door de abominabele omstandigheden waaronder hij is opgesloten, opgevangen door een dokter die de laatste woorden van het boek uitspreekt: “Men moet hem toch niet al te beestachtig behandelen. Ik ben verd. – als ik het de Koning niet zeggen zou als ik hem sprak. Hij hoort meer naar de reden dan menig *parvenu*.”<sup>129</sup> De opening en het slot omsluiten zo het verhaal van een volkomen onschuldige man, die we na

124 Hij was er schuldig aan ‘onëenigheid, twist, tweespalt, verdeeldheid en wantrouwen onder de Ingezeten van het Koninkrijk der Nederlanden te veroorzaken, alsmede wanorde in de Maatschappij te verwekken. – Maar dat het den Hove niet blijkt, dat Jean Baptiste Didier Wibmer, door het schrijven van bovengemeld Geschrift heeft getracht, volksbeweging en combustie in de Maatschappij te verwekken.’ (Noord-Hollands Archief, 25; ‘Arresten’, 1811-1838, nr. 48. 1820)

125 Noord-Hollands Archief, 25; ‘Dossiers der processtukken’, 1811-1838, nr 240. 1820, subnr. 962.

126 Zie de subparagraaf ‘De kracht van een naam’ over de financiële invloed die de rechtszaken op Wibmer moeten hebben gehad.

127 De datering van de afleveringen is onzeker. In de Naamlijst van *Nederduitsche boeken* wordt het laatste stukje in nr. 2 van 1826 aangekondigd (Naamlijst 1828, 207), terwijl er al op 19 december 1825 een advertentie in de *Nederlandsche Staatscourant* verscheen.

128 Wibmer 1825-1826, 3.

129 Wibmer 1825-1826, 126; cursivering in de tekst.



zijn onverwachte arrestatie in ruim 120 pagina's langzaam zien aftakelen totdat hij op het randje van de dood zweeft. Dat de koning in de laatste zinnen ter sprake komt, kan in verband worden gebracht met Wibmers voortdurende worsteling met de regering. Het waren zijn ontzuiterende opmerkingen over 's Lands grootste ambtenaar' die hem in de cel deden belanden, waardoor de opmerkingen over de goedheid van de koning enigszins wrang klinken. Niet voor niets worden ze niet door de ik-figuur ('Wibmer'), maar door de dokter uitgesproken.

Wibmers gevangenisverhaal krijgt op deze manier romanachtige trekken: een samenhangende periode in zijn leven wordt op een leesbare, soms bijna spannende manier verteld. Hij plaatst zich daarmee in een traditie. Tegen het einde van de achttiende eeuw begon het niet alleen in heel Europa gebruikelijker te worden om autobiografische teksten uit te geven, het avontuurlijke levensverhaal werd ook modieus. Steeds meer figuren voor wie voorheen nauwelijks plaats was op de boekenmarkt – criminelen en vrouwen bijvoorbeeld – gingen bij wijze van zelflegitimering over hun belevenissen vertellen. Het gaf ze de kans om hun soms scandaleuze levensgeschiedenis zelf te vertellen, terwijl er tegelijkertijd, met de groei van de boekenmarkt en de verdere verspreiding van het alfabetisme, steeds beter aan te verdienen viel. Het levensverhaal werd een commercieel aantrekkelijk genre.<sup>130</sup> Naast autobiografieën werden er ook veel biografieën over deze mensen geschreven, óók in Nederland.<sup>131</sup>

In Wibmers tekst wordt echter een Duits levensverhaal aangehaald: dat van Frederik (Friedrich) von der Trenck. Deze edelman had een bijzonder woelig leven, dat hij in de jaren 1780 in zijn memoires uit de doeken deed. De avonturen van Von der Trenck, die grote delen van zijn leven gevangen had gezeten, kregen grote populariteit en overal verschenen vertalingen, ook in Nederland (*Merkwaardige levensgeschiedenis ...*, 1788). Blijkbaar had de naam van Von der Trenck na bijna veertig jaar nog steeds weerklink voor Nederlandse lezers, want Wibmer waagde het zijn lijden met dat van de Duitse vrijheer te vergelijken. Het derde stukje van *Procedures* eindigt met een cliffhanger: 'Nu begint wat ik, in de geschiedenis van mijne rampen, het merkwaardigste van mijn leven noem; nu zal de lezer onwillekeurig ontroeren; nu zal hij moeten bekennen dat ik het recht heb om van rampen te spreken, daar ik het ongeluk van nabij heb leeren kennen, en dat TRENCK'S lot, hoe verschrikkelijk, in zijn' kerker, bij het mijne niet haalde.'<sup>132</sup> Deze boude verklaring wordt aan het begin van het vierde stukje toegelicht. 'De lezer zal oordelen of ik eene hyperbole gebezigd heb', schrijft Wibmer, en later:

**130** Zie voor dit proces van commercialisering van de autobiografie: Mascuch 1997. Mascuchs geschiedenis is enigszins provocatief, doordat hij de geschiedenis van de autobiografie niet met canonieke voorbeelden laat beginnen, zoals Rousseau (*Confessions, Rêveries du promeneur solitaire*), maar met vergeten, marginale figuren. Zie over de ontwikkeling van de negentiende-eeuwse autobiografie ook Huisman 2008; o.a. p. 23-24 over Mascuch.

**131** Vgl. bijvoorbeeld titels als *Mijne lotgevallen in de maanden augustus en september 1813* (1815) van Steven Bronkhorst of *Dagverhaal van mijne lotgevallen gedurende eene gevangenis en slavernij van twee jaren en zeven maanden, te Algiers* (1817) van Gerrit Metzou. Zeer populair waren ook de half-fictionaliseerde misdaadverhalen van J.B. Christemeijer, waaronder *Belangrijke tafereelen uit de geschiedenis der lijfstraffelijke regtspleging* (1819); zie daarover Luger 1997, 94-96.

**132** Wibmer 1825-1826, 96. De zetfout 'Treunk' heb ik verbeterd.

Wat honger betreft, dezen heb ik zoo wel als TRENCK geleden: ik had licht, ja, maar ik was in een onrein en verpest vertrek, ik worstelde met ziekten, waaraan het bloot aandenden, walging en ontoeroing baart. Men liet ten minste TRENCK in zijn ongeluk met vrede; hij had niemand die op de minste zijner gangen acht gaf, om hem te verkloeken [bedriegen, LH], om zijne daden of woorden boosaardig te verdraaijen, ten einde hem, ware het doenlijk, nog ongelukkiger te maken. Hij sliep op stroo, maar hij sliep alleen, maar [sic] geen verpeste lucht ademde hij in.<sup>133</sup>

De parallel tussen Wibmer en Von der Trenck is om twee redenen van belang. In de eerste plaats lijkt het erop dat Wibmer zich niet alleen spiegelt aan het lijden van de Duitser, maar ook aan zijn zelfrepresentatie. Wibmers zelfbewuste houding zou hij bij deze Duitse avonturier afgekeken kunnen hebben. Von der Trencks attitude tegenover koning Frederik van Pruisen doet in ieder geval denken aan de houding van Wibmer tegenover de kerkelijke en wereldlijke machten. De vrijheer denkt dat de koning er nooit in geslaagd is om met zijn machtsmiddelen ('kerkers, ketenen, en mishandelingen') zijn karakter te breken. Hij hoopt dat zijn boek nog gelezen zal worden als de grootse veldtochten van de koning vergeten zijn.<sup>134</sup>

Beide auteurs realiseren zich – een tweede parallel – dat ze ondanks hun marginale maatschappelijke positie toch hun eigen integriteit kunnen bewaken en hun eigen waarheid in tekst vorm kunnen geven. Zo schrijft Von der Trenck dat hij de kalmte van zijn 'zuivere ziel [...] tot op dezen dagen toe' had behouden, 'op welken ik nog de waarheid spreken, en schrijven, en deze beledigde eer verdedigen kan.'<sup>135</sup> Ook Wibmer beschouwt zijn autobiografische teksten als legitimeringsmiddelen om de waarheid te belichten. Zoals al uit de bovenstaande citaten bleek ('nu zal de lezer onwillekeurig ontoeroeren') presenteerde hij zijn levensverhaal heel expliciet voor een publiek, bij wie hij sympathie voor zijn lot probeerde op te roepen om zo een achterban van gelijkgezinden te kunnen vormen.

*Procedures* heeft het karakter van een *oratio pro domo*. De ik-figuur komt telkens gunstig voor de dag, terwijl een aantal mensen in de gevangenis in inktzwarte termen wordt geschilderd. Met de conciërge Van der Wee, met wie de gevangene de eerste jaren van zijn opsluiting veel te maken heeft, kan hij het uitstekend vinden, maar vooral de 'Prokureur-Krimineel' Jan van Blarkom kan in Wibmers ogen weinig goed doen. Zelf beweert de ik-figuur volkomen oprecht te zijn over zijn motieven: net als in *Suspensie* openbaart hij aan de lezer hoe hij een loopje neemt met de regels of met de waarheid. De lezer, die bij de ik-figuur over de schouder meekijkt, mag zien hoe hij geheime correspondenties voert en beledigende satirische gedichten schrijft, zonder dat zijn bewakers het door hebben. Opnieuw is het juist deze eerlijkheid over dingen die niet door de beugel kunnen die de schrijver legitimiteit zouden moeten verschaffen: hij is niet alleen dapper, hij stelt zijn lezers ook volkomen in vertrouwen en ontleent aan hen zijn macht.

Zelfs andere personages verwoorden het idee dat het gevangenisleven weliswaar een schijnbare machteloosheid met zich meebrengt, maar dat de lijdende schrijver tegelijk invloedrijk als een Prometheus is. In een gesprek met de hem goedgezinde Van der Wee

133 Wibmer 1825-1826, 99-100.

134 Van der Trenck 1788, ongepagineerd.

135 Van der Trenck 1788, ongepagineerd; cursivering LH.

stelt de ik-figuur dat het een grote kunst is te blijven zwijgen, wanneer men vertrappt wordt. De conciërge antwoordt dat Wibmer na het doorstaan van de beproevingen de gelegenheid zal hebben zichzelf te verantwoorden met een tekst:

[Van der Wee:] “Dat zwijgen zal niet altoos duren; uw tijd van spreken zal komen, en uwe lijdzaamheid moet juist dienen om den oogenblik te verhaasten. Ik durf gelooven dat gij nooit zult schrijven dat VAN DER WEE U tot werken gedwongen heeft.”

Ik verzekerde hem dat ik geheel iets anders zou schrijven; dan hij verzocht mij zijn naam niet te noemen zolang hij leefde, bevreesd dat men hem verkeerd beoordelen zou, en, zeide hij mij, ik moet leven van mijn post. Ik beloofde hem alles wat hij van mij begeerde.<sup>136</sup>

Door deze woorden mede in de mond van een ander personage te leggen, wordt de autoriteit van ‘Wibmers’ woord eens te meer benadrukt: hij is het zagezegd niet zelf die claimt reputaties te kunnen maken en breken, iemand anders meent dat. Opnieuw levert Wibmer dus een representatie van de heterorepresentatie waarmee hij zijn posture vormgeeft. Ook de lezer wordt deelgenoot van de gebeurtenissen. Er wordt ingespeeld op het gevoel van de lezer; met aansprekingen als ‘lezer die eene ziel hebt!’ probeert de ik-figuur zijn martelgang zo zichtbaar mogelijk te maken. De emotioneel betrokken lezer vormt vervolgens het wapen dat hij tegen zijn tegenstanders kan inzetten. Zo merkt de ik-figuur het volgende op over een gevangene: ‘Zeker gevangene zat met mij in eene kamer, wiens naam ik zal verzwijgen omdat hij diep ongelukkig is en een huisgezin heeft, en ik de algemeene verachting van allen die een hart bezitten niet op hem inroepen wil.’<sup>137</sup> De ik-figuur is dus in staat om mensen kapot te schrijven, een mogelijkheid die hem vooral gegeven is doordat hij over een grote achterban beschikt.

## 1.5 De postures van de pseudonimiteit

Op het eerste gezicht lijkt het alsof Wibmers verschillende postures elkaar chronologisch afwisselen: waar veel werk uit 1818-1819 anoniem was, ging hij zich daarna steeds vaker onder zijn eigen naam presenteren. Toch is deze indruk niet juist. Niet alleen is Wibmer zijn carrière lang anonieme teksten blijven publiceren, ook is er een derde posture, of beter gezegd een cluster van postures, dat we zowel heel vroeg in zijn carrière als later terugzien. Deze pseudonieme postures, waarin Wibmer namen aanneemt als ‘Een Student bij de Hervormden’ of ‘Johannes Bibitor Ludibriolus’, vinden we in een aantal teksten waarin de geloofsbelijdenis of de biecht belachelijk gemaakt worden.<sup>138</sup> Ze grijpen daarmee terug op het tweede posture: waar Wibmer onder zijn eigen naam zichzelf vol bravoure uitroept tot oprechte auteur, laat hij in dit derde posture zien dat oprechtheid ook geveinsd kan worden. Daarmee speelt dit derde posture de interessante rol van intermediair tussen

<sup>136</sup> Wibmer 1825-1826, 70. Dat de schrijver die wens trouwens niet inwilligt en tóch over de conciërge schrijft, heeft er vermoedelijk mee te maken dat de conciërge op het moment van schrijven en publiceren van *Procedures* al overleden is.

<sup>137</sup> Wibmer 1825-1826, 91.

<sup>138</sup> Dat de serieuze bekeringsgeschiedenis in de negentiende eeuw een prominent genre was, blijkt uit Huisman 2010.

de andere twee: het brengt de fictionaliseringsstrategieën van het anonieme posture samen met de oprechtheidsretoriek van het posture van de eigen naam.

Omdat ik ervan uitga dat iedere auteursnaam een eigen posture in het leven roept, duidt Een Student bij de Hervormden op een ander posture dan Johannes Bibitor Ludibriolus. Deze pseudonieme postures zijn echter wel nauw met elkaar verbonden: de teksten die Wibmer onder pseudoniem schreef hebben dezelfde ironische toon en presenteren telkens een hoofdfiguur die wil biechten of zich wil bekeren, maar volstrekt niet oprecht blijkt te zijn. In 1816 verscheen de eerste reeks pseudonieme boekjes die zulke postures produceerde. Deze brochures reageerden op het veelbesproken *De voortreffelijkheid van de leer der Roomsch-Katholieke Kerk geschetst* (1816), waarin Joachim le Sage ten Broek schreef over zijn bekering tot het katholicisme. Protestanten reageerden furieus en er barstte een enorme discussie los.<sup>139</sup>

Wibmer was met zes of zeven brochures tegen Le Sage ten Broek een van de meest verbeterde criticasters.<sup>140</sup> Of zijn tijdgenoten wisten dat hij achter de onder pseudoniem geschreven boekjes zat is niet bekend, maar het is zeer de vraag; in 1816 was Wibmer nog student en had hij nog geen carrière gemaakt als publicist. Zijn brochures maakten verschillende elementen van het katholicisme belachelijk, waaronder de verering van relikwieën en de vermeende gulzigheid van katholieken.<sup>141</sup> Opvallend is de gekozen insteek: de brochures worden voorgesteld als geloofsbelijdenissen van een man die zich tot het ‘brachmanisme’ (boeddhisme) heeft bekeerd. Zo wordt Le Sage ten Broeks prokatholieke betoog niet eenvoudigweg afgewezen, maar satirisch omgewerkt.<sup>142</sup> Het pseudoniem Benedictus Ludibriolus dat voor enkele van de boekjes werd gebruikt was veelzeggend: daarin klinkt ‘ludibrium’ door, iets of iemand waarmee gespeeld wordt. ‘Ludibriolus’ is dus iemand die spelletjes speelt of trucjes uithaalt met anderen, en dat was precies wat in deze boekjes met Le Sage ten Broek gebeurde.

Een van de effecten van de keuze om over het ‘brachmanisme’ en de ‘leer van Lama’ te schrijven, in plaats van over het katholicisme, is dat de boekjes kritiek leveren op religie in het algemeen – en vooral op de huichelachtige kanten van het geloof. De ‘student, by de hervormden’, die in het boekje *Voortreffelijkheid* als ik-verteller het woord doet, heeft

<sup>139</sup> Over Le Sage ten Broek en de pamflettendiscussie: Knuveler 1973, 400-402. Le Sage ten Broeks pamflet werd nog in de twintigste eeuw in grote oplagen heruitgegeven; in 1920 verscheen het vierde tot tiende duizendtal.

<sup>140</sup> Het is onwaarschijnlijk dat deze boekjes alleen vanwege commerciële doeleinden geschreven werden, zoals Jeroen van Zanten aanneemt. (Van Zanten 2004, 202) Dat verklaart althans niet waarom Wibmer zo vaak op deze zaak terugkwam. Bovendien was Wibmer in 1816 nog geen beroepsschrijver.

<sup>141</sup> Zie voor de relikwieën bijvoorbeeld Wibmer 1816c, 14-15. Deze aanpak paste in de vroeg-negentiende-eeuwse, verlicht protestantse denkwijze, waarin een gematigde geloofsbelevens centraal stond. Dogmatische geloofsvormen werden afgekeurd, of ze nu van reformatische of katholieke snit waren. (Bijleveld 2007 en Kagchelland en Kagchelland 2009)

<sup>142</sup> Een lijst van de boekjes is als volgt. Eerst verscheen onder de auteursnaam Een Student bij de Hervormden *De voortreffelijkheid van de leer der Brachmanen* (een duidelijke zinspel op Le Sage ten Broeks boektitel); daarna *Uiterste wil van de schrijver van het stukje: “De voortreffelijkheid [...]”* onder de naam Benedictus Ludibriolus en daarna een Vervolg onder de naam J.D.B. [sic] W...r. Vervolgens verscheen nog *Beweegredenen die Johannes Bibitor Ludibriolus [...] hebben genoopt, om van de leer der Brachmanen tot die van de grooten Lama overtegaan*. Onder het pseudoniem Johannes Bibitor Ludibriolus verscheen in 1817 ook *Beweegredenen en belijdenis*. Daarnaast werd onder het pseudoniem Een Godgeleerde nog het boekje *Troostwoord* (1816) gepubliceerd. Hoogstwaarschijnlijk is ook het boekje *De eer van Jezus Christus gehandhaafd* (1816; pseudoniem Een Hervormd godgeleerde te Amsterdam) van Wibmer.

zich naar eigen zeggen bekeerd uit 'liefde tot waarheid'.<sup>143</sup> Aan het slot van het boek verraadt hij echter zijn ware beweegredenen: hij denkt beter te worden van zijn bekering.<sup>144</sup> Ook elders toont de auteur hoe opportunistisch Benedictus Ludibriolus en zijn gelijknamige neef zijn.<sup>145</sup> De neef maakt zich, wanneer hij hoort dat de ander op sterven ligt, vooral zorgen om geld: 'Men denke, hoe ik op mijne beurt ontstelde, niet zoo zeer wegens, zijn op handen zijnde verlies, als wel omdat ik vreesde, hem gratis te zullen moeten begraven!'<sup>146</sup> Hij maakt vervolgens zijn zakdoek nat om te veinzen dat hij vol verdriet is over het heengaan. Ook in *Voortreffelijkheid* wordt sentimenteel gedrag gebruikt als een middel om betrokkenheid te veinzen.<sup>147</sup>

Deze reeks brochures is de eerste waarin Wibmer teksttypes belachelijk maakt waarin de eerlijkheid centraal staat: de bekering en het testament. Zowel het voltrekken van een bekering als het vastleggen van een testament kunnen alleen succesvol zijn wanneer de intenties van de spreker gemeend zijn.<sup>148</sup> Is deze ondermijning van oprechtheid op zichzelf al interessant, boeiender wordt het nog wanneer Wibmer later in zijn carrière dezelfde ironisering op het *schrijverschap* gaat toepassen. De meest significante tekst daarbij is *Confessie, afsterven en uiterste wil* (1825), geschreven onder het 'pseudoniem' 'Den (voorheen goddeloozen) schrijver der Liliputsche Courant, en een aantal andere vervaarlijke geschriften, Doch nu, in diep berouw en in reuk van heiligheid gestorven'. Het is met afstand het langste pseudoniem dat we in deze studie zullen tegenkomen.<sup>149</sup>

Deze tekst wordt verteld vanuit een (naamloze) ik-verteller, die verhaalt over de dood van de (eveneens naamloze) auteur van de *Liliputsche Courant*. Op een avond valt deze dagbladschrijver in de Keizersgracht, waarna de gelovigen van allerlei gezindten die passereren (een quaker, een doopsgezinde, een katholiek, een hervormde, een lutheraan) allemaal hun redenen hebben om hem niet uit de gracht te halen. Zo verbiedt hun geloof aan hen om zondaars te redden. Pas als er een Christen van een 'eenvoudig en opregt geloof' voorbij komt, wordt de fictionele auteur van de *Liliputsche Courant* opgevist; deze redder is iemand die menselijkheid voor dogma's stelt, suggereert de verteller.<sup>150</sup>

De dagbladschrijver komt stervende op bed te liggen; allerlei mensen komen hem in zijn laatste uren bezoeken. Het vervolg van het boek maakt steeds het idee van oprecht-

143 Wibmer 1816a, 3.

144 Hij vertelt van een ontmoeting met een Brachmaan die er erg goed aan toe is: 'Wel, dacht ik, krijgt men van de Brachmanerij zulke, dikke wangen, zulk een onderkin, zulk een' hangenden buik!' (Wibmer 1816a, 19; cursivering in de tekst)

145 Waarschijnlijk moeten we de ik-figuur in *De voortreffelijkheid* identificeren met de Benedictus Ludibriolus die in *Uiterste wil* aan zijn einde komt. Consequent is Wibmer trouwens niet in zijn aanduidingen; datzelfde personage heet op p. 12 van *Uiterste wil* 'Schapenmelk Ludibriolus'.

146 Wibmer 1816b, 5.

147 'Doch naauwelijks had hij tien woorden gesproken, wanneer, eensklaps mijn hart brak, en ik, mijn waren toestand, en vooral die van mijne beurs nagaande, hardop begon te wenen.' (Wibmer 1816a, 19-20)

148 Hierover schreef J.L. Austin in zijn bekende boek over taalhandelingen: Austin 1962.

149 In de *Liliputsche Courant* zelf had hij deze dood ook al verwerkt; hij liet daarin een slecht spellende uitgever aan het woord, die 'de dood van de De Schryver van deeze Kourant en van soovele andere Koddige Stukken' verkondigde: 'Sondag avond voorby Felix gegaan zynde en uit het licht op de volgende gragt komende (daar het duister was) hadt hij het ongeluk de Sluis mis te lopen en in de gragt te vallen, aan welks gevolgen hy zyn leeven eindige oud 32 jaren.' (*Liliputsche Courant*, nr. 3, 2) Overigens publiceerde Wibmer ook een *Eerlijke begrafenis van den Utopiaanschen Koerier* (1830).

150 Wibmer 1825, 6-8.

heid belachelijk – heel opmerkelijk gezien de nadruk op oprechtheid in het andere posture, dat van de eigennaam. Bij nader inzien is er echter meer continuïteit tussen beide postures dan gedacht. Want terwijl de dagbladschrijver zichzelf zelfverzekerd als een onoprechte presenteert, die op het sterfbed eerder liegt dan dat hij de waarheid spreekt, laat hij tegelijk net als in het andere posture doorschemeren dat die eerlijkheid over zijn oneerlijkheid heel wat oprechter is dan wat hij bij anderen aantreft. Dat blijkt vooral uit een uitgebreide dialoog met een jansenistische priester, die de schrijver het laatste sacrament komt afnemen. Dat de katholieke leer van deze priester niet positief gerepresenteerd zal worden, ligt in lijn met andere antikatholieke teksten in het oeuvre van Wibmer. We zien hier echter de schrijver ook in werking als een ontmaskeraar, die met zijn zelfverzekerde oneerlijkheid komt onthullen hoe vals het biechtprincipe is. Als de priester de aanwezigen uit de kamer wil wegsturen, zegt de fictieve schrijver: ‘Laat blijven [...], ik zal ze niet ergeren; ik zal zoo wel liegen als een ander. [De priester:] Ei toch! mijn zoon! hoe zoo? – Hoe zoo? omdat alle stervenden liegen; *La conscience des meurants calomnie leur vie*’.<sup>151</sup> Hoe onoprechter je bent op je sterfbed, hoe meer je de leugenachtigheid van anderen kunt blootleggen. De pagina’s daarna blijft de stervende godslasterlijke taal uitslaan, onder meer door om kersensier (Lambiek) te vragen omdat hij niet ‘droog’ op reis wil. Maar vooral de praktijk van het biechten zelf wordt telkens bekritiseerd, zoals wanneer de priester zegt:

Stil mijn zoon! [–] Stil? en ge wilt hebben, dat ik praat – Ik wil hebben dat ge biegt – Maar, waarvoor? [–] Doe het dan maar om uw fatsoen te houden – Neen, om mijn fatsoen te houden, moest ik u door de glazen gooijen, die onbeschoft genoeg zijt om mij af te vragen al hetgeen ik in mijn leven heb uitgevoerd.<sup>152</sup>

Als er dan, later in de tekst, alsnog een bekentenis wordt gedaan, dan is het een volkomen mislukte, die alle regels voor de biecht overtreedt. De fictieve schrijver doet aanvankelijk geen verslag van zijn zonden, maar verklaart vooral hoe slecht hij eraan toe is. Toch zijn er ook passages waarin de ironie wordt opgeschort en de fictieve auteur verantwoording aflegt van zijn schrijverschap. Dat gaat niet op een berouwvolle toon, maar eerder op een zelfbewuste toon die doet denken aan die van Wibmers eigenaam-posture. Hier wordt dus, via een fictionele schrijver die duidelijk gemodelleerd is naar de auteur Wibmer, een brug geslagen tussen het posture van de eigennaam en het posture van de pseudonimiteit:

Ik beken dat ik dikwijls met dweepers en dweepzucht den spot heb gedreven, en bij occasie dezen of genen Geestelijke tegen het lijf gelooopen heb, en dat ik daaraan zeer dwaas heb gehandeld, in plaats van hen stilzwijgend te verachten, zo als de fatsoenlijke lieden, daar geen dweeper, noch gemeene kaerel bestaat, die niet nog grootere dweepers en gemeenere kaerels tot vrienden heeft, en men, bij gebrek aan iets anders, van hen die met dweepers spotten, vertelt dat zij spotten met godsdienst.<sup>153</sup>

151 Wibmer 1825, 11. De vertaling van deze zin staat erachter: ‘Het geweten van de stervenden belastert hun [vorig] leven.’

152 Wibmer 1825, 14-15.

153 Wibmer 1825, 25.



Zo ontstaat de situatie dat Wibmer bij monde van een fictieve auteur ‘serieus’ verantwoording aflegt van zijn kruistocht tegen huichelachtigheid, die de kern van zijn schrijverschap uitmaakt. Zijn pleidooi voor oprechtheid staat echter in een door en door ironische tekst, waardoor de bekentenis weer buitengewoon dubbelzinnig wordt.

Eén ironische tekst kunnen we theoretisch niet in het pseudonieme posture plaatsen, terwijl het er stilistisch en thematisch naadloos in past: *Boetdoening over mijne abominabele schriften* (1835-1836).<sup>154</sup> Dit boekje is namelijk geschreven onder de naam J.B.D. Wibmer en niet onder een pseudoniem. Wie verwacht hier een gemeente bekentenis te krijgen die past binnen het eigenaamposture komt bedrogen uit. Deze op rijm gezette monoloog van ‘de schrijver’ (zoals de hoofdpersoon heet) begint al met een door en door ironische regieaanwijzing: ‘[De schrijver] rukt zich de haren uit zijn hoofd, en kijkt als een kabeljaauw, die uit kraambewaaren gaat’.<sup>155</sup> De toon voor het boekje is gezet: in een sentimentele stijl bejammert de fictieve schrijver zijn lot en de verachtelijkheid van zijn schrijven. Daarbij stelt hij het schrijven als een autonoom proces voor door niet zichzelf, maar zijn pen te vervloeken: ‘Vervloekte scherpe pen! wat hebt gij weer bedreven?’<sup>156</sup> Ook elders suggereert hij dat het schrijven zélf eerder een vervloekte activiteit is, dan dat hij met het schrijven het verkeerde pad op is gegaan.<sup>157</sup> Tegelijkertijd weigert hij zichzelf vrij te pleiten: ‘Wat baat het mij dat ik mijn schuld op andren schuif?’<sup>158</sup>

Nu hij tot inkeer is gekomen, moet hij eigenlijk een einde aan zijn leven maken. Telkens blijkt hij echter te laf om door te zetten, bijvoorbeeld omdat hij zich bedenkt dat het ‘zeer’ doet wanneer je jezelf doodsteekt.<sup>159</sup> Uiteindelijk wacht hem de hel: een duivelsfiguur ‘wenkt den armen schrijver met een’ gloeienden vinger en brult: ‘t is je tijd, beest! rol je matten op!’ Toch loopt hij niet de hel binnen, maar hij ‘verzinkt’ onder de uitroep: ‘ik schrijf geen blad ... in zeven dagen meer!’<sup>160</sup> De aanwezige figuren ‘wentelen zich in het stof der aarde, uit pure wanhoop, onder het naar gegil: Ach, mijn martelaartje!’<sup>161</sup> Dat woord ‘martelaartje’, dat meteen het slot van het boekje inluidt, trekt de martelaarshouding in het belachelijke. Het martelaarschap wordt zo eerder als een treurige status voorgesteld dan als een heldhaftige blijk van autoriteit, zoals in de andere twee postures – vooral in dat van de eigenaam – het geval was.

We kunnen ons afvragen wat boekjes als *Confessie* en *Boetdoening* binnen Wibmers auteurspositionering voor functie hebben. Enerzijds versterken ze het principe dat de auteur oprecht is over zijn onoprechtheid en daardoor boven anderen, die onoprecht zijn in het verborgene, verheven is. Daarnaast tonen ze aan dat het principe van oprechtheid eerder

154 In het boekje wordt verwezen naar een gebeurtenis van 15 maart 1835, zodat zeker is dat het boek na die tijd geschreven moet zijn. In oktober 1836 overleed Wibmer.

155 Wibmer 1835-1836, 3; cursivering in de tekst.

156 Wibmer 1835-1836, 5.

157 Wibmer 1835-1836, 7.

158 Wibmer 1835-1836, 5.

159 Wibmer 1835-1836, 7.

160 Wibmer 1835-1836, 7.

161 Wibmer 1835-1836, 8; cursivering in de tekst. Wie de aanwezige figuren zijn is niet goed na te gaan; op pagina 7 worden ze Saffo, Rinkkink en Greefje genoemd. Saffo kan verwijzen naar de Griekse dichteres Sappho, maar Rinkkink en Greefje zijn niet thuis te brengen.



voortkomt uit retoriek dan uit diepgevoelde intenties.<sup>162</sup> Zo ironiseren ze de oprechtheid van het schrijverschap, terwijl die juist de basis vormde onder het posture van de eigenaam. Wellicht proberen deze teksten de verworvenheden van de andere twee teksten te combineren: waar de anonimiteit vooral ruimte biedt voor fictionele vrijheid en het schrijven onder de eigenaam primair inzet op auteursautoriteit, probeert het schrijven onder pseudoniem autonomie en autoriteit samen te brengen. Of dit slaagt, valt nog maar te bezien: eerder lijkt dit derde posture de autoriteit die opgeëist werd in het tweede posture te ondermijnen. Heel scherp is dit echter niet te zien, omdat Wibmer vrij weinig pseudonieme teksten schreef waarin op deze manier zelfrepresentatie en fictionalisering samenkwamen.

## DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE

### 1.6 Receptie

Wibmers leven is door hemzelf geschreven: we weten weinig méér van hem dan wat hij er zelf over opgetekend heeft. Contemporaine receptiebronnen bestaan er nauwelijks van hem en ook latere auteurs en onderzoekers verwijzen maar heel sporadisch naar zijn werk. Dat betekent dat er nauwelijks heterorepresentatie van hem bestaat, anders dan van de veel canoniëkere auteurs die later in dit boek besproken zullen worden. Terwijl de vier andere kernauteurs schrijvers met een grote reputatie zijn, een reputatie die ook sterk door een welwillende heterorepresentatie versterkt is, is en blijft het rond Wibmer stil.

Slechts van enkele teksten van Wibmer zijn reacties van tijdgenoten bekend. Zo is er één reactie op de *Utopiaansche Courant*: een kort gedicht, geschreven door iemand met het veelzeggende pseudoniem *Nederlander*. Hij heeft geen goed woord over voor de gezagsondermijnende praktijk van de schrijver van de *Utopiaansche Courant*: 'Een' Schrijver werpt zich op, met vuige lastertaal; / Ontziet noch Gouverneur, noch Koning zelfs, te schenden, / Om zoo het volks des lands te storten in ellenden!<sup>163</sup> Of *Nederlander* met zijn tekst inderdaad de stem van het volk verkondigde is niet na te gaan, maar duidelijk is dat hij het verzoeningsdiscours en de gezinsmetaforiek hanteerde die door Willem I werden gepropageerd en door populaire schrijvers als Tollens werden toegepast (paragraaf 1.2): na jaren onrust zouden de Nederlanders verlangen naar '[d]e vrede voor 't gemoed, 't genoeg voor 't gezin'.<sup>164</sup> Even kritisch is *Gewigtige aanmerkingen* (1819), geschreven door Een' regtsgeleerde, dat zich fel keert tegen de opruiende tendens in *De Nederlandsche koopman en zijne korrespondent* (1819), een tijdschrift binnen het anonieme posture dat hierboven onbesproken is gebleven.<sup>165</sup> Van een andere reactie is niet eens duidelijk of het hier wel echt om heterorepresentatie gaat, of eerder om gemaskeerde zelfrepresentatie: een berijmde satirische brief aan 'den schrijver der *Utopiaansche Courant*', geschreven door Een Inwoner van Utopia. De negentiende-eeuwse pershistoricus Sautijn Kluit gaat ervan uit dat deze tekst

162 Zie over de 'retoriek van oprechtheid' de bundel Van Alphen, Bal en Smith 2009.

163 *Nederlander* 1819, 1.

164 *Nederlander* 1819, 2.

165 Een' regtsgeleerde 1819.

– waarin spottend duidelijk wordt gemaakt dat de waarheid nooit overwint in Nederland, en waarin impliciet Wibmers politieke opvattingen worden bevestigd – door Wibmer zelf is geschreven.<sup>166</sup> Deze interpretatie kan heel goed kloppen, maar controleerbaar is ze niet. Dit laat zien hoe moeilijk het voor deze periode is om scherp bepalen welke teksten door wie geschreven zijn, en wat dus auto- en heterorepresentatie is.<sup>167</sup>

Wibmer zelf moet van deze situatie gebruik hebben gemaakt. Het is althans veelzeggend dat hij in zijn autorepresentatie zoveel ruimte neemt voor wat ik de ‘representatie van de heterorepresentatie’ noemde (paragraaf 1.3), oftewel voor de weergave van vermeende reacties van tijdgenoten. Hij kon zichzelf als een zeer populaire figuur neerzetten, omdat er weinig bronnen lijken te zijn geweest die hem konden tegenspreken. Vooral zijn rooskleurige verbeelding van de massale vreugde die na zijn eerste vrijspraak eind 1819 losbarstte komt gechargeerd over. Toch werkte het wel: zo baseerde Sautijn Kluit, die decennia later schreef en geen andere bronnen tot zijn beschikking had, zijn analyse van de rechtszaak vooral op Wibmers zelfrepresentatie. Het leidde ertoe dat hij de vrijspraak ‘een waar evenement’ noemde.<sup>168</sup>

Daarmee behoort Sautijn Kluit tot de weinige auteurs die een positief getinte reactie op Wibmer en zijn werk hebben gegeven – met een latere historicus als Susanne Gabriëls, die beargumenteerde dat de *Pleitrede* een knappe, gewaagde tekst is met een uitgeknipte retorische structuur.<sup>169</sup> In Wibmers eigen tijd is het op de handvol bovengenoemde negatieve reacties na praktisch stil. Slechts een enkel meer progressief tijdschrift neemt het voor hem op, maar dan vaak nog op een halfslachtige manier. Zo is het radicale *Algemeen Nederlandsch Nieuws- en Advertentieblad*, dat net als Wibmer de republikeinse kant koos en dus rond 1820 een minderheidsstandpunt verkondigde, de enige krant die serieuze aandacht had voor de twee rechtszaken in 1819 en 1820. Andere kranten meldden alleen zijn veroordeling op 20 juli 1820. Over zijn vrijlating in 1825 schreef alleen de *Arnhemsche Courant* een stukje. Zelfs deze krant, die toch tot de meer republikeinsgezinde bladen van Nederland behoorde, wenste Wibmer vooral een minder schandalig leven toe: ‘Wij hopen van den man, gelijk wij van elk mensch hopen, vooral die ongelukkig is geweest, dat hij door goede werken bewijzen zal van denkwijze in alle opzichten, bijna zouden wij zeggen van taktiek te zijn veranderd.’<sup>170</sup> De *Weegschaal*, een ander progressief blad, nam het wel voor *De koopman en zijne korrespondent* op toen dat tijdschrift door Een’ regtsgeleerde onder vuur werd genomen, maar tegelijkertijd toonde ook dit sympathiserende blad zich pijnlijk getroffen door Wibmers *Suspensie* en de manier waarop hij zich daarin presenteerde: ‘[H]et gedrag, het welk hij bij zijn suspensie als Proponent, in het openbaar toont, is, naar ons inzien, zeer niet geschikt, om omtrent deszelfs karakter eene gunstige gedachte te koesteren.’<sup>171</sup>

Die kwalijke reputatie bleef bestaan. In een UvA-exemplaar van de eerdergenoemde

166 Een Inwoner van Utopia 1820; Sautijn Kluit 1872.

167 Bezien vanuit de posturetheorie is dat feitelijk geen probleem: met de auteursnaam Een Inwoner van Utopia is er immers van een nieuw posture sprake.

168 Sautijn Kluit 1872, 12. Sautijn Kluit geeft aan dat de nummers 2 en 4 van de *Courant* herdrukt zijn; dit zegt iets over de populariteit ervan.

169 Gabriëls 1990.

170 *Arnhemsche Courant*, 18 oktober 1825.

171 Over *De koopman: De Weegschaal* (1819), nr. 9, 298-307. Over *Suspensie* en Wibmers gewraakte uitspraken: *De Weegschaal* (1819), nr. 7, 237-241, aldaar 237. Zie over *De Weegschaal Van Zanten* 2004, 117-123.

satirische brief schreef een (gezien de spelling hoogstwaarschijnlijk negentiende-eeuwse) lezer negatief over Wibmers lasterlijke publicaties en de ‘schandelijke straf’ waartoe die aanleiding zou hebben gegeven.<sup>172</sup> Hedendaagse pershistorici als Jeroen van Zanten en Jaco Schouwenaar schetsen nog altijd een weinig opwekkend beeld van Wibmer. Van Zanten presenteert hem als niet meer dan een handige, opportunistische figuur die slim inpikte op actuele thema’s waarmee geld te verdienen viel, terwijl Schouwenaar een ooggetuige citeert die Wibmer als een figuur in de marge schetste na zijn rechtszaken: hij zou door zijn ‘losbandig leven’ – de woorden van de tijdgenoot – verlopen zijn geraakt en een drankverslaving hebben opgelopen.<sup>173</sup> Erg neutraal kan deze beeldvorming echter niet worden genoemd: dit verslag is gemaakt door geheim agent Carel Bieder, die aan minister Van Maanen rapporteerde over een huisbezoek aan Wibmer.

Wibmer had alles in zich om een veelbesproken schandaalschrijver te worden: er speelden rechtszaken, waarbij hij eenmaal spectaculair werd vrijgesproken, hij nam met herrie afstand van de kerk en leverde felle kritiek op koning Willem I. Achttiende-eeuwers als Jacob Campo Weyerman en negentiende-eeuwers als Multatuli en Conrad Busken Huet zouden bekend en gewaardeerd worden, juist vanwege een dergelijke kritische en enigszins schandalige reputatie. Wie strijdt voor zijn autonomie, krijgt daar niet zelden later veel autoriteit voor terug. Waarom zou Wibmer volstrekt vergeten raken, zó vergeten zelfs dat zijn naam niet eens in de zeer uitgebreide Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (DBNL) is opgenomen? Verschillende redenen dienen zich aan.

In de eerste plaats was het culturele domein in de periode 1816-1836 eenvoudigweg zó repressief, dat tegendraadse stemmen werkelijk met veel kracht onschadelijk konden worden gemaakt. In 1819-1820 lukte dat nog niet, maar de overheid slaagde er na 1825 in om nieuwe ophef over de figuur van Wibmer te voorkomen. Uit archiefonderzoek van Jaco Schouwenaar blijkt dat Wibmer in 1830 opnieuw werd opgepakt wegens *De Amsterdamsche Mercurius*, waarmee hij inspeelde op de onlustgevoelens rond de Belgische opstand, maar dit keer lijken de machthebbers erin te zijn geslaagd de zaak stil te houden. In de kranten is er niets over te vinden.<sup>174</sup> Ook in 1835 hielden regeringsfunctionarissen hem nog scherp in de gaten, toen ontevreden grondeigenaars in opstand wilden komen tegen de regering en daarvoor Wibmer hadden ingeschakeld. Ook hierover bleef het uiteindelijk stil.<sup>175</sup> Dat er in het maatschappelijke klimaat ook écht weinig ruimte was voor

172 ‘Omstreeks het jaar 1818 of 1819 (naar mijn geheugen) moet in Amsterdam een proces gevoerd zijn tegen zekeren Wibmer, welke onder den titel van *Utopiaansche courant* een blad schreef, hetwelk voornamelijk ten doel had, de bedoelingen enz. van onze Regering in een bespottelijk of lasterlijk daglicht te stellen. *Wibmer* werd (meen ik) door den Regter tot eene schandelijke straf veroordeeld, en een en ander heeft aanleiding gegeven tot de uitgave van het vuile vers dat in de stukken hierachter gevonden wordt.’ (Een Inwoner van Utopia 1820; exemplaar UvA) Dat deze aantekening negentiende-eeuws is, is af te leiden uit het gebruik van de spelling ‘Regter’, die in de twintigste eeuw ongebruikelijk is geworden.

173 Van Zanten 2004, 126 en 202; Schouwenaar 1999, 188.

174 Schouwenaar 1999, 390 noot 25. Ik heb deze nauwelijks gedocumenteerde derde rechtszaak niet verder nagezocht. Wibmer werkte naast *De Amsterdamsche Mercurius* nog mee aan de oppositiebladen *L’Etendard* (1830-1834) en *De Onpartijdige* (1832-ca. 1840).

175 C.J.G. Copes van Hasselt, auditeur-militair in Noord-Holland, schreef in een brief van 28 maart 1835 aan minister van Justitie Van Maanen dat ontevreden grondeigenaars in opstand wilden komen tegen de regering en daarvoor Wibmer hadden ingeschakeld. (Colenbrander 1922, 580) Dat doet vermoeden dat Wibmer nog altijd in opdracht schreef.

kritische stemmen, zal ook niet hebben meegeholpen: ook de meeste lezers moeten zich liever verre van de schandalige Wibmer hebben gehouden. Blijkbaar is er wel een zekere mate van publicitaire en maatschappelijke vrijheid nodig, wil een kritische stem in de contemporaine en latere debat enige voet aan de grond krijgen.

Ook Wibmers publicitaire keuzes, die deels door de beroerde omstandigheden werden ingegeven, hielpen niet om het werk bekend te maken en te houden. Nadat hij eerst bij enigszins schandalige uitgevers als Moolenijzer had uitgegeven en later voor het erg onbekende G. Boom had gekozen, publiceerde hij in 1836 zelfs alleen nog maar in eigen beheer. Uit krantenadvertenties is af te lezen dat hij maar liefst tien boekjes in de laatste maanden van zijn leven uitbracht, onder telkens wisselende huisadressen. Slechts een enkele is überhaupt overgeleverd.<sup>176</sup> De slechte kwaliteit van negentiende-eeuws papier en de goedkope druk zullen aan het nagenoeg verdwijnen van het materiaal debet zijn geweest.

Tot slot moet Wibmers marginalisering ook samenhangen met de dynamiek van historisch onderzoek: bepaalde historische vraagstukken kunnen voor sommige periodes onderbelicht blijven. Terwijl er voor de achttiende eeuw veel onderzoek bestaat naar satirische beroepsschrijvers, een situatie die sterk gefaciliteerd is door de Stichting Jacob Campo Weyerman die zich speciaal op deze groep richt, is het beroepsschrijverschap van de vroege negentiende eeuw helemaal buiten het blikveld van literatuurhistorici gebleven (vgl. paragraaf 1.2). Wanneer er geen auteurs of wetenschappers zijn die zulk werk levend houden, kan het gemakkelijk in vergetelheid raken.

## 1.7 Tegenspelers: Johan de Vries en anderen

### *De martelaarsretoriek bij Van Bevervoorde en Meeter*

Op 2 oktober 1836 overleed Wibmer aan een beroerte, vermoedelijk vergeten bij het grootste deel van zijn lezerspubliek.<sup>177</sup> Dat zijn publicitaire geest echter in de decennia daarna wel bleef bestaan, zelfs prominenter dan gedacht, blijkt uit de opbloei van de oppositiejournalistiek tussen 1840 en 1856. Een hele reeks aan nieuwe auteurs komt op, die wat posturering betreft sterk met Wibmer te vergelijken is. Of deze schrijvers Wibmer en zijn werk ook gekend hebben is moeilijk na te gaan, maar het is waarschijnlijk van wel. Zo lijkt de weduwe van Wibmer, een vrouw die volgens Sautijn Kluit de meisjesnaam Klasing had, na de dood van haar man nog een rol te hebben gespeeld in het op-

<sup>176</sup> Hierbij de titels van de titels die Wibmer schreef in de laatste maanden van zijn leven, tussen 7 maart en 22 augustus 1836, met tussen haakjes de advertentiedata in het *Algemeen Handelsblad*: *Majofski's aanlanding in de benedenwereld*, mitsgaders deszelfs ontmoetingen met voorname Personaadjen (7 maart); *Adieux et regrets au bougmestre de Pégu* (14 maart); *Wellekomst-diner van Majofski in de benedenwereld* (30 maart); *Sommatie aan de 27 Amsterdamsche Predikanten* (11 april); *Concert Spirituel à Pégu* (21 april); *Onze hoop op het muzijkfeest* (25 april); *De Eklips van 15 mei 1836* (13 mei [sic; de eclips wordt 'profetisch uitgelegd']); *Amsterdamsche Hutspot* (27 juni); *Alibaud, deszelfs Daad, Procédures en Uiteinde* (22 juli); *Curius, of de knollen negotie* (22 augustus). *Amsterdamsche Hutspot* is het enige boekje dat in de collectie van een Nederlandse universiteitsbibliotheek is overgeleverd, de Universiteitsbibliotheek Utrecht.

<sup>177</sup> 'Op heden Overleed hier de Heer JEAN BAPTISTE DIDIER WIBMER aan de gevolgen eener Beroerte. Amsterdam, 2 October 1836.' (*Algemeen Handelsblad*, 8 oktober 1836)

positiemilieu.<sup>178</sup> Volgens een rapport van 1 maart 1841, geschreven door de gouverneur van Noord-Holland aan de nieuwe koning Willem II, bracht Klasing een ‘pamphlet’ uit waarin satirisch geschreven werd over het huwelijk tussen Willem I en zijn tweede vrouw Henriëtte d’Oultremont.<sup>179</sup> Het is niet onwaarschijnlijk dat ze in contact stond met journalisten die zich vanaf 1839 tegen dit huwelijk hadden gekeerd.

In de jaren rond 1840 politiseerde de pers plotseling in hoog tempo: nadat het aantal oppositiekranen jarenlang op één hand te tellen was geweest, mengden grotere kranten als de *Arnhemsche Courant* en het *Algemeen Handelblad* zich nu openlijk in zaken rond het koningschap van Willem I. Dat kwam onder meer door de machinaties van kroonprins Willem, die de controverse rond het voorgenomen tweede huwelijk van zijn vader – d’Oultremont was Belgisch én katholiek, en in Nederland leefden sinds 1830 sterke anti-Belgische gevoelens – aangreep om zelf op de troon te kunnen komen. De latere Willem II, die al jarenlang bij allerlei omkooptschandalen betrokken was, onder meer om gevoelige informatie over zijn bisexualiteit geheim te houden, betaalde enkele figuren om als geheim agent voor hem te fungeren. Een van hen was Dirk Benjamin Adrian, die op verzoek van kroonprins Willem het *Algemeen Handelsblad* benaderde en de krant betaalde om kritisch over Willem I te schrijven. De campagne was een succes – het huwelijk werd uitgesteld en de koning zag zich al in 1840 gedwongen af te treden ten gunste van zijn zoon.<sup>180</sup> Ook beroepsschrijvers, onder wie de radicaal Adriaan van Bevervoorde, werden voor dit soort omkooptactijken ingeschakeld. Zo was Van Bevervoorde een van de mannen aan wie in 1848 gevraagd werd een notoire oplichter af te kopen die beweerde door Willem verleid te zijn en die dreigde de openbaarheid te zoeken.<sup>181</sup>

Na de troonsbestijging van Willem II op 28 november 1840 ontstond zo een nogal ingewikkelde nieuwe verhouding tussen de regering en de oppositiejournalistiek: Willem had heel wat mannen aan zich gecommiteerd en hen geheime opdrachten laten uitvoeren. Vaak profiteerden ze daar nog steeds van. Adrian begon, toen hem niet langer de afkooptommen toevielen die hij al een tijdlang ontving, brochures te verspreiden waarmee hij zijn gelijk probeerde te halen.<sup>182</sup> Ook auteurs als Eillert Meeter werden door toegelagen ‘rustig gehouden’, maar op de lange termijn leverde dit voor Willem enkel grotere problemen op. Volgens Jeroen van Zanten is Willems meegaandheid bij de grondwetsherziening van 1848, die hem van een belangrijk deel van zijn macht beroofde, niet los

178 De naam Klasing staat in Sautijn Kluit 1872, 6. Hij meldt ook dat het echtpaar een zoon en twee dochters had.

179 Rüter 1941, 148 en 150-152. Opvallend aan dit boekje is de Utopiaans aandoende tijds- en plaatsaanduiding: ‘Zwart-Adelaarsland, op den huize Spotlust, den 44sten van Schalkmaand’. (Anoniem 1841)

180 Over deze intriges tegen Willem I: Robijns 1967, 85-93, Schouwenaar 1999, 250-260 en Van Zanten 2013, o.a. 447-454. Eillert Meeter, een van de belangrijkste oppositiejournalisten, schreef in zijn memoires (1857) ook over deze intriges; een belangrijke informatiebron, al is volstrekt onduidelijk hoe betrouwbaar zijn tekst is: Meeter 1966, m.n. 35-43.

181 Van Zanten 2013, 538-554.

182 Al in zijn memoires *Fragment uit mijne levensgeschiedenis* (1847) had hij de onwettige kerkering die hem midden jaren 1840 was overkomen aan de kaak gesteld. In de jaren 1850 bleef hij pamfletten publiceren tegen ex-geheim agent C.C.E. d’Engelbronner en tegen minister van Justitie F.A. van Hall om de ‘onrechtmatige’ behandeling die hem was toegevalen te beklagen. Hij presenteerde de omkooptsom waarvan hij had geprofitteerd daarbij als een lijfrente. Zie over deze weinig onderzochte publicist Gras 2009, 126-129 en Van Zanten 2013, 447-450.

te zien van het feit dat de koning om zijn seksualiteit chantabel was.<sup>183</sup> Toen Willem III in 1849 op de troon kwam, probeerde hij onmiddellijk van alle omkopers af te komen.<sup>184</sup> Deze strengere opstelling tegenover de radicale pers verklaart waarom juist in de vroege jaren 1850 publicisten als Van Bevervoorde en De Vries nog voor het gerecht werden gebracht, terwijl toen officieel de vrijheid van drukpers was gegarandeerd.

Deze auteurs hanteren schrijf- en zelfrepresentatietechnieken die doen denken aan Wibmers posture van de eigennaam. Adriaan van Bevervoorde maakt bijvoorbeeld een verslag van zijn rechtszaak en gevangenistijd, dat sterk aan Wibmers *Procedures* doet denken: *Onwettige arrestatie en kerkering van eenen weging drukpers-zaken veroordeelde* (1850). Frappant is dat dit boekje met bijna exact dezelfde scène begint als *Procedures*. Wibmer schrijft: ‘Op den 6den April 1820 zat ik stil voor mijn lessenaar te schrijven, toen de Deurwaarder LEEPEL, het aankloppen vermoedelijk niet gewoon, in mijne kamer trad, vrij zacht, uit vrees misschien van zijn kaptuur te verschrikken, en op eens voor mij stond.’<sup>185</sup> Van Bevervoorde: ‘Woensdag, 14 November 1849, des morgens omstreeks acht ure, verschenen zeer onverwachts in mijn woonverblijf, te Amsterdam, de twee deurwaarders LEEPEL, vader en zoon.’<sup>186</sup> Kenmerkend voor deze tekst is daarnaast de martelaarspose van Van Bevervoorde, die aangeeft dat niet alleen hij terecht staat, maar de gehele vrijheid van drukpers in het geding is door deze zaak: ‘[N]aar mijn gevoelen, [is] in mijn persoon de *gehele* nederlandse drukpers met de boeijen der misdaad [...] geketend geworden, – gelukkig maar zinnebeeldig.’<sup>187</sup>

Eillert Meeter presenteert zich met een zelfverzekerde houding als hij op 14 oktober 1840 terechtstaat vanwege de uitgave van zijn *Tolk der vrijheid* en vanwege een kermisrel.<sup>188</sup> In zijn pleitrede geeft hij er blijk van dat hij de achteruitgang van Nederland aan het licht wil brengen. Dat doet hij echter niet om de koning te belasteren, maar alleen vanwege zijn liefde voor de waarheid: ‘[H]et was mijn doel om met ronde woorden, zoodanig dat ieder het begrijpen konde, de *waarheid* te zeggen, bestaande gebreken aan te wijzen en herstellingsmiddelen voor dezelve op te sporen.’ Daarmee geeft hij zichzelf de ruimte om opvallend direct tegen onrecht tekeer te gaan, zoals tegen het ‘nepotismus, omdat het thans meer dan ooit in ons vaderland heerscht, den burgerstand en de behoeftige klassen onverdragelijk knelt en den man van deugd en verdienste bij domme kruipers en lage vleijers, doch die tot de bevoorrechten behooren, ten achteren stelt: – omdat het dus uiterst schadelijk voor de maatschappij is.’<sup>189</sup> Meeter stelt dat alleen God het recht heeft bij iedereen in de ziel te kijken. Dat brengt hem zelfs tot een dreigement aan de rechtbank:

183 Van Zanten 2013, 554.

184 Van Zanten 2013, 584-588. Vaak verliep die veroordeling op basis van wetgeving uit 1829-1830, ingesteld in de tijd kort voor de Belgische Opstand, toen veel Zuid-Nederlandse oppositiebladen tegen Willem I in opstand kwamen. Belediging van de koning kon toen nog gemakkelijker strafbaar worden gesteld. De nieuwe wet werd openbaar gemaakt in de *Nederlandsche Staatscourant* op 8 juni 1830.

185 Wibmer 1825-1826, 3.

186 Van Bevervoorde 1850, 1.

187 Van Bevervoorde 1850, 15.

188 Meeter gaf zijn eigen visie op deze rel in Meeter 1966, m.n. 56-66.

189 Meeter 1840, 5-6.



Maar dat oog! Edel Groot Achtbare Heeren! dat boven de sterren waakt, bewaakt ook u. Hij, de Opperheer der Schepping, de God der gerechtigheid en barmhartigheid, Hij zal ook u eens rigten. [...] [V]oor hen, die hunne natuurgenoeten verdrukt en ongelukkig gemaakt hebben, zijn de poorten der eeuwige gelukzaligheid voor altijd gesloten. Overweegt dit dikwijls, Mijne Heeren, maar overweegt dit vooral thans.<sup>190</sup>

Net als Wibmer combineert hij deze zelfverzekerde taal onder meer met het argument dat zijn bedoelingen verkeerd geïnterpreteerd zijn. Toen hij tijdens de kermisrel uitriep ‘Weg met de koning!’ was dat op zichzelf helemaal niet strafbaar:

Door het roepen van *weg met den koning*, is het niet bewezen of wij een Mammelukken koning, een koning der wilden of een Europeisch [sic] koning bedoelen, met de kreet van *weg met den koning van Holland*, kan geen ander bedoeld worden dan LOUIS NAPOLEON, omdat dit de eenigste vorst was, die ooit den naam droeg van koning van Holland, en er thans geen koning van Holland meer bestaat, evenmin als er een koning van Groningen bestaat.<sup>191</sup>

Erg sterk kan dit argument niet worden genoemd. Terwijl Wibmer zijn onschuld kon beargumenteren door naar de fictionaliteit van zijn Utopiaanse verhaalwereld te verwijzen, probeert Meeter aannemelijk te maken dat alle uitspraken ambigu zijn.

### **De Vries' fictionele zelfrepresentatie**

Johan de Vries, die in 1854 voor de rechter kwam te staan voor *Een standbeeld in een zak* (verschenen onder het pseudoniem Asmodée) dat zich tegen Willem III richtte, pakt het gewiekster aan.<sup>192</sup> In *Asmodée voor de regtbank* worden een zelfverzekerde toon en een fictionaliteitsargumentatie met elkaar gecombineerd, terwijl die twee bij Wibmer in verschillende postures werden ondergebracht. Deze pleitrede wordt namelijk gepresenteerd als een rede van de fictionele figuur Asmodée. Zo suggereert hij dat de rechtszaak tegen een *fictionele figuur* gericht is, niet tegen een man van vlees en bloed. Die fictionaliteitsargumentatie zet Asmodée in de rede door:

Welnu, welke hoon of smaad steekt in deze woorden voor den Koning en de leden van het koninklijke Huis? ... Geene! want immers wat hebben zij te maken met dien man en dien vrouw, welke Asmodée beluisterde? ... Asmodée toch is een denkbeeldig wezen, dat alleen in het brein des schrijvers bestaat, en evenzoo zijn die man en die vrouw personen, die alleen hun bestaan aan de vindingrijkheid des schrijvers te danken hebben ...<sup>193</sup>

Het voor- en nawoord bij deze pleitrede representeren de figuur Asmodée in de hij-vorm, waarbij een onzichtbare verteller het woord doet. Deze in- en uitleidende tekst verbeelden niet alleen Asmodée zélf, maar ook de rechtsdienaren voor wie hij terechtstaat. De gehele rechtszaak wordt dus gefictionaliseerd. Dat leidt tot een fascinerende passage in

190 Meeter 1840, 9.

191 Meeter 1840, 44.

192 De naam ‘Asmodée’ verwijst naar een duivelkje dat verborgenheden aan het licht kan brengen; vgl. voor het gelijknamige tijdschrift (dat door De Vries werd opgericht maar na zijn dood werd overgenomen door A.H. van Gorcum) Maas 1998b en Pieterse 2008, 79-82.

193 De Vries 1854, 8.



het nawoord: er wordt verteld dat Asmodée zijn verdediging al gedrukt heeft en uit die gedrukte brochure zijn verdediging voordraagt.

“De Heer DE VRIES vindt zijn verdediging zóó mooi, dat hij die reeds heeft laten drukken,” zeide de Officier van Justitie [...].

Ja wel, Asmodée vindt zijne verdediging mooi ... uitmuntend mooi; daarom heeft hij ze dadelijk laten drukken, daarom geeft hij ze uit; hij vindt ze oneindig veel mooier dan de *speech*, het requisitoir van den Officier van Justitie. [...]

Asmodée zal van zijne verdediging duizende exemplaren verkoopen ... En wie zal zijne bibliotheek verrijken met het requisitoir van den Officier van Justitie?

“Nemo,” anders gezegd niemand ...

Op al die aanmerkingen door Mijnheer de Officier gemaakt, vond Z.E.A. dan ook bij voorraad [sic] weinig bijval. De talrijke menigte, die de teregtzitting bijwoonde, lachte, niet om Asmodée, maar om den Heer Officier van Justitie, die zich keerde en wendde in alle bogten om zijne beschuldiging vol te houden ...<sup>194</sup>

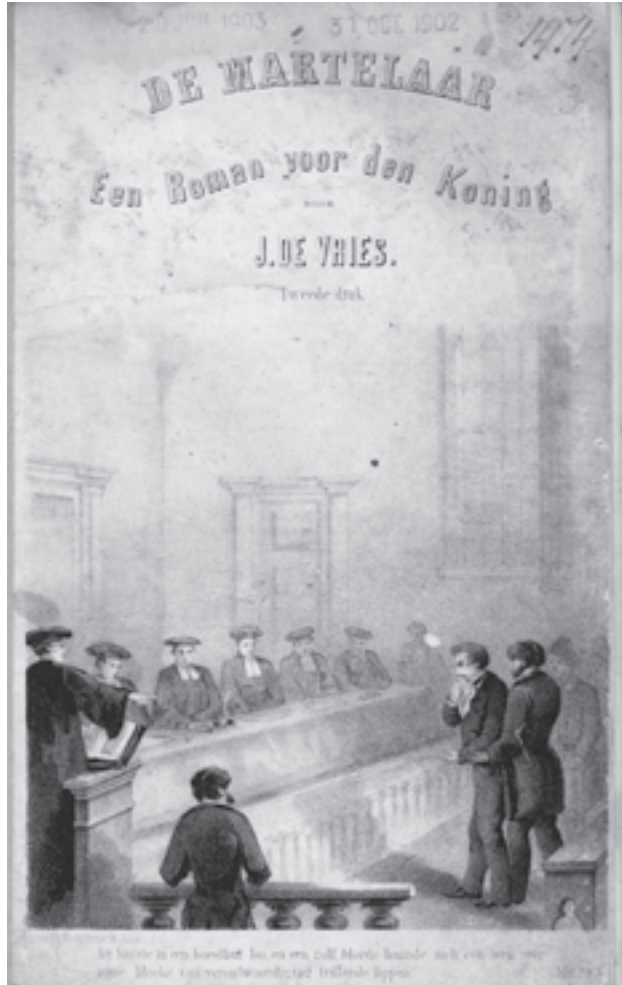
De Vries lijkt hier het fictionele spel te doorbreken door de Officier van Justitie zijn werkelijke naam ‘De Vries’ te laten noemen. Tegelijk is het de vraag of niet deze gehele scène bedacht is. Als De Vries namelijk daadwerkelijk de pleitrede al gedrukt had tijdens de rechtszaak, hoe kan hij dan in dat drukwerk zelf over de receptie van diezelfde pleitrede spreken? Er is ons geen aparte brochure bekend waarin De Vries zijn verdediging al uitgaf, dus alles wijst erop dat De Vries hier fantaseert over wat er zou kunnen gebeuren tijdens de rechtszaak. Dat stelt hem meteen in de gelegenheid de wereld van de fictie te gebruiken om de Officier van Justitie belachelijk te maken: hij laat hem uitgelachen worden door het publiek.

*Asmodée voor de regtbank* doorbreekt, net als de pseudonieme teksten van Wibmer, de strikte scheiding tussen ‘fictioneel’ en ‘non-fictioneel’ schrijven. Dat gebeurt echter op een veel ‘efficiëntere’ manier dan bij Wibmer. Waar de laatste met zijn pseudonieme posture vooral zijn eerder bepleite autoriteit lijkt te ondergraven, combineert *Asmodée voor de regtbank* een zelfverzekerde pleitrede met een gefictionaliseerd kader. De Vries zou datzelfde nog eens doen met zijn postume roman met de veelzeggende titel *De martelaar. Een Roman voor den Koning* (1856). Daarin worden essayistische uitweidingen over maatschappelijke misstanden slim ingeweven in een verhaal over vermoorde onschuld. De centrale boodschap van het boek, namelijk dat de maatschappelijke omgang met auteurs niet deugt en dat De Vries in het bijzonder daarvoor heeft moeten boeten, wordt in parateksten nog extra krachtig uitgesproken.

Dit boek vertelt het levensverhaal van drie personages, die elkaar al vanaf de kostschool kennen: Johann, de verteller van het boek; de wat onbehouwen maar goedhartige William Wood; en de bedeesde en keurige Eduard André. Terwijl de verteller onmiskenbaar – tot zijn naam aan toe – naar Johan de Vries is gemodelleerd, is André de werkelijke hoofdpersoon van het verhaal.<sup>195</sup> Er is dus sprake van een getuige-verteller, hoewel deze

<sup>194</sup> De Vries 1854, 19.

<sup>195</sup> De opening van het boek zinspeelt hierop: ‘Hoewel ik genoodzaakt ben te beginnen met van mij zelven te spreken, kan ik nogtans mijnen lezers verzekeren, dat ik geenszins het plan heb om hier mijne levensgeschiedenis mede te deelen, en dat ik noch de held, noch de hoofdpersoon ben van het verhaal, hetwelk ik hier laat volgen.’ (De Vries 1856, 3) Met een omweg ontwikkelt het boek zich alsnog tot een autobiografie, omdat



Afb. 3 Omslag van J. de Vries, *De martelaar*. Een Roman voor den Koning. Tweede druk. Met een narede van A.H. van Gorcum. Amsterdam: Van Gorcum, 1856. Exemplaar Universiteitsbibliotheek van Amsterdam (signatuur OTM: Ko8-345).

vertelsituatie niet erg consequent wordt vastgehouden: gedurende een deel van de roman volgen we André zonder dat er nog van interventies van Johann sprake is.

*De martelaar* vertelt in vier delen over de volwassenwording van deze drie personages. Het eerste deel vertelt over hun schooltijd en hun kennismaking met de arrogante Félix van Dorselen, neef van de minister van Justitie en kwade genius van het verhaal. In dit eerste deel ontwikkelt Van Dorselens intuïtieve afkeer van André zich tot haat wanneer André, tot het uiterste getergd door Van Dorselen, hem een blijvende wond op zijn gezicht bezorgt. Hij schendt Van Dorselens knappe gezicht met wat ironisch genoeg een ‘parel’ wordt genoemd, maar één ‘waardoor zijn gelaat bijna geheel [zijn] schoonheid verloren had’.<sup>196</sup> In de hooggeplaatste kringen waarin Van Dorselen zich beweegt, een wereld van uiterlijkheden, betekent dit een ramp: een voorgenomen huwelijk met een

volgens het nawoord alledrie de hoofdpersonages kenmerken delen met De Vries zelf.  
196 De Vries 1856, 69.

steenrijk meisje gaat niet door. Van Dorselen zal uit wraak zijn leven lang André blijven najagen, tot de dood aan toe.

André zelf is niet alleen de rechtschapenheid, maar ook de zwakheid zelve: hij heeft de intelligentie en assertiviteit van zijn latere vrouw Anna of de fysieke kracht en financiële draagkracht van William Wood hard nodig. In deel twee zien we hoe André zich als student moeizaam staande houdt, uiteindelijk mede door Van Dorselen in een huwelijk met Anna wordt gedreven en daardoor zijn positie als proponent sterk verzwakt: men zou er niet op zitten te wachten om een getrouwde proponent als predikant aan te stellen. Mede door die stap gaan Anna en André na diens studententijd een armoedige tijd tegemoet (deel 3), wat nog wordt versterkt doordat Van Dorselen zich inmiddels heeft opgewerkt tot advocaat-generaal en André met meerdere rechtszaken het leven zuur maakt (afb. 3). Uiteindelijk vlucht André naar Londen (deel 4), waar hij overlijdt aan longtering die hij al in Nederland heeft opgelopen en die zich door de laatste rechtszaak en zijn gevangentijd verergerd heeft. Zo sterft André als martelaar, fysiek volkomen gesloopt. In het laatste hoofdstuk van de roman zien we dat zijn kwelgeest Van Dorselen, naar Londen gekomen om de Wereldtentoonstelling te zien, sterft wanneer hij met Johann en Wood geconfronteerd wordt, vermoedelijk aan een hartaanval.<sup>197</sup> Daarmee is de roman ten einde.

De roman bevat verschillende passages die maatschappelijke misstanden meer of minder expliciet aan de kaak stellen. Zo ziet de lezer hoe André en Johann in hun auteursactiviteiten gefrustreerd worden. Johann benoemt zichzelf als te ‘rondborstig’, te openhartig over zijn mening, wat hem tijdens de predikantenopleiding in de problemen brengt. Net zoals Wibmer een keihard repressief systeem representeert waarin een openhartige auteur wel ten onder móet gaan, zo zien we in deze roman de universiteit en de wereld van de geestelijkheid voorgesteld als bekrompen, standbewust en dus ontoegankelijk voor een oprechte, eenvoudige man als Johann. De positie van (beroeps) schrijvers in zo’n samenleving is precair.

Verhalende passages worden soms uitvoerig toegelicht door essayistische uitweidingen, waarin de verteller zijn mening te kennen geeft over zaken als de maatschappelijke positie van toneelspelers, de verhouding tussen uitgevers en auteurs, de behandeling van handwerksters en het gevangenisbeleid.<sup>198</sup> De verteller Johann verantwoordt zichzelf voor deze essayistische passages en verwijst daarbij terug naar het voorwoord, waarin aangegeven werd dat *De martelaar* onrechtvaardigheden aan de kaak wil stellen, niet in de vorm van een pamflet maar in een roman.<sup>199</sup> Hier wordt dus een verband tussen de roman en zijn paratekst geschetst, waarmee het romankarakter van het boek gerelativeerd wordt: de J. de Vries die het voorwoord ondertekent, staat feitelijk gelijk aan de verteller Johann.

In het voorwoord presenteert De Vries zijn boek als een werk waarin de ‘gebreken en vooroordelen in de maatschappij’ worden blootgelegd, waarbij de romanvorm ertoe dient een zo groot mogelijk publiek aan te spreken. De belangrijkste geïntendeerde lezer

197 De eerste Wereldtentoonstelling werd in 1851 in Londen gehouden.

198 Respectievelijk De Vries 1856, 13-18; 183-188; 231-238 en 301-305. In deze essayistische passages zien we de radicaal-liberale, socialistisch getinte ideologie van De Vries terug. Zie daarover Giele 1968, m.n. 55-68 en Bos 2001, m.n. 46-48.

199 Voorwoord: De Vries 1856, vi-vii; vgl. met p. 13.

van het boek wordt expliciet genoemd: dit is de koning, die op de hoogte moet worden gesteld van de onrechtvaardigheden in zijn koninkrijk. Naast De Vries komt er nog iemand paratekstueel aan het woord: A.H. van Gorcum, uitgever van het boek en de De Vries' opvolger als redacteur van *Asmodée*. Van Gorcum zette *De martelaar* in de markt als een sensatie: hij organiseerde eind 1855 een intekening op de roman, die volgens krantenadvertenties van zijn hand zó succesvol was, dat de eerste druk van duizend exemplaren meteen op was. Een tweede druk volgde onmiddellijk en ook de derde druk noemde hij in maart 1856 al 'bijna uitgeput'.<sup>200</sup> Ook onderstreepte hij de politieke intenties van het boek nog eens door een brief van De Vries aan de koning toe te voegen, én hij schreef een 'narede' bij het boek, waarin hij handvatten bood voor de interpretatie van de roman en bovendien krachtig bijdroeg aan de heterorepresentatie van De Vries.

Het nawoord maakt van *De martelaar* een extra gelaagde autobiografische roman: Van Gorcum suggereert dat niet alleen de verteller Johann naar De Vries is gemodelleerd, maar dat ook allerlei situaties waarin André en Wood verzeild raken spiegelingen vormen met De Vries' leven. De Vries heeft zichzelf volgens Van Gorcum dus versplinterd in drie personages, die wellicht drie elementen van zijn persoonlijkheid moeten voorstellen: het schrijverschap (Johann), de intelligentie en rechtschapenheid (André) en de fysieke kracht (Wood). Als we *De martelaar* als een gefictionaliseerde autobiografie lezen, zoals Van Gorcum ons uitnodigt te doen, wordt het aannemelijk om in de gevangenschap van André een aanklacht te lezen tegen de vrijheidsberoving van oppositieschrijvers als De Vries. Volgens Van Gorcum projecteert De Vries het martelaarschap – dat zoals eerder gezegd een essentieel onderdeel was van de postures van Wibmer, Van Bevervoorde en Meeter – op de fictionele figuur André, om zo zichzelf niet te direct als martelaar neer te zetten:

[De Vries] heeft zich zelve niet willen voorstellen als de martelaar van de maatschappij, hare wetten, gebruiken, instellingen, lasteringen en vooroordelen; maar bij elke bladzijde, die onderwerpen betreffende, heeft hij een greep gedaan in zijn hart en zijne eigene wonden, – zoo smartelijk! – opengereten ...

O, hij moet daarbij veel geleden hebben en het moet verschrikkelijk geweest zijn voor zijn gevoel zijnen toekomstigen dood zelf te beschrijven ...<sup>201</sup>

Zo werkt *De martelaar* op een vergelijkbare manier als *Asmodée voor de regtbank*: ook in de roman worden een persoonlijke aanklacht en een trotse zelfpresentatie in een fictieel jasje gestoken, waarbij de fictie gebruikt wordt om meer verschillende kanten van het verhaal te kunnen dramatiseren. Door niet alleen André, maar ook Johann en Wood elementen van zijn levensverhaal te laten representeren, biedt De Vries een complexere visie

<sup>200</sup> Op 5 december 1855 adverteerde hij bijvoorbeeld voor de voorintekening van *De martelaar* in *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (voortaan: NRC). Hij probeerde er direct een sensatie van te maken en suggereerde dat er 'onaangenaamheden' (vervolgving, rumoer?) zouden kunnen ontstaan na publicatie. Op 11 januari 1856 publiceerde hij in *Algemeen Handelsblad* een advertentie waarin hij duidelijk maakte dat een tweede druk noodzakelijk was. Op 21 maart 1856 adverteerde hij weer, dit keer in *De Tijd*, met de boodschap dat de derde druk 'bijna uitgeput' was. Er zijn van *De martelaar* wel twee drukken bekend, maar een derde druk is niet bewaard gebleven.

<sup>201</sup> Van Gorcum in De Vries 1856, 369. Merk op dat volgens Vinken ook De Vries aan longtering overleed. Dat zou betekenen dat De Vries met André's dood al 'vooruitliep' op zijn eigen levenseinde. (Vinken 2005, 127)

op zijn positie als schrijver dan hij had kunnen doen in een strikt non-fictionele autobiografische tekst. Dat hij toch essayistische passages in zijn boek vlecht, is ongetwijfeld om zijn autoriteit duidelijker te kunnen laten gelden: had hij het slechts bij fictie gelaten, dan had hij minder scherp zijn mening over misstanden kunnen geven, maar nu kan hij een nadrukkelijke reflectie op die misstanden soepel combineren met een verhaal dat meer fictionele vrijheid toelaat.<sup>202</sup>

## 1.8 Besluit

Jean Baptiste Didier Wibmers postures van de anonimiteit en de eigenaam bieden allebei een vorm van autonomie. De anonieme satiricus gebruikt de vrijheid die de fictie hem biedt om machthebbers te bekritisieren. Tegelijkertijd zorgt de anonimiteit van dit posture voor een zekere machteloosheid: omdat de auteurspositie in het posture leeg blijft, is de auteur niet in staat om zich in het openbaar te presenteren of te verdedigen. Wanneer Wibmer dus onder vuur komt te liggen vanwege zijn anonieme teksten, zit er niets anders op dan uit de anonimiteit te treden en een nieuw posture te ontwerpen, waarbinnen hij zijn eigenaam kan gebruiken en meer autoriteit kan opeisen. Tegelijkertijd heeft dit posture zijn beperkingen: de ruimte voor satire en fictionalisering van het andere posture zijn hier nagenoeg afwezig. Hoewel er enige momenten van ironie in de *Pleitrede* en *Suspensie* zitten, bindt Wibmer zich tegelijkertijd vast aan een schrijfspraktijk waarin alleen maar oprechtheid lijkt te kunnen bestaan. De ‘brug’ tussen beide posities biedt het derde posture, waarin de oprechtheid geïroniseerd wordt. Daarin eist de auteur opnieuw de vrijheid op die hem in het anonieme posture gegeven werd: de boekjes die binnen dit derde posture geschreven worden, geven als het ware het signaal af dat de lezer de ‘oprechte’ autobiografische teksten als *Pleitrede* of *Procedures* met een korrel zout moet nemen. Ze ondermijnen echter ook de autoriteit die in het tweede posture werd opgebouwd, en zo blijkt ook dit derde posture bij Wibmer een wat problematische rol te spelen. Het oeuvre van Wibmer brengt scherp de spanning tussen autonomie en autoriteit aan het licht: deze twee elementen kunnen elkaar aanvullen – en dat zien we ook wanneer Wibmer zijn autoriteitspleidooi in *Pleitrede* onderbouwt met een verwijzing naar de vrijheden die een auteur moeten toevallen – maar kunnen elkaar ook bijten.

Johan de Vries, een van de tegenspelers van Wibmer, probeert niettemin tegelijk autonomie en autoriteit op te eisen en in zekere zin slaagt hij daar in. Hij vermengt fictie en non-fictie overtuigend door een deels gefictionaliseerde pleitrede te schrijven en een roman waarin juist essayistische passages zitten. Met beide teksten maakt hij enerzijds gebruik van de autonomie van de fictie, terwijl hij tegelijkertijd een pleidooi kan houden voor zichzelf en voor de zaak waarvoor hij strijdt. Kern van De Vries’ posture is dat hij, anders dan Wibmer, niet zo consequent ‘fictionele’ en ‘non-fictionele’ postures van el-

<sup>202</sup> Overigens nam Van Gorcum de gelegenheid te baat om zichzelf onderdeel van het fictionele spel te maken: ‘In de preventieve gevangenschap van Andé, heeft hij het lijden geschetst, dat ik gedurende circa dertien maanden in den kerker moest verduren, wegens staatkundige redenen’, zo beweert hij, om vervolgens aan te geven dat De Vries het verhaal van Van Gorcums gevangenschap kende uit verhalen én uit het lezen van diens dagboek. (Van Gorcum in De Vries 1856, 358)

kaar probeert te scheiden, en dus flexibeler met zijn posturering omspringt. De Vries' vermenging van het fictionele en het non-fictionele is radicaal te noemen: het is een opmerkelijke stap om in een pleitrede een fictionele figuur het woord te laten voeren en zo te suggereren dat niet een biografische persoon, maar een fictieel personage terechtstaat.

De manier waarop de martelaarshouding door Wibmer en De Vries wordt ingezet is deels vergelijkbaar, maar kent ook verschillen doordat ze anders met posturevorming omgaan. Bij beide schrijvers is het martelaarschap verbonden met een oprechtheidsretoriek. In navolging van een beroemde autobiograaf als Rousseau beweert Wibmer in zijn autobiografische teksten zó oprecht te zijn, dat hij zelfs zijn zwakheden en leugens aan het publiek prijsgeeft. Hij maakt zichzelf dus zwak door te laten zien hoe hard de repressie is waartegen hij moet opboksen, én benadrukt zijn eigen oprechtheid op een paradoxale manier, namelijk door zijn *leugens* tegen het kerkbestuur of de gevangenisbezoekers te openbaren. Op beide manieren onderbouwt hij zijn autoriteit: wie zwak is en toch tegen een machtige tegenstander blijft strijden, of wie oprechter tegen zijn publiek is dan maatschappelijk geaccepteerd is, kan uiteindelijk een belangrijke ethische positie innemen en daarmee zijn publiek én de regering de les lezen, zo is het idee. De martelaarshouding draagt op verschillende manieren aan deze posturering bij: enerzijds dient de figuur van de martelaar eens te meer om de houding van vermoorde onschuld hoog te kunnen houden, anderzijds kan met deze figuur nog eens worden aangetoond hoe gruwelijk de maatschappij is. Hetzelfde zien we in De Vries' *De martelaar*: Johann en André worden gepresenteerd als slachtoffers van een hard regime waarin kritische, oprechte schrijvers geen kans hebben. Maar waar Wibmer één van zijn postures, het anonieme, gebruikt voor het opvoeren van fictieve martelaars-schrijvers en alleen het eigenaamposture kan gebruiken om ook zichzelf een martelaarshouding te geven, schrijft De Vries een roman waarin hij, juist via het gebruik van verschillende fictionele figuren, zichzelf associeert met martelaarschap.

Wibmer en De Vries hebben allebei de neiging om de samenleving waarin zij of hun personages functioneren als érg onderdrukkend te verbeelden. Dat komt ze goed van pas, maar het lijkt ook niet helemaal uit de lucht gegrepen. Institutioneel was er daadwerkelijk weinig ruimte voor kritische beroepsschrijvers tussen 1820 en 1855; zo zag de overheid er geen been in om schrijvers te vervolgen en het rumoer over dergelijke vervolgingen zoveel mogelijk te beperken. Dat heeft als effect gehad dat de figuren van Wibmer en De Vries nauwelijks bekendheid hebben gekregen en dat hun in de heterorepresentatie weinig autoriteit toegeschreven is. Ze waren simpelweg te onbekend om vroeger of nu als kampioenen van de autonomie te kunnen gelden, al probeerden ze zichzelf wel degelijk gezag toe te schrijven. Er is blijkbaar óók maatschappelijke ruimte nodig voordat een eigenzinnige schrijver een symbool van autonomie en autoriteit kan worden. Pas na 1860 slaagt een auteur er in om tot een boegbeeld van de Nederlandse auteursautonomie uit te groeien: Multatuli.



# 2 De gespletenheid van het auteurschap

Multatuli (1820-1887)

## 2.1 Introductie

Hoe functioneert autoriteit, wie mag als gezaghebbend gelden en wie niet? Het zijn kernvragen in het oeuvre van Multatuli (pseudoniem van Eduard Douwes Dekker, 1820-1887), die in zijn duizenden pagina's romantekst, essayistiek en toneeltekst steeds terugkeren. Multatuli had er heel andere ideeën over dan zijn tijdgenoten. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de furieuze *Duizend en eenige hoofdstukken over specialiteiten* (1871), waarin hij tegenover de harte- en hersenloze expertise van de 'specialiteit' (specialist) de gevoelige en verstandige werkwijze van de generalist zet. Het betoog eindigt met een van de bekendste aforismen uit zijn werk: 'De roeping van den mens is Mens te zijn.'<sup>1</sup>

Multatuli's grootste bezwaar tegen mensen die in de samenleving als 'specialiteiten' worden gezien is dat ze hun gezag op een volstrekt illusoire kennis van zaken baseren. Die praktijk maakt hij belachelijk door een fictioneel verhaal te vertellen over baron Een-of-ander en zijn zoon Frits, twee stereotiepe kleinburgers (over de laatste wordt gezegd '[o]p onderscheiding had hy geen andere aanspraken dan dat hy niet de minste aanspraak maakte op onderscheiding'), die vanwege hun positie als specialiteit in het 'een of ander' een groot maatschappelijk gezag weten te verwerven.<sup>2</sup> Zo weet de baron zichzelf als kenner in koloniale en maritieme zaken op te werpen omdat zijn zoon, luitenant tweede klas, in de koloniën verblijft. Frits dommelt in een boot, varend over een Suri-naamse rivier, en beheerst na enkele dagen voldoende woorden Negerengels om zich verstaanbaar te maken: 'mi no sabi', oftewel 'ik weet het niet'. Zijn vader vindt zich door het koloniale verblijf van zijn zoon bevoegd om uitgebreid over koloniale problematiek te beginnen tegenover zijn vrienden en collega's. 'Frits-zelf had nu een *footboy* met dikke lippen en witte tanden. Zou dan Fritsjes vader geen verstand hebben van slaverny?'<sup>3</sup>

Multatuli's antwoord op deze retorische vraag zou uiteraard luiden dat Frits' vader volstrekt niet bevoegd is om over koloniale zaken mee te spreken. Wie niet zelf op onderzoek uitgaat naar de zaken waarover hij wil spreken en schrijven, heeft feitelijk geen recht van spreken. Het eigen, individuele oordeelsvermogen staat daarom voor iedereen die een autoriteit wil worden voorop. Maar ook Frits zelf gaat niet vrijuit: die mag zich

1 Multatuli *Volledige Werken* (voortaan: VW) V, 635; cursivering in de tekst.

2 Multatuli VW V, 513.

3 Multatuli VW V, 515; cursivering in de tekst.



dan in de kolonie bevinden, maar doet er niets aan om *eigen* denkbeelden te ontwikkelen. Voor hem geldt wat Multatuli zegt over iedere ‘jongeling’ die niet twijfelt aan de autoriteit van ouders, onderwijzers en de Kerk: ‘Gebiologeerd tot stompzinig berusten, raakte hy zoo gewoon aan ’t meegaan met anderen, dat-i z’n eigen denkvermogen liet *braak liggen*.’<sup>4</sup> De agrarische metafoor is typisch voor het oeuvre van Multatuli: hij stelt de mens steeds voor als een akker waarop ideeën en indrukken gezaaid zouden moeten worden, wil er iets tot ontwikkeling kunnen komen.

Volgens Multatuli berusten de meeste meningen op ‘voorbodachtelyke en uitdrukelyke versiering, op ’n gemakshalve als wáár aangenomen maar onbewezen en vaak onjuiste stelling, in één woord: op fictie.’<sup>5</sup> Dat geldt bijvoorbeeld voor de manier waarop mensen over autoriteit of ‘bevoegdheid’ nadenken. Multatuli beweert hier dat er ook een werkelijke, gegronde, niet-fictionele vorm van autoriteit bestaat en in *Over specialiteiten* noemt hij waarop die gebaseerd is: ‘gezond verstand’ en ‘Rede’ zegt hij ergens, of later in de tekst: ‘’n geoefend verstand en veel hart’.<sup>6</sup> Een kernprincipe van het posture ‘Multatuli’ is deze gegrondheid van de auteursautoriteit, het feit dat Multatuli gewerkt, nagedacht en gevoeld heeft en dáárom over kolonialisme, politiek of vrouwenemancipatie kan meepraten. Zijn pseudoniem zegt wat dat betreft veel: letterlijk vertaald betekent multatuli ‘ik heb veel gedragen’, maar door Multatuli-onderzoekers is het metaforische ‘gedragen’ meestal geïnterpreteerd als ‘geleden’ of ‘ondervonden’.<sup>7</sup> Daarnaast is nog een derde, nieuwe interpretatie mogelijk: ‘Ik heb veel gebracht’.<sup>8</sup>

Deze vertalingen symboliseren drie nauw samenhangende aspecten van Multatuli’s posture. Hij representeert zichzelf als een lijdende martelaar, die veel ellende heeft meegemaakt en daardoor kan meepraten over wat er mis is in deze wereld (paragraaf 2.3). Dit element van het posture doet sterk denken aan de martelaarshouding van Wibmer. Daarnaast is er het element van filantropie: Multatuli is een ‘gever’, die bereid is zowel financieel als qua ideeën te ‘zaaien’ onder zijn lezers (paragraaf 2.4). Hier bouwt hij verder op het beeld van de schrijver als filantroop, dat rond 1860 bij zijn intrede in de literaire wereld gemeengoed was (vgl. deel 1 van dit hoofdstuk). Het laatste element van zijn posture is ondervinding: zoals uit *Over specialiteiten* al blijkt zet hij zich neer als een auteur die ervaring heeft opgedaan in de wereld, en het is juist deze ervaring die hem tot een autoriteit maakt (paragraaf 2.5).

Zo beschreven lijkt Multatuli’s onderbouwing van zijn autoriteit nogal eenduidig: hij ontleent zijn positie eigenlijk niet aan zijn schrijverschap, maar aan de levenservaring die hij buiten zijn teksten opgedaan heeft. Maar het zit complexer. Hij mag in *Over specialiteiten* dan wel tekeer gaan tegen de ‘fikties’ die onze meningen ondersteunen, zijn eigen autoriteitsclaim berust grotendeels ook op fictie, namelijk op het inzetten van fictionele figuren

4 Multatuli VW V, 542; cursivering LH.

5 Multatuli VW V, 539.

6 Multatuli VW V, 492 en 630.

7 Koops-Van Bruggen 1990, 65; deze onderzoeker wijst ook op de horatiaanse achtergrond van het pseudoniem ‘Multatuli’. Uitdrukkingen als ‘Ik heb veel geleden’ en ‘Ik heb veel ondervonden’ komen veel terug in het oeuvre van Multatuli. Zie bijvoorbeeld Multatuli VW IX, 146-147 en Multatuli in Du Perron 1956, 344. Vgl. ook Meizoz 2007, 18-19 over pseudoniemen en posturing.

8 Het komt van het werkwoord ‘ferre’, dat onder meer ‘brengen’ als hoofdbetekenis heeft. (*Woordenboek Latijn-Nederlands* onder redactie van Harm Pinkster (1998), lemma ‘fero’)

als ‘Multatuli’, Max Havelaar, Sjaalman en anderen. Typerend voor zijn posturering is namelijk, en dit is een groot verschil met Wibmer, dat hij zich steeds als *gespleten* presenteert: hij roept meerdere personages in het leven die aspecten van zijn posture symboliseren en met elkaar in debat gaan. Hij zet daarmee het zelfversplinteringsproces dat Johan de Vries had ingezet in *De martelaar* (vgl. paragraaf 1.7) op een nog complexere manier voort. Uiteindelijk kunnen we zelfs stellen dat zijn autoriteitsonderbouwing verre van eenduidig is: terwijl hij ondervinding inderdaad als een belangrijke grond voor gezag opvoert, suggereert hij tegelijkertijd dat deze onderbouwing alleen maar functioneert voor wie geen werkelijke maatschappelijke verantwoordelijkheid draagt. Alleen wie in wezen ‘specialiteitloos’ is – en Multatuli is daar als schrijver die vindt dat hij geen schrijver is hét voorbeeld van – kan zich als mens ontwikkelen en zo een persoonlijke ethiek ontwikkelen.

Dit hoofdstuk analyseert dit postureringsproces, waarbij vooral Multatuli’s vroege teksten uit de jaren 1860 en 1861 aandacht zullen krijgen, en het werk dat hij in de jaren 1840 en 1850 als Eduard Douwes Dekker schreef. Het weinige werk onder andere postures, zoals de anonieme teksten voor *Opregte Haarlemsche Courant*, blijft onbesproken.<sup>9</sup>

## DEEL I ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS

### 2.2 Schrijverschap rond 1860

#### *Beroepsschrijvers rond 1860*

Uit paragraaf 1.2 bleek dat wordt aangenomen dat er vóór 1860 geen beroepsschrijvers zijn in Nederland. Pas rond het midden van de negentiende eeuw zou er voor het eerst in de Nederlandse geschiedenis een generatie van beroepsschrijvers opkomen, waartoe Geertruida Bosboom-Toussaint, J.J. Cremer, Conrad Busken Huet en Multatuli kunnen worden gerekend.<sup>10</sup> Deze opvatting is moeilijk houdbaar: niet alleen kennen we talloze professionele auteurs uit de achttiende eeuw en nog eerder, tussen 1819 en ongeveer 1855 zijn er schrijvers-journalisten als Wibmer en De Vries actief, zo hebben we gezien.

Voor zover er rond 1860 iets verandert aan de positie van beroepsschrijvers, is het vooral dat ze een meer gevestigde positie krijgen in het literaire landschap. Veelzeggend is dat Cremer en Huet allebei redacteur werden van een gewaardeerd tijdschrift: Cremer van *De Nederlandsche Spectator*, Huet van *De Gids*. Het zou een aanwijzing kunnen zijn dat het beroepsschrijverschap midden negentiende eeuw uit de marge begint te raken. In 1848 werd de drukpersvrijheid grondwettelijk vastgelegd, waarmee geleidelijk de vervolgving van auteurs begon af te nemen. Dat beroepsschrijvers niet meer zo gemakkelijk

<sup>9</sup> Na zijn vertrek naar Duitsland in 1866 verzamelde Multatuli een tijdlang Duitse politieke commentaren voor de *Opregte Haarlemsche Courant*. Al snel ging hij steeds meer citeren uit de zogeheten *Mainzer Beobachter*, naar later bleek een niet-bestaande krant. In deze reeks teksten presenteert Multatuli zich dus als compiler, terwijl hij eigenlijk auteur is. (Van der Meulen 2003, 517-523)

<sup>10</sup> Kuitert 1994 biedt een beknopte geschiedenis van het beroepsauteurschap vóór en tijdens de negentiende eeuw; daarnaast schreef Kuitert over de intrede van beroepsauteurschap midden negentiende eeuw in Kuitert 2001 en Kuitert 2002, m.n. 14.



Afb. 4 César Mitkiewicz, portret van Multatuli (1864). Exemplaar Bijzondere Collecties van de Universiteit van Amsterdam (signatuur Hs XLV E MF 1 h).

gecriminaliseerd werden, hielp uiteraard om kritische professionele schrijvers een meer geaccepteerde maatschappelijke plek te geven. In 1869 volgde er nog een wetswijziging die positief uitpakte voor professionele auteurs: het dagbladzegel (een belasting op kranten en weekbladen die drukwerk duur maakte) werd afgeschaft, met een opbloei van het Nederlandse kranten- en tijdschriftenlandschap tot gevolg.<sup>11</sup> Veel auteurs in deze periode verkregen een deel van hun inkomsten uit kranten- of weekbladjournalistiek, onder wie Huet, Gerard Keller en Johannes van Vloten – in dit opzicht was er sinds de dagen van Wibmer weinig veranderd.<sup>12</sup>

Het werd dus gemakkelijker om inkomsten uit het schrijven te genereren en het schrijven werd een meer gerespecteerd beroep, voor enkelen zelfs een comfortabele broodwinning. Dat gold bijvoorbeeld voor J.J. Cremer, die in de jaren 1860 en 1870 steeds populairder werd en daardoor hogere honoraria voor zijn teksten kon gaan bedingen. Ook gaf hij met veel succes publiekslezingen.<sup>13</sup> Lisa Kuitert beschrijft Cremer als een *celebrity*: in de jaren 1880 bestond er zelfs een lucifersdoosje met zijn portret.<sup>14</sup> Dit illustreert meteen een belangrijke mediale verschuiving: in de decennia na de uitvinding van de fotografie in de jaren 1830 werd het steeds gebruikelijker om portretten te laten maken en op grote schaal te verspreiden.<sup>15</sup> Ook Multatuli zag mogelijkheden hiervoor:

<sup>11</sup> Maas 1998a; Janse 2007, 211-249.

<sup>12</sup> Maas 1998a, 491.

<sup>13</sup> Kuitert 1994, 97-101 en Eyssens 1999, 21-25.

<sup>14</sup> Kuitert 2007, 218-219.

<sup>15</sup> Over auteursfotografie in de negentiende eeuw: Kuitert 2007 en 2011. Johnson 2012 bespreekt de auteursportretten van de vroeg-negentiende-eeuwse schrijfster Jane Austen, waarmee ze laat zien dat ook rond de beeltenissen van auteurs van vóór de uitvinding van de fotografie al een cultus kon ontstaan. Zie ook Ham en

in 1864 liet hij een fotoportret maken in twee versies, die voor respectievelijk 10 en 50 gulden verkocht werden (afb. 4). Vanwege die destijds exorbitante prijs (omgerekend respectievelijk 104 en 519 euro nu) werd dit een veel minder groot succes dan hij gehoopt had: de schrijver bleef met een hoge schuld achter.<sup>16</sup> Dat was sowieso het verhaal van zijn leven: hij zat met zijn kritische en complexe teksten in een literaire niche, anders dan Cremer, en was ook nog eens gul in zijn uitgaven – een gevaarlijke combinatie. Geen wonder dat hij zeker aan het begin van zijn carrière permanent in geldnood zat en een grote kring van mecenasen om zich heen had die hem ondersteunden. Kennelijk kon een beroepsschrijver die geen bestsellers schreef (zoals Cremer) of een journalistieke positie had (zoals Huet) moeilijk rondkomen, maar bestond er wél een mecenaatsstructuur in de negentiende eeuw, anders dan we tot voor kort dachten.<sup>17</sup>

Met de juridische positie van de professionele auteur was het slecht gesteld. Zo was er nog altijd geen wet voor auteursrecht. Met de instelling van de kopijwet van 1817 werden geen auteursrechten vastgesteld; alleen over het recht op verspreiding werd besloten. Hierover ontstond discussie rond de uitgave van Multatuli's debuutroman *Max Havelaar* (1860). Jacob van Lennep had in 1859 bemiddeld in de uitgave van het boek en gezorgd dat het bij de Amsterdamse uitgever De Ruyter kon worden gepubliceerd. Daarbij nam hij de vrijheid om enkele passages aan te passen en plaatsnamen afgekort weer te geven. Hij beweerde namelijk het kopijrecht over de roman gekocht te hebben door Dekker een contract te laten ondertekenen. Daarin was afgesproken dat Dekker zes maanden lang tweehonderd gulden toelage zou krijgen, maar dat het uitgave- en herdrukrecht voortaan in handen van Van Lennep zou zijn. Dekker dacht dat hij met het ondertekende contract zijn boek niet had verkocht en spande in 1861 tevergeefs een rechtszaak aan, die hij ook in hoger beroep verloor. Deze zaak maakt scherp duidelijk dat auteurs nauwelijks rechten op hun werk konden uitoefenen.<sup>18</sup>

Het is ongetwijfeld niet toevallig dat Multatuli na het gebrek aan succes in deze zaak begon met het publiceren van een lange periodieke reeks waarvan hij de rechten veel meer in eigen hand kon houden, *Ideën* (zeven delen, 1862-1877). Deze reeks, die Multatuli met een eenmanskrant vergeleek door te spreken over 'de Times van myn ziel', bood mogelijkheden om beschouwingen over actuele politiek-maatschappelijke onderwerpen te combineren met minder tijdsgebonden genres als het toneelstuk en de roman.<sup>19</sup> Het grote voordeel ervan was dat het verkopen van losse afleveringen per abonnement

Ruiter te verschijnen over auteursfotografie, met name in het midden van de twintigste eeuw.

<sup>16</sup> Voor alle omrekeningen van bedragen in dit hoofdstuk heb ik gebruikgemaakt van <http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php> (geraadpleegd op 3 september 2014). Multatuli wilde eigenlijk met de opbrengsten van dit project een krant beginnen zodra het dagbladzegel zou zijn afgeschaft, maar van dit plan is nooit iets terechtgekomen. Zie over deze zaak Multatuli VW XI, 418-419; 444-446; 448; 452-453; 456-459.

<sup>17</sup> Over Multatuli's mecenasen: Van den Braber 2012, m.n. 165-173. Vgl. ook Van den Braber 2002, m.n. 85-89. Ook Jongstra 1985 bracht de ondersteuners van Multatuli in kaart.

<sup>18</sup> Zie over deze zaak Sorgdrager en Van der Meulen 2010, m.n. de tekst van Peeperkorn (p. 63-91). Verder Beekman en Grüttemeier 2005, 28-42, die op een poëticaal conflict tussen Multatuli/Douwes Dekker en Van Lennep wijzen.

<sup>19</sup> Multatuli VW II, 316. In een voetnoot legt Multatuli uit dat hij niet zomaar de Times als voorbeeld heeft gekozen; die krant stond bekend als niet principieel, maar de stemming volgend van de meerderheid van de Engelsen. Zo volgt hij ook met *Ideën* geen principiële, vooraf bepaalde richting, maar hij schrijft 'naar den indruk van 't oogenblik.' (VW II, 669-670)

snelle winsten bood, maar dat de teksten vervolgens ook weer gebundeld konden worden en dus ook op langere termijn lucratief bleven. Het aantal intekenaren op de bundel was bovendien aanzienlijk: zo'n 800 op de eerste verzameluitgave in 1862. Van de tweede bundel liet hij zo'n 1650 exemplaren drukken, evenveel als van een gerespecteerd tijdschrift als *De Gids* in die tijd.<sup>20</sup>

### **De literaire cultuur als liefdadigheidscultuur**

Uit het opkomen van professionele, gerespecteerde beroepsschrijvers moet niet worden geconcludeerd dat het schrijven voor iedereen een broodwinning werd. Schrijven bleef voor de grote meerderheid van de auteurs een hobby, een activiteit waarmee ze zich onder meer als verantwoordelijke burger konden presenteren. Dat wordt het duidelijkst gedemonstreerd in een literair genre dat in de jaren 1860 zijn hoogtepunt kende: de liefdadigheidsliteratuur. Deze traditie en het daarmee samenhangende sentimentalisme verdienen hier uitvoerige aandacht, omdat Multatuli zich heel nadrukkelijk in deze tradities plaatst. Hij gaf zijn posture vooral vorm door zich het standaardposture van sentimentele liefdadigheidsschrijver toe te eigenen en vervolgens dat posture op te blazen en te vervormen.<sup>21</sup>

Het liefdadigheidsgenre was in de vroege negentiende eeuw ontstaan als een exponent van een veel bredere filantropische cultuur. Willem Bilderdijks *De ziekte der geleerden* (1807), verschenen bij de Leidse kruitramp, wordt als vroegste voorbeeld gezien.<sup>22</sup> Nederland kende in de negentiende eeuw nauwelijks armenzorg: hoewel J.R. Thorbecke zich ervoor had ingespannen van de armoedebestrijding een staatszaak te maken, was er in 1854 een wet aangenomen die verantwoordelijkheid voor armenzorg in de eerste instantie bij de kerk legde en pas daarna bij de staat.<sup>23</sup> Dat betekende dat armen afhankelijk bleven van liefdadigheid. Soms ging het om particuliere initiatieven, zoals de huizen voor ex-prostituees (Steenbeek) en verwaarloosde kinderen (Talitha Kumi) van de door het Réveil geïnspireerde predikant Ottho Heldring.<sup>24</sup> Soms ging het om projecten die door de staat geregisseerd werden, maar door de inzet van tientallen vrijwilligers, predikanten en schrijvers een succes konden worden. Een vergelijking met hedendaagse grote televisieshows bij rampbestrijding, met de medewerking van Bekende Nederlanders, ligt voor de hand.<sup>25</sup>

Naast kleinschalige projecten, waarbij een schrijver bijvoorbeeld een arm gezin wilde steunen, waren er namelijk ook massamanifestaties rond stormen, branden en vooral

<sup>20</sup> Pieterse 2008, 67.

<sup>21</sup> Ik besprak de liefdadigheidsliteratuur eerder in Ham 2011b.

<sup>22</sup> Vgl. Den Boer 1994, 15; Mathijssen 2002, 222; Mathijssen 2008, 179; Honings en Van Zonneveld 2013, 242-252. Vgl. ook Bilderdijk 1807, m.n. 4-5.

<sup>23</sup> Dankers 1990; Drentje 2004, 383 en 419.

<sup>24</sup> Zie over Heldring het *Biografisch lexicon voor de geschiedenis van het Nederlands protestantisme*, te raadplegen via <http://www.biografischportaal.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014). Houkes 2009, 47-71 schrijft over de christelijke filantropie.

<sup>25</sup> Deze vergelijking werd ook gemaakt in de eerste aflevering van de televisiedocumentaireserie *Nederland in 7 overstromingen* (uitgezonden op 13 december 2013, NTR, Nederland 2): zie <http://www.geschiedenis24.nl/7overstromingen/afleveringen/Aflevering-1-Help.html> (geraadpleegd op 3 september 2014). Vgl. ook het bijbehorende publieksboek Van de Stadt 2013, 60-85.

watersnoden.<sup>26</sup> Schrijvers brachten kleine gedichtenbundeltjes of novellen uit, vaak met een dramatische beschrijving van de ramp zelf, maar soms ook met een heel ander onderwerp, en de winst van het boekje kwam aan het goede doel toe. Ook preken werden vaak uitgegeven voor zo'n liefdadigheidsproject. De jaren 1855 en 1861 lijken twee pieken in de liefdadigheidsproductie.<sup>27</sup> In die jaren vonden er twee grote watersnoodrampen plaats die een grote productie aan 'waterpoëzij' op gang brachten.<sup>28</sup> Wie ruim telt, komt op ten minste 110 watersnoodtitels voor 1861 alleen.<sup>29</sup>

Het liefdadigheidsgenre riep een soort 'standaardposture' in het leven: de schrijver positioneerde zich als een burgerlijke auteur die zich inspande voor het nut van het algemeen. Bovendien schreef hij zich in een uitgesproken nationalistisch discours in. Het genre was één grote lofzang op de onverbreekelijke band tussen Nederland, God en Oranje. Opeenvolgende koningen grepen de rampen namelijk aan om charmeoffensieven te beginnen, iets wat Willem III in 1861 erg goed lukte. Hij riep dinsdag 19 februari 1861, zijn verjaardag, uit tot een nationale collecte en organiseerde in april een grote 'verloting' van schilderijen en ander antiek, wat ruim anderhalf miljoen gulden opleverde (omgerekend zo'n 13,7 miljoen euro).<sup>30</sup> Daarnaast zou zijn beeldvorming nog decennialang bepaald worden door het verhaal dat hij zich heldhaftig over ijs en op woest water had begeven om de slachtoffers bij te staan.<sup>31</sup> Schrijvers en schilders droegen niet alleen met liefdadigheidsboeken, maar ook met straatliederen, kinderboeken en historische schilderijen aan dat imago bij.<sup>32</sup>

De toon die liefdadigheidsauteurs aansloegen bij een verwoestende ramp als die in 1861 was opgewekt: de ramp werd aangegrepen om de onverbreekelijke band tussen God, koning en vaderland te bestendigen. Dat Nederlanders na Willems oproep weer massaal financiële hulp aan de watersnoodslachtoffers hadden geboden, gaf aanleiding tot onbedoeld cynische regels als 'Wat men ook elders bragt tot stand, / Hier, in 't geze-

26 Over liefdadigheidsliteratuur is verrassend weinig geschreven. Zie de doctoraalscriptie Den Boer 1994 voor een overzicht en interpretatie; zie ook Mathijssen 2002, 211-234; Mathijssen 2008, m.n. 179-183; Ham 2011b.

27 Den Boer 1994, 21 noemde deze periode althans de 'hausse-periode' van het genre; daarbij baseerde ze zich op Kruseman 1886-1887, dl. II, 77. Toch blijkt uit *Naamlijst van Nederduitsche boeken* (1828) dat er in 1825 al zeker 60 boekjes werden uitgegeven rond de watersnoodramp van dat jaar. (*Naamlijst 1828*, o.a. 122 en 125) Vgl. Dongelmans 1990; Kagchelland en Vanderstraeten 2001 en Kagchelland en Kagchelland 2009, 596-604.

28 [Schimmel] 1861, 559 gebruikt deze term 'waterpoëzij'.

29 Elsa den Boer vond 'slechts' 67 watersnooduitgaven voor 1855 en 87 voor 1861 (Den Boer 1994, 111-119). *Nederlandsche bibliographie* 1861, 37-40 en 79-80 noemt echter nog andere titels, waaronder boeken die over de ramp gaan maar geen uitgesproken liefdadig doel hebben. Daarnaast was er in 1861 ook een Javaanse watersnood waarover enkele boekjes verschenen. Een bibliografische zoekactie levert al gauw boekjes op die noch in de lijst van Den Boer, noch in *Nederlandsche bibliographie* staan, waaronder [Van Frankenhuisen] 1861, Thoden van Velzen 1861, Hoola van Nooten 1861 en Gerdes 1861; het totale aantal boekjes zal daarmee nog hoger hebben gelegen dan 110.

30 Dat is veel geld, maar toch bescheiden vergeleken bij wat er in 1825 werd opgehaald: 2.133.269 gulden, omgerekend 22 miljoen euro. Willem I schonk toen maar liefst 100.000 gulden. (*De Nieuwe Recensent* II (1861), 119)

31 [Van Frankenhuisen] 1861, 5. Over Willems gedrag en reputatievorming rond de watersnood van 1861: Van der Meulen 2013, 313-322.

32 Een voorbeeld van een straatlied over Willems gedrag in de watersnood: Anoniem 1861. Twee kinderboeken hierover: Vergers 1874 en Andriessen 1874. Ik schreef hier eerder over in Ham 2011b, m.n. 117-118 en 125-126. Over het belangrijke historische schilderij 'Schaatsenrijders wijzen koning Willem III de weg tijdens de watersnood in de Bommelerwaard': Carasso 1991, 161.



gend Nederland, / Is 't dat men weet te leven!<sup>33</sup> Maar ook voor de individuele kopers was het systeem goed, volgens veel watersnoodschrijvers. In Hendrik Tollens' *Bedelbrief, in den langen winter van 1844 en 1845*, een van de bekendste liefdadigheidsteksten, werd het kopen van een liefdadigheidsuitgave als een financiële transactie in plaats van een gift beschreven. Met zo'n boekje kopen lezers niet alleen 'zingenot' (een dubbelzinnig woord: 'leesplezier' en 'zintuiglijk genot'), maar ook 'zielsgenot'. Sterker nog: 'Ge ontvangt er dan dit liedje voor, / En, bovendien, Gods zegen.'<sup>34</sup> Door een boekje te kopen reserveerde de liefdadige koper een plekje in de hemel. *De brandklok, of de loterij zonder nieten*, geschreven voor de Javaanse watersnood van 1861, presenteerde het geven van geld voor de watersnoodslachtoffers zelfs als een investering waarvoor God je in het eeuwige leven sowieso zou belonen.<sup>35</sup>

Vaak werd in deze liefdadigheidsboeken de metafoor van het vaderland als huisgezin gebruikt, die sinds de tijd van Willem I zo populair was (vgl. paragraaf 1.2). Burgerlijke schrijvers sloten een 'pact' met burgerlijke lezers en samen bevestigden ze hun gehoorzaamheid aan de vaderkoning.<sup>36</sup> De armere Nederlanders, voor wie de opbrengsten meestal bedoeld zullen zijn geweest, maar die zelden de producenten of kopers waren, werden buiten dit pact gehouden. Door zichzelf én de kopers de hemel in te prijzen voor hun weldadigheid, bevestigden de auteurs een burgerlijke ideologie: aan de staatsinrichting hoefde niets te veranderen, de burgers zouden zelf zorgen voor een geleidelijke maatschappelijke verbetering. Weliswaar was liefdadigheid vooral een christelijk thema – zoals Thorbeckes verzet tegen de Armenwet wel laat zien – maar veel liberalen konden zich in grote lijnen wel met dit wereldbeeld verenigen, aangezien ze tegenstanders van staatsingrijpen waren.<sup>37</sup>

### Sentimentalistisch schrijverschap

Zo bezien valt het oordeel over de negentiende-eeuwse liefdadige schrijverspraktijk negatief uit. Er is echter ook een veel positievere interpretatie van het genre mogelijk. Door een liefdadigheidsboekje te schrijven, namen schrijvers deel aan een emancipatieproces: zij bemoeiden zich zelf met maatschappelijke problematiek en probeerden zichzelf én hun lezers te confronteren met de gevoelens en ideeën van een groep Nederlanders waarmee ze anders nooit in aanraking zouden komen. Als er namelijk iets aan de liefda-

33 S.T.H. 1861, 8.

34 Tollens 1856-1857, 176 en 178.

35 Julius de Tiende 1861.

36 Het begrip pact als aanduiding voor het negentiende-eeuwse contact tussen lezer en schrijver wordt ook gebruikt door Van den Berg en Couttenier 2009, 547. Het sluit min of meer aan bij het begrip 'mock reader' dat Harold Booth introduceerde. De 'mock reader' of voorgewende lezer is de *second self* van de geïmpliceerde auteur. (Herman en Vervaeck 2005, 28)

37 Wel dachten veel liberalen, en modernistische theologen met liberale politieke ideeën, dat niet liefdadigheid, maar opvoeding tot opheffing van de armen zou moeten leiden. (Buitenwerf-Van der Molen 2007, m.n. 161-164) Willem III stimuleerde het particulier initiatief door in 1861 een prijsvraag uit te schrijven voor het ontwerpen van vluchtheuvels in gebieden die vaak door watersnood getroffen werden. (Van Heuven-Van Nes 1994, 17-22) Enkele meer progressieve stemmen pleitten voor het inzetten van ijsbrekers om toekomstige watersnoden te voorkomen: [Andriessen] 1861 en B. van B. 1861. Sommige conservatieve predikanten verboden elk menselijk ingrijpen bij een ramp en interpreteerden zo'n ramp als een straf van God: [Schijvliet] 1861 en Buddingh 1861.



dige titels opvalt, dan is het hun sentimentele toon: de auteurs proberen zich in te leven in de ellende en wanhoop van mensen die met ontberingen te maken krijgen. Daarmee proberen ze lezers een indruk te geven van wat slachtoffers moeten doorstaan.

De liefdadigheidsliteratuur past daarmee in de traditie van het sentimentalisme: daarbinnen benadrukte men het belang van bevattelijkheid voor indrukken, net als de ‘aandoeningen’ waartoe die indrukken zouden moeten leiden. Het sentimentalisme wortelt in de achttiende eeuw; het is wel beschreven als een cultuur die niet alleen op literatuur betrekking heeft, maar ook op geneeskunde, economie, filosofie et cetera.<sup>38</sup> Een van de belangrijkste vraagstukken ervan is hoe gevoel ons in staat stelt om mee te leven met anderen. Een van de schaarse Nederlandse sentimentalistes, Rhijnvis Feith, ontwikkelde zich tot de theoreticus van deze ‘cultuur’. In zijn *Brieven over verscheide onderwerpen* (1787) vertaalde hij sentimenteel met ‘gewaarwordelijk’; hij verstond onder ‘sentimentele schriften dezulken, in welken eigen gewaarwordingen uitgedrukt en door eenen stijl, die meer tot het hart en tot de verbeeldingskracht dan tot het verstand spreekt, zodaanig uitgedrukt worden, dat ze in de ziel van den Lezer overgaan en daar eene tedere, soortgelijke gevoeligheid verwekken.’<sup>39</sup> Het draait er bij het sentimentalisme dus om dat de auteur over eigen gewaarwordingen schrijft en die vervolgens probeert over te brengen op het publiek. De sentimentalistische schrijver representeert zichzelf als iemand met (levens)ervaring die erop uit is het publiek deelgenoot te maken van ervaringen.

In de negentiende eeuw bloeide het sentimentalisme in de Verenigde Staten. Het genre leverde daar meesterwerken op als Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* (1852) en droeg in belangrijke mate bij aan de slavernijddiscussie en aan de emancipatie van vrouwen als publieke intellectuelen. In Nederland was het genre heel wat minder baanbrekend, op het eerste gezicht; zo werd het sentimentele genre in Nederland veel minder door vrouwelijke auteurs gedomineerd dan in de VS, waardoor het niet of nauwelijks aan de positionering van vrouwelijke schrijvers heeft bijgedragen.<sup>40</sup> Toch zijn er wel enkele belangrijke teksten in de context van de liefdadigheidstraditie verschenen, waaronder J.J. Cremers *Fabriekskinderen* (1863). Het is een tekst tegen liefdadigheid, die paradoxaal genoeg volop gebruik maakt van sentimentalistische technieken. Want terwijl Cremer de ellende door kinderarbeid niet via liefdadigheid, maar door overheidsingrijpen wil verlichten, gebruikt hij sentimentalistische stijlmiddelen om de lezers voor de fabriekskinderen te engageren. Hij laat de lezers een vergelijking maken tussen hun eigen kinderen en de kinderen uit de fabriek, om hen duidelijk te maken dat het hier niet om ‘raderen’ gaat, maar om ‘redelijke wezens, nog met het

38 Soni 2010, 291. Zie voor een vrij brede visie op achttiende-eeuws sentimentalisme Goring 2004. Zie over sentimentalisme verder: Tompkins 1985, Bell 2000, Ress 2002, Bergman en Bernardi 2005, een themanummer van 19. *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 4 (2007), Soni 2010, 290-334 en Nazar 2012. Vgl. voor oudere overzichtsstudies Sturkenboom 1998, 298, voetnoten 7, 8 en 9. Het Nederlandse onderzoek naar sentimentalisme richt zich louter op de achttiende eeuw: Meijer 1998, Sturkenboom 1998, 295-358 en Leemans en Johannes 2013, 372-383.

39 Feith 1787, dl. 3, 52-53; cursivering in de tekst. Zie over de sentimentalistische poëtica van Feith ook Kloek en Paasman in Feith 1982, m.n. 13-18 en Kloek en Mijnhardt 2001, 466-470.

40 Deze indruk van mannelijke dominantie in het genre kan ook zijn ontstaan doordat het Nederlandse liefdadigheids- en sentimentalismevertoog onvoldoende is onderzocht. Zo vond ik wel een uitvoerige studie van Elise van Calcar naar ‘armoede en weldadigheid’, die ze met nadruk tot haar eigen sekse richt. (Calcar 1856, 2)

kleed der menschen [...] bedekt.’<sup>41</sup> Cremers novelle, waarin overigens vooral op overheidsingrijpen werd aangedrongen omdat kinderarbeid tot gevaarlijke situaties en een rem op de industriële groei zou leiden, maakte diepe indruk en na een jarenlange campagne werd er in 1874 daadwerkelijk een wet aangenomen die kinderarbeid aan banden legde. Het was het begin van de sociale wetgeving in Nederland en betekende daarmee ook het einde van de liefdadigheidscultuur als de voornaamste manier om sociale problemen aan te pakken.<sup>42</sup>

## DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE

### 2.3 ‘Ik heb veel geleden’: Martelaarschap

#### *Holm als machteloze martelaar in De bruid daarboven*

Liefdadigheidsliteratuur en sentimentalisme zijn in 1860-1861 twee van de tradities waarin Multatuli zich polemisch positioneert, zo zal blijken uit paragraaf 2.4 en 2.5. In zijn nog vroegere werken – teksten uit 1840-1850 en de debuutroman *Max Havelaar* die werd geschreven in 1859 – is er nog een andere traditie waarin Eduard Douwes Dekker en Multatuli zich inschrijven: het martelaarsdiscours dat bekend was van vroegere beroepsschrijvers als Wibmer en De Vries (vgl. hoofdstuk 1). Multatuli zet de martelaarshouding daarbij op een vergelijkbare manier in als De Vries. Net zoals De Vries meerdere sterkere en zwakkere figuren verbeeldt die allemaal een zweem van martelaarschap met zich meedragen, projecteert Multatuli het martelaarschap op verschillende figuren met wie hij zich identificeert.

Er komen in Multatuli’s teksten altijd zwakke en sterke personages voor. Vaak zijn de zwakkere personages ethisch superieur, maar ook enigszins naïef en daardoor kwetsbaar. Ze mogen dan volkomen ongecorrumpéerd en eerlijk zijn en volkomen overtuigd zijn van hun authenticiteit, met al deze goede eigenschappen worden ze ook gemakkelijk het slachtoffer van de sluwheid en slechtheid van anderen. Deze zwakke personages worden martelaar van hun eigen goedheid. Tegenover deze ingoede figuren worden daarom gezaghebbender personages geplaatst die geen bezwaar hebben om enigszins te sjoemelen of gebruik te maken van mogelijkheden die zich voordoen. Deze figuren geloven ook dat identiteit iets is wat gecreëerd en daarmee ook gemanipuleerd kan worden. Fascinerend nu is dat Multatuli zichzelf met beide personages lijkt te identificeren: hij representeert zichzelf dus als tegelijkertijd zwak en sterk, maar versplintert die twee eigenschappen over ten minste twee personages.

Die gespletenheid ontbreekt nog in het vroege toneelstuk *De eerlooze* (1843-1844). Het ontstond in de tijd dat Eduard Douwes Dekker, destijds in Natal (Nederlands-Indië)

<sup>41</sup> Cremer 1863, 12-13. Voor én na 1863 schreef Cremer wel verschillende liefdadigheidsbrochures, dus een principiële tegenstander was hij niet. (Eyssens 1999, 24)

<sup>42</sup> Over Cremers bijdrage aan het Kinderwetje van 1874: Schenkeveld 2003. Over nieuwe vormen van politiek vanaf 1870: Wolfram 2003; Hoekstra 2005; Janse 2011, 178-179.

werkzaam als controleur tweede klasse, op non-actief werd gesteld nadat hij verantwoordelijk werd gehouden voor een groot kastekort in zijn regio. Dekker kwam onder armoedige omstandigheden in Padang te leven en transponeerde in het manuscript van *De eerlooze* zijn situatie van eerloosheid en martelaarschap naar een fictioneel personage, de musicus en componist Holm. Tegenover deze martelaarsfiguur met wie hij zich leek te identificeren plaatste hij het krachtiger personage Van Weller. Deze oudere, meer be-daagde man herstelde Holm weer in ere en kan veel minder gemakkelijk als een personificatie van de auteur Dekker worden gelezen. De dubbelzinnige, tegelijk sterke en zwakke zelfrepresentatie van het latere werk ontbreekt hier dus nog.

Het oorspronkelijke manuscript van *De eerlooze* is verloren gegaan, maar de als *De bruid daarboven* herschreven versie uit 1865 is wel uitgegeven.<sup>43</sup> Deze tekst is geschreven onder de naam Multatuli maar lijkt in veel opzichten een relict van Dekkers vroegere visie op het martelaarschap. *De bruid daarboven* opent met het centrale drama van het stuk: Holm en freule Caroline van Wachler, die hij muziekles geeft, verklaren elkaar de liefde, maar Holm kan die liefde niet aannemen. Problematisch is dat hij niet van adel is en dus kampt met een standsverschil, maar aan het prille begin van het stuk blijkt ook dat Holm met een schuld worstelt die hij van zijn vader heeft overgenomen en hem de mogelijkheid ontzegt met Caroline te trouwen. Welke schuld dit is, blijft aanvankelijk aan het publiek onbekend.<sup>44</sup> Caroline wordt verplicht te kiezen tussen twee huwelijkskandidaten: haar weinig sympathieke neef Karel van Bergen en Holm. Ze kiest uiteraard voor Holm, tegen de zin van haar dominante stiefmoeder (ook tante van Karel) in; Carolines vriendelijke vader is welwillender. Dan duikt Karel op met zijn sluwe knecht Frans, en zij openbaren voor de gehele familie dat Holm 'eerloos' is.<sup>45</sup> Holm geeft dat toe en trekt zich terug; niet alleen zijn de kansen op een huwelijk met Caroline verkeken, hij besluit zelfs een einde aan zijn leven te maken. Maar tijdig duikt graaf Van Weller op, de oom van Caroline. Hij onthult wat er werkelijk aan de hand is: Holm heet eigenlijk Gustaaf Huser en heeft een bloedschuld van zijn vader overgenomen. Huser senior had Van Bergen senior, de vader van Karel en zijn goede vriend, gedood in een duel. Hij schaamde zich zo dat hij Gustaaf op zijn sterfbed liet zweren als een broer voor Karel te zorgen en zo de schuld tussen de families te vereffenen. Gustaaf nam dit zo serieus, dat hij zich verantwoordelijk maakte voor een fraudezaak die Karel begaan had. Zo was hij eerloos geworden. Van Weller neemt hem echter aan als zoon en zorgt dat Holm/Huser en Caroline alsnog kunnen trouwen.

Holm ontleent zijn identiteit grotendeels aan het feit dat hij eerloos is, of beter gezegd: dat hij zo *genoemd wordt*. Zelf weet hij uiteraard dat hij niet alleen onschuldig is, maar dat hij zelfs lijdt om de schuld van zijn vader aan de familie Van Bergen te vereffenen. Dit geeft hem een superieure martelaarspositie, die ook door de andere personages in het stuk benoemd wordt. De antipathieke Frans<sup>46</sup> heeft het al over 'onzen liefhebber in de martelary', maar een vertrouweling van vader Van Wachler zegt het meer uitgesproken:

43 Van der Meulen 2003, 197 en 379; vgl. Multatuli VW X, 59.

44 Multatuli VW III, 451-452.

45 Multatuli VW III, 502.

46 Zijn naam is een *speaking name*: hij is sterk op de Parijse cultuur gericht en lijkt daar ook zijn nogal immo-rele levensvisie te hebben opgedaan. (Multatuli VW III, 472-475) Ook de onaardige stiefmoeder van Caroline doorspekt haar taal met Franse uitdrukkingen.

“Ja, hy [Holm, LH] bekende! Maar toen hy zeide: “Ik ben eerloos!” zie, het was me of dat woord in zyn mond van betekenis veranderde. Dát was de houding niet van den betrapten booswicht! Hy hief zich hoog op ... sloeg een vryen blik ten hemel, en stond daar als een martelaar, als een zalige ... als een godheid!”<sup>47</sup>

Met een groots en romantisch gebaar vergooit Holm dus zijn eer ten overstaan van een adellijk milieu waar hij in werkelijkheid moreel hoog boven verheven is.

Caroline is de enige die dit scherp ziet. Zij is aanvankelijk de enige die het begrip ‘eerloosheid’ durft te bevragen: ‘Ik weet niet juist wat dit woord betekent, vader’, zegt ze. ‘Thans, nu ik weet dat Holm eerloos is, thans bevat ik de verwaten dwaasheid niet van hen, die zich het oordeel over de eer des naasten durven aanmatigen, noch de verblinding ener maatschappij die aldus haar edelste leden, haar dierbaarste kinderen, als gruwelen van zich stoot!’<sup>48</sup> Ze is tot de constatering gekomen dat er twee vormen van eer bestaan: een morele vorm die alleen door het ‘hart’ bepaald wordt, en een uiterlijke vorm die bepaalt of iemand maatschappelijk erkend wordt. Holm mag dan voor de maatschappij eerloos zijn, zijn goede hart leert anders. Het lijkt er zelfs op alsof Holm voor Caroline des te begeerlijker wordt omdat hij eerloos is. Als hij aan het einde van Van Weller een document krijgt waarop hij gerehabiliteerd wordt, weigert ze dat in ontvangst te nemen. Ze zegt dat te doen omdat hij voor haar niet gerehabiliteerd hoeft te worden: ‘Ik heb u lief ... hoe gy ook heet ... zó als ge zyt ...’ Toch bevestigt ze met de slotwoorden van het stuk zijn vroegere status, alsof die niet verloren mag gaan: ‘ik heb u lief ... eerloos!’<sup>49</sup>

Met Holm verbeeldt Multatuli een kunstenaar aan wie hij zich spiegelt.<sup>50</sup> Daarbij valt op dat Huser/Holm eerder een tragische dan een heroïsche kunstenaarsfiguur is. Goed, zijn martelaarschap heeft voor Caroline iets begeerlijks en hij wordt aan het einde van het stuk gerehabiliteerd, maar tamelijk machteloos blijft hij. Dat blijkt wel uit het feit dat hij geen zeggenschap heeft over zijn identiteit als eerloze: hij is dat wanneer de maatschappij dat oordeel over hem uitspreekt. Door die identiteit te omarmen en zichzelf bovendien van een nieuwe naam te voorzien (Holm) behoudt hij enige autoriteit, maar hij blijft uiteindelijk onderworpen aan externe krachten zoals Van Weller.

### **De ‘Brief aan Kruseman’: authenticiteit versus strategie**

Die machteloosheid hebben ook de latere martelaarsfiguren van Dekker/Multatuli, maar het valt op dat hij er dan steviger figuren met meer autoriteit tegenover gaat zetten. Dat gebeurt bijvoorbeeld in een brief van maar liefst 44 kantjes die Dekker in 1851 richtte aan zijn jeugdvriend Arie Kruseman, uitgever in Haarlem. Deze ‘Brief aan Kruseman’ kunnen we interpreteren als een zelfbewuste positioneringsdaad van Dekker, die bewijst dat hij in staat is zijn eigen identiteit te scheppen. Anders dan Holm, die geen controle over

47 Multatuli VW III, 497 en 518; cursivering in de tekst.

48 Multatuli VW III, 519; cursivering in de tekst.

49 Multatuli VW III, 531; cursivering in de tekst.

50 Overigens schrijft Holm soms ook (lied)teksten: zo schrijft hij een romance over zijn eerloosheid, die hij aan het begin van het stuk aan Caroline laat lezen zonder daarbij zijn persoonlijke levensgeschiedenis uit de doeken te doen. (Multatuli VW III, 453-454)

zijn beeldvorming als martelaar kon uitoefenen, is Dekker een *self-made man*. Althans: aan het begin van de brief doet hij een dubbelzinnige uitspraak over de controle die hij over zijn beeldvorming kan uitoefenen, een uitspraak die zowel bij Holms geloof in authenticiteit aansluit als bij een meer strategische visie op identiteit: '[M]ijn stijl, – dat ben ik'. Het is een verwijzing naar een bekende uitspraak van Buffon.<sup>51</sup>

In de eerste interpretatie van deze uitspraak presenteert hij zich hiermee als iemand die in zijn stijl zijn innerlijk blootlegt. Later in de tekst geeft hij aan dat hij zo'n hyperpersoonlijke en intuïtieve stijl hanteert, dat er anderen aan te pas moeten komen om zijn teksten begrijpelijk te houden voor een leespubliek.<sup>52</sup> Hier wordt stijl als een uiting van een hoogstpersoonlijke, innerlijke identiteit begrepen, ongeveer zoals Holm ook zijn eer als een persoonlijke, innerlijke verworvenheid beschouwde. Een tweede interpretatie van de uitspraak stelt echter dat de tekst juist het innerlijk produceert: het 'ik' ontstaat pas tijdens het schrijven in een bepaalde schrijfstijl.<sup>53</sup>

Deze beide interpretaties hangen nauw samen met het vraagstuk of een auteur autonoom is of niet. Wie identiteit als een innerlijke zaak interpreteert en stijl als een uiting van dat innerlijk, heeft weliswaar controle over zijn schrijfstijl, maar is in principe niet in staat om zijn omgeving te manipuleren. Dat strookt immers niet met zijn oprechtheid. Wie, aan de andere kant, gelooft in de scheppende kracht van taal, geeft een deel van de beheersing over zijn identiteit op: blijkbaar is het vaak de stijl die de route van een schrijver bepaalt, hij heeft niet altijd zeggenschap over zichzelf. Maar daar staan voordelen tegenover: als we onszelf toestaan met het schrijven de wereld te manipuleren, kunnen we ook een grotere macht over die wereld uitoefenen.

Deze tegenstelling tussen 'innerlijke, "authentieke" identiteit' en 'maakbare, "inauthentieke" identiteit' zal vanaf 1860 in het oeuvre terugkeren in de gedaante van twee personages: Max Havelaar en 'Multatuli'. Beide figuren representeren een aspect van de auteur Multatuli. Van deze twee is Havelaar degene die het meest gelooft in 'innerlijke identiteit' en authenticiteit: hij is een romanticus die alleen dát wil opschrijven wat met zijn innerlijke overtuiging overeenkomt. Hij weigert dan ook zijn teksten te openbaren aan het publiek, maar als hij er een goed doel mee kan dienen, heeft hij minder problemen met publiceren. Havelaar maakt zichzelf met zijn ethische positiebepaling erg kwetsbaar om machteloos te blijven én onderdrukt te worden – hij wordt dan ook als een martelaar beschreven, het slachtoffer van de rauwheid van de maatschappij. 'Multatuli' gelooft eerder dat identiteit maakbaar is: als het nodig is, dan verkoopt hij zijn teksten of die van Havelaar aan het publiek. Dat hij daarmee ook zichzelf enigszins in de uitverkoop doet, deert hem niet; hij stelt zich veel vrijer op tegenover het publiek en durft zijn publiek veel meer uit te dagen. Ethisch gezien mag zijn positie dan minder zuiver zijn, hij kan met zijn minder correcte positionering heel wat meer maatschappelijk gezag uitoefenen dan Havelaar. Al in 'Brief aan Kruseman' benoemt Dekker deze twee tegenovergestelde posities, waarbij hij aangeeft beide in zich te verenigen. Hij is tegelijk 'Codrus,

51 Multatuli VW IX, 115. De zin is een verwijzing naar Buffons 'Le style est l'homme même': Multatuli 1996, 125.

52 Multatuli VW IX, 115. Vgl. 'Als 't noodig is om den brode, kan ik schrijven juist als anderen of nagenoeg, maar dat vermoet mij.' (VW IX, 115)

53 Zie uitvoerig over de tegenstelling tussen authenticiteit en 'inauthenticiteit' bij Multatuli Pieterse 2008, m.n. 83-99.

De Paula, – Christus gekruist' (martelaar) en 'Napoleon, – Christus zeggende – (Vul iets krachtigs in [...])' (heerser).<sup>54</sup> Tot twee maal toe schrijft hij 'Ik heb veel geleden', maar tegelijkertijd presenteert hij zich zelfbewust en superieur.<sup>55</sup>

Belangrijk is hier om onderscheid te maken tussen de auteur Multatuli en het personage 'Multatuli', dat ik ter onderscheiding consequent met aanhalingstekens schrijf. Multatuli bevindt zich in het postureschema op het auteursniveau en staat buiten de wereld van de fictie, terwijl 'Multatuli' zich als verteller of personage in de verhaalwerelden van onder meer *Max Havelaar* en *Minnebrieven* ophoudt.<sup>56</sup>

### **Martelaarschap en autoriteit in Max Havelaar**

Max Havelaar en 'Multatuli' zijn echter niet de enige twee fictionele representaties van de auteur Multatuli in de roman *Max Havelaar*.<sup>57</sup> Het zit nog ingewikkelder in elkaar: ook de personages Sjaalman, Ernest Stern en Batavus Droogstoppel representeren aspecten van Multatuli's posture. Hierdoor wordt de tegenstelling tussen martelaarschap en autoriteit nog verder verdiept en gecompliceerd.

De vijf genoemde figuren staan allemaal op een of andere manier met elkaar in contact. Sjaalman is een schoolvriend van koffiehandelaar Batavus Droogstoppel, die hem een pak papieren toesteekt met het verzoek of hij wil helpen zoeken naar een uitgever. Zijn echte naam komen we als lezers niet te weten, maar Droogstoppel noemt hem '(de) Sjaalman' omdat de man een sjaal draagt bij de ontmoeting. Ernest Stern is de Duitse medewerker van Droogstoppels bedrijf en degene die door hem belast wordt uit de papieren van Sjaalman een boek samen te stellen. Max Havelaar is de naam van de assistent-resident van Lebak in het verhaal dat Ernest Stern optekent. 'Multatuli', ten slotte, is de figuur die aan het slot van het boek de pen opneemt, de twee andere vertellers Stern en Droogstoppel wegstuurt en zichzelf als enige verteller van het verhaal openbaart. Dan wordt ook duidelijk dat Stern feitelijk een ghostwriter van 'Multatuli' is geweest: 'Ik ['Multatuli', LH] heb u [Stern] in 't leven geroepen ... ik liet u komen van Hamburg ... ik

<sup>54</sup> Multatuli *VW IX*, 119-120. Codrus was een koning van Athene die zijn leven opofferde voor zijn stad; Vincentius a Paulo wijdde zijn leven aan de zorg voor zieken. Zie voor deze toelichtingen Multatuli 1996, 126-127.

<sup>55</sup> Multatuli *VW IX*, 146-147.

<sup>56</sup> Het oeuvre van Multatuli stelt de lezer voortdurend voor problemen waar het de scheiding tussen de romanwereld, het auteursniveau en de realiteit betreft. Aan de ene kant veronderstelt Multatuli voortdurend parallellen tussen zichzelf en Havelaar (en tussen zichzelf en 'Multatuli'), aan de andere kant contrasteert hij de fictie ook met de non-fictie. Dat ook wetenschappers de fictie en non-fictie in zijn werk vaak weinig van elkaar scheiden, blijkt wel uit een boek waarvan de titel al verwarrend is: *Multatuli, een zelfportret. Het leven van Eduard Douwes Dekker, door Multatuli verteld* (Van der Meulen, Fasseur en Van den Bergh 2010). Vgl. ook mijn kritiek op dit boek in Ham 2011c.

<sup>57</sup> *Max Havelaar* is een van de meestbesproken romans van de Nederlandse literatuur; mijn analyse gaat alleen op het posture-element in de tekst in en laat talloze andere relevante perspectieven onbesproken. Een klassieke structuralistische interpretatie biedt Sötemann 1973. Genderkwesties in de roman worden uitgediept in onder meer Van Oostrum 1995 en Gera 2001; koloniale kwesties in Beekman 1996 en Zook 2006. Over Multatuli's zelfpresentatie en (inter)nationale receptie: Pieterse 2010 en Ham 2011c. Recente bundelingen van *Max Havelaar*–interpretaties zijn *Over Multatuli 32* (2010), nr. 64; en Grave, Praamstra en Vandevoorde 2012. Zie verder voor een bespreking van de roman en het onderzoek ernaar (tot 1993): Francken 1990, 79-129 en Francken 1993.



leerde u redelyk goed hollandsch schryven, in zeer korten tyd ...'<sup>58</sup> Ook wordt aan het slot van de roman gesuggereerd – hoewel niet expliciet beweerd – dat ‘Multatuli’, Sjaalman en Max Havelaar drie namen zijn voor dezelfde, ongenoemde biografische persoon: Eduard Douwes Dekker. In de loop der jaren is duidelijk geworden dat het levensverhaal van Max Havelaar/Sjaalman inderdaad grote overeenkomsten heeft met dat van Dekker zelf.<sup>59</sup> Dekker heeft in latere edities zelf dat verband ook gelegd, door de toevoeging van een nawoord en voetnoten waarin naar concrete bewijzen verwezen wordt.<sup>60</sup>

Alle vijf de personages zijn auteurs. Max Havelaar beschouwt zich vooral als ambtenaar, maar hij wordt door de verteller Stern ook een ‘werkelyk dichter’ genoemd: zijn toespraak aan de hoofden van Lebak wordt gepresenteerd als poëtisch en ongeunsteld.<sup>61</sup> Havelaar haalt zijn beelden niet uit de boeken die hij gelezen heeft, maar uit zijn eigen verbeelding. Maar Havelaar mag dan een dichter worden genoemd, hij voelt zich ongemakkelijk bij gereguleerde poëzie. Hij heeft wel verzen geschreven in zijn jeugd, maar beschouwt metrum en rijm als een ‘lelyk ryglyf’ waarin zijn ziel zich naar regels moet voegen die hem niet eigen zijn. Daarom heeft hij de gewoonte aangenomen om bij het voorlezen zijn eigen gedichten te parodiëren of de gedichten op een onverwachte plek af te breken.<sup>62</sup> Die techniek zien we in de roman tijdens de tafelgesprekken met Tine, Duclari en Verbrugge gedemonstreerd: Havelaar springt in zijn verhalen van de hak op de tak en breekt de voordracht van een gedicht halverwege af – zij het omdat hij het vervolg niet meer weet en niet omdat hij zijn luisteraars wil treiteren.<sup>63</sup> We zien hier opnieuw het principe gedemonstreerd dat bij Havelaar, die als een authentieke figuur wordt geschetst, de taal een weerspiegeling vormt van zijn ongeunstelde innerlijk.

Ernest Stern deelt de ‘romantische’ inborst van Havelaar. Droogstoppel parafraseert hem als volgt: “als de borst hem gloeide van gevoel voor het ware en schoone, geen macht ter-wereld hem beletten kon de tonen aanteslaan, die met zulk een gevoel overeenstemmen, en dat hy veel liever zweeg, dan zyn woorden omklemd te zien door de ont-eerende kluisters der alledaagsheid.”<sup>64</sup> Stern is de ‘sentimentalist’ van de roman: niet alleen is hij gevoelig en wil hij zich niet in Droogstoppels publicitaire kluisters vastleggen, hij denkt ook voortdurend na over hoe hij de lezer zou kunnen raken en ontroeren

58 Multatuli 1992, 235.

59 Vgl. bijvoorbeeld Du Perron 1956, 227-378 en Van der Meulen 2003, o.a. 296-331.

60 Hierover schreef hij al tijdens het ontstaansproces van de roman aan zijn vrouw Tine: ‘Nu weet de regering en alle Indische menschen heel goed dat ik het schrijf maar het volk moet in twijfel staan of het een roman is, – wèl op waarheid gegrond maar toch verlicht en opgesierd. De zaken die ik mededeel zijn toch zóó dat men er over moet twisten of het waar is. Niets zal mij liever zijn dan dat men het betwijfelt. Daarop kan dan gebaseerd worden het uitgeven van bewijzen, die men lezen zal zoodra het in verband staat met eene kwestie over een veelgelezen boek, maar die niemand zouden interesseren als dat boek niet was voorafgegaan.’ (Multatuli VW X, 63; cursivering in de tekst)

61 Multatuli 1992, 82.

62 Multatuli 1992, 83.

63 Multatuli 1992, 114-115.

64 Multatuli 1992, 31. In dit citaat kiest Multatuli een eigenaardige combinatie van directe en vrije indirecte rede: de aanhalingstekens suggereren directe rede, het gebruik van ‘hem’ en de verleden tijd duiden vrije indirecte rede aan. Hier is mooi te zien dat binnen de romanstructuur de verschillende fictionele auteurs weer heterorepresentaties van elkaar bieden: Droogstoppels negatieve opmerkingen over Stern en over Sjaalman zou je fictionele heterorepresentatie zou kunnen noemen.

(vgl. paragraaf 2.2). Het is dan ook veelzeggend dat zijn naam een dubbel bijna-anagram is van (Laurence) Sterne, de auteur van de beeldbepalende sentimentalistische roman *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768).<sup>65</sup>

Ook Sjaalman is auteur en presenteert zichzelf zo. In een brief aan Droogstoppel, waarmee hij zijn pak manuscripten aanbiedt, presenteert hij zichzelf als 'dichter [...] en schryver'.<sup>66</sup> Hij vat, anders dan Havelaar en Stern, het idee op om geld te gaan verdienen met zijn teksten: via Droogstoppel probeert hij contacten met een uitgever te krijgen. Uiteraard gaat Droogstoppel, altijd uit op eigen gewin, met de papieren aan de haal: hij scheept Sjaalman af met een riem papier, een gros pennen en een kruikje inkt en gaat het boek beschouwen als zijn boek.<sup>67</sup> Met Droogstoppel hebben we de fascinerendste schrijversfiguur in *Max Havelaar* te pakken: hij verbeeldt het nare, fantasieloze burgerschap, slechts uit op eigen gewin en niet in staat om voorbij zijn eigen handel te kijken. Het is geen wonder dat 'Multatuli', de vijfde en meest gezaghebbende auteur van het boek die in de laatste pagina's zijn intrede doet, Droogstoppel in koffie laat stikken en laat verdwijnen. Hij eist meteen ook de verantwoordelijkheid over het boek als geheel op door het over 'myn boek' te hebben.<sup>68</sup>

Maar hoe diep de kloof tussen 'Multatuli' en Droogstoppel ook is, er bestaan allerlei parallellen: Droogstoppels tirade tegen de leugenachtigheid van fictie op de eerste bladzijden van het boek vormt een spiegeling met 'Multatuli's' verzekering dat *Max Havelaar* eigenlijk geen fictie, maar werkelijkheid is. In enkele passages lijkt Droogstoppel zelfs meningen te verkondigen die nauw aansluiten bij 'Multatuli's' pleidooi voor zuiver, ethisch gedrag in de Indische politiek. Droogstoppel geeft als belangrijkste reden om een boek uit Sjaalmans papieren samen te stellen het feit dat de papieren een gevaar aanduiden 'dat de heele koffimarkt bederven zou'.<sup>69</sup> Dat gevaar kan alleen maar de dreiging van oproer in de koloniën zijn, ontstaan door de onmenselijke omgang met de Indiërs, maar het is heel eigenaardig dat uitgerekend Droogstoppel zich hier bewust toont van dat gevaar. Elders in de roman pleit hij immers juist voor een harde aanpak van de Javanen, omdat dat de enige manier is waarop deze verdoolde zielen in de hemel terecht zouden kunnen komen: 'En wat dat schimpen op gedwongen arbeid aangaat, men ziet wel dat hy [Stern, LH] de preek van dominee Wawelaar niet gehoord heeft, anders zou hy weten hoe nuttig dat werken is voor de uitbreiding van 't Gods-ryk'.<sup>70</sup>

De vijf schrijversfiguren staan hiërarchisch niet op hetzelfde plan. Bezien vanuit het posturemodel zit Max Havelaar in de romanwereld als personage besloten, gelden Stern

65 Hierop wees Pieterse 2008, 137-138. Over de overeenkomsten tussen het werk van Multatuli en Sterne (en andere reflexieve schrijvers als Hoffmann en Cervantes): Pieterse 2008, 126-146. Overigens hebben ook Frits en Marie, kinderen van Droogstoppel, invloed op de sentimentele wending die Sterns boek neemt. Zij zijn (onzichtbaar) betrokken in de totstandkoming van de tekst over Havelaar: Frits heeft de taalfouten verbeterd, Marie heeft de tekst in het net overgeschreven. (Multatuli 1992, 30-31) Uit het boek blijkt dat zij beide vooral door de sentimentele passages in het boek getroffen zijn. Vgl. Pieterse 2008, 138.

66 Multatuli 1992, 15; cursivering in de tekst.

67 Over de gift aan Sjaalman: Multatuli 1992, 31. Vanaf p. 23 begint Droogstoppel van 'myn boek' te spreken.

68 Multatuli 1992, 235. Merk op dat deze uitdrukking 'stik in koffi en verdwyn!' wat eigenaardig is: het eerste deel van die zin lijkt op Droogstoppels dood te zinspelen, het tweede op zijn vertrek.

69 Multatuli 1992, 29.

70 Multatuli 1992, 180.

en Droogstoppel als vertellers en Sjaalman als personage, dat op het vertellersniveau de grondstoffen levert voor Sterns verhaal.<sup>71</sup> ‘Multatuli’ is een soort ‘verteller op een hoger plan’.<sup>72</sup> Hij wordt de machtige figuur die de verhaalpersonages en vertellers aanstuurt en kan wegsturen wanneer hij dat wil.

Al in de naamgeving van de personages zit hun autoriteit of gebrek aan autoriteit verborgen; net als in *De bruid daarboven* is naamgeving een belangrijk thema in deze roman. Sjaalman en Max Havelaar zijn allebei geen eigennamen, maar namen die door een personage of verteller worden toegekend. De naam Sjaalman is een vondst van Batavus Droogstoppel, die hiermee de armoede van zijn oude schoolknaap wil uitdrukken, omdat hij het verdacht vindt dat hij ‘een sjaal draagt in plaats van een jas’.<sup>73</sup> Vermoedelijk is de naam Max Havelaar bedacht door Ernest Stern. Deze naam duikt althans op vanaf hoofdstuk zes, waarin Stern de verteller is; er is geen aanwijzing voor dat Stern de naam uit het pak van Sjaalman heeft gehaald. Deze naam heeft wel wat van een *speaking name*: ‘havelaar’ resoneert enigszins met ‘haveloos’ oftewel armoedig. Zo bezien drukken de namen Havelaar en Sjaalman de armoede van beide personages uit. Ook Ernest Stern en Batavus Droogstoppel worden gepresenteerd als ‘toegekende’ namen. Ernest Stern en Batavus Droogstoppel zijn beide creaties van ‘Multatuli’, zo blijkt in het slothoofdstuk. Hij is de enige die zelf zijn naam heeft bepaald, en daarmee zijn posture in een bepaalde richting kan sturen. De uitroep ‘Ik, Multatuli, neem de pen op’ tegen het einde van de roman roept dan ook niet alleen performatief het pseudoniem Multatuli in het leven, maar is ook een uiting van zelfbepaling en autoriteit.

Zo dient de uitsplitsing in verschillende personages een doel: de autoriteit van het posture Multatuli wordt erdoor versterkt. ‘Multatuli’ (een als personage optredende verteller die pretendeert samen te vallen met de auteur) is niet alleen in de hiërarchie van het boek superieur aan Havelaar en Sjaalman, hij distantieert zich ook van hen. Aan het slot laat hij zien dat hij niet een ‘vliegenreddende dichter [is], geen zachtmoedige dreamer, zoals de getrapte Havelaar die zyn plicht deed met den moed van een leeuw, en honger lydt met het geduld van een marmot in den winter’.<sup>74</sup> Havelaar symboliseert de zachtmoedige en lijdzame martelaar, maar ‘Multatuli’ toont aan heel wat strijdbaar te zijn. Hetzelfde geldt voor Sjaalman: Multatuli zal zich nooit zo laten bespatten ‘met de modder van Slymeringen en Droogstoppels’ als Sjaalman heeft gedaan.<sup>75</sup> En indirect wordt ook de Duitse ‘Schwärmer’ van Ernest Stern weggezet als ineffectief. Waar Stern nog worstelde met hoe hij het boek moest vertellen om effectief de lezer te kunnen bespelen, daar meent ‘Multatuli’ aan het einde van het boek de juiste strijdbare toon te hebben gevonden.<sup>76</sup>

71 Je zou in deze roman twee niveaus kunnen onderscheiden, namelijk het verhaalniveau (de belevenissen van Havelaar in Lebak) en het vertellersniveau (de wereld van Droogstoppel, Sjaalman en Stern).

72 Zie voor een recente bespreking van de verteltechniek in de roman ook Vervaeck 2012, 20.

73 Multatuli 1992, 14.

74 Multatuli 1992, 237.

75 Multatuli 1992, 237.

76 In Multatuli 1992, 171-172 aarzelt Stern openlijk over hoe hij het verhaal moet vertellen. Multatuli ‘verhelpt’ dit probleem door de ingewikkelde en vaak botsende vertellersstructuur van het boek. Door naast de ‘schwärmende’ Stern ook de überrealist Droogstoppel aan het woord te laten, kan Multatuli zijn eigenaardige poëtica werkzaam laten zijn. Overigens problematiseer ik in paragraaf 2.5 het idee dat Multatuli uiteindelijk een ‘oplossing’ bedenkt voor het probleem hoe het boek te vertellen.

In deze slotbladzijden probeert 'Multatuli' de fictie te doorbreken binnen de fictie. Door te zinspelen op een mogelijke plek in de 'Vertegenwoordiging' treedt 'Multatuli' niet alleen buiten de grenzen van de vertellerswereld, maar lijkt Dekker zelfs van zijn pseudo-niem afstand te nemen. Technisch gesproken kan 'Multatuli' of zelfs Multatuli immers geen politieke plaats innemen, dat kan alleen de burger Eduard Douwes Dekker. *Max Havelaar* buitte aanvankelijk de vrijheid van de fictie uit: in een fictioneel jasje, met gebruik van talloze deels contrasterende personages, werd een maatschappelijk probleem aan de orde gesteld op een pregnantere manier dan in een brochure ooit had kunnen gebeuren. Maar aan het slot wordt de fictie overboord gegooid en probeert de auteur zijn autoriteit te herinstalleren door 'zichzelf' en zijn bedoelingen te openbaren.

Multatuli riep hiermee een groot theoretisch probleem in het leven: kan een roman bij nader inzien toch geen roman zijn, alleen omdat de verteller dat beweert?<sup>77</sup> De receptie van *Max Havelaar* toont aan dat het zo gemakkelijk niet gaat: het boek werd wel degelijk als een roman gezien, weliswaar met een grote werkelijkheidswaarde en relevantie voor het koloniale debat, maar toch als een roman. Klaarblijkelijk was er in 1860 al zoveel bewustzijn van de bijzondere status van fictie dat men *Max Havelaar* niet voetstoots kon aannemen als een brochure die een werkelijke levensgeschiedenis presenteerde. Decennialang is er strijd gevoerd over de 'waarheden' en 'onwaarheden' van het boek, over de gelijkenissen en verschillen tussen Dekker en Havelaar.<sup>78</sup> Zo vormde de romanvorm die Multatuli koos tegelijk een zegen en een vloek. De roman presenteerde koloniale kwesties waarover al decennialang in sociëteiten en in de Tweede Kamer werd gediscussieerd voor het eerst in toegankelijke, aanschouwelijke vorm. Het was juist deze vorm die maakte dat deze tekst niet vergeten raakte, zoals met talloze brochures over koloniale kwesties wel gebeurde. Ook bood de fictie de mogelijkheid tot uitvergroting en tot het belichten van meerdere perspectieven (waaronder dat van de Javanen zelf), en zo kon het boek laten zien hoe absurd de fictie van de Nederlandse heerschappij in Indië feitelijk was.<sup>79</sup> Maar het was tegelijk deze vorm die maakte dat Multatuli's kritiek multi-interpretabel werd. Het debat over zijn voorstelling van koloniale zaken zou tot diep in de twintigste eeuw voortduren.

## 2.4 'Ik heb veel gebracht': Filantropie

### **Provocatieve liefdadigheid: Wys my de plaats**

De basis van Multatuli's tweede posture-element, liefdadigheid, ligt op 28 april 1861.<sup>80</sup> Die dag werd hij benaderd door de Rotterdamse uitgever Nijgh met een verzoek een liefdadigheidsuitgave te maken voor de slachtoffers van een verwoestende 'banjir' (vloedgolf). Multatuli stemde in en berichtte al op 2 mei aan zijn vrouw Tine dat hij het boekje

<sup>77</sup> Vgl. Ham 2010 en 2011a.

<sup>78</sup> Du Perron 1956 besteedt bijvoorbeeld veel aandacht aan die discussies.

<sup>79</sup> Voor een vergelijkbare interpretatie: Wirth 2010.

<sup>80</sup> Mijn analyse van *Wys my de plaats waar ik gezaaid heb!* is deels een herschrijving van fragmenten uit eerdere artikelen van mijn hand: Ham 2011b en Ham 2015.

af had; snel daarna werd het op de markt gebracht.<sup>81</sup>

Typerend voor Multatuli's aanpak is dat *Wys my de plaats waar ik gezaaid heb!* fictie en non-fictie met elkaar combineert.<sup>82</sup> Zoals gebruikelijk in het genre bevat het boek een sentimentalistisch verhaal over de slachtoffers, bedoeld om de lezers te ontroeren en te engageren voor deze zaak (vgl. paragraaf 2.5). Maar een belangrijk deel van het boek wordt ingenomen door metafictionele reflecties op het genre en op de liefdadige gevoelens van Nederlanders. Dat was ongebruikelijk voor deze boekjes, die over het algemeen alleen eindigden met een nawoord waarin kort uit de fictie werd gestapt om nog even het liefdadige doel te benadrukken en de lezers te bedanken. Multatuli gaat echter zo ver het hele genre te deconstrueren: hij gaat niet mee in het standaardposture van de liefdadigheidsschrijver en het ideologische pact met de burgerlijke lezer. Hij grijpt de gelegenheid aan om zijn eigen schrijverspositie te markeren en af te zetten tegen die van de prototypische liefdadigheidsschrijver. Het is niet zozeer een afkeer van filantropie die hem tot kritiek op dit genre drijft, maar juist onvrede met de weinig consequente en ruimhartige manier waarop men met liefdadigheid omgaat. Terwijl andere auteurs en burgers zich alleen op een benepen manier met hun onderwerp verbinden, verbeeldt Multatuli zichzelf als iemand die 'veel gebracht' heeft, die zijn hele bestaan op het spel zet voor het heil van anderen. Daarmee onderstreept hij niet alleen zijn autoriteit; *Wys my de plaats* en de andere teksten over filantropie die later in deze paragraaf aan de orde komen bevestigen zeker ook het autonomieprincipe in zijn posturering. Liefdadigheid is een breed gedeeld maatschappelijk principe en door zichzelf juist op dit punt afwijkend te positioneren kan Multatuli zijn eigenzinnigheid en onafhankelijkheid benadrukken.

Hij was niet de enige die rond 1861 kritiek uitte op het genre. De weinige persaandacht voor het genre was vaak negatief gekleurd.<sup>83</sup> De *Vaderlandsche letteroefeningen* vindt *De brandklok* (1861) 'beneden kritiek', alleen het doel maakt het nog enigszins de moeite waard.<sup>84</sup> Dat argument is vaker in recensies te vinden: het boek deugt niet, maar is in ieder geval voor een goed doel geschreven.<sup>85</sup> Ook schrijven sommige recensenten te hopen dat Nederlanders niet alleen tot weldoen bereid zijn wanneer er een vergoeding tegenover staat.<sup>86</sup> In een recensie van *Binnen en buiten* (1860) van Gerard Keller wordt daarnaast negatief over liefdadigheidsboekjes geoordeeld, omdat ze vanwege een 'aan dat werk zelf geheel vreemd doel' worden geproduceerd – een zekere 'doelloosheid' en dus autonomie werden blijkbaar voor een literaire tekst essentieel gevonden.<sup>87</sup> In 1861 zwol, met het bereiken van een

81 Multatuli VW X, 429-434.

82 De tekst werd in 1861 onder de auteursnaam Multatuli uitgegeven als *Wys mij de plaats waar ik gezaaid heb!* Ik volg de *Volledige werken*-editie, die de latere versie uit 1865 overneemt, inclusief de *y*-spelling die Multatuli vanaf 1862 was gaan hanteren. Over *Wys my de plaats*: Nolte 1989; Van der Meulen 2003, 429-432; Ham 2011b, m.n. 123-124; Ham 2012a, m.n. 16-18 en Ham 2015.

83 Den Boer 1994, 83-97 bespreekt uitgebreid een aantal recensies en andere reacties van tijdgenoten.

84 *Vaderlandsche Letteroefeningen* 1861, 302. *De brandklok* werd geschreven om geld in te zamelen voor de Javaanse watersnood van 1861.

85 Zo is de recensent van Multatuli's *Wys my de plaats waar ik gezaaid heb!* in het *Algemeen Handelsblad* niet onverdeeld enthousiast, maar hij benadrukt wel dat het doel goed is: 'Wie het boekje koopt, verrigt eene goede daad en verschaft zich tevens eene aangename lectuur.' (*Algemeen Handelsblad*, 14 mei 1861. Geciteerd uit: Multatuli VW XI, 19)

86 Vgl. Het Leeskabinet 1861, 223.

87 *Vaderlandsche letteroefeningen* 1860, 520-521. *Binnen en buiten* is geschreven 'ter ondersteuning van een oud

hoogtepunt in de productie van liefdadigheidsbundels, de kritiek tot grote hoogte aan.<sup>88</sup> Uit de liberale of modernistisch-christelijke hoek kwamen ironische reacties op het genre, waaronder een satirisch gedicht van de vrijzinnig protestantse P.A. de Génestet onder het pseudoniem Schim van Braga.<sup>89</sup> Daarnaast was er een venijnig essay in *De Gids*, waarin de anonieme auteur, later geïdentificeerd als H.J. Schimmel, een hele parade aan liefdadigheidsdichters opvoert, alsof de lezer getuige is van een genootschapsavond. De koningsgezinde dichter S.T.H. 'schreeuwt' en 'krijst' de luisteraar toe, waarna hij in elkaar zakt van de inspanning – 'hij is later aan een bloedberoerte gestorven, waarde lezer!'<sup>90</sup>

*Wys my de plaats* plaatst echter geen vraagtekens bij de kwaliteit van de boekjes of bij de liefdadige doelstelling, maar stelt als gezegd de grondbeginselen van het genre ter discussie. Al aan het begin van de tekst ontkent 'Multatuli' dat hij een liefdadigheidsschrijver is.<sup>91</sup> Hij beweert zelfs 'dat ik niet schryven kan en niet van schryven houd.'<sup>92</sup> Deze boutade treffen we wel vaker aan in zijn werk, en in dit geval verwijst het naar het feit dat hij zich niet kan conformeren aan dat wat men van een schrijver verlangt: '[D]at hij zich voortbewege als een ander.'<sup>93</sup> Het publiek verlangt van hem geen onverhoedse stilistische sprongen. Dat hij zich niet aan die regel houdt, bewijst hij al op de eerste pagina, waarin hij talloze onderwerpen schijnbaar inconsistent de revue laat passeren. Volgens 'Multatuli' is niets waarschijnlijker dan de onwaarschijnlijkheid, waarmee hij suggereert dat de wereld zich niet in wetten en regels laat vangen. Wie 'realistisch' verslag wil doen van de wereld, móet wel associatief schrijven.<sup>94</sup> Maar de lezer accepteert dat niet; hij staat de schrijver niet toe teveel van de gebaande paden af te wijken:

't Is nog de vraag, of het wel over 't algemeen zo zeer de eis is, dat men iets nieuw meëdele, als dat men uitspreke wat de hoorder of lezer denkt; en in dat geval is een schryver eigenlyk niet meer dan een soort van voorzanger. "Juist mijn idee!", beduidt in den mond van velen, een alles overtreffende lofspraak. Ik nu, die waarachtig niet van 't blad lees, en niet goed kan wys worden uit de hersens van een ander, lees of zing slecht voor, althans de maat verschilt. Niemand vindt mijn toon allerliefst, wyl niemand daarin weêrvindt wat hy zo allerliefst vindt in zyn eigen toon. Van daar disharmonie tussen voorzanger en gemeente ... kortom, het gaat niet, ik ben geen schryver.'<sup>95</sup>

De meeste lezers lezen dus het liefst wat ze zelf al dachten. 'Multatuli' vergelijkt de rol van de conformistische schrijver met die van een voorzanger: de voorzanger bepaalt wat

vriend, die hij [Keller, LH] in de vriendschap van allen aanbeveelt', zo vermeldt het titelblad.

88 Dat 1861 het hoogtepunt in de liefdadigheidsproductie vormde, heeft ook eenvoudige historische redenen: na dat jaar vonden er geen grote rampen meer in de Bommelerwaard plaats, terwijl dat in de vroege negentiende eeuw om de haverklap gebeurde. (Van de Stadt 2013, 83)

89 Schim van Braga 1861.

90 [Schimmel] 1861, 578. Ik bespreek nog meer reacties in Ham 2011b.

91 De verteller van de tekst krijgt geen naam. Ik gebruik 'Multatuli', omdat ik – op grond van de vergelijkbare stijl – veronderstel dat we hier met net zo'n type verteller te maken hebben als in *Max Havelaar* en *Minnebrieven*.

92 *Multatuli* VW I, 481.

93 *Multatuli* VW I, 482. Andere plekken waar 'Multatuli' of Havelaar ontkent een (mooi)schrijver te zijn: 'Max Havelaar aan Multatuli' (VW I, 453), *Idee* 126 (VW II, 345) en in de aantekeningen uit 1865 bij *Brief aan den Gouverneur-Generaal in ruste* (VW I, 420-421).

94 *Multatuli* VW I, 481-482.

95 *Multatuli* VW I, 482.



de gemeente zingt. In de literatuur werkt het trouwens ook andersom: de lezer bepaalt wat de schrijver schrijft. De voorzangersmetafoor laat zien dat het pact tussen de burgerlijke lezer en schrijver in het liefdadigheidsgenre voor een belangrijk deel met een gedeeld christelijk kader te maken heeft. ‘Multatuli’ distantieert zich hiervan; niet voor niets zal hij later in het boekje stellen dat hij geen christen is.<sup>96</sup> De breuk tussen lezer en schrijver wordt definitief als ‘Multatuli’ een vraag herhaalt die in de kritische brochure *Waarheen?* over *Max Havelaar* gesteld is: “Lezer, zoudt gij dit gedaan hebben?”<sup>97</sup> Natuurlijk zou de lezer die in Havelaars schoenen had gestaan niet zo gehandeld hebben, aldus ‘Multatuli’, want wie dat doet is niet in staat om lid van Artis te zijn of een buiten in Driebergen te bezitten. Er gaapt dus een kloof tussen de burgerlijke, sociaal geaccepteerde manier van handelen van de burger en de zelfopoffering van Havelaar.

Vervolgens zet de brochure rechtstreeks de aanval in op een populaire liefdadigheidsschrijver: J.J. Cremer, die bij de Nederlandse watersnood van 1861 *Op den zolder* had gepubliceerd, ook bij Nijgh. ‘Multatuli’ beweert die tekst voor zich te hebben liggen, maar niet van plan te zijn hem open te slaan. Hij wil nooit meer iets van Cremer lezen na de Overbetuwse novelle ‘t Pauweveerke’ ‘dat my verdrietig maakte omdat het fictie is.’<sup>98</sup> De waarheid kan volgens ‘Multatuli’ in fictie alleen maar naar de achtergrond verdwijnen, omdat de schrijver aan de slag gaat met verzinself. Met een roman hoereert een schrijver zich volgens ‘Multatuli’ tegenover het publiek – en laat het leespubliek zich dus als hoerenloper kennen.<sup>99</sup> Een van de effecten van deze perverse transactie is dat de lezer afgestompt raakt: hij is niet langer in staat om werkelijke aandoeningen te voelen maar interpreteert elke kreet om hulp als was het kunst: ‘Als den heer Cremer eenmaal – God beware hem, wens ik! – een dieptreffende wond werd geslagen, zou niemand geloven aan de oprechtheid zyner smart.’<sup>100</sup> Uiteraard ziet ‘Multatuli’ zich ook als een slachtoffer van die ongevoeligheid: *Max Havelaar*, een oprechte kreet om hulp en bijstand, werd geïnterpreteerd als een roman.

‘Multatuli’ heeft zoals gezegd het boek van Cremer niet gelezen, maar hij denkt op grond van de titel precies te weten wat er in het boek gebeurt. De satirisch-pathetische beschrijving die hij geeft (‘En eindelyk zal men sterven! De vader zal het kind omhoog houden – neen, dat zal de moeder doen; de moeders zyn zo sterk als er nood is’) klopt in grote lijnen, tot het slot aan toe: ‘Zie de laatste bladzyde van alle watersnoodbrochures: God is liefde!’<sup>101</sup>

Het is opvallend dat uitgerekend Cremer als slachtoffer voor deze satire wordt uitgekozen. Dat was een veel hoogwaardiger auteur dan de meeste liefdadigheidsschrijvers, met een goede reputatie en een groot lezerspubliek. ‘Multatuli’ lijkt door het aanvallen van deze kwaliteitsauteur eens te meer zijn singulariteit te willen bevestigen. Bovendien

96 *Multatuli* VW I, 502.

97 *Multatuli* VW I, 482. Vergelijk [Hoogvliet] 1860, 9 e.v.

98 *Multatuli* VW I, 483. ‘t Pauweveerke’ werd opgenomen in Cremer 1878-1881, deel XII, 31-61.

99 *Multatuli* VW I, 483.

100 *Multatuli* VW I, 483.

101 *Multatuli* VW I, 485. Vgl. ‘Alles zal wel gaan. God is zoo goed en – GOD IS DE LIEFDE!’ (Cremer 1861, 9) en ‘het was ook: DE WEKSTEMME GODS TOT LIEFDE, VOOR HEEL HET NEËRLANDSCHE VOLK!’ (Cremer 1861, 26)

is Cremer een beroepsschrijver en juist tegen de beroepsschrijfpraktijk, die zo gemakkelijk een knieval doet naar de smaak van het publiek, verzet 'Multatuli' zich. Aan het begin van dit boek verdedigt hij daarmee een standpunt dat nogal dicht tegen dat van Havelaar ligt; zoals besproken in paragraaf 2.3 staat Havelaar vaak symbool voor de integere, authentieke schrijver. Maar al na enkele pagina's vindt er een wending plaats in het betoog en laat 'Multatuli' zien dat hij wel degelijk bereid is zich aan zijn publiek uit te leveren, hoewel niet zonder dat publiek tegelijk te bespotten en de les te lezen.

De Javaanse watersnood biedt hem namelijk een aanleiding om nog eens hetzelfde pleidooi als in *Havelaar* te houden. De kern van die roman was geweest om aan te tonen dat de kolonie alleen behouden kon blijven door 'menslievendheid en rechtvaardigheid' te tonen.<sup>102</sup> 'Multatuli' vindt dat er veel te weinig met die kritiek is gedaan. Hij vergelijkt zichzelf met de Griekse held Achilles uit Homeros' *Ilias*, die zich terugtrekt uit de Grieks-Trojaanse oorlog wanneer hij zijn slavin en geliefde Briseïs verliest. Ook 'Multatuli' noemt zich een gekrenkte figuur: 'Ik zat en morde en toefde en leed' – vermoedelijk om het feit dat zijn *Max Havelaar* niet het gehoopte effect had.<sup>103</sup> Door Nijgh heeft hij zich 'laten weglokken uit de tent waar ik pruil om Briseïs': zoals Achilles voor wraak teruggaat naar het slagveld wanneer zijn beste vriend Patroklos sterft, zo neemt 'Multatuli' met dit boekje wraak voor de mislukking van de *Havelaar*.<sup>104</sup>

Dat wraak nemen gebeurt vooral door de lezer vurig aan te spreken op diens verantwoordelijkheden. Achtereenvolgens wendt hij zich tot de christenen, de zendelingen, de kooplieden en de vrouwen om ze aan te zetten tot vrijgevigheid. Toch doet hij hier iets anders dan in andere liefdadigheidsbrochures. In plaats van het liefdadigheidspact te bevestigen, distantieert hij zich van de lezers door die op het christelijke eergevoel aan te spreken dat hij zelf niet heeft:

Christenen, geeft en helpt en redt! Het geldt de eer van Uw geloof, het geldt de eer van Uw Christus! Zyt gewaarschuwd tegen de mededeelzaamheid van den Mohammedaan, van den heiden, den Chinees ... christenen, zorgt dat de vergelyking niet uitvalle in uw nadeel! Laat het niet gezegd worden daarginder, dat uwe leer is een leer van *stelsels* en *meeningen*, en niet een leer van *daden*!<sup>105</sup>

In het slotgedeelte van het boek benadrukt 'Multatuli' opnieuw dat hij geen christen is, maar dat het de taak van de christenen is om te bewijzen dat hun geloof rechtvaardig is.<sup>106</sup> Zijn toon is daarbij eerder dreigend dan dankbaar. Als de christenen nu geen hulp bieden, zal dat hun reputatie in Indië en daarbuiten ernstig aantasten.<sup>107</sup> Hij geeft 'de Javaan' daarbij een stem, die zich onbegrepen voelt wanneer er tegenover zijn arbeid geen hulp staat; hij zal vragen 'waar is uw beschaving, waar is uw adel, waar is *broederschap*?'<sup>108</sup>

102 Multatuli VW I, 490.

103 Multatuli VW I, 481.

104 Multatuli VW I, 481.

105 Multatuli VW I, 493; cursivering in de tekst.

106 Hij plaatst het christelijk denken daarbij ook tegenover de islam door een (ongenoemde) islamitische stem uit Java te laten opklinken: "“Waar Allah waterstromen zendt die de akkers wegnemen ... daar buigen wy het hoofd, en zeggen: Hy wil het zo!”" (Multatuli VW I, 501)

107 Multatuli VW I, 503.

108 Multatuli VW I, 502.

Dat woord ‘broederschap’ verwijst vooral naar het christelijke broederschapsideaal: wie dat serieus neemt, moet ook de Indiërs als gelijken erkennen.<sup>109</sup> Maar het woord herinnert de lezer ook aan de familiemetaforiek die in liefdadigheidsteksten zo veel gebruikt wordt. Nederlandse burgers-van-stand erkennen alleen elkaar als broeders, maar ‘Multatuli’ laat zien dat ook Javanen deel uitmaken van de Nederlandse staat en dus van het nationale broederschap. Zo wordt in *Wys my de plaats* het standaardposture van de Nederlandse liefdadigheidsschrijver van binnenuit onder vuur genomen: door elementen uit dit posture wel degelijk over te nemen, maar op zijn kop te zetten, ontwricht ‘Multatuli’ de gangbare liefdadigheidspraktijken.

### Opnieuw Havelaar versus ‘Multatuli’: Minnebrieven

Ook *Minnebrieven*, later in 1861 geschreven, zet verschillende schrijverstypen tegenover elkaar. Opnieuw, en nog veel vileiner en cynischer dan in *Wys my de plaats*, worden liefdadigheidsschrijvers onder de loep genomen en met beroepsschrijvers geconfronteerd, vooral in de inleiding.<sup>110</sup> Daarbij worden de figuren van ‘Multatuli’ en Max Havelaar gebruikt. De tegenstelling die in *Minnebrieven* wordt uitgespeeld zal inmiddels bekend voorkomen: terwijl ‘Multatuli’ zich als een cynische broodschrijver presenteert, wordt Max Havelaar neergezet als een liefdadige, al te brave figuur.

In die inleiding klopt een man met een ‘kale rok’ aan bij een schrijver. De man blijkt een ‘doctor in de Letteren’ en krijgt in de roman geen naam; de schrijver kunnen we identificeren als Max Havelaar. Havelaar wordt gevraagd om vierhonderd gulden ter ondersteuning van een arm gezin dat het onmiddellijk nodig heeft. Maar ook hij heeft geen geld. Toch besluit hij te helpen, en wel door zijn minnebrieven aan Fancy aan de doctor te geven. Wie Fancy is, wordt door de nogal verwarde uitleg van de schrijver niet meteen duidelijk:

“Fancy of fancy ..., fancy van de varkens in De Tijdspiegel ... fancy of Fancy, al naar ge wilt. ’t Is iemand die ik liefheb ... zy ligt in ’n koffer te Laeken ... ik kan haar niet laten komen ... dan wordt ze betast door de douanen ... [...] Maar hier woont ze op de Leliegracht, geloof ik ... Zie eens, ze heeft my een lange brief geschreven. Ik moet haar antwoorden ... zy vraagt, of ze my mag liefhebben. Wel zeker! Mag ze niet? Tine zegt dat het heel goed is ... en gy?”  
Wat de aangesprokene dacht? Wél, hy dacht dat de man in de kamer gek was.<sup>111</sup>

Hier wordt verwezen naar ‘Max Havelaar aan Multatuli’ (1860), voorgepubliceerd in *De Tijdspiegel*, en begint Multatuli een mystificatie van de Fancy-figuur die hij gedurende zijn oeuvre zal voortzetten. Fancy symboliseert aan de ene kant de fantasie van de schrijver en is dus een onstoffelijk idee; in het bovenstaande citaat wordt ze tegelijkertijd met een manuscript in een ‘koffer te Laeken’ gelijkgesteld; maar in het citaat wordt ook verteld dat ze een meisje is dat op de Leliegracht woont. Die dubbelzinnigheid blijft gedurende

<sup>109</sup> Multatuli VW I, 493.

<sup>110</sup> Zie over *Minnebrieven* vooral Oversteegen 1987, m.n. 21-32; Abell-Van Soest en Abell 1990; Francken 1990, 170-204; Maas 2000b; Van der Meulen 2003, 439-447.

<sup>111</sup> Multatuli VW II, 12.

het hele boek bestaan: Max Havelaar correspondeert daarin met Fancy, waarbij hij haar telkens als een idee of een 'wolk' blijft aanspreken, terwijl zij erop stáát dat hij haar als vrouw erkent. In de Multatuliliteratuur wordt Fancy bovendien vaak geassocieerd met Sietske Abrahamsz, een nichtje van Douwes Dekker. Hij was verliefd op haar geworden en stak in zijn brieven aan zijn vrouw Tine die gevoelens niet onder stoelen of banken.<sup>112</sup>

De liefdesbrieven aan Fancy worden voorgesteld als heel privé. Al in 'Max Havelaar aan Multatuli' was Havelaar erop ingegaan: 'Die brieven waren oprecht; er was geest in, gevoel, vuur, en dat alles met eenvoud.'<sup>113</sup> Hij kan de commercieel ingestelde 'Multatuli' de brieven niet geven, immers: 'Kan het meisje dat zich verkoopt, U den glimlach geven, dien ze lachte, vóór zy wist dat er geld te verdienen was met een lach?' Hier wordt, zoals vaker in Multatuli's oeuvre, het beroepsschrijverschap met de prostitutie vergeleken: zoals een vrouw niet meer ongeunsteld kan lachen zodra ze de keuze heeft gemaakt met die glimlach iets te verdienen, is er van de oprechtheid van de brieven aan Fancy weinig over wanneer ze te gelde worden gemaakt. Toch is dat precies wat we in de eerste pagina's zien gebeuren: Havelaar wordt geroerd door het goede doel waarvoor zijn gast bij hem aanklopt en schrijft een 'acceptatie' met de tekst 'Goed voor wat geschrjff'. Hij vraagt aan de bezoeker of die dat briefje wil 'discompteren' (disconteren, inwisselen voor geld) bij een uitgever om zo de benodigde vierhonderd gulden te verkrijgen.<sup>114</sup> Dat moet echter niet bij vrome figuren gedaan worden die als weldadig bekend staan – mensen die het christelijke liefdadigheidsprincipe hanteren zullen deze brieven niet willen uitbrengen, denkt Havelaar. Hij adviseert de doctor in de Letteren aan te kloppen bij Günst en Meijer, twee vrienden die in deze jaren uitgevers waren van het werk van Multatuli en die hier worden voorgesteld als 'zedeloos' en 'ongunstig'.<sup>115</sup> Havelaar noemt hier dus zijn eigen *Minnebrieven* schandalig, een oordeel dat in het boek voortdurend bevestigd wordt door 'representatie van de heterorepresentatie': in verschillende passages van de roman komen ouders, ooms, tantes en dominees voor die de auteur van *Minnebrieven* aanspreken op de schandelijkheid ervan.<sup>116</sup>

Aan het slot van de inleiding wendt de verteller – die we als 'Multatuli' kunnen identificeren<sup>117</sup> – zich direct tot de lezer met een sarcastische uithaal naar diens sensationalisme:

Koop, publiek koop! Gy, die uw profeten laat leven, om ze langer te martelen! Men lastert u, door te zeggen, dat gy den Christus zoudt gekruist hebben, als de Joden: gy hadt hem knecht gemaakt in een kruienierswinkel ... nietwaar? [...]

Koop, publiek, koop, er zyn aandoeningen te krygen voor wat geld! Ik heb de macht, u te strelen en te kittelen, tot ge zo gek wordt dat gy den prys uwer koffie vergeet, gy, die anders zo hard zyt van huid, dat de zweep ervan kermt! [...]

112 Besprekingen van de figuur Fancy zijn te vinden in Oversteegen 1987, 21-55; Francken 1990, 131-275; Pieterse 2008, 307-320. Over Sietske Abrahamsz: Van der Meulen 2003, 441-444.

113 Multatuli VW I, 461-462.

114 Multatuli VW II, 20. WNT, lemma 'discontereen'.

115 Multatuli VW II, 21. Günst gaf *Minnebrieven* uit; Meijer (ook bekend als Rudolf Charles d'Ablaing van Giesenburg) publiceerde vanaf 1862 onder meer *Ideën* en *Herdrukken*.

116 Multatuli VW II, 59-63; 89-90; 157-159.

117 Abell-Van Soest en Abell gaan ervan uit dat aan het slot van de inleiding nog altijd Max Havelaar aan het woord is. (Abell-Van Soest en Abell 1990, 36) Dat is zeer onwaarschijnlijk, aangezien Havelaar als een 'hij' in deze inleiding wordt aangeduid, door een 'ik-verteller', en in de slottirade expliciet een 'ik' aan het woord is.

Koopt en betaalt, gy allen! Ik heb genoeg geleden om den toon te uiten, dien ge zo gaarne hoort! Gy hebt my genoeg belogen, gelasterd en gemarteld, om wat terug te eisen voor uw gemartel, voor uw laster en voor uw leugens!

En als gy dan tevreden zyt met de toonhoogte van den gil, dien ge me trapt uit de borst ...

Zeg dan als gisteren, als eergisteren, als vroeger:

– Wat schryft die man aardig! Vrindje, ik geef je zóveel voor 't vel, zóveel voor 't liedje! Zing nog wat! Schryf nog wat! Praat nog wat!

Publiek, ik veracht u met grote innigheid.<sup>118</sup>

Drie van de motieven uit de inleiding worden hier op de spits gedreven: gekte, martelaarschap en (on)christelijkheid. De verteller wentelt zich in zijn gekte, hij laat alle remmen vieren in een uitzinnige uithaal naar het publiek. Daarmee bevestigt hij dat hij, 'Multatuli', krankzinnig is, zoals Havelaar al eerder in de inleiding gezegd had.<sup>119</sup> In die inleiding was echter ook meerdere keren van Havelaar gezegd dat hij gek was – dat was althans de indruk van de bezoeker die Havelaar om geld kwam vragen. De verteller omarmt het oordeel van 'gekke' met enthousiasme, zoals Holm in *De bruid daarboven* zich moedwillig eerloos noemt. Tegelijk wordt in de slotpassage van de inleiding tot *Minnebrieven* ook de lezer tot 'gek' verklaard: het publiek laat zich door 'Multatuli' strelen en kietelen tot gekwordens toe, een daad waarbij het publiek zijn weerbaarheid verliest en zelfverandert in de martelaar 'Multatuli' of in de Javaan ('gy die anders zo hard zyt van huid, dat de zweep ervan kermt'). Lezer en schrijver martelen elkaar dus, waarbij de lezer de angstgil van de schrijver niet herkent als een gil, maar alleen als een liedje. Hier zien we precies gebeuren wat Multatuli in *Wys my de plaats* al had aangekondigd: het publiek is niet meer in staat om werkelijke aandoeningen te herkennen en interpreteert iedere kreet als een esthetische uiting.<sup>120</sup>

Ook de christelijkheid van 'Publiek' – een generieke aanduiding die Multatuli hier voor het eerst gebruikt, maar die later in zijn oeuvre zijn vaste aanduiding van de lezers zal worden – wordt in het absurde getrokken. Deze passage laat zien hoe pervers het is dat christenen wel kunnen emotioneren bij de gedachte aan de lijdende Christus, terwijl ze de martelaren van hun eigen tijd blijven vernederen volgens hun eigen kruideniersmentaliteit. Bovendien verbindt 'Multatuli' het consumentisme ook rechtstreeks aan het geloof: 'Neemt en eet hiervan, gij allen', de uitspraak waarmee Christus zichzelf aan zijn leerlingen gaf, wordt hier 'Koopt en betaalt, gy allen!'<sup>121</sup> Indirect stelt hij zich zo gelijk aan de lijdende Christus: zoals Jezus zijn lichaam overhandigde aan wie hem steunde, zo geeft 'Multatuli' zich aan zijn lezers.

*Minnebrieven* zet twee visies op het beroepsschrijverschap tegenover elkaar: die van

118 Multatuli VW II, 21-22.

119 Multatuli VW II, 21.

120 Datzelfde principe zien we ook in de hoofdtekst van de roman nog eens gedemonstreerd. Havelaar vertelt in een brief over de arme Dimanche, die bij Don Juan komt klagen over zijn armoede en enkel door hem geprezen wordt voor de 'gloed' en het 'vuur' waarmee hij zijn nobele armoedige status naar voren brengt. (Multatuli VW II, 91-92)

121 Catechismus van de katholieke kerk; deel 2, sectie 2, 'De zeven sacramenten van de kerk'. Geraadpleegd via <http://www.rkdocumenten.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014).

Havelaar en die van 'Multatuli'. Havelaar blijft de romantische ziel, die in zijn brieven aan Tine vol afschuw schrijft over het schrijven voor geld. Hij blijft dit vergelijken met prostitutie en maakt de zaak des te precairder door zich voor te stellen dat zijn eigen dochter Nonni zich later zou moeten prostitueren.<sup>122</sup> Alleen wanneer zijn minnebrieven verkocht worden voor een liefdadig doel, wanneer hij zich dus als liefdadigheidsschrijver kan profileren, is hij bereid zijn teksten te gelde te maken.<sup>123</sup> Daarmee openbaart Havelaar zich als een typisch midden-negentiende-eeuwse filantropische schrijver, maar ook als een integere romanticus die het autonomieaspect van het oeuvre kan symboliseren. Hij representeert de ethische, altijd maatschappelijk verantwoordelijke stem in het oeuvre, en het feit dat auteurs altijd vrij en onbekommerd hun eigen weg zouden moeten gaan. 'Multatuli' is wel bereid om te verdienen met zijn teksten en zich te ' prostitueren', zoals bijvoorbeeld uit *Max Havelaar* blijkt. Maar door de perversiteit van deze transactie zichtbaar te maken, behoudt hij enige vrijheid tegenover 'Publiek'. Hij geeft aan dat hij deze persoonlijke brieven alleen verkoopt omdat dat is wat het publiek wil. Niet hij is onzedelijk, Publiek is dat. Hij speelt enkel de rol die het publiek hem wil laten spelen. Toch is moeilijk vol te houden dat hij helemaal vrij en onafhankelijk blijft: zijn commerciële, gehaaide positie beperkt hem.

De bovenstaande analyse van *Minnebrieven* biedt ook aanleiding om de vertelsituatie van *Wys my de plaats* nog eens te overdenken. Is het wel 'Multatuli' die in dit boek aan het woord is en toegeeft aan Nijghs verzoek om iets voor de slachtoffers te schrijven? Waarschijnlijker is dat hier Havelaar, de liefdadige schrijver, aan het woord is. Dat wordt bevestigd door de opmerking dat de auteur/verteller in *De Tijdspiegel* heeft geschreven dat hij geen schrijver is: de auteur van dat *Tijdspiegel*-stuk was Max Havelaar. Kortom: de figuren van Havelaar en 'Multatuli' liggen soms dicht bij elkaar, maar zeker is dat telkens de posities van liefdadigheidsauteur en beroepsauteur worden uitgetekend.

### **Multatuli's positie in het filantropiedebat**

Niet alleen *Wys my de plaats* en *Minnebrieven* bevatten kritiek op filantropie en op de liefdadigheidsgenre. Ook elders in het oeuvre klaagt Multatuli over de manier waarop in Nederland met liefdadigheid wordt omgegaan.<sup>124</sup> *Max Havelaar* valt de 'schandelyke lafhartigheid' aan 'van circulaire's die de eer der Natie schandvlekken door 't inroepen van publieke liefdadigheid voor de slachtoffers van kronischen zeeroof.'<sup>125</sup> Hij duidt hiermee op een liefdadigheidsactie die door Gouverneur-Generaal Duymaer van Twist was opgezet, de man die Dekker in de Lebakzaak dwars had gezeten. Maar de kritiek op dit liefdadigheidsproject is fundamenteleler dan antipathie tegenover Duymaer van Twist: Multatuli vindt dat structurele problemen niet met liefdadigheid kunnen worden opgelost. Ook in een voetnoot bij *Idee* 451 schrijft hij: 'Ik houd over 't algemeen liefdadigheid – 't is

122 Multatuli VW II, 92.

123 Overigens was een deel van de inkomsten van *Minnebrieven* inderdaad bedoeld voor de ondersteuning van een gezin. (Van der Meulen 2003, 447-448).

124 Deze kwestie heb ik eerder uitgewerkt in Ham 2012a, 12-19. De nu volgende deelparagraaf neemt een aantal fragmenten uit dit artikel woordelijk over.

125 Multatuli 1992, 236; cursivering in de tekst. Vgl. over deze kwestie ook *Idee* 300: Multatuli VW II, 492-493.



een uitvloeisel van den godsdienst – voor een fout. In een goed georganiseerden Staat komt ze niet te pas.<sup>126</sup> En in *Idee 1273a* zegt hij onomwonden dat ‘[a]rmoed, ondeugd en filantropie’ drie ‘variëteiten van dezelfde ziekelykheid’ zijn, die elkaar in leven houden.<sup>127</sup>

Liefdadigheid was in Nederland volgens Multatuli namelijk een principe waarmee men structurele veranderingen kon tegenhouden. Door de schuld voor overstromingen niet bij de mens maar bij God te leggen en een liefdadighedsactie te beginnen na een overstroming, werden potentiële kritische vragen over het functioneren van de machthebbers in de kiem gesmoord en kon men zich tevreden bij de status quo neerleggen:

Watersnood en de daarby behorende liefdadigheid – een pest! – waren in ‘62 [‘61, LH] aan de orde van den dag. Damesverenigingen, loteryen, anti-makassars, kanapé-kussens, verzenmakiery “ten voordele van de ongelukkige slachtoffers” speelden een hoofdrol. Ook in de Minnebrieven komen sporen voor, van al die bombarie. Doch naar de oorzaak van watersnood vroeg niemand. Zulke dingen komen van: God. “En als God wil, dan moet je berusten ...” om met juffrouw Laps te spreken. Voor onkundige of plichtvergeten ministers is die stelling niet onaangenaam.<sup>128</sup>

Het probleem zit hem vooral in de christelijke oorsprong van de liefdadighedspraktijken. Het christelijke liefdadighedsgebod is volgens hem pervers, omdat daardoor het geven in een gedachteloze verplichting verandert, in plaats van in een bewuste keuze van de gever.<sup>129</sup> In *Wys my de plaats* bindt Multatuli dan ook de strijd met de christenen aan. Hij kan zelf niet geloven in een godsdienst ‘die liefde maakt tot een gebod, tot een uitvloeisel’. Toch heeft hij begin 1861 blijkbaar nog enig vertrouwen in zijn lezers:

Maar misschien zie ik verkeerd, misschien hebt gy recht, o Christenen ... toont het, bewyst het, dat gy recht hebt in uw geloven en in uw weten, tegenover my arme, die weinig weet en niets geloof! [...] Toont my dat ik dwaal, bewyst dat liefde bevel kán wezen, en dat er kán volaan worden aan zulk een voorschrift, wat zo vaak wordt betwyfeld, omdat sommigen menen de inspraak van het hart hoger te moeten stellen dan een gebod!<sup>130</sup>

Tegenover het gebod tot geven plaatst Multatuli het *genot* tot geven, dat voortkomt uit de ‘inspraak van het hart’. Dit zien we terug in een document met aantekeningen voor een lezing over filantropie van 15 april 1879 in Zaandam. Hoewel sommige delen van deze erg fragmentarische aantekeningen nog maar lastig te begrijpen zijn, is het duidelijk welke twee vormen van liefdadigheid Multatuli tegenover elkaar wil zetten. Er zijn de geboden van de christenen, die hij beknopt samenvat als ‘Wat gy niet wilt & c / Leviticus of Deut. / Heb lief = nudum p’.<sup>131</sup> De wetboeken van Mozes Leviticus en Deuteronomium, de nieuw-testamentische principes ‘Wat gij niet wilt dat u geschiedt, doe dat ook een

126 Multatuli VW III, 399. Vgl. het ‘naschriftje’ bij *Wys my de plaats*: VW I, 506.

127 Multatuli VW VII, 626.

128 Multatuli VW II, 706; cursivering in de tekst.

129 In 1860-1861 had hij nog enig vertrouwen in de christenen; dat bleek niet alleen uit *Wys my de plaats*, maar ook uit de *Brief aan ds. W. Francken Az.* (1860). In nawoorden en aantekeningen bij zijn *Herdrukken* (1865) betreurde hij dat vertrouwen dat hij had gehad en noemde het naïef. (Multatuli VW I, 387, 506-507)

130 Multatuli VW I, 502-503.

131 Multatuli VW XIX, 898. In dit citaat duidt de / op een regelafbreking.

ander niet' en de universele wet 'Heb uw naaste lief gelijk uzelf': Multatuli heeft er geen goede woorden voor over. Hij beschrijft ze als een 'nudum p[actum]', oftewel een belofte die tot niets verplicht. Zulke niet-gemeende 'valsche liefdadigheid' leidt uiteindelijk slechts tot

sensiblerie, overgevoeligheid  
 arme negers  
 sigaren spitsjes  
 zoeterige traktaatjes  
 boterham aan arm kind  
 Kleinzeerigheid<sup>132</sup>

Valse filantropie is dus die weldadigheid die zich uit in in de vorm van 'zoeterige traktaatjes' over 'arme negers'. Hier is gemakkelijk de praktijk van de liefdadigheidsschrijver in te herkennen die zich tegen de slavernij keert. Naast de bovenstaande aantekeningen schreef Multatuli 'geen genots-/verhooging'. Het geefgebod leidt niet tot meer genot bij de schenker of bij de ontvanger, maar alleen tot '[h]uichelarij, belang en jacht op vertoonzucht'.<sup>133</sup>

In werkelijkheid zou genotsverhoging voor iedereen centraal moeten staan voor de ware filantroop, want 'uit de natuur leeren wy dat we moeten streven naar genot en niets geeft meer genot dan 't meedeelen van geluk'.<sup>134</sup> Het christelijke liefdadigheidsstelsel is een afwijking van de Natuur, die almachtige allegorische figuur die zo'n belangrijke rol speelt in veel teksten van Multatuli.<sup>135</sup> De Natuur brengt ware mensenvrienden ertoe om anderen te helpen, niet uit opgelegd medelijden, maar uit 'welbegrepen eigenbelang', zoals Multatuli het in zijn aantekeningen noemt.<sup>136</sup> Dit liberale begrip, onder meer door de Franse filosoof De Tocqueville gebruikt om de tegelijk individualistische én betrokken houding van Amerikaanse staatsburgers te omschrijven, wordt hier door Multatuli gebruikt om de ideale houding van iedere burger te formuleren: de gever wordt tegelijkertijd door zijn eigen genot én door oprechte betrokkenheid bij de gehele maatschappij gedreven. Uiteraard stelt hij zichzelf voor als een auteur die zich deze ethische omgang met filantropie al eigen had gemaakt.

Dat Multatuli zich zo zelfverzekerd verbindt met het genotsprincipe is provocatief. Het begrip had in de jaren 1860 nog een ondubbelzinnig negatieve lading; dat veranderde pas tegen het einde van de negentiende eeuw. Genot was gevaarlijk: het stond voor onmatigheid en voor verlies van controle.<sup>137</sup> Als zodanig vormde het ook het tegendeel van de christelijke deugden die zo belangrijk werden gevonden: gematigheid, spaarzaamheid, bescheidenheid. Multatuli, die van spaarzaamheid en gematigheid niets moest hebben, probeerde begrippen als 'hoogmoed' en 'genot' opnieuw te definiëren, maar in

132 Multatuli VW XIX, 899.

133 Multatuli VW XIX, 900. In dit citaat duidt de / op een regelafbreking.

134 Multatuli VW XIX, 899; cursivering in de tekst.

135 Zie over Natuur bij Multatuli: Pieterse 2008, 147-212.

136 Multatuli VW XIX, 898 en 901.

137 Mathijssen 2007, 73-74; 76-77.

een betekenis die radicaal tegen de intuïtie van zijn tijdgenoten in ging.<sup>138</sup> In *Minnebrieven* introduceerde hij de later nog vaak herhaalde uitspraak ‘genot is deugd’, waarmee hij het (door de christenen opgeëiste) deugdprincipe niet contrasteerde met genot, maar er juist aan gelijkstelde.<sup>139</sup> De ideale filantroop is excessief: hoe groter het gebaar, hoe groter het genot.<sup>140</sup> Multatuli stelt niet alleen zichzelf ten voorbeeld aan de Nederlanders, maar spreekt in een ‘naschriftje’ uit 1865 bij *Wys my de plaats* ook goedkeurend over een Chinese weldoener. Terwijl alle Nederlanders samen niet verder kwamen dan een bijdrage van elfduizend gulden aan de watersnoodslachtoffers op Java, stuurde die ene man prompt een hoeveelheid rijst met een waarde van honderdduizend gulden.<sup>141</sup>

Wie geeft doet dat volgens Multatuli niet om er iets voor terug te krijgen: het genot zit in het geven zelf, dat idealiter zo groots is dat de gever het eigen bestaan op het spel zet.<sup>142</sup> Hier zien we waar het martelaarschap en de filantropie in Multatuli’s posture elkaar raken. Superieur aan de lijdende Havelaar in *Minnebrieven* is dat hij, ondanks zijn armoede, toch bereid is om de opbrengsten van zijn minnebrieven te geven aan een gezin. Betekenisvol daarbij is overigens dat Havelaar niet rechtstreeks geld geeft aan het gezin, maar een bon die goed is voor ‘wat geschrijf’. De ideale filantroop hoeft bij Multatuli namelijk niet per se geld te geven; hij kan ook zijn ideeën zaaien. Hij vergelijkt zichzelf vaak met een ‘zaaier’ en daarmee met Jezus, die in Mattheüs 13 de parabel van de zaaier gebruikte om de vruchtbare uitwerking van ideeën te demonstreren.<sup>143</sup> Uit dit Bijbelboek lichtte Multatuli het citaat ‘Een zaaier ging uit om te zaaien’, dat hij als motto meegaf aan de zeven *Ideën*-bundels. Ook gebruikte hij in *Max Havelaar* en in *Wys my de plaats* de uitdrukking ‘Wys my de plaats waar ik gezaaid heb’.<sup>144</sup> Daarmee verbeeldde hij zijn visie op kolonialisme: hij zag koloniale politiek als het zaaien van ontwikkeling op leeg land, zoals hij ook vrouwen zag als akkers die door mannen met ideeën konden worden bevrucht.<sup>145</sup> In die metaforiek verraadt zich zijn feitelijk conservatieve visie op etniciteit en gender: klaarblijkelijk zag Multatuli mannen in beginsel als ‘voller’ van ideeën, aandoeeningen en mogelijkheden dan vrouwen en Javanen. Zij konden wel tot hetzelfde niveau worden opgewerkt, maar niet op eigen kracht, alleen met hulp van mannen.

138 Over hoogmoed schreef hij in *Idee* 220: ‘De hoogste graad van moed is hoogmoed.’ (Multatuli VW II, 434) Vgl. bijvoorbeeld *Idee* 107-108 en *Idee* 221-223 (VW II, 334; 435).

139 Multatuli VW II, 48. Vgl. o.a. met *Idee* 177 (Multatuli VW II, 392-393) en met de aantekeningen bij een lezing van 18 maart 1878. (VW XIX, 333-341)

140 Pieterse brengt het geefgebaar van Multatuli in verband met de iconografie van de gulheid, het strooigebaar oftewel de *sparsio*: Pieterse 2008, 272-279. Het was zeer de vraag of de schrijver buiten zijn teksten zo gemakkelijk met zijn armoede omging als hij in zijn literaire werk deed voorkomen. Rond de publicatie van *Wys my de plaats* schreef hij aan zijn vrouw: ‘Is ’t niet beestachtig dat zoo iets moet dienen voor menschen op Java die ’t eigenlijk niet noodig hebben, en in wier behoefte best kon worden voorzien uit de indische begrooting, terwijl wij zelf in nood zitten, en men ons in nood laat? ’t Is bitter!’ (Brief van 2 mei 1861. In: Multatuli VW X, 432)

141 Multatuli VW I, 507.

142 Veelzeggend is dan ook dat als Multatuli zich door mecenasen liet ondersteunen – en dat was nogal vaak – de gulle gevers op weinig dankbaarheid van hem konden rekenen. Hij bleef zijn vrijheid tegenover zijn ondersteuners benadrukken. (Van den Braber 2012, m.n. 169-173)

143 Mattheüs 13:1-9; geraadpleegd via <http://www.statenvertaling.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014).

144 In de toespraak aan de hoofden van Lebak wordt deze uitdrukking ook gebruikt: Multatuli 1992, 81.

145 Zie voor die visie op vrouwelijke ontwikkeling bijvoorbeeld *Minnebrieven*: Multatuli VW II, 12-18. Vgl. over de lezeres bij Multatuli Pieterse 2008, 103-107.

## 2.5 'Ik heb veel ondervonden': Sentiment

De derde interpretatie van het pseudoniem Multatuli, naast 'Ik heb veel geleden' en 'Ik heb veel gebracht', is 'Ik heb veel ondervonden'.<sup>146</sup> 'Ondervinding' kan hier zowel naar 'iets ondergaan' of 'doormaken' verwijzen als naar 'iets onderzoeken'.<sup>147</sup> In het oeuvre komen nogal wat personages voor die ofwel veel hebben doorgemaakt, ofwel veel hebben onderzocht. Zo wordt in *Idee* 1003 de mythische Prometheus gepresenteerd als een held die door leed te ondergaan zichzelf heeft ontwikkeld: zijn 'moeitevolle afmattende gevaarlijke expeditie' die hem uiteindelijk een tragische eeuwige straf oplevert maakt van hem een memorabele figuur.<sup>148</sup> Het is duidelijk dat ondervinding in dit geval dicht bij martelaarschap komt te liggen. Waar martelaarschap bij Multatuli echter enigszins negatief geladen is en met machteloosheid is geconnoteerd – 'Multatuli' schrijft zichzelf autoriteit toe door zich tegen de martelaar Havelaar af te zetten – is ondervinding een positieve eigenschap die kan leiden tot een stevige positie in een gemeenschap.

Het belang van onderzoek, de andere betekenis van 'ondervinding', wordt benadrukt in het toneelstuk *Vorstenschool*, opgenomen in de vierde bundel *Ideën* als *Idee* 930. Dit stuk stelt het verantwoordelijke koningschap van koningin Louise tegenover het onverantwoordelijke gedrag van haar man George. Waar Louise audiënties voor het volk houdt en zichzelf zonodig verkleedt om incognito de stemming onder de lagere klassen te peilen, is George enkel in mode en feestjes geïnteresseerd. In *Over specialiteiten* verwijst Multatuli terug naar *Vorstenschool*, dat volgens hem bewijst dat iemand pas als een autoriteit kan gelden als er 'blyken van rypheid' zijn, als er is gewerkt. Arbeid stelt hij voor als 'graadmeter van moraliteit'.<sup>149</sup>

Iedere vorm van autoriteit moet volgens Multatuli niet alleen gefundeerd zijn, maar vooral ook bewust en door hard werken gefundeerd worden. Autoriteit is er niet zomaar, maar kan pas bestaan als iemand zelf verantwoordelijkheid neemt voor zijn daden, ervaring opdoet en zichzelf ontwikkelt. Kern van Multatuli's kritiek, of het nu op het Indiëbeleid is of op het Nederlandse parlement, is dat individuen zelf hun ethische principes zouden moeten vormen én hooghouden. Het koloniale beleid is in zijn ogen dan ook ontspoord zodra mensen systemen boven individuele verantwoordelijkheid gingen stellen, en al even pervers is in Multatuli's ogen de verwording van de Nederlandse politiek. Terwijl Willem I nog een verlicht despoot was, die zelf audiënties hield en alle besluiten omtrent het koningshuis eigenhandig ondertekende – een monsterklus, zo blijkt uit de recente biografie<sup>150</sup> – zou met het instelling van de parlementaire democratie tussen 1840 en 1848 het verval zijn ingetreden. Voortaan gold de 'ministeriële verantwoordelijkheid':

<sup>146</sup> Koops-Van Bruggen 1990 maakte aannemelijk dat 'geleden' en 'ondervonden' bij Multatuli ongeveer hetzelfde betekenen: ze vormen een garantie dat Multatuli veel heeft meegemaakt.

<sup>147</sup> WNT, lemma 'ondervinden'.

<sup>148</sup> Multatuli VW VI, 274. Prometheus' straf is dat zijn lever elke keer opnieuw door een roofvogel wordt uitgepikt; Multatuli interpreteert dit in een voetnoot uit 1876 als een symbool voor de 'aandoeningen' die de mythe de lezer zou moeten bezorgen. Volgens de noot 'worden de psychische aandoeningen waarvan naar ons taaleigen [...] het hart de zetel is, toegeschreven aan de lever. De bedoeling der mythe is, PROMETHEUS' lot te beschrijven als "hartverscheurend".' (VW VI, 383; cursivering in de tekst)

<sup>149</sup> Multatuli VW V, 614-615.

<sup>150</sup> Vgl. Koch 2013 over Willem I.

de koning droeg zelf geen verantwoordelijkheid meer voor zijn daden en uitspraken, maar dat deed het parlementaire systeem. Het was Multatuli een gruwel en dat bracht hem ertoe om na *Vorstenschool*, een illustratie van verantwoord koningschap, pagina's lang tegen Thorbecke tekeer te gaan, die immers een van de architecten van de parlementaire hervorming was geweest.<sup>151</sup>

Maar niet alleen in de politiek, ook in de literatuur draaide het om ondervinding. Hier nam Multatuli een uiterst ambivalente houding in, zoals bij de elementen martelaarschap en liefdadigheid ook al het geval was geweest. Zoals hij martelaarschap én omarmde én afwees, en zoals hij liefdadigheid steunde maar wel onder zijn eigen voorwaarden, zo was hij ook tegelijk voorstander en tegenstander van een literatuur waarin het om ondervinding draaide. Het sentimentalisme was gebouwd op de praktijk van het laten ondervinden: sentimentalistische schrijvers dienden zelf ervaringen in de wereld op te doen en die ervaringen vervolgens via een beroep op empathie over te dragen op de lezer (vgl. paragraaf 2.2). Dat was een praktijk waar Multatuli graag aan meedeed, maar ergens zat het hem ook dwars dat hij lezers op die manier liet achteroverleunen in hun stoel. In plaats van dat zij zelf in de wereld op avontuur en op onderzoek uitgingen, namen ze genoegen met de afgeleide emoties die larmoyante teksten hen boden.

In *Max Havelaar* zien we die dubbelzinnige houding terug. Als in het zesde hoofdstuk een uitvoerige beschrijving van Havelaar wordt gegeven, benadrukt de verteller Stern hoeveel Havelaar ondervonden heeft. Stern geeft aan dat het opscheppen over ondervinding een 'belachelijke gemeenplaats' is geworden: iedereen die in vijftig jaar tijd weinig meer heeft meegemaakt dan een verhuizing van de 'A-gracht naar de B-sstraat' meent al op levenservaring aanspraak te kunnen maken.<sup>152</sup> Zoiets is aan de hand met Batavus Droogstoppel, die zichzelf beroept op zijn ondervinding in koloniale zaken, terwijl hij hopeloos naïef is.<sup>153</sup> Maar van Havelaar zou je met recht kunnen zeggen dat hij veel heeft meegemaakt, van schipbreuk tot liefde en duels, en deze gebeurtenissen hebben ook indruk op hem gemaakt.<sup>154</sup> Er zijn volgens Stern namelijk mensen die van alles meemaken, maar die door onontvankelijkheid voor indrukken toch geen ondervinding bezitten. Het omgekeerde kan ook: '[H]oe velen ondergaan een reeks van aandoeningen, zonder dat de uiterlyke omstandigheden hiertoe schenen aanleiding te geven.'<sup>155</sup> Stern doelt dan zowel op heftige emoties die van mensen in confronterende situaties – hij noemt hier onder meer Socrates' emoties voordat hij de gifbeker drinkt – als op de emoties die mensen bij het lezen van literatuur kunnen ervaren: 'Men denke aan de *Crusoë*-romans, aan Silvio Pellico's gevangenschap, aan 't allerliefste *Picciola* van Saintine'.<sup>156</sup> In deze laatste opmerking schuilt bewondering, maar ook kritiek: het is bijzonder dat literatuur mensen met aandoeningen in contact brengt, maar het is ook zorgwekkend dat mensen aan

151 Van der Meulen 2003, 625-631.

152 Multatuli 1992, 59.

153 Zie voor verwijzingen naar Droogstoppels ondervinding: Multatuli 1992, m.n. 3, 181 en 184.

154 Multatuli 1992, 60-61.

155 Multatuli 1992, 60.

156 Multatuli 1992, 60. Stern doelt hier op *Robinson Crusoe* (1719) van Daniel Defoe, *Le mie prigioni* (1832), de gevangenismemoires van de Italiaanse schrijver Silvio Pellico en *Picciola* (1836), een sentimentalistische roman van Xavier Boniface Saintine.

een literair product voldoende hebben.

Niettemin bevatten zowel *Max Havelaar* als *Wys my de plaats* sentimentele fictionele passages, respectievelijk het verhaal van Saïdjah en Adinda en dat van de familie van Karidien. Multatuli kiest in beide gevallen geen vertelstandpunt van binnenin de Javaanse gemeenschap, zoals Stowes *Uncle Tom's Cabin* in de schets van de slavencultuur wel probeerde, maar laat een verteller van buitenaf de handelingen van de personages beschrijven. Slechts een enkele keer komen ze in de directe rede aan het woord, bijvoorbeeld in een dialoog tussen Saïdjah en Adinda, de liederen van Saïdjah en een bijeenkomst bij Karidien.<sup>157</sup> Toch proberen de vertellers de afstand tussen de Nederlanders en de Javanen te overbruggen. Dit doen ze vooral door het lichamelijke lijden van zijn personages te beschrijven, een retorische techniek die door Marianne Noble 'sentimental wounding' is genoemd.<sup>158</sup> Stowe was er sterk in: door zich telkens op de huilende gezichten of lijdende lichamen van haar personages te richten, dwong ze de lezers hun ervaringen bijna letterlijk aan den lijve te ondervinden. Ook vroeg ze de lezers voortdurend terug te denken aan vergelijkbare situaties die ze hadden meegemaakt.<sup>159</sup>

Dat Multatuli het principe van 'sentimental wounding' mede bij Stowe heeft afgekeken is aannemelijk. Ernest Stern verwijst soms naar *Uncle Tom's Cabin*, bijvoorbeeld na de Saïdjah-passage, waarin hij het boek 'onsterfelyk' noemt 'door strekking en indruk'.<sup>160</sup> Zoals Stowe de slavenverhalen als het ware in de ziel probeerde te schrijven, zo probeert ook Ernest Stern met zijn sentimentalistische verhaal 'een schets te geven van wat er kán omgaan in de harten der arme lieden die men berooft van wat dienen moet tot onderhoud van hun leven'. Aangezien het in de sentimentalistische traditie van groot belang is verslag te doen van *eigen* indrukken, is hij hier heel voorzichtig: '[I]k heb dit slechts laten gissen, vreezende my te zeer te bedriegen in het teekenen der omtrekken van aandoeningen die ik nooit ondervond.'<sup>161</sup> Hij blijkt ook kies. Hij merkt op dat hij het slot van zijn geschiedenis suggestief gehouden heeft, omdat hij het een belediging aan zijn publiek vindt te denken dat zij naar bloederigheid verlangen. Toch beschrijft hij het lijk van Adinda, 'naakt, afschuwelyk mishandeld', en dat van haar familie.<sup>162</sup>

Aanzienlijk gewelddadiger is *Wys my de plaats*, waarin bijna wellustig de verminkte lijken van de hoofdpersonages worden weergegeven, tot het lichaam van een zwangere vrouw en haar doodgeboren kind aan toe. Dit geweld dient een paradoxaal doel: juist de dode, tot 'ding' geworden lichamen van de Javanen moeten de lezers ervan overtuigen dat de

157 Respectievelijk Multatuli 1992, 190, 192-193, 198-199; Multatuli VW I, 496-497. Wirth 2010 merkt op dat de inlandse bevolking in *Max Havelaar* nauwelijks een stem krijgt; zie ook Gera 2001, m.n. 43.

158 Noble 1997, m.n. 295. Andere analyses van de werking van sentimentalisme bieden Ellis 1996, Dillon 2004 en Nazar 2012.

159 Wanneer de protagonist Tom te horen krijgt dat hij door zijn meester uit geldnood verkocht is, waardoor hij afscheid zal moeten nemen van zijn vrouw en kinderen, moeten zijn tranen de lezers herinneren aan hun eigen verdriet: 'Sobs, heavy, hoarse and loud, shook the chair, and great tears fell through his fingers on the floor: just such tears, sir, as you dropped into the coffin where lay your first-born son; such tears, woman, as you shed when you heard the cries of your dying babe. For, sir, he was a man, – and you are but another man. And, woman, though dressed in silk and jewels, you are but a woman, and, in life's great straits and mighty griefs, ye feel but one sorrow!' (Stowe 2010, 55)

160 Multatuli 1992, 204; cursivering in de tekst.

161 Beide citaten uit Multatuli 1992, 203.

162 Multatuli 1992, 202-203. Vgl. p. 133-134 over nutteloos geweld in kunst.





Afb. 5 Deze prent contrasteert 'twee briefschrijvers': de gerieflijk burgerlijke Conrad Busken Huet (links) en de lijdende Multatuli. Johan Braakensiek in *De Amsterdammer*, nr. 678, 22 juni 1890. Exemplaar Universiteitsbibliotheek van Amsterdam (signatuur UBM: Kr. 2).

Javanen mensen zijn: 'De lyken die daar liggen, en dreigen met pest, zyn de lyken van *mensen!* Zy voelden, hoopten, vreesden, als wy, hadden aanspraak op levensgeluk als wy ...' Niet alleen de menselijkheid van de slachtoffers wordt benadrukt, maar ook het feit dat ze in wezen gelijk zijn aan de Nederlanders. Dat er precies tegelijkertijd een Nederlandse en een Javaanse watersnood is, is een bijzonder toeval – 'Multatuli' vat dat aan om zijn punt te maken: 'Er is een stem in den Javaschen watersnood, die den Nederlander toeroept: "Wy zyn van gelyke beweging als gy!"'<sup>163</sup> Beide groepen voelen verdriet wanneer hun familieleden door een overstroming worden gedood of hun akkers erdoor worden vernield: 'Hebt gyzelf niet kort geleden moeders horen roepen om haar kinderen, kinderen om hun ouders?'<sup>164</sup>

De parallel tussen de Nederlander en de Javaan zet Multatuli extra kracht bij door het lijden van de Javanen met zijn eigen onrechtvaardige behandeling te vergelijken. In die zin heeft zijn posturering iets masochistisch: met een zeker plezier beeldt hij zichzelf uit als een ondergeschikte – hoewel het zelden 'Multatuli' is die in die kwetsbare positie wordt geplaatst, meestal Havelaar.<sup>165</sup> Zijn geschiedenis illustreert de onrechtvaardigheid van het Nederlandse koloniale beleid: juist ethisch handelende ambtenaren worden uitgesloten. Het lijdende lichaam van Multatuli – dat nog decennialang zou worden beschreven en geportretteerd, bijvoorbeeld in een bekende prent uit 1890 van Johan Braakensiek (afb. 5) – confronteert de Nederlandse lezer met de uitwassen van het amb-

<sup>163</sup> Multatuli *VW I*, 487. Vgl. de definitie in het WNT, lemma 'beweging'.

<sup>164</sup> Multatuli *VW I*, 502-503.

<sup>165</sup> Niekerk 2000.

telijke beleid in Indië.<sup>166</sup> Tegelijkertijd belichaamt deze auteur ook de onderdrukte Javanen, die daardoor plotseling zichtbaar wordt op het Nederlandse politieke toneel. Toch is er een autoriteitsverschil tussen de auteur en het onderwerp waarover hij schrijft. De Javanen moeten als zwakke, hulpbehoevende wezens worden neergezet, zodat de auteur zijn onmisbare engagement kan demonstreren. Zelf beweert 'Multatuli' door het schrijven van *Max Havelaar* het lijdzame martelaarschap voorbij te zijn.<sup>167</sup>

Zaak is nu om de parallel tussen 'Multatuli'/Havelaar en de Javanen ook effectief te laten zijn, door ook het lezende individu bewust te maken van de positie die hij of zij in het koloniale systeem inneemt. Iedere Nederlander is persoonlijk betrokken bij de kolonie: wie een kop koffie met suiker drinkt, committeert zich al aan de arbeidssituatie in Indië en is verantwoordelijk voor de misstanden die daar plaatsvinden. In de slotbladzijden stelt 'Multatuli' koning Willem III aansprakelijk voor wat er in Indië gebeurt, maar eerder in het boek confronteert Stern de gewone lezer al met de belangrijke ethische verantwoordelijkheid die hij is aangegaan met het lezen van dit boek:

Maar weet ge dan niet, ondier, tyger, *European*, lezer, weet ge dan niet dat ge daar een uur hebt doorgebracht met byten op myn geest als op een tandenstoker? Met knagen en kauwen op vleesch en been van uw geslacht? Menscheneter, daarin stak myn ziel, myn ziel die ge hebt vermaald als eens gegeten gras! 't Was myn hart dat ge daar hebt opgeslikt als een versnapering! Want in dat boek had ik dat hart en die ziel neergelegd, en er vielen zooveel tranen op dat handschrift, en myn bloed week weg uit de âren naarmate ik voortschreef, en ik gaf u dat alles, en dat kocht ge voor weinige stuivers ... en ge zegt: hm!<sup>168</sup>

De *sentimental wounding* bereikt hier een retorisch hoogtepunt: het lezen van de tekst wordt benoemd als het kauwen op 'hart' en 'ziel' van de verteller. Het is dan ook ronduit pervers dat de fictieve lezer zoveel leed en 'hart' afdoet met een 'hm!' en even later met een semi-afkeurend 'Och, ze schryven zoo véél tegenwoordig!'<sup>169</sup> Dat is niet voldoende. Nee, het boek stelt de lezer al vanaf de titel voor een ethische keuze: *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappij*. Wat eerst een conventionele titel lijkt, een hoofdtitel en een daaraan gekoppelde ondertitel, lijkt na lezing plots een ethisch vraagstuk te worden.<sup>170</sup>

Maar terwijl sentimentalisme overduidelijk bijdraagt aan Multatuli's posturering, ondermijnt het tegelijkertijd zijn strategie. Het draait bij hem immers niet om medelijden opwekken alleen – dat is juist wat hij aan de christelijke liefdadigheidspraktijk zo verwerpelijk vindt. Het gaat er uiteindelijk om dat mensen hun mentaliteit veranderen en wel zo dat ze niet langer autoriteiten nodig hebben, zelfs niet de autoriteit van Multatuli

166 Multatuli droeg zelf veel aan zijn beeldvorming als hongerende schrijver van *Max Havelaar* bij met zijn aantekeningen bij het boek (1881): in 1859 schreef hij 'gedeeltelyk in een kamertje zonder vuur, gedeeltelyk aan een waggelend en smerig herbergtafeltje te Brussel, omringd van goedmoedige maar tamelyk onaesthetische farodrinkers, m'n Havelaar'. (Multatuli 2005, 249)

167 Multatuli 1992, 237.

168 Multatuli 1992, 94; cursivering in de tekst.

169 Multatuli 1992, 94.

170 Dat Multatuli deze interpretatie van de titel ook voorzien heeft, wordt gesuggereerd door de 'Aantekeningen en ophelderingen' bij de uitgave van 1881: daar noemt hij de titel een 'epigram' oftewel een puntgedicht. (Multatuli 2005, 313) Ook Paardekooper 1987, 16-18 kwam al tot deze interpretatie.

zelf. Het is duidelijk niet de bedoeling dat het bij lezen alleen blijft en dat het literaire werk zelf bron van genot is: het is de taak van ieder mens om naar dat genot en naar de waarheid in de werkelijkheid op zoek te gaan. Om te voorkomen dat lezers teveel in de sentimentalistische fictie verdwijnen, wordt die bij Multatuli altijd ingebed in non-fictionele passages, die een soort brechtiaanse *Verfremdung* bij de lezer teweegbrengen en hem kritisch houden.<sup>171</sup> In *Wys my de plaats* zien we dit heel duidelijk.

We zien dit ongemak ook weerspiegeld in de omgang met sentimentalisme bij Max Havelaar en ‘Multatuli’/Stern. Havelaar wantrouwt pathos: hij mag dan romantische gedichten schrijven, maar hij verstoort die door parodie en andere doorbrekingen.<sup>172</sup> Stern en ‘Multatuli’ kijken als gewiekste beroepsauteurs toch anders aan tegen sentimentalisme en effectbejag. Zij zien dat Havelaars geloof in authenticiteit wel prijzenswaardig is, maar uiteindelijk weinig productief. Stern beklagt zich wel over het feit dat hij zichzelf gedwongen voelt om ironie te gebruiken, en hij prijst Havelaar wel om diens eenvoudige stijl, maar eigenlijk weet hij dat het niet anders kan.<sup>173</sup> Vandaar dat Stern schrijft: ‘Kon ik schryven als hy [Havelaar, LH], ik zou anders schryven dan hy’ en ‘Als ik dus wil worden gehoord – en verstaan vooral! – moet ik anders schryven dan hy.’ Dat hij vertwijfeld is over de oplossing van dit probleem blijkt wel uit het vervolg: ‘Maar hoe dan?’<sup>174</sup> Het enige antwoord lijkt voorlopig: op een berekenende manier sentimenteel. Dat is immers een stijl die lezers aanspreekt en hen bij de zaken betreft.

## DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE

### 2.6 Receptie

De autorepresentatie van Multatuli draait voor een belangrijk deel uit het contrast tussen de twee auteursfiguren waarmee hij zich associeert: Max Havelaar en ‘Multatuli’. Hierboven bleek dat de integere Havelaar vooral het autonomieaspect van het posture vertegenwoordigt, terwijl de meer geslepen en commerciële broodschrijver ‘Multatuli’ het autoriteitsaspect verbeeldt. Havelaar dient om de autoriteit van ‘Multatuli’ meer gewicht te geven: juist doordat ‘Multatuli’ en Stern de integere stijl van de machteloze martelaar Havelaar kunnen afwijzen, kunnen zij hun eigen woorden meer gewicht geven. Tegelijk werkt Havelaar vooral als vrijheidssymbool doordat hij gecontrasteerd kan worden met de meer in de commercie verstrikte ‘Multatuli’.

Nu is Multatuli’s posture door talloze auteurs overgenomen en toegeëigend, maar opvallend genoeg is het daarbij vooral het autoriteitsaspect dat navolging vindt. Dat heeft onder meer te maken met de buitengewone uitstraling van Multatuli buiten de literatuur, namelijk in de politiek, bij belangengroeperingen of voor andere mensen die zich op een

171 Zie over *Verfremdung* bij Brecht: Brooker 2007, 215-219.

172 Vgl. paragraaf 2.3.

173 Multatuli 1992, 171. Eigenaardig is daarbij wel dat we Havelaar helemaal niet als humorloos of door en door oprecht leren kennen: niet alleen in zijn voordrachten, maar ook in een tekst als ‘Max Havelaar aan Multatuli’ maakt hij wel degelijk gebruik van ironie.

174 Multatuli 1992, 171.

of andere manier achtergesteld voelden. Al snel nadat hij met *Max Havelaar* gedebuteerd was, werden de teksten en het posture van Multatuli ingezet voor doeleinden die soms diametraal tegenover zijn eigen project stonden. Hoewel de auteurs zich hiermee in eerste instantie zelf autoriteit wilden toeschrijven, droegen ze op de lange termijn zeker ook aan de reputatie van Multatuli bij.

In 1860-1861 kon het met die reputatie nog alle kanten op. Multatuli werd toen onder vuur genomen door enkele meer conservatieve stemmen. In de brochure *Waarheen? Een woord van de lezers van Max Havelaar* (1860) werd Multatuli als een uitstekend schrijver neergezet, maar de ‘oproerige toon’ en ‘hartstogtelijke bedreigingen’ aan het slot in het boek werden als uiterst gevaarlijk gezien.<sup>175</sup> De aankondiging van ‘Multatuli’ dat hij ‘klewangwettende krygszangen [zal] slingeren in de gemoederen van de arme martelaren wien ik hulp heb toegezegd’ schoot tijdgenoten dus in het verkeerde keelgat, wat niet verbazend is gezien het feit dat er in 1860 nog nauwelijks een levendig, kritisch publiek debat bestond en de vroeg-negentiende-eeuwse gematigde ‘consensuscultuur’ nog zijn sporen naliet.<sup>176</sup> Men vond Multatuli onverstandig en nodeloos opgewonden, zo bleek ook uit Multatuli’s *Minnebrieven, enz. aan de rede getoetst* (1861) van Realistius.<sup>177</sup>

Daartegenover stonden echter veel positiever reacties: vooral *Max Havelaar* ontving overwegend lovende recensies en het boek werd als politieke kritiek zeer serieus genomen.<sup>178</sup> Multatuli’s roman werd, althans door de kleine elite in Nederland die zich actief met koloniale zaken bezighield, geïnterpreteerd als een bijdrage aan het langlopende debat over menslievend bestuur in de koloniën. Liberale politici was het zogeheten cultuurstelsel al langer een doorn in het oog. Dit in 1830 ingestelde systeem verplichtte boeren om een deel van hun arbeid te besteden aan lucratieve gewassen voor de Europese markt, zoals koffie en tabak.<sup>179</sup> Voor liberalen was het onacceptabel dat een groot deel van de koloniale inwoners van het Rijk daarmee verplicht werd tot werk en dat er geen vrije markt bestond in Nederlands-Indische koloniale producten. Het liberale Kamerlid Wolter Robert van Hoëvell was daarom verdediger van het systeem van ‘vrije arbeid’, een kapitalistisch systeem waarbij inlandse arbeiders in dienst zouden treden van particuliere Europese ondernemers. Dit systeem zou een menselijker omgang met de werknemers opleveren.

In het jaar 1860 werd er veel in brochures en kranten over deze kwestie geschreven.<sup>180</sup> *Max Havelaar* werd door Van Hoëvell deel gemaakt van dit debat, nota bene bij een discussie in de Kamer naar aanleiding van de Troonrede van 1860. Van Hoëvell uitte kritiek op de wel erg opgeruimde toon van de Troonrede, die niet zou stroken met de stemming

175 [Hoogvliet] 1860, 9.

176 Ruiters en Smulders 1996, 61-66, m.n. 61. P.J. Veth, die toch erg te spreken was over de roman, had bezwaren bij de verontwaardigde toon die Multatuli in de slotregels aansloeg: Veth 1860, 249.

177 Realistius 1861.

178 Maas 2000a geeft een bespreking van de contemporaine receptie.

179 Van der Meulen 2003, 144.

180 Van der Velde 2000, 131-136. Op 26 januari 1860 sprak Van Hoëvell bijvoorbeeld in *Felix Meritis*; zie een kort verslag in het *Nieuw Amsterdamsch handels- en effectenblad* van 28 januari 1860. Op 2 februari ging de discussie in *Felix* verder; zie een verslag in de *Utrechtsche provinciale en stads-courant* van 4 februari 1860. C.H.F. Riesz reageerde met *Cultuur-stelsel en vrije arbeid op Java, in verband tot het gesprokene in Felix Meritis* (1860). Van Hoëvell en W. Bosch maakten hun lezingen uit *Felix Meritis* openbaar in *De vrije arbeid op Java, behandeld in Felix Meritis* (1860), waarna Riesz weer reageerde met *Wat behoeft Java? Eenige denkbeelden over bestuur en arbeid* (1860).

in het land. Hij verwees daarbij naar ‘een boek’ dat ‘eene zekere rilling’ en verontwaardiging door het land had laten gaan. In kranten werd aan deze uitspraak veel aandacht besteed.<sup>181</sup> Deze politieke interpretatie van de roman, waarbij Multatuli dus als een medestander van de liberale zaak werd voorgesteld, werd nog versterkt door lovende recensies door Van Hoëvell zelf (in het *Tijdschrift voor Nederlandsch Indië*) en zijn medestander P.J. Veth (een kolossaal stuk in *De Gids*).

Prominenter en gezaghebbender kon een romandebuut niet aan de man worden gebracht, zou je denken, maar Multatuli was er uiterst ontevreden over. Hij meende dat zijn roman steeds ‘zoo mooi’ werd gevonden, maar dat men aan de politieke boodschap ervan voorbij ging.<sup>182</sup> Voor een deel is deze klacht nodig om het posture Multatuli vol te kunnen houden: Multatuli’s heroïsche martelaarschap zou alleen maar geloofwaardig blijven wanneer de schrijver zichzelf als miskend zou blijven presenteren. Het was zelfs zo dat iedere (schijn van) tegenwerking dat posture alleen maar verder versterkte: Willem Frederik Hermans merkte in zijn biografie van Multatuli scherp op dat die zich in een schrijverschap had begeven ‘dat alleen aan een overwinning kon worden geholpen door de maatschappelijke ondergang van de schrijver zelf.’<sup>183</sup> Maar Multatuli’s klagen was meer dan een houdinkje. Er zat een kern van waarheid in: zijn boek en daarmee ook zijn eigen auteurschap werden voortdurend in politieke debatten ingeschakeld waarin hij zich helemaal niet wilde begeven. Daar was het vrije-arbeid-debat meteen al een voorbeeld van. Het was hem niet om de problemen van het gehanteerde stelsel te doen geweest, maar om de verziekte ambtelijke cultuur, waarbinnen geen enkele ruimte was voor reflectie op het eigen handelen en problemen werden toegedekt met flatterende rapporten waarin stond dat ook het afgelopen jaar weer ‘de rust rustig gebleven’ was.<sup>184</sup> Het doorprikken van die fictie, door middel van fictie, dát had hij op het oog gehad. Het bleek echter uiterst lastig om zijn lezers duidelijk te maken dat ‘[d]e Havelaarszaak [...] geen stryd tegen de wet, maar een stryd tegen ’t verkrachten van de wet’ was.<sup>185</sup> Nog in 1871, toen Multatuli zijn opvattingen over vrije arbeid uitputtend in twee brochures had uiteengezet, maakte A.A. van der Stempel in zijn toneelbewerking van *Max Havelaar* van de titelheld een uitgesproken voorstander van vrije arbeid.<sup>186</sup>

Zo biedt de heterorepresentatie van Multatuli goed inzicht in het principe dat het in de reputatievorming rond een auteur zelden gaat over wat een auteur zelf beweert te bedoelen, maar veel meer om hoe hij gelezen wordt. Zoals Paul van Ostaijen in de twintigste-eeuwse Vlaamse literatuur zowel door nationalisten als door postmodernis-

181 Van der Meulen 2003, 420-421.

182 Van den Berg en Couttenier 2009, 544-545.

183 Hermans 1987, 163.

184 Multatuli 1992, 153. Volgens Saskia Pieterse is *Max Havelaar* eerder een aanklacht tegen de ambtelijke cultuur dan tegen buitensporig geweld in Indië, anders dan bijvoorbeeld geldt voor Joseph Conrads *Heart of Darkness*. (Pieterse 2010, m.n. 64)

185 Multatuli VW II, 271; cursivering in de tekst. Feitelijk heeft hij het cultuurstelsel nog liever dan het kapitalistische systeem van vrije arbeid, waarover de overheid geen enkele controle meer zou kunnen uitoefenen, zo beweert hij in *Over vrijen arbeid* (1862).

186 Van der Stempel 1871. Er waren meer hervormers van Indië die meenden dat ze bij Multatuli wel steun voor hun zaak zouden vinden, maar nul op het rekest kregen, waaronder de Maatschappij tot Nut van den Javaan; vgl. Janse 2007, m.n. 187-188.

ten kon worden opgeëist als een inspiratiebron, afhankelijk van hoe men hem wenste te lezen, zo leende ook Multatuli zich voor talloze interpretaties.<sup>187</sup> Met name in de late negentiende en vroege twintigste eeuw leek Multatuli bij bijna elk denkbare politieke project te kunnen worden ingelijfd.<sup>188</sup> Voor een deel ging het om pressiegroeperingen waar hij ook écht sympathie voor had, waaronder de vrijdenkerscultuur die hem al vroeg tot een boegbeeld maakte. In 1861 verschenen al bij Günst en Meijer, twee uitgevers waar ook hijzelf publiceerde, brochures waarin zijn politieke boodschap werd verspreid, zelfs met de nadrukkelijke verzekering dat het Multatuli niet om een pleidooi voor vrije arbeid was te doen, maar om een einde aan onaanvaardbaar gedrag in de koloniën.<sup>189</sup> Nog in de vroege eenentwintigste eeuw werd er op initiatief van de Universiteit voor Humanistiek een bundel uitgebracht waarin Multatuli als inspiratiebron voor vrijdenkers en humanisten werd geïnterpreteerd.<sup>190</sup> Ook de feministen, die zich Multatuli's denken vanaf de jaren 1860 eigen maakten, verdedigden opvattingen waarmee de auteur zich daadwerkelijk kon verenigen.<sup>191</sup>

Dat betekende niet dat hij het altijd prettig vond om door anderen deel gemaakt te worden van een groepering of ideologie; dat leek immers afbreuk te doen aan de singulariteit van zijn auteurspositie. In de laatste decennia van de negentiende eeuw werd hij een held van prominente socialisten en communisten, onder wie Ferdinand Domela Nieuwenhuis en Piter Jelles Troelstra, terwijl hij zelf uitgesproken antisocialistisch was – geen wonder gezien het feit dat het linkse denken maatschappelijke problemen vooral op het systeem terugvoerde, terwijl het Multatuli altijd om het individu was te doen.<sup>192</sup> En J.J. Cremer beleefde in 1863 groot succes met zijn onmiskenbaar multatuliaans gekleurde *Fabriekskinderen*; onder meer het pleidooi voor een eenvoudige, effectieve stijl, het aanspreken van de koning, het beschuldigen van machthebbers en de sentimentele toon lijken rechtstreeks aan *Max Havelaar* ontleend.<sup>193</sup> Enigszins ironisch is deze ontleding wel gezien de manier waarop Multatuli in 1861 *Cremers Op den zolder* had afgeserveerd (paragraaf 2.4). Niet minder eigenaardig is de manier waarop Multatuli tot een boegbeeld van het antikolonialisme kon uitgroeien. De man die *Max Havelaar* schreef om de kolonie voor Nederland te behouden werd gezien als een internationaal vermaarde tegenstander van het kolonialisme, geprezen door prominente denkers als Benedict Anderson, Edward Said en Pramodya Ananta Toer.<sup>194</sup>

Daarnaast waren er talloze inmiddels vergeten publicisten die autoriteit probeerden te ontlenen aan het adapteren van Multatuli's posture of die zich spiegelde aan de

187 Over Van Ostaijens invloed op verschillende groeperingen in de Vlaamse literatuur: Buelens 2001.

188 Over de verdeeldheid over de manier waarop Multatuli in 1910 herdacht moest worden: Greving 2013.

189 Hagiosimandre 1861 en Philoverax 1861. De laatste schrijft: 'Die liberale partij op koloniaal terrein moet zich dan ook, naar men verzekert, deerlijk vergist hebben, meenende dat er een flinke kampvechter voor hunne zaak was opgestaan.' (Philoverax 1861, 16; gecursiveerde tekst staat in het origineel gespatieerd weergegeven)

190 Gasenbeek 2010.

191 Multatuli werd in 2010 dan ook tot 'heraut van het feminisme' uitgeroepen: Everard en Jansz 2010.

192 Van der Meulen 2003, 770-771. Over Domela's bewondering meer specifiek: Stutje 2012, m.n. 104-105.

193 Cremer 1863, m.n. 34, 36, 38 en 39. Sanders 1952, 69 merkte al de multatuliaanse inslag van *Fabriekskinderen* op.

194 Vgl. Pieterse 2010, 55-56. Ik ga hier verder aan de buitenlandse receptie van Multatuli voorbij, waarnaar eerder onderzoek is gedaan; vgl. het themanummer 'Max Havelaar vertaald' van *Over Multatuli* (65), 2010.



onbegrepen martelaar Max Havelaar. Samuel Katz schreef onder het pseudoniem Een makelaar in staatseffecten al in 1863 een boekje waarin hij nota bene een levenloos object, het Noordzeekanaal waarover op dat moment veel gediscussieerd werd, als ‘een tweede Max Havelaar’ benoemde.<sup>195</sup> Metta de Cock vergeleek zichzelf in *Een tweede Max Havelaar* (1901) met Multatuli’s titelheld. Zij meende dat het openbare leven in de greep was van hypnotiseurs, die de bevolking handelingen tegen haar zin deed uitvoeren, maar net als Havelaar was De Cock miskend en werd haar waarheid in twijfel getrokken. Haar zelfbewuste retoriek doet daarbij Multatuliaans aan: ‘De eerste Max Havelaar deed een rilling door het land gaan, de tweede moet een storm verwekken’.<sup>196</sup> W.R. Hora Adema, ex-controleur in de Indische streek Kediri, spiegelde zich nog explicieter aan Havelaar. In een reeks van publicaties vergeleek hij de Lebakzaak met zijn eigen situatie: hij had een opstand in Indië zien aankomen, maar er was niet naar hem geluisterd. Zo verbeeldde hij zichzelf, net als Havelaar/Dekker, als een verguisde ambtenaar, die menslievend had willen handelen maar naar wie niet geluisterd werd.<sup>197</sup> En twee auteurs, met een totaal andere politieke oriëntatie dan Multatuli, namen het pseudoniem Multavidi aan.<sup>198</sup>

Naast deze politieke interpretatie van Multatuli, die zich vooral op de martelaarsmetaforiek en de zelfbewuste autoriteitsretoriek richtte, heeft er altijd een meer letterkundige interpretatie bestaan. In 1888, één jaar na zijn dood, publiceerde de medicus Theodoor Swart Abrahamsz, overigens een neef van Dekker, het veelbesproken artikel ‘Eduard Douwes Dekker. Een ziektegeschiedenis’. Daarin beweerde hij dat Dekker ‘zenuwzwak’ was geweest, een effect van zijn erfelijke belasting én zijn levensomstandigheden.<sup>199</sup> Vele bekende en minder bekende publicisten reageerden hierop; zij deelden Abrahamsz’ conclusies lang niet altijd, maar konden zich op zich wel vinden in het idee dat er in een genie als Multatuli een zekere gekte moest schuilen.<sup>200</sup> Zo werd Multatuli een bewijs dat nieuwe, psychologiserende theorieën over geniaal kunstenaarschap correct waren. In de decennia daarna schreven heel wat belangrijke Nederlandse auteurs over Multatuli, waarbij ze hem telkens voor hun eigen karretje spanden: voor Menno ter Braak en E. du Perron in de jaren dertig was hij de prototypische ‘vent’ waarnaar ze in de literatuur op zoek waren, voor Atte Jongstra in 2012 een encyclopedische postmodernist *avant la lettre*.<sup>201</sup> Willem Frederik Hermans belichtte Multatuli in *De raadselachtige Multatuli* (1976) vooral als een tragische, onbegrepen held, die politieke macht wilde hebben maar door zijn oriëntatie vooral als schrijver moest slagen: ‘Hij was een criticus van mensen, niet

195 Een makelaar in staatseffecten 1863, m.n. 16.

196 De Cock 1901, 3.

197 Hora Adema 1910a. Ook schreef Adema een ‘autobiographie in verzen’, waarin regels voorkwamen als: ‘Op Java diende ik na mijn trouwdag zeven jaren, / In Soerabaija, later als Keridiaan, / Waar, na ’t examen voor Notaris, ‘k heb ervaren / Een Multatuli-lot te moeten ondergaan.’ Hora Adema 1910b, 20. Zie over Hora Adema ook Jongstra 1985, 139-142.

198 De eerste, conservatieve Multavidi schreef *De wonden van ons volksleven. Neerlands heden en Neerlands toekomst* (1875) en *Levensbeelden en werkelijkheid* (1877). De tweede, socialistische was de auteur van *Van zwart tot rood. Roman van ’n Roomsche jongetje* (1912), *Van rood tot zwart. Roman van ’n socialistischen jongen* (1913) en *Uniformverandering* (1915).

199 Abrahamsz 1888, 10.

200 Vgl. bv. Top 1888, Van der Kulk 1888 en Van Deyssel 1979a, 71-73.

201 Ter Braak *Verzameld werk* (voortaan: VW) IV, 179-202; Du Perron 1956; Jongstra 2012.

van systemen [...]. Op die manier slaagt men niet als politicus, maar wel als schrijver.<sup>202</sup> Er is vaker op gewezen dat Hermans met deze beschrijving óók een zelfkarakterisering gaf: Multatuli verandert bij hem in een naar macht strevend, maar ‘mislukkend’ personage zoals er ook veel in de romans van Hermans rondlopen (vgl. hoofdstuk 5). Arnon Grunberg, ten slotte, toonde zich in 2009 vooral gefascineerd door de economische verhouding tussen lezer en schrijver in het oeuvre van Multatuli, een problematiek die ook in Grunbergs kort daarna verschenen roman *Huid en Haar* (2010) terugkeert.<sup>203</sup>

Het literaire krediet dat Multatuli met al deze receptiebronnen verwierf was immens. Terwijl er tijdens Multatuli's leven nog felle aanvallen op zijn persoon konden verschijnen, zoals *Onkruid onder de tarwe* (1875) van Johannes van Vloten en *Mijn leven* (1877) van Mina Kruseman, groeide Multatuli na zijn dood uit tot een veelgelezen en -geprezen auteur. Het is gebruikelijk geworden om hem als de belangrijkste Nederlandse negentiende-eeuwse schrijver te betitelen; soms wordt hij wel als de belangrijkste schrijver van het Nederlandse taalgebied überhaupt gezien.<sup>204</sup> Volgens J.J. Oversteegen is zijn positie zó uitzonderlijk, dat het niet eens zinvol is om hem met contemporaine Nederlandse schrijvers te vergelijken. ‘Het gaat [...] om vragen van een andere orde.’<sup>205</sup> Slechts zelden wordt deze representatie van Multatuli als volstrekt unieke stem nog genuanceerd.<sup>206</sup> Dat hij zo'n algemene waardering heeft weten op te bouwen en zo'n reputatie heeft behouden, en dat gedurende de negentiende eeuw en daarna zijn gedrag ook zo vaak als moreel voorbeeldig is voorgesteld, strookt overigens helemaal niet met zijn visie op autoriteit. Hij zag autoriteit vooral als iets dat afgeschud moest worden: wie eenmaal een eigen denkwereld heeft ontwikkeld en ondervinding heeft opgedaan, heeft geen morele autoriteit meer nodig, zelfs niet die van Multatuli zelf. Met sarcasme zag hij zijn eigen canoniseringsproces al tijdens zijn leven in gang gezet worden. In *Over specialiteiten* introduceerde hij het woord ‘huurfraze’, om vervolgens te schrijven:

Myn vreugde over 't woord *huurfraze* vindt haar grond in de hoop dat dit woord zelf tot fraze zal verheven worden, en dat nog na veel eeuwen deze of gene woordenkramer zal worden doodgeslagen met een verpletterend: “je redeneering rydt op huurknollen ... gelyk de grote Multatuli zo wél gezegd heeft.” *Similia similibus!* [het gelijkende wordt door het gelijkende genezen, LH]<sup>207</sup>

202 Hermans 1987, 92.

203 Grunberg 2009 en 2010b. Zie voor een analyse van *Huid en Haar* langs deze lijn Ham te verschijnen a.

204 De achterflap van Van der Meulen 2003 meldt: ‘Multatuli wordt algemeen beschouwd als de belangrijkste schrijver van het Nederlandse taalgebied.’ Bij de DBNL-canonenquête onder de leden van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde werd *Max Havelaar* nipt als beste Nederlandstalige boek verkozen en Multatuli ruimschoots als belangrijkste schrijver: zie [http://www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete\\_dbnlmnl\\_21062002.php#14](http://www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete_dbnlmnl_21062002.php#14) en [http://www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete\\_dbnlmnl\\_21062002.php#10](http://www.dbnl.org/letterkunde/enquete/enquete_dbnlmnl_21062002.php#10) (geraadpleegd op 3 september 2014). *Max Havelaar* werd bij een verkiezing van NPS/NRC Handelsblad uit 2007 tot het op twee na beste Nederlandse boek ooit verkozen.

205 Oversteegen in Multatuli 2005, 315. Volgens Rick Honings markeert *Max Havelaar* een ‘omslagpunt in de Nederlandse letteren’. (Honings 2011, 9)

206 Volgens Johannes was Multatuli ‘geen groot, origineel denker. Hij was een literair begaafd volger en propagandist van reeds bestaande ideeën’, die wel ‘een jaar of tien, twintig voor de grote massa uitliep’. (Johannes 2013, 25)

207 Multatuli VVV, 493.

Hij stelt zich dus voor dat zijn gezag na eeuwen nog altijd geldig is en dat iemand die clichés verkondigt zelf met een aan Multatuli ontleend cliché over clichés zal worden verpletterd. Het citaat laat scherp zien dat hij zich zeer bewust was van het probleem dat werkelijke vrijheid en authenticiteit niet bestaan: wie als een morele autoriteit gaat gelden, is niet langer vrij omdat hij ingelijfd en ‘gebruikt’ wordt.

## 2.7 Tegenspeler: Mina Kruseman

Een van de boeiendste navolgers van Multatuli is Mina Kruseman (1839-1922), die in de jaren 1870 met een multatuliaanse posturering een stem in het vroege Nederlandse feminisme probeerde te verwerven. Doordat zij overduidelijk in stilistische zin en wat betreft het gebruik van de martelaarsmetaforiek aansluiting zocht op het oeuvre van Multatuli, droeg ze enerzijds duidelijk aan zijn reputatie bij. Tegelijkertijd deed ze precies wat van een ware Multatulivolgeling verwacht kon worden: ze volgde hem niet klakkeloos, maar voegde eigen posture-elementen toe. Uiteindelijk nam ze zelfs opzichtig afstand van haar idool met haar brievenboek *Mijn leven* (1877) waarin ze ook brieven van Multatuli opnam. Dit staaltje heterorepresentatie belichtte de auteur ineens van een kwetsbare kant die de laat-negentiende-eeuwse lezers niet van hem kenden.

Krusemans carrière verliep stormachtig: eind 1872 liet ze zich voor het eerst zien in de Nederlandse literaire wereld, het jaar daarna zette ze met boeken als *De moderne Judith* (1873) en *Een huwelijk in Indië* (1873) en haar optredens literair Nederland op zijn kop en al in 1877 verruilde ze Nederland voor Indië, meteen nadat ze *Mijn leven* had gepubliceerd.<sup>208</sup> Vooral haar tournees – soms solo, soms met Betsy Perk – en haar actieve rol in de realisering van Multatuli’s toneelstuk *Vorstenschool* waren veelbesproken.<sup>209</sup> Kruseman, die soms de artiestennaam Stella Oristorio di Frama gebruikte voor haar optredens en haar teksten, brak door haar assertiviteit en satirische schrijf- en spreekstijl volledig met het passieve ideaalbeeld dat destijds van vrouwen werd gekoesterd. Dat ze haar zelfrepresentatie deels aan Multatuli ontleende, ligt voor de hand: enige tijd correspondeerde ze intensief met elkaar en spraken ze wederzijds hun bewondering uit. Allerlei elementen van Multatuli’s posture keren bij haar in een wat andere vorm terug. Zo nam ze de martelaarspose over: ze noemt zichzelf in haar verzamelbundel *De moderne Judith* (1873) ‘de mishandelde’ en introduceerde in de daarin gepubliceerde schets ‘Zusters’ het personage Norah, naar haarzelf gemodelleerd, als een talentvolle vrouw die aan tegenwerking ten onder dreigde te gaan.<sup>210</sup> Ook Multatuli’s stokpaardje dat het voor een schrijver in de eerste plaats om ondervinding draait, is bij Kruseman te zien.<sup>211</sup> Filantropie, het derde kernelement van Multatuli’s posture, wordt niet door Kruseman

<sup>208</sup> Na die tijd was ze nog wel literair actief, maar veel aandacht in Nederland kreeg ze niet meer. Over de weinig onderzochte Indische periode, zie Praamstra 2003; zie over de periode na 1877 ook Mooij 2013, 195-259.

<sup>209</sup> Perk was oprichter van de feministische tijdschriften *Ons Streven* en *Onze Roeping*. In 1874 publiceerde ze *Mijn ezeltje en ik*, een semi-autobiografisch boek waarmee ze zich wilde verdedigen tegen de kritiek op haar persoon en haar werk. Ook dit boek heeft multatuliaanse trekjes door de martelaarspose die erin te herkennen is.

<sup>210</sup> Kruseman 1873, 179; 122-123; 138.

<sup>211</sup> Bv. Kruseman 1873, 26.

overgenomen, al laat ze in ‘Zusters’ Norah wel dromen over een leven als zelfopofferende ‘soeur de charité’.<sup>212</sup> En zoals Multatuli in *Minnebrieven* de gekte van Havelaar en ‘Multatuli’ cultiveert, zo beschouwt Kruseman het oordeel ‘excentrique’ als een compliment.<sup>213</sup>

Dat laatste, het in het eigen voordeel toeëigenen van negatieve heterorepresentatie, speelt een centrale rol in Krusemans autorepresentatie. Het is bij Multatuli hier en daar ook zichtbaar: zo voert hij in *Minnebrieven* fictieve lezers op, die de briefwisseling tussen Fancy en Havelaar schandelijk vinden. In Krusemans teksten komen we echter vaak een (selectieve) toeëigening tegen van wat er over haar geschreven wordt. Daarmee zet ze meteen een genderprobleem op de kaart: door misogynie of paternalistische oordelen te echoën en van een nieuwe betekenis te voorzien, ondermijnt Kruseman de contemporaine visie op de vrouwelijke kunstenaar. Dat is duidelijk te zien in *De moderne Judith* (1873), gepubliceerd onder haar eigen naam, waarin onder meer een essay, brieven en enkele novellen staan. Het opmerkelijkste onderdeel is een bloemlezing van 78 krantenstukken over haar optredens, door haar van satirisch commentaar voorzien. Vanuit postureperspectief is dat boeiend materiaal: niet zozeer een bron van documentatie, maar een eigenzinnig middel tot zelfrepresentatie.

Het eerste stuk (uit de *Nieuwe Arnhemse Courant* van 8 maart 1873) is een uitstekende opening van Krusemans persoverzicht. Dit erg negatieve stuk geeft haar namelijk gelegenheid om te demonstreren dat ze altijd miskend is geweest, maar dat dat haar strijd lust enkel heeft aangewakkerd. Direct na het stuk volgt de weergave van een gesprekje tussen Kruseman en Perk, waarin de laatste toont bang geworden te zijn door de negatieve kritiek, terwijl de eerste juist meent dat zulke kritiek er is ‘om ons aan te moedigen’.<sup>214</sup> Hier gebruikt Kruseman Perk om haar eigen moed te demonstreren, een techniek die ze vaker in haar oeuvre zal inzetten. Overigens is niet alleen de keuze voor de eerste tekst, maar ook het vervolg van het persoverzicht allerminst willekeurig. Kruseman wil namelijk aantonen dat haar doel – een einde maken aan vooroordelen waar het werkende vrouwen betreft – geslaagd is: ‘vergelijk de laatste recensies bij de eersten s.v.p.’<sup>215</sup> Het persoverzicht draagt dus niet alleen bij aan Krusemans posture, maar moet ook inzichtelijk maken hoe de beeldvorming rond haar ideeën verandert.

Kruseman gebruikt de satirische aanpak onder meer om het seksisme van de recensenten aan te tonen. Een van hen geeft eerst een lyrische beschrijving van haar ‘lieftallige verschijning’ (‘indien zij zich niet aan de vrouwenbeweging hadde gewijd, [had ze] een man gelukkig [...] kunnen maken’) en laat zich daarna negatief uit over de emancipatoire strekking van de schets die ze had voorgelezen. Kruseman noemt de recensent sarcastisch een ‘Amsterdamsch Modemannetje’ en gaat niet op zijn inhoudelijke kritiek in, enkel op zijn aandacht voor haar verschijning: ‘Ik vraag een plaatsje voor den schrijver van dat stuk in een “dameskleerenwinkel” en ben bereid den redakteur van de Amsterdamsche Courant een paar dozijn vrouwen te zenden om dien kunstkenner te

<sup>212</sup> Kruseman 1873, 109.

<sup>213</sup> We komen dit woord in haar oeuvre voortdurend tegen, bijvoorbeeld in Kruseman 1873, 28 en 95 en Kruseman 2009, 30 en 33.

<sup>214</sup> Kruseman 1873, 146.

<sup>215</sup> Kruseman 1873, 258.



Afb. 6 Karikatuur van Mina Kruseman als moderne Judith. In: *Uilenspiegel* 4 (1873), nr. 2, 29 maart 1873. Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur 587 B 4).

vervangen.<sup>216</sup> Ze draait de man-vrouwrollen dus om: een man die zozeer op uiterlijkheden is gericht, kan beter in een modewinkel gaan staan en plaats maken voor vrouwen die wel iets inhoudelijks over kunst te zeggen hebben. Het is niet voor niets dat Kruseman haar meest inhoudelijke en uitvoerigste reactie voorbehoudt aan een tekst van een vrouw: een ingezonden brief aan *Ons Streven*, waarin een zekere Elize vanuit haar geloofsovertuiging het feminisme van Kruseman scherp afkeurt. Dit is de enige keer dat Kruseman geen satire toepast, maar haar satirische werkwijze verdedigt. Ze geeft aan de fouten en tekortkomingen van haar tijd te willen opsporen en aan de kaak stellen, en in het Nederland van de negentiende eeuw is er daarvoor geen beter wapen dan 'scherts en spotternij, soms ook [...] uitlachen, en [...] geringschatten van wat beter zijn moest en zijn kon dan het is.'<sup>217</sup>

De tactiek om negatieve heterorepresentatie onderdeel te maken van het postuur zien we overigens ook al terug in de titel van het boekje. Voorin *De moderne Judith* plaatst Kruseman een spotprent, die op 29 maart 1873 in het satirische tijdschrift *Uilenspiegel* had bestaan. We zien Kruseman staan met een vervaarlijk kromzwaard in de hand, waarop 'welsprekendheid' geschreven staat. Met haar andere hand grijpt ze een man bij de haren; deze man is geïdentificeerd als criticus Jan ten Brink. Zoals de Bijbelse Judith haar tegenstander Holofernes met haar schoonheid verblindde en hem vervolgens het hoofd afhakte, zo

<sup>216</sup> Kruseman 1873, 149 en 152. De gecursiveerde tekst staat in het origineel gespatieerd.

<sup>217</sup> Kruseman 1873, 298. De gecursiveerde tekst staat in het origineel gespatieerd.



staat Kruseman op het punt haar critici een kopje kleiner te maken. En niet alleen haar critici: het onderschrift spreekt van ‘heel het mannendom’ en op de achtergrond zien we een stoet mannen wegrennen, onder wie een rechter en een schilder. Betsy Perk staat links naast Kruseman om het afgehakte hoofd in een zak te stoppen (afb. 6).<sup>218</sup>

De bedoeling van *Uilenspiegel* is duidelijk: Krusemans bravoure belachelijk maken door haar gevaarlijkheid in een bespottelijk daglicht te stellen. Hetzelfde doet de redactie in het artikel waarmee ze de jaargang 1873 opent, gericht aan Krusemans pseudoniem Stella Oristorio di Frama. ‘Tijl Uilenspiegel’ geeft daarin hoog op van haar welsprekendheid:

Er zijn vóór u welsprekende vrouwen geweest, maar geene was ooit voor ons mannen zoo bekoorlijk als gij. Het geheim daarvan is eenvoudig: uit uw mond vernemen wij eindelijk eens wie en wat we zijn. Over het algemeen hebben de vrouwen een zwak voor ons, en als zij niet een zwak voor ons hebben, dan zien zij hoog tegen ons op als de heeren der Schepping. Het gevolg daarvan is, dat onze aangeboren ijdelheid zich sterk ontwikkelt; wij verbeelden ons heel wat te wezen. [...] Gij nu, o Stella! hebt het vrouwelijk zwak en de maagdelijke schuchterheid overwonnen, en treedt moedig op om ons de waarheid in het aangezicht te zeggen, ons den spiegel voor te houden en ons ons beeld te doen aanschouwen in al zijne onbeduidendheid, in al zijne nietswaardigheid. Zie, dat is iets onbeschrijfelijk bekoorlijks!<sup>219</sup>

De auteur van dit stuk geeft verbazingwekkend openhartig een feministisch programma weer. Hij laat zien hoe het mannelijke superioriteitsgevoel alleen maar kan ontstaan door de bewondering van vrouwen: de prominente maatschappelijke plaats die mannen bekleden berust niet op hun capaciteiten, maar op sociale processen. Stella Oristorio di Frama weigert echter een werktuig te zijn voor het mannelijke superioriteitsgevoel. Zij vertegenwoordigt met haar welsprekendheid de waarheid en houdt mannen een spiegel voor, waarop ze hun nietsbeduidendheid herkennen. Dat geeft ze volgens de schrijver van dit stuk een masochistisch plezier. Het vervolg van het stuk stelt de wereld ‘op zijn kop’ voor: ‘Aan ons mannen voegt, naar aanleg en gaven, slechts de bescheiden plaats in huis en keuken en mangelkamer. Aan u vrouwen de zetel van het gezag, de catheder en – de snijkamer.’ Stella’s optreden leidt er dus toe dat wat mannelijk is vrouwelijk wordt en andersom, maar tegelijkertijd wordt wel met een stereotiepe aanduiding haar vrouwelijkheid erkend: ‘uw poezele hand zal [de wereld] in de goede richting sturen!’<sup>220</sup> In een andere *Uilenspiegel*-tekst zien we feministische vrouwen die voordat ze gaan slapen ‘met poezele hand’ een revolver laden. Er gaat blijkbaar van gevaarlijke feministen als Kruseman een heimelijke verleiding uit: de bekoring van de femme fatale.<sup>221</sup>

Uiteraard waren al deze lofbetuigingen van *Uilenspiegel* niet werkelijk lovend bedoeld: het blad wilde de capaciteiten en de welsprekendheid van Kruseman belachelijk maken. Maar door Krusemans strijdbaarheid en gevaarlijkheid voortdurend te benadrukken,

<sup>218</sup> *Uilenspiegel* 4 (1873), nr. 2, 29 maart 1873, 8. De prent staat ook afgedrukt in Praamstra 2003, 2. Kruseman schreef over het portret in Kruseman 1873, 165-166.

<sup>219</sup> *Uilenspiegel* 4 (1873), nr. 1, 22 maart 1873, 1; cursivering in de tekst.

<sup>220</sup> Beide citaten uit *Uilenspiegel* 4 (1873), nr. 1, 22 maart 1873, 1; cursivering LH.

<sup>221</sup> *Uilenspiegel* 4 (1873), nr. 6, 26 april 1873, 23. De revolver verwees naar een nieuwtje dat Kruseman tijdens haar tournee in een hotel in Enschede met een revolver onder haar kussen had geslapen. (Mooij 2013, 95) Over deze kwestie verscheen later dat jaar nog een spotprent in *Uilenspiegel* 4 (1873), nr. 40, 20 december 1873, 159.





Afb. 7 Karikatuur van Mina Kruseman met strijkbout. In: *Uilenspiegel* 4 (1873), 'extra-nummer', 1 april 1873. Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur 587 B 4).

door op de spotprent Jan ten Brink te tonen met de handen gevouwen in doodsnood en door op een 1 april-spotprent Kruseman af te beelden met een strijkbout in haar hand, werd Krusemans strijdbare agenda uitstekend gediend (afb. 7).<sup>222</sup> Dat zag ze ook zelf in en dus eigende ze zichzelf *Uilenspiegel*'s aanduiding van 'de moderne Judith' toe. Het is tegelijk een manier om zichzelf autoriteit toe te spelen en de smadelijke imagovorming rond zelfbewuste vrouwen zichtbaar te maken voor het publiek.

Kruseman maakt de mannelijke criticus tot haar belangrijkste tegenstander. Haar pseudoniem Stella Oristorio di Framma stelt in de brochure *Meester Kritiek* de criticus voor in de karikaturale gedaante van een mismaakte, seksistische en talentoze figuur, die achtereenvolgens een veelbelovende dichter, danseres, schilder, actrice, zangeres en beeldhouwer afserveert, tot hij eindelijk ontmaskerd wordt: wanneer hij namelijk zelf zijn kunsten moet vertonen, blijkt hij werkelijk niets te kunnen.<sup>223</sup> De redenering achter deze plot doet multatuliaans aan: alleen wie zelf iets kan en hard gewerkt heeft om iets te bereiken kan over autoriteit beschikken.

Deze tekst dient beide maatschappelijke doelen waarvoor Kruseman/Oristorio di Framma zich hard maakten: de emancipatie van kunstenaars en vrouwen en verbetering van hun financiële positie.<sup>224</sup> Zo presenteerde Kruseman zich als een fel tegenstander van de

<sup>222</sup> De 1 april-spotprent, die verschillende lachwekkende want onmogelijke verzoeningen afbeeldde (waaronder dus die tussen Kruseman en een strijkbout) verscheen in een 'extra-nummer' van *Uilenspiegel* 4 (1873), 1 april 1873, 4.

<sup>223</sup> Kruseman 1874.

<sup>224</sup> Mooij 2013, 186.

interpretatie van de Kopijwet van 1817: auteurs lieten zich het recht op herdruk ontstelen en konden niet tegengaan dat er ongestraft herdrukken in Indië konden verschijnen, omdat daar een andere wetgeving gold. Zelf hield ze het publicatierecht van haar boeken in handen – ze verhuurde het slechts voor één druk aan een uitgever.<sup>225</sup> *Meester Kritiek* liet ze voorafgaan van een weergave van de Kopijwet van 1817, met daaronder de tekst ‘Aan de wet voldaan, worden geen exemplaren voor echt erkend dan die, welke door de schryfster eigenhandig onderteekend zijn.’ Inderdaad prijkt op ieder exemplaar een handtekening.<sup>226</sup> Het is alsof Kruseman in een tijd waarin boekjes bij duizenden gedrukt worden haar tekst weer ‘authentiek’ wil maken en wil kunnen opeisen.

Intussen doet deze handtekening vanuit het oogpunt van posture bezien wel iets eigenaardigs: de handtekening ‘Mina Kruseman’ (Krusemans naam werd ook wel met umlaut gespeld) prijkt op een boekje dat geschreven is onder het pseudoniem Stella Oristorio di Frama. In de tweede druk van *Meester Kritiek* zijn nog andere parateksten toegevoegd, waaronder een voorwoord, ook door Mina Kruseman ondertekend. Kruseman zet haar posturering dus bepaald niet consequent door. Veelzeggend is ook dat Oristorio di Frama stilistisch noch qua zelfpresentatie van Kruseman te onderscheiden is. Zo blijkt dat Kruseman met haar posturering een veel minder complex spel speelde dan Multatuli. Waar hij zichzelf een zelfbewuste schrijversidentiteit aanmat door een pseudoniem te gaan voeren en allerlei tegengestelde fictionele zelfrepresentaties toeliet, zo stond zulk spel met de mogelijkheid van pseudoniemen en personages haar eerder in de weg. Slechts een enkele keer zette ze op fictionele zelfrepresentatie in, bijvoorbeeld door Stella Oristorio di Frama een plek te geven in de roman *Een huwelijk in Indië*. Om hun politieke kritiek te kunnen uiten, hadden Kruseman en Oristorio di Frama vooral autoriteit nodig, die ze zich als gezegd aanmaten door de mannelijke kritiek in zijn hemd te zetten én vrouwonvriendelijke oordelen als geuzennamen over te nemen. Autonomie was in deze posturering veel minder van belang, wellicht zelfs een storende factor.

Ook onafhankelijkheid tegenover het publiek, een van de kernprincipes van Multatuli’s autonomieretoriek, maakte geen deel uit van Krusemans posturering. Voor haar is het publiek een medestander in de strijd tegen ‘Meester Kritiek’ en is hij degene die, door achter haar te gaan staan, haar autoriteit eens te meer bevestigt.<sup>227</sup> De martelaarspose die Kruseman van Multatuli overneemt, is daarmee bij haar minder geloofwaardig dan bij hem. Waar Multatuli zichzelf als slachtoffer van algemeen onbegrip kan voorstellen, probeert Kruseman tegelijk aannemelijk te maken dat ze miskend én succesvol is.

De laatste stap van Krusemans emancipatieproces volgde in 1877, toen ze met de brievenbundel *Mijn leven* een rechtvaardiging van haar eigen handelen gaf én haar leermeester Multatuli, van wie ze inmiddels afstand had genomen, kwetsbaar representeerde. Dit boek, dat voor het grootste deel bestaat uit een weergave van brieven van en aan Kruseman, besteedt veel aandacht aan haar bemoeienis rond het op de planken brengen

225 Mooij 2013, o.a. III.

226 Kruseman 1874, [7].

227 Overigens signaleert Kruseman wel een hatelijk deel van het publiek, dat haar ongunstig gezind is en dat ze ‘Men’ noemt. Vgl. Kruseman 1873, 334-335.

van Multatuli's *Vorstenschool* in 1875. In de toen nog liefdevolle brieven van Dekker aan haar blijkt een grote betrokkenheid en zelfs bezorgdheid voor deze twintig jaar jongere vrouw die hij erg bewonderde: 'Ik ben verdrietig dat je zoo blootgesteld bent aan 't oordeel en de kwaadwilligheid van 't Jan Rap. Jij zelf kunt er tegen, ja, je schreef meer dan eens dat je 'r plezier in had met Publiek te vechten. Ik heb die smaak niet, noch voor me zelf noch voor u.'<sup>228</sup>

Kruseman gebruikt dit soort passages om zichzelf als krachtiger dan Multatuli zelf voor te stellen: terwijl hij zo nodig de onbegrepen martelaar wil spelen, heeft zij zo'n houding niet nodig. Bij de bovenstaande passages zet ze bijvoorbeeld de voetnoot 'Ik heb me nog nooit over *Jan Rap* te beklagen gehad; integendeel! Als ooit iemand in Nederland [sic] populair is geweest, ben ik het.'<sup>229</sup> Later, wanneer het repetitieproces is begonnen waarbij Kruseman en Dekker slaande ruzie moeten hebben gekregen – onder meer omdat ze een meningsverschil hadden over de speelstijl – wordt hij door Kruseman als een kinderachtige, inconsequente en ijdele figuur neergezet, die zijn martelaarshouding nodig heeft om zijn maatschappelijke positie te kunnen behouden. Als Kruseman op financieel heel gunstige voorwaarden *Vorstenschool* op de planken weet te krijgen, neemt hem dat zijn slachtofferspositie en volgens Kruseman maakt hem dat radeloos: 'Ik had hem op eens zijn martelaarschap ontnomen en dat leek 't mannetje niet; nu moet hij dat terug zien te krijgen en alle middelen zijn hem goed, zelfs 't vallen van zijn eigen stuk [*Vorstenschool*, LH] zou hem welkom zijn, als hij er ons, en vooral mij slechts de schuld van kon geven.'<sup>230</sup> Kruseman mag dan in haar brieven een consequent onderscheid proberen te maken tussen de auteur Multatuli die ze bewondert en de man Dekker die ze veracht, het spreekt voor zich dat haar uitbeelding ook negatief uitpakt voor het posture Multatuli. Zo weet de man Dekker volgens haar niet te handelen naar de retoriek van de auteur Multatuli: terwijl hij in het naschriftje bij *Wys my de plaats waar ik gezaaid heb!* zijn publiek uitschold en verachtte, vergat hij die afstand tot het publiek ineens toen men hem na een uitvoering van *Vorstenschool* toejuichte.<sup>231</sup>

Kruseman laat goed zien dat Multatuli in *theorie* weliswaar afkerig was van de autoriteit die hem werd toegeschreven en verlangde dat mensen onafhankelijk bleven, maar in *praktijk* uiteraard liever werd bewonderd dan bekritiseerd. Ze bracht met haar eigenzinnige posturering en haar publiekelijke afzwering van Multatuli in feite zijn denken het meest consequent in praktijk. Bedreigend voor zijn positie was haar offensieve houding overigens niet: Kruseman lag immers slecht bij de critici en enkele van die critici waren bevriend met Multatuli – en daarom geneigd om de zaak rond *Vorstenschool* in een voor hem gunstig daglicht te stellen. Bovendien werd haar verslag van de manier waarop Multatuli zich bij de première van *Vorstenschool* had laten kennen door geen van de andere aanwezigen die avond bevestigd. Het is dus niet onwaarschijnlijk dat ze het enigszins aangedikt had.<sup>232</sup>

228 Multatuli in Kruseman 1877, deel 2, 292.

229 Kruseman 1877, deel 2, 292; cursivering in de tekst.

230 Kruseman 1877, deel 3, 32; cursivering in de tekst.

231 Kruseman 1877, deel 3, 41.

232 Van der Meulen 2003, 676.

## 2.8 Besluit

In het *posture* Multatuli dienen sommige figuren om autoriteit op te eisen, andere om autonomie te beargumenteren. Holm, Max Havelaar en Sjaalman representeren met hun morele onkreukbaarheid en hun authenticiteit de autonomie, terwijl Ernest Stern en ‘Multatuli’ eerder het autoriteits-element verbeelden. Deze tegenstelling werkt, juist door de contrastwerking: was ‘Multatuli’ er niet geweest, dan was Havelaar een minder integere verschijning geweest, en zonder de machteloze Havelaar was ‘Multatuli’ heel wat minder gezaghebbend geweest. Multatuli laat zijn personages hun onderlinge strijd uitvechten in drie literaire tradities of domeinen die in de jaren 1860 heel actueel zijn: het martelaarschap (eerder toegepast door beroepsschrijvers als Wibmer en De Vries), de liefdadigheid (een niet weg te denken element van de literaire wereld van die tijd) en het sentimentalisme (een discours dat nauw met de liefdadigheidscultuur verweven was).

Naast dit contrastelement tussen fictionele figuren is ook de strijd met de lezers een cruciaal onderdeel van Multatuli’s zelfrepresentatie. Hij pepert ze in dat ze op een verkeerde manier omgaan met zijn martelaarschap: in plaats van zich door hem tot introspectie te laten inspireren, lijven ze hem in hun eigen christelijke of liberale wereldbeeld in. Hij verwijt ze een verkeerd soort liefdadigheid: in plaats van ruimhartig te geven en zo het genot van de ware filantroop te ervaren, laten ze zich leiden door een pervers liefdadigheidsgebod. Hij werpt ze voor de voeten dat ze zich ten onrechte opsluiten in sentimentalistische fictie en zo ongevoelig worden voor zelfgevoelde aandoeningen. Door dit conflict verwerft hij een zekere mate van vrijheid: hij is niet de enghartige, half-liberale christen die hij het merendeel van de Nederlanders verwijt te zijn. Uiteindelijk is deze autonome positie ook weer een onderbouwing van zijn autoriteit: juist doordat hij niet samenvalt met zijn publiek, kan hij het een spiegel voorhouden. Tegelijk suggereert de gespletenheid van zijn *posture* dat hij helemaal niet zo vrij is: Multatuli heeft datzelfde publiek hard nodig om autoriteit te kunnen winnen – en ook eenvoudigweg om financieel zijn hoofd boven water te kunnen houden. Vandaar dat hij enerzijds de ‘machteloze’ figuren als Havelaar en Holm gebruikt om zichzelf als authentiek te kunnen voorstellen, terwijl hij tegelijkertijd onder de naam Multatuli zijn publiek opzichtig van zich vervreemdt – en naar zich toetrekt.

Multatuli’s voortdurende nadruk op het feit dat hij géén schrijver is, heeft met zijn verwerving van autonomie en autoriteit te maken. Door te benadrukken dat hij óveral buiten staat, dat hij geen enkele maatschappelijke ‘specialiteit’ bezit, maakt hij de afstand tussen zichzelf en het burgerlijke leespubliek zo groot mogelijk. Het is juist deze ongedefinieerdheid van zijn positie waarop hij zijn ethiek probeert te bouwen. Wie niet in de maatschappelijke kaders gevangen zit, zo is het idee, wie vrij staat van iedere maatschappelijke verantwoordelijkheid, juist hij kan de positie van een morele autoriteit innemen. Dat lukt pas als hij ‘ondervinding’ heeft opgedaan en zijn autonomie dus heeft gebruikt om zelf levenservaring en kennis te verzamelen.

Mina Kruseman neemt vooral het autoriteitsaspect van Multatuli’s *posturering* over, net als de meeste andere negentiende-eeuwse navolgers, omdat zij vooral autoriteit wil winnen en er geen problemen mee heeft om weinig auteursautonomie te bezitten. Daarom verzet ze zich nauwelijks tegen het publiek, maar probeert ze de lezers aan haar

kant te krijgen in een strijd tegen mannelijke critici. Veel sterker dan Multatuli bouwt ze haar autorepresentatie uit haar reputatievorming op: door negatieve oordelen in haar posture op te nemen, werkt ze aan haar imago van veelbesproken vrouw met autoriteit. Het vrouwbeeld in haar teksten is daarmee heel anders dan bij Multatuli. In talloze van haar teksten komen we zelfbewuste vrouwen tegen, vaak met een artistiek talent: *Een huwelijk in Indië*, 'Zusters', *Meester Kritiek*. Daar is bij Multatuli geen sprake van. Bij hem is de vrouw altijd dienstbaar en passief: Tine in *Max Havelaar* en *Minnebrieven* is daar wel het duidelijkste voorbeeld van. Prominente scheppende vrouwen zijn er niet in zijn oeuvre; ook de vaak terugkerende muze Fancy is zélf niet creatief, maar inspireert anderen bij het schrijven. Multatuli hield met zijn visie dat de vrouw een lege 'akker' was waarop de man zijn ideeën kon zaaien vast aan een patriarchale ideologie. Dat gold zeker niet voor Kruseman, die haar vrouwelijke personages niet alleen talentrijk en assertief maakte, maar ook persoonlijk bewees dat het mogelijk was om als vrouw in de openbare ruimte een plaats op te eisen.

De posturering van beide auteurs stelt de postureanalyticus voor verschillende problemen. Bij Multatuli is het probleem dat het pseudoniem, met zijn drie connotaties 'Ik heb veel geleden', 'gebracht' en 'ondervonden', enerzijds de auteursrepresentatie bijeenhoudt, maar anderzijds uiteenvalt in tegengestelde fictionele schrijversfiguren als Havelaar en 'Multatuli'. Multatuli is dus geen posture-uit-één-stuk, maar impliceert een gespleten schrijvershouding. Bij Kruseman is het omgekeerde aan de hand: theoretisch bezit zij verschillende postures (Mina Kruseman, Stella Oristorio di Frama), maar zij houdt dit gebruik met verschillende namen niet consequent vol en maakt nauwelijks een inhoudelijk verschil tussen de twee postures. Dat maakt het zeer gekunsteld om beide postures te blijven scheiden. Beide auteurs, de een met zijn gespleten posture en de andere met haar vrijwel samenvallende twee postures, illustreren hoe problematisch het posturebegrip is. In hoofdstuk 1 kon ik aan Wibmer nog verschillende contrasterende postures toeschrijven, respectievelijk gebaseerd op anonimiteit, op gebruik van de eigenaam en op gebruik van een pseudoniem. Zo kon het probleem worden 'opgelost' dat we heel verschillende schrijftechnieken en houdingen terugzien in verschillende teksten binnen zijn oeuvre. Bij Multatuli hebben we die mogelijkheid niet. Zijn hele oeuvre is onder één naam geschreven, maar onder die naam komen allerlei schrijvende personages voor die als een soort 'afsplitsingen' van de auteur Multatuli geïnterpreteerd kunnen worden: alleen in *Max Havelaar* al vijf. Dit compliceert het vaststellen van een eenduidige houding bij een auteur. Omgekeerd hoeft een pseudoniem door een auteur niet zó consequent te worden opgepakt dat er echt van een helder gemarkeerd deel van het oeuvre sprake is, zoals Krusemans oeuvre duidelijk maakt.

Verder maakt een vergelijking tussen Kruseman en Multatuli duidelijk dat het voor een verwerving van duurzame autoriteit minstens zo belangrijk is om een welwillende, actieve heterorepresentatie te bezitten als een krachtige zelfrepresentatie. Beide auteurs zetten zichzelf op een even zelfverzekerde manier neer, deels door dezelfde metaforen en stijlmiddelen te gebruiken. Maar terwijl er over Multatuli onophoudelijk nieuwe teksten zijn verschenen, teksten die zijn positie verder inkleuren en versterken, is het rond Kruseman nagenoeg stil geworden na 1877. Dat zal grotendeels te wijten zijn geweest aan het feit dat Kruseman geïnterpreteerd werd als een tijdelijk 'verschijnsel' in de Ne-

derlandse literatuur: in enkele jaren tijd bouwde ze een beruchte reputatie op vanwege haar zeer ongewone posturering. Of ze een meer solide positie had kunnen opbouwen wanneer ze langer in Nederland als schrijfster actief was gebleven, valt te bezien. Het gebrek aan ruimte voor opiniërende vrouwen in deze periode zal wellicht óók aan haar marginalisering debet zijn. Zeker is dat Carry van Bruggen, die drie decennia later als vrouwelijke intellectueel van zich doet spreken, gemakkelijker een positie als denker zal weten te bemachtigen (vgl. hoofdstuk 4).



# 3 Het gezag van het auteurschap

Lodewijk van Deysssel (1864-1952)

## 3.1 Introductie

‘In de tegenwoordige maatschappij is de onrechtvaardigheid en onredelijkheid zoo erg als het maar kan. (Het gezach heeft geen motief meer en de eerbied is redeloos.) / En daarom bemin ik haar, om haar goddelijk-volkomen absurditeit.’<sup>1</sup> Deze uitspraak uit het essay ‘Socialisme’ (1892) van Lodewijk van Deysssel (ook wel ‘L. van Deysssel’; pseudoniem van Karel Alberdingk Thijm, 1864-1952) is op het eerste gezicht bizar. Hoe kan een samenleving die onrechtvaardig en onredelijk is, en waarin het gezag bovendien op niets meer is gebaseerd, door iemand bemind worden? Van Deysssels uitvoerige essay biedt zijn toelichting op deze eigenaardige passage en op andere provocatieve uitspraken, zoals dat hij liever een samenleving heeft waarin enkele mensen héél rijk en gelukkig zijn en de rest arm en ongelukkig dan een samenleving waarin de rijkdom en het geluk gelijk verdeeld zijn. Het betoog biedt daarmee een eigenaardige visie op het vraagstuk van autoriteit, een probleem waar hij in zijn oeuvre steeds op terugkomt.

Van Deysssels essay maakt deel uit van een bekend geworden polemieek in *De Nieuwe Gids*, het zogeheten Socialismedebat.<sup>2</sup> Socialistische auteurs als Frank van der Goes stonden daarin tegenover aristocratisch-voelende auteurs als Van Deysssel. Waar Van der Goes de socialistische samenleving als niet alleen rechtvaardig, maar ook als wijs en mooi verdedigde, nam Van Deysssel het op voor de samenleving zoals ze was. Ze was weliswaar verre van perfect, maar toch heel wat beter dan het alternatief. Waar een socialistische maatschappij volgens Van Deysssel op de lange termijn onherroepelijk in het leven geroepen zal worden, omdat het een rechtvaardiger bestel oplevert, wil hij zolang het lukt de bourgeoisie in het zadel houden, al heeft hij op zichzelf genomen een afkeer van burgerlijkheid. Als namelijk iedere hiërarchie zou verdwijnen, verdwijnt ook iedere excellentie: in een socialistisch bestel zou niet alleen geen uitzonderlijke kunst meer kunnen bestaan en geen buitengewone schoonheid, er zouden ook geen schaatsrecords meer gereden worden en geen veldslag meer worden gewonnen. Als er geen hiërarchie meer is, is er orde-loosheid; als er geen concurrentie meer is, voelt niemand de neiging om uit te blinken.<sup>3</sup>

1 Van Deysssel 1919b, 129.

2 Over het Socialismedebat: Ruiter en Smulders 1996, 134-153; Anbeek 1999, 58-60; Adang 2008, 86-95. Over de reprise van dit debat, een polemieek tussen estheticisten en socialisten in *De Kroniek* waaraan Van Deysssel opnieuw deelnam: Bauer 1964, Fontijn 1983, Fontijn 1998 en Adang 2008, 95-97.

3 Van Deysssel 1919b, m.n. 122 en 140-143.

Nu spreekt Van Deyssel, zoals hierboven geciteerd, van de ‘goddelijk-volkomen absurditeit’ van de contemporaine maatschappij. Hij is er dus zeker niet blind voor dat de basis onder de maatschappelijke hiërarchie is verdwenen: de grond onder het autoritair gezag is weggeslagen door het parlementarisme en het verzwakken van de godsdienst.<sup>4</sup> Waar vroeger het gezag van de alleenheerser aan God kon worden toegeschreven, en waar de despoot ook daadwerkelijk beheersing uitoefende over dat wat er in de maatschappij gebeurde, dreigde nu een machtsvacuüm. Van Deyssel concludeert hieruit echter niet dat er weer een grond onder het gezag gezocht moet worden, en evenmin dat we een egalitaire socialistische maatschappij moeten gaan stichten. Hij vindt de absurditeit en ongegrondheid van autoriteit juist mooi. Gezag is een fictie geworden, en wel een waarin het enkel nog om visueel genot draait. Wie er mooi en belangrijk uitziet, wordt bewonderd louter om die uiterlijkheden.

Daarom is de tegenwoordige mensenwereld zoo mooi, omdat het eenige waarvoor men eerbied heeft het geld is. [...] Eindelijk zijn de mensen er toe gekomen, niet meer eerbiedig te zijn om dat zij weten, dat iemand de door God gezalfde koning is of door Gods genade uit een hertogelijke familie stamt, maar omdat zij zien dat iemand rijk gekleed is en ruiken dat hij dure olie in zijn haar heeft.<sup>5</sup>

Van Deyssels ideeën over de absurditeit van autoriteit gaan echter niet zover dat hij een bewonderaar wordt van het anarchisme. Integendeel, hij ziet in maatschappelijke wanorde een groot gevaar. Een socialist of een kunstenaar die op de barricade gaat, dat is voor eventjes een fraai esthetisch gezicht, een geinig toneelstuk.<sup>6</sup> Maar tot een blijvende omwenteling zou het vooral niet moeten leiden. Hier grijpt Van Deyssel terug op de welbekende metafoer van de natie als huisgezin: kinderen moeten de (redeloze) autoriteit van de vader accepteren en mogen best wat oproerig worden, zodat de vader zijn gedrag een beetje kan aanpassen. Maar als de kinderen ‘den vader om hals brengen en met hun poppen en papotten samen op [...] de tafel gaan zitten om de huishouding te bestieren, – dan zijn het tegennatuurlijke, slechte en gekke kinderen, die weldra het nadeel van hun daad zullen ondervinden.’<sup>7</sup>

Het woord ‘tegnatuurlijk’ dat hij hier gebruikt, strookt helemaal niet met wat hij elders in het betoog schrijft. Bewonderenswaardig aan het gezag zou immers zijn dat het bij uitstek gekunsteld en onnatuurlijk is, maar hier wordt onnatuurlijkheid als een slechte eigenschap beschreven. Blijkbaar zijn de ideeën van Van Deyssel minder consequent dan hij doet voorkomen. Dat blijkt wel uit een uitvoeriger analyse van zijn oeuvre: steeds opnieuw gaat het over autoriteit, steeds opnieuw wordt de ongegrondheid daarvan benadrukt, maar regelmatig gaat Van Deyssel toch naar een onderbouwing van die autoriteit op zoek. Dat wil ik in dit hoofdstuk laten zien aan de hand van een bespreking van fictieel en non-fictieel werk, geschreven tussen de jaren 1880 en 1905.

4 Van Deyssel 1919b, 131.

5 Van Deyssel 1919b, 128; cursivering in de tekst.

6 Vgl. ook Ruiter en Smulders 1996, 145.

7 Van Deyssel 1919b, 115-116. Merk op dat Van Deyssel zich in ‘Gedachte, kunst, socialisme’, zijn eerste bijdrage aan het Socialismedebat, ook al positief uitliet over liefdadigheid, het principe dat zo sterk met de metafoer van de natie als huisgezin verbonden is (vgl. paragraaf 2.2): Van Deyssel 1919b, 48.

In deel 1 wordt de positie van auteurs rond 1900 besproken in het licht van de (vermeende) literaire professionalisering. Deel 2 stelt de autorepresentatie ter sprake, waarbij het autoriteitsprobleem centraal staat: eerst analyseer ik twee strategieën waarmee hij zijn autoriteit probeerde te onderbouwen, namelijk de zelfdefinitie en het hanteren van stijl en verbeelding (paragraaf 3.3 en 3.4).<sup>8</sup> Daarna komt het omgekeerde element in zijn posturering aan de orde, dat van autoriteitsverlies (3.5). In deel 3 gaat het over het gegeven dat Van Deyssel zich tot een van de gezaghebbende Nederlandse auteurs bij uitstek heeft kunnen ontwikkelen, terwijl hij zijn kolossale publicatieambities niet of nauwelijks heeft kunnen waarmaken. Dat gezag kan zeker niet los worden gezien van de succesvolle manier waarop hij zijn heterorepresentatie heeft weten te sturen.

## DEEL I ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS

### 3.2 Schrijverschap rond 1900

Het is een constante in de Nederlandse autonomiegieschiedschrijving: iedere wetenschapper denkt dat in zijn of haar 'eigen' periode de ontwikkeling naar een autonome literatuur definitief doorzet (vgl. de inleiding). Waar Frits van Oostrom autonome auteurs herkent in de middeleeuwen, schrijven Inger Leemans en Gert-Jan Johannes dat er in de achttiende eeuw duidelijk een autonomiseringsproces zichtbaar is.<sup>9</sup> Ook Willem van den Berg en Piet Couttenier claimen dat voor de laatste decennia van de negentiende eeuw. Interessant is dat één van hun argumenten daarvoor sterk doet denken aan de inmiddels bekritiseerde leesrevoluthese. Wetenschappers gingen er enige tijd van uit dat er rond 1800 een omwenteling in het leesgedrag plaatsvond, die je als een autonomisering zou kunnen omschrijven: het lezen in genootschapsvorm maakte met de opkomst van de roman langzaam plaats voor het stillezen en met deze verandering groeide de hoeveelheid boeken die mensen lazen explosief (vgl. paragraaf 1.2). Deze these is onder vuur komen te liggen en gaat voor Nederland in elk geval niet op: genootschappelijkheid speelde in de negentiende eeuw een heel prominente rol, zo laten Van den Berg en Couttenier zien. Enigszins eigenaardig is wel dat zij de leesrevoluthese eenvoudigweg naar 1900 verplaatsen: met het aantreden van de beweging van Tachtig met hun *Nieuwe Gids* zou de literatuur alsnog steeds minder een 'gezelschapsspel' worden waarbij auteur en lezer elkaar in levende lijve treffen en steeds meer een autonoom product om in stilte en individueel te lezen.<sup>10</sup> Hoewel Van den Berg en Couttenier aandacht besteden aan de genootschappelijke wortels van *De Nieuwe Gids*, loopt ook deze literatuurgeschiedenis van de negentiende eeuw zo op een lineair autonomiseringsverhaal uit, met Tachtig als autonoom eindpunt.<sup>11</sup>

8 Fragmenten uit deel 2 en 3 van dit hoofdstuk zijn woordelijk overgenomen in Ham te verschijnen c.

9 Over Van Oostrom: vgl. paragraaf 2 van de inleiding. Leemans en Johannes schrijven over de autonomiseringsprocessen in de achttiende eeuw in Leemans en Johannes 2013, 311 en 711-712.

10 Van den Berg en Couttenier 2009, 624-626.

11 Over de voorgeschiedenis van Tachtig: Van den Berg en Couttenier 2009, 571-575. Over *De Nieuwe Gids* m.n. 580-585. Over de succesvolle manier waarop Tachtig zichzelf als revolutionair in de canon heeft geschreven:

Het beeld van Tachtig als een revolutionair keerpunt in de letteren is zeker overdreven, maar de positionering van deze groepering in het veld had wel degelijk serieuze institutionele consequenties, in elk geval voor henzelf. Door veel wetenschappers wordt het tijdvak rond 1900 gezien als het moment waarop het beroepsschrijverschap begint te professionaliseren.<sup>12</sup> Maar wie zich zoals de Tachtigers relatief weinig aantrok van de lezers, had nog altijd een uiterst wankele financiële positie. Voor Van Deysssel/Thijm, beroepsschrijver maar geen rentenier à la Flaubert, was het nauwelijks mogelijk aan de kost te komen.<sup>13</sup> Hij was van financiële bijdragen van anderen afhankelijk. Zo bracht Frederik van Eeden eind 1890 enkele ‘kunstamateurs’ bij elkaar om een jaarlijkse geldsom voor Thijm te verzamelen.<sup>14</sup> Van Eeden verwachtte ruim 600 gulden per jaar te kunnen doorsturen – omgerekend zo’n 7200 euro. Thijm was zeer gelukkig met het bericht (‘Wel wel, ik kan er wat men noemt niet over uit! [...] Ik heb vanavond al tien keer in mijn handen gewreven’) en in de jaren daarna ontving hij jaarlijks ruim vijfhonderd gulden van Van Eeden, omgerekend zo’n 6000 euro.<sup>15</sup> Dat geld was zeker welkom: in 1889 had hij al geprobeerd om geld van Van Eeden te lenen, omdat een toelage van zijn moeder die hij toen ontving niet voldeed. Geldzorgen werkten bij hem ‘demoraliserend’, vond hij.<sup>16</sup> In 1912 maakte hij serieuze plannen om met schrijven te stoppen en zijn complete ‘schrijfpraktijk’, dat wil zeggen zijn complete archief en al zijn manuscripten, aan de meestbiedende te verkopen.<sup>17</sup> Karel Reijnders meende dat Van Deysse/Thijms schrijverschap daarin uniek was: hij noemde hem een ‘eerste en misschien het meest uitzonderlijke voorbeeld’ van iemand die zich ‘in het leven en in de samenleving overeind moest houden als literator en niets dan literator’.<sup>18</sup>

Een beetje overdreven is dit wel. Van Deysssel is zeker niet de eerste die zich met schrijven in leven moest houden, zo is gebleken uit hoofdstuk 1 en 2. Zelfs als we vroege, marginale beroepsschrijvers als Wibmer niet meerekenen, dan geldt een schrijver als Multatuli toch als een voorganger: iemand die met niet-populaire literatuur probeerde te verdienen en in de praktijk steeds van mecenasen afhankelijk was. Bij Van Deysssel was

Pieterse 2009, m.n. 32-33, 42-44. Overigens draagt Duyvendak en Pieterse 2009 (waarvan Pieterse 2009 deel uitmaakt) ook weer aan de canonieke status van de Tachtigers bij door opnieuw een fragment van Van Deysse ‘Nieuw Holland’ op te nemen, een tekst die vaak wordt gebruikt om de revolutionaire ambities van de Tachtigers te illustreren.

<sup>12</sup> Van den Berg en Couttenier 2009 noemen Busken Huet en Multatuli wel als ‘broodschrijvers’, maar geven aan dat pas in het laatste kwart van de negentiende eeuw een andere visie op het beroepsschrijverschap ontstaat. (Van den Berg en Couttenier 2009, 34-35) Ook Van Kalmthout 2001 en Dongelmans en De Kruif 2010, 226-228 richten zich in hun auteursgeschiedschrijving vooral op het einde van de negentiende eeuw. Verbruggen 2009 brengt gedetailleerd de professionalisering van de schrijver in België rond 1900 in kaart.

<sup>13</sup> Over Flauberts rentenierschap: Bourdieu 1994, 110-111. Over het probleem van de onderscheiding tussen Karel Alberdingk Thijm en Lodewijk van Deysssel: zie paragraaf 3.3.

<sup>14</sup> Van Tricht en Prick 1964, 95.

<sup>15</sup> Voor alle omrekeningen van bedragen in dit hoofdstuk heb ik gebruikgemaakt van <http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php> (geraadpleegd op 3 september 2014). Voor het citaat: Van Tricht en Prick 1964, 97. Vgl. o.a. p. 98, 103-105, 119-120, 131, 142. Over deze schenking en het contact tussen Thijm en Van Eeden: Fontijn 1990, 270-271. Ook later moest Thijm nog voortdurend op schenkingen van vrienden en kennissen terugvalen. Zie bijvoorbeeld Prick 2003, 831-832 over het jaar 1914.

<sup>16</sup> Van Tricht en Prick 1964, 48-49; 52; 85.

<sup>17</sup> Reijnders 1968, 318; Prick 2003, 821-822.

<sup>18</sup> Reijnders 1968, 32.

het probleem wel uitgesprokener: terwijl Multatuli een afkeer had van het beroepsschrijven, deed hij dat gedurende zeventien jaar wel degelijk, terwijl Van Deyssels haat jegens de burger en zijn *l'art-pour-l'art*-opvattingen het hem praktisch onmogelijk maakten om zijn werk aan de man te brengen. Zijn soms extreem experimentele schrijftuur en zijn bijna permanente writer's block – waarover in deel 2 van dit hoofdstuk meer – hielpen daarbij ook niet mee.

Toch verbeterde er gedurende de periode dat Van Deyssel als auteur actief was wel degelijk veel aan de positie van schrijvers in Nederland, zowel op financieel als op juridisch gebied. Een belangrijke stap in deze periode was dat eindelijk het auteursrecht werd vastgelegd: al in 1886 waren in de Berner Conventie afspraken gemaakt over auteursrechten, maar pas in 1912 sloot Nederland zich hierbij aan omdat eerst een Auteurswet uit 1881 aangepast moest worden.<sup>19</sup> Het was een van de vroegste wapenfeiten van de Vere(n)iging van Letterkundigen (VvL), een belangenvereniging voor schrijvers die in 1905 werd opgericht. Een ander belangrijk initiatief van de Vereniging was de instelling van een Ondersteuningsfonds voor armlastige schrijvers, dat tot in de jaren 1980 bleef functioneren. Het was niet het eerste fonds voor schrijvers: al in 1850 was het Tollensfonds opgericht, maar dat richtte zich aanvankelijk vooral op de ondersteuning van nabestaanden na het overlijden van een schrijver. Ook was in 1884 een Vereeniging van Nederlandsche Letterkundigen in het leven geroepen, maar die was nauwelijks van de grond gekomen en al in 1891 ontbonden. Met het Ondersteuningsfonds ontstond er voor het eerst een groot en duurzaam fonds voor de subsidiëring van levende schrijvers, terwijl de VvL tot de dag van vandaag bestaat en ook na de Tweede Wereldoorlog een belangrijke rol is blijven spelen in de belangenverdediging van auteurs.<sup>20</sup>

Van Deyssel was bij deze ontwikkelingen nauw betrokken: hij was de eerste voorzitter van de VvL tussen 1905 en 1918. Hij was daarvoor benaderd vanwege zijn grote bekendheid en uitstraling als prominente Tachtiger. Dat Van Deyssel sympathiek stond tegenover de doelen van de VvL is heel begrijpelijk gezien zijn eigen financiële situatie: hij was zich er maar al te bewust van hoe moeilijk het was van het schrijven rond te komen. Toch lijkt het hem niet in de eerste plaats om verbetering van de financiën van schrijvers te zijn gegaan, maar eerder om hun maatschappelijk aanzien.<sup>21</sup> Onproblematisch was zijn voorzitterschap niet: in 1907 diende hij onverwacht zijn ontslag in, maar liet hij zich van zijn besluit afbrengen na ingrijpen van het VvL-bestuur en een groep collega-auteurs. In 1918 legde hij alsnog zijn voorzitterschap neer: hij verwaarloosde die taak zozeer dat het bestuur hem vroeg afstand te doen van zijn positie.<sup>22</sup> Een rasbestuurder was Van Deyssel dan ook bepaald niet, maar zijn schrijversreputatie gaf de Vereniging in haar vroege jaren wel legitimiteit.

De poëtische *l'art-pour-l'art*-idealen van Tachtigers als Van Deyssel lieten zich blijkbaar verenigen met de doelen van de VvL. Zo raakte de Tachtigerspoëtica, waarin literatuur niet als een moreel, didactisch product maar als een allerindividueelste expressie werd begre-

19 Micheels 2006, 28-29. Over het auteursrecht: Bierman en Wigman 2013, 23-52.

20 Over de VvL: Micheels 2006. Over het Ondersteuningsfonds: Van den Braber 2002, 149-191. Over het Tollensfonds: Anoniem 1860; Van den Braber 2002, 182-183. Over de VvL: Micheels 2006, 16.

21 Van den Braber 2002, 153-154.

22 Prick 2003, 768-769; 848-849.



Afb. 8 H.J. Haverman, portret van Karel Alberdingk Thijm (1903). Reproductie van foto. Exemplaar Letterkundig Museum Den Haag (signatuur A 00245 V 009 / NLMD02 A 00245 V 009).

pen, in de late negentiende eeuw breed ingeburgerd in de maatschappij. Zelfs bij niet voor de hand liggende ideologische groeperingen, zoals bij katholieke schrijvers, sijpelen in die periode sporen van het Tachtigersdenken door.<sup>23</sup> Ook bij Van Bruggen en Hermans, die in hoofdstuk 4 en 5 aan bod zullen komen, zijn uitspraken in de geest van Tachtig te vinden. De poëtica van Tachtig lijkt ook zijn uitwerking te hebben gehad op ontwikkelingen in de rechtspraak. In de vroege twintigste eeuw raakte althans de *exceptio artis* in gebruik: steeds vaker werd voor kunst in het recht een uitzonderingssituatie gemaakt waar het zaken als belediging of obsceniteit betrof. Beekman en Grüttemeier hebben aannemelijk gemaakt dat deze groeiende vrijheid voor kunst samenhangt met het doorbreken van de Tachtigerspoëtica en met het principe dat de kunstenaar boven alles vrij moeten kunnen zijn bij het maken van kunst, vertrekkend vanuit zijn eigen gevoel van schoonheid. Ook juristen gaan vanaf de vroege twintigste eeuw dergelijke principes naar voren brengen om de bijzondere status van kunst te verdedigen.<sup>24</sup>

In het publieke debat hadden de Tachtigers evenzeer een prominente plek: ze werden gerespecteerd als belangwekkende intellectuelen, ook nadat hun publicitaire glorie dagen – de jaren 1880 en 1890 – al geruime tijd verstreken waren. Het is niet ver-

<sup>23</sup> Sanders 2002, o.a. 321-322.

<sup>24</sup> Beekman en Grüttemeier 2005, m.n. 76-79; Grüttemeier 2011, 72-80.



wonderlijk dat een van de eerste interviewprojecten in Nederland zich speciaal op deze generatie richtte: E. d'Oliveira's *De mannen van '80 aan het woord* (1909).<sup>25</sup> Het vraaggesprek met Van Deyssel is de opening van dat boek. D'Oliveira thematiseert daarin de kloof tussen zijn beeld van Van Deyssel en de Karel Alberdingk Thijm die tegenover hem zit: niet alleen ziet hij er minder dreigend uit dan op foto's (waarop hij een 'tot zichzelf gekeerden, met donkeren blik en borsteligen baard' lijkt), hij gedraagt zich ook anders dan verwacht (afb. 8). De man is geen norse geweldenaar zoals hij in zijn teksten is, maar een 'vriendelijke, voorkomende, gezellig babbelende heer'.<sup>26</sup> D'Oliveira moet zijn beeld van de auteur bijstellen: Van Deyssels fictionele autorepresentatie strookt niet met zijn zelfrepresentatie in een persoonlijk gesprek.

Er is vaker op gewezen dat Van Deyssels overtuigende autorepresentatie van de jaren 1880 en 1890, toen hij zijn gezichtsbepalende essays en romans schreef, rond 1900 snel verkrumelde. Even voordat hij in 1904 het voorzitterschap van de VvL aanvaardde, las hij op het Nederlandsche Taal- en Letterkundig Congres het bekende fragment 'Ik houd van het proza ...' uit zijn oude succesnummer *Over literatuur* (1886). Collega-auteur P.C. Boutens was kritisch over deze 'ontrouw' aan de beginsels van individualisme en antiburgerlijkheid, die voor Tachtig zo cruciaal waren geweest.<sup>27</sup> Van Deyssel veranderde van een weerbarstige, recalcitrante figuur steeds meer in een bedaagde oudere man, die echter wél een groot letterkundig gezag bleef behouden. Een analyse van zijn autorepresentatie laat zien dat het opeisen van autoriteit inderdaad in zijn vroege oeuvre een belangrijk deel van zijn zelfpositionering is geweest, maar dat het element van autoriteitsverlies vanaf het begin ook aanwezig was en naarmate de jaren vorderden steeds duidelijker.

In 3.1 kwam Van Deyssels analyse van de contemporaine politiek ter sprake: hij signaleerde de grondeloosheid en absurditeit van het politieke bestel nadat het absolute koninklijke gezag plaats had gemaakt voor het parlementarisme. Hij zag dit verschijnsel ogenschijnlijk geamuseerd aan. De voosheid van het huidige gezag, het feit dat machthebbers en andere prominenten hun positie slechts aan uiterlijk vertoon te danken hebben, bekritiseerde hij niet. Sterker nog: hij juichte het zelfs toe. Toch blijkt uit zijn gebruik van de metafoer van de natie als huisgezin dat hij er niet zo gemakkelijk over dacht als hij deed voorkomen: feitelijk verlangde hij wel degelijk naar een onderbouwing van de koninklijke autoriteit. Weliswaar geloofde hij niet meer dat het gezag écht door een goddelijke uitverkiezing en een natuurlijke hiërarchie werd gefundeerd, maar hij pleitte er voor om net te blijven doen alsof die gezagsbasis wél reëel was. Dat was namelijk de enige manier om anarchie te voorkomen.

Uit zijn autorepresentatie blijkt dat hij grofweg hetzelfde dacht over de onderbouwing van de autoriteit van auteurs. Hij presenteerde zich niet langer, zoals bij Wibmer en

25 D'Oliveira was niet de eerste die literaire interviews uitbracht; André de Ridder en Herman Robbers hadden in 1908 al een bundeling interviews gepubliceerd, waarover meer in hoofdstuk 4. Het vroegste Nederlandse schrijversinterview dat ik aantrof was een interview door C.K. Elout met Gerard Keller in *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* 8 (1898), 256-257.

26 D'Oliveira 1920, 13. Overigens zijn er maar weinig portretten van Van Deyssel bekend met baard; op zijn meeste oudere foto's heeft hij snor noch baard, op latere leeftijd veelal alleen een snor. Vgl. voor een atypisch portret met baard afb. 8.

27 Micheels 2006, 11.

Multatuli wel het geval was, als een auteur die daadwerkelijk door zijn martelaarschap of zijn ondervinding op een prominente maatschappelijke stem aanspraak maakte. Van Deyssel stelde het schrijverschap voor als een kunstig spel met fictionele identiteiten. Toch streefde hij ernaar de autoriteit van auteurs te funderen, tegen beter weten in. Thijm en Van Deyssel kozen daarbij voor verschillende typen onderbouwing. De persoonlijke papieren van Thijm tonen hoe hij, door zichzelf perfect te leren besturen als een ‘machine’, probeerde om een stevige maatschappelijke positie te veroveren. Van Deyssels essays gaan echter over de manier waarop stijl en verbeelding de auteur van een gezagspositie zouden kunnen voorzien.

## DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE

### 3.3 Thijms onderbouwing van autoriteit: zelfdefinitie

#### *De heteroniemenverzameling van Alberdingk Thijm*

Karel Alberdingk Thijm hield zich vanaf het prille begin van zijn schrijverschap graag bezig met fictionele identiteiten. Hij had de ambitie om een kolossaal oeuvre te gaan schrijven onder talloze heteroniemen. Dat het hier om heteroniemen gaat en niet om pseudoniemen, blijkt wel uit de secure manier waarop Thijm de verschillende schuilnamen een eigen karakter probeerde te geven. In 1884 plande hij een hele reeks boeken te schrijven – slechts een fractie daarvan is daadwerkelijk gerealiseerd – waarbij hij vaststelde wat hij onder welk heteroniem zou gaan schrijven: als L. van Deyssel ‘romans, reisverhalen, tooneelstukken, letterkundige- en tooneelkritieken, geschiedenissen van letterkundigen’; onder de naam A. Duyrcant katholieke teksten; als F. Hovius poëzie en kunst- en muziekkritiek; en als H.A. Bleswijk ‘gematigde, aardige boekbesprekingen’.<sup>28</sup> Zo gebruikte óf overwoog hij in zijn leven ten minste 27 schuilnamen, waarvan hij de meeste maar hoogstens enkele keren gebruikte.<sup>29</sup> Hij zette zijn schuilnamen niet in om daadwerkelijk geheim te blijven, zo mogen we aannemen. In elk geval was in de jaren 1890 al bij redacteuren van verschillende kranten bekend dat achter de naam A.J. de figuur van Van Deyssel schuilging.<sup>30</sup>

Thijm besteedde steevast veel zorg aan het ontwerp van het heteroniem. Hij plande niet alleen het teksttype waarin het heteroniem zich zou specialiseren, maar dacht ook na over het tijdstip om te schrijven, de papierkeuze, het schrift, het schrijfgerei, de spel-

<sup>28</sup> Prick 1997, 456. De citaten zijn van Van Deyssel.

<sup>29</sup> Prick noemt in zijn tweedelige biografie de volgende schuilnamen: A.I., A.J., Alexander Alberdingk Thijm, Henri A. Bleswijk, G. van den Burgh, (Max) C., H.(F.) de Canter, A(dolf) Duyrcant, Felix, Jan van Gent, Cornelis Gorsel, B. Hilarius, (E.)/L(ouis)/T. Hovius, Reyndert Hovius Fzn., J. K(eler), K.J. W(eel), Max, v.d. Ouwe, L(ouis) P(oleslas), M. Randee, M(arius) S(aaffe) Pr-d, F. Steere, F.J. van Straten, J.H. Weckerlingh, X. Veel van die namen gebruikte hij maar eenmaal of enkele keren, waaronder A.I. (voor een kritiek in *De Amsterdamer* van 27 mei 1888) of H.(F.) de Canter (voor een stuk in *De Amsterdamer* van 14 december 1884 en een recensie van een optreden in *De Kunstkronek* van 5 december 1886). (Prick 1997, 782; 605; 990)

<sup>30</sup> Zie bijvoorbeeld een artikel in het *Algemeen Handelsblad* van 27 september 1891 (over Multatuli) en een in de *Java-bode* van 4 november 1897 (over Blank en geel).

ling en de traditie waarin het heteroniem zich zou begeven. Zo riep hij in 1885 Max in het leven, die op maandag en op dinsdag- en woensdagavond tussen 7 en 11 uur ‘slechte’ want ‘gevoelig-gemoedelijke’ novellen en romans zou produceren met een snelheid van 4500 letters per uur, in een rond handschrift op glad folio gelinieerd papier met een stalen pen, onder invloed van schrijvers als Justus van Maurik en Melati van Java.<sup>31</sup> Het ligt voor de hand deze uitvoerige beschrijving van Max als een gimmick te zien, maar het is toch meer dan dat. Thijm zag zijn schrijverschap als een spel met literaire rollen: in een brief aan Frederik van Eeden benoemde hij zijn heteroniemen als ‘akteurs’, die ieder verschillende rollen speelden in de ‘schrijverij-komedie, die ik mijn leven lang opvoer’.<sup>32</sup> Hij nam dat spel bijzonder serieus. Zo vertegenwoordigden de heteroniemen verschillende ideologieën of letterkundige richtingen. Door ze met elkaar in debat te laten gaan, kon Thijm verschillende standpunten uittesten.

Lodewijk van Deyssel was het meest brutale, welbespraakte en ‘aristocratische’ heteroniem – hij kreeg de voornaam Lodewijk naar de Franse keizer Lodewijk XIV, een figuur over wie Thijm en Van Deyssel in bewonderende zin schreven.<sup>33</sup> Van Deyssel kon het stevig oneens zijn met de andere heteroniemen. Zo was hij in ‘Nieuw Holland’ erg laatdunkend geweest over de romanpersonages van Melati van Java – ‘poeteloerig, klevrig, intens burgerlijk’ – maar Max had boeken moeten gaan schrijven naar haar voorbeeld.<sup>34</sup> Lodewijk van Deyssel is ontegenzeggelijk canonic geworden, ook omdat het zo’n herkenbare figuur betreft: zeker in de vroege teksten komt Van Deyssel naar voren als een welbespraakte, brutale (jonge)man die met veel stilistisch vuurwerk en scheldpartijen zijn tegenstanders aan de kant veegt. Veel andere heteroniemen kwamen echter niet verder dan het ontwerpstadium.<sup>35</sup> In de praktijk bleek het heel wat lastiger om een heteroniem productief te laten zijn dan het leek toen ze ontworpen werden.

Het enige andere heteroniem met een substantiële oeuvre is A.J., die de essaybundels *Multatuli* (1891) en *J.A. Alberdingk Thijm* (1893) schreef, de novelle *Blank en geel* (1894) en verschillende kritieken. Hij liet zich kennen als een burgerlijke schrijver van bedaagd proza, dat vooral stilistisch en soms ook inhoudelijk verschilt van wat Lodewijk van Deyssel naar buiten bracht en dichters aanleunt tegen het katholieke werk van vader Alberdingk Thijm.<sup>36</sup> Zo is A.J. kritisch over het werk van Multatuli: hij beschouwt hem als ‘onbewust onorigineel’, omdat hij beweerde geen andere schrijvers meer te lezen en daarom niet door had dat zijn werken volstrekt niet oorspronkelijk waren. Erger nog

31 Prick 2003, 516.

32 Van Tricht en Prick 1964, 92.

33 Bijvoorbeeld in *Het Ik*: Van Deyssel 1978, 126.

34 Van Deyssel 1979a, 40.

35 Zo plande hij in 1896-1897 samen met Frederik van Eeden een komedie in te sturen voor een prijsvraag, waarvoor ze eerst het pseudoniem/heteroniem B. Hilarius op het oog hadden, daarna Dr. G. van den Burch. Het zou er niet van komen. (Prick 2003, 511)

36 Merk op dat de voorletters ‘A.J.’ een spiegelvorm zijn van ‘J.A.’, de voorletters van Thijms vader. Die was zelf zo’n bedaagde, katholieke auteur geweest. Het onderscheid tussen ‘A.J.’ en ‘Lodewijk van Deyssel’ wordt slechts zelden gemaakt. Zo noemt Liesbeth Minnaard in haar artikel over *Blank en geel* consequent ‘Lodewijk van Deyssel’ als auteur; daarin volgt ze overigens de naamaanduiding op de herdruk Van Deyssel 1979b. Dat dit boek niet door ‘Van Deyssel’ geschreven had kunnen worden, is echter duidelijk: het werd eerst als feuilleton gepubliceerd in *Eigen haard*, een tijdschrift dat Minnaard als ‘popular family reading’ beschrijft en waarin Van Deyssel zich niet vertoond zou hebben. (Minnaard 2010, 75 en 85)

vindt hij Multatuli's activistische atheïsme en zijn ontrouw.<sup>37</sup> Ook Lodewijk van Deysel kan in het essay 'Over Multatuli' maar weinig enthousiasme opbrengen voor diens werk, maar zijn redenering klinkt heel anders: hij ergert zich aan diens 'zuur-burgerlijke sarkasme' en geeft aan dat zijn rechtvaardigheidsgevoel weliswaar 'uitstekend' is, maar met de ware 'Kunst en de Gedachte' niets te maken heeft.<sup>38</sup> Volgens Van Deysel is Multatuli dus niet radicaal genoeg, terwijl A.J. hem als te radicaal beschouwt. Thijm liet zich onder eigen naam in een brief overigens nog vernietigender over Multatuli uit: 'De twee hollandsche schrijvers, waar ik de grootste hekel aan heb, zijn Vosmaer en Multatuli.'<sup>39</sup>

Tegenover Frederik van Eeden – die 'A.J.' maar ergerlijk vond – zette Thijm zijn verschillende postures tegenover elkaar: 'L.v.D. wil alleen te maken hebben met zich zelf in zuivere Literatuur, A.J. is een beschaving-maker. K.J.L. Alb. Thijm vindt goed dat A.J. L.v.D.'s denkbeelden ingang helpt doen vinden (al kan dit L.v.D. niet schelen).'<sup>40</sup> A.J. is dus de publieksschrijver van het stel, Van Deysel is de grootste individualist en Thijm staat ergens in het midden. Het is goed denkbaar dat Thijm het gebruik van meer populaire heteroniemen als A.J. of Max zag als een oplossing voor het probleem dat hij met de avant-gardistische en antiburgerlijke Lodewijk van Deysel nooit een groot publiek kon bereiken – al is het hem ook nooit gelukt voor de A.J.-boeken een ruime lezerskring te vinden. Maar achter het gebruik van heteroniemen schuilt veel meer dan louter een commerciële strategie: het gebruik is een aanwijzing dat Thijm niet in authenticiteit geloofde. Terwijl voor Multatuli authenticiteit en oorspronkelijkheid een kern van zijn posture vormen, geldt voor Thijm/Van Deysel juist dat ze verdedigers van de kunstmatigheid zijn. Voortdurend spreken ze hun voorkeur uit voor gekunsteldheid en gestileerdheid: in de maatschappij (waar, zoals we in paragraaf 3.1 zagen, Van Deysel vooral voor lekker ruikende en fraai geklede rijkaards bewondering kan opbrengen), maar ook in de literatuur.

### *Zelfdefinitie in de levenspapieren*

Dat Thijm van de mate waarin hij zijn gedrag kon stileren en sturen grote verwachtingen had, blijkt wel uit zijn ongepubliceerde persoonlijke teksten, waarvan pas na de dood van de auteur een selectie door zijn biograaf Harry G.M. Prick werd uitgegeven. Hij verwachtte jarenlang een ongekennde autoriteit te kunnen verwerven als hij zichzelf maar helemaal in de hand zou kunnen hebben, als hij al zijn lichamelijke en geestelijke processen maar bewust zou kunnen sturen. Zijn autoriteit meende hij dus te kunnen laten steunen op een vrijwel onbeperkte autonomie, een perfecte zelfbeheersing en zelfwetenschappelijkheid. Hij zou dankzij die autonomie namelijk een ongekennde literaire productie kunnen halen en een actieve politiek-maatschappelijke rol kunnen spelen, puur vanuit geesteskracht en discipline.

37 Over het 'onbewust onorigineel' zijn: Van Deysel 1922, 20-24. Over het atheïsme ('Er is iets kinderachtigs en iets verdachts, iets zwaks eigenlijk gezegd, in dezen hevigen haat tegen een wezen, dat niet bestaat'): p. 196-197. Over het belang van de 'schoone en teedere bloemen van christelijke huwelijkstrouw': p. 204-207.

38 Van Deysel 1919a, 277-279.

39 Brief van Thijm aan Van Eeden van 21 november 1888: Van Tricht en Prick 1964, 32.

40 Van Tricht en Prick 1964, 127. Over Van Eedens ergernis bij A.J.: p. 101-103 en 128-129.

Het instrument dat hij gebruikte voor zijn disciplineren van het zelf was het schrijven, preciezer gezegd: het bijhouden van schema's, planningen en dagboeken die zijn toekomst en al zijn handelingen zouden kunnen structureren. Deze planningsdrang begon al vroeg: in 1884, twintig jaar oud, schreef hij een 'Levensplan' over de periode tot 'Januari 1944 en verder'. Binnen vier jaar verwachtte hij 21 romans van 250 bladzijden, 312 bladzijden toneelkritiek, 1200 bladzijden literaire kritiek en 2500 bladzijden dagboek of kroniek te hebben geschreven; daarvoor was het nodig dagelijks in de namiddag vijf bladzijden van 2500 letters te produceren. 's Avonds kon hij zich dan opwerken tot meester in de rechten en doctor in de letteren. Van januari 1888 tot januari 1892 verwachtte hij actief te kunnen worden als schilder, ingenieur en architect; 's avonds zou hij dan 30 toneelstukken, 300 sonnetten en 80 novellen schrijven. Zo ging het nog even door, met het presidentschap over de 'republiek der Nederlanden' in 1896-1902 als hoogtepunt. Pas na 1914 voorzag hij tijd om zijn kinderen op te voeden, maar hij zou ook pas in 1902-1904 trouwen.<sup>41</sup> Een grap? Weinig wijst erop. Nog lange tijd bleef Thijm grote verwachtingen houden van zijn literaire productiemogelijkheden. Zo oefende hij zich in wat hij dwangschrift noemde: het 'mechanisch' produceren van werken die hij zelf van inferieure kwaliteit vond, maar die hij nodig had om zijn brood te verdienen. De kleine republiek kwam via zo'n schrijfproces tot stand.<sup>42</sup> Later in zijn leven zou het hem echter nog maar zelden lukken om een tekst volgens dit procédé te schrijven.

Het hoogtepunt van Thijms planningsdrang was de periode 1889-1893, toen hij in Bergen op Zoom woonde. Hij putte in die tijd veel inspiratie uit het lezen van mystici als Ignatius van Loyola en Ruusbroec, die over een in zichzelf gekeerd, christelijk leven schreven.<sup>43</sup> Ook ging hij in de jaren 1890 steeds meer bewondering voelen voor een moderne, spiritueel-mystiek getinte schrijver als Maurice Maeterlinck. Het ging Thijm niet zozeer om het ervaren van het goddelijke: de meditatie stonden vooral in het teken van een volstrekte zelfbeheersing, die hem tot een grote literaire productie zou moeten brengen. In het denkstelsel dat hij probeerde te ontwikkelen, draaide het om drie fases in het scheppingsproces: via het doen van Observaties en Impressies (1) wilde hij tot Sensaties (2) komen, en dit zou weer tot een toestand van Extaze (3) leiden – de hoofdletters zijn van hemzelf. Opgedane indrukken, al dan niet afkomstig uit de buitenwereld, zouden dus de voedingsbodem vormen voor bijzondere gewaarwordingen waarin een glimp van het goddelijke zou kunnen worden opgevangen (Sensatie) en die zouden een 'beleving van de hoogste geestelijke orde' (Extaze) tot stand moeten brengen.<sup>44</sup> Wanneer hij in een situatie van Extaze was, zou dat misschien schitterende, zeer geïnspireerde literatuur opleveren, zo vermoedde Thijm. Zaak was nu om het leven zó in te richten dat de kans groot was dat er Sensaties konden worden beleefd, met hope-

41 Prick 1978, 5-7.

42 Prick 1997, 701-703. Hierbij gebruikte Thijm de door hem vaak gebruikte metafoor van de machine: aan Van Eeden schreef hij over zijn schrijfproces als een 'kunst-machine' en over hard werken als 'industriële' werken. (Van Tricht en Prick 1964, 53 en 74)

43 Kemperink 1988, 45. Vgl. de briefwisseling met Van Eeden, o.a. Van Tricht en Prick 1964, 104 en 106.

44 Kemperink 1988, 87. Halsema 2006 brengt het sensitivisme van Van Deyssel – een begrip dat nauw met diens ideeën over Sensatie en Extaze samenhangt – in verband met de zogeheten epifanie, oftewel de flits van inzicht die vanuit een bepaalde werkelijkheidsobservatie kan ontstaan.

lijk Extaze tot gevolg. Daarvoor verwachtte hij veel van het ‘mechanisch’ besturen van zijn eigen geestesleven.

De literatuurwetenschapper Kris Humbeek heeft Thijms bijna onbeperkte geloof in de kracht van zijn geest beschreven als een ‘automobile logica’. Volgens dit principe, dat Humbeek bij veel meer negentiende- en twintigste-eeuwse schrijvers in een of andere vorm aantreft, kan de mens zichzelf compleet meester zijn en volkomen autonoom functioneren, los van de buitenwereld.<sup>45</sup> De machinemetaforiek die Humbeek gebruikt om deze levensvisie te beschrijven is in het geval van Van Deysssel/Thijm goed getroffen. Zijn oeuvre is namelijk doortrokken van machinebeeldspraak, waarmee orde, structuur en (zelf)beheersing worden uitgedrukt. Dat is ook terug te zien in Van Deyssele fictionele teksten: zo bevat de roman *De kleine republiek* (1888), een autobiografische *Bildungsroman*, frappante passages waarin marcherende kostschooljongens niet als individuen, maar als een machinaal ‘geregeld vierkant van menschevleesch’ worden beschreven, terwijl de personages in het prozagedicht ‘Menschen en bergen’ (1889-1892) als een verzameling mechanische lichaamsdelen worden gerepresenteerd.<sup>46</sup> Deze metaforiek klinkt ook door in de manier waarop Thijm zichzelf in zijn persoonlijke papieren voorstelt. In 1887 schreef hij: ‘Ik wil leven in een zoo goed mogelijk gekonstrueerde werktuigelijkheid. Die machinerie moet als afgedrukt zijn in de papieren, die mij helpen leven in ’t algemeen en in ’t bijzonder mijn geheugen van dienst zijn, welk geheugen mijn wil weer moet doen werken.’<sup>47</sup>

Het disciplineren van de lichaamsmachinerie uitte zich onder meer in een obsessie om 4 uur ’s nachts op te staan – de geesteskracht die nodig was voor zo vroeg opstaan zou een belangrijke stap betekenen naar een volkomen gestructureerde levenshouding, zo meende Thijm. Toen het hem op 1 juli 1891 eindelijk lukte, tekende hij niet alleen ‘HEDEN 1<sup>e</sup> DAG VAN GOED OPSTAAN’ in zijn dagboek aan, maar probeerde hij zijn ambities ook te begrijpen via machinemetaforen:

Het volmaakte: het heroïsche permanente sentiment voor “lichaams-beweging” (hiermeê bedoel ik dagorde-volbrenging, de volbrenging der dagorde niets anders zijnde dan eene reeks bewegingen van de machine, die men lichaam noemt) kweeken en vasthouden voor dát doel, maar daarbij het overbrengen in en doen voortgaan in het werken, d.i. in de nijverheid- en kunst-productie; en de naturalistische geest- (hersens-) beweging-methode, of liever manier, overbrengen in het lyrische, en supra-naturalistische.<sup>48</sup>

45 Humbeek 1991, m.n. 288-297. Vgl. ook de door Humbeek genoemde Boerwinkel, die spreekt over de opkomst van de ‘Autonome burger’ in de negentiende eeuw, die door ‘berekening het leven volkomen [wil] beheersen.’ (Boerwinkel 1980, 9)

46 Van Deysssel 1975, deel I, 65-66; Van Deysssel 1889, o.a. 405 en 417. Van der Weij 1997, 198-220 is een uitvoerige bespreking van ‘Menschen en bergen’. Daarin wordt al aandacht besteed aan de mechanisering van de personages: p. 203-205. Deze mechanisering werd door tijdgenoten als Kloos als zeer ontluisterend ervaren.

47 Prick 1978, 55.

48 Van Deysssel 1980, 8; cursivering in de tekst. De volgende dag probeerde Van Deysssel de bewegingen die hij moest volvoeren voor het ‘machinale opstaan’ zo precies mogelijk te beschrijven: Van Deysssel 1980, 16-17. Uiteraard is het denken over het lichaam als een machine een bekend topos; zo schreef De La Mettrie in de achttiende eeuw over ‘l’homme machine’. Zie voor een beknopte cultuurgeschiedenis van de machine Smulders 1995, m.n. 67-77.



Ook hieruit blijkt dat Thijm het schrijven probeerde voor te stellen als een energetische omzetting: zoals een windmolen beweging transformeert in energie, zo zou zijn lichaam opstaansbewegingen in literatuur kunnen omzetten. Hij onderscheidde daarbij de ‘naturalistische’ methode, die inferieur was (want die was op de werkelijkheid betrokken en had met de Extaze weinig te maken) en de ‘supra-naturalistische’ methode waarnaar hij vooral streefde.

Thijms machinedenken staat niet op zichzelf. Het zou aan de maatschappelijke veranderingen en modernisering van de late negentiende eeuw kunnen worden gerelateerd. Volgens Auke van der Woud raakte Nederland in de negentiende eeuw ‘genormaliseerd’ oftewel gestandaardiseerd: zo leidde de aanleg van de spoorwegen tot het hanteren van één nationale tijd. Dat had volgens Van der Woud invloed op de manier waarop mensen de werkelijkheid ervoeren: ze leerden zichzelf normaal te denken. Zo bezien kan Thijm als de karikatuur van de genormaliseerde burger worden gezien, zoals Humbeek al opmerkte: zelfbeheersing en disciplineren werden voor iedere negentiende-eeuwse mens essentieel, maar met zijn schier oneindige reeks dagboeken en planningsschema’s voert Thijm deze noodzaak tot in het absurde door.<sup>49</sup> Een beetje ironisch was dat wel, gezien de hartgrondige haat die Lodewijk van Deyssel jegens de burger koesterde.

Overigens lijkt Thijms denken niet alleen door sociaal-maatschappelijke, maar ook door medische discoursen van zijn tijd bepaald. Dat blijkt uit zijn grote angst voor en afkeer van onanie, waarin hij in de late negentiende eeuw allerm minst alleen stond. In de vroege achttiende eeuw werden voor het eerst waarschuwendende boeken geschreven over wat vanaf toen ‘onanie’ ging heten, naar het bijbelse personage Onan dat zijn zaad ‘verspilde’ door het niet voor de voorplanting te gebruiken.<sup>50</sup> Vanaf de negentiende eeuw werd steeds meer aangenomen dat deze zonde tot de verschrikkelijkste aandoeningen zou leiden: verzwakking, krankzinnigheid, blindheid en zelfs de dood. Deze op het eerste gezicht onverklaarbare paniek wordt door Thomas Laqueur met culturele en economische veranderingen in verband gebracht. Zo brengt hij het onaniediscours met de leesrevoluthese in verband. De opkomst van het stille, individuele lezen (een aanname die bekritiseerd is; vgl. paragraaf 1.2 en 3.2) vanaf de achttiende eeuw werd volgens Laqueur geassocieerd met zelfbevrediging, omdat zowel bij lezen als bij masturbatie de verbeelding van het solitaire individu het plezier op gang hielpen. Beide activiteiten werden ook als verslavend gezien. Fascinerend is dus dat Laqueur de opkomst van masturbatie-angst aan het ontstaan van moderne autonomiekwesities relateert – van het autonome individu tot het geïndividualiseerde lezen van de moderne roman.<sup>51</sup>

Rigoureuze middelen om de seksuele drang van met name kinderen te temperen werden niet geschuwd: van middelen zoals (al dan niet scherp bepunte) kokers om het ge-

49 Van der Woud 2006, m.n. 18 en Humbeek 1991, 408. Millim laat zien dat het dagboek voor veel negentiende-eeuwse schrijvers als een zelfdisciplineringsinstrument functioneerde. Bovendien bood het schrijvers de mogelijkheid om hun posture eerst in een private ruimte te ontwikkelen, voordat ze ermee naar buiten traden. (Millim 2013, 2) Anna P.H. Geurts stelde overigens vraagtekens bij de these dat het reizen in de negentiende eeuw moderniseerde en versnelde: Geurts 2013a, m.n. 25-29; Geurts 2013b, 265-266.

50 Genesis 38:8-10; geraadpleegd via [www.statenvertaling.nl](http://www.statenvertaling.nl) (geraadpleegd op 3 september 2014). Vgl. Laqueur 2004, 15.

51 Laqueur 2004, 19-20 en 279-358.

slachtsdeel of om de handen, tot verminkende ingrepen als verwijdering van de clitoris aan toe. Ook een gezonde leefstijl zou heilzaam zijn: vroeg opstaan, goede voeding en koude baden zouden de behoefte tot masturbatie doen afnemen.<sup>52</sup> De excentrieke Nederlandse publicist F.A. Hartsen geeft in het boekje *Over onkuischheid* (1867) ongeveer dezelfde adviezen ter bestrijding van onanie die Peter Gay in Groot-Brittannië en Frankrijk aantroft: koude zitbaden, goede voeding, een tijdig huwelijk en een degelijke opvoeding.<sup>53</sup>

Thijm heeft al deze maatregelen aan den lijve ondervonden. Niet alleen informeerde hij bij de schrijver-arts Frederik van Eeden of koude zitbaden echt zo heilzaam waren als hij had horen vertellen, ook construeerde hij almaar ingewikkelder mechanische middelen die hem het aftrekken in halfslaap onmogelijk zouden moeten maken, waaronder ‘houten met spijkers doorslagen bollen, die door riempjes met gespen op de hoogte der polsen gesloten werden’.<sup>54</sup> Vooral gebruikte hij echter zijn persoonlijke papieren om zijn wil te trainen in het beheersen van zijn driften; honderden pagina’s schreef hij vol met meditaties tegen onanie.<sup>55</sup> Voorlopig beschouwde hij het regelen en besturen van al zijn gedachten en handelingen als ‘de utopische socialistische maatschappij-regeling der vermogens’ – overigens merkte hij zelf ook op dat het eigenaardig was dat hij het socialisme als de dood van de mensheid beschouwde en zijn regeling juist als de redding van zijn individu.<sup>56</sup>

Voor Thijm was de beheersing van zijn drang tot masturbatie vooral belangrijk omdat die zijn literaire productie direct bedreigde. Zoals gezegd beschouwde hij in deze periode het scheppen als een stappenplan van Impressie tot Extaze. Dat betekende dat alle energie en driften moesten worden gesublimeerd in literatuur.<sup>57</sup> Hij vreesde door onanie zijn energie op een verkeerde manier te laten afvloeien – zelfbevrediging werd immers in deze periode gezien als een ingrijpende verzwakking van lichaam en geest.<sup>58</sup> Thijm relateerde het feit dat hij zijn hooggestemde ideeën uit de vroege jaren tachtig niet uitvoerd had direct aan het feit dat hij zich niet kon inhouden: ‘Dat gij niets volbracht hebt van wat gij u tien jaar geleden hebt voorgenomen niet alleen, maar ook jaar op jaar dag in dag uit u miserabel en beroerd en ellendig en laag en laf en om uit te spuwen en verachtelijk hebt gevoeld, – daarvan is alléén de Onanie de schuld.’<sup>59</sup> De persoonlijke papieren zouden hem er echter bovenop helpen, dacht hij: eerst zou het nog veel tijd kosten om

52 Gay 1984, m.n. 294-318. Over masturbatie in Nederlandse literaire teksten: Mathijssen 2002, 45-52 en Mathijssen 2004b.

53 Hartsen 1867. Overigens schreef Hartsen in zijn autobiografie uit 1870 over zijn eigen ‘verslaving’ aan masturbatie: Hartsen 1996, 155.

54 Van Deyssel in Prick 1997, 872-875, aldaar 873. Over de zitbaden: Van Tricht en Prick 1964, 145-147.

55 Zie voor een kleine keuze: Van Deyssel 1980, 19-26. Deze drang tot zelfbeheersing kan in verband worden gebracht met de machtsprincipes rond seksualiteit die Foucault beschreef: ‘De staat moet [vanaf de negentiende eeuw, LH] [...] weten hoe het gesteld is met de seks van zijn burgers en hoe ze er mee omgaan, maar tevens moet iedere burger bij machte zijn het gebruik dat hij van seks maakt, te controleren.’ (Foucault 1985, 30)

56 Van Deyssel in Prick 2003, 185. Zo tegenstrijdig is dat misschien niet. De levensadministratie ging immers, anders dan het socialisme, van een allesbesturend subject uit dat zijn wil aan al zijn neigingen en gewoonten kan opleggen. Zo’n autocratisch principe kon Thijms goedkeuring wel wegdragen.

57 Vgl. Kemperink 1988, 48.

58 Vgl. bv. Hartsen 1867, 13-14.

59 Van Deyssel in Prick 2003, 303.

ze bij te houden, maar als hij ze eenmaal als geheugensteuntje kon gebruiken om op het goede pad te blijven, dan zouden de problemen zijn opgelost.<sup>60</sup>

Of hij die ambitie kon waarmaken, zal blijken in paragraaf 3.5. Hier is het van belang te onderzoeken in hoeverre Thijms levensadministratie nu als een zaak van posturevorming kan worden gezien. Thijm probeert er weliswaar voor zichzelf zijn autoriteit mee te onderbouwen, maar hij doet dit in een document dat strikt privé is en ook voor zijn familie verborgen gehouden werd – zoals bijvoorbeeld blijkt uit het feit dat zijn onanie-dagboek de versluisende titel *Préparations pour traités et romans* kreeg.<sup>61</sup> Toch zijn er aanwijzingen dat Thijm in zijn papieren wel degelijk met een onzichtbare lezer correspondeerde, tegenover wie hij zichzelf een houding probeerde te geven. Als hij op de eerste dag van goed opstaan zichzelf feliciteert, opent hij met ‘Karel of hoe gij u noemen wilt (pas op voor het komieke, want dit is vernietigend voor de nadering tot God of het Volmaakte Leven)’.<sup>62</sup> Het spel met identiteiten, dat zo kenmerkend voor zijn posturering is, gaat in de levenspapieren dus gewoon door: hij twijfelt immers of Karel of Lodewijk (of een ander heteroniem) aan het woord is. Verderop maakt hij dan ook duidelijk dat hij schrijft vanuit de positie van Thijms ‘beter-ik’ of ‘groot-bewuste helft’: opnieuw splitst hij zichzelf dus op in een machinaal lichaam en een bewuste, zichzelf posturerende geest. Ook komt hij er hier duidelijk voor uit dat hij verwacht dat dit ‘Woordenboek’ over het opstaan nog door andere mensen gelezen zal worden: ‘De enorme beteekenis van dit feit [van het vroege opstaan, LH] zal niemand, die ooit dit Woordenboek lezen mocht, behalve gij zelf, begrijpen.’<sup>63</sup> Zo wordt duidelijk dat Thijm feitelijk ook in deze papieren een theaterstuk opvoert, of beter gezegd: dat hij zichzelf ook hier presenteert tegenover een imaginair publiek. Misschien is het zelfs wel dat publiek dat hem zijn levensregeling zó radicaal laat doorvoeren: hij gedraagt zich in deze aantekeningen *theatraal*. We kunnen dan ook niet zeggen dat de persoonlijke papieren minder gespeeld of ‘natuurlijker’ zijn dan de teksten die onder het heteroniem Van Deyssel zijn geschreven. Zoals Fernando Pessoa, de uitvinder van de heteronimiteit, zijn dagelijks leven invulde alsof het literatuur betrof, zo was Thijms persoonlijke leven even verliteratueerd als Van Deyssels werk.

In paragraaf 3.6 zal blijken dat Thijm zijn persoonlijke papieren voor openbaarmaking lijkt te hebben klaargelegd: hij vernietigde geen van de preciaire documenten rond onanie of opstaan, maar stelde ze beschikbaar aan de door hemzelf benoemde biograaf Prick. Wel kon de strijd tegen onanie daarmee pas na zijn dood deel van Thijms posturering worden. Dat is anders voor Lodewijk van Deyssel. Deze figuur, die zich consequent als gevaarlijk en antiburgerlijk representeerde, stelde zich helemaal niet afkeurend op tegenover masturbatie. Zijn romans *Een liefde* en *De kleine republiek* bevatten vrij expliciete masturbatiescènes, die precies het choquerende effect op het leespubliek hadden waarop Van Deyssel moet hebben gemikt.<sup>64</sup>

60 Over het gevaar dat het te veel tijd zou gaan kosten: Van Deyssel 1980, 5-6.

61 Prick 1997, 877.

62 Van Deyssel 1980, 8.

63 Van Deyssel 1980, 8.

64 Honings noemt de beroemde masturbatiescène van het hoofdpersonage Mathilde in *Een liefde* een ‘definitieve doorbraak’ in de Nederlandse pornografische literatuur en Gay beschouwt haar zelfs als de meest

### 3.4 Van Deysse's onderbouwing van autoriteit: stijl en verbeelding

#### Over literatuur en de kracht van stijl

Terwijl Thijm de onderbouwing van zijn autoriteit vooral zocht in zijn zelfdefinitie en in disciplineren, onderzocht Lodewijk van Deysse de mogelijkheden van stijl en verbeelding om gezag te verkrijgen en behouden. Misschien is het juist om van 'bekleden' te spreken: stijl en verbeelding vormen feitelijk geen 'grond' onder de autoriteit van de schrijver, maar steken haar slechts in een mooi jasje. Dat is te vergelijken met hoe Van Deysse over politiek-maatschappelijk gezag schreef (vgl. paragraaf 3.1): gezaghebbend is hij die geld heeft en zich goed en smaakvol weet te presenteren.

Hét essay waarin Van Deysse het belang van stijl formuleert is *Over literatuur*. Hij schreef het in 1886, vroeg in zijn carrière, toen hij zich nog als een naturalist profileerde. Dit essay, onder meer een polemiek met leeftijdgenoot Frans Netscher, kan dan ook als een machtsstrijd worden beschouwd waarin Van Deysse Netscher als epigoon en zichzelf als een werkelijke naturalist probeert neer te zetten. Zo gaat het essay een strijd om autoriteit aan. Een van de verwijten die Netscher naar zijn hoofd krijgt, is dat hij zijn stof niet in bedwang heeft. Hij heerst en organiseert niet; de 'sentimenten en fantaziën' vallen 'bij stukken en brokken in hem neêr uit het chaosjen zijner opgedane impressies'.<sup>65</sup> Vervolgens gebruikt Van Deysse een politieke metafoor om Netscher's falen aan het licht te brengen. Hij vergelijkt hem met een machthebber 'die staat te schreeuwen als een generaal op een heideveld: voorwaarts marsch! halt! geeft acht! plaats rust!, zonder dat er één soldaat achter u staat'.<sup>66</sup> Netscher wordt dus gerepresenteerd als een tragische, machteloze figuur zonder enige controle over zijn zinnen: 'Ik heb zelden zo'n van machteloosheid knersende stijl gelezen als dien uwer opstellen. Gij zijt net mijn kleine neefjen, die op het potje zat en zich bijna te bersten drukte'.<sup>67</sup>

Het succesvol schrijverschap kan juist alleen maar worden vergeleken met hard autocratisch leiderschap. In het al genoemde essay 'Socialisme' wordt die vergelijking expliciet gemaakt: 'Wat was Napoleon anders dan een dichter, in wiens werk de regels soldaten-rijen waren, met tot besluit van elk der bedrijven van zijn drama overwinningen, waaraan hij het geluk van massa's mensen offerde, zoekend naar het goddelijke in zijn ikheid?'<sup>68</sup> Hier wordt duidelijk dat stijl verschillende doelen dient. Enerzijds is dat een esthetisch doel: Napoleons veroveraarscarrière leidde tot een subliem 'drama', waaraan massa's mensen geofferd werden, maar waaruit wel schoonheid kon ontstaan, zoals er ook slechts literaire schoonheid kan ontstaan wanneer de schrijver zijn regels

expliciete masturbatiescène van de westerse negentiende-eeuwse hoge literatuur. (Honings 2012a, 73 en Gay 1984, 330 noot 5; zie ook Gay 1986, 192) Beekman 1971-1972 laat zien dat niet alleen conservatieve critici, maar ook de Tachtigers zelf (vooral Frederik van Eeden) de onzedelijkheid van het boek 'shocking' vonden (p. 254). Vreemd is trouwens dat Thijm in een brief aan Van Eeden de masturbatiescène van Mathilde verdedigde als een daad van pure schoonheid. (Prick in Van Deysse 1974, 14) Misschien zag hij zelfbevrediging als een minder groot gevaar wanneer hij haar afstandelijk bij een als hysterisch geschetste vrouw kon beschrijven.

65 Van Deysse 1886, 35-36.

66 Van Deysse 1886, 32.

67 Van Deysse 1886, 33.

68 Van Deysse 1919b, 115.

hardhandig in het gelid zet. Maar daarnaast dient stijl ook weer een disciplinerend doel: de essays spreken met ontzag over leider- en schrijverschap dat zo strak is dat het een dam tegen de anarchie weet op te werpen.<sup>69</sup>

Die bewondering voor orde keert ook in de beeldspraak van *Over literatuur* terug. In de beroemde slotpassage, een opsomming van metaforen die steeds beginnen met 'Ik houd van het proza', staan veel metaforen van ordening, met opnieuw een militaire toonzetting: 'Ik houd van volzinnen, die loopen als scharen mannen met breede ruggen, zich rijend schouder aan schouder, steeds elkaâr in breeder rijen opvolgend, berg op berg af, met het gestamp hunner stappen en den zwaren voortgang van hun schrijden'.<sup>70</sup> Ook de letterkundige beweging waarin Van Deyssel zich schaaft wordt als een soldatentroep beschreven, die stijlmiddelen en beeldspraak gebruikt om macht te veroveren: de 'soldaten' hanteren volzinnen 'die blikkeren als bajonetten in de zon, die neêrsabelen als ijzel op de schedels uwer lezers', woorden als oorlogspaarden 'die rollen en steigeren neêr uit den geest', en 'het donderend kanon van de juichende en wo[e]dende beeldspraak'.<sup>71</sup>

Het is dit soort militante taal waardoor Van Deyssel in de jaren 1880 in één klap naam wist te maken. De beeldvorming dat met de beweging van Tachtig een nieuw literair regime van start ging, werd zeer gestuurd door de succesvolle, letterlijk avant-gardistische posturering in *Over literatuur*. Dat is een illustratie van Van Deyssels punt dat een schrijver zichzelf puur door stijlprincipes autoriteit kan toeëigenen. Inhoudelijke overtuigingskracht bevat dit essay namelijk nauwelijks en dat hoeft volgens Van Deyssel ook niet. De eerste zin luidt: 'Onder anderen hierom is beweren beter dan bewijzen, om dat het warme, boetseerende, schilderende en zingende beweren fraayere tinten, vormen en klanken in den stijl baart, dan het koude, slaande, hakkende en snijdende bewijzen'.<sup>72</sup> Wie mooi schrijft, overtuigt simpelweg meer dan wie correct schrijft. Van Deyssel slaagde erin het idee van literaire vadermoord en generatiewisseling in de letteren, een overbekend avant-gardistisch topos, op een ongekend beeldende en daardoor overtuigende manier te schetsen:

Ziet toe, wij zijn er, overal in 't rond, wij komen óp van onder den grond, wij komen áan van allen kant. Wij zijn de zwarte mannen, met bleeke gezichten en roode vlaggen in de sidderende handen. Daar splijten de vlammen den nacht van-een, en ook daar, en ook ginds. Dat zijn uw steden, die branden over de geheele waereld der kunst. Dat is de wraak van ons, kunstenaars, tegen uw middelmatigheid en uw dommen slaap. Bij het ontstoken vuur van onzen toorn en ons verachten, maken wij den bouwstof voor ónze monumenten. Hoort gij dien knal niet, daar heel van ver; 't is een uwer keizers, die daar wordt vermoord; en dien andere, nog luider, dat is uw geliefde koning, die valt.

Wij zijn de Revolutie in de Literatuur.<sup>73</sup>

69 Vgl. ook een essay als 'Aeolie of den wind door den Gulden Winckel' (1902), dat een vergelijking maakt tussen de democratisering en popularisering van de literatuur – concreet wordt dat geïllustreerd door het luchtige tijdschrift *Den Gulden Winckel* – en de Franse Revolutie. Beide revoluties wierpen de aristocratische schoonheid van de troon en zetten er afzichtelijke, misvormde gedochten voor terug, aldus Van Deyssel. (Van Deyssel 1979a, 261-263)

70 Van Deyssel 1886, 43.

71 Van Deyssel 1886, 38.

72 Van Deyssel 1886, 1.

73 Van Deyssel 1886, 38-39. Saskia Pieterse benoemde de beeldtaal van dergelijke fragmenten treffend als iconoclastisch (Pieterse 2009, 38-39).

Hier maakte Van Deyssel voor zijn posturering als deel van de strijdlustige nieuwe generatie handig gebruik van het revolutionaire gedachtegoed dat rond 1886 in de kringen van Tachtig heerste. *De Nieuwe Gids* was namelijk nauw verweven met het opkomende socialisme en radicalisme en in het blad was veel ruimte voor de uitgesproken linkse visie van Van der Goes, P.L. Tak en M.C.L. Lotsij, terwijl ook veel van de literatoren in het blad (Albert Verwey, Herman Gorter, Van Eeden) zich steeds duidelijker ideologisch profileerden. *De Nieuwe Gids* lifte mee op de revolutionaire sfeer die in de tweede helft van de jaren tachtig in Nederland heerste, met het succes van de Sociaal-Democratische Bond en de kritiek op de machthebbers na het Amsterdamse Palingoproer (1886).<sup>74</sup> Dat ook de radicale pers na de jaren 1840 en 1850 allerm minst verstomd was, maar juist breder gehoord begon te worden, bleek uit twee veelbesproken zaken in 1886 en 1887. Eerst werd de socialistische voorman Ferdinand Domela Nieuwenhuis veroordeeld voor majesteitschennis in zijn tijdschrift *Recht voor allen*, vervolgens werd bij Willem III's zeventigste verjaardag (1887) het anonieme pamflet *Uit het leven van koning Gorilla* gepubliceerd. Daarin werd onder meer gesuggereerd dat een knokpartij tussen Willem III en zijn vader tot het overlijden van de laatste had geleid, terwijl ook Willems 'heldendaden' bij de watersnood van 1861 (vgl. paragraaf 2.2) werden bespot: 'Zoo wilde hij eens, toen hij een zwaar stuk in had, dwars over de rivier de W... loopen, waarin hij natuurlijk zou zijn verzopen als zijn adjudanten hem niet met kracht en geweld hadden tegengehouden.'<sup>75</sup>

Deze almaar brutalere kritiek op de politieke machten lijkt ook zijn weerslag te hebben gehad op de manier waarop er door een jonge auteur als Van Deyssel polemieek gevoerd werd. De scheldpartijen die hij zich in *Over literatuur* of in 'Nieuw Holland' permitteerde, hadden enkele decennia eerder ongetwijfeld niet door de beugel gekund. Enigszins gevoelig lag het allemaal nog wel – de redactie van *De Nieuwe Gids* weigerde in 1887 'Nieuw Holland' te publiceren, zodat het pas in 1894 in de *Verzamelde Opstellen* werd uitgebracht – maar de vrije spreek- en schrijfruimte nam toch aanzienlijk toe. Strijdlustige taal werd zelfs salonfähig, zoals Van Deyssel tot zijn verbazing moest ontdekken.

H.P.G. Quack, zowat de verpersoonlijking van het gezeten burgerschap voor Van Deyssel (want geboren in 1834, hoogleraar economie, directielid van de Nederlandsche Bank en redacteur van *De Gids*) hield in 1887 namelijk een lofredede op de 'macht der taal' bij de opening van het Nederlandsche Taal- en Letterkundig Congres, waarbij hij handig Van Deyssels *Over literatuur* plagieerde. Tussen omstandig gestileerde lofrededen op Nederlandse schrijvers en de makers van het *Woordenboek der Nederlandsche Taal* stond ineens deze passage over een 'grootte man' die de Nederlandse letterkunde op een hoger plan zou moeten brengen:

Hij zij een denker: en zijn proza rukke vooruit als een leger, dat met korte snelle stappen voortschrijdt. Volzinnen scharen zich aanéén als gelederen. Woorden flikkeren als bajonetten in in de zon. De grond dreunt onder den gelijkmatigen stap. En het komt op u aan, dat leger. Het krijgvoerend proza staat tegenover u, ontwikkelt zijn liniën, buigt zijn kolommen, zwenkt, overwint en maakt u tot zijn volger. Want het zijn de goedgeoefende soldaten der

<sup>74</sup> Volgens Groothuizen 2011, 121 kenmerkte het oprichtingsjaar van *De Nieuwe Gids* zich door een revolutionaire maatschappelijke sfeer.

<sup>75</sup> Bos 2007, 94. Over deze zaak en die rond Domela Nieuwenhuis: Van der Meulen 2013, 561-577.



gedachte: zij strijden tegen de dommelende middelmatigheid, tegen het oppervlakkig nabauwen van buitenlanders, tegen moedeloosheid en geblaseerdheid en scepticisme. Hoort, uit het prozaleger van mijn held klinkt u tegen levensmoed en arbeidslust.<sup>76</sup>

Bij Van Deyssel ‘blikkeren’ de bajonetten in de zon, hier ‘flikkeren’ ze. Voor de rest is Quacks fragment praktisch gelijkkluidend. Hoewel zijn betoog daarmee lijkt aan te sturen op een Van Deysselode – is die dan de ‘grootte man’ die de letterkunde op een hoger plan moet brengen? – wordt hij uiteindelijk niet genoemd. Dit eigenaardige staaltje heterorepresentatie suggereert dat Van Deyssels hooggestemde verwachtingen van stijl als een middel tot autoriteitsverwerving ook bij een auteur van een oudere generatie weerklank vonden. Van Deyssels posture werd zelfs in de meest letterlijke zin toegeëigend. Dat kwam de jongere, vadermoordende auteur uiteraard niet goed uit. Hij schreef dan ook al snel een reactie, ‘Een toaster’, een stuk dat de plagiaatskwestie even aanstipt, maar vooral de jongerenbeweging als superieur presenteert.

Quack wordt in dit stuk venijnig neergezet als niet meer dan een ‘tooster’, iemand die zelf altijd buiten bewonderenswaardige letterkundige, culturele of politieke verschijnselen staat, maar er wel graag het glas op heft en een speech over houdt. Van Deyssel weet het plagiaat in een voor hem gunstig licht te plaatsen: Quacks ontlening uit *Over literatuur* wordt hier als een impliciete ode aan het werk van de jongere generatie begrepen.<sup>77</sup> Daarbij gebruikt Van Deyssel de fascinerende beeldspraak van een hoveling, die aanwezig moest zijn bij het bad van de ‘wonderschoone minnares’ van de koning:

En toen de schoone in het bad was en de hovelingen door het toezien zich zoo heerlijk ont-hutst begonnen te voelen, dat zij niet wisten hoe tegelijk hun geestdrift en hun eerbied te uiten, toen boog zich er een ter neder en hij putte een roemer vol van het badwater en dronk dien leëg, geheel. En het water had de wonderbare uitwerking van een liefde voor altijd in het hart van den hoveling voor de schoone vrouw te doen branden. Maar hij mocht haar niet naderen omdat hij de koning niet was en hij was ook te vrede als hij maar elken dag op haar gezondheid mocht drinken tot zijn brandende dorst was gelaafd, toostende zijn leven lang.<sup>78</sup>

Zo wordt Quack gerepresenteerd als een bediende, die het werkelijke schrijverschap – gepersonifieerd door Van Deyssel en de zijnen – niet eens kan naderen, maar met zijn krachteloze toosts wel deel wil hebben aan de verrukking. De jongere auteursgeneratie speelt in dit metaforische verhaal de rol van de schitterende minnares van de koning, zodat die generatie opnieuw met connotaties van autoriteit en koningschap verbonden wordt.

### **Het Ik en de kracht van de verbeelding**

Terwijl essays als *Over literatuur* en ‘Een toaster’ steevast vanuit een ‘wij-perspectief’ zijn geschreven, vanuit een collectief waarvan Van Deyssel deel zou uitmaken, bestaat er ook

<sup>76</sup> Quack 1887, 10.

<sup>77</sup> Van Deyssel 1979a, m.n. 49.

<sup>78</sup> Van Deyssel 1979a, 47.

een meer fictionele tekst vanuit een individualistisch standpunt. Harry Prick gaf er een veelzeggende titel aan: *Het Ik*. Deze tekst heeft een boeiende ontstaansgeschiedenis. Van Deyssel maakte in 1888 een begin met het eerste stuk, 'De aankomst in Parijs', waarbij hij zich baseerde op een reis die hij in 1883 met Frank van der Goes had gemaakt.<sup>79</sup> Dit eerste en ook het tweede stuk publiceerde hij onder het pseudoniem of heteroniem X., met de voetnoot 'De hier volgende causerie moet niet beschouwd worden als eene rechtstreeksche uiting van mij, maar als eene uiting van een door mij gedachten negentiende-eeuwschen dilettant.'<sup>80</sup> Het gaat hier dus niet om een dagboek van Van Deyssel, laat staan om een van Thijm, maar om een gefictionaliseerd dagboek van X. Het leeuwendeel van de tekst ontstond vervolgens in 1901, en vanaf het derde stuk liet Van Deyssel de schuilnaam X. vallen. Toen *Het Ik* in 1978 postuum voor het eerst als boek werd uitgegeven, kreeg het als ondertitel *heroïsch-individualistische dagboekbladen*: in zijn jonge jaren beweerde Van Deyssel namelijk de heroïsch-individualistische levenshouding te hebben ontwikkeld.<sup>81</sup> Het werd uitgegeven in de reeks Privé-domein, een verzameling egodocumenten, maar dat is heel problematisch: het boek is een *gefctionaliseerde* daad van posturering, losjes gebaseerd op gebeurtenissen uit 1883 en daarna.

Net als in de eerder besproken Van Deysselteksten wil ook de ik-figuur van *Het Ik* autoriteit kunnen claimen. Hij baseert die autoriteit deels op de zelfdefinitie die we kennen uit Thijms levenspapieren, maar misschien nog wel meer op zijn verbeelding. Dit boek gaat onophoudelijk over hoe de mens in zijn verbeelding een machtige, koninklijke figuur kan zijn, en hoe die fantasie zo overtuigend kan zijn, dat ze de hele werkelijkheid gaat bepalen. Dat is meteen de kern van het heroïsch-individualisme: kernprincipe is de almacht van het ik, die slechts gebaseerd is op de kracht van de geest. De werkelijkheid wordt ondergeschikt aan het bewustzijn: als je het besef hebt een keizer te zijn, dan ben je dat ook, ongeacht of de buitenwereld die status erkent.<sup>82</sup>

'De aankomst in Parijs', het eerste en langste stuk van het boek, begint als een realistische reisbeschrijving: de ik-figuur noemt zichzelf een leek die tips geeft over hoe Parijs het beste bezocht kan worden.<sup>83</sup> Hij beschrijft zijn eerste reis naar de Franse hoofdstad, samen met 'een vriend die van tooneelstudie zijne specialiteit heeft gemaakt', en hanteert daarbij een kalme, informerende schrijfstijl die ver afdijkt van de sterk metaforische stijl van Lodewijk van Deyssel.<sup>84</sup> De meningen die verkondigd worden doen wel al meteen aan die van Van Deyssel denken: 'De democratie heeft noch een groot bouwmeester voortgebracht, noch ook een aantal kleine maar waarachtige bouwkunstenaars, die samen iets groots zouden hebben gemaakt' is bijvoorbeeld een uitspraak die uitstekend bij de antidemocraat Van Deyssel zou passen. Even later verontschuldigt X. zich voor de uitvoerigheid van zijn stijl, met een opmerking die ook van Van Deyssel zou kunnen zijn.

79 Zie daarover Van Deyssel 1978, 218-219.

80 Van Deyssel 1978, 209.

81 Vgl. paragraaf 3.6.

82 Kemperink 1988, 19-42; m.n. 21-22.

83 Van Deyssel 1978, 28.

84 Van Deyssel 1978, 28. Dat de vriend zich met 'tooneelstudie' bezighoudt, is in het kader van deze tekst betekenisvol. Later in het boek zal het gedrag van de enigszins dandyistische hoofdfiguren namelijk steeds met toneelspele worden vergeleken. Vgl. Van Deyssel 1978, 31.

Hij wil weliswaar niet álles beschrijven wat ze op hun reis zijn tegengekomen, maar een aantal zaken wil hij toch wel ‘katalogizeeren’, waaronder de ‘psychische en fysionomische gebeurtenissen van ons zelf’. Typerend is vooral dat X. de ‘psychische en artistieke ontleding’ ‘een der grootste *genot-motoren*’ van zijn tijd noemt.<sup>85</sup> Daarin herkennen we een belangrijk principe van Van Deyssels schrijven: het analyseren en beschrijven van psychische en fysieke impressies, met idealiter *genot* bij de schrijver en lezer als gevolg. Ook keert daarin de machinebeeldspraak weer terug (vgl. paragraaf 3.3).

We zien hier een poëtica die nog enigszins schatplichtig lijkt aan het sentimentalisme van Multatuli en anderen – waarin het draait om ondervinding (vgl. paragraaf 2.5) – maar tegelijk op een belangrijke manier ervan afwijkt. In het sentimentalisme komt het aan op de (levens)ervaring die een schrijver opdoet en die hem of haar in staat stelt authentiek verslag te doen van het leven van anderen. Bij X. en Van Deyssel werkt het anders: de indrukken die een subject opdoet kunnen helemaal van psychische aard zijn, hoeven dus nauwelijks betrekking te hebben op de buitenwereld, en alles draait om de superieure manier waarop deze gevoelens of ideeën op papier worden gezet.<sup>86</sup> Naarmate *Het Ik* vordert zien we dan ook dat de buitenwereld steeds irrelevanter wordt: de verbeelding van het ik komt steeds meer op de voorgrond te staan. Het gaat dus niet om hoe dingen zijn, maar om hoe de ik-figuur ze zich voorstelt.

De verbeelding doet de hoofdfiguur van *Het Ik* geloven dat hij alles voor elkaar kan krijgen. Wanneer hij zich indenkt dat hij Napoleon is, dan is hij het feitelijk ook. Zoiets gebeurt er wanneer hij met zijn reisgenoot in een koets zit en zich bewust wordt van de discrepantie tussen hun uiterlijke gewoonheid en de grootsheid van hun verbeelding: ‘[W]ij zijn als Napoleon en niemand, die het weet. Daardoor overtreffen wij hem mischien. [...] Wij hebben dit zo gewild, wij, hier, in dit armzalig rijtuig, in deze vrije gril, – wij zijn zoo en daarenboven spelen wij het maar.’<sup>87</sup> De laatste zin is ambigu: hij kan betekenen dat de personages Napoleon zijn maar zich tegelijk bewust zijn dat ze hem ‘spelen’, maar ook dat ze burgerlieden zijn (in een ‘armzalig rijtuig’) maar tegelijk die burgerman slechts spelen. Immers: ze zijn ‘eigenlijk’ Napoleon.

Hoe ingewikkeld dit zelfbewustzijn zich tot de realiteit verhoudt, blijkt uit een inleiding bij het derde stuk uit het boek:

Er is hier een figuur gegeven in den vorm van een mensch die zich zelf voor zoo iets als “een god” houdt.

Dit beteekent echter niet, dat deze zich zelf, beschouwd als mensch in het gewone-leven naar realistischen zin, voor beter dan zijne medemenschen zoû houden.

De zelf-vergoding van dezen mensch moet niet anders begrepen worden dan als een, buiten

<sup>85</sup> Van Deyssel 1978, 39; cursivering LH.

<sup>86</sup> Vgl. Humbeeck, die Van Deyssels zogeheten ‘naturalistische’ teksten zoals *Een liefde* beschrijft binnen een logica van innerlijkheid en *genot*. (Humbeeck 1991, 275) In plaats van *Een liefde* als een naturalistische roman te beschouwen die in het laatste hoofdstuk vooruitloopt op het latere ‘sensitivisme’ van Van Deyssel, zoals onder meer Kemperink 1988, 310-330 doet, is de roman dan gericht op sensaties en dient de wetenschappelijk aandoende beschrijving van de buitenwereld alleen om die sensatie mogelijk te maken.

<sup>87</sup> Van Deyssel 1978, 79. De ik-figuur beschouwt machthebbers als Lodewijk XIV en Napoleon in de eerste plaats als mensen met een grandioos bewustzijn. Dat ze maatschappelijk ook bijzonder machtig zijn geworden, komt door de kracht van dat bewustzijn; de daden van Lodewijk zijn louter de uiterlijk zichtbare tekenen of effecten van zijn innerlijke grootsheid. (Van Deyssel 1978, 126) Vgl. over Napoleon en Lodewijk ook p. 170.

zijn schuld en zonder zijn opzet, tot zijne kennis gekomen begrijs-vorm waartoe zich het absolute in een menschegeest omzet.<sup>88</sup>

Dat de zelfvergoding in het ‘gewone-leven’ onbestaanbaar is en niet vol kan worden gehouden, daar lijkt de verteller – die zich hier niet ‘ik’ noemt, maar die afstand neemt van de ik-figuur – zich heel goed van bewust. Blijkbaar moet deze goddelijke visie op het zelf als een effect van het ‘absolute’ op de geest worden begrepen. Maar omdat dat begrip van het absolute niet verder wordt toegelicht, noch in *Het Ik zelf*, noch in andere teksten van Van Deyssel, blijft het gissen hoe we deze passage moeten begrijpen. De meest waarschijnlijke interpretatie is dat het geestesleven van deze ik-figuur eenvoudigweg niet zoveel te maken heeft met de zicht- en tastbare realiteit; het zijn twee gescheiden werelden. Bovendien kan het ‘besef van het aller-hoogste’ niet worden gecommuniceerd, omdat het niet door de menselijke verbeelding kan worden uitgedrukt. Dat maakt dat dit ‘geheim van het Ik’ dus ‘door zijn wezen zelf onmededeelbaar’ is.<sup>89</sup> Het kan alleen door anderen begrepen worden door een plotseling, metafysisch inzicht, een moment dat één keer in *Het Ik* optreedt: een mensenmassa komt dan plotseling massaal juichend de koets begroeten waarin de twee vrienden zitten en werpt hen kostbaarheden toe. Dat ze dit doen, komt doordat ze gedurende heel korte tijd in staat zijn de gedachten van de ik-figuur te lezen en in te zien dat die zo nobel zijn, dat hij daadwerkelijk ‘vorst van Parijs’ moet worden genoemd. Even later is de menigte uit het zicht verdwenen en stappen de twee vrienden weer van het ‘ander leven’ waarin hun gedachten werkelijkheid werden naar het ‘welbekende’.<sup>90</sup>

Toch is het verkeerd om die scène als louter een fantasie af te doen. Dan zou het geestesleven immers opnieuw onder de ‘realiteit’ worden geplaatst, en die hiërarchie erkent de ik-figuur nu juist niet. Hij probeert zo’n sterke geest te ontwikkelen, dat hij de realiteit helemaal niet meer nodig heeft. Zo beweert hij dat het hem eens is gelukt in verbeelding een vogel te horen zingen, helderder dan hij de zang van vogels in realiteit ooit heeft gehoord.<sup>91</sup> De geest zet de realiteit naar zijn hand en verbetert haar. Ook het principe van zelfbeheersing keert in *Het Ik* weer terug: een belangrijk levensprincipe van de ik-figuur is dat hij zichzelf volmaakt kan besturen. Net als Thijm in zijn persoonlijke papieren doet, deelt hij zichzelf op in twee delen – zichzelf en in ‘het opper-wezen in mij zelf’ – waarna hij stelt: ‘Ik heb mij zelf ont-dekt als een hoeveelheid lichaams- en geestes-werkingen, en het opper-wezen als iets daarboven, dat die gaande maken en richten kan.’<sup>92</sup> Deze tweedeling benadrukt eens te meer dat hij zijn lichaam slechts als een instrument beschouwt, dat aan een oppermachtige geest ondergeschikt is.

88 Van Deyssel 1978, 95. Vgl. ook p. 129-130 over het verschil tussen ‘het aller-hoogste te zijn’ en ‘het aller-hoogste in zich te hebben’.

89 Van Deyssel 1978, 130-131.

90 Van Deyssel 1978, 98-100.

91 Van Deyssel 1978, 115.

92 Van Deyssel 1978, 167.

### 3.5 Autoriteitsverlies

#### *Het verlies van autoriteit*

Hoe krachtig Thijm en Van Deyssel zich ook als gezaghebbend voorstellen, en hoezeer ze ook aannemelijk proberen te maken dat die autoriteit op discipline, stijl en verbeelding is gegrond, in de postures schuilt tegelijkertijd het tegenovergestelde: autoriteitsverlies. De figuren in het oeuvre, en de stemmen die in de essays en in de levenspapieren aan het woord zijn, verbeelden zichzelf telkens als uiterst kwetsbaar. Ieder moment kan hun gezag worden tenietgedaan.

We kunnen dit in verband brengen met wat Kris Humbeek de 'locomobiele logica' heeft genoemd, de tegenhanger van de automobiele logica die eerder ter sprake kwam. Volgens dit principe is de moderne mens zichzelf en de wereld niet de baas, maar wordt hij voortbewogen door krachten die hij niet kan beheersen.<sup>93</sup> Humbeek ontleent het begrip 'locomobiel' uiteraard aan de trein, voor hem het symbool van deze logica. Dit voertuig, waar met enthousiasme én angst over geschreven wordt in de negentiende eeuw, verbeeldt de negentiende-eeuwse vrees dat men de (zelf)controle wel eens zou kunnen kwijtraken. Humbeek relateert dit aan andere infrastructurele netwerken en systemen, zoals de telegrafie en de telefonie. Bij de inschakeling in zulke netwerkenervaart de negentiende-eeuwer een gevoel van verlies van autonomie en beheersing.<sup>94</sup> Veel literatoren blijven de mechanisering van de wereld echter in hun teksten beschrijven als een gestaag vooruitgaan van de wereld, een teken dat de mens de wereld steeds meer in zijn greep krijgt. Aan de oppervlakte van negentiende-eeuwse teksten is dus vaak de automobiele logica zichtbaar, maar eronder schuilt de angst voor onbeheersbaarheid, nu de hele wereld in locomobiele beweging lijkt te zijn gekomen.<sup>95</sup>

Alliedrie de besproken onderbouwingen van autoriteit kunnen in verband worden gebracht met deze angst voor autonomie- en controleverlies. Ze vormen namelijk niet alleen een steun, maar ook een gevaar voor de autoriteit. Zo krijgt stijl, zoals besproken in 3.4, de taak opgelegd om ordening en structuur aan te brengen en zo het gezag van de 'koninklijke' schrijver te bevestigen, maar een vloeiende stijl is bij Van Deyssel tegelijk onbeheersbaar. In *Over literatuur* vinden we naast die metaforen waarin stijl als een geometrisch marcherend leger wordt vergeleken beelden die de taal eerder als een onbedwingbaar natuurverschijnsel aanduiden: het proza 'dat op mij toedruischt, op mij aanraast, op mij neêrdondert in een stormenden stortvloed van passie'.<sup>96</sup> Zo krijgt het principe van de stijl bij Van Deyssel een dubbelrol toegekend. Aan de ene kant is het het

93 Vgl. paragraaf 3.3.

94 Frappant in dit kader is een droom die Van Deyssel in 1889 opschreef: hij droomde dat hij een vertrekkende trein moest halen, maar op hetzelfde moment het bericht kreeg dat er een telegram voor hem was. (Prick 1978, 29-30) Het is een mooie verbeelding van de angst 'uiteengetrokken' te worden door verschillende infrastructuur- en communicatienetwerken. Humbeek brengt ook Van Deyssels telefoonangst in verband met de vrees te worden ingeschakeld in een netwerk. (Humbeek 1991, 507-508) Over het ontstaan van infrastructurele netwerken in Nederland: Bank en Van Buuren 2001, 117-133 en Van der Woud 2006. Over de komst van nieuwe (auditieve) media tegen het einde van de negentiende eeuw en de reactie daarop: Kittler 1999.

95 Humbeek 1991, m.n. de passage over de 'codificering van de mens' (p. 196-210).

96 Van Deyssel 1886, 43.

instrument dat autoriteit en hiërarchie in het leven roept. Tegelijkertijd wordt de stijl ook met teugelloosheid geassocieerd: de autoriteit van de auteur berust slechts op stilistisch vertoon en dat nodigt hem ertoe uit om zich zo uitzinnig mogelijk te presenteren. Zoals koninklijke legers zo groot en indrukwekkend mogelijk moeten zijn, moet een literaire stijl groots en meeslepend zijn. Daarmee krijgt die stijl ook een zekere ‘autonome’, onbeheersbare status.

Ook het gezagsmiddel van de verbeelding kan een negatieve werking hebben. De hoofdpersoon van *Het Ik* beeldt zich vaak in dat hij een autoriteit is – een gedachte die feitelijk nergens op is gebaseerd, nergens op hoeft te zijn gebaseerd – maar de tegenovergestelde, even ongegronde gedachte kan zich ook voordoen: dat hij zich juist niet grandioos gedraagt. Een helder voorbeeld zien we aan het begin van het boek, als de ik-figuur en zijn reisgenoot hun best doen om hun gedrag aan te passen aan de Parijse ongeschreven regels. Wat die normen precies zijn weten ze niet, maar in de verbeelding van de ik-figuur schieten hij en zijn vriend telkens tekort. Hun kleding is te sjofel voor de voorname Parijse straten, ze vergeten bij het betreden van de eetzaal van hun hotel iedereen te groeten, beledigen onbedoeld de ober en schillen op een heel eigenaardige manier hun sinaasappels.<sup>97</sup> Hij beeldt zich in dat er voortdurend over zijn on gepaste gedrag gesproken wordt. De verbeelding heeft dus ook een fatale uitwerking, omdat ze telkens het idee produceert dat de ik-figuur het verkeerde doet. Je zou zijn neiging om zichzelf voor te stellen als een Napoleonsfiguur daarom ook een strategie kunnen noemen om zich te verweren: wanneer hij zich inprent dat hij een grandioze figuur is, is hij misschien in staat om de negatieve oordelen die hij meent te ontwaren te laten verstommen. Omdat hij zich ervan probeert te overtuigen dat ze innerlijk prinses zijn, vindt hij het minder erg dat anderen hen misschien als ‘ploerten of burgerlieden’ beschouwen.<sup>98</sup> Toch blijft de verbeelding negatieve beelden produceren, waarin het ik zijn autonomie verliest. Tekenend is een kappersscène, waarin de ik-figuur zich aanvankelijk voorstelt als ver boven de werkelijkheid verheven. Hij vergelijkt zichzelf opnieuw met een monarch, maar wanneer hij zich in een kappersstoel neerzet om zich te laten scheren meent hij dat hij nu aan de genade van een ander is overgeleverd: ‘Behalve mijn hoofd, wordt mijn hele majesteit met een lijklaken bedekt, waar mijn hoofd, geheel lijdzaam als van een geschoren wordend schaap, boven uit steekt.’<sup>99</sup> Het woord ‘lijklaken’ kondigt al de volgende scène aan, waarin hij zich inbeeldt dat hij (als een schaap) geslacht wordt: plotseling snijdt de kapper de keel van de ik-figuur door, waarbij die zich voorstelt dat zijn hoofd (als in het bijbelverhaal van Salomé) op een zilveren schaal wordt aangeboden als dank voor een gracieuze dans.<sup>100</sup>

Met het laatste middel ter onderbouwing van de autoriteit, de zelfdisciplinerende, is het niet beter gesteld. Thijms persoonlijke papieren hielpen hem bepaald niet aan de

97 Van Deyssel 1978, 35-50.

98 Van Deyssel 1978, 68.

99 Van Deyssel 1978, 139; cursivering LH.

100 Mattheüs 14:1-12; geraadpleegd via <http://www.statenvertaling.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014). Merk op dat ook in het bijbelverhaal van Salomé een machtsomkering zit: koning Herodes meent eerst zijn autoriteit over Salomé te kunnen uitoefenen, maar zij zet hem klem door van hem iets onmogelijks te eisen dat hij toch niet weigeren kan: het hoofd van Johannes de Doper.



‘machinale’ leefwijze waarnaar hij streefde. Het bijhouden van de papieren vergde een ontluisterende inspanning: een substantieel deel van zijn tekstproductie ging er aan op.<sup>101</sup> Het schrijven aan de levenadministratie stond dus het schrijven van fictie in de weg. Misschien kwam het genot van de zelfontleding in de plaats van het genot van het produceren van fictie. En misschien was de poging ook tot mislukken bedoeld: Thijm probeerde zijn lichaam mechanisch (onbewust) een bepaald gewenst gedrag te laten uitvoeren, terwijl het juist dat onbewuste, het ‘machinaal zenuwstelsel’ was dat hem tot onanie dreef.<sup>102</sup>

Bijzonder genoeg bleef Thijm niet stil over zijn mislukte pogingen tot autoriteitsverwerving, zo laten bovenstaande voorbeelden zien. Hij schreef zelfs voortdurend over de ondermijnende kracht van stijl en verbeelding en over het tekortschieten van de middelen tot disciplineren. Het lijkt erop dat hij ook autoriteitsverlies tot deel van zijn posurering wilde maken. Dat geldt het meest uitgesproken voor een aantal teksten dat hij rond 1900 en even daarna schreef en waarin iedere hiërarchie en structurering lijken weg te vallen.

### **Het wegvallen van hiërarchie**

In *Het leven van Frank Rozelaar* (1897-1898) en *De Adriaantjes* (1901-1902) probeert Van Deyssel tot een kruising tussen het zinnelijke en het mystieke te komen. De zichtbare buitenwereld en de subjectieve binnenwereld lijken in deze teksten volkomen met elkaar te vervloeien: mensen gaan naadloos op in hun omgeving, terwijl de omgeving tegelijkertijd wordt gezien als het product van iemands persoonlijke manier van kijken en voelen. Het laatste, de totale subjectivering van de wereld, sluit aan bij het heroïsch-individualistische uitgangspunt dat niet de werkelijkheid de geest bepaalt, maar de geest de werkelijkheid. Het verdwijnen van het zichtbare onderscheid tussen subject en object heeft echter als opvallende consequentie dat er geen orde en hiërarchie meer in de verhaalwereld bestaat, en dat is een principe dat sterk conflicteert met Van Deyssels eerdere overtuigingen. Waar hij in de jaren 1880 en 1890 de schrijver als een koninklijke machthebber beschrijft die ‘de dingen’ (de woorden) in zijn macht heeft, daar staat de mens in de latere teksten volkomen op hetzelfde plan als de levenloze objecten. Daarmee wordt het element ‘autoriteitsverlies’, dat in een eerdere fase meer als probleem dan als kernprincipe leek te functioneren, steeds meer tot het centrum van Van Deyssels posturering.

We lezen in *Het leven van Frank Rozelaar*, een kruising tussen essay en gefictionaliseerd dagboek van de figuur Frank Rozelaar, hoe de protagonist tot de conclusie komt dat subject en object zouden moeten versmelten.<sup>103</sup> Natuurlijk ligt het voor de hand om in deze

<sup>101</sup> ‘In [de] eerste tien dagen van augustus werden [...] in totaal duizend zeshonderd zeventien regels uitgetrokken aan items als onanie en opstaan.’ (Prick 2003, 213; cursivering in de tekst)

<sup>102</sup> Vgl. Prick 1978, 35-36 met Van Deyssel 1980, 19.

<sup>103</sup> Deze tekst ontstond in 1897-1898 en een selectie van de tekst werd in 1911 uitgegeven als *Uit het leven van Frank Rozelaar*. Postuum bezorgde Harry G.M. Prick een sterk uitgebreide versie van de tekst onder de titel *Het leven van Frank Rozelaar*, waarin ook de andere, eerder ongepubliceerde delen van het manuscript werden opgenomen. (Prick in Van Deyssel 1982, m.n. 12-19) Merk op dat de weggelaten gedeelten vaak explicieter autobiografisch zijn dan de door Van Deyssel in 1911 gepubliceerde stukken – zo bleef een schets van ideeën over literatuur achterwege, die sterk lijkt op de ontwikkeling die Van Deyssel zelf doormaakte. (vgl. Van Deyssel 1982, 27-29)

dagboekantekeningen een verhulde autobiografie van Van Deyssel te lezen, maar de fictionele inkleding van de tekst is toch belangrijk: net als in *Het Ik* schrijft de auteur niet over zichzelf, maar over een fictieve jongeman. Van Deyssel zegt in een voorrede dat Rozelaar niet per se zijn ideeën verwoordt.<sup>104</sup> Die fictionele inkleding is overigens beter zichtbaar in *Uit het leven van Frank Rozelaar*, het boek zoals het in 1911 werd uitgegeven, dan in het veel uitgebreidere *Het leven van Frank Rozelaar* dat postuum uit de manuscripten werd gepubliceerd. In de manuscriptversie zijn alle fragmenten nauwkeurig gedateerd, terwijl in de door Van Deyssel verzorgde uitgave de concrete tijds- en ruimteaanduidingen gaandeweg vervallen. Het effect is dat *Uit het leven* een veel ‘vagere’ inkleuring krijgt: de wereld waarin Rozelaar ronddwaalt wordt nauwelijks meer te visualiseren en het is voor de lezer onmogelijk de gebeurtenissen in hun chronologie te begrijpen. Daarmee is het ook gemakkelijker de tekst niet als een dagboek te lezen.

Die vervagende sfeer drukt goed het centrale beginsel van het boek uit: dat ‘[i]n hoge levenstoestanden het onderscheid tussen subjekt en objekt’ vervalt. Rozelaar gaat zozeer op in zijn wereld, dat de volgorde van de ervaringen niet langer van belang is – het is zelfs niet meer belangrijk of hij de ervaringen wel ‘echt’ opdoet of dat ze zich eerder in zijn geest afspeelen. Er is immers geen onderscheid meer tussen binnen- en buitenwereld. Hij tekent aan: ‘Niets is voor mij méér waar, er is niets wat ik zekerder weet, dan de volkomen schoonheid van het huis. / Er is geen onderscheid tussen subjekt en objekt. / Die iets mooi ziet en daarbij weet, dat ’t alleen zo schijnt wijl hij het ziet, leeft niet het beste leven.’<sup>105</sup> De heroïsch-individualist vond de grootste schoonheid in zijn eigen bewustzijn: de ideale ervaring van een zingende vogel vindt in *Het Ik* plaats als de ik-figuur in zijn verbeelding het zingen creëert. Frank Rozelaar denkt daar nog radicaler over: zolang het subject zich nog van een onderscheid tussen binnen en buiten bewust is, is er van perfectie geen sprake.

Dit betekent overigens niet meteen dat werkelijk iedere hiërarchie in deze roman is weggefallen. Geertjan de Vugt heeft aan de hand van het fragment ‘Dandysme’ [sic] uit *Het leven van Frank Rozelaar* de ik-figuur beschreven als een dandyistische figuur, die zich ziet als een deel van een ‘choreografische gemeenschap’. De choreografische gemeenschap is een harmonisch functionerend geheel waarin iedereen de (klassen-) plaats heeft die hem toekomt; het gaat hier feitelijk om een vrij immobiele, conservatief hiërarchische visie op de maatschappij, al expliciteert De Vugt dit niet. De hoofdfiguur van *Frank Rozelaar* zou als dandy binnen die gemeenschap de belangrijke rol willen spelen van wat De Vugt een ‘walking utopia’ noemt: een rondwandelende, perfect gestileerde inspiratiebron voor anderen.<sup>106</sup> Enerzijds is de autoriteit van de ik-figuur dus beperkt – de dandy inspireert alleen zijn medemensen – maar anderzijds blijft zijn

<sup>104</sup> Van Deyssel 1982, 21. Toch wordt er door interpreten vaak weinig voorzichtigheid aan de dag gelegd: Prick lijkt in zijn inleiding bij het boek vrij gemakkelijk aan te nemen dat het hier om een dagboek van Van Deyssel gaat, terwijl De Vugt ook, zij het met enige voorzichtigheid, de opmerking van Rozelaar over dandysme als de visie van Van Deyssel beschouwt. (De Vugt 2013)

<sup>105</sup> Van Deyssel 1982, 49-50.

<sup>106</sup> De Vugt 2013, m.n. 70-76. Naast De Vugt en Humbeek 1991 schreven nog meer auteurs over Van Deyssel als dandy, met name Reijnders 1968, 468-490; Hermans *Volledige werken* (voortaan: VW) XII, 759-767 en XIII, 65-77; Ruiters en Smulders 1996, 141-148. Van Deyssel heeft het in *Het Ik* zelf ook over het dandysme: vgl. bijvoorbeeld Van Deyssel 1978, 90, 114 en 241.

positie geprivilegieerd: waar andere leden van de gemeenschap een min of meer vaste maatschappelijke positie hebben, beweegt hij zich vrijelijk door de wereld. Net zoals Multatuli benadrukt dat hij geen omlinjende maatschappelijke plaats heeft (vgl. paragraaf 2.8), zo zou ook Rozelaar in deze aantekening over dandyïsme de schrijver als een vrije, ongedefinieerde figuur beschouwen.

Een extremere uitwerking van het antihiërarchische principe bieden Van Deyssels prozagedichten van 1901-1902, in 1983 door Prick uitgegeven als *De Adriaantjes. Jongensjeugdschetsen*.<sup>107</sup> Hierin volgen we vijf dagen uit het leven van het jongetje Adriaan, dat weinig meer doet dan rondlopen in huis, slapen, eten en wandelingen maken. Plot is er dus nagenoeg niet, alles draait om het verschijnsel dat voor Van Deyssel altijd al de kern van goede literatuur was geweest: virtuoze stijl. Hoewel in dit boek een fictionele figuur centraal staat, hebben deze teksten deels weer een autobiografische achtergrond, zoals Prick in een uitputtende interpretatie van het werk heeft laten zien.<sup>108</sup> Met Adriaan representeert Van Deyssel dus opnieuw een jongere, fictionele variant van zichzelf. In veel scènes is Adriaan de focalisator. Hij verbindt dan alle zintuiglijke elementen in zijn omgeving met elkaar, zoals in de volgende scène:

Toen Adriaan zijn botrammen [sic] op had, in de stilte, terwijl nu en dan het voorbij rijden van een kar, door die gang, die op de achter-plaats uit kwam, heen, en dan door het vensterglas heen, als een verzacht geluid in de kamer gehoord werd, lei hij zijn handen aan weërszijde tussen zich en zijn zachte stoelzitting, vast ingeschoven met de binnenhanden naar boven, en met de donkere klare ogen, zonder naar iets te zien en ook zonder aan iets bepaald te denken, strak open naar voor zich uit gericht, zwenkte hij schuin naar links met zijn lijf en dan naar rechts, eentonig zangachtig zeggend: vader, moeder, vader, moeder, ze zo in zich verbindend, terwijl er door de oogvlakjes van zijn vader en moeder, die door een innige gloed doortrokken waren, uit hun hoofden iets in de kamer kwam naar Adriaan, aanvoelend als uit hun schijnende luwte, waar om heen hun ogen branderig stonden.<sup>109</sup>

Hier vinden meerdere vermengingsprocessen tegelijkertijd plaats. Adriaan laat vader en moeder in de taal met elkaar vervloeien door hun namen snel achter elkaar te zingzeggen. Ook lijkt hij zijn ouders te zien als één met hun omgeving, zoals blijkt uit het wazige laatste deel van de zin: hun hoofden lijken met de kamer te vervloeien en ‘uit hun hoofden’ komt ‘iets’ naar Adriaan toe. Verder wordt Adriaan één met zijn stoel: waar de bijzin die begint met ‘vast ingeschoven’ eerst naar de stoel lijkt te verwijzen, wijst het vervolg ‘met de binnenhanden naar boven’ erop dat hier in werkelijkheid over Adriaan gesproken wordt. Ten slotte wordt het geluid van een voorbijrijdende kar beschreven: het reizende geluid (dat zich door een gang, een achterplaats en door glas verplaatst naar de kamer) vormt de verbinding tussen binnen en buiten.

In andere scènes wordt er van buitenaf gefocaliseerd door een niet nader gespecificeerde verteller. Zo opent het boek met het wakker worden van Adriaan in zijn kamertje, waarbij Adriaans hoofd en zijn kussen als één geheel worden beschreven:

107 Vgl. Van Deyssel 1983. Uitvoerig over dit boek en over de ontstaansgeschiedenis: Prick 1977.

108 Prick 1977, o.a. 366-379.

109 Van Deyssel 1983, 26.

Adriaan lag in zijn bed, zijn hoofd, bleek-blank van vel, zonder wangenrood, en met een nietig snor-begin, met de bruine wenkbrauwen, oogharen en stijve hoofdharen, midden tussen de lakens en het kussen, met hun witte opkruivingen en zwarte, licht-zwart begrensde, schaduw-holletjes en schaduwgroeven, van een vogeltje in een open gebarsten ei.<sup>110</sup>

Gaston Franssen vergeleek de schrijftechniek in *De Adriaantjes* met de schildertechniek van het pointillisme: net als de pointillisten zou Van Deyssel de wereld als een geheel van nevensgeschikte fragmenten willen verbeelden.<sup>111</sup> Je zou dit boek echter ook aan het Jugendstil-werk van Gustav Klimt kunnen relateren, die in het Weense fin de siècle furore maakte met portretten als dat van Adele Bloch-Bauer. Subject en object, mens en achtergrond gaan in een vloeiend decoratief geheel op en worden onscheidbaar.

Franssen maakt duidelijk dat de aanpak van *De Adriaantjes* niet alleen tot een experimentele vormtaal leidt, maar ook tot een nuancering van iedere politiek-maatschappelijke hiërarchie. Anders dan in het werk van midden-negentiende-eeuwers als Hildebrand, die de wereld als een immobiele standenmaatschappij voorstelden, is de wereld van *De Adriaantjes* principieel onbepaald.<sup>112</sup> Daarmee wordt de wereld van Adriaan als een democratische wereld beschreven waarin klassenonderscheid en andere hiërarchieën in principe niet geldig zijn. Een hoogst opmerkelijke breuk met wat Van Deyssel tien jaar eerder in 'Socialisme' had beweerd (vgl. paragraaf 3.1), namelijk dat het wegvallen van hiërarchie het einde van schoonheid en daarmee van de literatuur zou betekenen. Herman Gorter beschreef in een brief van 21 september 1924 het latere werk van Van Deyssel raak als 'democratisch proza'. Wellicht bedoelde hij daarmee dat alles aan elkaar gelijk werd gemaakt, dat het onderscheid tussen subject en object verviel dat in de sterk individualistische literatuur van Tachtig juist zo krachtig was.<sup>113</sup> Deze ontwikkeling zag Gorter goedkeurend aan – hij was op latere leeftijd immers socialist geworden en waardeerde daarom literatuur waarin mensen en dingen als gelijk werden verbeeld.

Zo bereikte Van Deyssel na de eeuwwisseling een visie op autoriteit en hiërarchie die radicaal in leek te gaan tegen zijn eerdere overtuiging. Frank Rozelaar en vooral *De Adriaantjes* stellen de autoriteit van het subject als uiterst relatief voor. Het autoriteitsverlies neemt daarmee een belangrijke plek in de posturering in – hoewel het wellicht correcter is om niet van *verlies*, maar simpelweg van het *ontbreken* van autoriteit te spreken, want het bestaan van het hele principe wordt in twijfel getrokken.

Kris Humbeek beweert, volgens mij ten onrechte, dat dit late werk minder radicaal is dan het vroegere. Zo ontkent Van Deyssel volgens Humbeek met boeken als *De Adriaantjes*

110 Van Deyssel 1983, 7.

111 Franssen 1998.

112 Franssen 1998, 9-13.

113 De brief van Gorter staat in Prick 2003, 915-916. Mijn interpretatie is geïnspireerd door het denken van Jacques Rancière, die meent dat er in de kunst vanaf de negentiende eeuw een 'esthetisch regime' ontstaat, dat inhoudt dat de samenhang tussen onderwerp en medium verbroken wordt. Voorheen werd voor ieder onderwerp een geschikt medium én een bijbehorend publiek bepaald. Verheven onderwerpen werden bijvoorbeeld gegoten in tragedies die bedoeld waren voor de adel, terwijl over 'boertige' onderwerpen werd verteld in komedies voor de mindervermogenen. Vanaf de negentiende eeuw komt echter de roman tot grote bloei en dit genre leent zich er bij uitstek voor deze hiërarchische tegenstellingen te doorbreken. Auteurs als Flaubert introduceren een 'democratische' literatuur waarin alles evenveel gewicht krijgt of kan krijgen. (Rancière 2007)

de *umheimlichkeit* van de moderne wereld: hij presenteert het subject als een wezen dat de wereld telkens opnieuw weer als mooi en vertrouwd herkent. Bovendien raken subject en object ogenschijnlijk wel door elkaar, maar blijft het in werkelijkheid het subject dat zich de buitenwereld eigen maakt, aldus Humbeeck.<sup>114</sup> Hij onderbouwt zijn analyse door naar een kritiek uit 1923 te verwijzen, waarin Van Deyssel weinig heel laat van een fragmentarische tekst van Piet Mondriaan. Van Deyssel ziet hierin wat er gebeurt wanneer het schrijvende en waarnemende subject de touwtjes niet stevig in handen houdt: alle mogelijke indrukken en observaties komen op papier te staan, zonder een structurerende hand die de beeldenstroom in bedwang heeft.<sup>115</sup> Mijn analyse in de voorgaande paragrafen heeft echter laten zien dat er een voortdurende tweespalt zit in het denken van Van Deyssel: tegenover autoriteit staat altijd de nuancering of het verlies van autoriteit, ook in het vroege werk. Van Deyssel botste telkens op de grenzen van zijn eigen autoriteitsverlangen. In de genoemde tekst van Mondriaan moet hij de consequenties van zijn visie hebben zien opdoemen: uiteindelijk kan een door en door gestileerde, praktisch inhoudsloze literatuur tot een chaotisch geheel van fragmenten leiden.

Je zou je kunnen afvragen waarom hij dat principe van autoriteitsverlies door het ontbreken van hiërarchie tóch zo nadrukkelijk opnam in zijn autorepresentatie. Daar kunnen twee redenen voor zijn. In de eerste plaats benadrukte Van Deyssel al vroeg in zijn oeuvre dat controleverlies niet alleen griezelig en ongewenst, maar ook productief en mooi kan zijn: iedere literaire schepping komt volgens hem voort uit een vervoering of Extase, en daarmee vereist ieder scheppingsproces dat de auteur zijn eigen autoriteit op het spel zet. Minder voor de hand liggend, maar niet onmogelijk, is dat Van Deyssel voorzag dat het eenzijdig claimen van een autoriteitsvolle positie niet productief was. Hem was nooit een strobreed in de weg gelegd: al vanaf zijn vroegste jaren was hij een succesvol auteur geweest, die – zoals het voorbeeld van Quack wel liet zien – zelfs door oudere generaties gemakkelijk werd geaccepteerd en toegejuicht. Hoe prettig dit succes ook moet zijn geweest, tegenwerking, controversen en tegenslag betekenen voor een auteur altijd een belangrijke succesfactor. Wibmer en Multatuli ontleenden hun ethiek niet in de laatste plaats aan het feit dat ze niet helemaal vrij waren, dat ze waren ingekapseld in de maatschappij en dus moesten strijden voor hun rechten. Zo is het niet ondenkbaar dat ook Van Deyssel zichzelf wilde neerzetten als iemand die de autoriteit niet altijd was komen aanwaaien, maar die zich ook van de kwetsbaarheid van een machtspositie bewust was.

## DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE

### 3.6 Receptie

Bovenstaande aanname – dat Van Deyssel om strategische redenen autoriteitsverlies in zijn posture centraal stelde – wordt gesteund wanneer we naar zijn heterorepresentatie kijken. Terwijl zijn vroegste receptiebronnen, zoals de teksten over *Een liefde* en vooral

<sup>114</sup> Humbeeck 1991, 462-467.

<sup>115</sup> Humbeeck 1991, 472-485.

Over literatuur, sterk de nadruk op geweld en machtsvertoon leggen, gaan latere bronnen hem meer en meer als een kwetsbare figuur voorstellen. Van Deyszel heeft die beeldvorming echter impliciet zélf gestuurd: dat nieuwe beeld is namelijk (groten)deels op zijn persoonlijke archief gebaseerd, dat hij – met alle ‘belastende’ papieren erin waaruit blijkt hoe weinig van zijn ambities feitelijk gerealiseerd zijn – aan Harry Prick overhandigde, een biografie die hij zelf met deze taak had belast.

In de jaren 1880 maakte Van Deyszel onmiddellijk naam als een soevereine auteur die zijn tegenstanders ervan langs gaf. Zo schreef de Tachtiger Willem Kloos van *Over literatuur* een recensie waarin hij de schrijver als een slachter voorstelt: Van Deyszel verandert door het ‘doodbliksemen’ van Frans Netscher de literaire kritiek in ‘één reusachtige slachtersaffaire, waar de lijken uwer verslagenen op rijen zouden moeten hangen van honderd tegelijk, boven en onder en op elkander’.<sup>116</sup> De recensent van *De Gids* noemde *Over literatuur* een ‘kloppartij’, maar kwam op een veel negatiever beoordeling uit dan Kloos. Van Deyszels proza had in zijn ogen iets wilds en gevaarlijks, iets onvoorspelbaars ook, en dat is beslist geen goed teken: ‘Voor een man, die er van houdt om op een toon van “heerschappelijkheid”, zooals hij dat noemt, te spreken, is dat niet zonder bedenking.’<sup>117</sup> Ook in de decennia daarna bleef de strijdbare reputatie van Van Deyszel overeind, waarbij opvallend vaak metaforen van geweld gehanteerd werden. Frans Coenen omschreef hem als een ‘geweldenaar’, die de ontzagwekkende gevoelens van passie en levenslust die hij voelde op een romanpersonage als Mathilde (*Een liefde*) projecteerde: ‘[H]et is de passie zelf, die door hem zich openbaart, die zich alom ver-beeldt, wier geweld, als met donders van omringende bergen, weerkaatst wordt, in een al-vermogende taal.’<sup>118</sup> Anton van Duinkerken schreef in 1952 in een necrologie: ‘Denken aan Lodewijk van Deyszel is onmogelijk zonder herinnering aan de felle wijze, waarop hij zijn lichamelijk en geestelijk schier onvermoeibare levenskracht in de strijd wierp. Het is allereerst de vurigheid van de jonge Van Deyszel, waaraan men bij het horen van zijn naam terugdenkt.’<sup>119</sup> En zelfs in recente literatuurgeschiedenissen wordt over het ‘stilistisch geweld’ (Anbeek) of ‘verbaal geweld’ (Van den Berg en Couttenier) van Van Deyszel gesproken.<sup>120</sup>

Tegelijkertijd ontstond langzaamaan een heel andere visie op de figuur van Van Deyszel: een waarin eerder krachteloosheid en mislukking centraal stonden. In de jaren twintig ging het algemeen opvallen dat het oeuvre van de eens zo ‘gewelddadige’ auteur een wending had genomen. In een laat werk als *Gedenkschriften* (1924) ontbreken de fictionele inkleding en de ironisering van onder meer *Het Ik* en *Frank Rozelaar*; het boek neemt de vorm aan van een gemoedelijke idealisering van het verleden. Gerard van Eckeren noemde de gedenkschriften niet alleen ‘lief juist om [...] o zoo vele, kleine, onbeteekende trekjes’, hij confronteerde ook de ‘vurige, opstandige jongeling’ Van Deyszel met de ‘ootmoed’ die de oude auteur zich eigen heeft gemaakt.<sup>121</sup> Ook Menno ter Braak ver-

116 Kloos 1885-1886, 297.

117 Anoniem 1886, 586 en 587.

118 Coenen 1979, 70.

119 Van Duinkerken 1952, 81.

120 Anbeek 1999, 46; Van den Berg en Couttenier 2009, 594.

121 Van Eckeren 1924, 146.



geleek bij Thijms zeventigste verjaardag in 1934 *Gedenkschriften* met het vroege werk en stelde vast:

Zijn beste bladzijden schreef deze strijdbare virtuoos in de tijd, toen een oud evenwicht was verstoord en een nieuw nog niet bereikt. Toen het eenmaal bereikt was vond Van Deyssel geen nieuwe mogelijkheden. Hij schreef omstreeks 1924 zijn *Gedenkschriften*. Dat boek kan men niet zonder een glimlach lezen. Het is een precieus, uiterst gedetailleerd verslag van een bestaan, dat werkelijk volkomen verleden is geworden.<sup>122</sup>

Het contrast tussen de strijdbare en de meer bedaagde Van Deyssel zou aan leeftijd kunnen worden toegeschreven: als jonge auteur was hij nog agressief en presenteerde hij zichzelf als autonoom, later had hij dat minder nodig. Van Deyssel stelde het zelf zo voor in 1942, toen hij in volle oorlogstijd een pleidooi hield voor het neerleggen van revolutionair vuur als de jeugd voorbij is: 'Ik acht het begrijpelijk en aantoonbaar dat men in zijn jongelingstijd revolutionair is en later niet meer zoo zeer. De verandering van een mensch van jongeling tot gezinshoofd draagt er toe bij om de verhouding tot de menschheid te wijzigen.'<sup>123</sup> Uit de bespreking van de autorepresentatie is gebleken dat deze voorstelling van zaken maar gedeeltelijk klopt. Al in 1891, op 27-jarige leeftijd, verdedigt Van Deyssel in het Socialismedebat de autoriteit van de koning-vader.

Deze opmerking, waarin de oude Van Deyssel zijn vroegere schrijverschap contrasteert met zijn latere, is dan ook vooral een voorbeeld van een principe dat we in het oeuvre voortdurend terugzien: dat Van Deyssel reflecteert op zijn eigen werk en daarmee de bouwstenen aanreikt voor zijn eigen heterorepresentatie. Zo blikte hij in 1943 terug op zijn oeuvre en stelde hij drie 'toppen' in zijn 'geestelijk leven' vast: een 'heroïsch-individualistische' in 1887-1888, een 'mystieke' in 1889-1893 en een 'synthetisch-wijze' in 1901-1902. De eerste denkwijze zou vooral uitgaan van de almacht van het Ik: het Ik is overall toe in staat, enkel door de kracht van de geest. De tweede, mystieke denkwijze was eerder op een hogere, immateriële werkelijkheid betrokken, terwijl in de derde denkwijze een synthese tussen het zinnelijke en mystieke werd bereikt. Deze autorepresentatie is sterk de beeldvorming rond het oeuvre gaan bepalen: onder meer Prick, Leijnse en Kemperink namen Van Deyssels oeuvre-indeling over.<sup>124</sup> Meer in het algemeen kunnen we stellen dat de auteur via zijn imposante archief een poging heeft gedaan zijn *Nachleben* te organiseren. Thijm legde, zoals besproken in 3.3, werkelijk alle levensdetails in dagboeken en aantekeningen vast. Dat had in de eerste plaats als bedoeling om een steun te kunnen bieden aan het 'machinaal' organiseren van het dagelijks leven, maar tegen het einde van zijn leven moet hij ook gerealiseerd hebben dat deze papieren een formidabele bron van informatie zijn. Hij benaderde dan ook de op dat moment nog maar zeventienjarige Harry Prick en belastte hem met de taak zijn biografie te schrijven. Dat deed Prick op veel latere leeftijd, en hoe: in zo'n 2500 pagina's stelde hij minutieus het leven te boek, daarbij heel dicht bij Thijms/Van Deyssels eigen aantekeningen blijvend.

122 Ter Braak VW IV, 306.

123 Van Deyssel 1979a, 7. Zie voor een analyse van Van Deyssels denken over jeugdigheid Streng 2001.

124 Kemperink 1988, 19-42 (m.n. 21-22), 43-76 (m.n. 43-44) en 76-85; Prick 2003, 333 en Leijnse 1995, 241-246.

Pricks arbeid heeft de beeldvorming rond Van Deyssels werk ingrijpend veranderd. Hoewel zijn monumentale biografie uiteraard het belang van Van Deyssel als schrijver grandioos (her)bevestigde, legde Prick toch ook vooral de tragiek in het oeuvre bloot door het systeem achter de auteur Van Deyssel te laten zien. In de biografie, en ook al in enkele oudere publicaties, heeft hij alle aandacht voor de manieren waarop Thijm zijn leven tot in de puntjes probeert te systematiseren en voor de mislukking van die pogingen. Deze uitbeelding lijkt grote invloed te hebben gehad op de manier waarop voortaan over Thijm/Van Deyssel geschreven werd. In 1965, bij het verschijnen van een essaybundel waarin Prick al enige aandacht voor Thijms organisatiedrang had, schreef Max Nord al over Van Deyssel als een ‘gigantische poseur’ en een ‘clowneske figuur’, waarbij hij zich afvraagt ‘of Van Deyssel een zo belangrijk man was dat het verzamelen, bestuderen, rangschikken en publiceren van zoveel onbelangrijkheden gerechtvaardigd is.’<sup>125</sup> In 1997 en 2003, bij het verschijnen van de twee delen van de biografie, klonk er vooral lof voor het precieze werk van Prick, maar de wat meewarige toon waarop over de ‘vaak even schrijnende als hilarische lotgevallen’ van Van Deyssel werd geschreven, gaf aan dat het beeld van soepel publicerende geweldenaar naar de achtergrond verdwenen is.<sup>126</sup> Een merkwaardige uitzondering op deze tendens is het managementboek *Gebruik je hersens* van Jan-Willem van den Brandhof, dat Van Deyssels ‘Levensplan’ presenteerde als een inspirerend document van iemand ‘die door het werken met uitdagende doelen een waardevol en interessant leven’ heeft geleid:

Slaan we de encyclopedie er op na, dan kunnen we constateren dat niet alles van zijn levensplan is gerealiseerd, maar dat hij zeer zeker een boeiend leven heeft gehad. Als er over je wordt geschreven: “Ook in het dagelijks leven was hij een aristocratisch grandseigneur, een esthetisch levenskunstenaar vol hoffelijkheid en aandacht voor het kleinste, een genietend kind”, dan heb je het goed gedaan.<sup>127</sup>

Het is goed voorstelbaar dat Thijm/Van Deyssel had voorzien dat zijn reputatie van geweldenaar niet zou standhouden. Hij moet zich hebben gerealiseerd dat zijn honderden pagina’s dikke onaniecahier door Prick kon worden beschreven en deed geen moeite dit controversiële materiaal te vernietigen. Gezien het feit dat autoriteitsverlies in zijn auto-representatie een steeds grotere rol speelt, lijkt het zelfs waarschijnlijk dat Van Deyssel met zijn postume beeldvorming als enigszins tragische figuur moet hebben ingestemd. Het is alsof hij, ook na zijn dood, wilde laten zien hoe zelfs een auteur die zijn schrijfambities maar heel beperkt heeft kunnen waarmaken een canonicke plek kan innemen. Of hij had voorzien dat hij daarmee als ‘clownesk’ zou worden beschouwd is de vraag, maar dat zijn positie als kwetsbaar werd uitgetekend was niet per se ongunstig voor hem, zoals ik al in 3.5 liet zien. Van Deyssel liet zich dan wel niet meer als een martelaar of een vervolgte uitbeelden, zijn uitbeelding als tragisch, enigszins mislukt genie bood óók bepaalde voordelen.

125 Nord 1965.

126 Citaat uit Hendriksma 2003. Veenhuizen 2003 gebruikt, vreemd genoeg, precies dezelfde woorden. Zie ook Fens 2003 en Steinz 2003, 85.

127 Van den Brandhof 2008, 139 en 141.

Pricks liefdevolle biografie in ieder geval een visie waarmee Van Deyssel gemakkelijker had kunnen instemmen dan met de satirische, ontmaskerende kijk van een oud-redacteur van *De Nieuwe Gids*, de multatuliaan Willem Paap. Diens sleutelroman *Vincent Haman* (1898) is wellicht het meest ontluisterende receptiedocument over Van Deyssel. In de roman wordt met de familie Haman een hele reeks Nederlandse negentiende-eeuwse schrijvers fictioneel uitgebeeld: Ambrosius Haman is bijvoorbeeld een variant op Willem Bilderdijk, Stephanie Haman lijkt op Geertruida Bosboom-Toussaint.<sup>128</sup> Hoofdrolspeler van het boek is Vincent Haman, die duidelijk naar de figuur van Van Deyssel is getekend. Zijn barokke ‘woordkunst’ wordt belachelijk gemaakt door middel van een aantal letterlijke aanhalingen uit ‘Menschen en bergen’, maar er is vooral aandacht voor de satirische uitbeelding van de auteur Van Deyssel.<sup>129</sup> Met een typisch multatuliaans pleidooi voor ondervinding (vgl. paragraaf 2.5) oordeelt de verteller dat de jonge Vincent Haman onvatbaar was voor ‘reële kennis’: hij zit alleen met zijn neus in de boeken en doet geen kennis van de buitenwereld op.<sup>130</sup> Vincent wordt vervolgens neergezet als iemand met almachtsfantasieën (‘De dictator die de anderen den mond zou snoeren, zou hij zijn’), waarna het boek schrijnend uitbeeldt hoe hij al na enkele jaren stilvalt en niets meer voor elkaar krijgt. Voor zijn reputatie heeft dat weinig consequenties: Vincents ideeën maken niet alleen school bij de jongere generatie, maar uiteindelijk ook bij de oudere Hamans. Het slot van *Vincent Haman* beeldt namelijk een diner van oudere en jongere schrijvers uit, waarbij lijkt te worden teruggesproken op Van Deyssels ‘Een toaster’ (vgl. paragraaf 3.4). De oudere auteurs brengen de ene na de andere toast uit, waarbij een van hen, Gabriël Haman, uiteindelijk een monoloog begint die onmiddellijk doet denken aan Quacks Van Deysselpastiche: ‘Dies, als gedachte-kunstenaar, hef ik mijn rood-wijnend glas op de nieuwe taal, op de taal der schoonheid, de woordkunsttaal, die opgebloeid in de schoone landen van den Dollart tot de Schelde, in de lage landen der schoonheid van Rembrandt en Vondel ...’<sup>131</sup> Waar Van Deyssel in 1887 de toeëigening van zijn ideeën door de oudere generatie afstrafte met een scherp essay, gebeurt er in *Vincent Haman* iets anders: de jongere en oudere auteurs komen tot de conclusie dat het maar beter is de strijdbijl te begraven en zich met elkaar te verzoenen: ‘Waarom die strijd? Zij allen immers komen in de vaderlandsche chrestomathieën [bloemlezingen, LH] als een vriendenkring bij elkander te staan.’<sup>132</sup> Vincent Haman schetst de protagonist dus als een krachteloze figuur die zich vrijwel onmiddellijk door de bourgeoisie laat inlijven zodra zijn eerste revolutionaire jaren voorbij zijn.<sup>133</sup> Hoewel het niet letterlijk Van Deyssel is die hier wordt neergehaald, is deze roman zeker ontvullend.<sup>134</sup>

128 Menno ter Braak geeft in een inleiding op *Vincent Haman* aan welke schrijvers volgens hem symbool hebben gestaan voor de Hamans. Ter Braak in Paap 1936, 19-24.

129 Zie voor de aanhalingen bijvoorbeeld Paap 1936, 182-189.

130 Paap 1936, 48.

131 Paap 1936, 278. Merk op dat Quack in zijn lezing waarop Van Deyssel reageerde niet alleen een vergelijkbare lofzang hield op de Nederlandse taal, maar dat hij ook nadrukkelijk over Rembrandt en Vondel sprak.

132 Paap 1936, 278-279.

133 Ook Bas Heijne schetst dit beeld van Van Deyssel als een toaster. Hij bespreekt een foto van een huldiging voor Louis Couperus voor diens zestigste verjaardag in 1923. Van Deyssel hield bij deze gelegenheid een rede ‘vol lege complimenten en feestelijke nietszeggheden’, aldus Heijne, en hij zit op de foto ‘op zijn gemak pontificaal te wezen. Als je niet beter wist, zou je denken dat hij het was die gehuldigd werd.’ (Heijne 2013, 22)

134 Ik werk deze analyse van Vincent Haman uitvoeriger uit Ham te verschijnen c.

Afb. 9 'De man van '80', getekend door Theo van Doesburg. De afgebeelde figuur is gemodelleerd naar Van Deyssel. Theo van Doesburg, *De maskers af! Teekeningen en tekst*. Amsterdam: Vennootschap 'Letteren en Kunst', 1910. Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur KW GW P100543).



### 3.7 Tegenspeler: Theo van Doesburg

Paap was een van de weinigen die Van Deyssels reputatie in de kern probeerden aan te vallen. De avant-gardistische generatie die na hem kwam deed dat niet of nauwelijks. Terwijl Van Deyssel in zijn jonge jaren veel aandacht had besteed aan het uitdagen en afbranden van oudere auteurs, lieten historisch avant-gardisten als Piet Mondriaan en Theo van Doesburg (1883-1931) dat na. Sterker nog: Van Doesburg radicaliseerde enthousiast het letterkundige pad van de late Van Deyssel. Hij bevestigde daarmee eerder diens belang en de positie dan dat hij hem ondermijnde.<sup>135</sup>

Van Doesburg koos in zijn vroegste letterkundige en beeldende werk voor een spirituele aanpak, geheel in lijn met de richting die kunstenaars uit de generatie van Van Deyssel (Verwey en Van Eeden) hadden ingezet. Typerend voor Van Doesburgs vroege periode is de korte theatertekst 'Opstanding' (1913), gepubliceerd in het esoterisch *angehauchte* tijdschrift *Eenheid*. Daarin moet de 'decadente', naturalistische kunstenaar Adonis het afleggen tegen de vergeestelijkte schilder Jorsa La Fara, die met zijn kunst een gids wil zijn 'naar zijn eigen ziel'.<sup>136</sup> Dat hij in deze periode Van Deyssels latere teksten al als een inspiratiebron zag, blijkt bijvoorbeeld uit zijn bewondering voor *Uit het leven van Frank Rozelaar* en *De Adriaantjes*.<sup>137</sup> Tijdens de Eerste Wereldoorlog, toen hij als soldaat

<sup>135</sup> Pols 2013 beschrijft Van Deyssel dan ook als een auteur die met zijn sensitivisme tussen het naturalisme en de historische avant-garde staat, een analyse die wordt bevestigd wanneer we zien hoeveel parallellen er zijn tussen zijn werk en dat van Van Doesburg.

<sup>136</sup> Van Doesburg 2000, 603.

<sup>137</sup> Ottevanger 2008, 37, 54 en 149. Overigens maakte de jonge Van Doesburg ook een tekening van Van Deyssel: in *De maskers af!* (1910), een verzameling karikaturen, staat hij als 'De man van '80' geportretteerd (afb. 9). (Van Doesburg 2000, 84 en 87; nr. 260 en 264n) Het lijkt echter niet per se de bedoeling de afgebeelde figuren louter belachelijk te maken.

gemobiliseerd werd, las hij regelmatig fragmenten uit die teksten op voorleesavonden. Toen hij vanaf enkele jaren daarna steeds meer voor de abstractie koos, nam hij geen afstand van het werk van Van Deysssel, maar zette hij diens principes over de versmelting van subject en object alleen radicaler door.

Van Doesburgs kennismaking met Piet Mondriaan en Bart van der Leek in 1916 bracht hem op het spoor van een 'geometrische' vorm van beeldende abstractie: waar hij al vanaf 1914-1915 met vloeiende vormen had geëxperimenteerd, koos hij nu vooral voor driehoeken en rechthoeken.<sup>138</sup> Binnen enkele jaren ontwikkelde hij ook een nieuwe visie op literatuur. Eerst ging het hem vooral om het (spirituele) innerlijk van de kunstenaar, die in kunstwerken kon worden uitgedrukt, maar nu zocht hij in zijn omschrijvingen naar de juiste literatuur vooral naar 'mechanische' metaforen. Onder het heteroniem I.K. Bonset, dat hij vanaf de jaren twintig steeds actiever gaat gebruiken, wordt de schrijver voorgesteld als een koele woordenconstructeur, 'die het materiaal, volgens de uiterste economie, rangschikt'.<sup>139</sup> 'Het nieuwe vers is als gloeiend ijs', schrijft hij, om vervolgens te laten zien dat de kunstenaar gedwongen is

zijn volledige beleving der realiteit uit te drukken door niets dan woord-verhouding en woord-contrast. [...] Zoowel wat hij ziet, ruikt, hoort of op een andere zintuigelijke-of-overzintuigelijke wijze gewaar wordt, tracht hij door elkaâr als een eenheid uit te drukken. [...] [Hij wil] niets anders [...] worden dan het instrument, het mechanisme waardoor het leven zichzelf beeldt in het woord.<sup>140</sup>

Eenzijds krijgt de auteur in Van Doesburgs latere poëtica dus een minder centrale rol dan in zijn vroegste werk, wanneer hij kunstenaars nog als een soort profeten uitbeeldt. Anderzijds blijven zij een zowat magische rol behouden: de kunstenaar is namelijk als enige in staat om te bemiddelen tussen een hogere werkelijkheid en de zichtbare realiteit. Dat kunstenaars een puur 'instrumentele', niet-autonome positie krijgen toegeschreven, betekent dus beslist niet dat ze geen aanspraak kunnen maken op autoriteit.

I.K. Bonset stelt zich niet klakkeloos in de deysselianse traditie. Hij polemiseert zelfs uitdrukkelijk met Van Deysssel: zo heet die in Bonsets afrekening met allerlei contemporaine Nederlandse schilders en schrijvers een 'blauwkous gelardeerd met katholieke literatuur'.<sup>141</sup> Dat past bij de provocatieve opstelling van de brutale Bonset, maar intussen staan zijn teksten, en ook die van Van Doesburgs andere heteroniem Aldo Camini, duidelijk in de traditie van de late Van Deysssel. Van Doesburg, Bonset en Camini beschrijven bijvoorbeeld alle drie de ervaring als subject te kunnen versmelten met de levenloze objecten om hen heen. In Van Doesburgs 'De zwarte vlek. Simultaneïstische

<sup>138</sup> Zie Van Straaten 1983, 56-79; voor het werk na 1917 ook Van Straaten 2000. Ik schreef al eerder over de ontwikkeling van Van Doesburg in Ham 2012b.

<sup>139</sup> Aldus het essay 'Symptomen eener réconstructie der dichtkunst in Holland' (1923) van I.K. Bonset. (Van Doesburg 2000, 716) Ook de titels van Van Straaten 2000 en Fabre en Wintgens Hötte 2009 gebruiken het woord 'Konstrukteur/constructing'. Overigens is ook het begrip 'koelheid' dat Van Doesburg hier gebruikt een topos in de avant-gardistische literatuur. Helmut Lethen heeft het begrip van de 'kalte persona' in de interbellumliteratuur besproken. (Lethen 1994)

<sup>140</sup> Van Doesburg 2000, 685; onderstreping in de tekst, cursivering L.H.

<sup>141</sup> Het citaat staat er oorspronkelijk in het Frans: 'Bas-bleu lardé de la littérature [sic] catholique'. Van Doesburg 2000, 696.

schets' raakt een soldaat van zijn eigen lichaam vervreemd, niet langer in staat zichzelf te onderscheiden van de buitenwereld: 't Is of het bruisen en borrelen van de gaspit boven mijn hoofd, uit mijn bloed voortkomt. Ik ben organisch een geworden met dit alles. [...] Ik voel dat ik mijn zelfstandigheid ga verliezen en geheel en al overga in mijn omgeving.'<sup>142</sup> Ook kan hij niet langer realiteit en fantasie van elkaar onderscheiden: hij raakt in gevecht met een zekere Hoeksema, maar die lijkt tegelijkertijd rustig in bed te zijn gaan liggen. Het romanpersonage Josef Schmied, over wie de soldaat op dat moment aan het lezen is, krijgt ook een tastbare gedaante. 'De zwarte vlek' is 'simultaneïstisch' omdat gebeurtenissen die in werkelijkheid na elkaar gebeuren en zich in verschillende werelden afspelen (de zichtbare werkelijkheid, de literatuur en de verbeelding) tegelijkertijd plaats hebben. Toch eindigt het verhaal in rust: de ik-figuur merkt dat hij niet langer samenvalt met de omgeving en hij ontmaskert de aanval van Hoeksema als fantasie.

In latere teksten ontbreekt de *exit option* dat alles eigenlijk maar fantasie is: het subject wordt nu echt één met de omgeving. De poëzierenreeks 'X-beelden' van Bonset beschrijft ervaringen waarbij subject en object onscheidbaar worden, zoals in de opening van het eerste gedicht: 'k word doordrongen van de kamer waar de tram doorglijdt'. In deze gedichten staan ook wiskundig aandoende begrippen, zoals 'LICHT<sup>n</sup>', '4x HORIZON-TAAL' en 'o<sup>n</sup>'.<sup>143</sup> Dat gebruik van die termen hangt samen met Van Doesburgs/Bonsets toenemende interesse voor contemporaine wiskunde en natuurkunde. Vooral de relativiteitstheorie en de bijbehorende theorie van de vierde dimensie – de aanname dat tijd en ruimte onscheidbaar zijn en dat 'duur' als een vierde dimensie naast hoogte, breedte en diepte moet worden beschouwd – boeiden hem mateloos. Zoals veel tijdgenoten benaderde hij deze theorieën op een spirituele manier: de vierde dimensie stelde hij zich voor als een wereld die achter de zichtbare lag, een metafysische werkelijkheid.<sup>144</sup> De kunstenaar had volgens Bonset de taak om de wereld niet langer volgens een temporele en ruimtelijke logica van nevenschikking ('het aaneengeknoopte touw') te presenteren, maar in hun gelijktijdigheid en grilligheid.<sup>145</sup>

'Caminoscopie' (1921-1924), volgens de ondertitel een 'Antiphylosofische levensbeschouwing zonder draad of systeem', denkt deze werkwijze het verst door. Deze tekst werd geschreven door het heteroniem Aldo Camini en ingeleid door Van Doesburg, die het manuscript zogenaamd had aangetroffen in het atelier van de Italiaanse schilder Carlo Carrà. Camini gaat in zijn utopische enthousiasme nog verder dan I.K. Bonset. De scheiding tussen levend subject en levenloos object wordt bij hem zó dun, dat ze samen één vloeiend wezen gaan vormen, de 'radioelectrische mensch'. De mens van de toekomst wordt met andere woorden als een *cyborg* voorgesteld: 'Steeds meer en meer heeft de mensch zich met de machine vereenzelvigd, doch in den toekomst zullen beide elkaar doordringen: mensch en machine zullen, een volkomen nieuw organo-mechanisme vormen.'<sup>146</sup> De relativiteitstheorie was voor Camini verbonden met het wegvallen van

142 Van Doesburg 2000, 651.

143 Van Doesburg 2000, 685 en 689.

144 Kemperink 2011, 247-259.

145 Aldus het essay 'Over het nieuwe vers en het aaneengeknoopte touw' (1920) van I.K. Bonset. (Van Doesburg 2000, 687-688)

146 Van Doesburg 2000, 701. Ook Van Doesburg had zich al eerder over machines uitgelaten. Vgl. het gedicht



een stabiel punt van waaruit de werkelijkheid waargenomen kon worden. Daarmee was de ‘psychologische methode’, een werkwijze ‘waarin de schrijver van zijn “ik” een gevoelige plaat maakt om vanuit een vast punt het tijd-ruimtelijk gebeuren te verfilmen’ ouderwets geworden.<sup>147</sup> ‘Fotografisch’, onbewogen waarnemen was dus onmogelijk geworden: de kunstenaar moest een direct doorvoerluik van indrukken worden en door de simultane presentatie daarvan een flits geven van de vierde dimensie die achter de zichtbare werkelijkheid lag. Terwijl de autonomie van de tekst voor Van Doesburg voorop stond, kreeg ook de kunstenaar bij hem een visionaire rol. Die kunstenaar kon die rol echter alleen vervullen door zijn beheersing over de tekst op te geven en de tekst als een zogenaamd ongecoördineerde reeks indrukken te presenteren. Camini komt dus uit bij een chaotische literatuur, waarin geen structurerende schrijver aanwezig is die een hiërarchie aanbrengt in de te bespreken onderwerpen.

Een reactie van Lodewijk van Deyssel op ‘Caminoscopia’ is me niet bekend, maar hij zal er niet enthousiast over zijn geweest. Vermoedelijk zou hij de fragmentarische werkwijze van deze tekst ervan verafschuwen, net als Camini’s verwerping van een vast punt van waaruit de wereld kon worden waargenomen.<sup>148</sup> Toch lijkt Van Doesburgs versmelting tussen subject en object veel op de gedachte-oefening die Van Deyssel met *Uit het leven van Frank Rozelaar* en *De Adriaantjes* had ondernomen. Ook zijn spel met heteroniemen werd door Van Doesburg overgenomen. ‘Theo van Doesburg’ was niet zijn echte naam: hij werd als Christian Emil Marie (roepnaam: Emile) Küpper geboren. Op latere leeftijd gebruikte hij deze naam, waaronder hij stond ingeschreven in het bevolkingsregister, alleen nog voor officiële documenten en werd Theo van Doesburg zijn artiestennaam.<sup>149</sup> Daarnaast hanteerde hij nog andere pseudoniemen: naast Bonset en Camini schreef hij ook nog één tekst als Pipifox le Diable en hanteerde hij wellicht de naam Leonardo.<sup>150</sup>

De figuren van Bonset en Camini werkte Van Doesburg evenzeer uit als Van Deyssel bij zijn heteroniemen had gedaan. Zo hebben ze een eigen stijl en kunstopvatting en een (schetsmatige) biografie. Bonset woonde volgens Van Doesburg in Wenen, de tekst van Camini beweerde hij zoals gezegd bij Carrà te hebben aangetroffen.<sup>151</sup> En het spel met deze heteroniemen ging ook op foto’s verder. Zo verspreidde Van Doesburg een foto van Bonset waarop alleen zijn (Van Doesburgs/Bonsets) rug te zien was. In 1927 fotografeerde Van Doesburg zijn vrouw Nelly als I.K. Bonset: gekleed als vliegenier, met een opgetekend snorretje en een pijp. Ongetwijfeld is het geen toeval dat de schaduw van Bonset op de foto prominent te zien is: daarmee wordt voor de insider gezinspeeld op het feit dat Bonset een ‘schaduwidentiteit’ is. In een nummer van het dada-tijdschrift

‘Centra’ (geschreven 1915, gepubliceerd 1921), waarin een deysselianse machinale choreografie voorkomt: ‘op-neer / heen en weer / schokkend draaiend / hoed hoofd Jas / hoed hoofd Jas’. (Van Doesburg 2000, 640)

<sup>147</sup> Van Doesburg 2000, 702; cursivering LH.

<sup>148</sup> Henk A. Klomp rekent Van Deyssel onder de tegenstanders van de relativiteitstheorie waarover Van Doesburg zo enthousiast was: die theorie zou de mens zijn vaste beginselen ontnemen. (Klomp 1997, 64-65)

<sup>149</sup> Ottevanger 2008, 197, noot 7. Een enkele keer gebruikte hij (in zijn jonge jaren) de naam ook voor literaire teksten: zo waren de ongepubliceerde ‘Brieven aan Bertha’ (1914) geschreven onder de naam Emile Küpper. (Van Doesburg 2000, 621-630)

<sup>150</sup> Zie over Van Doesburgs heteroniemen White 2009.

<sup>151</sup> Van Doesburg wist zelfs voor bijna al zijn vrienden en collega’s geheim te houden dat deze figuren heteroniemen van hem waren. (Schipper 2000, 35-41)

Merz (1923) stond een ouderwets portret van ‘J.K. [sic] Bonset’ uit 1899: een man met een volle baard. Boeiend is vooral de bijgevoegde tekst, waarin Theo van Doesburg als een niet-bestaande figuur wordt geschetst, die in werkelijkheid een pseudoniem is – van Bonset. Kurt Schwitters, de redacteur van Merz, kende wellicht Van Doesburgs heteroniemenspel en speelde hier dus met hem onder één hoedje.<sup>152</sup>

Zo leende Van Doesburg dus zowel Van Deyssels ideeën over subject en object als diens spel met heteroniemen. Nelly van Doesburg gebruikte zelfs precies de theatermetafoor om Van Doesburg te karakteriseren (‘Doesburg was altijd een acteur in het leven’) die ook Van Deyssel in zijn brieven aan Van Eeden hanteerde.<sup>153</sup> Maar Van Doesburg ging verder waar Van Deyssel gebleven was. Terwijl de laatste huiverig was voor de gevolgen als de structurerende hand van de schrijver uit de tekst zou verdwijnen, werkte I.K. Bonset juist naar de verdwijning van de auteursautoriteit toe: de schrijver moest bij hem alleen nog fungeren als transparant ‘doorgeefluik’ van inzichten uit de zichtbare en onzichtbare wereld. Zo leidde zijn toeëigening van de deysselianse ideeën, die het gelijk van de oudere schrijver bevestigden, tegelijk tot een verwerping van diens overtuigingen.

### 3.8 Besluit

Van Deyssel mag dan bekend staan als een van de meest radicale Nederlandse aanhangers van de laat-negentiende-eeuwse *l’art pour l’art*, een kunstopvatting die literaire autonomie centraal stelt, zelf kan hij bepaald niet probleemloos autonoom worden genoemd, zo is in dit hoofdstuk gebleken. Hij is dat niet in institutionele zin: gedurende zijn hele leven is hij afhankelijk van financiële bijdragen van anderen en soms van het ‘industriële’ schrijven van commerciële literatuur, vaak onder de naam A.J. (paragraaf 3.2). Maar hij is het ook niet in subjectieve zin: telkens opnieuw blijkt het onmogelijk om autonomie te verwerven en daarmee de autoriteit die hem voor ogen staat te verkrijgen.

Zijn vroegere werk, waaronder het essay *Over literatuur*, zijn levenspapieren en ook *Het Ik*, staat grotendeels in het teken van autoriteitsverwerving. Die autoriteit zou met zelfdisciplineren, met literaire stijl of met verbeelding moeten worden onderbouwd. Tegelijkertijd realiseerde Van Deyssel zich dat autoriteit in zijn tijd niet langer gegrond kon worden. In de politiek was de autoriteit van de monarch bijvoorbeeld volkomen absurd geworden, en ook de schrijver kon volgens hem feitelijk niet langer op een geloofwaardige manier zijn positie onderbouwen. Dit echec beeldde hij onder meer uit door te laten zien dat discipline, stijl en verbeelding zich tegen het autoriteitsprincipe konden gaan keren: ze konden leiden tot controleverlies, juist omdat ze een autonome, onbeheersbare status konden krijgen (paragraaf 3.5). Het iets latere werk van rond 1900 stelt autoriteitsverlies zelfs als iets begerlijks voor: er treedt een sublieme situatie op

<sup>152</sup> Schippers 2000, 41-42. Zie voor de pagina uit Merz: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/merz/4/pages/44.htm> (geraadpleegd op 3 september 2014).

<sup>153</sup> Schippers 2000, 41 voor de uitspraak van Nelly van Doesburg; paragraaf 3.3 voor de uitspraak van Van Deyssel.

wanneer het subject in staat is om zijn autonomie op te geven en te versmelten met het object, omdat er in het ‘goede leven’ zoals Van Deysssel het in deze jaren voorstelt géén hiërarchie tussen binnen- en buitenwereld moet bestaan. Dit denken gaat regelrecht in tegen wat hij ongeveer tien jaar eerder beweerde.

De martelaarshouding van Wibmer en Multatuli zet Van Deysssel in zijn autorepresentatie niet meer in, maar het lijkt erop dat zijn accentuering van zijn gebrek aan autoriteit – een strategie die hij nog verder doorzet door via zijn archief zijn postume beeldvorming te beïnvloeden (paragraaf 3.6) – wel als doel dient om zichzelf kleiner te maken dan hij is. Omdat Van Deysssels roem zich snel consolideerde en hij al als twintiger als een symbool van autonomie en autoriteit werd gezien, lag het gevaar op de loer dat hij als een typische burger zou worden neergezet, iemand die het allemaal maar was komen aanwaaien. Dat was wel ongeveer het beeld dat Paap in *Vincent Haman* van het titelpersoonage gaf – en voor tijdgenoten moet het niet te missen zijn geweest dat hij daarmee een satirische kijk op Van Deysssel gaf.<sup>154</sup> Door de kwetsbaarheid van zijn positie in het zicht van het publiek te spelen, maakte Van Deysssel zijn positie geloofwaardiger en minder gemakszuchtig.

Tegelijk heeft zijn nadruk op de ‘grondeloosheid’ van autoriteit ook een andere, minder strategische betekenis. Anders dan de vroeg- en midden-negentiende-eeuwse auteurs voor hem sprak Van Deysssel het idee uit dat autoriteit in de hedendaagse, parlementair bestuurde samenleving onmogelijk was geworden. Erg enthousiast moet hij over deze conclusie niet zijn geweest: niet voor niets zocht hij voortdurend naar een onderbouwing van zijn eigen autoriteit en die van monarchen, en niet voor niets stelde hij orde en hiërarchie vaak voor als noodzakelijk om de wereld draaiende te houden. Maar evengoed zien we bij hem het besef opdoemen dat hij in wezen niet meer kan doen dan de grondeloosheid van het politieke én literaire gezag cosmetisch te omkleden.

Theo van Doesburg omarmt dit inzicht vanaf de jaren 1910 veel enthousiaster dan zijn voorganger en ziet ook een nieuwe belangwekkende positie voor de schrijver weggelegd, die van medium tussen de onzichtbare ‘vierde dimensie’ en de zichtbare wereld. Dit autoriteitsprobleem zal voor andere schrijvers na Van Deysssel en Van Doesburg evengoed een prangend probleem blijven. We zien bij Carry van Bruggen, de protagonist van hoofdstuk 4, en bij Willem Frederik Hermans, hoofdrolspeler van hoofdstuk 5, dat ze zich allebei van de preciaire schrijversautoriteit bewust zijn. Wel gaan ze allebei op een heel andere manier met dit probleem om. Waar Van Bruggen vooral de genderproblematiek achter de auteursautoriteit zal benadrukken, in navolging van wat Mina Kruseman al in de late negentiende eeuw liet zien, representeert Hermans de schrijver als ethisch en navolgingswaardig, juist omdat hij geen morele onderbouwing voor zijn gezag meer kan leveren.

<sup>154</sup> Een contemporaine recensie was daar overigens niet helemaal expliciet over. In *De Gids* stond een kritische recensie van Paaps boek, waarin de auteur er alleen op zinspeelde in het portret van Vincent Haman Van Deysssel te hebben herkend (‘die hoofdpersoon lijkt wel een portret, zij het dan ook een eenzijdig opgevat portret, waarbij haast al het licht valt op het minst fraaie van het origineel, en het beste wat er van te zeggen valt in de schaduw blijft’). (Anoniem 1896, 328)

# 4 De rebellie van het auteurschap

Carry van Bruggen (1881-1932)

## 4.1 Introductie

Een vrouw ondervindt de grootste problemen vanwege haar schrijverschap, maar tegelijkertijd wordt haar dankzij datzelfde schrijverschap een grote autoriteit toegeschreven. Zo zou een korte samenvatting kunnen luiden van *Uit het leven van een denkende vrouw* (1920), een roman van Justine Abbing (pseudoniem van Carolina Lea de Haan/Carry van Bruggen, 1881-1932). De jonge vrouw die in dit boek centraal staat, Marianne, krijgt vreemd genoeg geen achternaam toegekend. Dat symboliseert het feit dat zij als vrouw pas een maatschappelijke plek heeft gevonden wanneer ze getrouwd is, wanneer ze met de naam van haar man kan worden aangesproken. Marianne is zich van dat probleem heel bewust: als ze thee moet schenken op het intellectuele praatclubje van haar broer, waar de pretenties nogal hoog zijn, bedenkt ze bitter: '[D]e "Plaats van de Vrouw" is op het schutblad van haar mans proefschrift ...'<sup>1</sup>

Maar ze neemt geen genoegen met dat schutblad: het zelf schrijven biedt voor Marianne een uitweg uit de kleine wereld die voor haar voorzien is. Het boek beschrijft een langere periode in haar leven, waarin we haar emancipatie zien van een jonge vrouw tot een succesvol auteur. In die ontwikkeling speelt de oudere kunstenaar Insteede aanvankelijk een rol: zijn naam drukt uit dat hij haar in plaats van het beperkte, huiselijke 'vrouwenbestaan' een wijder perspectief biedt.<sup>2</sup> Hij laat haar in haar waarde en biedt haar met zijn geloof in haar capaciteiten zelfvertrouwen. Dat kun je van de andere mannen in haar omgeving niet zeggen. Wanneer Marianne trouwt met de beeldend kunstenaar Harry, overklast ze hem met gemak in werkkraft. Harry wordt als een oververfijnde figuur beschreven: '[Z]e zag zijn gezicht, lief, blond, zacht – , niet, neen gelukkig niet "een zwakke", maar toch ook geen oversterke man.'<sup>3</sup> Harry's 'tengere, blanke' vingers "griezelen tegen de materie", zoals hij het zelf zegt.<sup>4</sup> Ook de dichter Eddy Swildens met wie Marianne kennismaakt poseert als een overgevoelige natuur, die zich niet tot werken kan zetten.<sup>5</sup> Hun gebrek aan energie en hun afwachtendheid interpreteren deze

1 Van Bruggen 1985a, 20.

2 WNT, lemma 'stede'.

3 Van Bruggen 1985a, 56. 'Een zwakke' is een verwijzing naar de gelijknamige roman van Frans Coenen, waarin de hoofdpersoon na een mislukte zelfmoordpoging aftakelt en overlijdt. (Coenen 1981)

4 Van Bruggen 1985a, 66.

5 Van Bruggen 1985a, 50-51; 95-97.

mannen echter als een blijk van hun genialiteit en superioriteit. Marianne zou een gemakkelijk schrijvende dame zijn, die – ook volgens Mariannes familie en schoonfamilie – voor haar inspiratieloze werk parasiteert op de scheppende kracht van Harry. Volgens Mariannes broer Evert zijn vrouwen tot weinig méér in staat.<sup>6</sup>

Marianne weet echter dat haar werk alleen kan voortkomen uit ‘zuivere witgloeiende werkdrijf’ die ‘ten koste van hoeveel zenuwkracht, alle stoornis te boven komen moest’.<sup>7</sup> Bovendien kiest ze allerm minst voor de weg van de minste weerstand, maar besluit ze een filosofische studie te gaan schrijven. Dat die keuze controversieel is, blijkt wel als ze met de trein naar een lezing reist en daar de essayist Uhland tegenkomt. Hij laat haar een krantenberichtje zien, waarin iemand honend reageert op een uitspraak van Marianne in een interview. Mariannes opmerking – dat ze meer ‘denker’ is dan ‘artiest’<sup>8</sup> – is een bijna letterlijke herhaling van Van Bruggens eigen woorden in een interview in *Den Gulden Winckel* (1915).<sup>9</sup> De reacties op beide vraaggesprekken lijken ook op elkaar: zoals een criticus cynisch reageert op Mariannes uitspraak, zo bespotten Herman Robbers die van Van Bruggen.<sup>10</sup>

Deze verwijzing suggereert dat Abbing met deze roman ook haar eigen positie, of preciezer gezegd de positie van Van Bruggen uitbeeldt. Het is een terugkerend gegeven in Van Bruggens/Abbing's posturering: door zich te identificeren met vrouwelijke personages, die soms ook literaire ambities hebben, vormen ze hun eigen posture. Met *Uit het leven* wordt de positie van de vrouwelijke kunstenaar uitgebeeld als heel precair. Keer op keer ondervindt Marianne tegenwerking of moet ze constateren dat haar werk niet succesvol genoeg is, omdat ze zich niet positioneert als verleidelijke ‘lady-artieste’ die op foto's en in het openbaar poseert met ‘hautain-kwijnend gezicht’, ‘ranke, blote hals’, ‘mondain toilet’ en ‘mat glimlachje’.<sup>11</sup> Zelfs als ze, jaren later, toch een solide positie als denkende schrijver heeft verworven, geeft dat geen rust: ze realiseert zich dat ze enkel is ‘ingeschreven, beëtiketteerd, geborgen in haar eigen vakje: een vrouw met mannelijk intellect’.<sup>12</sup> Hoewel dat ‘mannelijk intellect’ complimenteus bedoeld lijkt, realiseert Marianne zich dat ze gevangen wordt in een stereotype. Toch kan ze niet aan de maatschappelijke norm voorbij en daar lijdt ze onder: als haar dochter haar aarzelend vertelt dat ze zo ‘dol-dolgraag een doodgewone moeder’ had willen hebben, ervaart ze haar hele leven als één gevoel van ‘moeite en loden druk’.<sup>13</sup>

6 Van Bruggen 1985a, 68.

7 Van Bruggen 1985a, 51.

8 Van Bruggen 1985a, III.

9 Vgl. het citaat ‘Ik geloof dat ik eigenlijk niet een geboren artist ben, maar veeleer iemand die van huis uit goed denken kan. Het element *denker* lijkt me sterker ontwikkeld in me dan het element *artist* en 't is het plastische deel dat bij mij het slechtst tot zijn recht komt.’ (De Ridder 1915, 100; cursivering in de tekst) met ‘En mevrouw Edema heeft ons, waarschijnlijk, zonder het te willen, een vrolijk ogenblik bezorgd met haar naïeve betuiging, dat ze meer “denker” is dan “artiest”.’ (Van Bruggen 1985a, 111)

10 Robbers schreef: ‘Maar ware het zoo [dat ze eerder denker is, LH], zou men dan niet geneigd zijn tegen mevrouw C. v. B. te zeggen: Schrijf dan ook geen romans meer, maar betoogen of preeken; een roman behoort een kunstwerk te zijn.’ (Robbers 1915, 152)

11 Aldus de beschrijving die in de roman van één van die lady-artiesten wordt gegeven, mevrouw Overhoff. (Van Bruggen 1985a, 124)

12 Van Bruggen 1985a, 140.

13 Van Bruggen 1985a, 179-180.

Uiteindelijk is Mariannes positie echter niet alleen tragisch, maar ook begerenswaardig. Ze houdt haar rug recht. Haar eenzame plek in het intellectuele domein is het gevolg van de uitsluitingsmechanismen die in de patriarchale cultuur waarin ze leeft werkzaam zijn, maar intussen is ze wel de enige denkende schrijver die haar positie niet aan vriendsjespolitiek of machtsspel, maar aan haar kwaliteiten te danken heeft. Het mag voor haar persoonlijk dan zwaar zijn, maar Marianne is met haar uitzonderingspositie ook hét voorbeeld van een auteur die dankzij haar individualistische positionering een zekere autoriteit kan verwerven. Abbing/Van Bruggen ontwikkelt via de figuur van Marianne het posture van tegengewerkte, maar toch sterke schrijfster. Ook in haar essayistiek laat Van Bruggen zien dat een gemakzuchtige zelfrepresentatie als geniale kunstenaar of onthechte intellectueel in wezen onethisch is: werkelijk verantwoord is juist het gedrag van die vrouwen die bereid zijn hun maatschappelijke positie voor hun schrijver- en denkerschap op het spel te zetten.

In dit hoofdstuk bespreek ik Van Bruggens zelfrepresentatie als vrouw die telkens, tegen alle tegenwerking in, aan een eigen denksysteem werkt. Daarvoor bespreek ik een aantal van haar romans, geschreven onder eigen naam en onder het pseudoniem Justine Abbing (paragraaf 4.4 en 4.5), maar ook haar essayistiek, met name haar grootste studie *Prometheus* (1919) (paragraaf 4.3). Daarin wordt een idee over verantwoord kunstenaarschap ontwikkeld dat direct betrekking heeft op haar posturering. Ik relateer Van Bruggens autorepresentatie aan de ontwikkelingen in het literaire landschap van de vroege twintigste eeuw, waaronder de verbeterende positie van vrouwelijke schrijvers en intellectuelen (deel 1) en ga ook in op de manier waarop Van Bruggens reputatie als serieus te nemen denker pas onlangs in de heterorepresentatie werd geconsolideerd (deel 3).

## DEEL I ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS

### 4.2 Schrijverschap rond 1920

#### *Institutionele en mediale verschuivingen*

In de voorgaande paragrafen over institutionele ontwikkelingen (paragraaf 1.2, 2.2 en 3.2) signaleerde ik een steeds terugkerende claim: dat er in de besproken periode ‘voor het eerst’ van een bepaalde ontwikkeling als auteursrecht of professioneel auteurschap sprake was. Iedere periode wordt blijkbaar weer als een startpunt gezien. Wanneer er over de institutionele situatie van het interbellum wordt geschreven, blijven zulke claims echter meestal achterwege. Eerder wordt de vroege twintigste eeuw geïnterpreteerd als het moment waarop de autonomisering van literaire instituties in de vroege twintigste eeuw min of meer is afgerond: ‘Literatuur wordt voortaan geassocieerd met specifieke tijdschriften [...], met het ontstaan van een specifiek literaire kritiek, met het beeld van de moderne auteur die wil leven voor (en als het even kan ook van) zijn werk.’<sup>14</sup> Pauline Micheels meent dat er in de Vereniging van Letterkundigen, een belangrijke ondersteuner van schrijvers in deze periode, tussen de we-

<sup>14</sup> Dorleijn e.a. 2009, 9. Vgl. ook Dorleijn 2010b, m.n. 21.



reldoorlogen weinig veranderde: rond 1912 waren de belangrijkste doelen bereikt, waarna de vereniging tot 1945 vooral draaiende werd gehouden.<sup>15</sup> Dat auteurs van hun publicaties konden leven, en dat de VvL een gevestigde plaats had gekregen in het Nederlandse literaire veld, wordt echter geïmpliciteerd in het onderzoek van Helleke van den Braber naar mecenaatsrelaties tussen 1900 en 1940. Zij heeft laten zien dat er in de vroege twintigste eeuw nog volop mecenaatsrelaties bestaan, sterker nog: dat het erg moeilijk voor (niet-publieksgerichte) auteurs is om zonder ondersteuning voldoende geld te verdienen aan het schrijven. Verder toont haar onderzoek dat in de periode 1905-1935 gedurig werd gediscussieerd over mecenaatskwesties en literaire autonomie in wat zij het Ondersteuningsdebat noemt.<sup>16</sup>

De plek die deze periode in het lineaire autonomiseringsverhaal krijgt toebedeeld is dus niet onproblematisch. Ook uit een conflict tussen Van Bruggen en een van haar uitgeverij over honoraria in 1923 blijkt dat de financiële praktijk voor auteurs weerbarstiger was dan wel wordt gedacht. In een artikel in *Algemeen Handelsblad* bekritiseerde Van Bruggen Nijgh & Van Dittmar: ze had geen ‘tantième’ (royalties) voor *Prometheus* ontvangen, maar de verkoopsinkomsten waren gebruikt om tekorten te dekken op *Uit het leven van een denkende vrouw*. Nijgh verdedigde zich door haar artikel te herpubliceren, vergezeld door een uitvoerige toelichting van de jurist A. Reyding, werkzaam bij de Vereniging van Letterkundigen. Hij meende dat Nijgh juridisch gezien juist gehandeld had. Van Bruggen besloot vanwege dit conflict de Vereniging te verlaten.<sup>17</sup> Uit dit voorbeeld blijkt wel dat er grote interpretatieverschillen bleven bestaan waar het auteursrecht betrof, zelfs nu de rechten van auteurs internationaal waren vastgelegd.

Ofer in institutionele zin nu veel veranderde of niet, feit is dat wat betreft *media* in de vroege twintigste eeuw een aantal belangrijke ontwikkelingen plaatsvond. Zo beleefde de radio vanaf de tweede helft van de jaren twintig een opmars: vanaf de vaste boekenrubriek van P.H. Ritter jr. werd het een belangrijk medium voor literaire kritiek en literaire lezingen.<sup>18</sup> Ook Carry van Bruggen blijkt al vroeg radiolezingen te hebben gehouden. Begin 1924, een jaar vóór Ritters radiodebuut, was ze voor het eerst te horen. Daarmee was ze er bijzonder vroeg bij: in 1923 en 1924 begon het radiotijdperk in Nederland net. Schrijvers waren er nog nauwelijks te beluisteren geweest; pas in juni 1925 zou de Vereniging van Letterkundigen een vergadering houden over de mogelijkheden en gevaren van de radio voor de literatuur.<sup>19</sup> Rond 1929 begon het aanbod van literaire rubrieken op de radio te bestendigen.<sup>20</sup>

15 Micheels 2006, 37.

16 Van den Braber 2002, 85-148.

17 Van Bruggen 1923 en 1924c. Interessant is ook dat deze brochure vrij precieze informatie geeft over voorschotten zoals die anno jaren twintig gegeven werden. Volgens Van Bruggen bood Nijgh haar voor *Het huisje aan de sloot* 600 gulden voorschot (omgerekend ruim 3100 euro nu), maar bood de uiteindelijke uitgever Wereldbibliotheek 1650 gulden (8600 euro). Dit bewijst dat de geleverde voorschotten enorm konden verschillen. Voor alle omrekeningen van bedragen in dit hoofdstuk heb ik gebruikgemaakt van <http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php> (geraadpleegd op 3 september 2014).

18 Zie Dera 2013a over de ontwikkeling van Nederlandse radiolezingen in het interbellum.

19 Anoniem 1925. Men zag wel in dat de radio de belangstelling voor literatuur zou kunnen vergroten, maar niet iedereen was overtuigd van de mogelijkheden van het medium. ‘Verschillende leden zagen in de tegenwoordige rage voor de radio iets voorbijgaands, anderen beschouwden ze als een groot gevaar in dezen alles vermechaniserenden tijd, karakteristiek voor de geestelijke gemakzucht en de vergroving van den smaak.’ Ook vreesden sommigen dat het publiek het boek zou verruilen voor de radio.

20 Dera 2013a, 107.

Van Bruggens radiolezingen bleven niet bewaard, maar wel schreef ze over haar radiodebuut in het *Algemeen Handelsblad*. Aanvankelijk doet ze in dat stuk schamper over deze uitvinding waarvan het nut haar niet duidelijk is. Bij het optreden zelf wordt ze diep doordrongen van de scheiding die dit medium tussen schrijver en publiek teweegbrengt: eigenaardig aan de radio is het feit dat de lezer altijd onzichtbaar en op afstand blijft, dat de schrijver op zichzelf is teruggeworpen en geïsoleerd in een lege kamer staat te spreken. Dat deze ervaring van autonomisering – mijn woord – griezelig is, blijkt wel uit de metaforiek die Van Bruggen gebruikt. Ze heeft het over het ‘absurde, spookachtige spreken in een leege kamer’, met alleen een ‘schijfje’ om in te praten; haar publiek ziet ze slechts voor zich als ‘wazige schimmen, zonder trekken, zonder gestalten, in een schemerigen horizont, voor mijn starende oogen.’<sup>21</sup> Dit louter auditieve medium schakelt het zicht als het ware uit: de starende ogen van de schrijfster zijn niet langer in staat om haar publiek te zien. Maar dan raakt ze plotseling toch gegrepen door deze eigenaardige manier om haar ideeën te verspreiden:

[I]k ben overal tegelijk, in Limburg en in Zeeland, in Drenthe en op de Wadden-eilanden. Over de klotsende Zuiderzee ben ik gevlogen en over de golvende rivieren. En elk woord dat ik spreek, spreidt zich naar alle hemelstreken uit, verduizendvoudigd in het avondduister. En nu, daar dit geschiedde, heb ik, met die duizenden die ik niet ken, een contact dat toch weer anders is dan het geschreven en gedrukte woord ...<sup>22</sup>

Van Bruggens artikel, een fascinerend document dat verslag doet van een vroege ervaring met een nieuw medium, vertelt ons veel over haar visie op publiekscontact. Uit haar werk en carrière spreekt een verlangen om met het publiek in gesprek te gaan. De radio doorbrak het ‘directe’ contact dat een schrijver via lezingen met het publiek kon hebben, maar maakte tegelijkertijd een voorheen ongekende verspreiding van ideeën mogelijk. Van Bruggen geeft een lyrische beschrijving van die ervaring: ze breekt als individu uiteen en is vervolgens ‘overal tegelijk’ en in mondeling contact met duizenden mensen die ze niet kent. Deze ervaring van eenwording met de wereld, een eenwording die vaak met de versplintering van het individu gepaard gaat, komt in het oeuvre voortdurend terug, zo zullen we vanaf paragraaf 4.3 zien.

Naast de opkomst van de radio is er nog een tweede significante mediale ontwikkeling: de doorbraak van het schrijversinterview.<sup>23</sup> In 1915 werd Van Bruggen door de Vlaamse schrijver en essayist André de Ridder geïnterviewd voor de reeks ‘Onze schrijvers’ in *Den*

21 Van Bruggen 1924a. Dat Van Bruggen niet de enige was die de ervaring van het spreken voor de radio bangstigend en vervreemdend vond, blijkt uit een artikel waarin Jeroen Dera gelijkaardige woorden van Jef Last uit 1930 citeert: Dera 2013b, 30-31.

22 Van Bruggen 1924a. Opvallend aan dit fragment is dat Van Bruggen haar radio-optreden visueel voorstelt, door het te hebben over ‘avondduister’ waardoorheen haar stem zich verplaatst. Dat verwijst naar het moment van de dag waarop ze haar lezing houdt – ze heeft al eerder vermeld dat dat avond is – maar wellicht ook opnieuw naar het feit dat haar contact met het publiek puur auditief is. Van haar tweede radio-optreden deed Van Bruggen ook verslag in de krant, en daarin benadrukte dat ze dat het spreken voor de radio haar niet zozeer een beeld gaf van het contact met mensen, maar eerder de ervaring ruimte te zien en te voelen: ‘Ja, ik zie mensen. Ik zie vormen en gestalten ... Maar ik zie vooral het land! Ik voel het land in duister rond om mij uitgebred.’ (Van Bruggen 1925a; cursivering LH)

23 In hoofdstuk 3 kwam al een vraaggesprek tussen E. d’Oliveira en Lodewijk van Deyssel uit 1909 ter sprake.



Afb. 10 Portret van Carry van Bruggen. In: *Den Gulden Winkel* 12, juli 1913. Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur T 2173 1913).

*Gulden Winkel*, een van de allereerste grote interviewreeksen in Nederland.<sup>24</sup> Bijzonder aan de reeks was niet alleen dat praktisch alle belangrijke auteurs van die tijd erin aan het woord kwamen, maar ook dat er foto's van de geïnterviewden werden opgenomen. Dit toont aan dat *Den Gulden Winkel* op een groot publiek mikte en naar het (minder elitaire) geïllustreerde tijdschrift toekroop: beeldmateriaal was in literaire tijdschriften als *De Nieuwe Gids* ongebruikelijk.<sup>25</sup>

Uitgerekend het gesprek met Van Bruggen bevat echter geen foto's. Aan de titel voegde de redactie een verklarende noot toe, waarin ze lezers voor een foto verwijzen naar een eerdere aflevering van het blad (afb. 10):

“Er is”, aldus schreef [Carry van Bruggen], “letterlijk geen enkel goed portret van mij, en de wereld [sic] en ik heb er nu eindelijk genoeg van overal te verschijnen met een gelaat dat het mijne niet is” ... / Wij moeten dit bezwaar eerbiedigen, hopen intusschen dat mevrouw van Bruggen niet boos zal zijn als wij mogelijk toch nog nieuwsgierige lezers verwijzen naar het Juli-nr. 1913 van ons tijdschrift. Het daar afgedrukt conterfeitsel moge dan Carry van Bruggen al niet weergeven – het is dan toch in elk geval de beeltenis van iemand die een beetje op haar lijkt.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> De Ridder en Herman Robbers waren al in 1908 met ‘Onze schrijvers’ begonnen. Vgl. De Ridder en Robbers 1908.

<sup>25</sup> Zie over het middlebrow-karakter van *Den Gulden Winkel* Sanders 2008.

<sup>26</sup> De Ridder 1915, 97. In dit citaat duidt de / op de start van een nieuwe alinea.

De mild-ironische slotzin laat zien dat de redactie Van Bruggens verzoek wat bespottelijk vindt, maar ondertussen wordt haar wens wel ingewilligd.

### **Het interview tussen auto- en heterorepresentatie**

Het interview geeft de lezer rijke informatie over Van Bruggens posture: het is immers een bron waarin Van Bruggen nauwkeurig haar schrijverspositie probeert te bepalen. Zoals in ieder interview is de hand van de interviewer ook goed zichtbaar – zelfrepresentatie gaat dus samen met heterorepresentatie en de twee zijn vaak nauwelijks van elkaar te scheiden. Zoals gebruikelijk lijkt te zijn geweest in vroege interviews neemt De Ridder zelfs uitvoerig de ruimte om zijn visie op Van Bruggen te geven – zo'n twee pagina's – voordat hij een weergave van haar eigen woorden geeft. Zijn analyse biedt een mooie inkijk in de gendervisie in die tijd: een openingszin als 'Ik ontmoette nog zelden een vrouwelijke auteur zoo spraakzaam, zoo exuberant van woord, zoo vol heftige levensdrift' suggereert al dat welbespraaktheid bij een vrouw als ongebruikelijk werd beschouwd. Met die eigenschap laat Van Bruggen zich volgens De Ridder niet als een vrouw kennen, maar als een man:

Hare gedachten en meeningen staan vast en zijn van beslist, kranigen aard. Ze draagt in zich den diepen gloed en de levenslenigheid van haar ras. Een mooie, flinke Joodsche is ze, met iets mannelijks in haar gezicht, in haar woord, in hare houding, zonder één week element. Ik geloof niet dat er eenige sentimentaliteit – in den huilerigen, al te zoeten zin van het woord – in haar schuilen kan. Haar git-zwart haar is kort gekapt, valt in lange, kroezelige lokken; donkere oogen branden heel vinnig, rusteloos in haar gezond gelaat, waarover nu en dan een korte zenuw-rilling rimpelt.<sup>27</sup>

Van Bruggen heeft dus innerlijke en uiterlijke kenmerken die De Ridder als mannelijk beschouwt: ze is niet sentimenteel, maar kranig en haar haar is kort.<sup>28</sup> Tegelijkertijd maken de 'diepen gloed en de levenslenigheid van haar [joodse, LH] ras' haar voor De Ridder tot een sensuele figuur. Deze combinatie van determinerende ras- en seksekenmerken maakt de schrijfster tot een paradoxale natuur: 'Men wordt gewaar in welke sterke mate hare redelijkheid haar hartstocht tempert en hoe, over hare broeiende, rustelooze natuur, een heldere critische zin heerscht, die breidelt en beteugelt alle scheppingsoverdaad.'<sup>29</sup>

Van Bruggen bevestigt soms dit beeld van zichzelf als ongekunstelde, 'vloeiende' auteur. Zo vertelt ze: '[Ik heb] aangeboren literaire gaven; dat hoort u wel wanneer ik spreek; ik kan mijne zinnen opschrijven gelijk ik ze zeg ... literatuur bij mij is niet een métier, gelijk bij vele Hollandsche auteurs, maar eene spontane uiting ...'<sup>30</sup> Anderzijds spreekt ze

27 De Ridder 1915, 97; cursivering LH.

28 Opmerkelijk is dat De Ridder interviews met twee andere vrouwen, Top Naeff en Josine A. Simons-Mees, juist de bedeesdheid en 'vrouwelijkheid' van de auteurs sterk benadrukken: zo is Naeff 'lenig en elegant en mooi', 'ongekunsteld en met een treffenden eenvoud en eene kiesche schuchterheid van gedachte', met andere woorden een 'losse en bevallige, zacht-glimlachende en nobel-lieve' vrouw, die met de 'griffe, grimmige vrouwenbeweging' niets van doen heeft. (De Ridder 1914, 177) Zie ook De Ridder 1916.

29 De Ridder 1915, 97.

30 De Ridder 1915, 99.

dit beeld soms ook tegen. Het schrijven kost haar wel degelijk moeite, laat ze dan zien: ze zegt jarenlang te hebben geworsteld met haar thematiek en met haar schrijfstijl. Sinds de roman *Helen* (1913) meent ze te hebben toegegeven aan haar 'natuur' door een meer beschouwende stijl te hanteren. Ze geeft daarbij aan afscheid te hebben genomen van het naturalisme, dat te veel oog had voor uiterlijkheden.<sup>31</sup>

Hier wordt de 'dubbelheid' van Van Bruggens posturering zichtbaar. Aan de ene kant zet ze zich neer als een spontane schrijfster, iemand die schrijft zoals ze praat. Dit is een beeld van het schrijverschap dat past in de idealen van de Tachtigers: het schrijven als een spontane gemoedsuitstorting. Van Bruggen verbindt dit overigens aan een economisch argument dat veel minder in de Tachtiger-denkwijze past: ze geeft ruiterlijk toe soms te snel tot publicatie van haar stukken te zijn overgegaan, vaak om financiële redenen.<sup>32</sup> Je zou dit de publieksgerichte lijn in haar posture kunnen noemen, die ze onder meer in haar Justine Abbing-romans, haar columns en haar (radio)lezingen ontwikkelde.<sup>33</sup> Aan de andere kant beweert ze zich moeizaam te hebben ontwikkeld en geëmancipeerd en op die manier haar eigen stijl en systeem te hebben gevonden. In 1915 zal voor de meeste lezers dat systeem nog niet erg zichtbaar zijn geweest, maar in de jaren daarna vestigde Van Bruggen haar naam als denkende schrijfster, met essays als *Prometheus* en *Hedendaagsch fetischisme* (1925) en romans als *Eva* (1928). Dit noem ik de denkerslijn in haar posture.

Kenmerkend voor Van Bruggens posturevorming is dat de denkerslijn en de publieksgerichte lijn nauw aan elkaar verwant zijn. Het is zeker niet zo dat de publieksgerichte strategie los staat van het ontwerpen van een eigen filosofisch systeem. Integendeel: de ideeën die in de denkerslijn worden uitgedacht, vinden vroeg of laat een plaats in de publieksgerichte romans. Ook het omgekeerde kan gebeuren: een publieksgerichte tekst kan dienen om een complex idee uit te werken. Dat zien we bijvoorbeeld terug in haar medewerking aan het damestijdschrift *De Amsterdamsche Dameskroniek* vanaf 1916; volgens de ondertitel stond dat blad vanaf 8 januari 1916 zelfs onder haar leiding.<sup>34</sup> Van Bruggen zag er geen been in haar soms ingewikkelde ideeën voor te leggen aan de lezeressen van de *Dameskroniek*. Haar eerste bijdrage, op 15 januari 1916, was bijvoorbeeld een korte versie van haar lezing 'Realisme en Romantiek'. Het stuk stond nogal ver af van andere teksten in datzelfde nummer, zoals 'Iets over ... zoenen' van 'Lies' en de entertainment-

31 O.a. 't Is heel langzaam gegaan: dat mezelve losmaken van den invloed van den tijd en dat mezelve durven zijn ... Ik heb veel moeten tobben ... maar dat is noodig: je moet aan jezelf het proces van je wording volmaken, voor jezelf een criterium zoeken, uit jezelf iets worden, een zelf worden, al ware 't dan maar een klein zelf ...' (De Ridder 1915, 99-100)

32 'Ik kom er recht-uit meê voor den dag dat we het, in Holland teruggekeerd, niet altijd even breed hadden, en dat ik daarom zekere stukken wel eens wat overhaastig heb geschreven en nog ongaar heb laten bundelen ...' (De Ridder 1915, 99)

33 Tussen 1912 en 1916 sprak ze verschillende keren over literatuur en schrijverschap voor Kunst aan het Volk, een vereniging die als doel had kunst onder de arbeidersklasse te verspreiden. (Adang 2008, 461) Rond *Eva* zette ze zelfs iets van een radiocampagne op; zie bijvoorbeeld 'Radio-nieuws' in *Voorwaarts*, 5 januari 1928. Meer informatie over de zelfrepresentatie van vrouwelijke publieksgerichte auteurs in het interbellum, meer bepaald die van meisjesboekenschrijfster Cissy van Marxveldt, biedt Soeting 2011.

34 Anna E. Zuikerberg, hoofdredactrice van het blad, had Van Bruggen als medewerkster weten aan te trekken nadat in november 1915 uit een enquête was gebleken dat zij de lievelingsschrijfster van de lezeressen van de *Dameskroniek* was. Het is volgens de biograaf Jacobs onwaarschijnlijk dat Van Bruggen inderdaad de 'leiding' aan het tijdschrift gaf. Zie *De Amsterdamsche Dameskroniek*, 8 januari 1916, 1; Jacobs 1963, 81-84.

rubriek ‘Wie van zich doet spreken’ over de succesvolle toneelleider Herman Roelvink. Midden 1916 begon ze in dit blad aan een artikelserie over ‘Moderne literatuur’, die een belangrijke bouwsteen zou vormen voor *Prometheus*.<sup>35</sup>

De denkerslijn zet vooral de emancipatie van het zelf op de voorgrond: met een werk als *Prometheus* postureert Van Bruggen zich als een intellectueel met een eigen denksysteem. Zo probeert ze een bepaalde intellectuele autoriteit te verwerven, een eigen positie en een recht van spreken. Met deze autoriteit gewapend probeert ze binnen de publieksgerichte lijn vervolgens de lezers uit te dagen haar te volgen: lezers moeten geïnspireerd worden tot zelfemancipatie en, desnoods na pijnlijke confrontaties, tot dieper inzicht te komen over hun positie als individu in het collectief. Zelfs als de publieksgerichte lijn en de denkerslijn vanaf ongeveer 1919 verder van elkaar verwijderd lijken te raken – Van Bruggen gaat dan voor de publieksgerichte romans het pseudoniem Justine Abbing gebruiken, waardoor ze de twee lijnen in twee verschillende postures onderbrengt – zijn de beide strategieën niet los van elkaar te zien: het denken staat in dienst van het emanciperen van het publiek, en het proces van het emanciperen van het publiek helpt het eigen denkproces weer verder.

### **Vrouwen in de openbaarheid en in de kunst**

Met haar emancipatoire oproep aan lezers, in de eerste plaats aan vrouwelijke lezers, om zelf te leren denken, plaatste Van Bruggen zich in een debat dat rond 1900 en in het interbellum veel pennen in beweging bracht: de discussie of een vrouw een artistiek of intellectueel genie kon zijn. Lodewijk van Deyssel meende van niet, zoals blijkt uit een brief uit 1890 aan Frederik van Eeden. Volgens Van Deyssel verwachtte Van Eeden te veel van de intellectuele vermogens van vrouwen. Hijzelf schatte die laag in, om fysiologische redenen: ‘Bijzonder hoog intellect, laat mij zeggen genialiteit, geeft aan het hoofd van zijn bezitter, aan zijn gelaat een bestanddeel van monsterlijkheid, iets, wat onmogelijk samen kan gaan met onze tegenwoordige, niet wellustige, maar artistieke, opvatting van vrouwelijk schoon.’<sup>36</sup> Hoewel Van Deyssel het hier vooral over intellectuele genialiteit lijkt te hebben, niet per se over artistieke, lijkt zijn mening ook voor artistieke vrouwen op te gaan: als kunstenaarschap met (lichamelijke) abnormaliteit gepaard gaat, dan kunnen mooie vrouwen nooit geniaal zijn. Van Deyssel ziet schoonheid voor vrouwen klaarblijkelijk als een vereiste en voor mannen niet.

In de periode waarin Van Deyssel dit schrijft is de eerste feministische golf in Nederland een feit. Terwijl met het werk van Mina Kruseman en Betsy Perk (vgl. paragraaf 2.7) voor het eerst een krachtig feministisch geluid in Nederland hoorbaar is, worden de jaren rond 1900 wel gezien als het moment waarop het feminisme echt een grote beweging wordt. In deze periode komen er pressiegroepen op die strijden voor het vrouwenkiesrecht of de rechtstoestand van vrouwen. Met de publicatie van de bestseller *Hilda van Suylenburg* (1897) van Cécile de Jong van Beek en Donk bereikt het feministisch geluid voor het eerst een groot publiek.<sup>37</sup> Een jaar later trekt de Nationale Tentoonstelling van

<sup>35</sup> De artikelen verschenen tussen 20 mei en 25 november 1916.

<sup>36</sup> Van Tricht en Prick 1964, 84.

<sup>37</sup> Bank en Van Buuren 2001, 503-521.



Vrouwenarbeid het flinke aantal van 90.000 bezoekers. Het is volgens Maria Grever en Berteke Waaldijk een belangrijk moment in het transformatieproces van de Nederlandse samenleving: de bestaande conservatief-liberale orde wordt voor het eerst geconfronteerd met representaties van sekse ‘als nieuwe vormen en inhouden van openbaarheid.’<sup>38</sup> De vrouwenbeweging symboliseert daarmee niet alleen de verbeterende positie van vrouwen in het publieke domein – die in 1919 resulteerde in het vrouwenkiesrecht – maar staat ook voor een nieuwe vorm en een nieuwe inhoud van het publieke debat. Daarin lijkt ze op de arbeidersbeweging die zich vanaf de jaren 1880 in de kijker speelde (vgl. paragraaf 3.4).

Tegen genderstereotypen was echter nog een flinke strijd te voeren; in de jaren twintig en de decennia erna behandelen mannelijke critici vrouwelijke auteurs nog altijd met een andere kritische standaard dan mannelijke schrijvers.<sup>39</sup> Illustratief voor de behandeling van vrouwelijke auteurs is een interview met Van Bruggen in *De Courant* (12 april 1920). Van Bruggen ontkent daarin dat ze een ‘artist’ is, ze noemt zichzelf een ‘doodgewoon degelijk mensch’, maar zegt haar uiterlijk tegen te hebben. Blijkbaar verleent haar uiterlijk aan haar iets artistieks. De interviewer interpreteert het echter anders: ‘Ik keek even naar het pittige gezichtje met de tintelende oogen. ’t Is niet ’t gezicht, als past bij de “vrouw, die denkt!”’<sup>40</sup> Volgens de interviewer passen Van Bruggens intellectuele gaven en haar schoonheid dus juist niet bij elkaar – net als Van Deyssel meent deze auteur blijkbaar dat genialiteit een biologische kwaliteit is.

Deze visie strookt met het materialistische paradigma dat inmiddels in het geniedebat gemeengoed was geworden. Het denken over genialiteit had in de achttiende en in de vroege negentiende eeuw een sterk metafysisch karakter gehad. De romantische visie op het genie behelsde onder meer dat het bijna onmogelijk was om over het genie te spreken, behalve in metaforen. Deze visie op het genie als een ongrijpbaar fenomeen veranderde in de laatste decennia van de negentiende eeuw. Met de opkomst van het naturalisme ontstond het idee dat genialiteit niet een abstracte, metafysische kwaliteit was, maar een eigenschap die in het menselijk lichaam te lokaliseren zou moeten zijn. Opkomende wetenschappen, zoals de psychologie, gingen zich met het lichaam en de geest van de kunstenaar bezighouden – wellicht kon aangetoond worden dat artistiek talent met zenuwziekte samenhang. Mary Kemperink vatte deze nieuwe kunstenaarsvisie helder samen: de kunstenaar werd ‘van profeet tot patiënt’.<sup>41</sup> Het debat in 1888 of Multatuli nu ‘zenuwziek’ was geweest paste naadloos in dit psychologische discours (vgl. paragraaf 2.6).

Dit discours liet zich goed combineren met de toenemende aandacht voor de psychologie van ‘de vrouw’ vanaf 1900.<sup>42</sup> Van Bruggen zag dit scherp in: in *Prometheus* merkt ze

38 Grever en Waaldijk 1998, 12-13; cursivering in de tekst.

39 Van Boven 1992, m.n. 171-199.

40 Anoniem in Van Bruggen 1985b, 27.

41 Aldus de titel van Kemperink 2009. Zie ook Kemperink 2001, 323-329. Invloedrijk voor deze nieuwe visie op het genie was het werk van de Italiaanse positivistische criminoloog Cesare Lombroso. Hij kreeg vooral bekendheid met zijn fysionomische onderzoek naar de gezichten en schedels van misdadigers, waarmee hij die erfelijkheidsprincipes wilde aantonen. Hij hield zich in werken als *Genio e follia* (1864) en *Genio e degenerazione* (1897) echter ook bezig met het genie, dat volgens hem ook met erfelijke afwijkingen of degeneratie verbonden was.

42 Van Boven 1992, m.n. 157-162.

terloops op: ‘Oudtijds leerde de Kerk, met behulp van de Schrift, de superioriteit van den man boven de vrouw – thans brengt de “physiologie cérébrale” tot precies dezelfde uitkomst.’<sup>43</sup> Van Bruggen zag de positivistische wetenschap als een nieuw dogmatisch geloof, en zoals ieder dogmatisme hechte ook dit geloof volgens haar aan onderscheid, namelijk tussen mannen en vrouwen. Inderdaad was het volgens de psychologie van rond 1900 voor vrouwen nauwelijks mogelijk om zich tot belangrijke intellectuelen of schrijvers te ontwikkelen. Genialiteit behoorde blijkbaar zeker niet tot de eigenschappen die men als typisch vrouwelijk beschouwde, hoewel mannelijke genieën wel geacht werden tot op zekere hoogte ‘vrouwelijk’ (en daarmee intuïtief en gevoelig) te zijn.<sup>44</sup>

Er waren maar weinig schrijvers die alternatieven zochten voor dit deterministische denken over vrouwelijkheid en genie. Frederik van Eeden was één van hen, zoals blijkt uit het essay ‘Vrouwenkwestie en socialisme’ in de eerste bundel *Studies*. Daarin probeert hij tot een sociale kritiek te komen van de positie van vrouwen, door proletariërs en vrouwen met elkaar te vergelijken. Beide groepen worden volgens Van Eeden onderdrukt, maar hebben er moeite mee zich op te werken. De termen waarin de auteur zijn kritiek stelt zijn echter badinerend: ‘Een proletarier die wil gaan regeeren en een vrouw die met mannen mee wil doen, zijn allebei alleronaangenaamste figuren, onsympathieke, stuitende wezens.’<sup>45</sup> Uiteindelijk gelooft Van Eeden wel degelijk dat vrouwen een intrinsiek vrouwelijke identiteit hebben, die ze niet moeten verloochenen. Een man nabootsen vindt hij ‘het allerergste wat een vrouw doen kan’: vrouwen zouden zich verre moeten houden van de mannelijke clubvorming die Van Eeden stupide vindt. Van individuele schrijfsters wil Van Eeden best toegeven dat ze geniaal waren; dat geldt bijvoorbeeld voor Mary Godwin, mede vanwege het huwelijk met de briljante Percy Bysshe Shelley.

Van Bruggen hield zich vanaf haar vroegste werk met deze problematiek bezig. Zo balanceerde ze als May, het pseudoniem dat ze gebruikte in haar eerste columnreeks in *Deli Courant* vanaf 9 maart 1904, tussen sociale en psychologische verklaringen voor de moeilijke positie van vrouwelijke auteurs.<sup>46</sup> Enerzijds geeft ze aan dat gebrek aan tijd en ontwikkeling vrouwelijke auteurs parten speelt. ‘Er is geen enkele vrouw in Holland op ’t oogenblik die rijp werk geeft. / Dat komt, omdat men haar geen tijd laat: het gaat bij ’t stuk, er wordt op gewacht! gewacht, er moet meer zijn.’<sup>47</sup> Daar komt bij dat de vrouw ‘als klasse’ grotendeels autodidact is. Tegelijk klaagt May over verschillende eigenschappen die vrouwelijke publicisten in de weg zitten: ‘[ij]delheid, breedsprakigheid, om ’t plezier van zich te hooren, en te laten hooren, gebrek aan zelfbeheersching, oppervlakkigheid.’<sup>48</sup>

43 Van Bruggen 1946, 495.

44 Kemperink 2001, 328. Zie Battersby 1989 voor een uitvoerige geschiedenis van de relatie genie en gender, waarbij ze laat zien hoe vrouwen uit de gangbare genieconcepten werden uitgesloten. Olwell 2011, m.n. 6-20, heeft een genuanceerde kijk op de relatie genie-gender: zij geeft aan dat het ‘genius’-begrip óók een emancipatoire rol in het Amerikaanse negentiende-eeuwse publieke debat kon spelen, onder meer bij de integratie van vrouwen in de politiek. Vgl. ook Kristeva 2004, over het bestaan van ‘feminine genius’.

45 Van Eeden 1897, 246.

46 Het is niet honderd procent zeker dat dit een pseudoniem is van Van Bruggen, maar er zijn toch wel voldoende aanwijzingen voor, aldus haar eerste biograaf Jacobs. Zo zinspeelt Karel Wijbrandts in een polemiëk met May op het feit dat achter May de figuur van Van Bruggen schuilgaat. Vgl. Jacobs 1963, 45-48 en 50-51.

47 Van Bruggen 1985b, 174. In dit citaat duidt de / op de start van een nieuwe alinea.

48 Van Bruggen 1985b, 176.

## DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE

## 4.3 De denkerslijn

*Van Bruggens denkbeelden: ontstaan en kernprincipes*

Erg progressief en complex lijken de columns van May niet, hoewel ze zichzelf wel presenteert als een auteur die de lezer op de hoogte wil houden van actuele ontwikkelingen rond vrouwencongressen, zedelijkheidsvraagstukken en de positie van vrouwelijke auteurs.<sup>49</sup> Op 8 maart 1905 neemt May in een column afstand van die exclusieve aandacht voor vrouwenzaken en vrouwelijke lezers: haar rubriek heet voortaan 'Brieven van May' in plaats van 'Iets voor onze dames', omdat ze vindt dat de aanduiding 'voor dames' haar teveel in het schrijven beperkt.<sup>50</sup> Enkele jaren later begon Carry van Bruggen een nog veel duidelijker verbreding van haar intellectuele *scope*. Laten we nu de ontwikkeling van Van Bruggens posturering als denker volgen door verschillende teksten uit de jaren 1910 in hun ontwikkeling te bespreken. Zo is goed te zien hoe Van Bruggen, zichzelf telkens positionerend tegenover Nederlandse tijdgenoten (onder wie Frans Coenen) en internationale prominente denkers (onder wie Hegel) langzaamaan tot een eigen denksysteem komt, dat ze met steeds meer bravoure gaat uitdragen.

Vroege sporen van de denkerslijn in haar posture vinden we in de brieven die ze in de jaren tien uitwisselde met Frans Coenen.<sup>51</sup> Het denkproces dat ze daarin startte vond zijn weerslag in de roman *Heleen, een vroege winter* (1913), die aan Coenen is opgedragen. Zo ontstonden haar ideeën eerst in persoonlijke uitwisseling voordat ze in de openbaarheid werden gebracht. De brieven fungeerden voor Van Bruggen als een proeftuin, waarin ze voor het eerst haar ideeën kon systematiseren, zonder zich direct voor een publiek openbaar te hoeven maken. Coenen diende daarbij blijkbaar als een klankbord en wellicht als een inspiratiebron: Van Bruggen presenteert zich als een leerling van de (oudere) Coenen. Boven de vierde brief, een aanzet tot een filosofisch essay, schreef ze 'De Rechtsidee in een Leeken-hoofdje'. Opgedragen aan den zéér-gestregen F.C.'<sup>52</sup> Het is uiteraard een cliché om een vrouwelijk intellect als een 'leeken-hoofdje' te beschrijven; uit Van Bruggens zelfbenaming blijkt gelijktijdig een omarming én een bespottung van dat cliché. Het zal namelijk snel duidelijk worden dat deze brieven geen slaafse toepassing van Coenens denken zijn, zoals haar latere grotere essays dat al helemaal niet zijn, maar dat Van Bruggen er op zelfbewuste wijze voor het eerst haar intellectuele programma in uiteenzet.

49 Overigens lijken de vroegste columns nog luchtige thema's als schoonheid en lichaamsverzorging te willen combineren met politieke of maatschappelijke beschouwingen. Over een vrouwencongres in Berlijn én zachte handen: 'Iets voor onze dames XIII', *Deli Courant*, 13 juli 1904. Over het historische belang van de promotie van Aletta Jacobs én de wondermiddeltjes waarmee een Londense vrouw een jeugdig uiterlijk heeft kunnen behouden: 'Iets voor onze dames V', *Deli Courant*, 13 april 1904.

50 Ze had het over 'mijn zeer zeker zelfgekozen, maar niettemin geborneerd opschrift "voor onze dames", dat mij terughield en *gevangen* [hield] op 't enge veldje van speciale dames belangen [sic].' ('Brieven van May XLI', *Deli Courant*, 8 maart 1905; cursivering LH)

51 Over het contact tussen Coenen en Van Bruggen, zie Sicking in Van Bruggen 1970, m.n. 10. Een later gevonden brief werd gepubliceerd in Van Bruggen 1985b, 30-34.

52 Van Bruggen 1970, 34; cursivering in de tekst.

In de brieven spreekt ze over de (on)vrijheid die ontstaat uit de verhouding tussen individu en gemeenschap, het thema dat de kern van haar filosofie zal gaan vormen: ‘Het Individu is bij zijne geboorte vrij – , en wordt onmiddellijk daarna onvrij’. Ieder individu komt immers onherroepelijk in een gemeenschap terecht die hem in zijn vrijheid belemmert. Toch is het belangrijk dat het individu blijft gehoorzamen aan zijn instinct om individualist te zijn. Van Bruggen gebruikt hier de metafoer van een bijengemeenschap, zoals ze ook later in haar werk altijd beeldspraak zal blijven gebruiken om haar ideeën te concretiseren.

De bij is van nature geneigd een ronde honigbuis te bouwen, de ronde honigbuizen van zijn burens drukken aan alle kanten tegen de zijne aan – , daardoor ontstaat de zeskant. Dat drukken is het gevolg van de *drang* naar zelfbehoud. Zoo doet de bijengemeenschap zich voor als een verzameling zuiver-sluitende zeskanten – , resultaat van gedurig conflict. Een bij, die in zijn wijsheid de gemeenschap wil helpen en op eigen hand een zeskant bouwen, stuurt de boel in den war.<sup>53</sup>

Dat de bijengemeenschap er harmonisch zeskantig uitziet, is optisch bedrog; de zeskantigheid van iedere buis is het ‘resultaat van gedurig conflict’, van het feit dat de buizen (lees: de bijen) elkaar in de weg zitten. Van Bruggen noemt dit ‘de plicht van den Aanstoot voor de harmonie van het geheel’.<sup>54</sup> Het woord ‘Aanstoot’ is hier dubbelzinnig; letterlijk lijkt het naar het ‘tegen-elkaar-aanstoten’ van de buizen te verwijzen, maar meer figuurlijk verwijst het naar de drang naar individualiteit en eigenheid bij de bijen, die hen ertoe aanzet ronde buizen te bouwen. Gemeenschap en individu hebben elkaar nodig en houden elkaar in evenwicht: ‘De gemeenschap knot den natuurlijke vrijheidslust van het individu. Het individu stelt paal en perk aan de overheerschingsdrang van de gemeenschap.’<sup>55</sup>

Hier gaat Van Bruggen met Coenen in discussie. Ze citeert een uitspraak van hem, ‘Beschaving is orde’, om die meteen tegen te spreken: ‘Neen, Orde-in-slaafschheid is dressuur. Beschaving is: Begrip, is Liefde, is orde in vrijheid, is anarchie.’<sup>56</sup> Hieruit blijkt direct haar provocatieve manier van denken: al sinds Matthew Arnolds *Culture and anarchy* (1869) was het immers een gemeenplaats om beschaving en anarchie als tegengelen voor te stellen.<sup>57</sup> Van Bruggens geloof in de noodzakelijkheid van ‘Aanstoot’ maakt echter dat orde-zonder-meer onmogelijk is – orde is voor zijn bestaan afhankelijk van zijn schijnbare tegendeel, maatschappelijke onrust.

In de vroege jaren tien werd het denkproces zowel in fictionele als in non-fictionele vorm voortgezet. Voor de fictionele uitwerking van het denksysteem was *Heleen* van belang. Het boek kan gelezen worden als een *Bildungsroman* waarin een meisje volwassen wordt en haar eigen denkbeelden ontwikkelt. Het kunstenaarschap speelt in deze roman

53 Van Bruggen 1970, 36; cursivering in de tekst.

54 Van Bruggen 1970, 36; cursivering in de tekst.

55 Van Bruggen 1970, 38.

56 Van Bruggen 1970, 38.

57 Bertens 2008, 1-8. In hoeverre Arnold een belangrijke referentie was in het Nederland van de vroege twintigste eeuw is overigens moeilijk te zeggen. Feit is dat er volgens de gegevens in PiCarta nooit een Nederlandse boekvertaling van één van Arnolds werken is verschenen. Er werd wel nu en dan naar Arnold en zijn werken in kranten verwezen, zo blijkt uit de krantencollectie van <http://www.delpher.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014).

geen rol, maar het boek laat wel scherp zien hoe een opgroeiend meisje door te lezen en na te denken tot een eigen levensvisie komt.<sup>58</sup> Bepalender voor de ontwikkeling van Van Bruggens denksysteem waren echter de essays die ze daarna schreef: *Vaderlandsliefde*, *Menschenliefde* en *Opvoeding* (1916) en vooral *Prometheus*.

*Vaderlandsliefde*, geschreven in volle oorlogstijd, is een essay waarin ze zich verzet tegen het patriottisme dat tijdens de Eerste Wereldoorlog weer hoogtij viert. Van Bruggen onderscheidt in dit stuk twee soorten liefde, vaderlandsliefde en mensenliefde. Beide vormen benoemt ze als ‘uitbreiding van het Ik’, als gemeenschapsideaal zou je kunnen zeggen, maar ze werken op een tegengestelde manier. Dat wordt opnieuw gedemonstreerd met twee metaforen: vaderlandsliefde is als een spons, mensenliefde als een stuk suiker. Als beide objecten in het water worden gegooid, reageren ze verschillend: de spons neemt het water in zich op, breidt dus uit, maar blijft als ‘Ik’ in stand, terwijl het suikerklontje ‘zijn zoetheid meedeelt aan het water en daarbij zelf ondergaat.’<sup>59</sup> *Vaderlandsliefde* zorgt er dus voor dat het individu zichzelf opblaast tot de grootte van een gemeenschap, terwijl mensenliefde de ondergang van het Ik in een groter geheel betekent.

Van Bruggen maakt duidelijk dat alleen mensenliefde ware, opofferende liefde genoemd kan worden. Alleen in die vorm van liefde geeft de Ik zichzelf ten bate van anderen. *Vaderlandsliefde* is echter een kwade gewoonte, die mensen ertoe aanzet zichzelf en hun eigen particuliere gemeenschap op te hemelen en andere naties of volkeren te verachten. Dat mensen voor het kwalijke patriottisme blijven kiezen, in oorlogstijd meer dan ooit, komt wellicht omdat ze ten prooi vallen aan ‘begripsverwarringen’.<sup>60</sup> *Vaderlandsliefde* lijkt een daad van gemeenschapszin, maar in werkelijkheid is het niet meer dan het oppompen van het Ik. Van Bruggen pleit er dan ook voor het patriottisme uit te roeien via het onderwijs.<sup>61</sup>

Terwijl Van Bruggen haar ideeën over individualisme en gemeenschap eerst in de persoonlijke correspondentie met Coenen had ‘uitgeprobeerd’, trad ze met *Vaderlandsliefde*, *Menschenliefde* en *Opvoeding* in de openbaarheid. De brochure, waarin ze het posture aanneemt van een scherpzinnig, geestig denker met autoriteit (‘De gehechtheid van den Nederlander aan zijn taal is van geen hogere orde dan die van den Volendammer aan zijn wijde broek’<sup>62</sup>), plaatste zich in een debat over patriottisme, dat in het neutrale Nederland van 1916 heel actueel was.<sup>63</sup> Het boekje laat zien dat ze zich inmiddels zelfverzekerd positioneert op de terreinen van nationalisme en internationale betrekkingen, bepaald geen thema’s die in de jaren tien als vrouwentema’s werden gezien. Argumentatief laat haar betoog toch nog vragen open, zo meen ik. Mensenliefde en vaderlandsliefde zijn volgens haar allebei op een gemeenschap gericht, zij het op andersoortige gemeenschappen – maar dit punt wordt in haar betoog niet echt duidelijk uitgelegd. Ook een element aan het einde van haar tekst wordt niet geëxpliciteerd, namelijk waarom er gestreden moet worden tegen het patriottisme terwijl dat tegelijk onuitroeibaar moet blijven:

58 Van Bruggen 1913.

59 Van Bruggen 1916c, 17.

60 Van Bruggen 1916c, 30.

61 Van Bruggen 1916c, 37-40.

62 Van Bruggen 1916c, 8.

63 Zie Tames 2006 over dit neutraliteitsdebat.

[We zullen] inzien, dat de redeloosheid der massa volkomen redelijk is, dat de meerderheid in eeuwigheid moet vervullen de haar toebedeelde rol van tegenwicht, van dood blok aan het been der levende, dat is der denkende en voortschrijdende enkelingen. Zonder die strijd [...] zou het leven uit zijne voegen raken, zou het leven ondenkbaar zijn. Het is immers die strijd. Een definitieve “overwinning”, een blijvende “beslissing”, een “doel”, dat bereikt kan worden en waarop “rust” zou volgen, is redelijkerwijs ondenkbaar.<sup>64</sup>

Een einde aan de strijd tussen ‘ontbindende’ individuen en aanhangers van de vaderlandsliefde is dus ‘redelijkerwijs’ ondenkbaar. Een vergelijkbaar argument troffen we al in de briefwisseling met Coenen aan: ook een definitieve overwinning van de gemeenschapszin bij bijen (die zich zou uiten in het maken van zeskantige buizen) zou onmogelijk zijn. Er moet strijd blijven. Maar waarom eigenlijk? Die vraag zou Van Bruggen pas systematisch beantwoorden in haar studie *Prometheus* uit 1919. Het is imposant van omvang: in meer dan zeshonderd pagina’s denkt Van Bruggen haar opvattingen zowel theoretisch als historisch veel verder door.

*Prometheus* wordt in de heterorepresentatie vaak met Hegels dialectiek in verband gebracht. Dat ligt voor de hand: Van Bruggens redeneerwijze is ontegenzeggelijk dialectisch omdat ze laat zien hoe vanuit tegenstellingen syntheses kunnen ontstaan, en ze gebruikt termen die sterk hegeliaans aandoen, waaronder ‘bewustzijn’ en ‘Eenheid/Absolute’ (dat aan Hegels ‘Geist’ doet denken).<sup>65</sup> Daar komt nog bij dat Van Bruggen vermoedelijk vertrouwd was met het denken van Hegel en in *Prometheus* bewonderend naar zijn werk verwijst.<sup>66</sup> Maar hoe productief het ook is om Van Bruggens werk aan dat van de Duitse denker te relateren, we moeten het ook niet overdrijven. Ze is bepaald geen precieze navolger van zijn werk: ze ontwikkelde grotendeels een eigen systeem, in lijn met haar opvatting dat iedere denker zijn of haar eigen ontwikkeling moest doormaken en dat er aan het principe van invloed niet teveel waarde gehecht moest worden.<sup>67</sup> Er zijn belangrijke meningsverschillen tussen de twee filosofen. Zo vormde het principe van de vrije wil een kern van Hegels (rechts)filosofie, maar geloofde Van Bruggen er niet in.<sup>68</sup> Haar filosofie is dan ook veel sterker van noodlotsdenken doortrokken; Hegel situeerde dat noodlotsdenken vooral bij de oude Grieken en meende dat het een denkwijze was die grotendeels tot het verleden behoorde.<sup>69</sup> En terwijl Hegel de staat als een belangrijke voorwaarde zag voor de zelfverwerkelijking van het Ik, beschouwde Van Bruggen de staat als een vijand van het individu.<sup>70</sup> Van Bruggen werd dan ook evenzeer door contemporaine Nederlandse denkrichtingen geïnspireerd als door Hegel. Zij was zeker niet de enige die het in de vroege twintigste eeuw over ‘Eenheid’ had: Laren, het dorp waar

64 Van Bruggen 1916c, 40. De gecursiveerde woorden in de tekst staat gespatieerd in het origineel.

65 Van Bruggens denksysteem is uitvoerig en overtuigend geanalyseerd door Sicking 1993, waarbij ook veel aandacht aan de parallel met Hegel wordt besteed.

66 Zie Van Bruggen 1946, m.n. 488-489.

67 Het is volgens Van Bruggen bijzonder eigenaardig om over ‘invloed’ te spreken en een misvatting om van ‘hegelianen’ als een soort te spreken. Wie dat doet, miskent de persoonlijke worsteling van iedere wijsgeer en verabsoluteert het denken tot een gesloten systeem. Zie Van Bruggen 1925b, m.n. 9 en 13-14.

68 Over Hegel en vrije wil: Verbrugge 2002, 120-121.

69 Over Hegel en het oud-Griekse noodlot: Van Erp 2013, 74.

70 Over Hegels visie op verschillende gemeenschappen, namelijk de familie, de burgerlijke maatschappij en de staat: Verbrugge 2002, 143-149.



ze vanaf 1914 woonde, was een verzamelplaats van theosofisch of mystiek ingestelde schrijvers en denkers die allemaal de Eenheid of het Absolute in hun werk verbeeldden.<sup>71</sup>

Vanaf *Prometheus* preciseerde Van Bruggen de strijd tussen individualisme en collectivisme door het over 'Eenheidsdrift' en 'distinctiedrift' te hebben.<sup>72</sup> Nu zouden we verwachten dat 'distinctiedrift' een uiting van individualisme is en 'Eenheidsdrift' een blijk van collectivisme, maar volgens Van Bruggen is het precies andersom: Eenheidsdrift is individualistisch, distinctiedrift collectivistisch. Dat komt door de heel specifieke betekenis die ze aan het woord 'Eenheid' geeft. De Eenheid is het alles, het geheel, dat zowel de zichtbare werkelijkheid als het denken omvat. In de Eenheid zijn subject en object dus één, een opvatting die (dan toch) erg hegeliaans is. Hegel was immers de eerste die, in de woorden van Frank Vande Veire, 'de substantie, de werkelijkheid niet als een dood object [dacht], maar als een *subject*. Denken en werkelijkheid, subject en object zijn in wezen één, en deze eenheid is de waarheid, zij het dan dat deze ware eenheid geen gegevenheid is, maar iets dat moet worden gerealiseerd.'<sup>73</sup> Bij Van Bruggen is de mens volledig ondergeschikt aan de Eenheid: de Eenheid gebruikt de mens als het ware als instrument en dat is een belangrijke reden dat Van Bruggen het geloof in een autonome, vrije wil absurd vindt.<sup>74</sup> Via de mens kan de Eenheid tot dieper inzicht in zichzelf komen. Dat gebeurt doordat zij uiteenvalt in afzonderlijkheden en daarmee waarneembaar wordt voor de mens – volgens Van Bruggen kunnen we alleen onderscheiden (zien) als we kunnen onderscheiden (verschil maken).<sup>75</sup> Maar na de bewustwording van dit uiteenvallen verlangt de Eenheid ernaar om zichzelf weer als volmaakte Eenheid te herstellen en zet ze mensen dus aan tot 'Eenheidsdrift'.<sup>76</sup>

Deze op het oog nogal abstracte dialectiek tussen Eenheid en gebrokenheid werkt Van Bruggen op een concrete, maatschappelijke manier uit. Aan de ene kant wil het individu volgens haar opgaan in een gemeenschap (Eenheidsdrift), aan de andere kant wil hij zijn individualiteit en eigenheid bewaren (distinctiedrift). Een ideologische gemeenschap op religieuze of politieke basis lijkt dan ideaal; die zet zich aan de ene kant tegen andersdenkende groeperingen af, maar brengt het individu tegelijk onder in een groter geheel. Maar Van Bruggen ziet het heel anders. Ideologieën zijn volgens haar gebaseerd op haat tegenover andere groeperingen, en drijven dus op distinctie. Daarmee brengt het gemeenschapsdenken, het denken in 'kuddes' of 'kasten' zoals Van Bruggen het noemt, ons juist niet dichterbij de Eenheid, maar verder er van af: werkelijke Eenheidsdrift vergt immers van ons dat we alle onderscheidingen en onze individualiteit opgeven.<sup>77</sup>

71 Over het denkklimaat in Laren: Heyting 1994.

72 Het vervolg van deze deelparagraaf is gebaseerd op Van Bruggen 1924b, 1946 en 1948, en op Sicking 1993, m.n. 39-104.

73 Vande Veire 2007, 96; cursivering in de tekst.

74 Vgl. Van Bruggen 1946, 41-45. Volgens Van Bruggen is het geloof in vrije wil noodzakelijk om de instituties van de staat te kunnen legitimeren: als er geen vrije wil bestaat, zou er onder andere niemand meer voor een misdaad kunnen worden bestraft.

75 Van Bruggen 1946, 6-7.

76 Van Bruggen 1946, 16.

77 Van Bruggen verdedigde in haar latere essays de stelling dat het misleidend is om te stellen dat individuen zich in collectiviteiten verenigen; het is eerder zo dat het collectief primeert. (Van Bruggen 1924b, 18-20; Sicking 1993, 68-70) In haar laatste essayreeks 'Een nieuw Realisme' verving ze zelfs haar stelling 'Levensdrift is Distinctie-drift' door 'Levensdrift is Kuddedrift' (Van Bruggen 1928, 304).

Een wereld waarin de Eenheidsdrift overwint klinkt ideaal, maar is niet voorstelbaar. Zoals haar suikervoorbeeld uit *Vaderlandsliefde, Menschenliefde en Opvoeding* al suggereerde, leidt een streven naar de Eenheid uiteindelijk tot de dood, omdat een mens zijn individuele bestaan moet loslaten. De bekendste tweeslag uit Van Bruggens oeuvre luidt dan ook: ‘Distinctiedrift is levensdrift. – Eenheidsdrift is doodsdrijf.’<sup>78</sup> Het omgekeerde, een wereld met alleen distinctiedrift, zou echter ook niet leefbaar zijn: het ontbreken van enig gevoel van ‘mensenliefde’ zou leiden tot een onleefbare plek van elkaar bevechtende ideologieën, een oorlog van allen tegen allen.

Blijft de vraag waarom het individualisme door Van Bruggen met Eenheidsdrift verbonden wordt. Dat heeft ermee te maken dat ieder werkelijk individualistisch denker de slechtheid van ideologieën inziet en daartegen vecht. Daarmee strijdt de individualist dus voor een wereld waarin distincties worden overwonnen. Ironisch genoeg betekent dat ook dat de individualist aan zijn eigen vernietiging werkt: als hij zijn Eenheidsdrift tot het einde toe zou doorvoeren, zou dat zijn dood betekenen. In de praktijk betekent dat dat iedere individualist uiteindelijk ook door distinctiedrift bevangen raakt.

Je kunt je afvragen waarom mensen überhaupt nog kiezen voor de distinctie, wanneer die drift met slechtheid en gevoelens van haat is verbonden. Volgens Van Bruggen heeft dit te maken met een ‘list’ van de Eenheid: mensen beschouwen gemeenschappen die op distinctie zijn gebaseerd (zoals nationale, politieke of religieuze groepen) als uitingsvormen van de Eenheid, terwijl ze in werkelijkheid alleen de ‘Eenvormigheid’ oftewel een ‘Spotvorm van de Eenheid’ zijn.<sup>79</sup> De Eenheid brengt door deze vermomming de mens ertoe voor de distinctie te kiezen; zoals hierboven gezegd is dat noodzakelijk omdat het individuele bestaan anders ten onder zou gaan en de noodzakelijke dialectische beweging zou ophouden.<sup>80</sup>

De metaforiek van de dialectische ‘beweging’ wekt misschien de indruk dat de dialectiek tussen Eenheidsdrift en distinctiedrift voor Van Bruggen een geruststellende schommeling is, die uiteindelijk de wereld in een comfortabel evenwicht houdt. Maar dat zou de tragiek, die zo’n belangrijk deel uitmaakt van haar denken, weinig recht doen. Eerder lijkt Van Bruggen van mening te zijn dat de wereld op een fundamentele manier in zichzelf verdeeld is.<sup>81</sup> Ze prijst Hegel, die de ‘Widerspruch’ (tegenspraak) als grondslag van het leven had geformuleerd, en verwijt latere Hegelvolgelingen als Karl

78 Van Bruggen 1948, 10. Frappant is dat deze begrippen heel psychoanalytisch aandoen, maar dat Van Bruggen ze niet aan Sigmund Freud ontleende. Freud gebruikte de term ‘doodsdrijf’ pas in *Jenseits des Lustprinzips*, dat een jaar na *Prometheus*, in 1920, verscheen. (Freud 2006)

79 Zie o.a. Van Bruggen 1924b, 18-23. Vgl. ook Sicking 1993, 64-65.

80 Van Bruggen spreekt hier van de ‘Zelfweerstreving’ van de Eenheid, terwijl ze in een latere essayreeks de verwarring van Eenvormigheid en Eenheid benoemt als de ‘Zelfvermomming des Absoluten’.

81 Het begrip ‘slingerslag’, dat verschillende keren gebruikt wordt in de roman *Eva* als metafoor voor het leven, lijkt ook op zo’n comfortabele schommeling te wijzen. Om Eva’s identiteit toe te lichten, wordt door interpreteren regelmatig het volgende citaat uit *Eva* gebruikt: ‘En neemt je de slinger mee naar links, dan veracht je het leven en je rukt aan je keten [...]. En neemt je de slinger naar rechts, dan haat je de dood en klemt je aan het leven, zooals beesten zich aan het leven klemmen, blind.’ (Van Bruggen 2007, 522; vgl. bv. De Keizer 2006, 81 en Bel 2010, 70-71) Maar boven dit citaat staat een veel minder vaak geciteerde passage die aangeeft dat de dialectiek van het leven eerder als *gespletenheid* wordt begrepen: ‘ik voelde de pijn ... die kwam op mij af, ik wist niet van waar, en kliefde mij doormidden, in tweeën, één, die ontkennd belijdt – , één, die belijgend ontkent. We zijn: ineengehechte-twee, we zijn: tegen-zichzelf-gekeerde één.’ (Van Bruggen 2007, 522)

Marx dat ze in hun denken bepaalde (klassen)tegenstellingen toch weer probeerden op te heffen.<sup>82</sup>

Van Bruggen verbindt zich dan ook nadrukkelijk niet met het marxisme of met een andere politieke ideologie: steevast representeert ze zichzelf als los van alle groepsvorming en ideologische verbanden. Daarmee lijkt ze een singuliere positie te willen verwerven in het intellectuele debat van de vroege twintigste eeuw. Tijdgenoten als Van Doesburg waren veel utopischer: zo wees Van Doesburg het denken van Hegel af, juist omdat hij diens systeem niet het geschikte middel vond 'om de tweespraak van het bestaan te overwinnen.'<sup>83</sup> Ook kunstenaars als Albert Verwey, die in de jaren rond 1910 op zoek waren naar een verbinding tussen individu en collectief en daarbij ook uitgingen van het bestaan van een mystieke Eenheid, hadden een utopisch geloof in een betere wereld.<sup>84</sup> Van Bruggens ideeën waren minder optimistisch en liepen in die zin op het schrijven van Menno ter Braak vooruit, die in de jaren twintig erg van *Prometheus* onder de indruk was.<sup>85</sup>

### **De denker en de kunstenaar in Prometheus**

De omvang en ambitie van *Prometheus* tonen aan hoe zelfbewust Van Bruggen haar posture als denker bereid is uit te dragen in de late jaren 1910. Daarnaast illustreert de studie haar denken over het kunstenaarschap: Van Bruggen positioneert zichzelf niet alleen als een ambitieus denker, maar formuleert meteen waar verantwoord kunstenaarschap aan zou moeten voldoen. Een tegenstelling die in *Prometheus* te zien is, zij het enigszins tussen de regels door, is die tussen de denker en de kunstenaar. *Prometheus* biedt volgens de ondertitel een cultuurgeschiedenis van de 'ontwikkeling van het individualisme in de literatuur' en richt zich dan ook primair op individualisme bij literaire auteurs én bij fictionele personages.<sup>86</sup> Het gaat dus zowel over Goethe als over individualistische rebelse figuren als de duivel en Reynaert de Vos. In de keuze van auteurs komen echter minstens even vaak filosofen als literaire auteurs terug. Terloops worden deze twee groepen tegenover elkaar gezet, en daarbij wordt de bewust werkende denker duidelijk geprefereerd boven de 'onbewuste' auteur.

Dat komt omdat kunstenaars in Van Bruggens denken een problematische status krijgen toebedeeld. Aan de ene kant waardeert ze die individuen die de vrije wil verwerpen en er zich bewust van zijn dat ze niet meer dan een instrument van de Eenheid zijn. Met hun onbewuste scheppingskracht en hun vrijheidsdrang symboliseren kunstenaars bij uitstek dat type. Aan de andere kant stelt ze bewustzijn hoger dan onbewustzijn en moet ze dus de kunstenaar een lagere plaats geven dan de denker. Ze waardeert alleen die kunstenaars die zich bewust zijn van hun maatschappelijke taak en die daarbij hun autoriteit gebruiken om ook het publiek bewuster te maken. *Prometheus* is de eerste tekst waarin

82 Van Bruggen 1946, 539-540.

83 Van Doesburg 2000, 701.

84 Ruiters en Smulders 1996, 185.

85 Hanssen 2000, 287-294.

86 Een effectieve en beknopte 'samenvatting' van haar historische visie op de Prometheusfiguur gaf Van Bruggen zelf in één van haar stukken in *De Amsterdamsche Dameskroniek*: Carry van Bruggen, 'Moderne litteratuur X', in: *De Amsterdamsche Dameskroniek*, 22 juli 1916.

ze deze tegenstelling tussen denken en schrijven uitdenkt, waarna latere romans zullen dienen om de oppositie te verdiepen en te nuanceren (zie paragraaf 4.5 en 4.6).

Om deze oppositie beter te begrijpen, moeten we eerst het cultuurhistorische verhaal van Prometheus wat verder ontrafelen. De figuur van Prometheus wordt in het boek een aantal keer bij name genoemd, onder meer als het over Aeschylus, Goethe en Shelley gaat.<sup>87</sup> Toch is Prometheus in de eerste plaats een metafoor bij Van Bruggen: een verbeelding van een individu dat in opstand komt tegen de machthebber ('Jupiter'). Meestal is die machthebber in *Prometheus* de staat, maar soms neemt hij de vorm aan van dogmatische vormen van geloof of wetenschapsbeoefening. Dit is een visie op de Prometheusfiguur die ten dele aansluit bij de romantische herinterpretaties van de oud-Griekse Prometheusmythe.<sup>88</sup>

De algemene schets van Van Bruggens filosofische posturering in de vorige deelparagraaf geeft al een indruk van de richting die haar betoog zal inslaan. Hoewel ze niet gelooft dat er zoiets als een vrije wil bestaat, denkt Van Bruggen wel dat het noodzakelijk is dat individuen hun vrijheidsdrang volgen. Ze hebben de taak om de 'Spotvormen van de Eenheid' – de ideologische gemeenschappen dus, die de uitingen zijn van Eenvormigheid – te ontmaskeren als niet meer dan spotvormen. Individualisten brengen daarmee een bepaalde waarheid over ideologische constellaties aan het licht, maar ze dienen er tegelijkertijd toe om het principe van 'twijfel' te verdedigen tegenover de dogmatische opvattingen van hun tegenstander(s). Wanneer de Eenheid zich in het dialectische proces van zichzelf bewust wordt ('zich herkent', zoals Van Bruggen het hegeliaans noemt), realiseert zij zich dat onderscheidingen relatief zijn. De activiteiten van individualisten dragen eraan bij: door hun strijd kunnen distincties worden opgeheven en stellingen worden losgelaten. Wanneer de Eenheid 'zichzelf vergeet' en de staat het weer voor het zeggen krijgt, gebeurt precies het tegenovergestelde: onderscheidingen worden behouden en dat leidt tot dogmatisme.<sup>89</sup>

In *Prometheus* schrijft Van Bruggen aan de Prometheusfiguur vooral een 'afbrekende' rol toe.<sup>90</sup> De individualist richt zich immers tegen het collectief, en daarmee tegen de maatschappelijke orde. Het 'ware denken' kan alleen maar leiden tot 'wat men in de maatschappij "afbrekend" noemt en in de kerk "onstichtelijk"'.<sup>91</sup> Je zou Prometheus een vrijheidsmaniak kunnen noemen: hij is er op uit om de beperkingen die de ontwikkeling van het individu in de weg staan uit de weg te ruimen. Het probleem is alleen dat die puur afbrekende rol voor de meeste mensen te zwaar is om te dragen. Uiteindelijk geven ze hun afbrekende rol op om een nieuw maatschappelijk systeem te gaan bouwen, gebaseerd op de autoriteit die ze inmiddels hebben verworven. En zo moet het ook, want hun Eenheidsdrift kan voor het behoud van de maatschappij niet tot het einde toe voltoerd worden.<sup>92</sup>

87 Aeschylus: Van Bruggen 1946, 38; Goethe en Shelley: p. 430-435 en p. 445-454.

88 Vgl. paragraaf 1 van de inleiding.

89 Van Bruggen 1946, 21.

90 In 1916 ziet Van Bruggen de Prometheusfiguur nog iets anders. In 'Moderne literatuur IX' beschrijft ze de prometheïsche auteurs Shelley en Byron als brekers én bouwers: 'Zij zijn de avant-garde van het mensendom, zij marcheren aan de spits, zij ruimen en zij bouwen, zoo ze waarlijk groot zijn, zij wagen en verliezen.' (*De Amsterdamsche Dameskroniek*, 15 juli 1916)

91 Van Bruggen 1946, 47. Vgl. ook de tussentitels van Van Bruggen 1946, 35 en 48.

92 Van Bruggen 1924b, 37-39.

Zo signaleert Van Bruggen een dialectische golfbeweging in de geschiedenis. De eerste hoofdstukken na de uitvoerige theoretische inleiding gaan over de Grieken, de middeleeuwen, de Renaissance en de Reformatie. De schrijfster volgt hier grotendeels een canonieke visie, waarin de middeleeuwen door collectiviteitsinstinct overheerst worden, in de Renaissance het individualisme de overhand krijgt, het collectivisme weer in de zeventiende eeuw domineert en het individualisme in de aanloop naar de Franse Revolutie opnieuw invloedrijk wordt.

Maar zoals bij Hegel iedere these en antithese opgaan in een synthese waarin iets van beide voorgaande stadia bewaard blijft, zo begint ook bij Van Bruggen de geschiedenis niet telkens helemaal opnieuw. De Eenheid leert zichzelf in de Renaissance al een beetje beter kennen, en in de achttiende eeuw herkent ze de eeuwige gespletenheid van haar wezen, haar bestaan tussen individualisme en collectivisme, voor het eerst werkelijk.<sup>93</sup> Van Bruggen wijst op het idee van Immanuel Kant dat het denkende individu niet alleen zijn eigen wereld schept (zij het dat het idee dat er een buitenwereld bestaat, een 'Ding an sich', niet door hem opgegeven wordt), maar dat het individu ook in morele zin voortaan zijn eigen wetten stelt. Van Bruggen noemt dit 'het autonome karakter van het moderne denken'.<sup>94</sup> Het zelfinzicht dat met dit moderne denken gepaard gaat, brengt het collectivisme een grote slag toe: het kerkelijke dogma zal vanaf dat moment nooit meer zo almachtig worden als eerst. Maar uiteraard kan de tegenstelling tussen individualisme en collectivisme volgens Van Bruggen niet opgelost worden: ze 'is eeuwig en fundamenteel'.<sup>95</sup> Daarom stelt ze dat vanaf de vroege negentiende eeuw de tegenstelling zich verplaatst van het kerkelijk-maatschappelijke naar het intellectuele domein, in de strijd tussen positivistische (dogmatische) en idealistische (individualistische) denkwijzen.<sup>96</sup>

Met de Franse Revolutie en de 'tweede of Duitse Renaissance' van Kant en de idealistische filosofen krijgt ook de Prometheusfiguur een andere betekenis.<sup>97</sup> Volgens Van Bruggen zien we in Shelley's *Prometheus unbound* en in de gedichten van Byron de Prometheusfiguur op het moment van zijn grootste triomf: deze twee auteurs vertegenwoordigen 'de rijpe, volgroeide, hartstochtelijke Prometheus-verheerlijking' in de slipstream van de Franse Revolutie.<sup>98</sup> Maar dit hoogtepunt van de Prometheusverheerlijking, dat samenvalt met de hoog-Romantiek, is meteen een keerpunt. Prometheus' rebelse positie wordt problematisch. Het zelfinzicht is gegroeid, het maatschappelijk dogma verworpen, en dus kan Prometheus ook zelf niet zonder meer in zijn eigen maatschappelijke idealen geloven. Die dreigen immers ieder moment tot nieuwe dogma's te verstenen.

93 Van Bruggen 1946, 482.

94 Van Bruggen 1946, 482-483. Deze invulling van 'moderniteit' is enigszins in tegenspraak met het feit dat ze elders in *Prometheus*, en in de artikelenreeks 'Moderne literatuur' (*De Amsterdamsche Dameskroniek*, 1916), moderniteit veel breder interpreteert. Daar behandelt ze het begrip ahistorisch, als een term die verbonden is met 'individualisme', 'kritisch denken', 'twijfel' en 'pessimisme'. Zie Van Bruggen 1946, 179, 251, 332 en 388. Modern is alles wat 'breekt aan onze zelfverheffing, onze zelfverzekerdheid, onzen hoogmoed en ons dogmatisme - , wat ons den blinddoek afrukt en ons den spiegel voorhoudt.' (Van Bruggen 1927)

95 Van Bruggen 1946, 486.

96 Ze bespreekt hier dus de 'Speculatieve Filosofie' van Kant, Hegel en anderen waarachter zij zich schaarde en de 'Positieve Wetenschap' die daartegenover geplaatst kon worden.

97 Van Bruggen 1928, 433. Safranski schreef over de uitwerking die de Franse Revolutie op het Duitse romantische/idealistische denken had: Safranski 2007, 29-47.

98 Van Bruggen 1946, 445.

Dit leidt ertoe dat er in de literatuur vanaf de late negentiende eeuw verschillende gedaanteveranderingen in de figuur van Prometheus zijn te zien. Zo herkent Van Bruggen in *Les Dieux ont soif* (1912), een roman van Anatole France over de Franse revolutionaire periode, naast de ‘Revolutieheld’ Évariste Gamelin ook de neutrale figuur van Maurice Brotteaux, de ‘vroolijke pessimist’ die de ‘dwaasheid’ van de oppositiefiguur voorbij is.<sup>99</sup> Ironische buitenstaanders zoals hij zien de vergeefsheid van het streven van de ‘opperste dwaas’ Prometheus ‘die niet merkt, dat de Jupiter tegen wien hij kampt, de grondsteen is van zijn eigen bestaan, niet anders dan daarmee te zamen te vernietigen, de Emanatie van zijn eigen wezen tot in eeuwigheid.’<sup>100</sup> Tegenover het prometheïsche fanatisme stelt Brotteaux een superieure ironische positie: hij staat overal boven.

Die neutrale tussenpositie is volgens Van Bruggen onhoudbaar. Zoiets leidt voor iedere individualist tot ‘mislukking, volkomen insipide onbelangrijkheid.’<sup>101</sup> Kortom: wie zijn vrijheidstaak teveel invult als een taak om overal vrij van te blijven, zelfs van de maatschappij, dreigt alle autoriteit te verliezen en daarmee maatschappelijk gemarginaliseerd te worden. Het is de morele verplichting van de Prometheusfiguur zich tegen de status quo te verzetten, hoezeer hij inmiddels ook heeft doorzien dat zo’n verzetsdaad nutteloos is.<sup>102</sup> Zo moet Prometheus tegen beter weten in zijn verzetstaak opnemen, en uiteindelijk het inzicht verkrijgen dat het zijn noodlot is in (een nieuwe) Jupiter te veranderen. Wat altijd al het geval was – iedere ‘breker’ verandert vroeg of laat in een ‘bouwer’ – dringt nu ook tot de oppositiefiguur zelf door. Zo treedt er een hoger bewustzijn in, een welbewust kiezen voor de oppositie, terwijl Prometheus zichzelf tegelijk in Jupiter herkent.<sup>103</sup>

In de inleiding van *Prometheus* maakt Van Bruggen duidelijk dat er twee groepen te onderscheiden zijn in de ‘vijanden van de maatschappij’: rechtvaardigen en wijzen. Deze woordkeuze doet bijna religieus aan, en Van Bruggen presenteert Jezus ook nog eens als de rechtvaardige bij uitstek (de antieke filosoof Socrates zou een schoolvoorbeeld van een wijze zijn). De kunstenaar past niet automatisch in deze tweedeling, maar ‘voor zoover de kunst aan wijsheid en rechtvaardigheid uiting geeft, is ook de kunstenaar de vijand van de maatschappij.’<sup>104</sup> Naast auteurs die we tegenwoordig eerder denkers dan literatoren zouden noemen (Erasmus, Rousseau, Kant) ruimt Van Bruggen in *Prometheus* plaats in voor *littéraire auteurs* die blijkbaar die wijsheid belichamen, onder wie Shakespeare, Goethe en Shaw.

Betekent de bijstelling dat literatoren alleen vijanden van de maatschappij kunnen zijn wanneer ze uiting geven aan wijsheid en rechtvaardigheid, dat Van Bruggen het denken boven de literatuur stelt? Literatuurwetenschapper Rob Wolfs denkt van wel. Hij spreekt over een ‘hiërarchie’ tussen het denken en de literatuur in haar werk.<sup>105</sup> Ook ik

99 Van Bruggen 1946, 563.

100 Van Bruggen 1946, 562.

101 Van Bruggen 1946, 568.

102 Van Bruggen 1946, 576. Elders laat ze zien dat de moderne tragedie dilemma’s gaat verbeelden: mensen moeten handelen, hoewel ze weten dat dat handelen niet juist is. (Van Bruggen 1946, 59-60)

103 Van Bruggen 1946, 596.

104 Van Bruggen 1946, 35; cursivering LH; zie ook p. 49.

105 Wolfs 1989, 7 en 57.



denk dat Van Bruggen met de kunstenaar enigszins in haar maag zit, en dat dat de reden is waarom ze hem minder gemakkelijk in haar model kan inpassen dan de denker. De kwestie is dat ze ten dele meegaat in het romantische discours van de onbewust schepende kunstenaar: ze stelt zich hier zoals eerder gezegd in de lijn van Tachtig.<sup>106</sup> Dat is bijvoorbeeld terug te zien in de passage over het bestaan van artistieke invloed, een van de stokpaardjes van Van Bruggen. Omdat zij meent dat de Eenheid zich autonoom ontwikkelt en dat periodes van overheersend collectivisme en individualisme elkaar dus als natuurlijk afwisselen, gelooft ze niet in invloed:

Wie het wezen van den scheppenden kunstenaar kent – en dat zijn tenslotte in hoofdzaak de scheppende kunstenaars zelf – weet wel, ook zonder steun van zijn logisch inzicht, dat van onderlingen invloed van de eene kunst op de andere geen sprake kan zijn. De half-bewuste toestand van den kunstenaar belet hem reeds het volledig begrijpen van eigen kunst – hoeveel te minder kan hij dan andermans kunst begrijpen, zoodanig dat dit begrijpen van invloed zou zijn op zijn eigen onbewust schepingswerk. Het onbewuste voedt zich aan het bewuste evenmin als vleesch de dorst lescht en water den honger stilt.<sup>107</sup>

Hier is een aantal klassieke topoi over de romantische kunstenaar te herkennen, waarmee de auteurs van Tachtig zouden hebben ingestemd: alleen kunstenaars kunnen begrijpen waar het in de kunst om draait, ze werken ‘half-bewust’ en begrijpen daardoor nauwelijks wat ze doen – laat staan dat ze zich kunnen laten beïnvloeden.

Die onbewustheid van de kunstenaar maakt hem in Van Bruggens denken problematisch. Bewustzijn staat bij haar namelijk veel hoger aangeschreven dan onbewustzijn: in perioden van ‘zelfvergetelheid’ overheersen dogmatisme en collectivisme, terwijl er weer ruimte komt voor individualisme en twijfel wanneer de Eenheid zich bewust wordt van zichzelf. Niet voor niets is ze in 1916 erg kritisch over de onbewuste gevoelsexcessen waartoe de Romantiek leidt.

De Romantiekers wilden plotseling niets van gezond verstand meer weten en prefereerden ongezond gevoel, ze dachten niet aan Toekomst, maar leden een duldeloos heimwee naar het Verleden, ze wilden niet meer vrij zijn, maar haakten er naar zich weer te binden aan alle banden, die het vorige geslacht met zoveel kracht en hartstocht – en ten koste van zooveel tranen en bloed – verbroken had.<sup>108</sup>

Zelf profileert Van Bruggen zich met een studie als *Prometheus* juist als een bewuste, emancipatoire auteur – en daarmee als een verantwoordelijke schrijver. Dit boek is het voorlopige eind- en hoogtepunt van haar jarenlange ontwikkeling van een intellectuele

**106** En niet alleen in het romantische kunstenaarsdiscours, maar ook in de romantische esthetica. Van Bruggens denken over eenheid-in-gebrokenheid, waarbij het eeuwig ‘wordende’ proces van eenheidsvorming en fragmentering centraal staat, doet sterk aan de romantisch-idealistische filosofie denken, met name die van Schelling. Zie Vande Veire 2007, 73-83 en Van Rooden 2010, m.n. 29-61.

**107** Van Bruggen 1946, 127; cursivering in de tekst. Vgl. ook Kants typering van het genie: Kant 2009, 202-206. Vgl. ook de lezing ‘Realisme en Romantiek’ (Van Bruggen 1916a) en *De Amsterdamsche Dameskroniek*, 15 januari 1916.

**108** ‘Moderne litteratuur V’, in: *De Amsterdamsche Dameskroniek*, 17 juni 1916. Pas wanneer de Romantiek zich weer bewust wordt van haar taak om de mensheid van haar banden te bevrijden, oordeelt Van Bruggen weer positief over de beweging: ‘Moderne litteratuur XVII’, in: *De Amsterdamsche Dameskroniek*, 9 september 1916.

positie, een ontwikkeling die begonnen was met de briefwisseling met Frans Coenen en de brochure *Vaderlandsliefde*. Ze verbeeldde zich daarbij steeds zelfbewuster als intellectuele vrouw: beschreef ze haar eigen intellect tegenover Frans Coenen nog als een ‘leekenhoofdje’, in het voorwoord tot *Prometheus* bekritiseerde ze eerdere studies over de Eenheidsgedachte in ferme woorden:

[Het wil] mij voorkomen, dat er vooralsnog meer vaag en verward wordt gesproken over “De Eenheid”, dat dat er wordt gepoogd, met het totaliteitsbesef als grondslag en richtsnoer, een begrensde artistiek, historisch of wetenschappelijk onderwerp grondig, klaar en concreet naar zijn eigen eischen te behandelen, zooals er ook nog steeds meer over “Het Begrip” dan met begrip over verschillende aangelegenheden wordt gesproken.<sup>109</sup>

Later in het voorwoord noemt ze haar boek ‘een bescheiden poging om het gekozen onderwerp op te trekken, uit te bouwen’, maar dan wel ‘naar alle zijden’ en ‘langs zuiver logischen weg’.<sup>110</sup> Het aantal denkers en onderwerpen dat in *Prometheus* aan de orde komt is dan ook imposant, maar één onderwerp is opvallend afwezig: het vrouwelijke schrijver- en denkerschap. Slechts één vrouwelijke auteur krijgt in dit boek een iets uitvoeriger bespreking: Anne-Louise Germaine (‘Madame’) de Staël.<sup>111</sup> George Sand wordt een enkele keer genoemd.<sup>112</sup> Andere vrouwelijke auteurs als Jane Austen, Mary Shelley en Belle van Zuylen komen in het boek überhaupt niet voor. In enkele passages gaat Van Bruggen kort in op de denkbeelden over vrouwen van de (mannelijke) schrijvers die ze bespreekt; zo meent ze dat in collectivistisch georiënteerde periodes minder ruimte is voor de vrouwelijke autonomie.<sup>113</sup> Maar ze laat in dit boek niet zien dat principes van vrijheid en individualisme juist in het geval van vrouwelijke intellectuelen problematisch zijn.

Wie *Prometheus* leest, zou de indruk kunnen krijgen dat Van Bruggen nauwelijks problemen had met mysogynie en stereotypering van vrouwen: in dit boek over individualisme – een kwestie die gemakkelijk in verband te brengen is met gender – heeft ze het niet of nauwelijks over man-vrouwverschillen. Ze schreef echter in andere teksten wél heel lucide over genderproblematiek en over vrouwelijk auteurschap. Dat was echter niet in haar grotere beschouwende teksten maar in haar fictionele en andere teksten binnen de publieksgerichte lijn.<sup>114</sup>

109 Van Bruggen 1946, ongepagineerd. De recursieve woorden in de tekst staan gespatieerd in het origineel.

110 Van Bruggen 1946, ongepagineerd.

111 Van Bruggen 1946, m.n. 443-444.

112 Van Bruggen 1946, 399, 480 en 540.

113 Van Bruggen 1946, 135 en 288-289.

114 *Eva* zou zeker als onderdeel van het filosofische posture kunnen worden gerekend en gaat ook over man-vrouwverhoudingen. Dat ik dit boek niet bespreek, is omdat hij al uitvoerig door anderen vanuit dit perspectief van filosofie en man-vrouwverhoudingen besproken is, terwijl dat voor de romans die ik in 4.4 en 4.5 analyseer veel minder geldt. Zie Fokkema en Ibsch 1984, 223-251, Sicking 1990, Sicking 1993, 292-312, Fenouillet 2006 en Pols 2008 over *Eva*. De receptie van *Eva* als filosofische roman begon al in 1928 met Ter Braaks recensie, met de veelzeggende titel ‘De bewuste vrouw en haar roman’. (Ter Braak 1950, 292-298)

#### 4.4 De publieksgerichte lijn (1): de ‘mannelijke’ kunstenaarsroman

##### *De introductie van een nieuw posture*

Carry van Bruggen schreef alle teksten die ik bij de denkerslijn schaarde onder haar eigen naam. Of preciezer: de schrijfster werd geboren als Carolina Lea de Haan, maar gebruikte de achternaam van haar eerste echtgenoot Kees van Bruggen voor haar publicaties. Dat bleef ze ook doen nadat ze van hem gescheiden was en met Adriaan Pit trouwde, waarmee ‘Carry van Bruggen’ van een eigennaam feitelijk in een schrijversnaam veranderde. Dat de achternaam Pit door haar in het dagelijks leven wel gebruikt werd, kunnen we bijvoorbeeld afleiden uit de aanhef van een brief van Menno ter Braak uit 1927: ‘Zeer geachte mevrouw Pit’.<sup>115</sup>

Binnen de publieksgerichte lijn ging ze later het pseudoniem Justine Abbing gebruiken voor de romans *Uit het leven van een denkende vrouw*, *Een kunstenaar* (1921), *Het verspeelde leven* (1922) en *De vergelding* (1923). Aangezien Van Bruggen al een hele reputatie had onder haar eigen naam, kun je veronderstellen dat ze haar best deed om geheim te houden dat Justine Abbing een pseudoniem van haar was. Erg geheimzinnig doet ze er echter niet over: zo noemt ze in de brochure *Uitgevers-praktijken* (1923) een aantal Justine Abbingtitels als deel van haar oeuvre. Op dat moment schreef ze echter wel al vier jaar onder haar pseudoniem. Het lijkt erop dat er in die eerste jaren wel degelijk wat onduidelijkheid bestond over de achtergrond van deze schuilnaam. In de vroegste recensies, die van *Uit het leven van een denkende vrouw*, wordt er helemaal niet op de pseudoniemkwestie ingegaan, maar op 4 mei 1921 worden Abbing en Van Bruggen voor het eerst wel expliciet met elkaar geassocieerd.<sup>116</sup> In de stukken daarna gebeurt dat zelden zo nadrukkelijk: de recensenten lijken vaak moeite te doen om het pseudoniem intact te houden. Zo heeft *Het Vaderland* (7 augustus 1921) het bijvoorbeeld over ‘den lijvigen roman *Een Kunstenaar* – van een onzer bekende schrijfsters – die als eerst bekroonde voor een prijsvraag voor roman-feuilleton in het Handelsblad heeft gestaan, onder den [sic] pseudoniem Justine Abbing.’<sup>117</sup> Het lijkt erop dat het pseudoniem dus deel wordt van een spelletje voor de goede verstaander: de recensent doorziet de vermomming en verwacht dat de lezer dat ook zal doen, maar verklapt meestal niet de naam van Van Bruggen.<sup>118</sup> Heel duidelijk blijkt dit uit een stuk van Carel Scharnten (*De Telegraaf*, 14 juli 1923), die Herman Robbers bekritiseert omdat die de schuilnaam heeft onthuld. Frappant is dat hij zelf weigert de naam Carry van Bruggen te laten vallen:

Wie een pseudoniem aanneemt, heeft daar zijn reden voor, en kan zich achter dat genoegelijk publiek-geheim verdekt opgesteld wanen, terwijl alle anderen doen kunnen of zij van niets weten ... Wat was het niet prettig, met Justine Abbing wat te sollen, te verklaren dat zij al heel aardig opschoot als leerlinge eener andere schrijfster ... die zij zelf was!<sup>119</sup>

115 Ter Braak 2010.

116 ‘[...] Justine Abbing (voor welken naam men ook wel Carry van Bruggen kan lezen)’. *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 4 mei 1921. Overigens is deze identificatie wat dubbelzinnig: de auteur kan ook bedoelen dat de schrijfstijl van beide schrijfsters erg op elkaar lijkt.

117 Borel 1921.

118 Daar zijn uitzonderingen op; zo noemt NRC op 5 november 1921 heel expliciet Van Bruggen.

119 Scharnten 1923. ‘Leerlinge’ moet hier niet letterlijk begrepen worden, maar eerder als ‘(minder

De keus voor een pseudoniem bracht dus een spel tussen auteur en publiek tot stand: de critici en de lezers wisten waarschijnlijk wel wie er achter het pseudoniem schuilging en konden hun vertrouwensband met elkaar en met de schrijfster bevestigen door net te doen alsof ze van niets wisten.<sup>120</sup> Dat was echter niet de enige reden voor de pseudoniemkeuze. Door Van Bruggens biograaf Ruth Wolf is gesuggereerd dat deze boeken om den brode geschreven zijn, dat Van Bruggen haar naam niet aan deze boeken wilde verbinden en daarom een pseudoniem koos.<sup>121</sup> Als dit inderdaad haar bedoeling was, dan is ze in haar opzet niet erg geslaagd: de boeken van Justine Abbing werden bepaald geen groot succes en ze verdiende er nauwelijks iets mee.<sup>122</sup> Er zijn overtuigender en inhoudelijker redenen denkbaar waarom juist rond 1920 dit nieuwe pseudoniem werd geïntroduceerd.

Vanuit het oogpunt van posture was namelijk vanaf 1919, het jaar waarin *Prometheus* gepubliceerd werd, steeds noodzakelijker dat er een pseudoniem in het leven werd geroepen, omdat de denkerslijn en de publieksgerichte lijn zich almaar minder goed lieten verenigen.<sup>123</sup> Na *Prometheus*, de beschouwende uitwerking van haar denkerslijn, werd vanaf *Het huisje aan de sloot* (1921) de schrijftuur van de boeken onder haar eigen naam 'experimenteler' en minder klassiek, vooral door het gebruik van soms moeilijk te volgen tijdsprongen en *streams of consciousness*. De naam Justine Abbing moest dienen om klassieker, minder complexe romans te schrijven voor een breed publiek. Zo verandert het posture Carry van Bruggen aanzienlijk van vorm vanaf 1920: waar onder deze naam eerst zowel meer publieksgerichte (*Een coquette vrouw*) als non-fictionele werken (*Prometheus*) werden geschreven, kreeg het posture in de jaren twintig een filosofischer statuur. Een contemporaine criticus als Herman Robbers meende al dat de naam Justine Abbing werd gebruikt voor de 'met lossere hand vervaardigde' romans. Een andere criticus, Carel Scharthen, stelde het negatiever. Hij rekende de Justine Abbingboeken onder wat hij de 'worstelromans' noemde, een reeks die zou zijn begonnen met *Een coquette vrouw*, en over deze laatste titel was hij bepaald niet te spreken. Van Bruggen had volgens hem ingezien dat die worstelromans niet onder dezelfde naam gepubliceerd zouden mogen worden als de boeken die Scharthen wél waardeerde: de 'wondermooie' herinneringsboeken als *Het huisje aan de sloot*.<sup>124</sup>

Zelf denk ik echter dat er een iets andere motivatie is voor Van Bruggens pseudoniemkeuze. Terwijl de 'experimentele' titels vaak in het verleden spelen of in een onbestemd gebleven periode, staan de boeken van Justine Abbing middenin het maatschappelijke leven van hun tijd. Onder dit pseudoniem ging Van Bruggen in op maatschappelijke en artistieke kwesties die ze urgent vond, waaronder de positie van de vrouwelijke kunstenaar, sociale marginalisering en zelfmoord.

prominente) navolger'.

<sup>120</sup> Vgl. Van Zoggel 2010, 30-31.

<sup>121</sup> Van Bruggen was nadat ze in 1914 bij haar eerste man was weggegaan kostwinner voor haar twee kinderen en haar jongere zus, wat haar ertoe aanzette om haar vroegere onderwijzersbaan weer tijdelijk op te pakken, lezingen te geven en commercieel schrijfwerk te doen. (Wolf 1980, 139-141)

<sup>122</sup> Dat blijkt uit Van Bruggen 1923, 15-17.

<sup>123</sup> Justine Abbing werd vermoedelijk voor het eerst gebruikt in september 1919, toen de publicatie van *Uit het leven van een denkende vrouw* in *Groot-Nederland* als feuilleton begon. Vgl. een advertentie in *Algemeen Handelsblad*, 4 september 1919.

<sup>124</sup> Scharthen 1923.

### De traditie van de kunstenaarsroman

Een kunstenaar is zo'n typische Justine Abbingtitel, waarin reflecties op man-vrouwverhoudingen en sociale problematiek samengaan met passages over het kunstenaarschap. We zouden het boek vanwege de centrale plaats die voor kunstenaarschap wordt ingeruimd in het literaire genre van de kunstenaarsroman kunnen situeren. De wortels van dat genre worden meestal rond 1800 in Duitsland gezocht, als een product van de Romantiek en uitvloeisel van nieuwe esthetische ideeën bij onder andere Moritz, Kant en Schiller.<sup>125</sup> In de klassieke *Künstlerroman* gaat het over de wording van een individu tot artiest; dit genre wordt namelijk beschouwd als een subgenre van de *Bildungsroman*, waarin we een jonge hoofdpersoon in zijn of haar ontwikkeling volgen. De spanning tussen individualiteit en de eisen die door de maatschappij gesteld worden staan centraal. Moretti beschreef de *Bildungsroman* als de 'symbolic form' van de moderne tijd, waarin maatschappelijke dynamiek en persoonlijke ontwikkeling centrale culturele noties worden.<sup>126</sup> Juist jonge kunstenaars zijn interessant materiaal wanneer er over Bildung geschreven wordt, omdat de kunstenaar vanaf de Romantiek kan worden gezien als een verbeelders van persoonlijke autonomie en non-conformisme.

De *Künstlerroman* wortelt dus van oorsprong in een romantisch, Duits model van het kunstenaarschap. De term had, misschien vanwege die begripsgeschiedenis, aanvankelijk een wat beperkte toepassing op romans van canonieke mannelijke auteurs als Goethe, Gottfried Keller, Mann, Proust en Joyce. Rond de jaren tachtig van de twintigste eeuw kwam er echter aandacht voor de gegenderde status van de concepten *Bildungsroman* en *Künstlerroman*: romans over vrouwelijke kunstenaars, of geschreven door vrouwelijke kunstenaars, waren buiten het genre gehouden. Vanaf de jaren 1980 leidde dit inzicht niet alleen tot aandacht voor voorheen weinig bestudeerde *Künstlerromanen* als *Corinne ou l'Italie* (1807) van Madame de Staël, maar ook tot kritiek op de voorheen gangbare definitie van een kunstenaarsroman.<sup>127</sup> Zo werd getoond hoe ideeën als het sublieme en genialiteit, die in de kunstenaarsrepresentatie zo'n belangrijke rol spelen, gegenderde concepten zijn die een mannelijke kunstenaar veronderstellen.<sup>128</sup> De geniale kunstenaar paste slecht bij de rol die zeker tot diep in de twintigste eeuw meestal aan het vrouwelijke personage was voorbehouden – die van passieve, bescheiden figuur die zich dienstbaar maakt aan een man. Wat Aagje Swinnen over de vrouwelijke kunstenaarsfiguur schrijft

125 Soms worden Goethes oden en zijn romans *Die Leiden des Jungen Werthers* (1774) en *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/1796) als vroege representanten aangeduid. (Beebe 1964, m.n. 27-38) Andere bronnen noemen *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) als eerste kunstenaarsroman. (Varsamopoulou 2002, x [=10]) Over de Duitse kunstenaarsroman: Meuthen 2001. Zima 2008 besteedt aandacht aan de evoluties in het genre vanaf de Romantiek tot in het postmodernisme.

126 Moretti 1987, m.n. 4-6.

127 Beebe 1964, 71-72 noemt *Corinne* wel even, maar bespreekt het boek slechts minimaal. Opvallend is ook dat hij benadrukt dat het een 'populair boek' was – dit doet denken aan het verwijt dat vrouwelijke auteurs veel vaker gemaakt wordt, namelijk dat ze eerder publiëksromans van inferieure kwaliteit schrijven dan 'echte' literatuur. Varsamopoulou 2002, ix-xxvi geeft een bespreking van de kritiek op de kunstenaarsroman en gaat daarbij speciaal in op de genderproblematiek. Franken 2001 biedt een bespreking van de kunstenaarsromans van A.S. Byatt. Zie ook Swinnen 2006 (134-184 specifiek over de kunstenaarsroman) en Castle 2006, 192-248 over de genderproblematiek van de *Bildungsroman*.

128 Franken 2001, 41-42; Blau DuPlessis 1985, 84-85.

(‘Bij een mannelijke kunstenaar wordt [...] zelfadoratie aanvaard en zelfs verondersteld. Een vrouw die zichzelf in het centrum plaatst, wacht daarentegen het verwijt de grenzen van haar geslacht te overschrijden’<sup>129</sup>) is niet alleen in de vroegste *Künstlerromane* te herkennen, maar speelt zelfs tegenwoordig nog.<sup>130</sup>

Het boeiende van de kunstenaarsroman is dat het genre aan de ene kant een representatie biedt van de heersende denkbeelden over kunstenaarschap in een bepaalde periode, en aan de andere kant ook een krachtige posturerende werking heeft. Een schrijver representeert met een kunstenaarsroman altijd zichzelf én ‘de’ kunstenaar, zelfs als de roman in kwestie over een beeldend kunstenaar of muzikant gaat en niet over een schrijver. Bovendien speelt een kunstenaarsroman met het droste-effect: niet alleen de schrijver van het boek, ook de kunstenaar in het boek heeft een posture. In het posture-schema (vgl. paragraaf 4 van de inleiding) zou op het niveau van het personage een ingebed schema kunnen worden ingetekend, waarin de persoon van de fictionele biografische persoon wordt onderscheiden van de fictionele auteur, de fictionele ingebedde verteller et cetera. Op dit ingebedde niveau van posturering bevinden we ons in het geval van een kunstenaarsroman. Wanneer de hoofdpersoon-schrijver in een roman zelf ook weer aan een roman werkt met een kunstenaar in de hoofdrol, wordt het aantal posture-niveaus pas echt duizelingwekkend.

### Een kunstenaar: de artiest als gevaar

Justine Abbing maakt op een heel specifieke manier gebruik van de mogelijkheden van de kunstenaarsroman: ze presenteert in dit boek personages die de verpersoonlijking van een bepaalde levensvisie zijn. Achter deze werkwijze lijkt een strategie schuil te gaan: de lezer wordt uitgenodigd zich nu eens met de ene, dan weer met de andere positie te vereenzelvigen, om zo verschillende verhoudingen tot het kunstenaarschap en het individualisme uit te proberen. Een belangrijk complementair tweetal in het boek is Rob Ravesteyn en Melchior Colleyn, de eerste het prototype van een echt romantisch genie, de tweede van de bedaagde denker. Door Rob als een gevaarlijk, onbewust genie voor te stellen en Melchior als een verstandiger en bezadigder figuur, lijkt Van Bruggen eenduidig de denker boven de kunstenaar te stellen, zoals ze met *Prometheus* ook al deed. De introductie van een derde personage, Annet Broese, compliceert de zaak echter. Zij is in praktische zin de verliezer van de roman: na een relatie met Rob wordt ze berooid achtergelaten en zijn haar kansen op een burgerlijk huwelijk verkeken. Maar in morele zin is ze ver boven de andere personages verheven, óók boven de saaie Melchior. De roman laat namelijk zien dat zij een prometheïsche strijdbaarheid behoudt die Melchior achter zich heeft gelaten.

In de beschrijving van Rob zijn zowat alle topoi van de energieke jonge kunstenaar bijeengebracht:

<sup>129</sup> Swinnen 2006, 148.

<sup>130</sup> Swinnen laat zien dat vergelijkbare problemen ook nog in de ontvangst van een hedendaagse auteur als Connie Palmen spelen. (Swinnen 2006, m.n. 149-152) Ook Janneke van der Veer toont dat aan in een vergelijking van de ontvangst van autobiografisch getint werk van A.F.Th. van der Heijden en Connie Palmen. (Van der Veer 2013)



In hem [...] stookten verlangen en gretig ongeduld om het leven te veroveren, de toekomst naar zich toe te halen en te bezitten, om alle machten en mogelijkheden, waarvan hij tot overkroppens toe drachtig zich voelde, te verwezenlijken, een vlam, nu eens stil brandend, dan weer hoog uitslaand, zoodat hij zichzelf schroeide. / Wat wilde hij niet al, wat zou hij niet kunnen bevechten ... ongebreidelde vrijheid, onbegrensden uitgroei van zijn kunstenaarsziel, inwilliging van alle verlangen, stilling van elken honger.<sup>131</sup>

Rob laat zich niet begrenzen ('ongebreidelde vrijheid, onbegrensden uitgroei van zijn kunstenaarsziel'), hij is op het veroveren van de toekomst gericht ('het leven te veroveren, de toekomst naar zich toe te halen en te bezitten') en hij wordt met vuurmetaforen in verband gebracht ('stookten', 'een vlam'), wat hem het karakter van een 'vuurbrennende' Prometheus geeft.<sup>132</sup> Overigens herkennen ook andere personages in *Een kunstenaar* hem als een vurige persoonlijkheid. Melchior en Cato Colleyn, de burens van Rob, benoemen hem als een 'herfstchrysanthe', die van binnen zó gloeit, dat hij zich 'aan getemperde kleur en getemperde warmte verkoelen moet'.<sup>133</sup> Rob ervaart een verlangen naar de toekomst, naar nog ongekende vergezichten (waar het hem precies om gaat blijft onduidelijk; er wordt gesproken van 'een kramp van hartstochtelijk haken naar het verborgene'<sup>134</sup>). Telkens als hij in die hoogmoedige, zelfverzekerde stemming is, wordt hij echter door angst overmand:

Maar dan ineens, terwijl die golf binnen in hem nog rees, kwam als uit bleeken horizont de vrees geslopen ...; mèt dat hij in zijn verbeelding den levensknop openrukte, voelde hij een somberheid over zich komen ... in een angstaanjagend visioen had hij het zoo heet-begeerde openmachtige leven als een rots Citadel hoog boven en over zich heen zien hangen, onneembaar, onbereikbaar, verpletterend in eeuwige dreiging en hij voelde zijn lippen kil worden en bleek.<sup>135</sup>

De metaforiek in dit fragment is complex. De creatieve golf waardoor Rob in de eerste regel wordt bevangen, wordt binnenin hem geplaatst, terwijl de angst buiten hem wordt gesitueerd: die komt 'als uit bleeken horizont geslopen'. Het woord 'levensknop' in het vervolg van de passage is moeilijk te duiden, ook omdat het hier om een neologisme lijkt te gaan: het begrip doet enerzijds aan de 'levensknop' denken, het punt in een plant waarvan de groei lijkt uit te gaan, terwijl het anderzijds vanwege het gebruik van het werkwoord 'openrukken' associatief verbonden is met een deurknop.<sup>136</sup> In de tweede interpretatie zou achter een innerlijke deur de somberheid huizen, terwijl de associatie met 'levensknop' weer verbonden is aan de voorstelling van het leven als een (subliem) natuurverschijnsel in de volgende regel.<sup>137</sup> Robs onstuimige omhelzing van het leven en

131 Van Bruggen 1921, 41. Vgl. voor die topoi Doorman 2004, 160-161. In dit citaat duidt de / op de start van een nieuwe alinea.

132 Prometheus was immers de figuur die het vuur stal van de goden, al dan niet om er kleien mensfiguren mee tot leven te wekken. (Dougherty 2006)

133 Van Bruggen 1921, 43-44. Merk op dat Robs vurige, 'uitheemse' uiterlijk voor Melchior en Cato ook met zijn 'ras' verbonden is: hij is halfjoods. (Van Bruggen 1921, 40)

134 Van Bruggen 1921, 41.

135 Van Bruggen 1921, 42.

136 WNT, lemma 'levensknop' onder 'Leven II'.

137 Deze beschrijving doet sterk denken aan de klassieke beschrijving van de sublieme ervaring. (Von der Thüsen 1997, 17-21) Het is typerend dat hier een natuurbeschrijving wordt gebruikt om de uitwerking van het

de kunst brengt hem hoe dan ook in gebieden waar zijn eigen individualiteit op het spel komt te staan: óf omdat er gebieden in hem huizen die hij niet van zichzelf kent, óf omdat er een vijandige buitenwereld opdoemt die hem dreigt te verpletteren. Robs ontzagwekkende ervaring is ook te beschrijven in de termen van Van Bruggens Eenheidsfilosofie: op het moment van het scheppen raakt de kunstenaar aan de 'pure' Eenheid, aan de plek waar de eigen individualiteit in gevaar komt en dus aan de dood.

Tegenover Rob Ravesteyn staat de rustige dokter Melchior Colley, die tegen de veertig loopt en daarmee zo'n vijftien jaar ouder is. Hij lijkt kalm en burgerlijk geworden, tot ergernis van Rob. Die vraagt zich af of de verhalen kloppen die hij over Melchior gehoord heeft: dat hij 'als student nauwelijks in debat zijn kalmte bewaren kon, dat hij bleek en stamelend opstoot tegen onrecht, tegen rede-verdraaiing, tegen arglist en valsch vernuft'. Rob vreest dat zijn bedaardheid door het huwelijk komt en het 'al te geregelde leven, zonder emoties, zonder avonturen'.<sup>138</sup> Je zou de tegenstelling tussen Rob en Melchior dus als een klassiek generatieconflict kunnen zien. Melchior ziet het zelf anders; hij beschrijft zijn rustige levenshouding als het gevolg van een intellectuele ontwikkeling. Feitelijk is hij als denker en schrijver door een aantal stadia heengegaan, zoals hij uitlegt aan Rob:

"Ik geloofde in een Redelijke Wereld ... al heel jong geloofde ik daarin ... [...] en ik zag overal, overal rondom mij de botste redeloosheid ... toen was er toch maar één oplossing mogelijk: dat in de Redelijke Wereld het redeloze-zelf zijn noodwendigheid moet hebben, dat het onmisbaar is. En [later] begon ik te bemerken, dat elk logisch redeneeren tenslotte neerkomt op ontkennen en weerleggen ... op het corrigeren van dwalingen, op het opruimen van dogma's, dat het dus feitelijk negatief is, opheffend, vernietigend in zekeren zin. [...] Toen begon ik te beseffen dat dwaling en haat en leugen en zelfzucht en eenzijdige verblindende levensgrondslagen zijn en dat degene, die ze bestrijdt, die grondslagen ondermijnt."<sup>139</sup>

Melchior heeft dus grofweg hetzelfde bewustwordingsproces doorgemaakt als de Prometheusfiguur in de gelijknamige studie: eerst een fase van rebellie, dan het inzicht dat het 'redeloze-zelf' zijn plek moet hebben in de redelijke wereld, dan het inzicht dat verzet tegen dat redeloze tóch noodzakelijk is, door middel van het afbreken van waandenkbeelden en het ontmaskeren van dogma's. Hij heeft leren inzien dat het redeloze 'fundamenteel' is en dus niet zomaar uit de weg geruimd kan worden, zoals hij dacht toen hij jong was.<sup>140</sup> Je kunt zeggen dat Melchior tot op zekere hoogte een spreekbuis is van Justine Abbing, die via deze verhaalfiguur een posture van een intelligente, rustige denker aanneemt. Tegelijkertijd is duidelijk dat ook andere verhaalfiguren, onder wie Rob, hun weerslag hebben op het posture van Justine Abbing. Zo gebeurt in *Een kunstenaar* ongeveer hetzelfde als in *Max Havelaar* (vgl. paragraaf 2.3): verschillende personages gaan functioneren als fictionele verbeeldingen van één en dezelfde auteur.

sublieme op de kunstenaar te schetsen. Zoals Immanuel Kant ook in de eerste plaats de natuur gebruikte om de uitwerking van het grootse en onbevattelijke op de menselijke verbeeldingskracht te beschrijven, zo grijpt Abbing hier ook terug op natuurmetaforiek. Vgl. Kant over het verhevene: Kant 2009, 153-157.

138 Van Bruggen 1921, 48.

139 Van Bruggen 1921, 52-53.

140 Van Bruggen 1921, 53.

De figuren van Rob en Melchior symboliseren een fundamenteel conflict, dat in *Prometheus* ook een rol speelde. De rebelse kunstenaar Rob, die in zijn scheppingsdrang door onbewuste gevoelens van onlust en lust gedreven wordt, lijkt in hetzelfde individualiseringsproces verwickeld als Melchior, maar op een lagere ‘traptrede’: hij verzet zich blind tegen alles en weet nog niet hoe het kritische individu zich tegenover het redeloze in de wereld moet verhouden. Het is daarbij de vraag of hij zich, als rasechte kunstenaar, ooit tot een denker in de ware zin van het woord zal ontwikkelen – vermoedelijk niet, want daar is hij te weinig reflexief voor. Hier wordt duidelijk waarom Abbing/Van Bruggen meer waardering voor het denkerschap dan voor het kunstenaarschap heeft: het kunstenaarschap is als het ware primitiever, minder (zelf)bewust, misschien zelfs minder ethisch.

Dat laatste – de amoraliteit van de kunstenaar – komt aan het licht wanneer blijkt dat Rob altijd een muze nodig heeft. Hij is voor zijn scheppend werk afhankelijk van een vrouw die hem bewondert en die hij kan aanbidden. Problematisch is dat de magie van een geliefde snel voor hem is uitgewerkt, zodat hij het steeds met nieuwe vrouwen moet aanleggen. Als we kennis met hem maken, is een langdurige relatie net stukgelopen en legt hij juist contact met Conny Ebers. We zien haar inspirerende kracht meteen in werking: wanneer Rob haar met Melchior ziet praten, ervaart hij hoe een schilderij waaraan hij nu werkt worden moet, ‘als in een zuil van gloed, uit de kern van zijn wezen opwaarts gerezen’, ‘hoe hij dat onstoffelijk licht zou vangen, dat vluchtige moment doen stollen, voor altijd, voor haar ... In zijn hand kwam een vreemde siddering, als voerde hij reeds het penseel, bewoog het voor het doek, gelijk een lans geveld, door de machtige stuw van zijn trillenden scheppens-hartstocht, uit de feilloze vastheid van zijn verklaard begrip.’<sup>141</sup> Opvallend is dat de inspiratie die door de vrouw wordt opgewekt in masculiene, fallische termen (‘zuil’, ‘opwaarts gerezen’, ‘lans’, ‘vastheid’) wordt gegoten. Van de werking van zulke vrouwelijke muzen is Rob zich onbewust: hij lijkt zich te moeten ‘hechten’ aan een vrouw, bijna als een parasiet, om tot iets te kunnen komen. Alleen als er een ander bij is kan hij zichzelf ‘naderen’, ‘bezitten’ en ‘verwezenlijken’ in zijn kunst. In die zin is Rob het tegenovergestelde van een autonome kunstenaar, die volledig vrij produceert.<sup>142</sup> Frappant is dat Rob half joods is en dat joods parasitisme een bekend stereotype is in de (interbellum)cultuur. Deze stereotypering is des te opvallender omdat Carry van Bruggen zelf als jodin kritisch over antisemitisme schreef, bijvoorbeeld in de roman *Het Joodje* (1914).

Het is duidelijk dat de kunstenaar in deze roman angstaanjagende trekken krijgt: Rob is een vampier – mijn term – die zich zijn muzen gewelddadig toe-eigent voor inspiratie. Daarbij kunnen zelfs dodelijke slachtoffers vallen, zo blijkt later. Als het afloopt tussen Conny en Rob heeft dat voorspelbare gevolgen voor hemzelf en voor zijn kunst. Van fallische kracht is geen sprake meer – hij lijkt wel ‘een verflenste plant’, ‘als waren de sappen in hem verdroogd’ – en het weinige werk dat hij afleverde was ‘vlak en troebel, als beslagen, als hing er ergens een floers, dat zijn eigen diepste wezen voor hem ver-

<sup>141</sup> Van Bruggen 1921, 61-62. Zie ook een andere passage over Robs geweldige scheppingsdrang dankzij Conny: Van Bruggen 1921, 153-154.

<sup>142</sup> De geciteerde woorden staat in Van Bruggen 1921, 141.

borg'.<sup>143</sup> Wanneer zijn lans hem ontbreekt, kan hij het doek dat over de werkelijkheid ligt niet doorsteken. Dramatischer nog is het effect op Conny: zij pleegt zelfmoord wanneer Rob haar laat vallen.

Nu komt het tot een botsing tussen de wereldvisies van Rob en Melchior; een heel belangwekkende passage, omdat het een van de weinige momenten in de roman is waarin de kunstenaar expliciet tegenover de denker wordt gezet. Rob pleit zichzelf van alle schuld vrij. Maar Melchior neemt zijn vriend Conny's dood wél kwalijk, en volgens Rob doet hij daarmee zijn eigen theorie over het niet-bestaan van de vrije wil geweld aan.<sup>144</sup> Als er geen vrije wil bestaat, bestaat er immers geen persoonlijke verantwoordelijkheid. Maar daar denkt Melchior anders over. De vrije wil mag dan niet bestaan, iedereen wordt volgens hem wel door 'wil' gedreven, een boven het individu uitstijgende kracht die de mens bestuurt als was hij een marionet. In die zin is Melchiors verontwaardiging belangrijk en zelfs noodzakelijk, zoals hij met een weinig heldere zin uitdrukt: "De zedelijke verontwaardiging van den een is een ontwikkelingsprikkel voor den onvrijen wil van den ander."<sup>145</sup> Als ik hem hier goed begrijp, beweert hij dat Robs 'wil', dat wat hem drijft in het leven, helemaal niet vrij is, maar wel door anderen een bepaalde richting op gestuurd kan worden. Melchiors verwijten zijn dus een poging (van de 'marionetten-speler' die hen uiteindelijk allebei in zijn macht heeft, de Eenheid) om Robs denken te veranderen.

Melchior vergelijkt de 'onvrije wil' van de mens met het 'onvrij talent' van Rob als kunstenaar: ook dat talent kan geïmproviseerd worden, zonder dat dat betekent dat een kunstenaar er vrije beschikking over heeft. Voor de denker geldt ongeveer hetzelfde als voor de kunstenaar, ook hij beheerst zijn wil slechts gedeeltelijk: "[J]ij stelt je al moeilijker artistieke problemen ... en hij [de denker, LH] stelt zich al zwaarder zedelijke eisen ... en daarbij gelooft hij evenmin in de vrijheid van zijn wil als jij in de "vrijheid" van je talent."<sup>146</sup> Hier wordt impliciet gesteld dat een denker als Melchior zedelijk oftewel ethisch gezien op een hoger plan staat dan de kunstenaar. Een kunstenaar traint immers zijn talent dat hij maar gedeeltelijk zelf in de hand heeft, de denker 'oefent' zijn zedelijkheid die hem deels ingeschapen is, maar die hij toch enigszins kan ontwikkelen.

We zien in *Een kunstenaar* dus een dualistische visie terug: kunstenaars en denkers vormen twee groepen die elkaar maar in beperkte mate kunnen begrijpen. Kunstenaars zijn in beginsel 'onbewuste', prometheïsche figuren die in een primitief verzet met de wereld zijn verward en daarmee een min of meer amorele rol spelen, terwijl denkers juist ethisch ontwikkeld zijn en bovendien inzicht hebben in het prometheïsche verlangen naar verzet dat de kunstenaar overheerst; zij zien dat dit verlangen naar verzet nutteloos, maar noodzakelijk is. Deze plot volgt in grote lijnen de conventies van de klassieke kunstenaarsroman uit de Romantiek, waarin het immers draait om de spanning tussen de kunstenaar en de burger. Maar *Een kunstenaar* introduceert ook nog een vrouwelijk personage, en zij is het die een genderprobleem in het leven roept.

143 Van Bruggen 1921, 141.

144 Hier zien we opnieuw dat Melchior in *Een kunstenaar* de ideeën van Van Bruggen verwoordt. Ook zij keerde zich immers in haar essays tegen de vrije wil. Vgl. paragraaf 4.3.

145 Van Bruggen 1921, 173. Melchiors monoloog beslaat de pagina's 171-175.

146 Van Bruggen 1921, 172.

Annet Broese, zo heet ze, is een talentvolle jonge vrouw die zich probeert los te maken van de ‘smet’ die haar familie aankleeft en waarvoor ze zich schaamt. Annets vader is een alcoholist, haar moeder vindt ze zwak en passief, haar zus Jo ordinar en haar broer Willem onontwikkeld. De Bree, een onderwijzer die haar aanneemt als zijn opvolger, kijkt haar niet op haar familiegeschiedenis aan. Dat ervaart ze als een bevrijding:

Alsof een natuurwet, tot nu toe onaantastbaar gewaand, ineens was weerlegd, alsof van een dogma, onweerlegbaar geloofd, ineens het onhoudbare was gebleken, alsof een ziekte, voor ongeneeslijk gehouden, plotseling werd geheeld, een toover verbroken, zoo gloorde in haar aan de bevrijdende mogelijkheid, dat er menschen bestonden, die haar konden zien als mensch-alleen, als vrijstaande persoonlijkheid, niet juist steeds en juist uitsluitend in het familieverband [...].<sup>147</sup>

Er wordt een conflict zichtbaar tussen Annets omgeving, die klaarblijkelijk veel waarde hecht aan stand en afkomst, en Annet zelf, die zichzelf als een ‘mensch-alleen’ beschouwt. Hier zien we een kritische analyse van het deterministische wereldbeeld van het naturalisme (vgl. ook paragraaf 4.6): personages zijn niet door ras of stand gedetermineerd, alleen ondervinden ze in de praktijk wel de effecten van het feit dat de buitenwereld vasthoudt aan vermeende ras- en standsverschillen.<sup>148</sup> In de familie De Bree vindt Annet begrip en liefde; ze krijgt al gauw een relatie met zoon Maarten. Dat betekent voor haar meteen een flinke stap omhoog op de maatschappelijke ladder, want de familie De Bree is van een hogere klasse en Maarten is ook nog succesvol in de handel.<sup>149</sup> Een comfortabele toekomst ligt voor haar open.

Toch zit het niet goed tussen haar en Maarten. Hij is als handelaar namelijk de saai burger in persoon. Annet, daarentegen, is een gevoelige en intelligente individualist die doordrongen kan raken van de Eenheid. De grenzen tussen haarzelf en de wereld vervloeien dan, een ervaring die Abbing beschrijft met een overvloed aan zintuiglijke waarnemingen: ‘een machtige ruisching van geluid, een overstelpende zoetheid kwamen haar uit het fluweelig duister tegemoet’, ‘de essence van het ruischende, lispelende duister’, ‘één smartelijke zoetheid van omsluierd raadsel, van teeder-lispelend geheim’. Annets Eenheidsdrift (die term valt in de roman overigens niet) leidt er op een gegeven moment toe dat haar persoon wordt ‘opgenomen in het Al-zijn’.<sup>150</sup> Terwijl dit gebeurt komt

<sup>147</sup> Van Bruggen 1921, 25.

<sup>148</sup> Benjamin Vischkooper, hoofdpersoon van *Het Joodje*, maakt als arme joodse jongen een snelle klim langs de maatschappelijke ladder via zijn contacten met een rijk gezin en via het schrijven van gedichten. De omgeving waarin hij terecht komt beschouwt hem eerst als een ware dichter – niet in de laatste plaats vanwege zijn bohémienachtige uiterlijk – maar aan het slot van de roman wordt zijn droom (professioneel kunstenaar worden en trouwen met een vermogend meisje) ruw verstoord. Uiteindelijk overheerst het geloof in de maatschappelijke scheidslijnen, dat bepaalt dat hij als ‘sloeber’ nooit met een rijke vrouw zal mogen trouwen. (Van Bruggen 1919)

<sup>149</sup> Vgl. Van Bruggen 1921, 110, waarin verteld wordt dat Maartens moeder vaak ‘toespelingen [maakte] op het verschil in stand en staat’.

<sup>150</sup> Van Bruggen 1921, 136; cursivering LH. De ervaring die hier beschreven wordt kan worden beschouwd als een ‘moderne epifanie’, zoals Jaap Grave het noemt: ze wordt niet door een grootse gebeurtenis opgewekt (maar eenvoudigweg door het ervaren van de avondlijke natuur), ze heeft een momentaan karakter (de ervaring wordt als een flits van inzicht beschreven) en wordt niet bewust opgeroepen, maar ondergaan. (Grave 2012, 35-36 en Van Halsema 2006) Het momentane karakter wordt uitgedrukt door de zin ‘Daar sloeg haar

Maarten de trap op. Annet staat op het punt hem bij zich te roepen, maar iets weerhoudt haar dat te doen. Zijn komst zou de ervaring namelijk niet intenser maken, maar tenietdoen. Terwijl de Eenheid weer uiteenbreekt in onderdelen ('elk ding leefde op zichzelf en ook zij was weer op zichzelf teruggeworpen') komt Annet tot het beslissende inzicht dat de menselijke ziel uiteindelijk nader komt tot 'de ziel van hemel-en-aarde', tot de Eenheid dus, dan tot 'de ziel van den meest-geliefdsten [sic] mensch!'<sup>151</sup> Annet verwoordt hier in vrije indirecte rede een gedachte die weer nauw aansluit bij Van Bruggens Eenheidsfilosofie: de tragiek van de mens is dat hij slechts wanneer hij alleen is aan de Eenheid kan raken. Annet ontmaskert hier het liefdespaar als een spotvorm van de Eenheid.

Later raakt haar problematiek verbonden met de kunstenaarsthematiek, namelijk wanneer zij als muze van Rob Ravesteyn gaat fungeren. Hij is met zijn ongebreidelde scheppingsdrang de enige die in staat is het Eenheidsgevoel niet alleen passief te ondergaan, maar op te wekken. Wanneer Annet bij hem is, ervaart ze opnieuw de nabijheid van het Absolute, en dit keer doet zijn aanwezigheid beslist geen afbreuk aan de ervaring. Integendeel. Zo komt Annet erachter dat alleen de liefde van een kunstenaar de Eenheidservaring kan oproepen én intact kan houden. Ze realiseert zich dat ze zich van de burgerlijke Maarten moet ontdoen en moet meegaan met Rob: 'Dáár lag de weg [...], dit was de baan, die tot het Hart der dingen voerde, dit de sleutel, die de Poort ontsloot, de Berg van waar het Beloofde Land aanschouwt, dat wel nooit betreden, maar met oogen genooten kon worden ...'<sup>152</sup> De mystieke Eenheid wordt hier als een gevaarlijk gebied verbeeld dat 'nooit betreden' mag worden, maar ze kan er toch van verre naar kijken.

De afloop van deze affaire laat zich raden: al snel laat Rob haar vallen voor een nieuwe vlam. Maanden later zoekt Melchior haar op, nu ze is gaan werken en wonen in een armoedige jodenbuurt in de stad. De tegenstelling tussen haar frisse provinciale leven vóór haar keuze voor Rob en haar huidige armzalige leven wordt duidelijk in de verf gezet.<sup>153</sup> Maar als Melchior aan Annet voorstelt dat ze terug kan komen bij Maarten, gruwet ze van het idee. Haar ervaring met Rob heeft haar doen inzien wat ware liefde is. Een relatie met een burger, met een niet-kunstenaar, zal voortaan onmogelijk zijn.

Uit de slotscène, een ontmoeting tussen Melchior en Rob, blijkt dat Melchior tot het inzicht is gekomen dat de mens Rob Ravesteyn in eeuwig conflict zal zijn met de kunstenaar Rob Ravesteyn. Als mens wil hij niemand schaden, maar als kunstenaar moet hij mensen – lees: vrouwen – kwaad doen om tot werk te kunnen komen.<sup>154</sup> Voor Melchior

stemming plotseling om' even daarvoor. (Van Bruggen 1921, 136, cursivering LH)

**151** Van Bruggen 1921, 138. Een vergelijkbare epifanische ervaring heeft Annet op p. 157-158. Op p. 218-221 gaan Annet en Maarten naar een klassiek concert, waarbij de muziek Annet opnieuw in vervoering brengt. Hier ervaart ze nog duidelijker de afstand tot Maarten: in haar roes leidt het kijken naar Maarten tot een rilling die 'ze niet begreep, kil en vluchtig, dadelijk weer weg.'

**152** Van Bruggen 1921, 234-235.

**153** Melchior heeft het over 'dezen nauwen, diepen darmkronkel van de groote stad, vol van flauwen, weeën, zurigen walm, ondraaglijker dan echte, scherpe stank, die de groezele huizen, het troebele water schenen uit te ademen.' (Van Bruggen 1921, 251)

**154** "[D]aarom zul je altijd moeten bedrijven, wat je nooit zult kunnen lijden ... omdat je kunst is het bij uitstek onmenselijke, want bovenmenselijke ... en omdat jij juist het bij uitstek menselijke, want complete bent ..." (Van Bruggen 1921, 282-283)



is het reden om Rob te beschrijven als een ‘martelaar’, waarbij het martelaarschap eruit bestaat dat Rob tegen zijn eigen menselijkheid in kwaad bedrijven moet, omdat ook het ‘onmenselijke’ of ‘bovenmenselijke’ in hem werkzaam is.<sup>155</sup>

De roman eindigt daarmee merkwaardig pervers: de kunstenaar die één vrouw de dood in heeft gedreven en een andere vrouw maatschappelijk gemarginaliseerd heeft, wordt door Melchior van alle schuld vrijgepleit en zelfs bij uitstek ‘menselijk’ genoemd. Misschien moeten we hier een verholde kritiek in lezen. Deze roman laat zien dat Melchior een al te bezadigde denker is, iemand met een ironische levenshouding die niet langer nadenkt over de morele implicaties van zijn ideeën. Zoals in *Prometheus* staat, is dit geen productieve verhouding tot de wereld, omdat de denker op die manier al zijn autoriteit moet inleveren. Zo suggereert de (geïmpliceerde) auteur van deze roman dat Annet feitelijk een grotere, of meer ontwikkelde denker is dan Melchior. Zij houdt de rug recht nadat ze door de kunstenaar Rob is gedumpte en zij blijft strijden tegen de burgerlijkheid die ze sinds de ontmoeting met Rob heeft leren verafschuwen, maar tegelijkertijd geeft ze zich over aan haar lot, de ‘marionettenspeler’ die haar bestuurt. Daarmee is zij uiteindelijk het personage dat het meest navolgenswaardig is voor de lezer: zij verbeeldt de tegelijk bewuste maar ook nog strijdbare Prometheus. Paradoxaal is echter dat zij ook in praktische zin de verliezer van de roman is: terwijl Rob en Melchior ongeschonden uit de strijd komen, heeft zij een gevoelige stap naar beneden moeten zetten op de maatschappelijke ladder. De ‘boodschap’ die Abbing met dit boek aan de lezers geeft – voor zover die er al is – is dus allerminst eenvoudig na te volgen: wie kiest voor het goede, kiest ook voor het gevaar. Het werkelijke denkerschap is alleen toegankelijk voor wie een ongedefinieerde en onzekere positie in de maatschappij verkiest boven maatschappelijke zekerheden.

#### 4.5 De publieksgerichte lijn (2): de ‘vrouwelijke’ kunstenaarsroman

Justine Abbing presenteert aan het slot van *Een kunstenaar* een provocatieve situatie: het is een maatschappelijk gemarginaliseerde vrouw die het dichtst het ideaal van de denker benadert. Elders in haar oeuvre werkt Abbing/Van Bruggen deze kwestie nog dieper uit, namelijk wanneer ze vrouwelijke auteurs verbeeldt die zich tot kritische denkers proberen te ontwikkelen, maar in hun genialiteit gestuit worden door hun omgeving. Uit *het leven van een denkende vrouw* werd al in 4.1 besproken. Hier wil ik nog ingaan op een andere, vergelijkbare roman over een vrouwelijke kunstenaar: *Een coquette vrouw* (1915), geschreven onder de naam Carry van Bruggen.

In dit boek volgen we een jonge vrouw die via het schrijverschap een langzaam en soms pijnlijk (zelf)bewustwordingsproces ondergaat.<sup>156</sup> Dat dit proces confronterend is, komt vooral door de maatschappelijke problemen die in de roman worden uitgetekend. Er is vooral veel aandacht voor de vraag of een vrouwelijke kunstenaar een muze zou mogen hebben. Net als in *Een kunstenaar* zien we in deze *Künstlerinroman* verschil-

<sup>155</sup> Van Bruggen 1921, 284.

<sup>156</sup> Varsamopoulou 2002, m.n. xiii.

lende levensvisies verbeeld: naast een vrouwelijke schrijver-denker komen er ook mannelijke intellectuelen aan bod, die overigens vrij karikaturaal worden uitgetekend. Dat deze roman toch een genuanceerde visie op de genderproblematiek levert, komt vooral doordat het hoofdpersonage Ina tegenstrijdig en dubbelzinnig wordt uitgetekend: net zomin als het lot van Annet Broese te verkiezen lijkt, lijkt Ina een prettig leven te kunnen leiden na haar keuze voor het schrijverschap.

Net als Marianne in *Uit het leven* staat het leven van de scherpe en erudiete jonge vrouw Ina vooral in het teken van haar intellectuele emancipatie.<sup>157</sup> Ze beschouwt haar burgerlijke omgeving als uiterst benauwend. Aan het begin van de roman zien we hoe ze kennismaat met Egbert de Kruijff, die met zijn sarcasme en zijn gebrek aan eerbied voor heilige huisjes een ontsnappingsmogelijkheid lijkt te bieden. Egbert lijkt het prototype van een 'denker' die in Van Bruggens universum zo hoog gewaardeerd wordt: hij leert Ina dat je overal aan kunt twijfelen, dat alle vormen van geloof bijgeloof zijn en dat er geen autoriteiten op de wereld bestaan. Bepalend voor Ina's intellectuele vrijmaking is het moment waarop ze van Egbert leert dat ook Multatuli – toch de ontvoogder bij uitstek – maar een naïeve figuur was. Als ze heeft leren inzien dat diens 'Gebed van den Onwetende' niets meer is dan bombast, ervaart ze ware onafhankelijkheid: 'Wat was het heerlijk, zich zoo boven alles te kunnen en te durven verheffen, eindelijk volwassen te zijn, vrij en vrijmachtig, door niemand en aan niets gebonden, voor geen God en geen mensch langer vervaard'.<sup>158</sup> Uit zo'n citaat blijkt dat Ina's posture al evenzeer van Tachtigersidealen is doortrokken als dat van Carry van Bruggen: onafhankelijkheid van anderen en vooral van geloofszaken staat in beide postures centraal.

Naarmate Ina en Egbert getrouwd zijn en zij zich als schrijfster gaat ontplooiën, komt ze er echter steeds meer achter dat zijn intellectuele weg niet de juiste is. In de eerste plaats blijken er achter zijn allesverpletterende ironie weinig oorspronkelijke gedachten schuil te gaan en staat die ironie ieder engagement in de weg. In die zin lijkt hij op Melchior (*Een kunstenaar*). Bovendien is hij tegenover één ideologie helemaal niet kritisch: de verworvenheden van de moderne (natuur)wetenschap.<sup>159</sup> Ina ziet al snel in dat hij zogenaamd alle waandenken weet te ontmaskeren, maar een blinde vlek heeft voor zijn eigen overtuigingen. Zij begint een rusteloze zoektocht naar individuen die haar wél een werkelijk gevoel van vrijheid kunnen geven – mannen én vrouwen, maar toch vooral mannen. Die zoektocht leidt ertoe dat ze door haar omgeving wordt beschouwd als een 'coquette vrouw', of zelfs in de woorden van een vrouwelijke psychiater in de roman: 'een erotomaan'.<sup>160</sup> Haar kennissen en familieleden zien niet in dat ze door 'Eenheidsdrift' gedreven wordt, in plaats van door amoreus verlangen.<sup>161</sup>

Ina's schrijverschap staat geheel in dienst van die Eenheidsdrift. Ze begint te schrijven nadat Egbert, zelf auteur en criticus, haar nog vóór hun huwelijk suggereert om haar herinneringen aan vroeger op te schrijven. Typerend is de pragmatische rede-

157 Net zomin als Marianne krijgt Ina vóór haar huwelijk een achternaam toegekend.

158 Van Bruggen 1916b, 35.

159 Over de overdreven pretenties van (vak)wetenschappers schrijft Van Bruggen 1985b, 232-239.

160 Van Bruggen 1916b, 150.

161 Hierover werd al eerder geschreven door Van Boven 1984.

nering die hij daaraan vastknoopt: ‘Hij kon haar voorspellen, dat er een schrijfster in haar stak – , ze moest het werkelijk niet onbeproefd laten, maar eens wat aan een tijdschrift zenden – , lukte het, dan kon ze immers geld verdienen en naam maken – , en ze zouden, eenmaal getrouwd, zorgeloos en zalig samenleven.’<sup>162</sup> Egbert ziet het schrijven blijkbaar vooral als een broodwinning en als een manier om ‘naam te maken’. Op het eerste gezicht lijkt dit verlangen Ina ook niet vreemd. Dat blijkt uit een scène waarin Egberts zus Geerte haar vriendin Nesje meebrengt naar Ina en Egbert. Nesje bewondert Ina zeer na het lezen van haar verhaal ‘De Bedelaar’. Ina is geveleid, maar onmiddellijk wordt duidelijk dat haar genoegen niet zozeer met ‘naam-maken’ samenhangt, maar vooral met het verlangen als *persoon* bewonderd te worden: ‘Ze had van de bewondering, die haar werk in het jonge kind had opgewekt, zoo graag een vleierende genegenheid voor haar persoon willen maken’.<sup>163</sup> Ook wanneer Geerte haar even daarna uitnodigt om een verhaal te komen voorlezen op een feest, is het vooral verlangen naar persoonlijke bewondering dat Ina drijft: ‘Ze stelde zich heimelijk zichzelf al voor in haar witte zijden japonnetje, voorlezend terwijl de anderen stil zaten en luisterden en naar haar opzagen en haar, in dat éene oogenblik althans, bewonderden en vleiden en van haar hielden.’<sup>164</sup> Deze ervaring wordt werkelijkheid op het moment dat ze daadwerkelijk mag komen voorlezen: dan stijgt het gevoel ‘ver boven het oogenblikkelijk bestaan en haar eigen wezen uit’ en voelt ze krachtige drang ‘allen zonder onderscheid in dat éene oogenblik te behagen om van allen zonder onderscheid in dat éene oogenblik geliefd te zijn.’ Het woord ‘oogenblik’ mag hier gerust letterlijk genomen worden. Ina wil gezien worden door anderen, omdat ze pas als ze ‘haar uiterlijke verschijning als weerspiegeld [ziet] in de oogen der hoorders’ het gevoel heeft werkelijk te bestaan.<sup>165</sup> Die metafoor van de ander als ‘spiegel’ keert vaker terug en lijkt aanvankelijk vooral Ina’s eigenliefde uit te drukken: wanneer ze Egbert in de ogen kijkt ziet ze ‘zichzelf als in een spiegel en voelde voor dat zoo vaak aanschouwde “zelf” een verliefde verteedering’.<sup>166</sup> Maar langzaamaan komt de lezer erachter dat het geen egocentrisme is dat Ina drijft, maar juist verlangen in de Eenheid op te gaan.

Dat wordt duidelijk bij een felle ruzie tussen Ina en Egbert. Aanleiding is een bekentenis die Ina aan Egbert doet: ze wil een volgend boek schrijven dat ‘meer naar den filosofischen dan naar den bepaald wat ze hier noemen litterairen kant’ gaat.<sup>167</sup> Zijn sceptische reactie dat ze dan toch ten minste eerst wat filosofie zou moeten studeren om met ‘iets nieuws’ aan te kunnen komen maakt Ina razend. Met zijn simplistische opmerking dat het erom draait iets nieuws te schrijven, ontkent Egbert volgens haar waar het in de kunst werkelijk om gaat: het uitdrukken van ‘elkeens diepste waarheid omtrent zichzelf, in zijn verhouding tot zichzelf, tot de menschen en tot ... tot de Oneindigheid.’<sup>168</sup>

162 Van Bruggen 1916b, 32. Een vergelijkbare opmerking van Egbert staat op p. 79, als hij opmerkt dat ze nog ‘kapitalisten’ worden als Ina zulke lange verhalen blijft schrijven.

163 Van Bruggen 1916b, 60.

164 Van Bruggen 1916b, 61.

165 Van Bruggen 1916b, 73.

166 Van Bruggen 1916b, 47. Zie voor andere spiegelcitaten p. 3, 18-19, 58, 69, 93, 105, 185 en 237.

167 Van Bruggen 1916b, 121.

168 Van Bruggen 1916b, 122.

Literatuur, altijd het product van een subjectieve ervaring, kan volgens Ina een instrument zijn voor 'de innige aanraking, het gevoel van eenheid met mensen'.<sup>169</sup> Daarvoor is het wel nodig dat kunstenaar en publiek elkaar wederzijds vereren. Ina merkt dat ze pas tot scheppen kan komen als er zo'n wisselwerking ontstaat. Hoe dat in zijn werk gaat, lezen we als Ina's schrijfcariëre aan het prille begin staat. Ze zit met het idee van het al genoemde 'De Bedelaar' in haar hoofd.<sup>170</sup> Als ze het wil opschrijven lukt dat niet, omdat het is alsof de band met haar verleden gebroken is. Maar dan denkt ze aan een jongen die ze vaak op straat ontmoet en die haar altijd bewonderend aankijkt. Ze stelt zich voor dat ze het verhaal ook voor hem schrijft, waarbij ze overigens elke erotische bijbedoeling verwerpt:

[I]neens wist ze wat ze wilde en vermocht in die ongedachte verrijking en verwijding van haar eigen persoonlijkheid: het verhaal van den bedelaar schrijven voor zichzelf en voor hem. [...] Zoo zou zij hem antwoorden en hij zou voelen dat ze tot hem gesproken had, dat ze hem kende en zijn vereering aanvaardde wilde met behoud van haar zuivere trouw. En hij zou haar dan altijd meer, altijd hooger vereeren en haar nooit vergeten en zij zou levenslang heerschen over zijn gedachten en over zijn hart en zijn geest, en zelf stijgen met het stijgen zijner vereering om die vereering waardig te zijn.<sup>171</sup>

En meteen komen 'wonderlijk licht' de woorden die ze moet opschrijven, 'als bij be-toovering tot haar'.<sup>172</sup> Op zo'n moment valt, anders dan je zou verwachten, ook iedere trots en elk 'zelfgevoel' weg. Tijdens het schrijven 'beseft [ze] alleen dat ze een werktuig was, zwak en onvolkomen', maar in die nederige positie was ze niettemin 'grooter en gelukkiger [...] dan in den ouden, engen, klemmenden, altijd op anderen bedachten trots'.<sup>173</sup> Juist door haar autonomie en vrije wil op te geven ervaart Ina een gevoel van bevrijding, zoals dat altijd in het oeuvre van Van Bruggen het geval is.

Er bestaan duidelijke parallellen tussen Ina's schrijfproces en het scheppingsproces van Rob Ravesteyn in *Een kunstenaar*. Ook hij heeft een muze nodig om tot werk te kunnen komen: zijn genie komt pas in werking als hij zich op een vrouwelijk lichaam kan beroepen. Robs drang om vrouwen te betoveren en vervolgens te verwerpen wordt door Melchior Colleyn niet erg negatief geduid – het is een onderdeel van Robs 'martelaar-schap'. Dat dit bij een vrouwelijke kunstenaar als Ina heel anders zit, weet ze zelf maar al te goed: voor een vrouw is het discutabel om een muze te hebben.<sup>174</sup> Dit is paradoxaal wanneer we ons realiseren dat Ina een veel ethischer, veel minder gewelddadig kunstenaarschap representeert. Zij verwerpt haar muzen niet zoals Rob dat doet, maar is meestal degene die door anderen teleurgesteld wordt.

Aan Charley Ruyssemaers – een vriendin van Ina die zij een tijdlang ook als muze beschouwt – legt ze uit dat het voor mannen geaccepteerd is dat ze altijd voor iemand schrijven, die ze als hun mindere beschouwen. "Zoo ben ik ook – , maar van een vrouw

169 Van Bruggen 1916b, 124.

170 Dat verhaal draait óók weer om een soort epifanische ervaring uit haar jeugd, die trouwens vooral met onlust gepaard gaat. (Van Bruggen 1916b, 42)

171 Van Bruggen 1916b, 45.

172 Van Bruggen 1916b, 45-46.

173 Van Bruggen 1916b, 78.

174 Ook Blau DuPlessis 1985, 84-85 gaat hierop in.

is het schande”’, weet Ina. Als een man een vrouw vereert, dan is het duidelijk dat dat een spel is, denkt ze – mannen beschouwen zich namelijk als van nature superieur. Vrouwen beheersen dit spel niet en willen werkelijk vereren. Dit leidt tot een paradoxale situatie: “Als een man ten onrechte beheerscht [sic], voelt zij zich tekort gedaan in haar waardigheid, en als hij haar terecht niet beheerschen wil, voelt ze zich te kort gedaan in haar vrouwelijkheid.”<sup>175</sup> Overigens beschouwt ook Ina haar zoektocht naar bewonderaars en bewonderden als een spel, waarmee ze suggereert dat zij wél in staat is om het spelende karakter van de artistieke verering te doorzien.

Het ligt voor de hand om *Een coquette vrouw* autobiografisch te interpreteren: Van Bruggens biograaf Jacobs leest in het boek een afrekening met haar eerste man Kees van Bruggen.<sup>176</sup> Maar het boek is veel meer dan dat: het is een intelligente reflectie op vrouwonvriendelijke standaardbeelden die in de kunstenaarsroman nogal eens te vinden zijn.<sup>177</sup> Van Bruggen laat zien dat het gedrag van briljante vrouwen alleen als koketterie kan worden gezien, omdat dat het enige kader is dat men voor geniale vrouwen paraat heeft.<sup>178</sup> Tegelijkertijd draagt deze roman krachtig bij aan Van Bruggens posture. Via de fictieve auteur Ina zet Van Bruggen zichzelf neer als een briljante, maar ook grillige geest, die door de maatschappij volstrekt verkeerd geïnterpreteerd wordt. Zo positioneert ze zich met een scherpe genderkritiek, gevat in een toegankelijk verhaal over een tragische liefde, in het literaire veld van 1915. Maar het boek werd in het jaar van verschijnen niet gelezen als een maatschappelijke analyse van de plaats van (geniale) vrouwen, maar als een roman over een pathologisch geval.<sup>179</sup> *Een coquette vrouw* ontving honende recensies, onder meer van gevestigde critici als Carel Scharten en Herman Robbers.<sup>180</sup> Omega schreef in *De Sumatra Post*: ‘Men kan geen belangstelling gevoelen voor de hoofdpersoon van het verhaal, die als een ingebeelde zieke zich allerlei muizenissen schept en zichzelf het leven moeilijk maakt. Ten andere zal men, hoe onsympathiek de echtgenoot is voorgesteld, toch niet ten volle tegen hem worden ingenomen en hem niet grondig verfoeien zoals de schrijfster blijkbaar heeft gewenst.’<sup>181</sup> Omega stipt daarmee precies het punt aan dat volgens Erica van Boven de kern van de roman was: in de roman werd er alles aan gedaan om de lezer te laten geloven dat ‘Ina [...] geen coquette, noch een erotomane [is]; zij is, integendeel, een “ontwortelde”, een zoekende, die door een botte en zelfingenomen wereld wordt veroordeeld en die zich door haar grote onzekerheid die onterechte veroordeling aantrekt.’<sup>182</sup>

175 Van Bruggen 1916b, 239.

176 Jacobs 1963, 72-76. Omgekeerd zou ook *Een goed huwelijk* (1918) van diezelfde Kees van Bruggen kunnen worden gelezen als een wraakneming op zijn ex-vrouw, zij het een minder letterlijke. Zie daarover Fontijn 1977, 54.

177 Bijvoorbeeld in Van Bruggens *Een goed huwelijk* (zie vorige noot). Dit boek gaat over een jongeman met kunstenaarsambities, die door een instinctieve, ‘dierlijke’ femme fatale wordt tegengewerkt en tragisch mislukt: een standaard misogynie plot. (C.J.A. van Bruggen 1918)

178 Van Bruggen schreef over deze problematiek ook het essay ‘Twee moderne vrouwen’, waarin ze de dilemma’s van de vrouwelijke individualist uiteenzette: Van Bruggen 1985b, 184-202.

179 Van Boven 1984, 71-80. Het boek gaf zelfs aanleiding tot een ‘pathologiedebat’: Van Boven 1984, 79-80.

180 Scharten 1915; Robbers 1915. Ook Van Eckeren 1915a en 1915b is behoorlijk kritisch over het boek, zij het op een minder denigrerende toon.

181 Omega 1915.

182 Van Boven 1984, 70.

Ten dele ben ik het eens met Van Bovens analyse van de roman. Zij ziet verlangen naar bewondering als een van de kernmotieven van het boek, net als ik hierboven gedaan heb. Eigenaardig genoeg – en daarin verschilt mijn visie van die van Van Boven – besteedt ze in haar artikel géén aandacht aan Ina's schrijverschap en blijft het thema van gendersverschillen onderbelicht. Ik heb hierboven gesteld dat *Een coquette vrouw* kritiek levert op de denkbeelden over vrouwelijke genieën, en dat het boek afkeurende reacties ontving omdat het zich (veel te) ver buiten de gangbare denkbeelden over vrouwelijke schrijvers bewoog. Van Boven verklaart het onbegrip en de afkeuring van de contemporaine critici louter uit een ander literair normenstelsel, wat me een te beperkte visie lijkt.<sup>183</sup>

## DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE

### 4.6 Receptie

De heel kritische recensies van *Een coquette vrouw* in 1915 tonen aan dat lang niet alle titels uit de oeuvres van Carry van Bruggen en Justine Abbing positief werden ontvangen. Abbing kon zelfs in het algemeen op veel kritiek rekenen. Lof was er vooral voor de fictionele titels uit het 'denkerslijn' van het posture-Van Bruggen, zoals *Heleen*, *Het huisje aan de sloot* en *Eva*. Dat betekent dat Van Bruggen al vroeg werd erkend als een schrijfster van complexe, wijsgerige romans – een uitzondering op de regel dat boeken van vrouwelijke auteurs als 'damesromans' werden afgedaan. Al in de jaren twintig werd Van Bruggens oeuvre als belangrijk beschouwd, een status waaraan krachtig werd bijgedragen door een invloedrijke, lovende recensie van *Eva* door Menno ter Braak.<sup>184</sup> Die ontwikkelde zich in de jaren dertig tot zo'n gezaghebbend essayist, dat auteurs die door hem waarderend besproken werden aanzienlijk in rang konden stijgen.

Dat er waardering voor dit werk kon ontstaan, betekende trouwens niet dat men het ook goed kon plaatsen. Van Bruggen werd in twee opzichten als een uitzondering gezien: ze was tot diep in de twintigste eeuw niet goed in te passen in de literatuurgeschiedenis en ze werd beschouwd als een buitenbeentje in de 'groep' vrouwelijke auteurs van haar tijd.<sup>185</sup>

Het eerste probleem, het feit dat Van Bruggen moeizaam in de bestaande kaders in te passen bleek, laat zich goed demonstreren als enkele teksten op een rij worden gezet waarin zij tegenover het naturalisme werd gepositioneerd. Het naturalisme, dat rond 1885 met een roman als Van Deyssels *Een liefde* in Nederland was geïntroduceerd, kende in de Nederlandse literatuur van rond 1900 een grote verspreiding. Zola's strenge theorie – waarin het schrijven werd voorgesteld als een min of meer objectief 'observeren' van wat er met een romanpersonage gebeurde wanneer hij in een bepaalde situatie werd geplaatst, gegeven zijn sociale situatie en erfelijke achtergrond – was allang niet meer

183 Fenoulhet 2007, 40-61 besteedt wel aandacht aan de gendersaspecten van *Een coquette vrouw*.

184 Het belang van dit stuk van Ter Braak wordt geanalyseerd in Pols 2008, m.n. 297-299.

185 Zie over de oordelen over vrouwelijke auteurs in het interbellum: Van Boven 1992.



zaligmakend.<sup>186</sup> Het naturalisme gold echter wel nog als een voertuig voor materialistische visies op de hedendaagse maatschappij: kwesties als klasse en psychologische belasting vormden nog altijd de achtergrond van vele romans die rond de eeuwwisseling verschenen. Zo niet bij Van Bruggen. Zij wilde het graag doen voorkomen dat ze vanaf *Heleen* helemaal met deze stroming had gebroken, en in haar heterorepresentatie is die beeldvorming als antinaturalist steeds verder doorgedrongen.

Frans Coenen kon in zijn necrologie van Van Bruggen in *De Groene Amsterdammer* (26 november 1932) moeilijk om de verwoestende geestesziekte heen, die had gezorgd dat zij zich vanaf 1928 uit de openbaarheid terugtrok, al haar manuscripten vernietigde en uiteindelijk (vermoedelijk) zelfmoord pleegde. Hij verwierp echter de platte verklaring dat het allemaal met erfelijkheid te maken had: die bood alleen ‘schrale waarheden, die de geest miskennen en het individu overzien ten bate van een armtierig materialisme.’ En, zo meende Coenen: ‘Zo eenvoudig is het nooit, bij Carry van Bruggen zeker niet.’<sup>187</sup> Die laatste zin kan worden uitgelegd als ‘zo eenvoudig zat de psychologische problematiek van Van Bruggen niet in elkaar’, maar evengoed als ‘zo’n eenvoudige verklaring mogen we zeker in het geval van Van Bruggen niet gebruiken, omdat het in haar romans nooit zo eenduidig is’.

Coenen plaatste Van Bruggen dus ver van het materialisme van de naturalisten. Ook allerlei latere heterorepresentaties benadrukken de kloof tussen het naturalistische wereldbeeld en dat van Van Bruggen. Daarbij wordt er altijd op gewezen dat Van Bruggens eerste boeken wél nog sterk in de naturalistische traditie stonden. Sicking, om een voorbeeld te noemen, schrijft: ‘Zich afwenden van de naturalistisch-realistische beschrijvingskunst die zij in haar eerste boeken beoefend had, en zich tegelijkertijd willen ontplooiën in een ethisch-filosofische richting: het zijn hoofdpunten die Carry van Bruggens auteurschap [...] zijn gaan bepalen.’<sup>188</sup> Deze visie baseert Sicking sterk op de autorepresentatie: Van Bruggen sprak namelijk in het al genoemde interview in *Den Gulden Winckel* (vgl. paragraaf 4.2) over haar afkeer van het naturalisme en het feit dat ze met *Heleen* een nieuwe richting was ingeslagen. Vrijwel alle grotere studies die vanaf de jaren zestig over Van Bruggen geschreven zijn, leunen op dit interview om een karakterisering van het werk te geven.<sup>189</sup> Zo is de heterorepresentatie voor een belangrijk deel geënt op haar non-fictionele autorepresentatie. Het is een eenzijdige visie: Van Bruggen dacht zeker minder deterministisch dan veel van de auteurs uit de generatie voor haar, maar het probleem waarmee ze worstelt in haar oeuvre – kan een mens autonoom zijn? – is wel degelijk een naturalistische, laat-negentiende-eeuwse kwestie. De worsteling tussen vrijheid en determinisme en de strijd tussen het individu en de gemeenschap zijn twee thema’s die niet alleen voor haar, maar ook en vooral voor de Tachtigers en hun generatiegenoten urgent waren. Misschien is het beter om Van Bruggen te beschouwen als een auteur die een nieuwe houding tegenover dit probleem probeerde te zoeken: in het domein van het denken was er volgens haar wel degelijk enige vrijheid mogelijk.

<sup>186</sup> Zola 1964, m.n. 6-13.

<sup>187</sup> Coenen 1956, 509.

<sup>188</sup> Sicking 1993, 12.

<sup>189</sup> Vgl. Jacobs 1963, m.n. 70-71; Wolf 1980, m.n. 122 en 128; Sicking 1993, m.n. 11-12 en 120-122; Sicking 1998, 3-4; De Keizer 2006, m.n. 13-14 en 53.

Die houding was echter voor tijdgenoten niet direct te categoriseren. Waar Van Bruggen tegen was was duidelijk, maar welke positie vertegenwoordigde ze nu precies? In een necrologie in *Algemeen Handelsblad* werd het oeuvre voorgesteld als een potpourri van botsende invloeden en ideeën: ‘naturalisme [sic], psychologische analyse, Hegeliaanse wijsbegeerte en oude Joodsche vroomheid’.<sup>190</sup> In de decennia na haar dood bleef men moeite hebben om haar letterkundig te plaatsen. Hoewel haar boek *Prometheus* (1919) in 1946 ‘herontdekt’ en heruitgegeven werd en er in 1963 en in 1980 twee biografieën verschenen, ontstond daardoor het beeld dat Van Bruggen een wat miskende auteur was zonder duidelijke plek in de canon.<sup>191</sup> Dat veranderde pas met de publicatie van de klassiek geworden studie *Het modernisme in de Europese letterkunde* (1984) van Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, waarin Van Bruggen geplaatst werd in een (inter)nationaal kader van modernisten als Virginia Woolf, Thomas Mann en Menno ter Braak. Deze studie zorgde ervoor dat het in Nederland nog nauwelijks gebruikte periodeconcept ‘modernisme’ gangbaar werd, en dat Jacqueline Bel Van Bruggen in 2010 kon bespreken als niet alleen een van ‘de grote Nederlandse auteurs’, maar ook als ‘[m]odernistisch filosoof en zoekend antidogmaticus’.<sup>192</sup>

De teksten van Fokkema en Ibsch en Bel zijn illustratief voor de groeiende autoriteit die er aan Van Bruggen als denker wordt toegeschreven. Dat is een heel geleidelijke ontwikkeling geweest: tot diep in de twintigste eeuw werd er eerder in genderspecifieke, kleinerende termen over haar wijsgerige publicaties geschreven. Tekenend voor deze heterorepresentatie zijn de reacties op *Prometheus* in de jaren tien. Als Van Bruggen in 1917 het manuscript van dit boek aan *De Gids* voorlegt, reageert de (mannelijke) redactie laatdunkend. H.T. Colenbrander schrijft in een brief aan Johan Huizinga: ‘De Meester [redacteur van *De Gids*, LH] zegt dat zij beurtelings aan een appelenwif en aan een genie doet denken, eerst ziet en hoort men vooral het appelenwif maar raakt later onder de bekoring van het genie.’<sup>193</sup> De schrijfster wordt dus tegelijk als een schreeuwende marktkoopvrouw en als een bijzondere auteur beschouwd, waarbij de genialiteit van deze vrouwelijke schrijfster vooral als een ‘bekoring’ oftewel een verleiding wordt gezien. Huizinga toont zich in zijn reactie op de brief kritisch over Van Bruggen, die hij ‘ingénu’ (naïef) noemt.<sup>194</sup> Wanneer Van Bruggen daarna een afhoudende reactie van *De Gids* ontvangt, reageert ze strijdvaardig: ‘[N]iet ik heb mij vergist in mijne roeping en in mijn vermogens, maar gij vergist U in het gehalte van mijn arbeid.’<sup>195</sup>

190 Anoniem 1932.

191 Elsbeth Etty noemde haar nog in 1979 een ‘vergeten schrijfster’. (*De Waarheid*, 16 januari 1979). In 1981 was er volgens Henk Lagerwaard en Robert Anker wel een groeiende aandacht voor Van Bruggens werk (Lagerwaard in *NRC*, 16 januari 1981; Anker in *Het Parool*, 20 februari 1981). Maar ook Anneke Reitsma schrijft dat jaar nog: ‘Rond persoon en werk van de in 1881 geboren schrijfster Carry van Bruggen is het lange tijd merkwaardig stil geweest.’ (*De Nieuwe Linie*, 1 april 1981) Ook Gerard Knuvelder besprak haar in zijn *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde* (1976) als een eenling, die buiten de generatie van 1905 stond. (Knuvelder 1976, 600 en 608)

192 Bel 2010, 67. Over het in zwang raken van het periodeconcept ‘modernisme’: Bel 2003, m.n. p. 48-53; Van den Berg en Dorleijn 2004. Ook *De Keizer* 2006 bracht Van Bruggen met het internationale modernisme in verband. Grüttemeier 2005 en Pols 2008 plaatsten kanttekeningen bij de receptie, maar bleven wel deels binnen de modernistische kaders.

193 Colenbrander in Van Bruggen 1985b, 227.

194 Huizinga in Van Bruggen 1985b, 228.

195 Van Bruggen 1985b, 230; cursivering in de tekst.

Dat wordt deels bevestigd na publicatie van het boek: de toon van de recensies is dan veel welwillender. Zo schrijft Herman Wolf een juichend stuk in *Groot Nederland*. J.D. Bierens de Haan is in *Tijdschrift voor Wijsbegeerte* kritischer, maar neemt het als bijdrage aan het filosofisch debat toch serieus.<sup>196</sup> Daarmee is het seksisme echter niet verdwenen. Dat blijkt wel uit de matig positieve recensie van Johan Huijts in *De Amsterdammer*: hij beschouwt het boek tegelijk als ‘een der meest levende en dan ook meest ware boeken [...] van dezen tijd’, onder meer vanwege de mystieke grondslag die volgens Huijts heel actueel is, en als ‘de vrucht [...] van een wijsgeerig nog niet tot de hoogte van dezen tijd gerijpt brein’. *Prometheus* is voor Huijts in de eerste plaats een uitdrukking van Van Bruggens persoonlijkheid.<sup>197</sup> Dat criterium laat zien dat er toch vanuit genderstereotypen over Van Bruggen werd geoordeeld: het is typerend dat juist het werk van een vrouw eerder als een uitdrukking van een persoonlijkheid dan als het product van een intellect wordt gezien. Ook Wolf en Bierens de Haan hanteren zulke stereotypen, de eerste wanneer hij Van Bruggen een ‘hartstochtelijk mensch met een brandend hart’ noemt, de tweede als hij *Prometheus* vooral wil beschouwen als ‘getuigenis’.<sup>198</sup> Dat soort gemeenplaatsen zou tot diep in de twintigste eeuw het oordeel over Van Bruggen blijven bepalen: nog in 1985 had Willem Otterspeer het over ‘de grote menselijkheid van deze vrouw’ en presenteerde hij Coenen als haar leermeester. In 2013 ging hij in het *Digitaal vrouwenlexicon voor Nederland* echter behoedzamer te werk.<sup>199</sup>

De groeiende autoriteit die aan Van Bruggen wordt toegeschreven heeft er nog niet toe geleid dat de visie op haar relatie met Frans Coenen werd herzien.<sup>200</sup> Er zijn weliswaar aanwijzingen dat Coenen in 1912 een inspiratiebron van Van Bruggen was, maar het omgekeerde is ongetwijfeld ook waar: later werk van Coenen, waaronder *Studiën van de Tachtiger Beweging* (1924), doet sterk aan *Prometheus* denken.<sup>201</sup> Dat deze mogelijkheid van wederzijdse invloed nooit is overwogen, geeft aan dat er nog steeds een impliciete hiërarchische relatie tussen een oudere man als Coenen en een jongere vrouw als Van Bruggen wordt verondersteld. Dat is des te opvallender omdat Coenen inmiddels feitelijk uit de canon is verdwenen, terwijl Van Bruggen een stevige canonieke positie heeft.

196 Wolf 1920; B[ierens] de H[aan] 1920.

197 Huijts 1920.

198 Wolf 1920, 108; B[ierens] de H[aan] 1920, 371.

199 Otterspeer 1985 en 2013a.

200 Sicking en Huygens bevestigen het clichébeeld dat Coenen, als oudere man, de grote inspirator van Van Bruggen zou zijn: vgl. ‘Coenen heeft een belangrijke rol gespeeld in de filosofische vorming van de schrijfster Carry van Bruggen, zoals uit hun correspondentie blijkt’ (Huygens 2002) en ‘[Coenen] werd, na Kees van Bruggen, haar nieuwe artistieke mentor.’ (Sicking in Van Bruggen 2007, 591)

201 Coenen beschrijft in dit boek de kunstgeschiedenis als een afwisseling van periodes waarin individualisme hoogtij viert en periodes waarin gemeenschapszin voorop staat. Sommige uitspraken zijn sterk bruggiaans: ‘Een samenleving immers hangt allereerst niet te zamen door offerzucht, zelfverloocheningsdrang, die een hoogen graad van ontwikkeling en onafhankelijkheid der persoonlijkheid inhouden, maar door egoïsme, die een onontwikkelden staat van het individu beduidt.’ (Coenen 1979, 25)

#### 4.7 Tegenspeler: Annie Salomons

Je zou verwachten dat andere contemporaine vrouwelijke auteurs meer oog voor genderstereotypering zouden hebben en aan Van Bruggens werk dus meer recht zouden kunnen doen dan de mannelijke critici. Voor een deel is dat ook zo, zo blijkt uit het werk van tegenspeler Annie Salomons (1885-1980). Zij herkende de kwaliteiten van *Een coquette vrouw* en prees in het tijdschrift *Nederland* de moedige en knappe poging van Van Bruggen om een boek over een ‘denkende vrouw’ te schrijven.<sup>202</sup> Tegelijkertijd schreef Salomons in hetzelfde jaar een gelijkaardige roman, *Herinneringen van een Onafhankelijke Vrouw*, waarin de onafhankelijkheid van vrouwen heel anders wordt voorgesteld dan bij Van Bruggen: als een vanzelfsprekende status die vrouwen toch het liefst zouden inruilen voor een veilige positie in een stabiele relatie. Zo verdedigde zij uiteindelijk toch weer een stereotiepe visie op man-vrouwverhoudingen.<sup>203</sup>

*Herinneringen van een Onafhankelijke Vrouw*, geschreven onder het pseudoniem Ada Gerlo, was een bestseller, anders dan *Een coquette vrouw*. Gerlo’s boek kende tot 1927 maar liefst dertien drukken, dat van Van Bruggen maar drie.<sup>204</sup> *Herinneringen* presenteert zich als een levensbeschrijving van Ada Gerlo zelf: het is in de eerste persoon enkelvoud geschreven en de ik-figuur draagt dezelfde naam als de auteur.<sup>205</sup> Vier episodes uit het leven van Ada worden verteld, waarvan drie rond haar studententijd: in het eerste verhaal is ze eerstejaars studente, het tweede verhaal speelt later in haar studie en het derde verhaal kort na haar kandidaatsexamen. Alleen het vierde verhaal speelt zich later af, als ze eind twintig is. De titel van het boek is veelzeggend: Ada’s onafhankelijkheid is een principe dat vanaf het allereerste moment haar opstelling en haar identiteit bepaalt. Ze poneert die onafhankelijkheid al op de eerste bladzijde van haar roman, wanneer ze zichzelf omschrijft: ‘Als een sterk en ernstig kind, wien alles in het leven nog te wachten stond, was ik uit het donzen nestje van het huis van mijn jeugd de fleurige, vrije onafhankelijkheid ingetrokken’.<sup>206</sup> Uit de beschrijving van het ouderlijk huis als ‘donzen nestje’ is al op te maken dat Ada’s onafhankelijkheid (ook) te maken heeft met haar gegoede achtergrond; dat wordt later in het boek bevestigd wanneer blijkt hoe achteloos ze met geld omgaat en hoe gemakkelijk haar familie in staat is haar financiën op orde te brengen wanneer ze teveel heeft uitgegeven.<sup>207</sup>

Dat ze teveel uitgeeft, ligt niet aan een te ruim bestedingspatroon, maar aan het feit dat ze de artistieke Ru van Oosterzee financieel steunt, zoals we lezen in de eerste

<sup>202</sup> Salomons 1915.

<sup>203</sup> Frans Coenen bracht in een recensie de boeken van Van Bruggen en Salomons met elkaar in verband (in *De Nieuwe Amsterdammer*, 28 augustus 1915).

<sup>204</sup> De dertiende druk is het zestiende duizendtal. Wel werden beide boeken later nog ongeveer even vaak herdrukt: *Een coquette vrouw* vier keer (1979, 1983, 1988, 2006), *Herinneringen* drie keer (de laatste keer in 1986).

<sup>205</sup> Het lijkt erop dat tijdgenoten wel wisten dat achter de naam ‘Ada Gerlo’ Annie Salomons schuilging; Coenen gebruikt in zijn recensie van het boek althans beide namen naast elkaar.

<sup>206</sup> Salomons 1916, 5.

<sup>207</sup> Zo gaat ze tijdens de kerstvakantie vanaf de kamer waar ze woont terug naar haar ouderlijk huis, om daar naar eigen zeggen haar ‘ontredderde financiën weer in orde te brengen’ (Salomons 1916, 23); de visites die ze met haar ouders moet afleggen beschrijft ze als ‘statige, deftige bezoeken’. (p. 24) Als ze tweehonderd gulden uitleent, toch geen klein bedrag, probeert ze aan de ontvanger duidelijk te maken dat het geld niets voor haar betekent: ‘Ik leen je hierbij de twee honderd gulden [...], omdat ik aan ‘t geld niets heb, en ‘t mij niet schelen kan, of het van ‘t jaar in mijn la ligt of niet’. (p. 18-19) Later noemt ze zich ‘een meisje met geld’. (p. 32)

episode. Ze kent hem van een studentenkring die wekelijks in haar huis bijeenkomt om over kunst te spreken. Vanaf het begin lijkt ze gefascineerd door zijn stille bijdrage aan de gesprekken en zijn uiterlijk, waarin we de stereotiepe kunstenaar herkennen ('mager en bleek, met een bizonderen gloed in zijn somberen oogen en een moeë, overbeschaafde stem').<sup>208</sup> Hij heeft schulden en om te voorkomen dat hij zijn waardevolle boeken moet verkopen, leent ze hem ongevroegd tweehonderd gulden van het bedrag dat ze eigenlijk aan kamerhuur zou moeten betalen. Hij vindt het 'verschrikkelijk [...] om geld aan te nemen van een meisje', maar accepteert het ten slotte toch.<sup>209</sup> Ze verliezen elkaar daarna even uit het oog, totdat Ada enige tijd later ontdekt dat hij toch zijn boeken verkocht heeft en al zijn overige bezit. Wanneer ze hem daarna komt bezoeken verleent de beschrijving van zijn lege, armoedige kamer hem nog meer het karakter van een kunstenaar-martelaar: '[I]k vond hem mager en voor zich uit starend op zijn sofa zitten, tusschen kale muren, naast een leege schrijftafel. Er brandde geen vuur, zoodat het er kil en vochtig was'.<sup>210</sup> Ru blijkt bovendien suïcidaal te zijn; op zijn schoorsteenmantel ligt een revolver. Zo ontspint zich een drama, waarvan de lezer nooit helemaal de achtergronden kan doorzien – het is onduidelijk waarmee Ru zijn schulden heeft opgedaan – maar dat verkeerd moet aflopen: ondanks Ada's financiële hulp slaagt ze er niet in hem te redden. Hij overlijdt, hoogstwaarschijnlijk door zelfdoding.<sup>211</sup>

Opmerkelijk in de schets van de achttienjarige Ada is haar gevestigde positie als intellectuele vrouw. Ondanks haar geslacht en ondanks haar leeftijd beweegt ze zich als vanzelfsprekend in intellectuele kringen. Aan de ene kant stelt ze zich daarbij 'huiselijk' op: zo presenteert ze zich als een verzorgster, die in het huis van de zichzelf verwaarlozende Ru orde op zaken komt stellen.<sup>212</sup> Tegelijk heeft ze hele stapels kopij in de la liggen en klaarblijkelijk contact met talloze tijdschriften en uitgevers, zoals blijkt wanneer ze geld voor Ru probeert te verzamelen:

Zoodra ik thuis was, ging ik, bang om een oogenblik te verliezen, aan mijn schrijftafel zitten, en begon de laden na te zoeken, die vol lagen met slordig door elkaar geraakte schetsen, verzen, brieven, balboekjes en menu's. Ik had in dien tijd zoo'n afkeer van publiceeren, dat ik altijd stapels copy in voorraad had. Ik sorteerde een zestal verhaaltjes, die me redelijk geslaagd voorkwamen, nam mijn statigste postpapier en een nieuwe pen, en adresseerde ze, met beleefde begeleidende briefjes, die om spoedige plaatsing vroegen, naar verschillende tijdschrijfredacties.<sup>213</sup>

208 Salomons 1916, 8.

209 Salomons 1916, 20.

210 Salomons 1916, 26.

211 Salomons 1916, 85 noemt alleen een rouwadvertentie waarin zijn dood staat vermeld, maar gezien de verwarde toestand waarin hij enkele dagen eerder verkeerde is het waarschijnlijk dat hij zelfmoord heeft gepleegd.

212 Typerend is daarbij dat ze niet met vuur kan omgaan, omdat het aansteken daarvan blijkbaar een manentaak is: 'Ik dekte de tafel, zette thee, en deed vertwijfelde pogingen om zelf het vuur aan te maken, wat eindeloos veel rook en rommel, maar overigens weinig succes gaf.' (Salomons 1916, 33)

213 Salomons 1916, 35. Haar pogingen hebben succes, zij het dat ze niet onmiddellijk honorarium krijgt overgemaakt: '[D]e antwoorden, die na enkele dagen binnenkwamen, waren van een ontoeëndigende eenstemmigheid: over eenigen tijd, over een paar maanden zou mijn verhaaltje wel geplaatst worden ... Uitbetaling van honorarium gebeurde nooit vóór het verschijnen ... Als ik echter geduld had ...' (p. 55)

Om voldoende geld aan Ru te kunnen geven, stelt Ada zichzelf op rantsoen. Ze lijdt dus enige tijd honger en voelt zichzelf daardoor martelaar. Dit martelaarschap wordt door de vertellende ik, door Ada Gerlo die terugziet op haar achttienjarige zelf dus, echter onmiddellijk als een pose ontmaskerd. Ze ziet haar jongere ik terug als op een foto en bedenkt dan:

[I]k glimlach over de naïeve zelfmisleiding, waarmee ik, ondanks een stevig maal van twee uur geleden, me romantisch verbeeldde, dat ik eigenlijk honger leed; – maar ik zucht, omdat, naast die kinderlijk-onechte opschroeverij, in mijn hart de wel heel ernstige, kinderlijke bereidheid bestond om wézenlijk te hongeren, om wézenlijk alles te offeren, om te sterven desnoods, als daardoor dat ééne leven maar werd behouden[.]<sup>214</sup>

De martelaarshouding die Wibmer zichzelf in zijn rechtszaak aanmat, of die Multatuli toekende aan Sjaalman en daarmee feitelijk ook aan zichzelf, is hier in een toneelspel veranderd, een pose die Ada Gerlo vooral een romantisch air geeft. Belangrijk is overigens te realiseren dat Ada haar martelaarschap niet uitdraagt, zoals Wibmer en Multatuli dat wel deden, maar dat ze haar lijden uitsluitend persoonlijk beleeft.

Dat Ada een eigenaardige visie op maatschappelijke ongelijkheid heeft, blijkt wel wanneer ze overweegt geld of goederen te stelen om Ru te helpen: ‘[I]k had me vroeger, met meisjesachtige ontoegankelijkheid, voor wat niet mijn eigen levenssfeer betrof, nooit veel om sociale verhoudingen bekommerd, maar, door zijn [Ru’s, LH] zorgen leek de inrichting van de samenleving mij nu ineens zóó immoreel, dat ik graag tegen haar wetten wilde zondigen.’<sup>215</sup> Ze verdiept zich dus niet in maatschappelijke ongelijkheid – een verschijnsel waarvan ze zelf gezien haar geprivilegieerde positie ook nauwelijks bewust lijkt te zijn – maar ziet het helpen van één kunstenaar met gestolen goederen als een ultieme daad van engagement, zo lijkt het. Misschien is ze vooral omwille van haar eigen eer in het redden van één kunstenaarstype geïnteresseerd. Hier neemt de verteller, het vertellende ik, overigens geen afstand van de gedachten van het belevende ik, zoals elders in het boek wel het geval is.

Niet alleen in de eerste episode, ook in de andere delen van het boek zien we Ada geschetst worden als een zorgeloos onafhankelijke vrouw. In het tweede gedeelte maakt ze, samen met haar leeftijdsgenoot Lotte die al evenzeer een erkende intellectueel is, onderdeel uit van wat ze een ‘genieënclub’ noemen.<sup>216</sup> In zulke kringen wordt ze volstrekt niet voor minder aangezien dan de mannelijke leden: ‘Ik was gewend door mijn vrienden gewaardeerd te worden om mijn intellectuele gaven, om mijn persónlijkheid, en ik was een goed, eenvoudig kameraad, zoodat ze “het meisje” slechts in de tweede plaats opmerkten.’<sup>217</sup>

Het is juist deze genderneutraliteit in de kringen waarin Ada zich beweegt die haar in de tweede helft van het boek steeds meer gaat tegenstaan. In de derde episode wordt ze in het buitenland verliefd op de artistiek-intellectueel weinig ontwikkelde Joost, die van

<sup>214</sup> Salomons 1916, 41.

<sup>215</sup> Salomons 1916, 54.

<sup>216</sup> Salomons 1916, 91; zie ook p. 92. Dat woord genieën staat overigens ook in de roman tussen aanhalingstekens en wordt dus wel enigszins gerelativeerd.

<sup>217</sup> Salomons 1916, 143-144.



haar intellectuele gaven niets afweet en haar daarom behandelt zoals hij met alle vrouwen doet: beschermend, enigszins kleinerend. Ada geniet daarvan: aan de ene kant weet ze dat ze intellectueel zijn meerdere is, maar tegelijk koestert ze zijn fysieke overwicht: 'Alles resumeerende kwam ik tot het besluit dat de ideaal-man in onze oogen moreel-zwak en fysiek-sterk moet wezen.'<sup>218</sup> Wanneer Joost echter na terugkomst in Nederland ontdekt dat ze veel intelligenter en talentvoller is dan hij dacht, is hij teleurgesteld: haar naam wordt genoemd 'in verband met dingen, die me [Joost, LH] niet interesseerden: je onafhankelijkheid, je onverschilligheid voor 't oordeel van de menschen, je sterke intellect ... [...] [J]e bent te lief om zoveel te weten ...'<sup>219</sup> Ada geeft enig weerwoord tegen deze kleinerende opmerkingen, maar probeert toch vooral te ontkennen dat ze (louter) een intellectueel is: '[I]k werk graag; ... maar ik ben géén virago, Joost'.<sup>220</sup> In de laatste episode van het boek speelt een vergelijkbaar probleem. Hierin verlooft Ada zich met Gerard, een jeugdvriend, die wél een mateloze bewondering heeft voor haar intellect. Maar juist omdat ze ziet dat een relatie met hem op een kalme kameraadschap uit zou lopen, verbreekt ze de relatie voordat het tot een huwelijk komt. Zo is Ada aan het slot van de roman even onafhankelijk als ze aan het begin was, maar die onafhankelijkheid heeft nu iets tragisch gekregen, iets van een juk: 'Ik móest het leven alleen aanvaarden, en ik zóu. Een roemlooze overwinning, zonder belooning; maar zonder dat ik me behoefde te schamen over een onwaardig geluk.'<sup>221</sup> Onafhankelijkheid is blijkbaar betekenisloos wanneer een vrouw niet de 'beloning' van een liefdesrelatie kan smaken.

*Herinneringen van een Onafhankelijke Vrouw* heeft elementen gemeen met *Een coquette vrouw*: beide boeken gaan over een vrouwelijke intellectueel die worstelt met de relatie tussen het denken/schrijven en de liefde en beide boeken eindigen met de protagonist die alleen achterblijft, in een tragische situatie van onafhankelijkheid. Tegelijk is er een levensgroot verschil tussen beide boeken: bij Van Bruggen is de liefde een probleem voor de ontplooiing van het intellect, bij Gerlo is het intellect een probleem voor de ontplooiing van de liefde. Terwijl Van Bruggen laat zien dat vrijheid en onafhankelijkheid inherent problematische noties zijn voor een getrouwde vrouw, omdat misogynie gemeenplaatsen haar een achterstand geven op haar echtgenoot, is voor Gerlo de onafhankelijkheid van het vrouwelijke hoofdpersonage een gegeven en verlangt ze juist naar een wereld waarin haar vrouwelijkheid erkend wordt. Dat maakt dat Gerlo's boek niet alleen minder tragisch is – Ada's martelaarschap is uiteindelijk een pose, omdat ze als goeode, vrije vrouw zal kunnen blijven leven – maar ook minder maatschappijkritisch.<sup>222</sup> Van Bruggen probeert gemeenplaatsen te ontmaskeren, maar voor Gerlo geldt

<sup>218</sup> Salomons 1916, 156.

<sup>219</sup> Salomons 1916, 188-189. Vgl. een latere opmerking van hem: '[J]e weet niet, hoe zalig het is, een meisje, een vrouwtje heelemaal als bezit te hebben, zóó, dat ze niets kan en niets weet, zonder onzen wil en onze voorlichting.' (p. 226)

<sup>220</sup> Salomons 1916, 192.

<sup>221</sup> Salomons 1916, 334.

<sup>222</sup> Dat werd ook al opgemerkt door Annie Romein-Verschoor in haar klassiek geworden *Vrouwenspiegel*. Zij – een marxistische wetenschapper, en daardoor met veel oog voor klassentegenstellingen – schreef over Van Bruggen: '[Z]ij ondervond ten dele onbewust, ten dele zeer scherp en aan den lijve wat de moderne vrouw na de halfheid der emancipatie bleef ontbreken: een jeugd en opvoeding, die haar erotisch-vrij maakte – [...] een maatschappij, waarin een zo weinig dilettantische geest als de hare niet gedwongen werd óf tot een keuze tus-

juist dat ze die gemeenplaatsen omarmt.

Via haar gelijknamige hoofdpersonage neemt Ada Gerlo de houding aan van een vrouw die weliswaar in de liefde alleen staat, maar niettemin een vanzelfsprekend deel vormt van (overwegend mannelijke) intellectuele kringen. Daarmee sluit Gerlo aan bij wat Annie Salomons in haar non-fictionele teksten deed. Veelzeggend waren vooral de *Herinneringen uit de oude tijd aan schrijvers die ik persoonlijk heb gekend* waarmee Salomons vanaf midden jaren vijftig tot in de jaren zestig een comeback maakte.<sup>223</sup> Hierin schrijft ze over talloze schrijvers uit de generatie van de Tachtigers (Van Deyssel, Van Eeden, Kloos, Swarth) en de generatie(s) daarna, onder wie Top Naeff, Nico van Suchtelen, A. Roland Holst en Carry van Bruggen. De bundels zijn opgezet als weemoedige verzamelingen herinneringen aan inmiddels (vrijwel zonder uitzondering) overleden schrijvers, maar tegelijk speelt Salomons een zichtbare rol. Het boek draagt daarmee beslist bij aan haar posture: door zich te presenteren als het middelpunt van een breed netwerk aan geanoniseerde schrijvers (en als beschermeling van Johan de Meester sinds haar zestiende) zegt Salomons minstens evenveel over zichzelf als over de genoemde schrijvers.<sup>224</sup>

De posturevorming gaat vaak op een zijdelingse manier in haar werk. In het stuk over Van Deyssel beschrijft Salomons bijvoorbeeld dat met de instelling van de Vereniging van Letterkundigen plotseling meer contact tussen schrijvers ontstond. Daarna schrijft ze terloops: 'Ina Boudier, frêle en blond, vroeg me te logeeren [...]; Herman Robbers wilde iets van me hebben voor *Elsevier's Maandschrift*; de lieve, vaderlijke Van Nouhuys noodde me voor de lunch aan zijn tafeltje. Benno Vos, de enige jongere, bracht me naar de trein.'<sup>225</sup> Opnieuw wordt het functioneren in de letterkundige wereld als een min of meer vanzelfsprekende zaak voorgesteld. In zijn aantekeningen bij deze zinnen maakt Prick echter duidelijk dat Salomons de zaak nogal eens verkeerd voorstelt: zo was het niet Robbers die haar vroeg iets te schrijven, maar stuurde zij in 1905 ongevraagd een tekst op.<sup>226</sup> Het lijkt er daarmee op dat Salomons haar netwerkkacties wilde verbloemen: liever stelde ze zich voor als een vrouw wie alles was komen aanwaaien dan als een zelfbewuste auteur die zelf haar positie had moeten veroveren. Haar autoriteit bestond er voor haar in de eerste plaats in dat ze geen moeite hoefde te doen voor haar centrale positie in het literaire domein.

sen werk en gezinsleven òf – waar zij die natuurlijk verwierp – tot een schipperen, een geven en nemen, een voortdurend te veel eisen van haar toch zeer vitale krachten.' (Romein-Verschoor 1977, 116) Salomons' visie op de mogelijkheid als vrouw in intellectuele kringen te bewegen noemde Romein-Verschoor kritisch 'een droom'. (p. 120)

**223** In 1984 werd onder redactie van Harry G.M. Prick de 'definitieve uitgave' uitgebracht, een verzameling teksten uit verschillende bundels, inclusief aantekeningen van Prick. (Salomons 1984)

**224** Salomons 1984, 30. Hierover schrijft ook Etty 2005, die suggereert dat Salomons haar positie in de letterenwereld ook via affaires en avances heeft veroverd – daarvoor gebruikt ze *Herinneringen uit de oude tijd* kritiekloos als bron. Vgl. over Salomons' positie in de literaire wereld ook Timmers 2010.

**225** Salomons 1984, 20.

**226** Prick in Salomons 1984, 303. In een interview met C.B. Doolaard (*Haagsch Dagblad*, 25 juni 1960) beweert Salomons dat ze het moeilijk vindt over zichzelf te praten en dat ze het liever over anderen heeft. Inderdaad spreekt Salomons ook in veel andere interviews veel over haar verhouding tot andere schrijvers. Vgl. een artikel in *De Telegraaf* (24 maart 1959); A. Marja in *De Groene Amsterdammer* (28 mei 1960); Bibeb in *Vrij Nederland* (25 juni 1960); Lidy van Marissing in *de Volkskrant* (22 maart 1969); een artikel in *De Gelderlander* (22 juni 1970); Jan Nies in *Het Binnenhof* (25 juni 1975); Johanneke van Slooten in *Haagse Post* (15 maart 1980).

## 4.8 Besluit

De visie op autonomie en autoriteit die naar voren wordt gebracht in de romans en essays van Carry van Bruggen en Justine Abbing, twee nauw verwante postures van de biografische persoon Carolina de Haan, wijkt ogenschijnlijk behoorlijk af van die van de auteurs die eerder ter sprake kwamen. J.B.D. Wibmer en Multatuli proberen door het verwerven van autoriteit een bepaalde maatschappelijke ruimte te verwerven in een nog behoorlijk repressieve cultuur. Lodewijk van Deysse, actief in een periode dat er meer ruimte komt voor afwijkende politieke geluiden, gaat juist autoriteit inzetten om een conservatieve maatschappijvisie te verdedigen. Bovendien toont hij de 'grondeloosheid' van het literaire gezag aan in een democratiserende tijd waarin de vrijheid van de schrijver groeit. Voor Van Bruggen is vrijheid feitelijk een ongerijmdheid: mensen zijn niet vrij om te doen wat ze willen, omdat ze het instrument zijn van de Eenheid. Tegelijkertijd is er een sterke wil tot individualisme in sommige mensen aanwezig, die hen ertoe brengt om, tegen beter weten in, tegen de status quo te strijden. De taak van schrijvers bestaat er volgens Van Bruggen in zich tot bewuste individualisten op te werken en zich tegelijk diep doordrongen te weten van hun positie binnen de Eenheid. Vanuit dat besef zouden ze vervolgens ook andere mensen moeten inspireren en emanciperen.

Hiermee hangt Van Bruggens posturering langs een denkerslijn en een publieksgerichte lijn samen. Bewustwording is de belangrijkste stap voor wie een vrij individu wil worden, en de denkerslijn leent zich voor het ontwikkelen van een persoonlijke filosofie. Een posture als filosoof alleen is echter niet genoeg: belangrijk is ook dat een auteur zich deel maakt en deel blijft voelen van de gemeenschap. Daarom is de publieksgerichte lijn (vanaf de introductie van Justine Abbing kun je ook spreken van een publieksgericht posture) noodzakelijk: door zich met relatief toegankelijke romans, columns en (radio-) lezingen in het debat te begeven neemt Van Bruggen haar maatschappelijke taak op. De romans hebben een ontegenzeggelijk emancipatoire rol: zo laten ze de wording van een vrouw tot intellectueel zien en dagen ze de lezer uit om zich tot net zo'n kritisch individu te ontwikkelen. Tegelijkertijd zijn de boeken beslist niet als tendensromans te lezen. Ze verhelderen het intellectuele proces dat mensen zouden moeten doormaken, maar compliceren het ook, door de dilemma's van individualisten en hun moeilijke maatschappelijke positie te tonen, en door figuren als 'de denker' en 'de kunstenaar' op een complexere manier te schetsen dan in een beschouwend werk als *Prometheus* het geval is. In romans vindt Carry van Bruggen de discussieruimte die zo belangrijk is om te voorkomen dat een visie in een dogma verandert.

Typerend is dat in *Een kunstenaar*, *Uit het leven van een denkende vrouw* en *Een coquette vrouw* verschillende posities tegenover elkaar worden gezet in Van Bruggens grotere filosofische systeem. Hoewel de lezer ontegenzeggelijk wordt uitgenodigd om zich met de vrouwelijke personages Annet Broese, Ina de Kruijff en Marianne Edema te identificeren, dagen de romans de lezers uit om ook de posities van onder meer Rob Ravesteyn, Melchior Colleyn, Egbert de Kruijff en Harry Edema te overwegen. Zo wordt getoond dat een bestaan als individualistische denker weliswaar tot onafhankelijkheid leidt, maar dat die onafhankelijkheid tegelijk tragische trekken heeft: het zal mensen, zeker vrouwen, volgens Van Bruggen altijd buiten een veilige gemeenschap plaatsen. Dat neemt niet

weg dat juist vrouwen zich volgens Van Bruggen tot zelfbewuste individualisten kunnen ontwikkelen. De moeilijke weg die zij te gaan hebben om zich als intellectuelen te positioneren is daarbij juist de reden van hun uiteindelijke succes. De mannelijke kunstenaars in de genoemde boeken komen er allemaal niet best vanaf. Ze minachten de vrouwen in hun omgeving, maar spelen zelf heel wat minder klaar. Juist omdat ze ‘inspiratie’ en ‘genie’ als de basis van hun kunstenaarschap zien, in plaats van werkdrijf en zelfbewustwording, zijn ze als individualisten maar half gelukt. Ze blijven steken in het stadium van onbewuste, prometheïsche figuur (Rob Ravestein) of onproductieve cynicus (Egbert de Kruijff). Voor de denker Melchior Colleyn geldt iets anders. Hij is weliswaar kritischer en eigenzinniger dan de andere mannelijke kunstenaars die worden voorgesteld, maar uiteindelijk mist ook hij door zijn ironische levenshouding het prometheïsche vuur dat nodig is om maatschappelijke autoriteit te verwerven en te behouden.

Bij nader inzien wordt er zo toch een parallel zichtbaar tussen Van Deysse's visie op autoriteit en die van Van Bruggen. Beide schrijvers zijn ervan overtuigd dat autoriteit geen vanzelfsprekendheid is, dat het een min of meer leeg begrip is geworden. De positionering die uit die conclusie voortkomt, verschilt echter sterk van elkaar. Van Deysse zoekt naar manieren om de grondeloosheid van autoriteit aan het zicht te onttrekken, hoewel hij ook oog blijft houden voor het autoriteitsverlies dat onvermijdelijk lijkt te zijn geworden in een democratisch tijdvak. Van Bruggen omarmt die grondeloosheid echter. Het feit dat vrouwen geen gezag hebben om op voort te bouwen, geen maatschappelijke machtspositie, geeft ze de verplichting om een eigen ethiek en een eigen denksysteem te formuleren.

De visie van Ada Gerlo/Annie Salomons op de positie van vrouwelijke kunstenaars verschilt behoorlijk van die van Van Bruggen. Beide schrijfsters positioneren zich via boeken over vrouwelijke schrijvers-intellectuelen als denkende auteurs, waarbij ze allebei de vorm van een toegankelijk verhaal verkiezen om een visie op man-vrouwverhoudingen te ontwikkelen. Maar terwijl Van Bruggen zich met *Prometheus* als filosoof positioneert en in haar romans de vrijheid van vrouwen als een tragische, maar toch belangrijke verworvenheid voorstelt, stelt Salomons zich bescheiden op en verbeeldt ze de maatschappelijke plaats van de vrouw tegelijk als vanzelfsprekender én van minder betekenis dan Van Bruggen doet. Voor haar is onafhankelijkheid eerder een juk dat moet worden afgeschud dan een belangrijke verworvenheid. Veel minder dan Van Bruggen lijkt ze er ook op uit maatschappelijke autoriteit te bemachtigen: zo bevestigt ze het idee dat vrouwen voor hun carrière- en reputatievorming van mannen afhankelijk zijn, terwijl Van Bruggen – in navolging van eerdere auteurs als Mina Kruseman – dit principe juist aan de kaak stelt. De autoriteit waarop Gerlo/Salomons wel aanspraak maakt, is het gezag dat haar geprivilegieerde klassenpositie haar biedt. Evenals Van Deysse presenteert ze autoriteit dus als iets dat sommige mensen toevalt en andere niet.

# 5 De kwetsbaarheid van het auteurschap

Willem Frederik Hermans (1921-1995)

## 5.1 Introductie

Almacht en onmacht: ze worden vaak aangemerkt als centrale thema's in het oeuvre van Willem Frederik Hermans (ook: 'W.F. Hermans' of soms 'WFH', 1921-1995). Volgens biograaf Willem Otterspeer was Hermans geobsedeerd door de mislukking, die onvermijdelijk zou volgen op een onhaalbaar groot verlangen.<sup>1</sup> Het schrijverschap zou je zo'n onrealistische ambitie kunnen noemen, een tot mislukken gedoemde poging om een geweldige autonomie en maatschappelijke autoriteit te verwerven.<sup>2</sup> Hij beweerde in een brief uit 1964 dat hij als zeventienjarige een beeld van het schrijverschap koesterde waarin we een absolute vorm van autonomie en autoriteit herkennen:

Toen ik zeventien was, was ik jaloers op Rilke van wiens leven ik mij de volgende voorstelling maakte: een kostbaar ingericht bijgebouwtje op een onmetelijk landgoed. Stille dienaren bedienen hem op hun wenken. Moe van het schrijven, drukt hij op een bel naar het hoofdkasteel, waar de weduwe woont, adellijk, nog jong, mooi en schatrijk. Zij wordt bij hem afgeleverd in een doorzichtig nachthemd, in een draagstoel. Hij laat haar zijn lusten bevredigen, een doofstomme en blinde neger in livrei brengt champagne, kaviaar, oesters. De schrijver herstelt zijn krachten, vooral geestelijk, schopt de weduwe naakt de sneeuw in en gaat een nieuw meesterwerk schrijven.<sup>3</sup>

In deze – uiteraard ironische – beschrijving is de schrijver een 'held' als uit een roman van de markies De Sade, die over de grootst mogelijke autonomie én autoriteit beschikt.<sup>4</sup> Hij leeft in een maatschappelijk isolement op een kasteel en oefent een absolute controle uit over vrouwen – én over andere rassen, een kolonialistisch element dat in de romans van De Sade ontbrak. Uit het feit dat hij 'een nieuw meesterwerk' gaat schrijven, valt af te leiden dat hij ook over maatschappelijk aanzien beschikt. Deze projectie van de 43-jarige Hermans op de puber die hij 26 jaar eerder was is, een fantasie van absolute autonomie.

Hermans wist natuurlijk heel goed dat zo'n vorm van autonomie in werkelijkheid niet kon bestaan. De voorstelling van Rilke als een perverse machthebber was totaal onrea-

1 Otterspeer 2013b, m.n. 21-23.

2 Zie over almachtig schrijverschap als onhaalbaar ideaal Raat 2010, 53-68.

3 Hermans in Otterspeer 2013b, 160.

4 In ditzelfde jaar 1964 opende Hermans zijn essaybundel *Het sadistische universum* met een uitvoerige essay over De Sade: Hermans *Volledige Werken* (voortaan VW) XI, 15-34.

listisch, niet alleen vanwege de sterk geromantiseerde inkleding ervan, maar ook vanwege het feit dat vrijheid en autoriteit er allebei perfect in kunnen worden uitgeleefd. In werkelijkheid verhouden de twee zich moeizaam tot elkaar, zo is al in de eerdere hoofdstukken van dit boek ter sprake gekomen. Wie wordt ingeperkt in zijn vrijheid bezit over het algemeen meer maatschappelijke autoriteit en meer geldingsdrang dan wie kan doen en laten wat hij wil. Dat geldt ook voor de auteur. Wanneer hij in zijn mogelijkheden wordt ingeperkt door vervolging of censuur, heeft zijn woord gewicht. Als hij echter mag schrijven wat hij wil is zijn maatschappelijke positie veel wankeler. Zo zou een politiek gunstige ontwikkeling in de richting van een steeds grotere autonomie funest kunnen zijn voor de autoriteitspositie van een schrijver. Althans, daarop zinspeelt Thomas Vaessens in zijn oratie, zoals ik al in de inleiding besprak. Hermans krijgt bij Vaessens de trekken van een enigszins tragische ‘humanistisch modernist’: iemand die zozeer inzet op het verkrijgen van een autonome positie, dat hij zijn maatschappelijk gezag ervoor kwijtraakt.<sup>5</sup> In dit hoofdstuk wil ik deze analyse toetsen door een groter deel van het oeuvre kritisch door te lichten op de thematiek van autonomie en autoriteit.

Twee verschillende momenten in het oeuvre, waarin verschillend met het autonómievraagstuk wordt omgegaan, staan hier centraal. De eerste periode is het tijdvak tussen ongeveer 1947 en 1955 (met name besproken in de paragrafen 5.2, 5.5 en 5.6): een naoorlogs klimaat waarin er vrij weinig ruimte bestaat voor schrijvers om zich vrij uit te spreken, eerder minder dan meer dan eind negentiende of begin twintigste eeuw in Nederland het geval was geweest. De angst voor terugkeer van het literaire klimaat van tijdens de oorlog, waarin het vrije woord onder meer door censuur werd ingeperkt, lijkt tegenstrijdig genoeg te leiden tot een situatie waarin de ruimte voor kritische geluiden kleiner wordt, zo zal ik laten zien. De stevige invloed van katholieke gezagsdragers en instituties versterkt deze situatie van (zelf)censuur nog eens. In dit maatschappelijke klimaat gaat Hermans zich als held van het vrije woord representeren: hij verdedigt in zijn polemische *Mandarijnen op zwavelzuur*, maar ook in een pleitrede uit 1952 de vrije, niet aan moraal gebonden literatuur. Het is deze consequente *vrijheidshouding* die zijn autoriteit moet bepalen, al zullen we zien dat een gezaghebbende tijdgenoot als J.B. Charles Hermans’ traject juist als laf en onoprecht afdoet. Charles komt overigens zowel in paragraaf 5.6 ter sprake, in de bespreking van een polemieek met Hermans, als in 5.9, waarin zal blijken dat de postures van de twee auteurs minder ver uiteenlopen dan gedacht.

Vanaf de jaren zestig vindt er een maatschappelijke omslag plaats: een politieke omwenteling en een toenemende democratisering gaan gepaard met een commercialisering en medialisering van de literaire wereld, onder meer door de opkomst van de televisie. Dit luidt een andere fase in Hermans’ schrijverschap in (met name besproken in 5.3 en 5.7). De politieke vrijheid van schrijvers groeit aanmerkelijk, hoewel schrijvers tegelijk te maken krijgen met de dwang die van commercie of van ‘verplichte’ media-optredens kan uitgaan. We zien Hermans vanaf eind jaren zestig inspelen op de groeiende vraag naar autobiografisch schrijverschap: met verhalen over zijn alter ego Richard Simmillion en met een *Fotobiografie* is hij explicieter over zijn persoonlijke leven. Ook

5 Vaessens 2006, m.n. 7-9. Vgl. ook paragraaf 1 van de inleiding.



onthult hij de autobiografische achtergrond van oudere teksten, waaronder *Ik heb altijd gelijk* (1951). Nu vrijheid niet langer de meest prangende problematiek voor schrijvers is, zien we Hermans' posturering veranderen: voortaan staat zijn kwetsbaarheid op de voorgrond.<sup>6</sup> Hermans neemt dus een *onmachtshouding* aan en baseert zijn autoriteit op zijn oprechtheid over die machteloosheid.

## DEEL I ONTWIKKELINGEN IN DE POSITIE VAN AUTEURS

### 5.2 Schrijverschap rond 1950

#### *Subsidiebeleid en censuur rond de oorlog*

Het begin van het schrijverschap van Willem Frederik Hermans valt bijna samen met het begin van de Tweede Wereldoorlog. Op 6 april 1940 publiceerde hij voor het eerst in een groot medium, het *Algemeen Handelsblad*: het ging om het verhaal 'En toch ... was de machine goed'. Op 10 mei 1940, de dag waarop Duitsland Nederland binnenviel, liep Hermans naar het postkantoor om een cheque te incasseren, die hij had ontvangen voor de publicatie.<sup>7</sup> De jaren daarna schreef hij erg veel, steeds met het oog op publicatie, maar hij slaagde er alleen in de dichtbundel *Kussen door een rag van woorden* (1944) te laten verschijnen in een minieme oplage van 30 exemplaren.<sup>8</sup> Zijn prozadebuut *Conserve* werd al tijdens de oorlog geschreven, maar zou pas in 1947 worden uitgebracht.

Die vertraging had inhoudelijke redenen – uitgeverij Meulenhoff had bij monde van D.A.M. Binnendijk kritiek op de opgestuurde werken – maar de oorlogstijd hielp beslist ook niet mee. De oorlog greep namelijk diep in op de literaire wereld en op de publicatiemogelijkheden van auteurs. In 1934 had Menno ter Braak in zijn *Politicus zonder Partij* nog geschreven: 'Nog nooit heb ik mijn wijze van schrijven als symptoom van moed gevoeld, omdat nog nooit iemand mij voor de keuze heeft gesteld: weg met die mening of de kogel!'<sup>9</sup> Maar vanaf 1942 konden nieuwe boeken en herdrukken alleen verschijnen als ze werden goedgekeurd door het nationaalsocialistische Departement van Volksverlichting en Kunsten. Ook werden kunstenaars in deze periode gedwongen om zich aan te melden bij de Nederlandsche Kultuurkamer. Hermans deed dit, op 26 augustus 1942, een feit dat pas in 2011 door Willem Otterspeer bekend werd gemaakt.<sup>10</sup> Tot een werkelijk document van lidmaatschap kwam het uiteindelijk niet, maar opvallend is toch dat Hermans een stap naar collaboratie wilde zetten om in de oorlog aan de slag te kunnen gaan als schrijver. Otterspeer ziet dit als het bewijs dat Hermans boven alles schrijver

6 Ik deel deze observatie met Raat, die hierover al eerder schreef in Raat 2010, 53-68. Overigens ziet Raat de kwetsbaarheid die zo'n prominente rol speelt in het late werk niet als een middel om tóch autoriteit te verwerken, zoals ik wel doe.

7 Otterspeer 2013b, 182 en 209.

8 Zie voor de publicatiegeschiedenis van Hermans' boeken <http://www.wfhermansvolledigewerken.nl> (ge raadpleegd op 3 september 2014).

9 Ter Braak VW III, 28.

10 Otterspeer 2011 en 2013b, 266. Vgl. voor het Departement ook Van Berkel 2013, 147-155.

wilde zijn; zelfs morele overwegingen zouden daaraan ondergeschikt zijn.<sup>11</sup>

Zo ontrok de jonge Hermans zich niet aan het censuursysteem dat tijdens de oorlog werd opgetrokken. Na de oorlog was het met die censuur en met de voorzichtigheid van machthebbers niet meteen afgelopen. In de eerste plaats werd er een ‘zuivering’ van het letterkundige bestel ingesteld: schrijvers die gecollaboreerd hadden tijdens de oorlog, bijvoorbeeld door zich bij de Kultuurkamer aan te melden, kregen een publicatieverbod opgelegd.<sup>12</sup> Hermans ontsnapte hieraan. In de tweede plaats werd geprobeerd om het herwonnen recht op vrij spreken en schrijven weer in te dammen. Vooral katholieke bestuurders en instituties waren kritisch over de ‘bandeloosheid’ van de journalistiek en de literatuur. KVP-Minister van Justitie J.H. van Maarseveen probeerde zonder succes het tuchtrecht voor journalisten in te voeren.<sup>13</sup> Het rooms-katholieke censuurinstituut Idil (1937-1970), dat probeerde te bepalen welke boeken wel en welke niet ‘geschikt’ waren voor katholieken, zette na de oorlog zijn activiteiten voort.<sup>14</sup> En staatssecretaris Jo Cals, ook van de KVP, speelde een belangrijke rol bij twee censuurzaken in 1951-1952: Gerard Reve kreeg een reisbeurs voor het verhaal ‘Melancholia’ niet uitgereikt omdat het oneerbaar werd gevonden en Hermans kreeg met een strafzaak te maken vanwege groepsbelediging van katholieken (vgl. paragraaf 5.5).

Juist Hermans had in dit reactionaire klimaat een moeizame positie. Als hij rond 1950 één politiek doel had, dan was het wel vrijheid veroveren voor de literaire schrijver. Niet voor niets ging hij fel tegen het – dixit Hermans – ‘terreurorgaan’ Idil tekeer in enkele essays, nog vóór de genoemde strafzaak.<sup>15</sup> Tijdgenoten zagen met lede ogen aan hoe Hermans en zijn concurrent-collega J.B. Charles zich op ferme, soms beledigende toon uitlieten. Een anonieme criticus voor NRC schreef in 1955 met zichtbare spijt, toen Hermans met Charles ging polemiseren: ‘Mensen als Hermans die zich van schrijvers van sterke belofte wensen te ontwikkelen tot literaire gifverspreiders kan men en wil men in een democratie niet de mond snoeren’.<sup>16</sup> In deze periode ontwikkelde er zelfs het idee bij heel wat schrijvers en critici – onder wie Hans Gomperts, A. Marja, Adriaan Morriën en opnieuw Charles – dat het schrijven van Hermans fascistoïde moest worden genoemd en de literaire vrijheid niet beschermde, maar bedreigde.<sup>17</sup>

Er leek dus, juist door de oorlog waarin zo’n drukkende censuur had bestaan, een nieuw probleem te ontstaan: dat van zelfcensuur, omdat men vrij en ongeremd schrijven zag als een terugkeer naar precies het klimaat van tijdens de oorlog. Tegelijkertijd had de bezettingstijd impliciet ook een stimulerend effect op de literatuur, en wel op de financiële auteursondersteuning vanuit de politiek. Het Departement van Volksvoorlichting en Kunsten had tijdens de oorlog een ruimhartig subsidiebeleid gevoerd voor die kunstenaars die het nationaalsocialisme goedgezind waren geweest. Hoezeer de Federatie van Kunstenaarsverenigingen (waartoe de Vereniging van Letterkundigen behoorde) ook de

11 Otterspeer 2013b, 279-280.

12 Renders 2011, 134-135.

13 Renders 2011, 135.

14 Van Eijden-Andriessen 2010 en 2011.

15 Vgl. Hermans 1976, 117.

16 Anoniem 1955.

17 Charles 1955-1956; Gomperts 1955; Marja 1955-1956; Morriën 1955.

fascistische oriëntatie van dit departement verwierp, toch wilde ze zorgen dat zo'n gul subsidiebeleid kon blijven bestaan. In februari 1948 werd de Raad voor de Kunst in het leven geroepen die het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen over de subsidiëring moest adviseren.<sup>18</sup> Er kwam een 'Commissie voor Subsidie aan behoeftige Letterkundigen' van het ministerie van OKW en er werden reisbeurzen voor schrijvers in het leven geroepen – het type beurs dat Reve in 1951 ontzegd werd.

Hermans had over deze ontwikkelingen duidelijk gemengde gevoelens. Aan de ene kant kon hij subsidie goed gebruiken: hij probeerde van het schrijven rond te komen, wat erg moeilijk bleek. Pas in oktober 1953, toen hij aan de Rijksuniversiteit Groningen als assistent werd aangesteld, was zijn financiële nood voorbij.<sup>19</sup> In 1948 wendde hij zich voor financiële hulp tot het Ondersteuningsfonds van de VvL. Fondscommissaris Willem Asselbergs (beter bekend onder zijn pseudoniem Anton van Duinkerken) liet weten dat hij eerst een baan moest zoeken – de VvL zag de ondersteuning klaarblijkelijk niet als een vervanging van een betaalde baan.<sup>20</sup> Meer succes had Hermans in 1949, toen hij zijn precaire financiële situatie voorlegde aan de genoemde Commissie voor Subsidie aan behoeftige Letterkundigen van het ministerie van OKW. Daarop ontving hij 100 gulden tegemoetkoming en later dat jaar 500 gulden rijkssubsidie (bijna 2500 euro nu).<sup>21</sup> Van datzelfde ministerie kreeg hij in april 1951 een reistoelage van 300 gulden, die hij gebruikte voor een werkgerelateerde reis naar Spanje; dit bedrag werd twee maanden later trouwens nog verhoogd met 200 gulden.<sup>22</sup>

Tegelijk was Hermans, zeker in het openbaar, erg kritisch over subsidie die van de staat moest komen. In 1948 presenteerde hij een sterk romantische, absolute visie op het schrijverschap in het essay 'Leven voor de literatuur'. 'Waarom zou men concessies doen [aan het schrijven, LH] terwille van geld of veiligheid?' stelt hij. 'Wie schrijft en concessies doet, maakt van de literatuur een beroep als een ander. Een allerpotstierlijkst beroep, want het is niet eens lucratief. / Dit alles klinkt maniakaal, maar onze tijd is nu eenmaal alleen maar geschikt voor maniakken.'<sup>23</sup> Hermans laat zien dat veel belangrijke schrijvers bereid waren hun 'Erhaltungszweck' (hun drang tot zelfbehoud) op te geven

18 Micheels 2006, 89.

19 Van Straten 1999, 257.

20 Micheels 2006, 94. Ook later nog was de verhouding tussen de VvL en Hermans moeizaam. Hermans betaalde zijn contributie niet, maar liet ook weten weinig nut te zien in de vereniging. Doordat Asselbergs bij het verschijnen van *Ik heb altijd gelijk* kritisch was over Hermans' 'antipapisme', liep de poging van de VvL om Hermans als lid te behouden stuk. Hij stapte in 1952 uit de VvL. Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Vereniging van Letterkundigen.

21 Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Ministerie van O.K.W. en WFH (Correspondentie) Vereniging van Letterkundigen. Voor alle omrekeningen van bedragen in dit hoofdstuk heb ik gebruikgemaakt van <http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php> (geraadpleegd op 3 september 2014).

22 Delvigne 1998a, 20-21 en Van Straten 1999, 206 noemen het bedrag van 300 gulden, maar uit het archief Hermans blijkt dat dat bedrag werd opgehoogd. Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) ministerie van O.K.W. Dat Hermans later, toen hij minder behoeftig was, gemakkelijker kritisch kon zijn over de staatsubsidiestructuur door het ministerie, blijkt uit zijn weigering op 4 maart 1957 om in opdracht van het ministerie van OKW een avondvullend toneelstuk te schrijven. Wel accepteerde hij in 1959/1960 de opdracht een filmscenario te maken, mede gesubsidieerd door het ministerie van OKW, maar alleen nadat hij de garantie had dat hij zeggenschap over de eventuele verfilming zou houden. Hier kwam het scenario *De woeste wandeling* uit voort.

23 Hermans 1948, 378. In dit citaat duidt de / op de start van een nieuwe alinea.

om te kunnen schrijven. Ze staan buiten het leven. Dat is maniakaal, maar tegelijkertijd passend bij ‘onze tijd’, die om maniakken vraagt – het ongekende geweld van twee wereldoorlogen bewees het.<sup>24</sup> Als iedere levensvervulling met nietsontziende rücksichtsloheid wordt uitgeoefend, dan kan de schrijver niet achterblijven. Zulk schrijverschap was in het burgerlijke Nederland volgens Hermans uiterst zeldzaam. Hij zag het eigenlijk alleen terug bij Multatuli, een schrijver met wie Hermans zich in zijn carrière veel heeft beziggehouden.<sup>25</sup>

Staatssubsidiëring past slecht bij zo’n autonome schrijverspositie, toont Hermans: subsidies worden toegekend op grond van het schrijverschap (men krijgt alleen geld als men letterkundig werk blijft leveren dat bij de subsidiegever in de smaak valt), terwijl in sommige landen zelfs ‘de aard van het schrijverschap door de subsidie wordt bepaald’ en schrijvers zich dus helemaal gaan overleveren aan de ideologische en praktische eisen van hun mecenasen.<sup>26</sup> Hermans had vooral geen grein vertrouwen in de katholieken, die in die tijd zo’n stevige politieke positie hadden: volgens hem betekende de vrijheid van auteurs voor hen weinig. Schrijvers zien zich dus geplaatst tussen Skylla en Charibdis: wie zoals Multatuli onafhankelijk blijft, kan vanwege geldnood nauwelijks grote werken van een lange adem schrijven, wie zich laat subsidiëren koopt tijd, maar levert aan vrijheid in.<sup>27</sup>

### Publicatiekanalen

Hierboven schetste ik het naoorlogse literaire klimaat als angstig en behoudend, maar er is ook een heel ander verhaal te vertellen. Frans Ruiter en Wilbert Smulders benoemen de periode 1945-1960 als hoogtijdagen van de Nederlandse literatuur: zelden was er zoveel vernieuwingsdrang en zo’n elan. Ruiter en Smulders laten zien dat de jaren vijftig dan wel bekend staan als een trage, saaie periode, maar dat dit voor de literatuur alvast niet opgaat – en ook een belangrijke intellectuele traditie in deze periode, het personalisme, is niet alleen behoudzuchtig, maar vormt tegelijk een brug naar de grote moderniseringsslag die er vanaf de jaren zestig geslagen gaat worden.<sup>28</sup>

De vrijheid van auteurs kort na de oorlog was kwetsbaar, zo liet ik zien, maar met hun autoriteit was het heel wat beter gesteld. Na 1945 werd er in een hoog tempo een groot netwerk aan nieuwe, kleine tijdschriften opgetuigd.<sup>29</sup> Voor verschillende tijdschriften werd Hermans actief, waaronder *Criterion* en *Podium*. Een massapubliek trokken deze

<sup>24</sup> Ook in andere teksten legde hij dat verband tussen het schrijverschap en krankzinnigheid. Volgens het bekende essay ‘Antipathieke romanpersonages’ is ‘het onmogelijke willen’ de kern van de kunst voor een schrijver zelf, terwijl het voor de niet-schrijver slechts een teken van krankzinnigheid kan zijn. (Hermans VW XI, 139) Zie voor een uitvoerige bespreking van ‘Antipathieke romanpersonages’ Ruiter en Smulders 2013.

<sup>25</sup> Hermans 1948, 370. Vgl. het vroege essay Hermans 1950 en de Multatulibiografie Hermans 1987. Er is vaak op gewezen dat Hermans in zijn teksten over Multatuli (ook) een zelfportrettering gaf (vgl. Otterspeer 2002 en Raat 2010, 57-64). Hugo Brandt Corstius vergeleek de twee schrijvers ook qua karakter met elkaar; vgl. Van Zoggel 2013, 148. Als we deze gelijkenis tussen beide auteurs overnemen, kunnen we ‘Leven voor de literatuur’ eens te meer als een zelfpositionering van Hermans beschouwen.

<sup>26</sup> Hermans 1948, 377.

<sup>27</sup> Hermans 1948, 368.

<sup>28</sup> Over de naoorlogse literatuur en cultuur: Ruiter en Smulders 1996, 260-287.

<sup>29</sup> Calis 1993 en 2001.

tijdschriften niet: literaire tijdschriften bleven een zaak van *the happy few*, zoals dat voor de oorlog ook was geweest. Dat maakte het maatschappelijk gewicht ervan, en vooral van de literatoren die in dergelijke tijdschriften schreven, niet minder. De literaire schrijver had in deze periode sowieso een hoge status. De jaren vijftig vormden tegelijk een hoogtepunt en een keerpunt in de schriftelijke cultuur: ongekende aantallen mensen kochten en lazen boeken, maar media als radio en in toenemende mate televisie ondergroeven de monopoliepositie van het boek in rap tempo.<sup>30</sup> Overigens versterkte de radio daarbij ten dele de positie van literatuur: er was op de radio nog altijd veel aandacht voor nieuwe literatuur.

Hermans werd als schrijver prominent in deze nog grotendeels schriftelijke cultuur. Kenmerkend is het publicatiekanaal dat hij in 1955 gaat gebruiken: kleine brochures, gepubliceerd als *Mandarijnen op zwavelzuur*. De eerste daarvan verschijnt bij Hermans' vaste uitgever Van Oorschot, maar als die zich na ophef terugtrekt, publiceert Hermans de tweede aflevering in eigen beheer (onder de uitgeversnaam 'De mandarijnenpers'). Deze vorm van publiceren doet enigszins denken aan wat Multatuli vanaf 1862 met zijn *Ideën* beoogde: Hermans kan snel op actuele ontwikkelingen reageren. Hij richt zich daarbij overigens, anders dan Multatuli, niet in de eerste plaats op politiek-maatschappelijke onderwerpen maar op de literatuur van zijn tijd. Met *Mandarijnen* zet hij het polemische traject voort dat hij al eerder met essays in de literaire tijdschriften begonnen is. Niet voor niets zal hij de essays en brochures samen opnemen in een boekuitgave van *Mandarijnen* (1964).<sup>31</sup> Die vormt in veel opzichten de afsluiting van een tijdperk, want vanaf de late jaren zestig zien we Hermans in heel andere mediale vorm in de openbaarheid verschijnen.

### 5.3 Schrijverschap rond 1965 en daarna

#### *Veranderingen in de subsidiestructuur*

Vanaf de vroege jaren zestig vonden er ingrijpende veranderingen plaats in de subsidiëring van literatuur. De protestcultuur en toenemende democratisering die in dat decennium vorm kregen, hadden namelijk ook hun weerslag op auteurs. Zij gingen zich in de vroege jaren zestig verenigen in een 'Actiecomité Schrijversprotest' dat de bedoeling had de financiële regelingen voor schrijvers te verbeteren. Hermans behoorde niet tot de gezichten van het comité.<sup>32</sup> Verwonderlijk is dat niet. Een aantal van de leden – Gomperts, Morriën en Bert Voeten – waren in deze periode Hermans' grootste vijanden: hij had in de jaren veertig en vijftig fel met ze gepolemiseerd en bracht juist in 1963, toen het Actiecomité vorm kreeg, die polemieken samen in *Mandarijnen*. Daar komt nog bij dat Hermans iedere vorm van groepsvorming en van protestcultuur afwees, zoals onder

30 Ruiter in Schuyt en Taverne 2000, 437.

31 Het boek is gedateerd 1963, maar is volgens de bibliografie van Hermans' verspreide publicaties in februari 1964 uitgekomen. (Janssen e.a. 2005, 102)

32 Over het Actiecomité en de oprichting van het Fonds voor de Letteren: Micheels 2006, 151-163.

meer uit *Mandarijnen* af te lezen is.<sup>33</sup> Uit zijn persoonlijke archief blijkt dat hij wel sympathie had voor het Comité en ook zijn steun betuigde aan de acties.<sup>34</sup> Hij bewaarde ook enkele brochures van dit Comité, dat begin 1963 met georganiseerde acties ruimschoots de kranten wist te halen.<sup>35</sup> Uiteindelijk werden de eisen van het Comité grotendeels ingewilligd: het erg bescheiden rijksbudget voor literatuur ging iets omhoog en vanaf 1965 werd er een Fonds voor de Letteren in het leven geroepen. Dat Fonds werd wel door de regering 'gespekt', zoals Sybren Polet het in zijn memoires noemde, maar opereerde inhoudelijk helemaal los van de overheid.<sup>36</sup> Hermans' in 1948 geuite angst dat staatsubsidiëring meteen op staatscontrole en verlies van schrijversautonomie zou neerkomen, werd dus niet bewaarheid.

Misschien was dat de reden dat hij in de jaren zestig niet twijfelde om beurzen aan te vragen bij het Fonds voor de Letteren. Uit het archief-Hermans blijkt dat hij in 1966 een stipendiumaanvraag deed die helaas niet bewaard is gebleven. Nadat hij een verzoek had gekregen inzage te bieden in zijn financiële situatie schreef hij op 23 november een brief terug waarin hij het Fonds verweet een louter charitatieve politiek te voeren, waar bij het alleen arme schrijvers was toegestaan een aanvraag te doen.<sup>37</sup> En behoeftig was Hermans in deze jaren vermoedelijk niet meer: niet alleen had hij zijn baan als fysisch geograaf aan de Rijksuniversiteit Groningen, ook was hij sinds de publicatie van *De donkere kamer van Damokles* een goedverkopend schrijver.<sup>38</sup> Maar de secretaris van het Fonds ontkende dat schrijvers met een hoog inkomen niet in aanmerking zouden komen voor een stipendium. Voor zulke schrijvers kon het juist bij uitstek nodig zijn schrijftijd te 'kopen'.<sup>39</sup>

Dit suste de zaak blijkbaar weer, want in de jaren daarna diende Hermans regelmatig verzoeken in voor een aanvullend honorarium bij het Fonds: tussen 1968 en 1981 veertien keer. Vrijwel alle aanvragen werden gehonoreerd met bedragen tussen de 750 en 4000 gulden.<sup>40</sup> Hermans ontving in de loop der jaren ruim 28.000 gulden aan aanvullende

33 Vgl. onder meer het essay 'Snerpende kritiek': Hermans 1976, m.n. 11.

34 Zo bevindt zich in dat archief een brief waarin bevestigd wordt dat Hermans zijn steun heeft uitgesproken. Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Dossier) Schrijversprotest.

35 Zie bijvoorbeeld Anoniem 1963.

36 Polet in Micheels 2006, 163.

37 Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Fonds voor de Letteren.

38 Waar ik heb altijd gelijk in vijftien jaar vier drukken haalde, beleefde *De donkere kamer* vijftien drukken in de eerste vijftien jaar. Hermans werd vanaf de jaren zestig en vooral zeventig steeds meer een bestsellerschrijver, waardoor ook zijn oudere titels vaker werden herdrukt. Zelfs essaybundels als *Ik draag geen helm met vederbos* (1979) haalden gerust 30.000 (!) exemplaren. De drukgeschiedenis van de boeken van Hermans is te vinden op <http://www.wfhermansvolledigewerken.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014).

39 Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Fonds voor de Letteren.

40 Het gaat hierbij om een aanvullend bedrag, uit te keren voor een nieuw oorspronkelijk Nederlandstalig werk (pas later ook voor vertalingen). Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Fonds voor de Letteren. De complete lijst is als volgt, met tussen haakjes het moment van aanvraag: 1000 gulden voor *Wittgenstein in de mode* (begin 1968), 2000 voor *Een wonderkind of een total loss* (eind 1968), 1500 voor *De laatste resten tropisch Nederland* (1970), 2000 voor *Herinneringen van een engelbewaarder* (1972), 1500 voor *King Kong* (1973), 3000 voor *Het evangelie van O. Dapper Dapper* (1974), twee keer 750 voor *Periander en Machines in bikini* (1975), 3000 voor *Onder professoren* (1976), 2400 voor *De raadslachtige Multatuli* (1977), 8000 samen voor *Houten leeuwen en leeuwen van goud en Ik draag geen helm met vederbos* (1980), 2400 samen voor *Homme's hoest en Filip's sonatine* (1981). Alleen de aanvraag bij de vertaling van Wittgensteins *Tractatus* werd niet toegekend – waarschijnlijk omdat het hier niet om oorspronkelijk Nederlands werk ging.



honoraria van het Fonds – omgerekend ruim 36.000 euro. Ook correspondeerde hij nog met het Fonds over de vergoeding die auteurs kregen voor bibliotheekuitleningen.<sup>41</sup> Deze toelagen werden vanaf 1973 ook steeds belangrijker; in dat jaar gaf hij namelijk zijn baan aan de universiteit op en vestigde hij zich in Parijs als beroepsschrijver.<sup>42</sup>

### Het auteurschap na de komst van de televisie

Het veranderende politieke klimaat, waarin inspraak en democratie steeds meer de plaats gingen innemen van trouw aan het gezag en het accepteren van maatschappelijke hiërarchieën, zorgde voor een geleidelijke uitholling van die instituties en praktijken die in de naoorlogse jaren de schrijversvrijheid inperkten. Zo sneuvelde Idil in 1970. Vrijheid was vanaf eind jaren zestig niet langer het meest pregnante probleem waarmee een kritische schrijver als Hermans zich hoefde bezig te houden. Eerder vond er een aanzienlijke liberalisering en commercialisering van het literaire domein plaats. Het *high brow* literaire tijdschrift bleef voorlopig hoog in aanzien en werd misschien wel meer gelezen dan ooit: tijdschriften als *De Gids* en *Maatstaf* haalden in de jaren zeventig en tachtig gerust 4500 abonnees, een veelvoud van de abonnee-aantallen voor literaire tijdschriften rond de oorlog of tegenwoordig.<sup>43</sup> Daarnaast werden opinietijdschriften als *Vrij Nederland* en *Haagse Post* heel populair, en deze bladen richtten zich in hun dikke boekenbijlagen óók, en in groeiende mate, op interviews en *human interest*.<sup>44</sup> Dit viel samen met een massificatie van de boekproductie door een opkomst van de paperback. Bovendien kregen schrijvers met een nieuw, prominent medium te maken: televisie, dat vanaf het begin van de jaren zestig ook literatuurprogramma's ging uitzenden.<sup>45</sup> Schrijvers als Reve gingen het medium zelfs nog meer naar hun eigen hand zetten: in zijn *Grote Gerard Reve Show* (1974) ironiseerde hij zijn schrijverspositie.<sup>46</sup>

Al deze ontwikkelingen brachten een grotere aandacht voor de schrijver als (media-)figuur en *celebrity* met zich mee, en dat was voor de autoriteit van de schrijver niet noodzakelijkerwijs gunstig. Schrijvers mochten dan veel meer *airplay* en een groter potentieel publiek hebben dan tevoren, het televisiescherm 'onttoverde' de schrijver ook tot een mens van vlees en bloed, die in het persoonlijk leven nauwelijks hoefde te verschillen van *andere* figuren die media-aandacht kregen. In vroege televisieprogramma's over li-

41 Die vergoeding varieerde nogal. Over 1971 kreeg Hermans een vergoeding van fl. 835,80; over 1976 fl. 2999,36; over 1981 fl. 1255,75. In de jaren tachtig en negentig steeg Hermans' leenvergoeding aanzienlijk: in 1989 werden zijn boeken bijvoorbeeld in 44 bibliotheken 24554 keer uitgeleend, wat de maximale leenvergoeding van fl 10.000,- opleverde – omgerekend ruim 7500 euro. (Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Ministerie van W.V.C. (Leenvergoeding))

42 Zie over deze zaak Van Straten 1999, 395-400.

43 *De Gids* had in zijn vroege dagen die vaak als glorietijd worden gezien, rond 1840, 400 lezers tegenover 4000-5000 rond 1972. *Maatstaf* had in 1969 3100 abonnees en in 1984 4500, *Tirade* tot de jaren tachtig zo'n 1100 en *Hollands maandblad* 2500. Alleen meer avant-gardistische bladen als *Barbarber* (ongeveer 350 abonnees) en *Raster* (ongeveer 300 abonnees) bleven achter. (Bakker 1985; zie ook Marissing 1971, 94 over *Maatstaf*)

44 Over boekenbijlagen: Brems 2006, 353-356.

45 Hogenkamp, De Leeuw en Wijffes 2012. Zie over veranderingen in de Nederlandse boekencultuur vanaf de jaren zestig, die auteurs tot een grootschalige performance van het zelf in interviews en op televisie aanzetten: Batteau 2014.

46 Praat 2014, 238-250.

teratuur was voor de schrijver als intellectuele autoriteit nog veel ontzag, maar in latere programma's werd die autoriteitspositie langzaamaan geïnterpreteerd.

Vanaf 1963 maakten Hans Gomperts en Hans Keller de televisiereeks 'Literaire ontmoetingen', waarvoor ze met een aantal oudere (Gerrit Achterberg, J.C. Bloem) en jongere grootheden (Hugo Claus, Harry Mulisch, Gerard Reve) spraken. Steeds is het gesprek op hoog intellectueel niveau en is er zichtbaar ontzag voor de schrijver in kwestie. Als er aan middelbare scholieren gevraagd wordt zich over Harry Mulisch uit te spreken – ogenschijnlijk een voorbeeld van popularisering – dan leidt dat tot kritische, intelligente en behoedzaam geformuleerde reacties die de autoriteit van de schrijver alleen maar verder onderstrepen.<sup>47</sup> Hermans ontbreekt in deze eerste reeks 'Literaire ontmoetingen', wat vast niet los is te zien van de venijnige manier waarop hij over 'plucky' Gomperts had geschreven.<sup>48</sup> Wel werd hij uitgenodigd voor een uitzending op 4 februari 1969 in de tweede reeks, waarin de vragen werden gesteld door Andreas Burnier.

In die uitzending zien we een eerbiedige, bijna sacrale omgang met Hermans' schrijverschap. Dat valt nog mee in de eerste helft van het programma, waarin Hermans een reflectie op zijn jeugd geeft aan de hand van foto's en we hem betrekkelijk losjes zien rondlopen in de beslotenheid van zijn huis. Het studio-gesprek dat de tweede helft van de uitzending beslaat verloopt echter nogal stroef. Ten dele heeft dat met Hermans' eigen zichtbare ongemak te maken; veelzeggend zijn de wat verkrampde lichaamshouding en het feit dat hij wegstijgt als er een vraag wordt gesteld. Ten dele heeft het ook te maken met de eerbiedige manier waarop Burnier de auteur tegemoet treedt. Ze onderbreekt zijn soms lange antwoorden nauwelijks, en slechts een enkele keer geeft ze hem plaagstootjes waarop hij ook nauwelijks hoeft in te gaan. Wanneer ze hem bijvoorbeeld vraagt of hij zijn lezers soms niet te pakken neemt, antwoordt hij abrupt: 'Ik neem mijn lezers nooit te pakken. Wat doet u deze zonderlinge vraag stellen?' Burnier: 'Bijvoorbeeld door het uw lezers heel moeilijk te maken.' Hermans:

Ik maak het mijn lezers nooit moeilijk. Ik lig 's nachts wakker om te bedenken hoe ik het ze nog gemakkelijker kan maken dan ik al doe. Ik zit geen grapje te maken, maar ik probeer werkelijk steeds mij zo helder mogelijk uit te drukken en alles, ook alle abstracte thema's, te verbeelden door zeer concrete zaken.

Burnier laat het er verder bij. Veelzeggend is overigens ook het einde van het interview: 'Mijn toekomstplannen zijn dat ik mij voorlopig voor lange tijd in retraite ga begeven en dat ik mij dus ga terugtrekken uit de publiciteit van de beeldbuis.'<sup>49</sup> Hij gebruikt dus het medium van het televisie-interview om uit te spreken dat het televisie-interview niet bij hem past. Aan dit voornemen lijkt hij zich gehouden te hebben: hoewel hij in de jaren zeventig volop interviews in de geschreven media gaf, noemt het Instituut voor Beeld en Geluid geen televisieoptredens uit die tijd.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> De uitzending (AVRO, 9 januari 1963) is te vinden in Gomperts en Keller 2009. Dank aan Marieke Winkler die me op deze uitzending wees.

<sup>48</sup> Vgl. Hermans 1976, 71-76. Zie over Hermans en Gomperts ook Otterspeer 2010, 124-130.

<sup>49</sup> Alle citaten: [http://www.euscreen.eu/play.jsp?id=EUS\\_oA9AFAD374DD4664838238F82BE76E62](http://www.euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_oA9AFAD374DD4664838238F82BE76E62) (ge raadpleegd op 3 september 2014).

<sup>50</sup> <http://in.beeldengeluid.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014).

Heel anders verloopt een legendarisch geworden gesprek van begin jaren tachtig, het moment waarop Hermans weer op televisie is te zien: Hermans' optreden op 13 april 1983 in *Hier is ... Adriaan van Dis*. Van Dis respecteert ogenschijnlijk de autoriteit van het schrijverschap volkomen: hij creëert een ouderwetse, intellectuele sfeer, al was het maar door zijn geaffecteerde manier van praten en de zwierige manier waarop hij aan het begin van het gesprek een glas wijn aanbiedt. Maar de vertrouwelijke sfeer van het intellectuele 'ons kent ons' loopt stuk, zowel op een kritische houding van de kant van Van Dis als op een weigerachtige opstelling bij Hermans.<sup>51</sup> Van Dis zet met een heel kritische vraag in: hij vraagt of Hermans' keuze om naar Zuid-Afrika te gaan (terwijl dat land vanwege de apartheid door Nederland geboycot werd) een 'rationele keuze' was of een 'geconditioneerde reflex' om koste wat kost zijn tegendraadsheid te bewijzen. Ook later in het gesprek blijft hij Hermans aanvallen op zijn keuzes, die hij neerzet als moreel verwerpelijk. Hermans kiest vanaf het begin van het gesprek de oppositie. Wanneer Van Dis beweert dat ze naast elkaar in gesprek zijn verbetert hij hem: 'Tegenover elkaar.' En hij weigert interrupties van Van Dis in zijn lange verhalen te accepteren, een houding die culmineert in de bekend geworden uitspraak 'Dit is geen vraaggesprek, dit is een vertelgesprek van mijn kant'.<sup>52</sup>

Het interview met Van Dis biedt een mooi inblikje in Hermans' posturering. Enerzijds toont het dat Hermans in de jaren tachtig nog steeds tegen dezelfde problemen aanloopt als in de jaren veertig en vijftig: ook toen werd hem immers een kwade moraal aangewreven. Daarnaast toont dit interview Hermans in zijn bekende, agressieve presentatie. Er is weinig verschil tussen de foeterende Hermans in de essays van *Mandarijnen* en de bozige geïnterviewde van enkele decennia later. Maar tegelijk duidt dit interview op een belangrijke verandering in de manier waarop Hermans zijn schrijversautoriteit moest beklemtonen. Er is nogal een verschil tussen het polemiseren voor een klein publiek van min of meer gelijkgestemde schrijvers, zoals Hermans in de jaren vijftig veel had gedaan, en het botsen met een interviewer op televisie. Dat het schrijven in deze twee periodes ook een andere omgang met posturering en met autoriteitsverwerving met zich meebracht, blijkt uit een analyse van Hermans' autorepresentatie in respectievelijk de jaren vijftig en de late jaren zestig.

## DEEL 2 AUTOREPRESENTATIE

### 5.4 De postures van Hermans

De schrijverspositie van Hermans verandert in enkele decennia ingrijpend, zo bleek uit deel 1. Dat is een effect van de commercialisering en schaalvergroting van de literaire wereld, waar het literaire tijdschrift, de brochure en de polemiek voor ingewijden steeds meer

51 Veelzeggend is Hermans' weigering van Van Dis' 'Franse wijn', een zinspeling op het land waar Hermans sinds 1973 woont. Hij kiest voor 'een glaasje Hollands water'.

52 Het gesprek is terug te zien op <http://www.youtube.com/watch?v=Rr4mjUgUAJo> (geraadpleegd op 3 september 2014).

plaats moet maken voor de column en het televisie-interview. Hermans probeert met die ontwikkeling mee te groeien; waar hij eerst geschreven teksten als *Mandarijnen* gebruikt om polemisch zijn positie te markeren, moet hij het later eerder van interviews en publieke optredens hebben. Een vergelijkbare tendens zien we in zijn omgang met postures, meer specifiek in het gebruik van pseudoniemen en heteroniemen. In 1946 introduceert Hermans een pseudoniem dat hij daadwerkelijk geheim wilde houden om niet van commercieel schrijverschap beschuldigd te worden, terwijl zijn latere schuilnamen gemakkelijk door te prikken zijn en juist als commerciële strategie lijken te fungeren: enige ophef en mystificatie is immers altijd welkom voor wie in de schijnwerpers staat. Zo komt het postureren onder schuilnamen geleidelijk aan meer in een commercieel licht te staan.

In 1946, als Hermans probeert om als professionele schrijver aan de slag te gaan, introduceert hij het pseudoniem Fjodor Klondyke. Onder deze naam verschijnen vier ‘flauwekulboekjes’, in de woorden van de auteur zelf, *potboilers* die in weinig opzichten te onderscheiden zijn van onwaarschijnlijke thriller verhalen zoals die wel vaker in pocketformaat verschenen.<sup>53</sup> Stilistisch, moreel en thematisch verschillen deze boekjes duidelijk van het werk dat in de jaren daarna onder de naam Willem Frederik Hermans zal verschijnen: Fjodor Klondyke vult zijn posture van thrillerschrijver overtuigend in.<sup>54</sup> Zo heeft *Misdaad stelt de wet*, het eerste boekje in de serie, een moralistisch einde. Ethel, dochter van de schatrijke Amerikaan Cecil B. Vanderhoog, is na vele avonturen ervan door gegaan met de zwarte misdadiger Jim. Wanneer het vliegtuig waarmee ze vluchten wordt neergeschoten, weet Ethel te ontsnappen, maar Jim is dodelijk gewond:

Hij hield zijn ogen gesloten, maar kreunend van pijn sloeg hij ze een ogenblik op. “Ethel, Ethel, laat maar,” mompelde hij, “je hebt alles voor mij willen offeren, maar het is voor niets geweest. [...] Mij gelukt niets. Wie vervloekt ter wereld komt, die mislukt. Mijn vloek is geweest dat ik met een zwarte huid geboren ben.

Misdaad stelt de wet in deze wereld. Maar de misdadiger wint het daarom niet altijd.”<sup>55</sup>

Hoewel deze passage uiteraard voor Ethel en haar geliefde niet goed afloopt, bevat hij precies de moralistische les (‘de misdadiger wint het [...] niet altijd’) die in het oeuvre van Hermans niet zou passen. Hij beweert in zijn essay ‘Experimentele romans’ dat zijn boeken feitelijk melodrama’s zijn, maar zonder de moraal erin die gewone melodrama’s zo onverdragelijk maakt: ‘Melodramatisch in de slechte betekenis is een boek alleen als de geijkte deugd erin beloond wordt en de geijkte boosheid gestraft.’<sup>56</sup> Klondyke stelt zich dus op een moralistische auteurspositie die voor Hermans ondenkbaar was geweest, ongetwijfeld om aan de thrillernormen te kunnen voldoen.

Hermans schreef de Klondykeboeken (mede) om financiële redenen en hield zijn auteurschap ervan geheim, behalve aan enkele goede vrienden. Het bleef een geheim tot 1974, toen de boekjes bij toeval werden ontdekt.<sup>57</sup> Toen bleek dat twee van

53 Over de achtergrond van deze boekjes: Hermans VW II, 711-721.

54 Overigens laat Willem Otterspeer zien dat de boekjes ook allerlei absurde, hermansiaanse trekjes hebben: Otterspeer 2013b, 530-542.

55 Hermans 1946, 160.

56 Hermans VW XI, 128.

57 Commentaar in Hermans VW II, 712 en 715-716.

de thrillerboekjes grondig herschreven onder eigen naam waren verschenen in *Drie melodrama's* (1957). Daarbij paste Hermans de romans aan zijn posture aan: de groteske elementen werden uitvergroot en hij verwerkte zelfs zijn naam in een van de titels: 'Hermans is hier geweest'. Inderdaad: 'Hermans' was in deze verhalen geweest en had het posture van Fjodor Klondyke verdrongen.

Een heel andere omgang met schuilnamen ontwikkelde Hermans later in zijn carrière, zoals gezegd. Hij bleef met regelmaat pseudoniemen en heteroniemen inzetten, die al snel werden ontmaskerd omdat Hermans inmiddels een erg zichtbare publieke rol speelde. Het meest uitgewerkt is Age Bijkaart, de naam waaronder Hermans columns ging publiceren vanaf de vroege jaren zeventig. Deze schuilnaam was niet lang geheim te houden, realiseerde hij zich, en inderdaad werd hij al een maand na het eerste stukje ontmaskerd.<sup>58</sup> Bijkaart leek er zelfs voor gemaakt om doorgeprikt te worden, net als Luis Cimatarrá (auteur van het erotische gedicht *De heilige Maria Juana*, 1968/1989), Schrijver Dezes (die *Het evangelie van O. Dapper Dapper* schreef in 1973) of Sita van de Wissel (van *Beertje Bombazijn*, 1981).<sup>59</sup>

Als deze namen, anders dan Fjodor Klondyke, geen maskerende functie meer vervulden, waartoe dienden ze dan wel? In de eerste plaats versterkten ze juist door hun kleurloosheid de autoriteit van het posture Willem Frederik Hermans. Hermans benadrukt bijvoorbeeld dat Bijkaart 'dikwijls vriendelijk, behulpzaam' is tegenover de lezer, en dat hij die soms stroop om de mond smeert. Daarmee onderstreept hij dat hij zelf een veel soevereinere, eigenwijzere positie heeft. Ook benoemt Bijkaart volgens hem de zaken veel meer dan Hermans zelf doet: '[A]ls hij geschokt, geërgerd, of blij is, roept hij: "O!" Het laatste dient ook om ironische passages duidelijk aan te kondigen, zodat zelfs de ernstigste professor in de letterkunde geen gevaar loopt ze verkeerd op te vatten.'<sup>60</sup> Hij is letterlijk een 'bijkaart' van Hermans, dus een ondergeschikte kaart in een kaartspel.<sup>61</sup> Voor Bijkaart geldt bovendien dat hij de individualiteit van Hermans benadrukt, een kernprincipe in zijn posturering. De enige figuur die Hermans naar eigen zeggen als medestander erkent is zijn heteroniem. Zo lezen we in de inleiding door 'WFH' van *Boze Brieven van Bijkaart* (1977): 'Ik sta geheel achter Bijkaart, want Bijkaart staat altijd achter mij. // 't Overkomt ons niet zo dikwijls dat iemand achter ons staat, hoor, of het moest wezen om een dolkstoot in de rug toe te dienen. // Ik heb het maar zelden meegemaakt dat ik er geen spijt van kreeg, als ik iemand staan liet op de plaats die de bescheiden Bijkaart met zoveel ere inneemt.'<sup>62</sup> Dat Hermans en Bijkaart elkaar min of meer overlappen

58 Van Zoggel 2009, 486.

59 In de periode voordat *Het evangelie* verscheen, besteedden de kranten aandacht aan Hermans' moeilijke positie in Groningen, omdat hij zijn wetenschappelijke werk voor de literatuur zou verwaarlozen. Bijna gelijktijdig met het zelfverkozen ontslag uit Groningen publiceerde Hermans deze roman, waaraan 'WFH', ironisch genoeg, zogenaamd maar één regel bijdroeg: de inleiding 'Zal het geheim ontsluit worden?' (Hermans *VW IV*, 399) De rest was van Schrijver Dezes. Kort vóór de publicatie beweerde Hermans tegenover *Nieuwsblad van het Noorden* nog dat hij zou stoppen met schrijven en dat hij zich op de wetenschap zou gaan concentreren. (Anoniem 1973) Dat kan deel geweest zijn van het ironische spel waarmee hij zich ogenschijnlijk braaf op de wetenschap zou gaan toelaggen – om vervolgens met de satirische romans *Onder professoren* (1975) en *Uit talloos veel miljoenen* (1981) die wetenschap juist belachelijk te maken.

60 Hermans *VW XII*, 16.

61 Van Dale digitaal woordenboek, trefwoord 'bijkaart'.

62 Hermans *VW XII*, 15. In dit citaat duidt de // op een witregel.



Afb. 11 Portret van Age Bijkaart. In: Willem Frederik Hermans, *Boze Brieven van Bijkaart*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1977. Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur 7378 F 32). © Jutka Rona/MAI.

wordt nog eens benadrukt met Bijkaarts portret in *Boze Brieven*: een duidelijk herkenbare foto van Hermans met de naam ‘Age Bijkaart’ eronder (afb. 11).<sup>63</sup> Een auteur die alleen zichzelf als medestander heeft – die moet wel een volstrekte individualist zijn.

Daarnaast leverden de pseudoniemen de mogelijkheid om meningen te verdedigen die voor Hermans onverdedigbaar waren. Dat is duidelijk te zien bij het heteroniem Pater Anastase Prudhomme S.J., de schuilnaam waarmee ‘Verder van mij’ (1966, een polemieek tegen Gerard Reve) en *Annum Veritatis* (1968) werden geschreven. Van deze pater is in *Annum Veritatis* zelfs een portret afgedrukt.<sup>64</sup> Hij is meer dan een buikspreekpop van Hermans: we kunnen hem vooral zien als een kruising tussen een priester en Hermans zelf. Aan de ene kant hanteert hij in ‘Verder van mij’ enig religieus discours, zoals ‘Het is dat er om schrijver [Gerard Reve, LH] en boek [Nader tot U, LH] nogal wat vroom gerucht gemaakt wordt, dat

63 Hermans 1977.

64 Hermans VW XI, 234.



ik meen de gelovigen niet langer in het duister te mogen laten en ik er eens mijn moraal-theologisch licht over zal laten schijnen.<sup>65</sup> Tegelijk is voor de lezer onmiddellijk duidelijk dat de pater geen werkelijk godsvruchtige stem is, maar dat we zijn woorden ironisch moeten lezen. Regelmatig schrijft hij dingen die de atheïstische Hermans óók had kunnen schrijven, maar geeft hij er een quasi-christelijke draai aan – waarbij de oplettende lezers de atheïst heel duidelijk achter het vrome masker ziet doorschemeren: ‘Over honderd jaar zullen de laatste echte gelovigen wel in ruime zonnige psychiatrische klinieken worden opgeborgen en hoogstwaarschijnlijk zal niemand merken dat dat wat nieuws is. Wij katholieken immers hebben al eeuwenlang de gewoonte de stakkers die het ernstig menen op te sluiten achter dikke muren.’<sup>66</sup> In *Annum Veritatis*, een tekst die zich zogenaamd tegen de anticonceptiepil keert, is de katholieke logica verder doorgedacht. Maar ook daar schemert tussen het gewijde taalgebruik (‘Bemінде Gelovigen!’; het gebruik van Latijn) ook taalgebruik door dat volstrekt niet bij de katholieke status van Prudhomme past. Vrouwen die de pil slikken, lezen volgens hem de gebruiksaanwijzing

om zich vervolgens uit te kleden en met een brutale uitdagende lach op het gezicht dat hemelwaarts gekeerd is om beter te kunnen zien of de Heilige Geest zich laat vernachelen, zich de vagina laten penetreren, het semen te laten [sic] uitstromen in de vagina en het semen vast te houden [sic] zodat het door de baarmoeder kan worden aangetrokken ... en wat vindt het daar?? Een ei? Ho maar! Daar heeft de pil immers voor gezorgd.<sup>67</sup>

Uiteindelijk verstevigen ook deze teksten dus Hermans’ kritische mening over het katholicisme. Daarbij bleken mystificaties als Prudhomme en Bijkaart uitstekend geschikt om rumoer en publiciteit te veroorzaken.<sup>68</sup> Dat was welkom, zeker in deze periode waarin Hermans als beroepsschrijver in een commercialiserende literaire wereld het hoofd boven water moest houden.

## 5.5 De vrijheidshouding (1): *Ik heb altijd gelijk*

### *Ik heb altijd gelijk binnen het autonomiedebat*

Laten we nu teruggaan naar 1951, het jaar waarin Willem Frederik Hermans een publicatie in *Podium* uitbracht die hem een van de eerste en grootste rellen van zijn carrière opleverde. Zijn voorpublicatie uit de roman *Ik heb altijd gelijk* werd door sommige tijdgenoten als schokkend ervaren, met name omdat het hoofdpersonage een scheldpartij tegen verschillende ideologische groeperingen begon. Onder druk van één van die groeperingen, het katholieke volksdeel, werd Hermans aangeklaagd voor groepsbelediging. De rechtszaak op 20 maart 1952, waarop vrijspraak volgde, is een van de *causes célèbres* van de Nederlandse literatuurgeschiedenis. Het is ook een van de interessantste Nederlandse

65 Hermans 1976, 248.

66 Hermans 1976, 249.

67 Hermans *VW XI*, 254.

68 Zie voor enkele stukken rond Prudhomme Hermans 1976, 254-255.

zaken rond een fundamenteel autonomieprobleem: is een auteur verantwoordelijk voor een beledigende uitspraak van een fictionele figuur in een literair werk? Hermans meende van niet. Met deze opvatting nam hij een provocatief standpunt in over de vrijheid van literaire auteurs. Zowel in de contemporaine als in de latere stukken over het boek en de zaak vond men die opstelling dan ook laf en onoprecht: sommigen meenden dat Hermans zijn krediet als auteur verspeeld had door zich zo gemakkelijk achter de fictie te verschuilen. Adriaan Morriën schreef in 1955: '[Hermans] krabbelde in een mak betoog tijdens de rechtszitting, onder het wakend oog van de president, door wie hij zich als een schooljongen tot de orde liet roepen, haastig terug.' Thomas Vaessens beschouwt meer dan vijftig jaar later deze zaak als een aanwijzing dat het autonomieideaal halverwege de twintigste eeuw in een 'volmaakt excuus voor vrijblijvendheid' is veranderd.<sup>69</sup>

*Ik heb altijd gelijk* gaf dus aanleiding tot een discussie over autonomie en autoriteit. In de tot nog toe verschenen stukken over het boek is er nooit op gewezen dat de roman zelf al op deze thema's reflecteert. Het hoofdpersonage Lodewijk Stegman probeert in het boek twee maatschappelijke rollen uit waarmee hij autonomie en gezag zou willen verwerven: soldaat en intellectueel. Beide maatschappelijke rollen schieten echter hun doel voorbij. Lodewijk komt in de loop van het boek tot de conclusie dat er niets anders op zit dan zich neer te leggen bij de autoriteit van Nederlandse machthebbers en die van zijn gehate vader en zijn streven naar onafhankelijkheid te verwerpen. Deze roman presenteert dus een personage dat zijn 'posture' – voor zover je ook bij een niet-kunstenaar als Lodewijk van een posture kunt spreken – ingrijpend verandert: van een offensieve, politiek-revolutionaire zelfrepresentatie komt hij tot een gezeglijke houding.

De onderstaande bespreking van elementen uit de roman en van de rechtszaak analyseert waarom Lodewijks zwakke houding functioneel zou kunnen zijn: Hermans versterkt er zijn eigen posture van vrijheidsmaniak mee. Zoals Willem Frederik Hermans des te gemakkelijker autoriteit kan claimen door zich tegen een kleurloos heteroniem als Age Bijkaart af te zetten, zo fungeert ook Lodewijk Stegman als een loser van wie de auteur zich kan distantiëren. Frans Ruiters en Wilbert Smulders hebben aangegeven dat er in het oeuvre voortdurend een hiërarchisch verschil tussen personage en auteur bestaat: de personages zijn machteloze antihelden, de auteur is een superieure speler en polemist die over het lot van zijn protagonisten beschikt.<sup>70</sup> De auteur onderbouwt bovendien zijn eigen autonomie en autoriteit door tegenover de rechtbank te laten zien dat hij over mogelijkheden beschikt die zijn personages niet hebben.

### **De vrijheid en autoriteit van de soldaat**

*Ik heb altijd gelijk* vertelt het verhaal van de ex-soldaat Lodewijk Stegman, die rond 1950 per boot terugkeert uit de koloniale oorlog ('politonele acties') met Indonesië. We zou-

69 Morriën 1955, 34. Ook een contemporaine krant als *Het Binnenhof* meende dat Hermans niet voor zijn mening durfde uit te komen (vgl. Hermans' bespreking en reactie in Anoniem 1951). Vaessens 2006, 8; zie ook Vaessens 2009, 88-89, waarin hij schrijft dat Arnon Grunberg zich, anders dan Hermans, geen autonomistische poëtica kan 'veroorloven'. Dit woord 'veroorloven' suggereert dat autonomie een soort luxeproduct is, dat schrijvers toestaat in een comfortabel maatschappelijk vacuüm te opereren.

70 Ruiters en Smulders 2009, 24-29.

den *Ik heb altijd gelijk* als een *Bildungsroman* kunnen zien waarin we de hoofdpersoon, 29 jaar oud, op de drempel van de volwassenheid aantreffen: door de oorlogsperiode en de uitzending naar Indië heeft de tijd voor hem tien jaar stilgestaan, en dus is hij nog altijd even ver als hij was toen hij de middelbare school verliet. Bovenop die maatschappelijke mislukking komt frustratie over de machteloze positie van Nederland op het wereldtoneel, waarvan hij zichzelf als slachtoffer ziet. Nederland heeft met de oorlog tegen Indonesië zijn hand volkomen overspeeld, vindt hij. Dit ongenoegen tegenover zijn vaderland en alle mogelijke politieke en ideologische groeperingen die hij verantwoordelijk acht voor het verliezen van de koloniale oorlog vermengt zich voortdurend met zijn ongenoegen tegen zijn vader, die hij een nare autoritaire rol toeschrijft. Ook een drama dat zich zo'n tien jaar eerder afspeelde, in de oorlogsdagen, speelt gedurig door zijn hoofd: de dubbelzelfmoord van zijn zus Debora en diens minnaar. Eenmaal aan land gekomen probeert Lodewijk met enkele mensen die hij in zijn oorlogsjaren en na aankomst heeft leren kennen een revolutionaire, communistisch getinte partij op te richten, de Nederlandse Europese Eenheids-Partij of (N)EEP.<sup>71</sup> Vanaf het begin is het duidelijk dat het een fiasco moet worden: de verwachtingen zijn overtrokken en de bedoelingen van enkele partijleden malafide. Inderdaad mislukt dit politieke avontuur finaal en voor Lodewijk zit er aan het einde van de roman niets anders op dan op bezoek te gaan bij zijn ouders, in de hoop dat zij een middelbareschooldiploma kunnen vinden waarmee hij een ander baantje zou kunnen krijgen.<sup>72</sup>

Deze roman speelt zich af tegen de achtergrond van een aantal maatschappelijke kwesties die in 1951 heel actueel waren. Eén daarvan is de sociale situatie van Nederland na de oorlog, die in de roman wordt verbeeld via het thema van de woningnood. Die was in de tien jaar na de oorlog inderdaad ongekend en werd maar langzaam opgelost.<sup>73</sup> Gecombineerd met de grote bevolkingsgroei na de babyboom en de slechte economische situatie was de angst voor overbevolking en een dalende levensstandaard bij veel Nederlanders groot. Lodewijk is spreekbuis van dit soort ongenoegen: op verschillende momenten in het verhaal reflecteert hij op het teveel aan mensen in Nederland. 'Er zijn tien miljoen Nederlanders. Hoeveel miljoen te veel? Een kwart zou willen emigreren, als ze de kans kregen. Maar krijgen wij die kans? Wij zijn nergens goed voor, wij hebben nooit iets geleerd!' (19)<sup>74</sup> Al in de eerste pagina's wordt een terugkeer in Nederland als een vorm van gevangenschap voorgesteld: het land is in Lodewijks beleving een 'grote oorworm', die zijn pieren kan 'dichtslaan' zoals een insect zijn kaken kan sluiten. (29) In dit beeld vermengen zich afschuw en een gevoel van opsluiting.

Op de eerste pagina's van het boek stelt Lodewijk tegenover de gevangenschap van het vaderland een andere vorm van kerkering: hij sluit zich in op een wc van het schip

71 Ik noem de partij hier steeds (N)EEP, omdat ze aanvankelijk Europese Eenheids-Partij heet en pas later tot Nederlandse Europese Eenheids-Partij wordt omgedoopt (164 en 183).

72 Een meer omvattende bespreking van en een bibliografie over de roman biedt Van der Paardt 2007. Verder verwijs ik naar het nog onuitgegeven proefschrift van Daan Rutten, waarin de roman ook uitvoerig besproken wordt.

73 Schuyt en Taverne 2000, 198-204.

74 Alle verwijzingen naar *Ik heb altijd gelijk* zijn naar Hermans *VW II*, 7-299. In het vervolg van paragraaf 5.4 en in 5.7 staan zowel in de noten als in de lopende tekst alleen paginanummers naar dit boek vermeld, gezien het grote aantal verwijzingen.

Alraune waar hij zich bevindt.<sup>75</sup> Wordt dit schip al vergeleken met een ‘grote moeder’ (14), de wc staat voor Lodewijk zelfs aan een baarmoeder gelijk. Hier probeert hij zich te herinneren hoe zijn verwekking moet zijn verlopen en hoe hij in de moederbuik moet hebben rondgezweefd. Hij stelt zichzelf voor als ‘[e]en verdrinkene, ineengekrompen van angst’ (15), waarmee hij duidelijk maakt dat ook deze moederlijke vorm van opsluiting geen gevoel van bescherming en bevrijding kan bieden. Dat wordt ook uitgedrukt door de onheilspellende naam van het schip waarop hij zich bevindt, *Alraune*. *Alraune* is een sciencefiction-horrorroman van Hanns Heinz Ewers uit 1911, die bekendheid kreeg door verschillende filmbewerkingen.<sup>76</sup> In dit boek bevrucht een professor een prostituee met het zaad van een moordenaar; het meisje *Alraune* dat daaruit geboren wordt groeit op tot een obsessief seksueel wezen. Door deze referentie krijgt *Ik heb altijd gelijk* een deterministisch tintje: Lodewijk bezit niet alleen geen fysieke vrijheid, maar ook nog eens geen handelingsvrijheid.<sup>77</sup>

Toch beschouwt hij het leven op het schip als een bevrijding: even droomt hij ervan altijd op zee te blijven, los van familie en vaderland. (29) Het is dit verlangen naar vrijheid dat hem in de loop van de Tweede Wereldoorlog ertoe aan heeft gezet om zich aan te sluiten bij een vreemdelingenlegioen en later met het Nederlandse leger naar Indonesië te trekken. De soldaat stelt Lodewijk zich voor als een *lone wolf* die vernietigend over de wereld trekt: ‘De hele wereld zien – maar alleen daar waar alles kapot wordt gemaakt.’<sup>78</sup> (254) Als symbool van deze machtige positie houdt Lodewijk tot tegen het einde van het boek zijn uniform aan. Maar tegenover deze gevoelens van onafhankelijkheid staan momenten van vertwijfeling; Lodewijk wil op het schip blijven maar verlangt er tegelijk naar ergens een ‘plaats’ te vinden (25) en hij verbeeldt zich hoe erg het zou zijn als het vrijheidsideaal van de soldaat in een nachtmerrie van afhankelijkheid zou omslaan door een verwonding: ‘[D]e angst alleen maar ogen, benen of armen kwijt te raken en dan nog jaren te leven in een wagentje, of door de eigenaar van het pension waar men een zolderkamertje heeft, elke dag zonder benen te worden neergezet op een druk punt om de huur bij elkaar te bedelen.’ (254)

Lodewijk spiegelt zich niet zozeer aan idealistische revolutionairen, die zich ondergeschikt maken aan een ideologie, maar aan eigenzinnige individuen die, desnoods door geweld of gesjoemel, een machtspositie weten te verwerven.<sup>79</sup> De twintigste-eeuwse Amerikaanse politicus is voor hem een belangrijke inspiratiebron: in Amerika kan iemand volgens Lodewijk in een paar jaar jaar gouverneur of president worden. (114) En waar Nederland machteloos is op het politieke wereldtoneel, daar

75 Zo'n onmogelijke plek als een wc is de enige plek waar hij zich veilig voelt. Later zoekt hij beschutting in een dancing met de veelzeggende naam ‘Utopia’ (ou-topia, ‘niet-plaats’): ‘[Utopia] is de plaats waar ze mij niet zullen vinden’ (78).

76 Over de term *Alraune* en alle bewerkingen ervan: Hambel 2003.

77 Over het thema van handelingsvrijheid (autonomie) bij Hermans: zie Weijers 1991, 68-81.

78 Ook een bestaan op zee stelt Lodewijk zich voor als volkomen vrij, maar hij herroept zichzelf nog in dezelfde zin: ‘Altijd op zee blijven ... altijd ... nee, niet eens altijd op zee blijven zou redding brengen.’ (29)

79 Lodewijk geeft de woorden weer van zijn vader: ‘[“]Alle oorlogsmisdadigers en collaborateurs waren nu op vrije voeten, en schatrijk, maar die illegalen, dat was niets gedaan. Halfgare idealisten die niet eens hun mond konden houden als het erop aankwam. De één na de ander hadden de Duitsers ze te pakken gekregen. Omdat ze zo stom waren, daarom.”’

heeft Amerika de touwtjes in handen. Het Amerikaanse in deze roman staan ook voor een zekere flair die Lodewijk graag zou willen bezitten.<sup>80</sup> Alleen in de zeventiende eeuw hadden Nederlanders dezelfde superioriteit als de Amerikanen nu:

Die Nederlanders uit vroeger eeuwen ... Het huis was ze op hun twaalfde jaar al te klein... Zij deden niet wat hun vader wilde ... Zij stapten op een morgen de deur uit en kwamen niet weerom. Niemand hoort meer van ze, in geen tien jaar, in geen twintig jaar. Maar dan gaat plotseling het gerucht dat zij nog leven. In Amerika ... in de West ... in de Oost ... Zij zijn schatrijk, zij zijn machtig ... zij bevelen over gehele volksstammen! Lopen doen zij niet meer ... zij verzetten geen voet! Zwarte slaven dragen hen onder de schaduw van een gouden parasol. Zij hebben (in het geheim!) een harem van veertig vrouwen, net als de sultan van Djokja. Die vrouwen mogen haast niets drinken en hebben altijd dorst, dan worden ze niet zo gauw nat. Dat vindt de sultan lekker!

Plotseling komen ze naar het vaderland terug. Een stoet zwarte slaven houdt ook hier gouden pajongs boven hun hoofd, maar tegen de regen. Hun grijze ouders bekenen stamelend ongelijk. En aanvaarden rijke geschenken onder luid geschrei dat zij op de knieën liggend uitstoten. De zoon kan het niet aanzien en heft hen op met milde dwang. (255)

De zeventiende-eeuwers waren volgens Lodewijk dus door hun volstreckte onafhankelijkheid in staat zichzelf macht en grote rijkdommen toe te eigenen. Lodewijk voert zelf een treurige, veel minder glamoureuze versie van deze koloniaal-patriarchale fantasie op door het aan te leggen met Gertie Riemers, een verpleegster uit het Nederlandse leger van wie gesuggereerd wordt dat zij Indo is.<sup>81</sup> Lodewijks koloniale verlangen uit zich in de manier waarop hij haar, innerlijk maar vooral uiterlijk, naar zijn hand probeert te zetten: hij hoopt haar lichaam, dat hij als bijzonder onaantrekkelijk beschouwt, te kunnen modelleren naar zijn beeld van de ideale, verleidelijke vrouw.

Aan Gertie vertelt Lodewijk over zijn kinderwens om generaal te worden. Bij zijn deelname aan de koloniale oorlog ziet hij zijn kans schoon: hij wil collaboreren, zich aansluiten bij de Indonesiërs en 'blanke maarschalk van Indonesië' worden (149), met het verlangen het andere volk te kunnen commanderen. Als Lodewijk een afspraak met het Indonesische leger heeft gemaakt om de collaboratie daadwerkelijk uit te voeren, valt hij echter in handen van een Nederlandse patrouille. In plaats van eerlijk te zijn over zijn motieven liegt hij over een smokkel in gecondenseerde melk en komt ervan af met een degradatie: van eerste luitenant wordt hij sergeant gemaakt. Hij vertelt Gertie dat hij niet oprecht had kunnen zijn over zijn motieven; had hij gezegd dat hij blanke maarschalk van Indonesië wilde worden, dan was hij opgesloten in een gekkenhuis. Een leugentje over melkhandel gaat er bij de Nederlanders echter altijd in. (150)

<sup>80</sup> Die droom Amerikaans te zijn blijkt vooral uit een passage waarin hij zichzelf als een Amerikaans politicus voorstelt, concrete problemen besprekend, 'duidelijke vraagstukken waarover hij zou nadenken en waar hij binnen beperkte tijd het antwoord op zou moeten vinden. En ieder antwoord dat een daad was, zou goed zijn. Zelfs van een fout was nog alles te maken.' (115) Lodewijks beeld van Amerika is duidelijk: de politiek is er overzichtelijk en vergissingen kunnen er worden rechtgepraat. Andere verwijzingen naar Amerika in de tekst: p. 70, 124, 132, 143, 191 en 287.

<sup>81</sup> Gertie en haar broer Alwin hebben volgens Lodewijk hetzelfde 'gele vel'. (107) Ook de eetgewoontes van de familie Riemers – ze maken graag nasi goreng – suggereren hun Indonesische herkomst. (93)

Hier wordt duidelijk hoe weinig ‘oprecht’ Lodewijks vrijheids- en autoriteitsverlangens zijn. Hij heeft niet de moed om de waarheid te vertellen en denkt zelfs dat dat onmogelijk is zonder voor gek verklaard te worden. Het enige waar het om draait is het aannemen van een houding, oftewel een posture: ‘[D]e juiste houding is mij niet te binnen geschoten!’ (150) De waarheid kan onverdraaglijk zijn, zo blijkt uit een cruciale zin in de roman: ‘Hij zou zo oprecht zijn dat ze hem niet zouden herkennen; ze zouden denken dat hij krankzinnig was geworden, of nee, dat hij verdwenen was en een ander in zijn huid gekropen.’ (30) Wie echt authentiek probeert te zijn, wordt ironisch genoeg niet als ‘normaal’ gezien. Het enige wat een mens kan doen is de juiste houding kiezen. Die les heeft Lodewijk geleerd van Leendert Middelbos, een door en door hypocriete neef die hij hogelijk bewondert.<sup>82</sup> Leendert was hoofdinspecteur bij de politie en maakte van zijn machtspositie gebruik om zelf te frauderen en zich met flair en handigheid aan vervolging te onttrekken. Dat Lodewijk net zoals zijn neef zou willen zijn, blijkt wel uit zijn pogingen om die in zijn taalgebruik en blik te imiteren wanneer hij in een café zit, kort na zijn aankomst in Nederland. ‘[H]ij fronste zijn geringe wenkbrauwen, denkend: had ik tenminste die blik van Leendert ...’ (57)

Uiteindelijk is het niet het soldaten- of politieagentenbestaan dat de poort naar autonomie opent voor Lodewijk: al aan het begin van de roman realiseert hij zich dat met de terugkeer naar Nederland het soldatenbestaan achter hem ligt. Er doet zich echter een andere mogelijkheid voor: intellectueel binnen een nieuw op te richten partij worden.

### **De vrijheid en autoriteit van de partij-intellectueel**

Al snel na terugkeer in Nederland nodigt medeveteraan Nico Kervezee Lodewijk uit om zich aan te sluiten bij de nieuw op te richten (N)EEP. Het moet een partij worden met een heel nieuw, zelfs revolutionair partijprogramma.<sup>83</sup> (N)EEP staat de opheffing van de Nederlandse soevereiniteit voor ogen en het opgaan van Nederland in een groter, Europees verband. (119) In wezen is dit punt helemaal niet zo nieuw: het doet sterk communistisch aan. Kervezee wordt dan ook als een ontegenzeggelijk arbeideristische figuur getekend met onvervalst communistische sympathieën. Hij ziet dat aanvankelijk echter zelf niet en ontpopt zich pas na de mislukking van (N)EEP tot communist.

Kervezee en Gertie beschouwen Lodewijk als de intellectueel van de partij. Ze baseren dat op het feit dat hij gestudeerd heeft en dus een ‘gevormd verstand’ zal hebben. (111 en 113) Maar Lodewijks studiecariëre was wel een compleet fiasco. Op aanraden van zijn vader ging hij Indologie studeren met de bedoeling Indisch bestuursambtenaar te kunnen worden. (264) Na enkele jaren studie moest hij zijn studie afbreken voor het vreemdelingenlegioen en het koloniale leger.<sup>84</sup> Bij terugkomst is de kolonie definitief verloren.

<sup>82</sup> Merk op dat in Leenderts naam al iets van zijn gemaskerdheid doorschemert: hij ‘leent’ identiteiten.

<sup>83</sup> Dat de revolutie in *Ik heb altijd gelijk* een belangrijk motief is, wordt gesuggereerd in de titels van de twee delen waaruit het boek bestaat: ‘De wieg der revolutie’ en ‘De revolutie in de aanval’.

<sup>84</sup> Waarschijnlijk studeerde hij ongeveer tot 1942, ervan uitgaande dat het boek in 1950 speelt. Als Lodewijk teruggaat naar zijn oude afdeling, zegt hij dat hij er acht jaar geleden voor het laatst is geweest (155). Elders in de tekst lezen we dat Lodewijk in de oorlog naar Frankrijk is gevlucht, door de Duitsers werd gearresteerd en in het vreemdelingenlegioen werd gestopt. Zijn regiment liep over toen de Amerikanen in Afrika landden (148).



Bestuursambtenaren zullen er nooit meer nodig zijn. Op het koloniale instituut raden ze hem aan opnieuw te beginnen met een andere studie. (156) En zelfs van Lodewijks middelbareschooltijd resten geen bewijzen: zijn diploma zou bij zijn ouders thuis moeten liggen, maar het lukt ze uiteindelijk niet hem te vinden. Zo bestaat er in dit boek geen enkel bewijs meer van zijn intellectuele vorming.

Voor Kervezee maakt dat niet uit; hij heeft evengoed ontzag voor Lodewijks intellect. Lodewijk moet volgens Nico met zijn spreek talent ‘de massa opzweepen’. (39 en 122) Dat is een eigenaardige uitdrukking: is het de taak van een intellectueel om de massa’s op te zweepen? Is Kervezee vooral naar een volksmenner op zoek? Sinds de ‘uitvinding’ van het begrip ‘intellectueel’ – vaak verwijst men daarbij naar de Dreyfus-zaak, waarin Émile Zola zich met een pamflet mengde – wordt onafhankelijkheid immers als hét kenmerk van de intellectueel gezien.<sup>85</sup> Een intellectueel dient in de eerste plaats integer en autonoom te zijn. Kervezee denkt er anders over: een intellectueel is voor hem een handige retoricus met een groot gezag die mensen kan mobiliseren. Pragmatisme gaat boven het streven naar waarheid.<sup>86</sup>

In *Ik heb altijd gelijk* zien we Lodewijk meerdere pogingen doen de massa te mobiliseren, maar die lopen altijd op een debacle uit. Zo houdt hij aan het begin van de roman een geïmproviseerde toespraak – lees: een tirade – waarin hij zich tegen alle Nederlandse ideologische groeperingen keert, maar ook tegen het te hoge geboortecijfer: “Daar liggen ze, de protestanten, de katholieken, de gereformeerden en de luthersen! De socialisten en de liberalen. [...] Daar liggen ze zich wat te verbeelden, daar zijn ze bezig kinderen te maken!” (32) Het is onduidelijk wat hij met deze toespraak wil beginnen. Hij geeft geen alternatieven voor de misstanden die hij signaleert, hij lijkt zich alleen te moeten uiten, deels omdat hij meent niet langer naar het geouwehoer van anderen te kunnen luisteren, deels omdat hij zich van anderen wil onderscheiden. Daarbij lijkt de taal de baas over hem, in plaats van dat hij baas is over de taal:

Hij voelde dat hij een idiote toespraak ging houden, maar alles was beter dan te luisteren naar dit soort geouwehoer, dat hij al jaren had gehoord. Alles was beter dan dat zij voort zouden gaan te denken dat hij precies zo was als hij. Hij werd meegesleurd door een lint van visies dat zich onttolde in zijn hersens en uit hem getrokken werd uit zijn mond. (30)

Niet hij is degene met autonomie, de taal zelf heeft een autonome status gekregen. Geen wonder dat zijn woorden een niet-geïntendeerd effect hebben: er ontstaat een oproerige stemming, waarin een douanebeambte die niets met de zaak te maken heeft de schedel wordt ingeslagen.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Von Vegesack 1989, m.n. 15-28. Al in 1927 had de Franse romanschrijver en essayist Julien Benda in *Les Trahison des Clercs* beargumenteerd dat de intellectuelen van de jaren twintig hun taak als ‘autonome’ figuren verloochenden door zich voor politieke karretjes te laten spannen. (Benda 1927; Said 1995, 22-26)

<sup>86</sup> Dat gaat in tegen bijvoorbeeld Ortega Y Gasset's definitie van een intellectueel, waarin vooral het principe centraal staat dat de intellectueel onwaarheden ontmaskert – deze definitie werd in een publicatie over intellectuelen in de vroege jaren vijftig aangehaald. Volgens Ortega weet een intellectueel ‘dat de dingen niet ten volle zijn, als de mens hun wonderlijk wezen, dat bedekt is met een sluier en een duisternis, niet ontdekt. Vandaar dat leven voor de Intellectueel betekent: er hartstochtelijk op uit zijn dat ieder ding werkelijk wordt wat het is’. (Keulemans, Idenburg en Pen 1953, 21; cursivering in de tekst)

<sup>87</sup> Hermans heeft zelf in een essay beweerd dat deze gebeurtenis iets wil demonstreren: ‘Als men mij naar

Lodewijk laat zich evenwel ná dit incident toch het masker van de intellectueel opzetten. Feitelijk gelooft hij helemaal niet in revolutionaire idealen en vanaf het begin verwacht hij dat er van de partij niets terecht komt. (40) Maar wanneer hij zichzelf verleidt tot fantasieën over de autonomie en autoriteit die zo'n positie als intellectueel zouden kunnen opleveren, ziet hij het toch wel zitten. In zijn eigen verbeelding is hij een sublieme spreker, een 'natuurkracht' (114) die spreken en handelen kan laten samenvallen:

Hij zag zichzelf met zevenmijlslarzen vooruitschrijden, niet denkend, altijd handelend. Zijn hersens waren opgenomen in zijn bloed, hadden zich door zijn hele lichaam verspreid, zij vormden niet enkel woorden meer in zijn hoofd, maar zij vormden gebaren. Zij richtten zijn voetstappen, zij deden hem gesticuleren, zij maakten hem tot een eenheid met de woorden die niet langer krijgertje speelden in zijn achterhoofd, maar ontvielen aan zijn lippen, luid en voor iedereen hoorbaar. Onherroepelijke woorden, keiharde woorden, die niet van te voren overwogen waren, maar plotseling bestonden en de wereld veranderden. (114)

Hier wordt hij niet 'meegesleurd door een lint van visies', maar is hij degene die, al stapend, de richting van de boodschap bepaalt. Hij is bovendien volkomen lucide en bewust: zijn voetstappen worden door zijn hersens gericht. In een andere passage beeldt hij zich tijdens het scheren een daverende redevoering in. Hij hoort zichzelf oreren over de plaats van het individu in het collectief, maar ziet de scène van een afstand, alsof 'een man' de toespraak houdt en niet hijzelf. Feitelijk stelt de spreker dat menselijke autonomie niet bestaat: de mens is bepaald door de gemeenschap waarin hij functioneert, waardoor zelfs zijn verlangens en levensdoelen door dat grotere geheel worden gestuurd. Op het retorisch hoogtepunt van de fictieve speech zakt Lodewijk op een stoel en is onmiddellijk alles vergeten wat hij te zeggen had. 'Doodmoe kauwde hij een kwartier op zijn potlood, gaf het toen op en ging met Gertie een kop koffie drinken.' (193) Het fiasco is compleet: in plaats van een triomf te beleven gaat Lodewijk koffie drinken met zijn vriendin, het meest burgerlijke dat hij had kunnen doen. En feitelijk was de inhoud van de fictieve speech ook al enigszins eigenaardig: Lodewijk verlangt juist naar individuele zelfbeschikking, maar in de speech wordt beweerd dat autonomie helemaal niet bestaat.

Lodewijk fantaseert dat taal performatief kan zijn, dat taal dus een directe werking in de realiteit kan hebben. Maar *Ik heb altijd gelijk* laat zien dat woorden, eenmaal uitgesproken, meestal een ander effect hebben dan voorzien. Een ander obstakel in de communicatie is het menselijke lichaam, dat zich zelden gedraagt zoals het zou moeten. Al vroeg in het boek realiseert Lodewijk zich dat het vreemd is dat we gewend zijn een scheiding tussen lichaam en geest aan te brengen, 'alsof het lichaam niet "ik" was, alsof "ik" iets met dat lichaam kon doen.' (29, cursivering LH) De werking van het lichaam maakt al dat het bijzonder problematisch is om van een 'ik' te spreken. In een (later verworpen) fragment uit het manuscript van de roman staat: 'In zeven jaar zijn alle cellen

de bedoeling van het eerste hoofdstuk vraagt, dan is dit het antwoord: Uit een theologisch debat ontstaat een vechtpartij, waarbij een dienaar van het Ministerie van Financiën wordt doodgeslagen. Hieruit blijkt zonneklaar dat de plaats waar werkelijk tastbare resultaten worden bereikt, niet de ideologische of theologische afdeling is, maar de financiële sector.' Hermans beschrijft deze 'moraal' bovendien als typisch Nederlands: 'Ik vind dit een markant Nederlands tafereeltje.' (Hermans 1976, 144)

[in het menselijk lichaam, LH] vervangen. Allemaal. Geen molecuul in mijn lichaam is nog hetzelfde als zeven jaar geleden.<sup>88</sup> Hier wordt opnieuw verwoord dat ‘de’ menselijke identiteit niet bestaat: de mens is een telkens verwisselend cellenpatroon, meer niet.

Ook de menselijke communicatie verloopt niet autonoom en gepland, door het gebrek aan beheersing dat men over het spraakorgaan heeft. Vooral de stotterende Kerzeze is daar slachtoffer van: met groteske beeldspraak wordt getoond dat zijn spraakgebrek hem ‘binnenstebuiten’ keert en kwetsbaar maakt: ‘Zijn mond ging zo wijd open dat zijn strottenhoofd er bijna binnenste buiten uitkwam, je kon nog rekenen op zijn slokdarm, maag, alles, maar geen enkel woord’. (202) Maar ook Lodewijks woorden komen er niet gericht en bewust uit, zoals in de roman benadrukt wordt door een grote aandacht voor primaire, ‘libidinale’ lichaamsfuncties als zuigen, slikken en boeren.<sup>89</sup> Lodewijks woorden worden vergeleken met excrementen: “‘Ik kots van jullie allemaal,’ mompelde hij. [...] Ik spuw op de heleboel! Ik schijt erop, ik schijt op alles!’” (30-31)<sup>90</sup> Lodewijk raakt niet alleen de controle over zijn woorden kwijt, de taal lijkt zich ook van hem meester te maken: ‘[H]ij bewoog zijn kin op en neer en de woorden sprongen over zijn tanden en werden door iedereen verstaan die zich in de gestadig groeiende menigte om hem heen bevond.’ (33) Inderdaad, ze worden verstaan, maar zoals eerder besproken op een totaal verkeerde manier.

Van het ideaal van intellectuele autonomie blijft zo weinig over. Het is niet voor niets dat het meest hypocriete partijlid van (N)EEP, Key, de winnaar van het boek is. Lodewijk en hij ontmoeten elkaar in een dancing met de interessante naam Utopia.<sup>91</sup> Keys ideeën zijn volledig gecorrumpeerd door zijn persoonlijke obsessie: voetbal. Hij beweert dat het voetbal in een ideale wereld de oorlog geheel zou kunnen vervangen: “[A]ls er meer gevoetbald werd, dan zouden de mensen geen zin meer hebben om op het slagveld te kreperen.” (81) Oorlog kan dus gesublimeerd worden in een spel dat gebonden is aan nauwkeurig omschreven regels.<sup>92</sup> Regels, zo zouden we kunnen aannemen, geven aan de wereld iets prettig voorspelbaars en overzichtelijks. Tegelijkertijd beperken ze het individu ook in zijn autonomie: wie aan een spel deelneemt, moet zich immers naar de regels schikken. Spelen zijn voor een personage als Lodewijk dan ook met verlies aan

88 Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Manuscripten) Ik heb altijd gelijk, 64. Zie ook elders in dit manuscript op p. 63-64: de mens wordt louter als een verzameling gaten beschreven die allerlei afscheidingen en uitwerpselen achterlaat: ‘uitgevallen haren, afgeknipte nagels, stank, voetsporen, vingerafdrukken, [xxxx], poep, witte vloed, pis.’ De cursieve woorden en letters zijn verbeteringen met de hand, de [xxxx] geeft een doorhaling met de schrijfmachine aan.

89 Onder meer oprispen (20), spugen (27) en kokhalzen (33). En later in de roman onder meer nog boeren (128), kauwen (o.a. 150), hoesten (170), gapen (246), slikken (275), hikken (291) of verwrongen lachen (292). Ook wordt er regelmatig in het boek gedronken en gerookt.

90 Merk op dat het laatste stukje van dit fragment in de Podium-versie anders luidde en concreter was: ‘Ik spuw op de heleboel, op jullie, op Soekarno, op de Koningin, op alles. Ik schijt erop, ik schijt.’ (Hermans 1951, 201)

91 Deze naam drukt de onhaalbaarheid uit van het revolutionaire project dat in deze dancing geboren wordt, de (N)EEP dus.

92 Veelzeggend genoeg worden de handelingen van de barman in Utopia omschreven als handelingen in een schaakspel, handelingen die dus aan spelregels zijn gebonden. “‘Zo is het,’ zei de barman en schoof een borrelglas naar voren als een schaakstuk.’ (79) En later: ‘De barman liep weg en deed een eindje verderop een paar nieuwe zetten in de simultaanpartij tegen de dorst.’ (80)

vrijheid verbonden. Het boek opent al veelzeggend met een schaakpartij die hij verliest (11) en later in het boek vergelijkt hij zijn denken met een ronddraaiende roulettetafel waarover hij geen controle heeft. (98)<sup>93</sup> Key weet echter dat je van een spel kunt profiteren als je anderen er afhankelijk van maakt. Hij bedenkt het krantje *Voetbal Europa*, dat internationalistische politieke artikelen moet combineren met een voetbalpool. Via dit plan zou een grote groep mensen haast ongemerkt met de (N)EEP-ideeën in aanraking kunnen komen en zou de partij meteen een financiële injectie kunnen krijgen. Nadat Keys plannen worden uitgevoerd, blijkt dat er een ordinaire oplichterszaak achter zit: Key probeert zelf een groot deel van de binnengekomen gelden in zijn zak te steken. Hij wordt dan ook opgepakt door de politie, maar komt snel vrij en gaat door met zijn malafide projecten, waarmee hij naar eigen zeggen tonnen verdient. (290-291) Daarmee is eens te meer bewezen dat in deze roman alleen de handige scharrelaar er met de buit vandoor gaat.

### De rechtszaak

*Ik heb altijd gelijk* laat pijnlijk duidelijk zien over hoe weinig vrijheid het hoofdpersonage beschikt, en hoe illusoir zijn autoriteitsverlangen is. Dat de auteur zijn eigen positie heel anders inschatte, werd duidelijk half juni 1951, nog voor de publicatie van het complete boek. Het eerste deel van de roman werd toen in *Podium* voorgepubliceerd en deze voorpublicatie kende een stormachtige persontvangst. Kranten als *de Volkskrant*, *De Tijd* en *De Telegraaf* namen een aantal regels uit de tekst hoog op, waarin Lodewijk tekeergaat tegen de katholieken ('het meest schunnige, belazerde, onderkruiperige, besodemie-terde deel van ons volk').<sup>94</sup> Over de precieze strekking van het fragment en de plaats van Lodewijks tirade in het grotere geheel van het hoofdstuk en de roman zelf (die later dat jaar verscheen) ging het al snel niet meer. Alle aandacht richtte zich op het beledigende fragment van enkele regels. Daardoor raakte de nogal bizarre situatie uit het zicht dat een roman die het probleem van de onbeheersbaarheid van taal thematiseerde zelf onderwerp werd van een (volstrekt niet geïntendeerde) strafvervolgning.

Al begin juli werd er door A.A.L.F. van Dulleman, procureur-generaal van het Amsterdamse hof, op strafrechtelijke vervolging aangedrongen. Ook werd geprobeerd de nog resterende exemplaren van *Podium* in beslag te nemen, met weinig succes. Vrijwel alle 650 exemplaren waren al naar de abonnees en de boekhandels gestuurd, maar de drukproeven en enkele exemplaren werden wel ingenomen.<sup>95</sup> Op aandringen van staatssecretaris Cals van OKW werd door het Openbaar Ministerie een strafzaak tegen Hermans

<sup>93</sup> De openingszin luidt: 'Omdat het vandaag de laatste dag is, zal ik je sparen.' (11) De filmmaker Erik Lieshout correspondeerde met Hermans over een (niet gerealiseerde) verfilming van *Ik heb altijd gelijk*, waarbij onder meer de symbolische strekking van deze openingszin werd bediscussieerd. (Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Lieshout, E.)

<sup>94</sup> De gang van zaken rond het proces wordt besproken in Delvigne, opgenomen in Hermans 1976, [262-266] en Smulders 2009, 102-105. Zie ook Roegholt 1972, 190-192; Beekman en Grüttemeier 2005, 100-103; Beekman 2011, 140-141 en Bierman en Wigman 2013, 77-78. Voor het beledigende citaat: Hermans 1951, 202-203.

<sup>95</sup> Aldus Delvigne in Hermans 1976, [262]. Smulders 2009, 103 stelt het overigens anders: volgens hem werden op 3 juli 1951 wel degelijk met succes exemplaren in beslag genomen.

ingesteld op grond van wetsartikel 137c: groepsbelediging.<sup>96</sup> Dit ging overigens in tegen het advies van Van Dullemen, die in oktober 1951 tot het inzicht was gekomen dat de kans op succes bij vervolging klein was, en tegen de wens van officier van justitie B. Kist. Kist drong zelfs tijdens de zaak nog aan op vrijspraak.<sup>97</sup>

Hermans blies in zijn verdediging minder hoog van de toren dan Wibmer 130 jaar eerder: zijn pleitrede was heel wat minder retorisch en veel korter. Hij maakte zich ook minder tot een martelaar van het vrije woord. Maar toch verwees ook hij tegen het einde van de rede naar de fundamentele rechten van de literaire auteur:

Wanneer, door mij schuldig te verklaren en te veroordelen, zou worden vastgelegd, dat een auteur strafrechtelijk voor 100 procent aansprakelijk kan worden gesteld voor de handelingen en woorden van de door hem geschapen karakters, zou dit voor het vervolg het einde betekenen van de gehele romanliteratuur.

Aangezien ik in de eerste plaats literator ben, meen ik de literatuur, die mijn levenswijze en levensmogelijkheid is, met alle middelen te moeten beschermen tegen iedere aanslag op haar ontplooingsmogelijkheden [...].<sup>98</sup>

Kern van zijn pleidooi is de autonome status van teksten: schrijvers kunnen volgens hem niet verantwoordelijk worden gesteld voor wat hun personages doen en zeggen. Hierbij gebruikt hij een markante metafoor, die van de schrijver als politieagent die slechts noteert wat er niet deugt in de wereld: ‘Het gelijkstellen van het beschrijven van een delict met het plegen van hetzelfde, komt neer op het verwarren van de proces-verbaal opmakende politieagent met de in overtreding zijnde weggebruiker.’<sup>99</sup> De tekst moet, ten tweede, als tekst op zijn beledigende karakter worden beoordeeld – Hermans’ bedoelingen doen er volgens hem volstrekt niet toe. Ten derde meent hij dat het fragment in zijn geheel zou moeten worden bezien; als men al iets over zijn bedoelingen zou willen zeggen, dan zijn die onmogelijk uit enkele uit hun context gerukte zinnen op te maken.

Enkele centrale figuren uit de literaire wereld van de vroege jaren vijftig fungeerden als getuige: Garnt Stuiveling, Gerrit Borgers en D.A.M. Binnendijk. Stuiveling schaarde zich achter Hermans. Volgens hem zou ‘[h]et schrijven van iedere roman en ieder toneelstuk [...] onmogelijk worden, indien de auteur zich telkens verantwoordelijk zou moeten achten voor al datgene, hetwelk de verschillende door hem gecreëerde personen als hun mening zouden uiten.’ Ook vond hij dat niet alleen de katholieken, maar ook allerlei andere groeperingen in *Ik heb altijd gelijk* minachtend werden bejegend.<sup>100</sup> Bin-

<sup>96</sup> Dat artikel, aangenomen in de jaren 1930, was vooral geïntroduceerd om belediging van joden door NSB'ers te voorkomen, hoewel ook andere groepen erdoor beschermd zouden moeten worden. Destijds werd er overigens gediscussieerd over wat deze wet voor de verantwoordelijkheden en vrijheden van schrijvers, cartoonisten enzovoorts zou betekenen. Zie voor een toelichting op het wetsvoorstel Kamerstuk Tweede Kamer 1933-1934 Kamerstuknummer 237 ondernummer 3, Memorie van Toelichting; zie voor een bespreking van de mogelijke haken en ogen Kamerstuk Tweede Kamer 1933-1934 Kamerstuknummer 237 ondernummer 5, Memorie van Antwoord (via <http://www.statengeneraaldigitaal.nl>, geraadpleegd op 3 september 2014).

<sup>97</sup> Roegholt 1972, 191.

<sup>98</sup> Hermans 1976, [266].

<sup>99</sup> Hermans 1976, [265].

<sup>100</sup> Proces-Verbaal; Noord-Hollands Archief, Archief van de rechtbank Amsterdam 1950-1959, 20 maart 1952, rolnummer 2193/1952. Vgl. een radiolezing van Stuiveling, herdrukt in zijn boek *Triptiek* (1952), 151-155. Zie voor een samenvatting van de verklaringen voor de rechtbank ook een artikel in *Algemeen Handelsblad*:

nendijk koos een heel andere strategie: hij verklaarde Lodewijk Stegman tot dronkeman en impliceerde daarmee dat hij ontoerekeningsvatbaar was.<sup>101</sup> A. Mout, de raadsman van Hermans in deze zaak, was het daarmee eens: ‘Hoe kwalificeert de auteur zelf het spreken van zijn hoofdpersoon? Als “razen”.’<sup>102</sup> Lodewijk zelf zou, indien hij voor de bewuste woorden terecht had moeten staan, zijn vrijgesproken omdat hij niet toerekeningsvatbaar geacht zou worden. Het is dus evident, dat deze woorden niet zijn te beschouwen als uiting van de auteur.<sup>103</sup>

Mout maakt daarmee geen onderscheid tussen de romanfiguur en een werkelijk bestaande figuur (iets wat Hermans net wel probeert te doen). Hij schrijft bovendien de woorden in de tekst (afkomstig van Lodewijk of misschien van de verteller) toe aan Hermans zelf en meent ook dat woorden van een niet-toerekeningsvatbare niet kunnen worden beschouwd als een uiting van de auteur. De rechtbank volgde de psychologiserende redenering van Mout en sprak Hermans op 3 april vrij overwegende ‘dat de gebezigde woorden in de mond worden gelegd aan en worden weergegeven als gedachten van een in de roman voorkomende persoon, die in de loop van het verhaal wordt voorgesteld als een verlopen, drankzuchtige, wegens corruptie in het leger gedegradeerde psychopaath’. Bovendien meende de rechtbank dat het fragment niet zo was ingezet dat ‘een onbevooroordeelde lezer de indruk zou moeten krijgen, dat de schrijver met haar inhoud instemt en vorenbedoelde beledigende uitlating van de in het romanfragment optredende persoon tot de zijne maakt’.<sup>104</sup>

Er werd dus tóch een uitspraak gedaan over de veronderstelde bedoelingen van Hermans en bovendien werd de tekst aan een moraliserende lezing onderworpen, waarbij het personage Lodewijk Stegman psychologisch werd beoordeeld. Dat was zeker niet wat Hermans op het oog had, zo blijkt uit een artikel in NRC van 7 augustus 1951. Hij wijst erop dat sommige kranten Stegman als psychopatisch of dronken hadden aangemerkt, maar dat zulke karakterisering niet in het boek zelf konden worden aangetroffen:

Ik heb elk psychopathologisch alibi achterwege gelaten. Mijn roman is geen psychologische, maar een anti-politieke ideeënroman. Psychiatrische diagnoses als “neurotisch” etc. heb ik niet gesteld. Hoewel enig alcoholgebruik wordt aangegeven, komt ook het woord “dronken” niet voor met betrekking tot de persoon die eventueel te wraken woorden uit. Ik heb hem niet verminderd-toerekeningsvatbaar verklaard.<sup>105</sup>

Anoniem 1952a.

101 Proces-Verbaal; Noord-Hollands Archief, Archief van de rechtbank Amsterdam 1950-1959, 20 maart 1952, rolnummer 2193/1952.

102 Zie Hermans VW II, 32.

103 Hermans 1976, [262].

104 Vonnis; Noord-Hollands Archief, Archief van de rechtbank Amsterdam 1950-1959, 20 maart 1952, rolnummer 2193/1952. Zie ook Hermans 1976, [262]. Overigens tekende de officier van justitie Kist hoger beroep aan tegen de zaak, omdat hij het wenselijk achtte dat een hogere rechtsinstantie zich over de zaak zou uitspreken. Op 4 december diende de zaak voor het Gerechtshof, zonder dat Hermans en zijn verdediger aanwezig waren, en op 18 december werd het eerdere vonnis bevestigd. (Hermans 1976, [262])

105 Anoniem 1951. Interessant is Hermans’ genretypering van het boek: een antipolitieke ideeënroman. Een roman dus die zich tegen de politiek keert – en om dat te kunnen doen moet het boek uiteraard wel degelijk op ideologieën, nationalisme en andere politieke kwesties ingaan.



In de culturele herinnering zou deze visie van de rechtbank naar de achtergrond verdwijnen: men onthield vooral Hermans' vrijheidspleidooi en dacht dat de rechtbank hem daarin volgde.<sup>106</sup> H.J.A. Hofland schreef bijvoorbeeld: 'Hij werd vrijgesproken op grond van de overweging dat niet hij maar een romanfiguur het volksdeel had beledigd.'<sup>107</sup> Dichter bij de waarheid komt Aleid Truijens: 'Hermans kreeg gelijk van de rechter. Niet hij, maar een "pathologisch" personage had immers de katholieken beledigd.'<sup>108</sup> Uiteindelijk kwam Hermans' zaak symbool te staan voor een praktijk die sommige literatuurwetenschappers en schrijvers met lede ogen aanzien: de ontwikkeling dat literatuur een fundamentele autonome status heeft en daarmee ongevaarlijk zou zijn geworden.

De rechtszaak over *Ik heb altijd gelijk* biedt geen aanwijzingen dat er aan het 'autonomiedogma' niet te tornen viel – in elk geval hanteerde de rechtbank geen autonomiargument. Eerder nog laat de zaak zien hoe heteronoom de literaire wereld anno 1951-1952 was: katholieke instituties en politici hadden blijkbaar zoveel maatschappelijk aanzien, dat ze een schrijver op grond van enkele beledigende regels voor de rechter konden krijgen. Maar ook voor Hermans zelf gold dat het autonomiedogma niet heilig was. Hij bracht in de rechtszaal inderdaad vooral de autonome status van de tekst naar voren, maar dat betekent beslist niet dat hij zich het recht ontzegde om iets over zijn tekst te zeggen. Integendeel. De zaak bood aanleiding om te demonstreren hoeveel autonomie en autoriteit hij zelf als auteur bezat.

Vlak na de vrijspraak begon hij te schrijven aan het essay 'Polemisch mengelwerk', waarin hij het gedoe over de roman gebruikte om op belerende toon een interpretatie te bieden en te laten zien waar de critici fout hadden gezeten.<sup>109</sup> Hij laat hier zien dat hij wel degelijk ideeën met zijn tekst heeft willen uitdrukken, maar dat hij geen moralistische bedoelingen heeft gehad. De roman zegt dus wel iets – over wat precies in paragraaf 5.7 meer – maar wil het publiek niet zozeer de les lezen over het maatschappelijke klimaat na de oorlog, zoals de critici dachten.<sup>110</sup> Lodewijk lijkt vooral een speelbal van de oppermachtige auteur Hermans te zijn. Door aan te geven dat dit hoofdpersonage door een 'roekeloze waarheidsliefde' wordt gedreven en onvoldoende in staat is tot liegen en veinzen, versterkt Hermans zijn eigen positie: hij zou wél tot succesvol manipuleren in staat zijn. Dat is de basis voor 'een menselijk bestaan' en 'een basis van verstandhouding': alleen wie zich aanpast aan de maatschappelijke normen kan gedijen in de hedendaagse samenleving.<sup>111</sup>

106 Zie ook Rock, Franssen en Essink 2013, 56-57, waar beweerd wordt dat de visies van Stuiveling en Hermans bijdroegen aan de vrijspraak. Dit lijkt me grotendeels onjuist, al zullen de beide pleidooien niet helemaal los hebben gestaan van de beslissing van de rechtbank tot vrijspraak.

107 Hofland 2011. Vgl. Van Dongen 2008: 'Het gerechtshof spreekt de schrijver vrij, omdat een romanpersonage de uitspraken heeft gedaan.'

108 Truijens 1999.

109 Hermans 1976, 133-147. Een interpretatie van het essay biedt Smulders 2009, 107-135.

110 Voor een overzicht van de recensies: zie Smulders 2009. Kort gezegd werd in typerende recensies als Smit 1952, Dinaux 1952 en Van der Woude 1952 óf geschreven dat Stegman een verbeelding was van de ontredderde jeugd na de oorlog, óf dat de roman een aanval deed op moderne instituties. Merk op dat ook de moderne literatuurgeschiedschrijving feitelijk een moralistische lezing van het naoorlogse proza van Hermans geeft. Over de vroege boeken van onder andere Reve, Hermans en Blaman wordt beweerd dat het de sfeer van de uitzichtloosheid na de oorlog schetst en een (kritische) reflectie biedt op de landerigheid die na de oorlog onder de jongeren heerst. Zie onder meer Brems 2006, 46-54, Anbeek 1999, 178-196 en Van Boven en Kemperink 2006, 250-257.

111 Hermans 1976, 146-147. Otterspeer vergelijkt Stegman hier met Hermans, die ook zo'n roekeloze eer-

Lodewijk Stegman biedt zo het afzetpunt voor Hermans' maatschappelijke positionering. Aan de ene kant verdedigt hij met zijn pleitrede zijn vrijheid en eist hij in 'Polemisch mengelwerk' op hoge toon de mogelijkheid op om aan zijn eigen teksten zelf betekenis toe te kennen. De onvrije, machteloze Lodewijk contrasteert mooi met die zelfrepresentatie. Aan de andere kant verdedigt Hermans ook een conservatieve, burgerlijke visie die lijkt te botsen met die vrijheidszin: succes in de samenleving heeft niet hij die zich als revolutionair of autonome intellectueel opstelt, maar hij die pragmatisme boven principes stelt. Ook hier is Lodewijk het negatieve voorbeeld: hij blijft aanvankelijk in de mogelijkheid tot verzet geloven en beleeft pas in de laatste pagina's de 'katharsis' die tot een burgerlijke wending leidt.<sup>112</sup> Maar hoe dubbelzinnig de zelfrepresentatie politiek gezien ook is, het is duidelijk dat Lodewijk als een machteloze antiheld wordt gerepresenteerd en Willem Frederik Hermans als een speler en polemist met autoriteit.

Een heel andere lezing van de roman, waarbij de contrasten tussen personage en auteur veel minder groot zijn, is echter ook mogelijk. Hierop zal ik in 5.7 ingaan. Eerst wordt in 5.6 een polemiekenbundel besproken, waarmee Hermans in de late jaren vijftig en vroege jaren zestig door middel van het satirisch afwijzen van collegaschrijvers zijn vrijheidshouding verder uitwerkte.

## 5.6 De vrijheidshouding (2): Mandarijnen op zwavelzuur

### *Epigonen en mandarijnen: de polemiek tegen Forum*

Vanaf eind jaren veertig bouwde Hermans aan een verzameling polemische essays waarin hij zijn schrijverspositie preciezer zou kunnen bepalen. 'Polemisch mengelwerk' was er met talloze andere scherp getoonzette stukken onderdeel van. In 1964 verscheen de essaybundel eindelijk als *Mandarijnen op zwavelzuur*. 'Essaybundel' is misschien niet het goede woord. *Mandarijnen* bevat allerlei voor een essaybundel ongebruikelijke elementen, waaronder dialogues (vaak met fictionele tegenstanders) en een groot aantal collages, waarin schrijvers satirisch worden uitgebeeld. Wilbert Smulders noemt het boek zelfs een roman, omdat er een fictieel universum in wordt verbeeld met twee centrale personages: de epigoon en de mandarijn.<sup>113</sup>

Samen vertegenwoordigen deze twee personages de tegengestelde schrijverspositie van degene die Hermans zelf wil innemen. Die eigen schrijverspositie markeert Hermans bij de opening van het boek in 'Snerpende kritiek': in de literatuur draait het voor hem om de meest genadeloze vorm van vrijheid en onafhankelijkheid. Hij beschouwt het als een onmogelijkheid om in de literatuur vrienden te maken; terwijl de politiek draait om het sluiten van bondgenootschappen, kan een oorspronkelijke schrijver alleen maar alle andere schrijvers ver van zich afhouden. Immers, zo schrijft Hermans met een sterk

lijkheden zou bezitten. (Otterspeer 2008) Dat valt nog maar te bezien; zoals ik in dit hoofdstuk laat zien heeft Hermans juist een heel dubbelzinnige houding tegenover eerlijkheid. Vgl. paragraaf 5.7.

<sup>112</sup> Hermans 1976, 147.

<sup>113</sup> Smulders 2001, 158.

romantische uitspraak over de singulariteit van literatuur: '[B]oeken waarin alleen nog maar zou overblijven wat in andere boeken al heeft gestaan, waarmee iedereen het eens is, verdwijnen in het niets (al kan het soms lang duren).'<sup>114</sup> Epigonen en mandarijnen doen het wat dat betreft verkeerd: de eerste groep is onoorspronkelijk, de tweede groep leunt teveel aan tegen de politiek. De epigoon is een schrijver die onvrij is, omdat hij niet veel meer doet dan overschrijven wat hij bij bewonderde auteurs heeft aangetroffen. Bovendien kan hij niet alleen zijn, zoals Hermans schrijft, maar presenteert hij zich als een 'voorlichter' van de gemeenschap.<sup>115</sup> De mandarijn is een auteur die is teleurgesteld over de zwakke positie van de literaire schrijver in Nederland, die daarom grotendeels stopt met schrijven en een literaire autoriteit wordt, die in jury's plaatsneemt, vertaler wordt of journalist ('hoernalist', zoals Hermans het noemt) of bloemlezingen gaat samenstellen.<sup>116</sup> Een mandarijn is dus vooral een schrijver die een verkeerd soort autoriteit ontwikkelt: hij wordt een spin in het web van de literaire wereld, maar daarvoor raakt hij alle zeggenschap over zijn eigen schrijverspositie kwijt. De aanduiding 'mandarijn' (oorspronkelijk gebruikt voor een hoge Chinese ambtenaar) is al veelzeggend: een mandarijn ruilt het schrijverschap in voor de (machts)politiek.

'Ochtendrood der epigonen', het deel van *Mandarijnen* dat speciaal over epigonisme gaat, presenteert na een algemene begripsomschrijving twee schrijvers die de bron van het toenmalige epigonisme zouden zijn: E. du Perron en Menno ter Braak. Deze twee polemieken vormen in veel opzichten de ruggegraat van de bundel: door de meest invloedrijke auteurs van kort voor de oorlog hard aan te pakken, auteurs die ook na hun dood in 1940 nog altijd over een overweldigende literaire autoriteit beschikken, brengt Hermans op de meest effectieve manier zijn eigenzinnigheid voor het voetlicht. Wie hen durft aan te vallen, die is inderdaad niet bang om vijanden te maken en tegen gangbare visies in te gaan. Deze essays dragen dan ook in belangrijke mate aan de vrijheidshouding bij én demonstrenen een aantal van Hermans' fundamentele ideologische beginselen: zijn visie op de wereld als intrinsiek mythologisch en zijn wantrouwen tegenover moralistisch, 'ontmaskerend' schrijverschap.

Du Perrons *Het land van herkomst* had volgens Hermans het genre van memoireliteratuur gepopulariseerd, boeken die – hier parafraseert Hermans zogenaamd Du Perron – de schrijver tonen 'zoals hij werkelijk is. [...] Arrangeren, componeren is verderfelijk.'<sup>117</sup> Volgens Hermans leidde zo'n nonchalante omgang met de vorm echter tot oeverloze, oninteressante literatuur: hij denkt dat *Het land van herkomst* 'geen intrige [heeft], geen dramatische spanning, geen ontknoping, geen stramien, geen karkas, geen model'.<sup>118</sup> Bij een 'epigoon' als Bert Voeten, die waardering oogste met zijn oorlogsdagboek *Doortocht* (1946), zag hij die trend terug.<sup>119</sup> Hermans beschouwt het als een misvatting dat literatuur de 'ware mens' zou kunnen laten zien; een kunstwerk zou juist door zijn

114 Hermans 1976, 11.

115 Hermans 1976, 39.

116 Hermans 1976, 26.

117 Hermans 1976, 41.

118 Hermans 1976, 41. Vgl. ook de uiteenzetting over de memoireschrijver in 'Antipathieke romanpersonages': VW XI, 141-142.

119 Hermans 1976, 91.

kunstmatigheid, zijn geconstrueerdheid, moeten demonstreren dat mensen altijd door ‘mythes’ hun wereld een coherent uiterlijk proberen te geven. De ‘klassieke roman’ die Hermans voor ogen stond, was dan ook openhartig over het feit dat ieder wereldbeeld door en door mythologisch is.<sup>120</sup> Fictie dient bij Hermans dus het doel om de ‘fictionaliteit’ oftewel de gemaaktheid van ieder wereldbeeld aan te tonen: de roman is het enige object dat voor zijn geconstrueerdheid uitkomt en zou zo lezers aan het denken kunnen zetten over het feit dat de hele wereld door mythen gekleurd is.

Ter Braak had een andere epigonistische lijn ingezet: het schrijven van essays waarin volgens Hermans vooral andere auteurs werden nagepraat. Je zou hem hét voorbeeld kunnen noemen van een auteur die ‘esseejs’ schrijft. Hermans definieerde dat ‘esseej’ in het tezelfdertijd verschenen *Het sadistische universum* (1963) als ‘een opstel waarin andermans boeken worden naverteld zonder namen te noemen, Engelse en Franse schrijvers in het oorspronkelijk worden geciteerd omdat het veel mooier klinkt en conclusies worden getrokken die de lezer zelf ook wel had kunnen trekken, als hij daar plezier in had gehad.’<sup>121</sup> Hermans verwijt Ter Braak epigonisme, waardoor de ironische situatie ontstaat dat een van de grootste epigonen van de recente literatuurgeschiedenis zelf weer het voorbeeld voor talloze andere epigonen zou zijn.

Maar de kritiek op Ter Braak gaat verder en heeft een belangrijke ideologische basis, zo blijkt uit het essay ‘Denken tussen aanhalingstekens’ in *Mandarijnen*. Hermans verwijt Ter Braak een omgang met moraal waarmee hij het volstrekt oneens is.<sup>122</sup> De Forum-voorman zou ontmaskerende pretenties hebben, onjuistheden willen blootleggen en het ‘ware gezicht’ van mensen en zaken willen onthullen die achter een masker van hypocrisie schuilgaan. Zo had Ter Braak het nationaal-socialisme ontmaskerd als ‘rancuneleer’ in een brochure uit 1937. Het ontmaskeren in een ‘exacte’, natuurwetenschappelijke zin van het woord, bedoeld om iets te verhelderen, daarvan zag Hermans het nut wel in. Problematisch vond hij echter om ontmaskering te gebruiken als een daad van ‘morele reiniging’. ‘Wie ontmaskerd wordt, dacht [Ter Braak], is beschaamd gemaakt en komt tot inkeer als hij een vijand is, is gelouterd en komt tot inkeer als hij een vriend is. (Raakpunt met de psycho-analyse, maar net ernaast.)’<sup>123</sup> Hermans – zelf liefhebber van het werk van Sigmund Freud – verwijt Ter Braak dus dat hij de psychoanalyse niet goed begrepen had. Ook Freud had een onthullende pretentie gehad, namelijk om het driftleven bloot te leggen, maar hij stelde daarbij de mens niet voor als een autonoom en rationeel individu. Volgens Hermans had de psychoanalyse deze rationalistische visie op de mens sterk geproblematiseerd en liet dit nieuwe inzicht zich niet langer wegdenken bij het beoordelen van menselijk gedrag.<sup>124</sup>

Nu de positivistisch-rationalistische pretenties over het disciplineren en begrijpen van de mens waren doorgeprikt, kreeg Ter Braaks ontmaskeringsdrift iets absurds. Het werd volgens Hermans zelfs een ‘geloof’: ‘Het geloof dat er iets te ontmaskeren valt, is het enige werkelijk karakteristieke geloof van het avondland, zoals dit werelddeel in cultuurfilosofi-

120 Over Hermans’ visie op mythologie: Kieft 2012.

121 Hermans VW XI, 11.

122 Over Hermans’ kritiek op Ter Braak: Ruiter 1995, m.n. 27-28 en 31; Kieft 2009.

123 Hermans 1976, 61.

124 Zie voor die uitspraak ‘Antipathieke romanpersonages’: Hermans VW XI, 145.

sche volzinnen wordt genoemd<sup>125</sup>. Het ontmaskeringsgeloof neemt de plaats in die het christendom ooit voor intellectuelen heeft ingenomen, zo laat Hermans zien:

Ter Braak gebruikte het ontmaskeren behalve om zijn vijanden te ontwapenen, ook bij wijze van persoonlijke penitentie. Als ik de Duivel maar overal ontmasker, denkt de christen, kom ik wel in de hemel. Als ik maar veel “ressentiment” ontmasker, denkt Ter Braak, ben ik ... krijg ik ...

Ja, wat was hij dan, kreeg hij dan?<sup>126</sup>

Hermans toont dat Ter Braaks ontmaskeringsdrang hem in een moeilijk parket brengt. Aan de ene kant heeft Ter Braak opzichtig afscheid van ‘domineesland’ genomen, zoals hij het noemde in een essaybundel uit 1931. Aan de andere kant zat er een metafysische kern in zijn verlangen naar ontmaskering: het geloof dat er een waarheid te vertellen viel. Het ontmaskeren is te beschouwen als een vervanging van de biecht: wie ontmaskert, produceert waarheden over zichzelf of anderen.<sup>127</sup> Het probleem alleen is dat voor de atheïst het ontmaskeren geen einddoel heeft. De christen die biecht gaat naar de hemel, maar de ontmaskeraar die ontmaskert krijgt niets. Daarmee heeft de ontmaskerende intellectueel iets tragisch gekregen.

Deze bespreking van Ter Braak is niet helemaal eerlijk: die was minder naïef over de mogelijkheid tot ontmaskering dan Hermans het voorstelde. Ter Braak was in zijn vroege werk nog argwanend over de mogelijkheid en de noodzaak om zich met politiek te bemoeien. Deze relativistische visie was echter onder druk komen te staan in de loop van de jaren dertig, toen Ter Braak door de oorlogsomstandigheden de druk voelde om zich uit te spreken tegen het nationaal-socialisme en voor het vrije woord.<sup>128</sup> Zo nam hij vanaf ongeveer 1934 de houding aan van autonome cultuurcriticus die een moreel richtsnoer zou kunnen zijn voor de lezer. En het werkte: Ter Braak gold na de oorlog als hét voorbeeld van een auteur met een prijzenswaardige moraal, mede omdat zijn zelfmoord bij de Nederlandse capitulatie op 14 mei 1940 algemeen werd uitgelegd als een daad van consequent handelen. De antifascist Ter Braak stelde de ‘menselijke waardigheid’ – een veelgebruikte uitdrukking die zijn volgelingen hem graag nazegden – zo hoog dat hij niet in een fascistisch bestel kon leven, zo was het idee.<sup>129</sup>

<sup>125</sup> Hermans 1976, 56; cursivering in de tekst.

<sup>126</sup> Hermans 1976, 61. Hermans signaleert het begin van het ontmaskeringsdiscours overigens bij Carry van Bruggen *Hedendaagsch Fetischisme*. In die tekst is het inderdaad terug te vinden (Van Bruggen 1948, 12, 67 en 213), meer nog in *Prometheus*, maar ook in enkele passages in *Uit het leven van een denkende vrouw*. Vgl. Van Bruggen 1985a, 57-58 en 162.

<sup>127</sup> Over het probleem van ‘waarheid’ in het oeuvre van Hermans: Ham 2012c.

<sup>128</sup> Vgl. *Politicus zonder partij* (1934): ‘Politicus zonder partij ... en niettemin: politicus. Ik klamp mij niet meer vast aan de oude fictie van de onpartijdige, platonische toeschouwer, want daarvoor lees ik het avondblad met te veel belangstelling; die belangstelling bewijst mijn belang bij de politiek! Ik lees noch met de scheidsrechterlijke gevoelens van de onpartijdige, noch met het half superieure, half verveelde gezicht van de plonicus; zonder partij ben ik niet door gebrek aan partijdigheid; maar mijn partijkiezen dekt zich niet met kiezen voor een partij, en daarom ontdekt de partijpoliticus mijn belang pas dan, wanneer het zich toevallig eens identificeert met één zijner leuzen.’ (Ter Braak VW III, 184-185) De werktitel van het slothoofdstuk van dit boek was niet voor niets ‘Eindelijk politiek!’ (Hanssen 2001, 215-216)

<sup>129</sup> Vgl. het gebruik van de term in Ter Braak VW III, 240-262. Het tijdschrift *Libertinage*, dat zich duidelijk door Ter Braak liet inspireren, gebruikte bijvoorbeeld in jaargang 1948 vaak de term: p. 51, 59, 64, 69, 74, 78.

Hermans gruwde van dit idee van morele rechtschapenheid. Hij deed zijn best om deze zelfmoord zijn heroïek te ontnemen. In ‘Denken tussen aanhalingstekens’ beschrijft hij de oorlog niet als de oorzaak van Ter Braaks zelfmoord, maar als een ‘onverhoopte goede gelegenheid. Hij zou, door de oorlog te overleven, geen enkele geestelijke toekomst meer hebben gehad.’<sup>130</sup> Een aantal fictionele verhalen is nog genadelozer: de zelfdoding van Otto Verbeek, een op Ter Braak gebaseerde fictionele schrijver, wordt voorgesteld als ‘een grote smerboel’ omdat hij de overdosis tabletten die hij bij de suïcide gebruikte deels uitgespuugd zou hebben.<sup>131</sup>

Hermans valt in *Mandarijnen* niet alleen Ter Braaks morele positionering aan, maar de politieke pretenties van de Nederlandse schrijver tout court. Volgens hem is Nederland zo klein dat een schrijver op het wereldtoneel nooit iets in de melk te brokkelen zal hebben. Een Nederlandse schrijver die politiek wil bedrijven wordt daarom al gauw een ‘trekpop’, onderworpen aan krachten die groter zijn dan hijzelf.<sup>132</sup> Politici mogen dan nog op Nederlandse aangelegenheden als ‘de melkprijs, het verkeer, de winkelsluiting’ invloed uitoefenen, maar schrijvers zullen nooit over zulke macht kunnen beschikken. Hoogstens kunnen ze in een mandarijn veranderen en zo op het vlak van de literatuurpolitiek proberen macht te hebben.<sup>133</sup> Aangezien Hermans zich verre wil houden van alles wat naar mandarijnenschap neigt, presenteert hij het schrijverschap als een zaak die niets met politiek of moraal heeft uit te staan. Als het om urgente politieke kwesties gaat, zoals over de Koude Oorlog die bij publicatie van *Mandarijnen op zwavelzuur* maar al te actueel is, dan verkondigt hij ‘de absolute misanthropie, zonder waardigheid, zonder moraal.’<sup>134</sup> Terwijl veel schrijvers hun autoriteit proberen te ontleen aan de machtige maatschappelijke of literaire positie die ze innemen, maakt Hermans aannemelijk dat het juist zijn *autonomie* is, zijn principiële ‘vrij-zijn-van-ideologische-banden’, dat hem een zekere mate van autoriteit geeft.

### Een polemiëk met J.B. Charles

Dit onderscheid tussen ‘moreel’ en ‘autonoom’ schrijverschap wordt het duidelijkst gedemonstreerd in één essay uit *Mandarijnen op zwavelzuur*: ‘Het geweten van de Groene Amsterdammer of Volg het spoor omhoog’. Met dit essay was de eigenlijke reeks *Mandarijnen* begonnen: Hermans gaf hem in 1955 als losse brochure uit. Het was een polemiëk met J.B. Charles, een discussie die in 1955-1956 heftig oplaaide, om daarna weer min of meer vergeten te raken. Dit debat laat bij uitstek Hermans’ positie zien en de problemen die hij ervoer in zijn posturering.

Vgl. ook Gomperts 1960, 256.

130 Hermans 1976, 67.

131 Hermans 2005, 153-157, 168 en 188. Merk op dat er in Hermans’ oeuvre een impliciete vergelijking tussen de dood van Corry Hermans, zijn zuster, en Ter Braak wordt gemaakt. Beide hebben op dezelfde dag, 14 mei 1940, een einde aan hun leven gemaakt. Ook in *Ik heb altijd gelijk* waart de schim van Ter Braak rond; er wordt geschreven dat Debora (die naar Corry gemodelleerd werd) kort voor haar dood naar lezingen over Menselijke Waardigheid of Nationaal-Socialisme als Rancuneleer gaat – twee niet mis te verstane verwijzingen naar Ter Braak. (Hermans VW II, 60)

132 Hermans 1976, 150.

133 Hermans 1976, 153-154.

134 Hermans 1976, 153.



Hermans probeert in *Mandarijnen* autoriteit aan zijn vrijheidspositie te ontlelen. Dat had hij in 1952 ook al gedaan toen hij in de rechtszaal een pleidooi voor de vrijheid van schrijvers was begonnen en zich daarbij ferm van de onvrije, machteloze Lodewijk Stegman had gedistantieerd. Omdat schrijvers los kunnen staan van politiek gekonkel en van vriendenmakerij, en omdat ze ook nog eens een ‘autonome’ fictionele wereld in het leven kunnen roepen, zijn ze in staat een heel eigenaardige vorm van autoriteit te bemachtigen. Maar Hermans realiseerde zich misschien wel dat deze vorm van autoriteit iets zwaks heeft, omdat ze louter door een ‘leeg’ en negatief begrip als autonomie is onderbouwd. Na de oorlog waren er echter heel wat schrijvers die hun autoriteit van een solide fundament probeerden te voorzien door naar hun vlekkeloze gedrag tijdens de oorlog te verwijzen.

J.B. Charles (pseudoniem van Willem Nagel, 1910-1983) was van deze morele autoriteiten de meest prominente. Tijdens de oorlog had Nagel een actieve rol gespeeld in het verzet. Hij wist als geen ander dat het werken onder een schuilnaam levensreddend kon zijn: in de oorlog nam hij verschillende valse namen aan, die hij onder meer gebruikte om informatie aan de Duitsers te ontfutselen en veilig rond te kunnen reizen. Een van die namen was ‘Charles’ geweest en onder deze verzetsnaam (met J.B. ervoor) was hij na de oorlog poëzie en essays gaan publiceren. Een uitdrukkelijke daad van posturering: met de naam J.B. Charles bevestigde de auteur zijn positie als verzetsheld.

Hij won vervolgens geweldig aan bekendheid met zijn boek *Volg het spoor terug* (1953), dat tien jaar later al zeven drukken en 22.000 verkochte exemplaren telde.<sup>135</sup> Het was een kruising tussen persoonlijk essay en memoires, waarin Charles zowel op zijn rol in de oorlog reflecteerde als op de naoorlogse periode. Daarin zag hij nog altijd talloze bewijzen van een fascistische mentaliteit terug. Charles’ morele stellingname kende geen dubbelzinnigheden of nuances: wie zich tegen het nazisme had verzet was goed geweest, wie zich er niet tegen had verzet was fout. Zijn positionering was multatuliaans: zoals Multatuli in de koloniale kwestie de mensen verweet de eigen veiligheid of het eigen denksysteem boven een ethisch zelfgevoel te stellen, zo verweet Charles zijn landgenoten zich laf en niet moreel gedragen te hebben. ‘Wij kennen alleen vijanden en niet-vijanden,’ schreef Charles, en even later verbond hij deze kwestie aan het kunstenaarschap:

Zo geldt voor ons in de wereld van de kunst na 1940 niet meer of iemand een groot litterator was of een wereldberoemd musicus; het doet niets terzake bij wat hij in de eerste plaats is: een man, die ons in de steek liet en verried, toen wij sterven moesten voor hetgeen alleen de waarde kon zijn waartoe alle kunst strekt, de menselijkheid.<sup>136</sup>

Het is een visie op kunst die recht tegen die van Hermans ingaat: waar die stelt dat kunstenaars zich principieel niet met morele vraagstukken zouden moeten bezighouden, beweert Charles dat de enige waarde van kunst gelegen is in het verdedigen van ‘menselijkheid’.<sup>137</sup> Geen wonder dat Hermans naar een gelegenheid zocht om met deze ge-

<sup>135</sup> Schuyt 2010, 269.

<sup>136</sup> Charles 1954, 294.

<sup>137</sup> Hermans verweet hem inconsequentie op dit punt. Door een romanprijs voor *Volg het spoor terug* te accepteren, had Charles volgens Hermans benadrukt dat zijn boek ‘slechts’ een roman was en dus helemaal ongevaarlijk. (Hermans 1976, 163) Waarschijnlijk herhaalde Hermans met dit standpunt pesterig de opvatting van

duchte tegenstander af te rekenen. In de late jaren veertig en vroege jaren vijftig waren er al wat conflicten tussen de twee, maar Charles moet die geïnterpreteerd hebben als polemische plaagstootjes die de literatoren van deze periode elkaar om de haverklap uitdeelden.<sup>138</sup> De harde aanvaring in 1955, die voor Charles als een volslagen verrassing lijkt te zijn gekomen, is echter onmogelijk als een goedmoedige polemiek te zien, en overigens ook niet als een redeloze scheldpartij: Hermans lokte een fundamenteel debat uit over de morele positie van de schrijver.<sup>139</sup>

Op 8 januari 1955 publiceerde Charles in *De Groene Amsterdammer* een artikel over zijn politieke opvattingen. Aanleiding was een petitie tegen de herbewapening van West-Duitsland, die door veel linkse intellectuelen in Nederland gesteund werd. Charles koos een genuanceerd standpunt in deze discussie. Hij ondersteunde de petitie omdat hij de wapenwedloop zag escaleren wanneer West-Duitsland zich zou herbewapenen; bovendien dacht hij dat bewapening niet nodig zou zijn, omdat Rusland niet van plan was West-Europa aan te vallen. Tegelijk sprak hij zijn steun uit voor de ‘Derde Weg’, de vredesbeweging die beweerde niet vóór het kapitalisme of vóór het communisme te kiezen, maar voor een neutrale middenweg. In de gepolariseerde sfeer van de jaren vijftig werden de aanhangers van de Derde Weg echter meestal van procommunisme beschuldigd.<sup>140</sup>

Dat was precies wat Hermans ook deed. Eerst schreef hij Charles op 2 februari, pal voor de publicatie van de brochure tegen hem, al een brief waarin hij hem bijzonder hard aanpakte, onder meer op zijn betrokkenheid bij het socialistische tijdschrift *De Nieuwe Stem*.<sup>141</sup> Kort daarna kwam daar de *Mandarijnen*-brochure overheen. Daarin attaqueert hij niet alleen de persoon van Charles persoonlijk, onder meer op zijn kaalheid, maar verwijt hij hem ook om het Geweten van Nederland te willen zijn met zijn stellingnames in deze herbewapingskwestie. De mening die Charles daarbij ten beste geeft is ‘oliedom’: wie zich niet bewapent, zo meent Hermans, maakt dezelfde fout als in de Tweede Wereldoorlog, toen werkeloos werd toegezien hoe door de Duitsers oorlogsmisdaden gepleegd werden. Hermans doet dus twee dingen tegelijkertijd: hij verwijt Charles communistische sympathieën en haalt tegelijkertijd diens positie als moreel geweten van Nederland naar beneden. Volgens Hermans is Charles vooral op eigen gewin uit: een foto van een herdenking waarop Charles recht in de lens kijkt wordt geïnterpreteerd als een bewijs dat hij vooral duidelijk op foto’s wil komen waarmee hij zijn morele positie nog eens kan bevestigen.<sup>142</sup>

Aan het slot van zijn brochure worden de morele en de autonome schrijver nog eens tegenover elkaar gezet. Daar verbeeldt hij een groep ‘weldenkende Mandarijnen’, die de verteller/auteur van *Mandarijnen* verwijten niet in ‘maatschappelijke verantwoordelijkheid’,

zijn tijdgenoten, die kritisch waren geweest over Hermans’ keuze zich voor de rechtbank van de standpunten van Lodewijk Stegman te distantiëren. Hermans zou zo zijn eigen autoriteit hebben ondergraven.

138 Over deze conflicten: Delvigne 1998b en Schuyt 2010, o.a. 201-203.

139 Tity de Vries brengt de polemiek tussen Hermans en Nagel/Charles wél terug tot ‘het vereffenen van persoonlijke rekeningen en het wegwerken van oud zeer’ (De Vries 1997, 31, noot 16). Dat lijkt me zeker onjuist; hoewel Hermans en Charles beiden op de man spelen, zit er wel degelijk een fundamentele politieke onenigheid onder deze polemiek.

140 Schuyt 2010, 261-263 en 307.

141 Brief van Hermans van 2 februari 1955. Letterkundig Museum Den Haag, WFH (Correspondentie) Podium.

142 Hermans 1955, m.n. 14-20.

‘ethiek’, ‘moraal’, ‘een betere wereld’ en ‘een goed geweten’ geïnteresseerd te zijn. De verteller/auteur plaatst daar tegenover een toekomstvisie van een tijd ‘dat er geschreven zal worden in de eerste plaats om goed te schrijven en nergens anders om’. Het verwijt dat het dan slechts ‘kunst om de kunst’ is neemt hij voor lief, omdat hij ervan overtuigd is dat niets zo belangrijk is dan dat auteurs vrij blijven van ideologische inlijving. Werkelijk vrij zal de literatuur echter nooit worden, dat realiseert hij zich: zelfs als de oude, ideologische generatie kunstenaars is geëxecuteerd staan hun kleinzoons al klaar ‘om op hun beurt mandarijn te worden door het beschrijven van die glorieuze executie.’<sup>143</sup>

Voor dergelijke groteske, verhalende elementen was echter weinig oog in de heftige discussie die in kranten en literaire tijdschriften losbarstte. Men liet zich vooral provoceren door de beledigende uitlatingen en *ad hominem*-opmerkingen, onder meer over Charles’ kaalheid, die ruimschoots in het boekje te vinden waren. Deze elementen waren aanleiding om van een ‘fascistische mentaliteit’ (dixit Gomperts) bij Hermans te spreken.<sup>144</sup> Fascinerend zijn de reacties die de kwestie van autonomie en autoriteit aan de orde stellen. Pierre H. Dubois denkt bijvoorbeeld dat Hermans weliswaar pleit voor vrijheid, maar niet vrij is. Hij heeft namelijk een kwaad geweten ‘over zijn wezenlijke onverschilligheid voor de maatschappij waarin hij leeft en waaruit hij leeft.’ Uiteraard zit hier een waardeoordeel in: Dubois impliceert dat Hermans eigenlijk wel zijn maatschappelijke taak zou willen opnemen, maar er niet toe in staat is en daarom maar tegen hét maatschappelijk geweten bij uitstek, J.B. Charles, tekeer gaat. Werkelijke vrijheid zou inhouden dat Hermans niet alleen vrede had met zijn eigen ‘onverschilligheid’, maar ook dat hij zou accepteren dat er ook schrijvers zijn die zich wél ‘verantwoordelijk’ opstellen.<sup>145</sup> Impliciet wordt Hermans hier lafheid verweten.

Hetzelfde gebeurt in die stukken waarin wordt verwezen naar de zaak over *Ik heb altijd gelijk*, hoewel die strikt genomen niets met deze polemiek van doen heeft. De anonieme criticus van NRC haalt onverhoeds deze zaak erbij, meldt dat er een ‘intieme relatie’ tussen hoofdfiguur Stegman en Hermans zou bestaan en schrijft dan licht smalend dat Hermans er de voorkeur aan gaf geen verantwoordelijkheid te aanvaarden voor zijn hoofdfiguur.<sup>146</sup> Charles zelf gaat in een reactie op de brochure nog uitvoeriger op *Ik heb altijd gelijk* in. Hij verdedigt zich nauwelijks tegen Hermans’ verwijten: ‘Bijna alle gegevens waar H. mee werkt zijn verzonnen, daarom kan men niet met hem discussiëren.’ Hij bespreekt wel zijn voorgaande ontmoetingen met Hermans en benadrukt diens lafheid tijdens de rechtszaak over zijn roman: Hermans had zich ‘schreiend in mijn armen geworpen’, hij was ‘een bleke H. zó klein, die tijdelijk het vermogen over zijn flinke taal verloren had, en die zwakjes antwoordde op de vragen welke hem werden gesteld.’ Charles, zelf criminoloog, zou Hermans tijdens de rechtszaak hebben bijgestaan en Hermans zou enkele jaren bezig zijn geweest ‘om zich te wreken over het feit dat ik hem had moeten helpen in de nood van het proces toen het schreien hem nader stond dan het schrijven.’<sup>147</sup>

<sup>143</sup> Hermans 1955, 31-32; cursivering in de tekst.

<sup>144</sup> Gomperts 1955. Uitvoerig over de brochure en de reacties erop: Van Straten 1999, 269-286.

<sup>145</sup> Dubois 1955.

<sup>146</sup> Anoniem 1955.

<sup>147</sup> Charles 1955.

Dit is een slimme aanval-op-de-man, waarmee Charles zijn eigen houding van onverzettelijke verzetsheld benadrukt en Hermans wegzet als een laffe, machteloze figuur. Alleen de titel van Charles' stuk al, 'Met stevige handdruk', presenteert hem als een mannelijke, sportieve figuur die het gelijk aan zijn zijde heeft. En hij kréég gelijk, voorlopig althans. Hermans had in deze zaak wel retorisch geprobeerd zijn eigen autoriteit te bevestigen door de verwijzing naar zijn principiële vrijheidsdrang, maar zoals blijkt uit de besproken stukken namen tijdgenoten het veelal op voor de 'verantwoordelijke', 'geëngageerde' Charles.

## 5.7 De onmachtshouding: autobiografische teksten

### Zelfrepresentatie in Fotobiografie

Zowel in 1952 als in 1955 kreeg Hermans naar aanleiding van *Ik heb altijd gelijk* het verwijt laf te zijn, omdat hij niet pontificaal de verantwoordelijkheid nam voor zijn romanfiguur en bovendien niet politiek stelling nam. Hermans lijkt onder meer met de agressieve polemische stijl van *Mandarijnen op zwavelzuur* die autoriteit alsnog op te hebben willen eisen. Deze polemische aanpak zou hij in de decennia daarna blijven gebruiken, bijvoorbeeld rond 1970 in het debat over de memoires van Friedrich Weinreb. Hermans probeerde in een lange reeks essays aan te tonen dat deze joodse 'arts', held van progressief Nederland in de jaren zestig en zeventig, feitelijk een oplichter was. Hij kreeg gelijk. Maar rond dezelfde periode, vanaf de late jaren zestig, kiest hij ook een andere, geheel nieuwe manier om zichzelf te postureren. Hij gaat steeds sterker het autobiografische element in zijn boeken benadrukken en daarbij zichzelf in fictionele teksten niet zozeer als een retorische krachtpatser, maar juist als een kwetsbare figuur opstellen. Uiteindelijk draagt echter ook deze nieuwe tactiek bij aan zijn literaire autoriteit: Hermans probeert namelijk te laten zien dat juist zijn onmacht, en zijn eerlijkheid over het feit dat hij geen goede antwoorden heeft op morele vraagstukken, hem een bijzondere maatschappelijke positie verschaffen.

Waarschijnlijk hangt de keuze om autobiografische achtergronden steeds verder te benadrukken samen met de medialisering van de literatuur in de jaren zestig (vgl. paragraaf 5.3). Auteurs werden steeds meer publieke figuren die in kranten- en televisie-interviews niet alleen hun oeuvre, maar ook hun persoon voor het voetlicht moesten brengen. In zulke interviews kwam Hermans steeds explicieter uit voor het autobiografische karakter van *Ik heb altijd gelijk*.<sup>148</sup> In de jaren zestig, toen hij veel interviews begon te geven, deed hij bijvoorbeeld uitspraken die aan die van Stegman deden denken.<sup>149</sup> Zo

<sup>148</sup> Deze kwestie werd al eerder besproken door Betlem 1971. Ronald Havenaar geeft in zijn boek *Muizenhol* een sterk autobiografische lezing van het oeuvre van Hermans (Havenaar 2003). De Vree 2002, 156 meent dat het personage Lodewijk Stegman vooral naar Multatuli is gemodelleerd. In sommige opzichten klopt dat: zo was Multatuli een teleurgestelde ambtenaar en Stegman een teleurgestelde militair; beiden droomden er ook van om een machtige generaal in Indië te worden. Beiden hebben ook iets verongelijks over zich.

<sup>149</sup> Janssen 1983 noemt zes interviews met Hermans uit de jaren vijftig (de vroegste op 24 februari 1950) en 32 uit de jaren zestig. (Janssen 1983, 382-384)

zei hij tegen J. van Tijn in 1966, toen die vroeg of de Nederlandse mentaliteit sinds *Ik heb altijd gelijk* veranderd was: '[E]r is nu iets veranderd. Ik wil niet zeggen onder invloed van het boek, maar er wordt opener gepraat over al die toestanden die nog steeds bestaan. Toch heb ik met dat boek gelijk gehad, én over het probleem van de overbevolking én over de woningnood.'<sup>150</sup> Vooral de opmerking dat 'hij gelijk had gehad' is opmerkelijk: hij verzeelvigt zich hier helemaal met de mening van Lodewijk en lijkt ook te suggereren dat hijzelf de 'ik' uit de titel van de roman is.<sup>151</sup>

In 1962 had Hermans twee vraaggesprekken met Hans van Straten waarin de autobiografische achtergrond van *Ik heb altijd gelijk* openhartig ter sprake werd gebracht. Hermans vertelt hier over zijn eigen jeugd, die nogal wat parallellen kent met die van Lodewijk, en onthult hoezeer het lot van de personages Debora Stegman en Leendert Middebos is ontleend aan dat van Hermans' zus Corry Hermans en zijn neef Pieter Blind.<sup>152</sup> Decennialang bleven deze gesprekken op de plank liggen, omdat ze volgens Van Straten technisch onbeluisterbaar waren, maar kort na de dood van Hermans werden ze alsnog gepubliceerd. Het is niet ondenkbaar dat er naast technische ook persoonlijke redenen voor het achterhouden van de gesprekken waren. In de vroege jaren zestig, toen Hermans nog maar weinig bekendheid had met het genre van het interview, wilde hij misschien niet met zulke gevoelige informatie naar buiten treden. In 1969 deed hij dat wel met *Fotobiografie*.

Deze publicatie kwam tot stand naar aanleiding van de televisie-uitzending 'Literaire ontmoetingen' (paragraaf 5.3): Hermans verzamelde foto's voor dit programma en maakte daar na afloop een boek van, begeleid door de toelichtingen die hij in de uitzending gaf.<sup>153</sup> Het boek documenteert het vroege leven van Hermans aan de hand van foto's met (vaak summiere) toelichtingen. Opvallend is dat er zoveel nadruk wordt gelegd op de voorouders: pas vanaf de 32<sup>e</sup> fotopagina gaat het primair over de jonge Willem Frederik Hermans zelf. Dat de voorouders zo'n prominente rol krijgen, tot de betovergrootouders toe, is betekenisvol met het oog op de sterke nadruk op familiale gedetermineerdheid in *Ik heb altijd gelijk*. Verder valt op dat de foto's in *Fotobiografie* niet onproblematisch als illustratiemateriaal of informatieve bronnen worden gebruikt, maar dat in de bijschriften voortdurend op de gemedieerdheid van de foto's wordt gewezen. Hermans wijst niet alleen op details in de foto's, maar maakt ook duidelijk dat ze niet per se de werkelijkheid weergeven, als wel een (geposeerde) versie van die werkelijkheid.

<sup>150</sup> Van Tijn 1983, 93-94; cursivering LH. In een interview met Trino Flothuis uit 1966 zei hij: 'Wat mij het meest benauwt, en ik heb dat in 1951 al gezegd, dat is de klemmende mate waarop in Nederland de overbevolking toeneemt.' Ook hier zien we dat de uitspraken van Stegman op het conto van de schrijver worden geplaatst. (Flothuis 1983, 109)

<sup>151</sup> In 'Polemisch mengelwerk' stelde hij nog dat de 'ik' met Lodewijk samenviel of zelfs met iedereen: 'Hierom is het dat het boek *Ik heb altijd Gelijk* heet; hij [Lodewijk, LH] kan altijd volgens één of ander systeem zichzelf gelijk geven en tenslotte ziet hij zelfs in dat iedereen in deze wereld altijd volgens een of andere waardering "gelijk" kan hebben'. (Hermans 1976, 141) Merk op dat Hermans het gelijk in dit citaat nog definitiever, groter maakt door het in de titel met een hoofdletter te schrijven. Vgl. voor een uitvoeriger interpretatie van de roman langs deze lijn Van Rooden 2012b, m.n. 167-172; vgl. over de onmogelijkheid om een metapositie in te nemen als een centraal gegeven in Hermans' kritisch denken: Glaudemans 1990, o.a. 193.

<sup>152</sup> Van Straten 1995.

<sup>153</sup> Dat het programma er eerst was en het boek daarna, vertelde Hermans aan Martien J.G. de Jong: De Jong 1986, 100.



Afb. 12 Portret van de familie Hermans. Het bijschrift luidt: 'Telkens en telkens weer sloegen de fotografen toe, op ogenblikken dat er niets gedenkwaardigs aan de gang was.' In: Willem Frederik Hermans, *Fotobiografie*. Amsterdam: Thomas Rap, 1969. Exemplaar Koninklijke Bibliotheek Den Haag (signatuur NL 79 T 5110).

Vaak wordt de activiteit van het fotograferen beklemtoond: 'Natuurlijk liet [Hermans' moeder] zich fotograferen met de klas', 'Ook een vriend van mijn vader beproefde zijn fotografische krachten op mij', 'Telkens en telkens weer sloegen de fotografen toe, op ogenblikken dat er niets gedenkwaardigs aan de gang was' (afb. 12). Het motto van de roman van Wittgenstein sluit daarbij aan: "Ich sehe nicht die *Vergangenheit*, sondern nur ein *Bild der Vergangenheit*." Aber woher weiss ich, dass es ein *Bild der Vergangenheit* ist?' *Fotobiografie* biedt dus een representatie waarvan niet eens zeker is dat hij het verleden weergeeft. Niet voor niets schrijft Hermans op de slotpagina: 'Ik denk niet dat ik ooit mijn autobiografie zal schrijven. Het zou ontarden in een roman.'<sup>154</sup>

Wie *Fotobiografie* naast *Ik heb altijd gelijk* leest, moet constateren dat de familiesituaties van Hermans en Stegman erg op elkaar lijken. Debora is bijvoorbeeld overduidelijk naar Hermans' zus Cornelia (Corry) gemodelleerd: beiden plegen in de eerste oorlogsdagen zelfmoord en hun begrafenisadvertenties zijn praktisch gelijkkluidend.<sup>155</sup> De toelichting bij een foto in *Fotobiografie* komt bijna woordelijk overeen met de beschrijving van een foto in *Ik heb altijd gelijk*.<sup>156</sup> Ook spreken de vaders Stegman en Hermans in vergelijkbare

<sup>154</sup> Alle citaten uit Hermans 1969, ongepagineerd. Zie over *Fotobiografie* Otterspeer 2012, 116-117.

<sup>155</sup> Hermans *VW II*, 280 en Hermans 1969, ongepagineerd.

<sup>156</sup> Hermans *VW II*, 63: 'Er is een foto van toen wij heel klein waren. Ik lig op een vacht met blote billen. Debora staat ernaast. Haar hoofd is een wazige zwarte vlek. Zij hield haar hoofd geen ogenblik stil. Ja, ik zal op broertje passen, ja, ik zal wel heel goed op broertje passen. Dat zei ze, maar ze hield haar hoofd niet stil.' Hermans 1969, ongepagineerd: 'Mijn zusje zei: "Ik zal wel goed op broertje passen, ja ik zal wel goed op broertje passen." Maar zelf hield zij haar hoofd niet stil en kwam als een vlek op de foto.'



afkeurende woorden over mensen die niet hard werken voor hun geld.<sup>157</sup> En ten slotte laat Hermans zien dat hij zijn eerste geld verdiende met een verhaal in *Algemeen Handelsblad* op 6 april 1940 (ruim zestien gulden honorarium), terwijl Stegman volgens de roman voor het eerst geld ontvangt voor een artikel in een militair tijdschrift, begin 1940 (zestien gulden honorarium).<sup>158</sup>

Opmerkelijk aan *Fotobiografie* is dat er praktisch geen aandacht besteed wordt aan Hermans' schrijverschap; we komen alleen iets te weten over zijn familiesituatie en over zijn jeugd. Het boek stopt wanneer we in de oorlog zijn beland, de periode waarin het schrijverschap echt een aanvang neemt. *Fotobiografie* wordt daarmee een soort *Bildungsroman*, die halt houdt wanneer Hermans halverwege de twintig is. Ook in de beschreven periode komen het fotoboek en de roman dus overeen: Stegman is immers wanneer de roman begint eind twintig en het boek bevat talloze terugblikken op zijn jeugdijaren. Wel laat Hermans de protagonist Stegman op twee cruciale punten van zichzelf verschillen. Ten eerste is de hoofdpersoon geen schrijver maar een (teleurgestelde) militair. Ten tweede is Lodewijk hartstochtelijk bij het leger betrokken, maar van totale overgave is bij hem geen sprake: hij doet concessies aan de burgerlijkheid door zijn generaalsambitie te verloochenen als hij opgepakt dreigt te worden. Hermans schreef in het essay 'Leven voor de literatuur' dat er aan het schrijven geen concessies kunnen worden gedaan (vgl. paragraaf 5.2), en hij bleef dat standpunt in zijn essays verdedigen.<sup>159</sup> Dat hij voor de rechter werd gedaagd om zich voor zijn literatuur te verdedigen, was zo bezien een *blesing in disguise*: het versterkte zijn posture van schrijver die *alles gaf* voor de literatuur.

*Fotobiografie* luidt een opmerkelijke wending in Hermans' oeuvre in. Vroeg in zijn oeuvre had hij luidkeels zijn afschuw geuit voor genres als autobiografieën en memoires. In het essay 'Antipathieke romanpersonages', geschreven in 1960 en in 1967 voor het eerst gebundeld in de vijfde druk van *Het sadistische universum*, onderscheidde hij twee soorten schrijvers.<sup>160</sup> 'De eerste soort wil zich, zichzelf, rechtvaardigen als mens' – deze noemde hij ook wel 'memorialist' – en '[d]e tweede soort wil zich rechtvaardigen als schrijver.'<sup>161</sup> De eerste soort is dus een humanist, de tweede is in de eerste plaats schrijver. Hermans positioneerde zichzelf duidelijk als het tweede type schrijver, een auteur die dus geen realist is en die niet gelooft in het bestaan van 'de' werkelijkheid. Zijn romanpersonages zijn nadrukkelijk 'geen zelfportretten of portretten van personen die de schrijver heeft ontmoet.'<sup>162</sup> Keer op keer verzette Hermans zich tegen schrijvers die niet de verbeelding, maar de bekentenis in het schrijven centraal stellen.

Vanaf het einde van de jaren zestig kwam het (auto)biografische element in zijn werk echter steeds meer op de voorgrond te staan. *Fotobiografie* is daar een uiting van, maar ook sleutelromans als *Onder professoren*, talloze interviews en publieke optredens, en een

157 Hermans VW II, 266 ('gebraden haan uithangen van andermans centen'); Hermans 1969, onpagineerd ('[e]isen stellen aan een ander en zelf niets presteren').

158 Hermans VW II, 245-246; Hermans 1969, onpagineerd.

159 Willem Otterspeer stelt dan ook dat Hermans boven alles schrijver was en dat al zijn andere activiteiten daaraan ondergeschikt waren. (Otterspeer 2010 en 2011)

160 Voor de tekstgeschiedenis van 'Antipathieke romanpersonages': Hermans VW XI, 946-947.

161 Hermans VW XI, 141; cursivering in de tekst.

162 Hermans VW XI, 143.

reeks verhalen over de figuur Richard Simmillion die meestal beschouwd worden als de meest autobiografische van zijn oeuvre.<sup>163</sup> Zo veranderde zijn posture mee met de literaire wereld, waarin steeds meer vraag was naar openhartige levensbeschrijvingen.<sup>164</sup> Leek Hermans aanvankelijk vooral een auteur-speler die autoriteit uitoefende over zijn machteloze personages-antihelden, vanaf de jaren zestig werd steeds duidelijker dat hij in veel van die machteloze personages óók zichzelf verbeeldde. Tegelijk ontleende hij ook aan deze zelfrepresentatie een vorm van autoriteit: hij kon zich namelijk representeren als een auteur voor wie de waarheid voorop staat.

### **Ik heb altijd gelijk als semi-autobiografische roman**

Hermans' nieuwe autobiografische posturering bepaalt niet alleen de interpretaties van de boeken die in de late jaren zestig en daarna verschijnen. Met terugwerkende kracht heeft ze ook consequenties voor de lezing van de boeken die eerder verschenen. Lezers ná 1969 kunnen *Ik heb altijd gelijk* heel anders hebben gelezen dan die rond 1951-1952. Waar voor het publiek van de jaren vijftig deze roman vooral een boek over actuele maatschappelijke problematiek was, werd later duidelijk hoeveel raakvlakken er waren met het leven van Hermans zelf. En terwijl de auteur in de jaren vijftig zichzelf (bijvoorbeeld in de *Mandarijnen-essays*) als machtig en zijn personages als onmachtig voorstelde, onthulde hij in de jaren zestig dat dit comfortabele onderscheid tussen schrijver en personage niet vol te houden was. De auteur was even onmachtig als zijn protagonist.

Het posture dat Hermans via de figuur van Lodewijk vormt is ontzuenderend: niet vrijheid en autoriteit staan immers in Stegmans positionering centraal, maar burgerlijkheid en gehoorzaamheid. Met de roman verbeeldt Hermans een op hemzelf lijkend personage dat volkomen kansloos blijft in zijn strijd tegen machtige partijen, en dat zelfs – zijn revolutionaire elan niet te na gesproken – de machthebbers steunt.

Om dit aannemelijk te maken, keer ik nog eens terug naar *Ik heb altijd gelijk*, naar de familiale problematiek in de roman die in paragraaf 5.5 nog onderbelicht bleef. De politieke kritiek van het boek is volledig met familieproblematiek verweven: Lodewijk probeert met zijn rollen van soldaat-revolutionair en partij-intellectueel de autoriteit van vader én vaderland te ondermijnen.<sup>165</sup> Zijn vader stelt hij voor als een tiran, die hem heeft tegengewerkt in alles wat hij heeft gewild. Zijn vaderland heeft hem naar Indonesië gestuurd en hem daar met lege handen achtergelaten. Hoezeer Lodewijks wrok tegenover zijn vader gelijk staat met zijn woede voor het vaderland, blijkt wel uit een scène waarin hij zijn verwekking en de uitzending naar Indonesië associatief met elkaar verbindt. De keuze van de natie om soldaten naar Indonesië te sturen zonder zich goed te verdiepen

**163** Over de samenhang tussen deze verhalen en hun autobiografische karakter werd voor het eerst geschreven door De Jong 1986; zie ook De Jong 2006. Zie verder de tekstuitgave van de zes verhalen met uitleiding van Arjan Peters (Hermans 2005) en Raat 2010, 55-57 en 64-66.

**164** Dat er in de tweede helft van de twintigste eeuw een groeiende aandacht voor (het levensverhaal van) de auteur ontstond, onder meer door de opkomst van de televisie en de steeds bredere verspreiding van het interview, wordt door Brems besproken in zijn geschiedenis van de naoorlogse Nederlandstalige literatuur: Brems 2006, 159, 356, 501-504, 507 en 550-554.

**165** Deze parallel tussen vader en vaderland werd al opgemerkt in een contemporaine recensie van Simon Vestdijk: Vestdijk 1952.

in de actuele politieke situatie ('Een vaderland dat te beroerd is geweest de krant goed te lezen, heeft het mij aangedaan', 16) vergelijkt hij met de 'keuze' van zijn vader om hem te verwekken: 'De krant laat hij op de grond glijden, te beroerd hem helemaal te lezen. [...] Een half uur later was het gebeurd.' (15-16) Zowel in de landspolitiek als in de 'politiek' van het gezin is sprake van machtsverhoudingen die als onderdrukkend kunnen worden ervaren. Dat die laatste vorm van politiek ook een freudiaans tintje geeft aan *Ik heb altijd gelijk* blijkt wel uit het feit dat Lodewijk verlangen voelt naar zijn dode zuster Debora. Een klassiek Oedipuscomplex dus: Lodewijk wil zijn vader van de troon stoten en verlangt naar vrouwelijke geborgenheid.<sup>166</sup>

Via het conflict tussen Lodewijk en zijn vader(land) wordt ook het thema van de autoriteit geïntroduceerd. De situering van *Ik heb altijd gelijk* in de periode van dekolonisatie is essentieel om dit thema verder vorm te geven. Anders dan literatuurhistoricus Hugo Brems denkt, is de dekoloniatietijd in deze roman dan ook veel meer dan decor: de situering van de roman symboliseert treffend de autoriteitscrisis waarmee Lodewijk te maken krijgt.<sup>167</sup> Na de capitulatie moest er een nieuw politiek systeem worden opgetuigd, waarbij het Nederlandse gezag zich symbolisch door 'zuiveringen' moest zien te herbevestigen. Daarnaast bewees het verlies van Nederlands-Indië dat Nederland zich niet langer een wereldmacht kon noemen: de kolonie, die al eeuwenlang voor welvaart en autoriteit zorgde, moest worden opgegeven, met gezichtsverlies als gevolg.

Lodewijk is zich van dat nationale autoriteitsverlies bewust en worstelt ermee. Aan de ene kant lijkt hij revolutionaire ambities te hebben, zo hebben we in paragraaf 5.5 gezien. Tegelijkertijd vreest hij het machtsvacuüm. In die zin doet hij wel wat denken aan de auteur met wie hij misschien niet toevalligerwijs een voornaam deelt, Lodewijk van Deyszel.<sup>168</sup> Zoals Van Deyszel fantaseerde over een gewelddadige omwenteling in de letteren, maar tegelijkertijd een traditioneel monarchistisch bestel verdedigde, zo speelt Lodewijk dat hij een revolutionair is, maar blijkt hij meestal in te stemmen met hiërarchie en gezagsuitoefening – ook als dat betekent dat hij zichzelf in een ondergeschikte positie moet plaatsen.

Een kras staaltje van gezagsuitoefening waartegen Lodewijk geen bezwaar heeft, treffen we aan in het begin van de roman. Wanneer het schip *Alraune* Nederland binnenvaart, komt het zoals eerder besproken al snel tot oproer en de moord op een Nederlandse douanebeampte. De reactie van de machthebbers is tekenend: de dode wordt onopvallend met een ambulance weggevoerd ('alsof hij alleen maar was gewond', 38)

<sup>166</sup> Hermans had de psychoanalytische insteek van de roman aanvankelijk willen expliciteren door het boek de titel *Zuster en superego* te geven, waarbij 'superego' stond voor Lodewijks verlangen om generaal te worden, en 'zuster' voor Debora en (de verpleegster) Gertie. (Hermans 1976, 141-142) In de roman worden de parallellen tussen Debora en Gertie dik aangezet. Zo worden ze exact op dezelfde eigenaardige manier boos op Lodewijk, namelijk door de tong tussen de tanden te steken en een gierend geluid te maken: p. 60 (Debora) en p. 296-297 (Gertie). In de slotbladzijden van het boek haalt Lodewijk letterlijk de figuren van Debora en Gertie door elkaar; ze versmelten in zijn herinnering: p. 297-299. Daan Rutten onderzoekt in zijn nog te verschijnen proefschrift gedetailleerd hoe vanuit de psychoanalyse (met name het denken van Jacques Lacan) het oeuvre van Hermans gelezen zou kunnen worden. Ook Dupuis en Weijers schreven eerder uitvoerig vanuit freudiaans kader over Hermans: Dupuis 1985 en Weijers 1991.

<sup>167</sup> Brems 2006, 88.

<sup>168</sup> In die zin verwijst de voornaam Lodewijk niet alleen naar de Franse keizerlijke dynastie (Van Rooden 2012b, noot 33), maar ook naar de canonieke schrijver over wie Hermans enkele essays schreef. (Hermans VW XII, 759-767 en XIII, 65-77)

en er wordt een groot politieteam opgetuigd om de macht van de Nederlandse machthebbers nog eens te onderstrepen. Ook wordt er, symbolisch genoeg, gemusiceerd door een politiekapel. (38) Kort daarop volgt een reeks toespraken van gezagsdragers die, in tegenstelling tot Lodewijks toespraken, conformistisch én succesvol zijn. Waar Lodewijk de natie en het gezinsleven ondermijnde, benadrukken sprekers juist de liefde voor ‘beminde familieleden’ en het vaderland. (41-42) En waar Lodewijk begon te ‘razen’, daar spreken deze mannen van een papiertje.<sup>169</sup> Eén van hen begint zelfs de tekst van de voorganger nog eens voor te lezen. Vreemd genoeg heeft dat effect: de aanvankelijke spottende soldaten worden aandachtig. De (onzichtbare) verteller meent dat zo de disciplinerende van burgers in Nederland werkt:

Niets maakt Nederlanders zó dol van geluk, als iets te horen dat ze al eerder hebben gehoord. Alle humor had men aan de eerste en de tweede heer besteed en nu had deze derde heer vrij spel met hun emoties. [...] De terugkeer werd hun als een zoete drank met delicate scheutjes in de oren gegoten. Op ieders hoofd ontbloeiende een pinkstervuur, dat in rode neonletters de spreuk Oost West, Thuis Best gaf te lezen. (43)

Religie en natie komen samen en brengen de gewenste disciplinerende van de soldaten tot stand. Lodewijk doorziet de truc en heeft er veel ontzag voor: anders dan je zou verwachten van deze vermeend revolutionaire figuur bewondert hij het succes van de gezagsdragers. Even later toont hij zich zelfs een vurig voorstander van hiërarchie. Als een jonge soldaat Lodewijk op de schouder slaat en joviaal zegt ‘Zo, ouwe!’, begint die een woedende, belerende preek. Daarbij benadrukt hij gehoorzaamheid aan hogergeplaatsten, burgerzin en discipline: die kunnen ‘te pas komen in de burgermaatschappij’. Boven alles benadrukt hij het belang van regels waarnaar mensen zich te schikken hebben: ‘[H]ij die wil slagen, werkelijk wil slagen, die neemt de gestelde regels in acht en probeert die manier anderen te overtreffen. Dat is de enig mogelijke overwinning!’ Deze toespraak wordt veelzeggend genoeg door de verteller in religieuze termen geduid als een ‘stichtelijk[...] tafreeltje’. (44-45)

Elders in het boek zien we dat ook de media meehelpen om de religieuze en nationalistische status quo over het volk te verspreiden. Controversiële gebeurtenissen, zoals de moord op de douanier, staan überhaupt niet in de kranten (73), andere zaken worden hoogstens versluierd omschreven. Schrijnend is Lodewijks ontdekking van kranten uit mei 1940 op de zolder van zijn ouders, waaruit blijkt hoe opportunistisch de pers is geweest. Vóór de capitulatie publiceert ze anti-Duitse teksten, onmiddellijk erna wordt de Duitse bezetting als een realiteit omschreven waarnaar de Nederlanders zich te schikken hebben. En tot drie keer toe wordt er in de roman een radio ingeschakeld en blijkt daar onmiddellijk aandacht te zijn voor christelijke liturgie.<sup>170</sup> Het meest symbolische

169 Het gezag probeert daarbij overigens nog wel de indruk te wekken dat de sprekers ‘uiteraard geheel onvoorbereid’ spreken (41). Wellicht is het voorlezen van een papiertje noodzakelijk om te voorkomen dat de toespraken volkomen verkeerd begrepen worden, zoals bij de toespraak van Lodewijk het geval was. En nog dreigt het mis te gaan: ‘Lodewijk zag hoe de heer zijn papiertje aandachtig bekeek, of de woorden die nu kwamen zeer weerbarstig waren en als vlooiën konden wegspringen, wanneer hij niet oplette.’ (41)

170 Vgl. naast de hier besproken passage ook p. 110-111 en 291. Ook in de fictionele toespraak die Stegman zichzelf hoort geven in een groot auditorium wordt kritisch op de radio gereflecteerd: p. 190-191.

moment is bij de aankomst van Alraune: als Lodewijk voor het eerst weer Nederlandse radio kan ontvangen is het eerste wat hij hoort een dominee: “Ik heb in deze verscheurde wereld, maar één raad te geven, waarde luisteraars. En dat is: wordt een compleet mens, ga tot Christus!” Vervolgens zette het kerkorgel een dreunende psalm in’ (19), even later gevolgd door het volkslied. (28) Opnieuw een bevestiging van het verbond tussen natie en religie, die in dit geval wel heel ironisch contrasteert met Lodewijks karakter: het ideaal een ‘compleet mens’ te worden staat nogal ver af van zijn hypocrisie en gesplettenheid.

Lodewijks tirade tegen religie op de Alraune geeft aan dat hij zich ongemakkelijk voelt over deze vorm van staatsreligie. Maar het ideaal van maatschappelijke rust en hiërarchie, waarin deze burgerlijke disciplinerende zou moeten resulteren, omarmt hij wel degelijk. Ook zijn verzet tegen zijn vader is hoogstens halfhartig. Hij klaagt tegenover Gertie voortdurend over diens onredelijkheid en tirannie, maar heeft zich de leefregels van zijn vader tegelijkertijd eigen gemaakt.

Steeds zoemen (vermeende?) uitspraken van vader door Lodewijks hoofd, zoals ‘Jij bent de jongste. De jongste dient zich te schikken naar de oudste’ (51) of ‘Jij kan nooit wat, jij verpest altijd alles.’ (63) Lodewijk verzet zich in zijn hoofd tegen deze uitspraken. Daarbij duikt voortdurend het begrip ‘gelijk’ op. Hij zou niets liever willen dan zijn vaders ongelijk demonstreren, maar zo gemakkelijk is dat niet. Lodewijk realiseert zich namelijk dat ‘gelijk’ niets met de kracht van iemands argumenten te maken heeft, maar alleen met de positie in een gemeenschap. Autoriteit kan niet beargumenteerd worden, maar doet zich altijd als natuurlijk voor. Lodewijks positie in het gezin was wankel, vooral omdat hij de jongste was, en daarom heeft hij nooit gelijk kunnen krijgen. Hij had misschien gelijk, maar hij kreeg het niet.<sup>171</sup> ‘Gelijk krijgen’ is een overwinning die vooral met machtsargumenten wordt bevochten. In die zin is het gelijk van de vader geldig zolang de zoon niet in staat is om hem van zijn superieure positie te beroven.<sup>172</sup> Diep in zijn hart accepteert Lodewijk dat gelijk van zijn vader echter.

Hoezeer diens woord als wet voor hem fungeert, blijkt tegen het slot van de roman, als hij Gertie van zich vervreemdt door haar zijn gesjoemel met geld te onthullen. Hij heeft, toen hij op de Alraune inscheepte, 3000 gulden in bewaring gekregen die hij moet afstaan aan een Nederlandse familie. Eenmaal aan wal steekt hij het in zijn eigen zak. Gedurende het boek zien we hem dan ook ruimhartig met geld omgaan – zo maakt hij nogal wat kosten aan nieuwe kleren voor Gertie. Wanneer hij in de slotpagina’s van haar af wil, onthult hij haar deze fraude – maar niet zonder dat de volgende woorden door zijn hoofd spelen: ‘De gebraden haan uithangen van andermans centen en zelf niets presteren.’ (295; cursivering in de tekst) Even eerder bij het bezoek aan zijn ouders, hebben we die uitspraak vrijwel letterlijk uit de mond van vader Stegman gehoord. (266) Lodewijk heeft zich deze vermanende stem dus eigen gemaakt. Hij neemt zelfs de gedaante van zijn va-

171 Over Lodewijks ‘ongelijk’ in zijn ouderlijk huis: ‘Daar heb ik altijd ongelijk gehad. Ik heb er ook nu nog altijd niets anders dan ongelijk.’ (252). Zie voor vergelijkbare passages p. 44, 87 en 236.

172 Vergelijk ook deze opmerking: ‘Hij weet niets, maar hij is goed op de hoogte. Hij heeft het tweede gezicht! Hij weet alles!’ (266) Lodewijks vader weet niets, maar in zijn eigen huis ‘weet’ hij alles en zal hij altijd gelijk hebben. Opmerkelijk trouwens is dat hier *Het tweede gezicht* lijkt te worden gememoreerd, een essaybundel van Menno ter Braak uit 1935.

der aan, zo realiseert hij zich elders: ‘Hij was van hem [zijn vader, LH] omhuld, als door een sarrende gevangenis van elastiek.’ (205) Het is duidelijk dat dit perfect sluitende masker nooit kan worden afgezet.

Wanneer Lodewijks gestolen geld op is en de (N)EOP is mislukt, zit er niets anders op dan dat hij een baan gaat zoeken. Daarvoor heeft hij het schooldiploma nodig dat bij zijn ouders ligt. Noodgedwongen en met grote tegenzin gaat hij naar ze toe. Wanneer hij de trap van hun huis beklimt, schikt hij zich onmiddellijk aan de oppermacht van zijn vader: Lodewijk wordt ‘een afgericht dier’ genoemd. (256) Feitelijk valt de autoriteit van de vader geweldig tegen vergeleken bij Lodewijks voorstelling ervan, hij geeft zijn zoon zelfs een hand ‘zonder enige druk’ (258), maar Lodewijk plaatst zich toch bijna verlangend onder zijn vaders gezag. Hij beleeft zelfs een terugval naar de tijd dat hij nog niet zindelijk was: ‘Zijn uniformbroek gaf hem plotseling het gevoel dat dit een broek was waar het prettig zou zijn een plas in te doen.’ (283) Eindelijk trekt Lodewijk zijn uniform uit, het symbool van zijn recalcitrantie, en doet hij burgerkleding aan. Deels zijn dat zelfs kleren van zijn vader: ook voor de buitenwereld is hij nu in zijn vader veranderd. Lodewijks postureverandering – van een tegendraadse, politieke figuur verandert hij in een kleinburger – gaat dus ook met een uiterlijke metamorfose gepaard.

Om Lodewijks diploma te zoeken, moeten zijn ouders op de knieën: moeder voor haar voorraadkast, vader voor zijn boekenkast. Het lijkt er voorwaar op dat Lodewijks fantasie over het succes van de zeventiende-eeuwers alsnog bewaarheid wordt. Zoals de ouders van schatrijk geworden zeventiende-eeuwers ‘rijke geschenken [moesten aanvaarden] onder luid geschrei dat zij op de knieën liggend uitstoten’ (255), zo knielen ook Lodewijks ouders neer. Maar er is een veelzeggend verschil. In de zeventiende eeuw waren de kinderen de rijken die door de schenkingen aan hun ouders hun superioriteit bevestigden. In *Ik heb altijd gelijk* is Lodewijk de ontvangende en daarmee de ondergeschikte partij. Het diploma blijkt onvindbaar, maar vader schenkt aan het slot wel vijfhonderd gulden aan Lodewijk met de woorden: ‘Dag jongetje, het beste er maar mee.’ (286, cursivering LH) Met deze financiële transactie reduceert hij Lodewijk letterlijk tot een kind dat nog niet financieel zelfstandig is.

Door het aannemen van deze gift conformeert Lodewijk zich ook definitief aan het burgerleven. Hoewel hij zich realiseert dat hij ‘nu werkelijk van alles was beroofd’ (287), legt hij zich bij de situatie neer. Hij verzoent zich met Debora naar wie hij zo’n wanhopig verlangen kent, met de Nederlandse ideologie waarbinnen alles voor geld te koop is en met de oplichter Key. Zelfs geeft hij in de slotregels zijn verlangen naar vrijheid op:

Hij had in ieder geval die vijfhonderd gulden van zijn vader. En ook zou hij misschien wel weer met Key gaan praten. Want geld is iets waarvoor meer te krijgen is dan voor wat anders ook. Hij die veel geld heeft, is altijd beter af dan die het niet heeft, doet er niet toe waar hij zich bevindt, in een ziekenhuis, een gevangenis, ja zelfs in het concentratiekamp. Alleen mensen die het niet hebben, plegen lang uit te weiden over alles wat er voor geld niet te koop zou zijn. En bovendien, geld is in een nauwbehuisd land als het onze, het enige dat altijd nog wel een plaatsje vinden kan. (299)

Feitelijk is dit een onthutsend conformistische passage: Lodewijk stelt geen enkel vraagteken meer bij de Nederlandse burgerlijke moraal. Je zou kunnen denken dat deze passa-



ge eigenlijk ironisch of dubbelzinnig is bedoeld, dat er een (abstracte) auteur is die zich hier wil distantiëren van de opvattingen van het personage Lodewijk. Het ligt immers voor de hand om de tekst vanaf ‘Want geld is iets ...’ te lezen als een weergave van Lodewijks gedachten. Hermans’ positionering hier is uiterst ambigu. Enerzijds benoemt hij in ‘Polemisch mengelwerk’ Lodewijks burgerlijke wending expliciet als een gezonde stap (vgl. paragraaf 5.5). Je zou kunnen zeggen dat zijn capitulatie voor de burgerlijke moraal geen nederlaag, maar een moment van rust en (zelf)overwinning betekent. Dat Hermans zich kon herkennen in Lodewijks pragmatische afwijzing van revolutionair elan ligt in elk geval voor de hand: zijn leven lang was hij afkerig van het linkse principe dat de wereld door een revolutie veranderd moest worden. Maar frappant blijft toch dat Hermans regelmatig in essays zichzelf als waarheidsspreker verbeeldde; dat was bijvoorbeeld het geval in ‘Leven voor de literatuur’, dat in 5.2 besproken werd. Hoe absurd en ongegrond ook, ergens meende hij dat het streven naar het spreken van waarheid wel noodzakelijk was en dit streven gaf Lodewijk met zijn capitulatie wel op.

### **Andere zelfrepresentaties: Richard Simmillion**

In die zin beelden zes autobiografische verhalen over Richard Simmillion, die in de late jaren zestig en daarna begonnen te verschijnen, nog duidelijker de ‘waarheidssprekende’, kwetsbare schrijverspositie uit waarmee Hermans zich later in zijn oeuvre gaat identificeren.<sup>173</sup> Van deze zes gaan ‘Waarom schrijven?’ en ‘Het grote medelijden’ het meest nadrukkelijk over het schrijverschap. Het is verleidelijk om deze verhalen als de openhartige memoires van Hermans zelf te lezen, maar de fictionele inkleding van deze verhalen moet toch zeker niet over het hoofd worden gezien.<sup>174</sup> Het schrijverschap van Simmillion dat we in deze verhalen verbeeld zien lijkt in elk geval veel op de wankele positie van Stegman in *Ik heb altijd gelijk*: ook de wantrouwige Richard wordt het slachtoffer van machten die hij niet kan beheersen. Tegelijkertijd biedt die zwakte ook zijn kracht: juist door eerlijk te zijn over zijn kwetsbaarheid en over het feit dat hij geen goede antwoorden heeft op morele dilemma’s, kan hij een autoriteit worden. Bovendien blijft Richard over een drang tot waarheidsspreken beschikken en die is weliswaar maatschappelijk ongepast, maar wel noodzakelijk voor een werkelijk ethische schrijverspositie.

‘Waarom schrijven?’ toont hoe Richard in zijn jeugd leert schrijven: het is voor hem een *fysieke daad*, die in het verlengde staat van activiteiten als pianoles, vioolspelen en met meccano spelen. De mislukking staat meteen centraal: wanneer Richard een inktpot over zijn schortje laat vallen, met een nooit meer te verwijderen vlek als resultaat, wordt die vlek als een symbool voor het schrijverschap geïnterpreteerd. ‘Al die tijd liep ik rond met het bewijs op mijn borst van wat het gevolg was, als je een boek ging maken: een

173 ‘Afscheid van Canada’ dateert al van 1954, maar verscheen pas in 1991 in *De laatste roker*. ‘De elektriseermachine van Wimshurst’ en ‘Het grote medelijden’ verschenen in *Een wonderkind of een total loss* (1967). ‘Een toerist’ verscheen in 1979 in *Snoecks. Dood en weggeraakt* (1980) en *Waarom schrijven?* (1983) verschenen eerst als aparte uitgave en werden in 1991 opgenomen in *De laatste roker*.

174 Hermans zei tegen interviewer Martien J.G. de Jong: ‘[D]ie verhalen [zijn] toch op een of andere manier gestileerd.’ (De Jong 1986, 97)

onuitwisbare bruine vlek.<sup>175</sup> Wie schrijft, heeft dus een stigma; het schrijverschap biedt vooral onzekerheid en ellende. Dat blijkt ook verderop in het verhaal, als het schrijverschap van Richard wat serieuzer van start gaat met een stukje over Midwinterblazen in de schoolkrant.<sup>176</sup> Maar net als in *Ik heb altijd gelijk*, waar toespraken altijd nét het verkeerde effect hebben, blijkt dat een schrijver het gebruik van zijn tekst niet in de hand heeft. Niet alleen krijgt het stukje weinig aandacht, ook is zonder zijn toestemming de ondertekening gewijzigd. Deze blamaghe herhaalt zich nog eens, maar dan in het groot, als Richard in de tweede klas deelneemt aan een voordrachtswedstrijd. Hij belandt, tot zijn diepe teleurstelling, niet bij de hoogste drie. Wanneer hij begint te huilen, hebben zijn klasgenoten daar alleen hoongelach voor over. Zijn ouders vinden het verlies niet meer dan logisch omdat hij de jongste deelnemer was. Ze 'informeerden [...] of ik gek geworden was': Richards ambitie is niet realistisch en daarmee voor de burgerlijke ouders waanzinnig.<sup>177</sup>

Willem Otterspeer heeft laten zien dat Hermans de mislukking in zijn jeugd wel érg sterk heeft aangezet.<sup>178</sup> Hij lijkt dit fiasco heel nadrukkelijk als deel van zijn posture te willen opnemen. We zien hier een duidelijke parallel met Van Deyssel, de auteur die zich enerzijds als een gezagsfiguur verbeeldde maar tegelijk in zijn posturering aan autoriteitsverlies veel ruimte geeft (vgl. hoofdstuk 3).<sup>179</sup> Toch draait het in Hermans' zelfrepresentatie niet alleen maar om mislukking, maar staan er ook altijd gevoelens van trots en waardigheid tegenover. Richard mag dan telkens vastlopen, in hem brandt een verlangen tot waarheidsspreken dat zeldzaam is:

Als je door niets dan de blinde drift een boek of geschrift gemaakt hebt en met de inktpot te spelen begonnen bent, en de tweede stap gezet wordt uit ijdelheid of door de noodzaak eindelijk eens te worden bewonderd, volgt daaruit nog lang niet dat de laatste stap, die naar het spreken van de waarheid, ook nog zal worden genomen. De meeste redenaars en schrijvers nemen deze stap, zelfs in symbolische vorm, daarom nooit en ik had hem al genomen, toen ik over het Midwinterblazen schreef, maar zonder te weten wat ik had gedaan.<sup>180</sup>

175 Hermans 2005, 59. Vgl. een gelijkaardige uitspraak in het poëtische verhaal 'Preamble', waarin de ik-persoon aangeeft dat hij in een tekst alleen interesse heeft in 'handschrift, doorhalingen en vlekken'. Ook daar worden die als een symbool voor de schrijver zelf gezien: 'Het komt mij voor of alleen de vlekken en doorhalingen mijzelf representeren'. (Hermans VW VII, 215)

176 Ook hier is hij zelf degene die een symbolische lezing aandraagt door aan te geven dat dit Midwinterblazen (het blazen op een hoorn boven een put om geesten te verdrijven) symbool staat voor zijn latere schrijverschap: '[D]e een of andere essayist die tuk op symboliek is, [zal] betogen dat mijn aan dit volksgebruik gewijde tekst voortliep op het feit dat ik nadien voortdurend in een barre winter geblazen heb zonder veel boze geesten te verdrijven, hoe luguber het ook weergalmde in een diepe put.' (Hermans 2005, 66-67).

177 Hermans 2005, 72; cursivering LH.

178 Vgl. bv. Otterspeer 2013b, 78-80; 81; 134.

179 Hermans' mening over Van Deyssel was dubbelzinnig. Hij was erg kritisch over diens werk. Tegelijk lijkt een scène in 'Dood en weggeraakt' ontleend aan één Van Deysseltekst die Hermans erg bewonderde, *Het Ik*. Richard zit na zijn verhuizing naar Parijs bij een kapper en wordt in zijn oor geknipt. 'De handdoek om mijn hals werd rood. Ze vonden na lang zoeken een pleister, maar het bloed bleef stromen.' (Hermans 2005, 218) Dit doet denken aan de passage in *Het Ik* waar de hoofdfiguur bij de Parijse kapper zit en fantaseert dat hij door een scheermes onthoofd wordt (vgl. paragraaf 3.4). Hermans sprak zijn bewondering voor *Het Ik* uit in Hermans VW XIII, 65-77.

180 Hermans 2005, 69.

Steeds opnieuw representeert Hermans de schrijver als een figuur die tussen zijn eigen gevoel van auctoriale almacht en de maatschappelijke beperkingen moet schippen. Alles willen is gedoemd te mislukken. Maar wie concessies doet aan het waarheidsideaal, zoals Lodewijk Stegman, komt ook niet ver. Richard besluit na het horen van een holle, erg retorische maar succesvolle toespraak diezelfde retorische stijl toe te passen op zijn stuk. Hij doet dus concessies aan zijn waarheidsideaal. Het ligt voor de hand te denken dat dat een van de redenen is waarom hij niet in de top drie eindigt.

Is de toon in ‘Waarom schrijven?’ al weinig opgewekt, die van ‘Het grote medelijden’ is inktzwart. Richard, die in dit verhaal volwassen is, schetst zichzelf hier als een principieel eenzame figuur: ‘Altijd alleen, zelfs toen ik het woord *alleen* nog niet kende, toen ik nog niet denken kon: ik *ben* alleen.’<sup>181</sup> En: ‘Ik ben alleen mijn eigen bondgenoot en niet eens door dik en dun.’<sup>182</sup> Zoals Hermans hoogstens door Age Bijkaart wordt gesteund (paragraaf 5.4), is Richard alleen zijn eigen vriend, en dat dan nog halfhartig. Deze tragiek wordt getoond in zijn verhouding tot zijn zwager Friso, die tot Richards ontsteltenis bij een zes uur durende gezamenlijke treinrit niet bij Richard in de tweedeklascoupé gaat zitten, maar in de eerste klas. Ook als schrijver is Richard maar weinig gelukkig. Hij realiseert zich dat hij nooit tot de groten der aarden is gaan behoren, hij vermoedt dat Friso nog nooit een roman van hem gelezen heeft en hij hoort van Daisy, Friso’s vrouw, dat ze in een boekhandel in Den Haag nog nooit van zijn laatste boek hadden gehoord. Aan het slot van het boek realiseert Richard zich dat hij almachtsfantasieën had bij het schrijven, maar dat hij volstrekt gefaald heeft. Niet alleen is het niet gelukt, ook komt hij nog eens openlijk voor zijn falen uit: ‘Wie kan woorden vinden voor hem die zo iets openlijk toegeeft, het rondvertelt, het opschrijft, zonder dat iemand hem erom heeft gevraagd?’<sup>183</sup> Daarmee is het verhaal zelf, ‘Het grote medelijden’ dus, zelf het object geworden waarvoor Richard zich moet schamen, juist omdat hij in deze tekst zijn falen openlijk aan het licht brengt.

Tegelijkertijd schuilt juist in deze waarheidsdrang weer Richards superioriteit. Hij vergelijkt zichzelf zelfs impliciet met Jezus, die zelfs toen hij zijn vijand de andere wang toekeerde zijn trots behield. ‘[Die trots] had [Jezus] enkel nog kunnen overtreffen, door, toen Pilatus vroeg: Wat is waarheid? te antwoorden: Inderdaad, dat weet ik ook niet en al wist ik het, dan zou de waarheid mogelijk nog niets waard zijn. *Maar toch eis ik van u dat u erkent dat ik meer van de waarheid weet dan u!*’<sup>184</sup> Elders in het verhaal lezen we dat Richard zijn publiek ook met zo’n paradoxale waarheidsclaim confronteert. Hij gelooft in niets meer, hij accepteert geen ideologieën en verspreidt die ook niet. Ook denkt hij dat alle heilsboodschappen in niets zullen resulteren. Maar juist door dit nihilisme meent hij een verlossersrol te kunnen spelen voor het publiek. Precies *doordat* hij zijn publiek met ‘lege handen’ tegemoet treedt, kan hij hen verlossen ‘van de verschrikkelijke volte waarin zij de wereld willen laten stikken.’<sup>185</sup>

Hermans vergelijkt zich zo via Richard met Jezus. Hij presenteert zich als een para-

181 Hermans 2005, 190; cursivering in de tekst.

182 Hermans 2005, 193.

183 Hermans 2005, 191.

184 Hermans 2005, 192; cursivering in de tekst.

185 Hermans 2005, 143-144.

doxale verlosser, iemand die géén waarheid brengt en ook niet, zoals voor een martelaar gebruikelijk is, de zonden van anderen op zich neemt. Hij wil zich dan ook niet vergelijken met Multatuli, de man die ‘veel gedragen heeft’: ‘Ik ben er nooit op uit geweest iets “te dragen”. Ik heb altijd alles zoveel mogelijk van mij afgeschud,’ schrijft hij in een essay in *Mandarijnen op zwavelzuur*.<sup>186</sup> Maar een andere eigenschap van Multatuli, zijn zelfrepresentatie als waarheidsspreker, neemt hij wél van hem over.

In *Mandarijnen* ontleende Hermans zijn autoriteit aan zijn vrijheidsdrang, aan zijn fundamentele streven om alleen te blijven staan. Die eenzaamheid benadrukt hij feitelijk in een Richard Simmillionverhaal als ‘Het grote medelijden’ nog eens, maar nu koppelt hij het aan het waarheidspreken. Richard zet zichzelf neer als machteloos en hij laat aan de wereld zien dat er geen ideologieën zijn die de mens een betere, zekerder plek zouden kunnen geven. Juist het feit dat hij die ongemakkelijke waarheid onder ogen ziet én onder de mensen probeert te verspreiden, geeft hem een paradoxale autoriteitspositie. Zo proberen de autobiografische teksten die hij vanaf de late jaren zestig gaat publiceren zijn autoriteit te bevestigen, maar op een heel andere manier dan hij met zijn polemieken in de jaren vijftig en vroege jaren zestig deed.

### DEEL 3 HETEROREPRESENTATIE

#### 5.8 Receptie

In de heterorepresentatie van Willem Frederik Hermans komen steeds dezelfde begrippen terug, die ook hierboven al ter sprake zijn gekomen: ‘gelijk’, ‘(zwavel)zuur’, ‘individualisme’, ‘vijanden maken’. Bijna al deze karakteriseringën werden gebruikt in een artikel dat kort na Hermans’ dood werd geschreven: ‘Het is niet overdreven te stellen dat Hermans “leefde” van de polemieken. In een bijtende en sarcastische stijl legde hij de vinger op vermeende misstanden en maakte hij tegenstanders het leven zuur. Of het nu om de Indonesie-kwestie ging, om Wittgenstein, Weinreb of Zuid-Afrika, steeds doopte Hermans zijn pen in zwavelzuur om zijn gelijk te bewijzen.’<sup>187</sup>

Dat soort dingen werd ook al in de jaren vijftig over hem gezegd, maar toen was de toon afkeurend, terwijl hij in 1995 vooral bewonderend was. De manier waarop de karakteriseringën werden ingezet veranderde dus sterk, zoals goed te zien is aan de manier waarop over ‘gelijk’ geschreven wordt. Al in de contemporaine receptie waren er critici die *Ik heb altijd gelijk* verbonden met de zelfpresentatie van de schrijver en zijn (on)gelijk; zo beweerde Maurice Roelants in Elsevier dat Hermans ‘het kleinste gelijk’ had met zijn boek.<sup>188</sup> Dat de schrijver vanwege een boek met uitgerekend zo’n titel voor de rechter moest komen, sprak natuurlijk ook aan; geen wonder dat *Leeuwarder Courant* één dag na de rechtszitting

<sup>186</sup> Hermans 1976, 129.

<sup>187</sup> Anoniem 1995.

<sup>188</sup> Zie Smulders 2009, 220, noot 30. Vgl. ook de titel van een iets later boekje van Adriaan Morriën: *De gruwelkamer van W.F. Hermans of Ik moet altijd gelijk hebben* (Morriën 1955) en de latere interviewbundeling *Het grootste gelijk buiten Nederland* (Van der Valk 2002).

kopte ‘Heeft schrijver van “Ik heb altijd gelijk” gelijk?’<sup>189</sup> Enkele jaren later gaf Adriaan Morriën zijn brochure *De gruwelkamer van W.F. Hermans* de ondertitel *of ik moet altijd gelijk hebben*. Hij benadrukte dat Hermans niet zozeer altijd gelijk had, maar gewoon te koppig was om op andere gedachten gebracht te worden.<sup>190</sup> Maar enkele decennia later wordt er heel anders over Hermans’ gelijk geschreven: regelmatig wordt vastgesteld dat Hermans in zoveel dingen gelijk heeft gehad. Zo schreef Aleid Truijens in 2001: ‘Hij krijgt, zes jaar na zijn dood, weer eens gelijk. En hij zal het nog vele malen krijgen’.<sup>191</sup> Bij Hermans’ dood merkte Michel Maas in *de Volkskrant* op: ‘Dat was de manier waarop hij de polemieek bedreef. Hij vergat nooit iets. Venijnig, scherp, zuur, bitter. En al zijn vijanden legden het af tegen zijn pen. Want hij was de beste. En: Hermans had altijd gelijk.’<sup>192</sup>

Wanneer deze omslag van Hermans als drammerige gelijkhebber naar Hermans die altijd het gelijk aan zijn zijde heeft precies heeft plaatsgevonden, is lastig vast te stellen, maar ongetwijfeld heeft de zaak-Weinreb er een rol in gespeeld (vgl. paragraaf 5.7). Hermans polemiseerde in de jaren zeventig langdurig over het waarheidsgehalte van Friedrich Weinrebs memoires, vooral met Renate Rubinstein die de memoires had gereedgeerd en haar toenmalige echtgenoot Aad Nuis. Destijds al moet het zijn aangevoeld als een strijd van linkse intellectuelen tegenover een auteur die eerder als rechts werd gezien. Weinreb leek in de jaren zestig even de held te zijn van antiautoritair Nederland, omdat hij zonder geweld te gebruiken toch een verzetsrol in de oorlog zou hebben gespeeld. Hermans raakte begin 1970 in de zaak geïnteresseerd, toen bleek dat Bep Turksma, een onbekende vrouw die door Weinreb in zijn memoires een kwalijke rol kreeg toegeschreven, valselijk was beschuldigd. Dit verklaarde ze tijdens een openbare discussie over het boek in Groningen op 12 maart 1970, waar ook Hermans aanwezig was.<sup>193</sup>

In deze polemieek koos – niet toevallig – juist de rechtse *Telegraaf* al snel de kant van Hermans. Bij de publicatie van *Het sadistische universum 2. Van Wittgenstein tot Weinreb* (1970), waarin Hermans voor het eerst uitvoerig zijn twijfels op tafel legde, merkte *De Telegraaf* op dat hij briljant opkwam voor de waarheid. Wel werd hem niet per se het gelijk in deze zaak toegeschreven (‘gelijk en ongelijk raken nooit uitgepraat’), maar werd vastgesteld dat hij zijn visie vooral glashelder naar voren wist te brengen en daarmee zijn tegenstanders kansloos liet.<sup>194</sup> Vijf jaar later, nog vóór de presentatie van het rapport over Weinreb dat Hermans’ visie op Weinreb zou onderschrijven, meldt dezelfde krant dat Hermans in de Weinrebzaak altijd al het gelijk aan zijn kant had.<sup>195</sup> En in september 1976, nog een maand vóór verschijning van het vernietigende rapport, schrijft *De Telegraaf*: ‘Hermans won op alle fronten’.<sup>196</sup>

189 Anoniem 1952b.

190 Morriën 1955, 7.

191 Truijens 2001.

192 Maas 1995.

193 Van Straten 1999, 412.

194 Noordzij 1970.

195 Sitniakowsky 1975.

196 De Mari 1976. Overigens gaven Hermans’ tegenstanders zich niet meteen gewonnen: nog in 1979 publiceerde Aad Nuis een boekje over de zaak-Weinreb waarin hij uiterst kritisch is over het rapport en over Hermans’ opstelling in de zaak. Hij merkt op dat Hermans niet langer tegengesproken wordt: ‘Hermans is een rampzalige kletskaus, een demagoog die rustig tien keer een leugen opschrijft als je die negen keer weerlegt, een luie journa-

Deze ‘overwinning’ zal zeker hebben bijgedragen aan Hermans’ imago als iemand met het grootste gelijk. Maar belangrijker was misschien nog een geleidelijke politiek-maatschappelijke verandering: de instorting van het communistische machtsblok zorgde in de jaren negentig voor een andere omgang met ideologische verschillen. Terwijl Hermans voor linkse lezers in de jaren zeventig of tachtig nog als rechts kon gelden en daarom kon worden afgekeurd, werd er vanaf de jaren negentig door mensen van alle gezindten steeds vaker lovend over Hermans’ (politieke) standpunten geschreven. Tekenend is de veranderende receptie van Hermans’ ‘gelijk’ bij Elsbeth Etty. Wanneer Hermans in 1983 de boycot tegen het apartheidsregime in Zuid-Afrika schendt door enkele lezingen in het land te geven, is Etty in de communistische krant *De Waarheid* erg negatief. Ze beschrijft Hermans als een ‘fuifnummer’ van de apartheid en als een tegenpool van de door hem bewonderde Multatuli, die wél moreel juist handelde. In 1999 oordeelt Etty in *NRC Handelsblad* heel anders over Hermans’ reis naar Zuid-Afrika: ‘Het Hermans-magazine publiceert een reeks artikelen over dit Afrika-bezoek dat in Nederland heftige protesten uitlokte, maar in Zuid-Afrika door veel schrijvers positief werd gewaardeerd. Waarschijnlijk had Hermans met zijn actie achteraf gezien – zoals altijd – gelijk.’<sup>197</sup>

Zo veranderde Hermans langzaam van een amorele figuur in een schrijver met een grote literaire status én een groot moreel gezag. Langzaam kwam daarbij ook veel meer oog voor de kwetsbare kant van zijn posture. In 1951, in de krantenstukken over *Ik heb altijd gelijk*, werd Hermans rancuneus genoemd en in 1955, rond de eerste *Mandarijnen*-brochure, fascistisch. In het televisieprogramma ‘Literaire ontmoetingen’ (1969) zien we iets van deze heterorepresentatie nog terug, zij het met veel minder negatieve connotaties. De eerste minuten van de uitzending vormen een stukje fictie waarin in een notendop de gewelddadigheid van het oeuvre van Hermans wordt uitgebeeld. We zien een man in een industriële setting verschillende mensen om het leven brengen, waarbij moordenaar en slachtoffer nogal eens uiterlijk op elkaar lijken: een treffende verbeelding van Hermans’ dubbelgangersmotief. Dat deze moordpartijen een fictionele verbeelding geven van de persoon én het oeuvre van Hermans blijkt aan het begin van de scène: we zien de moordenaar met witte letters op een muur ‘Willem Frederik Hermans’ kalken, waarna wordt ingezoomd op een affiche met een foto van Hermans en de tekst ‘Een 1<sup>e</sup> klas gangster’.<sup>198</sup> In het interview gaat Andreas Burnier op het gewelddadige karakter van Hermans’ oeuvre in.

Na de dood van Hermans komt steeds meer een andere kant van zijn figuur ter sprake: zijn zachtaardigheid, vriendelijkheid of kwetsbaarheid. Kort na Hermans’ dood wordt dat al gememoreerd door Michel Maas, die hem in 1993 interviewde. In de jaren daarna

list die nooit eens iets werkelijk goed uitzoekt en liever vertrouwt op zijn stilistisch flair, zijn overtrokken reputatie en zijn weergaloos grote mond. Het ellendige is dat niemand hem dat de laatste jaren meer recht in zijn gezicht durft te zeggen. [...] Met zo’n heiligverklarde slang kun je toch veel beter geen ruzie hebben?’ (Nuis 1979, 93)

197 Etty 1983 en Etty 1999.

198 [http://www.euscreen.eu/play.jsp?id=EUS\\_oA9AFAD374DD4664838238F82BE76E62](http://www.euscreen.eu/play.jsp?id=EUS_oA9AFAD374DD4664838238F82BE76E62) (geraadpleegd op 3 september 2014). De genoemde affiche is ontleend aan een foto van Ed van der Elsen die ook is afgedrukt in Van Straten 1995, 13. Daar zien we Hermans voor een bioscoop staan, waarop groot de filmtitel ‘Een 1<sup>e</sup> klas gangster’ staat. Het gaat hierbij hoogstwaarschijnlijk om de Nederlandse titel van de film *Armored Car Robbery* (1950) van Richard Fleischer.



wordt dit vriendelijker beeld van de schrijver steeds sterker naar voren gebracht.<sup>199</sup> Willem Otterspeers biografie *De misluktingskunstenaar* (2013) leverde direct een discussie op over de vraag of Hermans nu met mislukking in verband kon worden gebracht of niet. Max Pam vond dit begrip erg ongelukkig gekozen ‘voor een schrijver die bijna veertig jaar de Nederlandse letteren heeft beheerst’, maar onder meer Elias van der Plicht van het *Nederlands Dagblad* stemde van harte met de titelkeuze in.<sup>200</sup> Connie Palmen, Jamal Ouariachi en Maarten 't Hart memoreerden na het verschijnen van de biografie Hermans’ ‘verlegenheid’, ‘empathie’ en ‘vriendelijkheid’.<sup>201</sup>

De Vlaamse interviewer en journalist Wilfried Hendrickx beeldde deze kwetsbaarheid in zijn roman *Het infrarood en het ultraviolet* (1997) heel pregnant uit, en gaf daarbij aan dat ‘zwakte’ bij het verwerven van literaire autoriteit zeker niet in de weg hoeft te staan. Dat hij met de fictionele schrijver Maximilliaan Malbrain een representatie van Hermans geeft, is moeilijk over het hoofd te zien: het aantal verwijzingen naar Hermans’ oeuvre en leven in de roman is groot.<sup>202</sup> Malbrain wordt als een literaire terrorist en een onschokbare autoriteit beschreven, maar in de loop van de roman lijkt hij van zijn voetstuk te worden gehaald. Richard Godemont, een Malbrainepigoon met een heilig ontzag voor de meester, ziet eerst hoe afhankelijk zijn grote voorbeeld van drank is geworden, merkt daarna bij een interview hoe tam Malbrain eigenlijk is en ontdekt tot overmaat van ramp dat de meester al jarenlang niets meer heeft geschreven, maar slechts teert op het uitgeven van decenniaoude schetsen. Ogenschijnlijk wordt hier de autoriteit en autonomie van deze hermansiaanse schrijver volledig afgebroken; Godemont neemt zich dan ook voor om zelf een machtsfiguur in de letteren te worden door zijn held te ontmaskeren. In de slotpassage wordt echter getoond dat Malbrain nog steeds de touwtjes in handen heeft. In een gestolen, oud manuscript van Malbrain treft Godemont niet alleen zijn eigen naam aan, maar ziet hij zelfs zijn lot afgetekend: tegelijk met de ingebede Godemont overlijdt ook zijn ‘reële’ tegenhanger in een ontploffing van infrarood en ultraviolet.<sup>203</sup> De journalist die zelf groot wilde worden door het onttronen van zijn voorbeeld, blijkt alleen een marionet van de grote schrijver te zijn, die als een romanfiguur bestuurd kan worden.

## 5.9 Tegenspeler: J.B. Charles

De veranderingen in de beeldvorming van Willem Frederik Hermans laten helder zien dat contextuele factoren, autorepresentatie en heterorepresentatie alle drie van invloed

199 Zie bijvoorbeeld een boektitel van Freddy de Vree, *De aardigste man van de wereld* (De Vree 2002) en een documentaire uit 2005, waarin Raymond Benders aangeeft dat hij Hermans’ kwetsbaarheid ‘fascinerend’ vond. (Pam en Bosdriesz 2006, ongepagineerd)

200 Pam 2013, cursivering LH; Van der Plicht 2013.

201 Palmen 2013; Ouariachi 2013; 't Hart 2013.

202 Een aantal voorbeelden uit de eerste hoofdstukken van Hendrickx 1997: in het oeuvre van Malbrain speelt, net als in dat van Hermans, chaos een belangrijke rol (p. 35); Malbrain is al net zo'n compromisloze individualist als Hermans (36); stellige Malbraincitataten als ‘Ik vertrouw niemand, laat staan mezelf’ (36) zijn hermansiaanse uitspraken; Malbrain noemt schrijvers net als Hermans ‘hoernalisten’ (58) en schreef boeken als *Melancholia* (60; vgl. *Paranoia*) en *Missionarissen aan het spit* (61; vgl. *Mandarijnen op zwavelzuur*).

203 Hendrickx 1997, 326-327.

zijn op de ontwikkeling van een posture. Vanaf de late jaren zestig ging hij zich als minder onkwetsbaar positioneren. In zijn heterorepresentatie zijn vergelijkbare, hoewel niet altijd gelijktijdige, ontwikkelingen te zien: werd Hermans in de jaren vijftig nog regelmatig als een drammer of zelfs als een fascist beschreven, vanaf de jaren zeventig slaat het oordeel over zijn figuur om. In dit geval lijkt de heterorepresentatie tot op zekere hoogte de autorepresentatie te 'volgen', maar ook een eigen dynamiek te kennen. Eens te meer wordt duidelijk hoeveel invloed de contemporaine, maar zeker ook de latere heterorepresentatie hebben op de beeldvorming van een auteur.

Nu zijn er frappante gelijkenissen tussen de autorepresentaties van Hermans en J.B. Charles, zijn 'aartsvijand' die al in 5.6 ter sprake kwam. Charles publiceert in 1962 zijn enige roman, *De vrouw van Jupiter*, die over dezelfde thema's gaat als waarover hij zich in zijn succesboeken *Volg het spoor terug* en *Van het kleine koude front* (1962) had uitgelaten: verzet, fascisme, goed en kwaad. Met dat laatste boek sprak hij een nieuw, jong publiek aan en inspireerde hij zo de beginnende protestgeneratie van de jaren zestig.<sup>204</sup> Maar waar Charles' bundels met essays en memoires zich uitspraken voor morele eenduidigheid en zich onverzettelijk opstelden tegenover oorlogsmisdaden, liet *De vrouw van Jupiter* een veel relativistischer geluid horen. Daarmee lijkt er in het oeuvre van Charles net zo'n tweedeling aanwezig als in dat van Hermans: waar zij essays gebruikten voor scherpe, vaak polemische uitingen, hanteren ze fictie om meerdere kanten van een zaak te belichten. Deze fictionele, meerduidige zelfrepresentatie werd in de heterorepresentatie echter nauwelijks opgepikt. Uiteindelijk zou dat ervoor zorgen dat Charles' posturevorming in de latere heterorepresentatie heel anders zou zijn dan die van Hermans, zo wil ik hieronder laten zien.

Bij nader inzien is *Volg het spoor terug*, een boek dat door tijdgenoten als eenzijdig en polemisch werd gezien, genuanceerder dan vaak gedacht.<sup>205</sup> Dat heeft te maken met de dubbelzinnigheid waarmee Charles naar eigen zeggen de oorlogstijd is doorgekomen: hij onderstreept dat hij met het gebruik van verschillende schuilnamen uiteenlopende aspecten van zijn persoonlijkheid kon uitleven. Terugkijkend op zijn jeugd constateert hij al dat hij het lichamelijke en het geestelijke uit elkaar trok, en zo zijn wezen 'polariseerde': 'Ik abstraheerde mij tweevoudig, ik werd een muntstuk met Kop en Kont.'<sup>206</sup> Deze scheiding van het lichamelijke en het geestelijke heeft volgens Charles ook meteen effect op zijn visie op geschiedenis en politiek: terwijl hij enerzijds een vereerder van lichamelijk geweld wordt, pleit hij tegelijk voor vrede en dienstweigering. Tijdens de oorlog splitste hij zich op in wat hij een 'onbuigzame idealist' noemt, genaamd Charles, en een 'gewiekste verraderlijke agent', Carlo Giuseppe Bandinelli. Deze zogenaamde Italiaanse vluchteling zou voor de geallieerden uit België zijn gevlucht en kon vrijelijk in contact treden met Duitsers, terwijl de activiteiten van Charles streng geheim moesten blijven. J.B. Charles, auteur en verteller in *Volg het spoor terug*, benadrukt dat Bandinelli nodig was om Charles überhaupt te kunnen laten bestaan: 'Er kon in deze dubbelfiguur

204 Schuyt 2010, 402-404.

205 Typerend voor die visie op Charles als een scherpshijper is een recensie van Pieter Geyl, die Charles' opstelling benoemde als 'instinctmatig, primair, ongeremd door andere dan de praktische en tactische overwegingen die de strijd zelf voorschrijft.' (Geyl 1953)

206 Charles 1954, 77.

een terrorist zijn, omdat er ook plaats voor een meeloper in was.' Zo komt Charles tot de verrassende conclusie dat hij altijd in zichzelf gespleten is geweest, dat zijn leven altijd heeft bestaan uit 'dit bekennen omdat dat door mij geloofend werd.'<sup>207</sup> Dat zijn niet woorden die passen bij een verzetsheld die in alles rechtlijnig is.

Zo bekeken is J.B. Charles een heteroniem, een morele scherpstrijper die niet zozeer de persoonlijke mening van Willem Nagel verwoordt, als wel een consequent moralistische visie op verzet en collaboratie uit. Eigenaardig is dat Nagel deze naam gebruikte voor de publicatie van zijn nog veel relativistischer roman *De vrouw van Jupiter* (1962).<sup>208</sup> Deze roman vertelt het verhaal van Pieter Elborg, een jongeman die bij het verzet betrokken raakt, net aan arrestatie weet te ontsnappen en een zwerftocht begint: na Londen, Canada en New York komt hij terecht op Corsica, waar hij overlijdt. Het boek heeft eigenaardig veel gemeen met *Ik heb altijd gelijk*. Zo bestaan tussen de beide hoofdpersonen duidelijke parallellen. Beide worden geschetst als onvoorspelbare, gefrustreerde figuren, die in geweld (Lodewijk in militair geweld, Pieter in een verzetsgroep) een oplossing zien voor hun vastgelopen leven. Zoals Lodewijk financieel ondergeschikt is aan zijn vader, wat hem dwars zit maar waar hij zich uiteindelijk bij neerlegt, zo is Pieter na het overlijden van zijn ouders afhankelijk van het geld van zijn oom. Ook hij is daardoor van haat en afgunst vervuld, maar onderneemt geen actie: 'Ziehier mijn vijand dacht hij, mijn vijand omdat hij mijn geldschietter is.'<sup>209</sup> Wanneer de oom plotseling bij een jachtongeluk overlijdt, ligt het voor de hand dat Pieter een groot deel van de erfenis krijgt, maar hij wordt gepasseerd.

Een andere overeenkomst tussen Lodewijk en Pieter is dat ze een zekere richtingloosheid hebben, een eigenschap die in beide romans nog wordt versterkt omdat er geen zichtbare verteller aanwezig is die de gebeurtenissen handzaam samenvat of de lezer in de interpretatie stuurt. Zo blijkt Pieter in de loop van het verhaal een actieve rol te spelen in het verzet, zonder dat dit duidelijk is ingeleid of aangekondigd. In de tweede helft begint een zwerftocht waarvan niet duidelijk is wat het doel is; ook hijzelf schijnt daar nauwelijks bewust van. Aan het slot van het boek wordt heel expliciet een psychoanalytische thematiek geïntroduceerd die al evenzeer aan *Ik heb altijd gelijk* doet denken. Pieter gaat dan realiseren dat hij altijd op zoek is geweest naar een soort oermoeder, die hij vergelijkt met Juno, de Romeinse godin van het huwelijk en de vrouw van Jupiter: 'Ik heb mijn hele leven lang één vrouw gezocht, de vrouw tot wie ik in kon keren en die ik niets gaf omdat ik mij aan haar overgaf, omdat ik mij uitleverde in ruil voor warmte in haar schoot en geborgenheid aan haar borsten. Dat was eerst mijn moeder. En toen reed het overvalkommando over de weg.'<sup>210</sup> Zoals Lodewijks frustratie aan verlangen naar een dode zuster en haat tegen een 'tirannieke' vader worden toegeschreven, zo wordt Pieter in de ban gehouden door verlangen naar zijn moeder en haat jegens autoritaire vaderfiguren zoals zijn oom.

Betekenisvol is echter vooral dat *De vrouw van Jupiter* zich onthoudt van al te scherpe morele stellingnames en in de figuur van Pieter een weifelachtige, zeker niet onproble-

<sup>207</sup> Charles 1954, 126; cursivering LH.

<sup>208</sup> Zo bezien is het niet zo vreemd dat hij een aantal hoofdstukken uit de roman onder een andere schuilnaam voorpubliceerde, E.E. Swarts. (Schuyt 2010, 405)

<sup>209</sup> Charles 1978, 8.

<sup>210</sup> Charles 1978, 229-230.

matisch goede figuur centraal stelt. Wanneer enkele verzetslieden hem vragen waarom hij deelneemt, heeft hij daar eigenlijk geen goed antwoord op:

[T]erwijl hij begon te spreken, wist hij nog niet precies wat hij zeggen zou, maar hij voelde zich geprikkeld en hij voelde lust tot prikkelen. “Laten we elkaar maar niet bedonderen. Niet voor het ‘herstel van ons Koninkrijk’, zoals laatst een meneer voor de radio zei, want dat koninkrijk van tot 10 mei 1940 kan mij niet warm doen lopen. Misschien wel helemaal niet om iets te bereiken. Omdat ik mij lekkerder voel sedert ik weet te kunnen schieten. Of omdat onrecht mij nu eenmaal opwindt. Omdat de moffen mij gruwelijk irriteren en die landverraders met hun nieuwe orde nog veel meer.”<sup>211</sup>

Even later blijkt dat Pieter door de drank door een vreemde ‘praterigheid’ wordt bevangen en tegen alle vormen van orde gaat ageren. De vrome Jansonius wordt tegenover hem gezet als een zelfverzekerder verzetsmens: voor hem is het christendom, en daarmee een levensovertuiging, een leidraad.<sup>212</sup> Daar steekt Pieters halfbewuste, nogal primitieve redenering, die sterk aan Lodewijks onbewuste (anti-)revolutionaire houding doet denken, schril bij af.

Niet alleen wordt met Pieter het ‘wit’ in het boek minder wit geschilderd, ook het ‘zwart’ krijgt eerder een grijze kleur. Op een lichte toon, door Kees Schuyt omschreven als ‘milde ironie’, wordt over mensen geschreven die sympathiseren met de Duitsers. Tegelijkertijd kan in het hoofd van de onvoorspelbare Pieter Elborg ook plots het idee ontstaan om landverraders om te brengen. Pieter scheidt er genoeg in met Feenstra en Zuidema, twee NSB’ers, op uitdagende toon te praten. “‘Ik zou natuurlijk kunnen zeggen: die aan de Koningin komt, zal het keihard voelen, maar ik pas wel op want ik voel niets voor Neuengamme,’ en hij barstte in een smakelijk gelach uit.’ Even daarna denkt hij plots: ‘En als hij werkelijk al iemand op zijn geweten mocht hebben dan gaat hij eraan, deze roze sadist. Deze schoolmeester die de aktenjacht verwisselde voor een vleselijke geldingsdrift. Deze landverrader.’<sup>213</sup> Aangezien de twee NSB’ers nauwelijks als gevaarlijk en gewelddadig zijn geschetst in de passage ervoor, lijkt eerder Pieter als een onvoorspelbare terrorist te worden geschetst dan zijn tegenstanders.

Eigenaardig is ook de rol van de collaborateur Kattaar. Wanneer Elborg, zich verbergend voor een Duitse patrouille, in een ijskoude sloot dreigt te verdrinken, ‘werd hij door stevige handen naar boven getrokken.’<sup>214</sup> Pas helemaal aan het einde van het boek wordt duidelijk dat het de handen van Kattaar waren. Pieter ontmoet hem weer op Corsica en er wordt pijnlijk duidelijk gemaakt dat Kattaar in sommige opzichten beter gedrag heeft vertoond dan Pieter. Terwijl de eerste hem uit de sloot heeft gehaald en hem bij zijn ouders in veiligheid heeft gebracht, heeft de tweede na de oorlog niets gedaan om de onschuldige ouders van Kattaar te helpen toen ze van landverraad beschuldigd werden. Dit betekent echter niet dat de collaborateur eenduidig als goed wordt omschreven. In de

<sup>211</sup> Charles 1978, 75.

<sup>212</sup> Merk op dat Nagel zelf de naam ‘mr. Jansonius’ gebruikte als een van zijn verzetsnamen, wat een interessant aspect aan de roman toevoegt: niet alleen in Pieter Elborg, maar ook in andere personages representeert hij wellicht (aspecten van) zijn persoon. (Schuyt 2010, 138-140)

<sup>213</sup> Charles 1978, 92.

<sup>214</sup> Charles 1978, 108.

slotregels van het boek neemt 'iemand' – het kan bijna niemand anders dan Kattaar zijn – Pieter bij de arm en gooit hem van een rots. Zo kan een redder op het laatste ogenblik ook in een moordenaar veranderen.

Terwijl een 'waarschuwing' voorin het boek duidelijk maakt dat het hier om 'een niet-autobiografiese maar overigens tamelijk historische roman' gaat, gaf Charles in een interview met Bibeb aan dat Pieter Elborg voor 'zeventig pct.' hemzelf representeerde, '[d]ertig pct. is iemand anders.'<sup>215</sup> Ook biograaf Schuyt wijst op de parallellen tussen de levens van Elborg en Charles.<sup>216</sup> Zo bezien representeerde Charles met *De vrouw van Jupiter* ook zichzelf en wel op een heel andere manier dan hij in essays en non-fictionele artikelen deed. Met *De vrouw van Jupiter* koos hij voor een vorm van fictionele autorepresentatie die sterk doet denken aan die van Hermans: een fictionele, ten dele autobiografische figuur wordt ingezet om de auteur in een machteloze positie uit te beelden, een positie ook die niet onbekommerd als 'goed' of 'fout' kan worden beschreven. Frappant is dat contemporaine critici de aanpak of toon niet per se als heel anders beschouwden. *De Groene Amsterdammer* sprak in een gematigd positief stuk van een 'hybridisch werk, dat grote waardering verdient voor de eerlijkheid en de heftige afkeer van minheid en huichelarij, die er uit spreken' – waarmee precies die eigenschappen werden aangeduid die in Charles' essayistiek zo prominent aanwezig waren.<sup>217</sup> Drie andere recensies uit 1962 trokken wel de conclusie dat Charles-de-romancier heel wat minder aansprak dan Charles-de-essayist, maar ze noemden de aanpak van de roman niet relativistisch, eerder rommelig.<sup>218</sup> Alleen na het verschijnen van een herdruk van het boek in 1978 verscheen er een stuk dat op de eigenaardige plek van deze roman in het oeuvre van Charles inging. De auteur, Louis Ferron, formuleert scherp het verschil tussen de essayistiek en de roman, vooral waar het de positionering tegenover morele vraagstukken betreft:

Ondanks de fascinatie die de romanschrijver en de pamflettist Charles gemeen hebben, lijkt er een bijna schizofreen verschil tussen beide te bestaan. Zo onverdraagzaam en wraakzuchtig als de pamflettist is, zo genuanceerd is de romancier. Weliswaar zet hij met name in *De vrouw van Jupiter* een aantal prototypes neer, maar de prototypie wordt getemperd door menselijke trekken die het demonische minder demonisch maken. Foute lui zijn weliswaar fout, maar toch niet meer dan verachtelijk; eigenlijk het doodschoppen niet waard. De pamflettist Charles doet niets anders dan doodschoppen.<sup>219</sup>

**215** Charles in Bibeb 1962, 3. Interessant is dat Bibeb in het gesprek sterk op die associatie tussen Elborg en Charles aanstuurt; het bovenstaande antwoord volgt op Bibeb's opmerking 'Die Pieter Elborg uit *De vrouw van Jupiter*, dat ben jij' en aan het einde van het gesprek zegt ze: '[B]eschrijf me je doodsangst. Pieter Elborgs, jouw doodsangst.' (Bibeb 1962, 3) Nagel zelf probeert juist op een gegeven moment onderscheid te maken tussen zichzelf als persoon en zichzelf als de schrijver Charles, waarmee hij wellicht ook afstand neemt tot de romanfiguren: 'Ik heb het boek vorige zomer in Friesland, aan het Tjeukemeer, afgemaakt. Toen ik veel later de drukproeven las, was het alsof een vreemde het geschreven had. Ik werd buitengewoon gefascineerd door de schrijver. Vind je dat gek?' (Charles in Bibeb 1962, 3; cursivering in de tekst)

**216** Schuyt 2010, 408-410.

**217** Anoniem 1962.

**218** Nord 1962, Riedé 1962 en Stroman 1962. Schuyt schrijft over nog enkele andere kritieken, waaronder één van Pierre Dubois; daarin is wel enige aandacht voor het feit dat Charles de tekortkomingen van het verzet eerlijker zou representeren in de roman dan in de polemische essays. (Schuyt 2010, 407-409)

**219** Ferron 1979.

Hoewel in dit stuk de reputatie van Charles als militante ‘terrorist’ deels bevestigd wordt, wordt er een heel andere, genuanceerde kant van zijn auteurschap tegenover geplaatst. Het mocht niet baten: in de (relatief schaarse) latere heterorepresentatie heeft men vrijwel alleen oog voor de provocatieve kant van het schrijverschap.<sup>220</sup> In zijn biografie uit 2010 probeerde Kees Schuyt Nagel/Charles echter als een man van vele gezichten te schetsen, door juist in te zetten op een bespreking van de tegenstrijdigheden in de verschillende maatschappelijke rollen van de schrijver-criminoloog. Dit had wel enige consequenties voor wat er over de auteur geschreven werd: in de recensies van de biografie wordt hij meermaals als een gecompliceerde persoonlijkheid beschreven, maar de tegenstelling die daarin wordt gemaakt is die tussen de ‘woedende uitbarstingen van de schrijver en polemist én de vaak juist lichte, kalme regels van de dichter.’<sup>221</sup> Het zijn dus niet de verschillende gezichten van de prozaschrijver Charles (in fictie en in non-fictie) die tegenover elkaar worden gezet; er bestaat volgens de critici vooral een onderscheid tussen de ongenueerde prozaïst en de veel rustiger en relativistischer dichter.

Terwijl Hermans in zijn latere jaren en zeker in de jaren na zijn dood steeds meer als een kwetsbare figuur werd omschreven, gold dat voor Charles dus veel minder. Eén roman bleek in dit geval niet genoeg om de heterorepresentatie te doen omslaan. Vermoedelijk moet het feit dat de beeldvorming rond Charles zo veel minder dynamisch is dan die van Hermans ook met de beperktheid van het oeuvre worden verbonden. Niet alleen raakte Charles nog tijdens zijn leven als schrijver langzaam in vergetelheid, hij produceerde na 1953 eenvoudigweg ook nog maar zo weinig belangwekkends dat zijn autorepresentatie niet in staat bleek de beeldvorming die ontstaan was met *Volg het spoor terug* te doen omslaan.

## 5.10 Besluit

De kwesties van autonomie en autoriteit bepalen het hele oeuvre van Willem Frederik Hermans, zijn zelfrepresentatie en zijn heterorepresentatie. Steeds speelt de roman *Ik heb altijd gelijk* een centrale rol in die discussies. De roman zelf toont de overambitieuze maar gefrustreerde Lodewijk Stegman, die droomt van het verkrijgen van autoriteit en vrijheid via het soldatenbestaan of het bestaan van partij-intellectueel. Het boek toont de onhaalbaarheid van zijn idealen: autonoom wordt Lodewijk nooit, hij is het slachtoffer van onbeheersbare krachten als de taal, het publiek of het (inter)nationale politieke spel waaraan hij is overgeleverd. Aan het slot van de roman capituleert hij en kiest voor een veilig burgerbestaan, een keuze die in de roman niet geïroniseerd of bekritiseerd wordt.

Juist over deze roman ontstond een rechtszaak, waarin opnieuw autonomie en autoriteit op de voorgrond kwamen staan. Hermans wees op de principiële autonomie van een

<sup>220</sup> Zo bespreekt Brems in zijn literatuurgeschiedenis van de naoorlogse literatuur alleen Charles' essays, waar bij hij over Charles heterorepresentatie schrijft: ‘Met zijn boek *Volg het spoor terug* uit 1953 had Charles de reputatie verworven van onwrikbare bestrijder van alles waarin hij sporen van fascisme kon ontwaren.’ (Brems 2006, 148)

<sup>221</sup> Fortuin 2010; cursivering LH. Zie ook vergelijkbare uitspraken in Van der Steen 2010, Havenaar 2010, Rengers 2010, Hartmans 2010 en Bleich 2010, die allemaal de veelkantigheid van Charles' persoonlijkheid erkennen, maar zijn prozaschrijverschap als tamelijk eenduidig benoemen.



romanwereld en het onderscheid tussen auteur en personage, anders dan de meesten die hem bijstonden. Dat hij werd vrijgesproken, had eerder met de psychologiserende argumentatie van zijn advocaat te maken (Stegman werd als niet toerekeningsvatbaar geschetst en moest dus niet op zijn woord geloofd worden) dan met een juridische erkenning van de autonomie van literatuur. Volgens het verhaal dat rondging na de vrij-spraak werd Hermans' autonomistische redenering echter door de rechter overgenomen. Hermans verwierf er de naam mee van een laffe figuur, die zijn moed en autoriteit had opgegeven door zich achter de autonomie van de literatuur te verschuilen. Dat verwijt klonk niet alleen in 1951, maar ook vier jaar later, toen Hermans J.B. Charles aanviel op diens neiging zichzelf als het morele geweten van de natie te beschouwen. Charles ging nauwelijks in op Hermans' beschuldigingen, maar riep vooral diens lafheid in herinnering. Dat verwijt contrasteert opvallend met de vurige, agressieve manier waarop Hermans zijn auteursautoriteit verdedigde in *Mandarijnen op zwavelzuur*.

In de jaren vijftig probeerde Hermans vooral via geschreven bijdragen, zoals de *Mandarijnen*-brochures, zijn positie als auteur met autonomie en autoriteit te verstevigen. Maar in de late jaren zestig en zeventig, als de medialisering van de literatuur een hoge vlucht neemt en auteurs steeds sterker om autobiografische bekentenissen worden ge-waardeerd, verandert zijn strategie en daarmee ook zijn posturering. Hij gaat vanaf dat moment meer autobiografische werken publiceren (waarvan *Fotobiografie* en de Richard Simmillionverhalen de opvallendste voorbeelden zijn), onthult dat *Ik heb altijd gelijk* ten dele ook een zelfportret is en gaat zich als schrijver eerder kwetsbaar dan strijdbaar uitbeelden. Deze nieuwe strategie lijkt echter opnieuw gericht op het bepleiten van autoriteit: voortaan is het juist de openhartigheid over zijn kwetsbaarheid die door Hermans als een moreel gezagsargument kan worden ingezet. Overigens schiet hij buiten de fictie, bijvoorbeeld in de polemische discussies over Friedrich Weinreb, wel met scherp: met stilistisch vertoon probeert hij zijn gelijk te halen. In de heterorepresentatie is te zien dat zijn nieuwe strategie succes heeft: in de loop der decennia wordt Hermans niet alleen welwillender besproken, men erkent ook steeds sterker dat hij vaak gelijk heeft én men gaat zijn zachtaardige kant benadrukken. Blijkbaar is de toegenomen autoriteit van de schrijver aan het einde van zijn leven en na zijn dood niet in strijd met de kwetsbaarheid die men steeds meer aan hem gaat toeschrijven. Hier zien we een frappant verschil met J.B. Charles, die in zijn enige roman *De vrouw van Jupiter* ook een genuanceerder en kwetsbaarder positie verbeeldde, maar wiens heterorepresentatie niet dezelfde verschuivingen kende als die van Hermans.

We kunnen stellen dat Hermans zijn autoriteit aan twee dingen ontleent: aan zijn autonomie en aan zijn oprechtheid over het feit dat hij machteloos is. Beide argumenten hebben we in de afgelopen hoofdstukken al teruggezien, bijvoorbeeld in dat over Multatuli. Hermans benadrukt, met name vroeg in zijn oeuvre, dat hij principieel alleen staat. Hij bekleedt geen machtspositie in de letterenwereld door in commissies of jury's plaats te nemen en juist door die autonome plek kan hij vrij en onbekommerd over anderen oordelen. *Mandarijnen op zwavelzuur* is het boek waarin hij in 1964 deze al bijna twintig jaar eerder ingezette 'campagne' besluit: hierin roept hij onvrije 'epigonen' en machtsbeluste 'mandarijnen' in het leven als tegenpool van de schrijver die hij zelf is. Hierin doet hij sterk denken aan Multatuli, die zich al tegen de 'specialiteiten' keerde

die hun macht op hun zogenaamde kennis van zaken lieten berusten, en die zich bleef presenteren als principieel vrij van het publiek en van de bestaande liefdadigheidscultuur. Eén belangrijk verschil is er wel tussen Multatuli en Hermans: de eerste meent met zijn levenservaring, zijn ‘ondervinding’, wel degelijk zijn autoriteit solide te kunnen onderbouwen, terwijl bij Hermans dat geloof ontbreekt. Hij legt juist de nadruk op het feit dat hij zijn machteloosheid volkomen onder ogen ziet.

Zo blijkt ook uit Hermans’ oeuvre weer hoe paradoxaal en ‘ongegrond’ de literaire autoriteit is. Het gaat om een vorm van autoriteit die vooral bestaat in het feit dat auteurs geen *reële* machtspositie hebben, geen werkelijke macht (wie dat wel heeft kan door zijn collega’s gemakkelijk voor ‘geweten’, ‘specialiteit’ of ‘mandarijn’ worden uitgeschol-den), maar een preciaire positie die vaak stilistisch en met verwijzing naar de auteurs-autonomie moet worden beargumenteerd. Maar juist die auteurs die bepleiten dat hun positie geen grond heeft en permanent onzeker is – een pleidooi dat ze trouwens moeiteloos met zelfverzekerde retoriek combineren – weten in de heterorepresentatie uiteindelijk de grootste autoriteit toegeschreven te krijgen. J.B. Charles mocht in 1955 dan als ex-verzetsheld en moreel geweten de beste papieren te hebben, uiteindelijk is het de ‘fascistische’ Hermans die momenteel nog als een literaire factor van belang wordt beschouwd. Dat heeft ongetwijfeld met zijn grotere schrijfkwaliteiten te maken, maar ook met het feit dat zijn positionering op de lange termijn duurzamer bleek. Zo laat de receptie van Hermans’ biografie in 2013 (vgl. paragraaf 5.8) zien dat lezers zich niet in de laatste plaats door zijn kwetsbaarheid aangesproken voelen.

# Conclusie

## 1 De onderbouwing van autoriteit door autonomie

### *Autonomie en onmacht als onderbouwing van autoriteit*

In *Door Prometheus geboeid* is onderzocht hoe en in hoeverre een autonomieclaim een onderbouwing kan vormen voor de autoriteit van een schrijver. Uitgangspunt voor deze probleemstelling is de aanname dat de bestaande geschiedschrijving van de literaire autonomisering grote bezwaren kent. De Nederlandse en anderstalige studies over dit onderwerp die momenteel beschikbaar zijn, hebben vaak de vorm van een lineair autonomiseringsnarratief: ze stellen autonomisering voor als een progressieve ontwikkeling naar steeds meer autonomie. Daarmee wordt in de eerste plaats de problematiek over het hoofd gezien dat iedere ontwikkeling naar een grotere schrijversvrijheid tegelijk nieuwe beperkingen in het leven roept: zo ‘bevrijdt’ het ontstaan van de literaire markt de schrijver van het mecenaat, maar zorgt deze ontwikkeling er tegelijk voor dat de auteur afhankelijker wordt van commercie en het leespubliek. In de tweede plaats miskennen de meeste autonomiseringsnarratieven de cruciale rol van schrijvers: autonomie is voor een belangrijk deel het effect van auteurs(zelf)representatie. Om zulke representaties, in dit boek geanalyseerd door middel van de methode van de postureanalyse, ging het hier. Specifiek is gelet op de problematiek van autoriteit, zoals die verknoopt is met de kwestie van autonomie, in vijf negentiende- en twintigste-eeuwse Nederlandse oeuvres: die van Jean Baptiste Didier Wibmer, Multatuli, Lodewijk van Deyssel, Carry van Bruggen en Willem Frederik Hermans.

Uit het onderzoek naar diverse soorten teksten uit de genoemde oeuvres – romans, verhalen, essays, brieven, pleitredes, interviews en beeldmateriaal – is gebleken dat er globaal twee technieken zijn waarmee auteurs hun autoriteit ondersteunen. De eerste is die van een min of meer rechtstreekse ondersteuning van autoriteit door een verwijzing naar *autonomie* – dit is dus het type onderbouwing waarnaar in de probleemstelling al verwezen werd. Zo presenteert Wibmer zichzelf in *Pleitrede* (1819) als een gezaghebbende figuur, die zijn positie mede dankt aan het feit dat hij de vrijheden incorporeert die van oudsher aan de schrijver en aan de drukpers toebehoren. Ook Multatuli ontleent zijn positie aan het feit dat hij nadrukkelijk afstand tot het lezerspubliek bewaart; zijn onafhankelijkheid is dus mede debet aan zijn autoriteit. De tweede techniek die uit het onderzoek naar voren kwam, werkt op een eigenaardige, paradoxale manier: het gaat hier om het

gebruik van onmacht als een middel om autoriteit te verwerven. In elk hoofdstuk hebben we voorbeelden gezien van hoe auteurs zichzelf moedwillig een onmachtige positie aanmeten. Wibmer representeert zichzelf als een martelaar, nog voordat hij daadwerkelijk vervolgd wordt; Multatuli presenteert het politieke effect en het publieke succes van zijn werk als nihil, terwijl hij wel degelijk al snel een belangwekkende en veelgelezen auteur wordt; Van Deyssel maakt autoriteitsverlies tot een belangrijk deel van zijn zelfrepresentatie; Van Bruggen stelt zichzelf voor als een marginale figuur met een tragische positie buiten de maatschappij; en ook in Hermans' autorepresentatie, zeker dat van zijn latere oeuvre, nemen mislukking en machtsverlies een steeds duidelijker plek in.

Op het eerste gezicht lijkt dit een erg onverstandige tactiek: waarom zou je jezelf zwakker of onvrijer voorstellen dan je bent? Bij nader inzien blijken echter de twee ondersteuningstechnieken niet los van elkaar te zien te zijn. De auteurs claimen namelijk dat ze géén deel uitmaken van het burgerlijke of politieke bestel (dat ze vrij zijn), dat ze daardoor ook politiek onmachtig zijn, maar dat deze positie buiten de bestaande machtsstructuur juist een bijzondere maatschappelijke rol mogelijk maakt.

### ***De politiek-maatschappelijke werking van autonomie en onmacht***

Bovenstaande twee samenhangende onderbouwningstechnieken brengen ons dus bij de werking van autonomie en onmacht in het politieke en maatschappelijke domein. De vijf kernauteurs presenteren zich stuk voor stuk als autonome intellectuelen, die buiten de kaders van de burgerlijke samenleving en het politieke machten functioneren. Multatuli gebruikt een tot de verbeelding sprekende term om de burgers waarvan hij zich distantieert te presenteren: hij noemt ze 'specialiteiten', oftewel mensen die als een expert op een bepaald gebied worden beschouwd. Kern van de specialiteit is dat hij een vast omljnde maatschappelijke plek heeft: hij heeft het gezag om over bepaalde maatschappelijke kwesties mee te spreken waarvan hij als een kenner wordt beschouwd. Zelf presenteert Multatuli zichzelf als iemand zonder specialisme: hij noemt zichzelf zelfs geen schrijver, terwijl dat toch het werk is waarmee hij zijn geld verdient. Zijn enige maatschappelijke positie is, zo beweert hij, dat hij geen positie heeft, geen verantwoordelijkheid en dus ook geen omljnde taak. Natuurlijk moeten we niet denken dat Multatuli die autonomie daadwerkelijk bezit als een duurzame verworvenheid. Ieder schrijverschap is ingebed in politieke en maatschappelijke ontwikkelingen, zo heeft dit boek keer op keer aangetoond, en een autonome positie moet steeds opnieuw geclaimd worden vanuit een posture. Tegelijkertijd raakt die zelfrepresentatie van autonome auteur wel maatschappelijk geaccepteerd en ingeburgerd.

Je zou zeggen dat deze claim op een positie buiten de burgerlijke gemeenschap – die Multatuli deelt met de andere vier hoofdpersonen in het boek – voor machteloosheid zorgt. 'Reële' macht verkrijg je er niet mee. De vijf protagonisten dragen geen politieke verantwoordelijkheid, ze spelen de burgerlijke machtsspelletjes niet mee, ze onthouden zich soms zelfs nadrukkelijk van een moreel of politiek oordeel. Onderzoekers als Thomas Vaessens en William Marx hebben dit gebrek aan maatschappelijke slagkracht als een manco van het moderne auteurschap beschreven: het zou betekenen dat auteurs enkel aan

belang kunnen inboeten wanneer ze vrijer worden of zichzelf als vrijer presenteren.<sup>1</sup> Maar het is belangrijk om hier een onderscheid tussen *macht* en *autoriteit* te maken: zoals in de inleiding besproken is autoriteit vaak een onderbouwing van *macht*, maar kan het fenomeen er ook los van bestaan. Auteurs mogen dan geen concrete *machtspositie* hebben, hun autonomieclaim zou wel tot een *gezaghebbende* positie kunnen leiden.

Dat deze auteurs een relatieve ‘autonomie’ of ‘vrijheid’ opeisen, betekent dan ook niet dat ze zich niet met maatschappelijke kwesties bemoeien of zich terugtrekken in een ivoren toren, integendeel. Wibmer is een luis in de pels van de regering, Multatuli bemoeit zich met koloniale zaken, Van Deyssel gebruikt de revolutionaire discoursen van zijn tijd om de grenzen van de vrije schrijfruimte af te tasten, Van Bruggen reageert op misogynie reflexen en Hermans bemoeit zich met praktisch alle contemporaine politieke kwesties, van de doorwerking van de oorlog en de dekolonisering tot de vrijheid die aan de literator wordt toegestaan in strafzaken. De auteurs zijn dan wel hartstochtelijk bij politiek en maatschappij betrokken, maar ze beweren er geen ingeperkte, specifieke positie in te hebben. Wie wel een machtsrol in de letteren wil spelen – Hermans noemt ze ‘mandarijnen’, deze prijzenuitdelers, subsidieverstrekkers en bloemlezers – zou daarmee zijn literaire krediet verspelen. De niet-geprofessionaliseerde, niet-gemarkeerde status van literaire auteurs, die literatuursocioloog Bernard Lahire als een probleem heeft beschreven, bepaalt tegelijkertijd volgens henzelf hun kracht: juist dat (vermeende) gebrek aan professionaliteit maken ze tot hun ‘specialiteit’.<sup>2</sup>

De hoofdrolspelers van dit boek representeren zichzelf dus als mensen zonder *macht* omdat ze menen dat het de voorkeur verdient om buiten de politieke structuur te functioneren. Het gaat zelfs nog verder. Met hun openlijke zelfrepresentatie als machteloze martelaars of mislukkelingen brengen ze de grondeloosheid van *iedere* vorm van autoriteit aan het licht, dus ook van politieke autoriteit die politieke *macht* zou moeten legitimeren. Auteurs komen er openlijk voor uit dat autoriteit absurd en ongegrond is, maar ze suggereren daarmee tegelijkertijd dat ze de absurditeit en ‘fictionaliteit’ van het bestaande politieke gezag kunnen aantonen. Zo gebruikt Wibmer een fictionele krant om de *macht* van Willem I te ontmaskeren als vals, schrijft Multatuli uitgerekend een roman om de achterkant van het koloniale gezag zichtbaar te maken en laat Hermans in een roman zien hoe het geschonden gezag zich na de Tweede Wereldoorlog weer herstelt met een actief propagandabeleid voor God en vaderland. Ongemakkelijk aan het werk van de genoemde schrijvers is daarmee dat ze de lezers confronteren met het feit dat het gezag, waar het publiek zich ondergeschikt aan maakt, door niets gefundeerd wordt. Het feit dat schrijvers hun autoriteit door hun onafhankelijkheid en ongebondenheid onderbouwen, oftewel door iets dat louter ‘negatief’ van inhoud is, is niet meer dan een explicitering van de grondeloosheid van *iedere* autoriteit.

Nu is er in de loop van de besproken periode wel een ontwikkeling zichtbaar in de schrijverspositionering, waar het *machteloosheid* betreft. Wibmer en vooral Multatuli onderbouwen hun autoriteit nog op een vrij klassieke manier, door te verwijzen naar hun persoonlijke leven en verdiensten. Zij maken hun *menszijn* en hun ondervinding

1 Vgl. paragraaf 3 van de inleiding.

2 Vgl. paragraaf 2 van de inleiding.

mede tot de basis van hun ethiek: dat zij zinvol en belangrijks te vertellen hebben, komt omdat ze veel geleden en doorgemaakt hebben. Vanaf Van Deyssel verandert dit. Hij komt er veel openlijker voor uit dat zijn autoriteit alleen maar op retoriek (stijl) en discipline (zelfstijling) berust, niet op een verheven ethiek. Ook Van Bruggen en Hermans presenteren zich veelal als machtelozen, die op geen enkele ethische superioriteit meer aanspraak kunnen maken. Dat ze hun publiek toch nog iets te leren hebben, komt vooral omdat er een emancipatoire werking van hun consequente autonome zelfrepresentatie uitgaat. Als er één 'boodschap' uit de vijf genoemde oeuvres spreekt, dan is het wel dat mensen zich niet klakkeloos moeten voegen naar de bestaande machtsstructuren, maar dat ze de mogelijkheid hebben om zelf een positie op te eisen. Zoals auteurs, wanneer ze literair actief worden, zelf hun literaire identiteit oftewel hun posture moeten vormen, zo zouden ook lezers zichzelf als onafhankelijke individuen tegenover machthebbers en de burgerlijke samenleving moeten opstellen.

In zijn studie over autoriteit benoemt Richard Sennett het principe van gezagstoeschrijving aan autonome figuren als 'pervers'. Daarbij contrasteert hij expliciet de autoriteit van 'experts' met die van autonome personen:

The fear and awe of experts is a familiar sentiment, most notably as it concerns doctors. The perception of something authoritative about an autonomous character structure is perhaps more perverse. Someone who is indifferent arouses our desire to be recognized; we want this person to feel we matter enough to be recognized. [...] Afraid of his indifference, not understanding what it is which keeps him aloof, we come to be emotionally dependent.<sup>3</sup>

De auteurs uit dit boek lijken hun lezers niet emotioneel afhankelijk, maar ethisch onafhankelijk te willen maken. Ze claimen daarbij weliswaar enig gezag, maar verlangen niet van lezers dat ze zomaar worden nagevolgd. Ook het auteursgezag mag niet heilig worden verklaard. Wel zien we hier vaak een spanning tussen theorie en praktijk, want uit de verhouding Multatuli-Mina Kruseman blijkt wel dat auteurs het niet altijd prettig vinden als hun discipelen daadwerkelijk zichzelf emanciperen en voor zichzelf gaan denken. Deze precare verhouding tussen schrijver en lezer zien we mooi verbeeld op het schilderij *Prometheus* van Otto Greiner, dat ik in de inleiding al noemde. Ik interpreteerde het wezentje dat Prometheus bij de hand heeft daar als de fictionele (zelf)representatie die hij ontwerpt en waarmee hij zich wil postureren. We kunnen in dit wezen echter ook de lezer uitgebeeld zien. Prometheus probeert hem op weg te helpen, maar tegelijkertijd kijkt hij het mannetje niet aan, maar staart hij over zijn schouder het weidse landschap in. De lezer hoeft van de schrijver geen belering te verwachten, maar moet zijn emancipatieproces zelf bewerkstelligen, zo zou je dit schilderij kunnen interpreteren.

### **Representativiteit en canoniciteit**

Mijn conclusies over autonomie en autoriteit staan zeker niet op zichzelf. In het onderzoek en in het publieke debat over auteurschap en intellectualisme is veel vaker gewezen op het feit dat autonome schrijvers-intellectuelen geen reële machtspositie zouden moe-

3 Sennett 1980, 86.



ten hebben, zoals besproken in hoofdstuk 5.<sup>4</sup> Ook het idee dat het literair auteurschap van de moderne tijd iets ongrijpbaars heeft, dat het zich onttrekt aan bestaande categorieën, is een bekend gegeven.<sup>5</sup> Tegelijkertijd wil *Door Prometheus geboeid* het bestaande debat van nieuwe voeding voorzien, onder meer door het begrip autonomie op een andere manier te gebruiken. Uit deze studie is gebleken dat autonomie op zichzelf al een 'lege', ongedefinieerde categorie is, die pas inhoud krijgt op het moment dat auteurs er in hun zelfrepresentatie een claim op gaan leggen. Bovendien is de autonome positie die uit die posturering resulteert óók principieel ongedefinieerd. Vaak wordt autonomie begrepen als een toestand van 'in zichzelf besloten' zijn, 'gemarkeerd' of 'afgesloten' zijn.<sup>6</sup> Voor dit boek geldt dus het omgekeerde: het probeert de kracht van autonomie juist te analyseren door te verwijzen naar de onbepaaldheid van de auteurspositie.

De vraag is nu hoe representatief die conclusie is. Zijn de uitkomsten over de onderbouwing van autoriteit door autonomie en onmacht algemeen geldend of alleen op de vijf besproken auteurs van toepassing? De waarheid zal in het midden liggen. Zonder twijfel hebben de conclusies van het boek een bredere geldigheid. Er zijn binnen en buiten Nederland nog talloze oeuvres te bedenken die vanuit dit kader van autonomie en autoriteit vruchtbaar te analyseren zouden zijn, van negentiende-eeuwers als Fjodor Dostojevski, twintigste-eeuwers als Albert Camus en hedendaagse schrijvers als Michel Houellebecq of Arnon Grunberg. Maar omgekeerd is er ook moeiteloos een rij auteurs te noemen die helemaal niet het gebrek aan autoriteit in de posturering centraal stelt, maar op een 'onbekommerde' manier moreel oordeelt. J.B. Charles, tegenspeler in het hoofdstuk over Hermans, is al een van hen.

Het is dan ook weinig productief om de bevindingen te verabsoluteren of juist al te particulier te achten. Interessant is vooral het vraagstuk van canoniciteit dat in dit boek wordt opgeroepen. Een van de selectiecriteria waarop Multatuli, Van Deysse, Van Bruggen en Hermans zijn gekozen voor deze studie, was dat ze alle vier een canonieke plek innemen in het bestaande Nederlandse lineaire autonomiseringsnarratief. Zou je ook kunnen zeggen dat hun 'type' schrijverschap, dat waarin autoriteit geclaimd wordt door naar autonomie en onmacht te verwijzen, een grotere kans heeft om gecanoniseerd te worden dan een ander type auteurschap? Gaat er kortom een bijzondere fascinatie uit van juist dit type schrijvers? Tot op zekere hoogte zal dit inderdaad zo zijn. De vier genoemde oeuvres behoren met hun dubbelzinnigheid, complexiteit en de ingewikkelde manier waarop ze zich tot hun tijd verhouden tot de meest besproken en beschreven van

4 Vgl. paragraaf 5.5, waarin Benda's klassieke argument wordt besproken dat de politisering van intellectuelen als een 'verraad der klerken' moet worden beschouwd. Het voert hier te ver om de discussie over de 'ongedefinieerdheid' van intellectuelen in alle nuance te bespreken; zie voor twee bekende studies in deze lijn Said 1995 en Posner 2001. Dat laatste boek richt zich meer bepaald op het effect van medialisering en commercialisering op de autoriteit van intellectuelen. Vgl. ook Heynders 2009, die tot een genuanceerd argument over de politieke positie van intellectuelen probeert te komen via een heuristisch model waarin verschillende verhoudingen van intellectuelen tegenover de politiek kunnen worden uitgedrukt.

5 Dit wordt niet alleen van auteurs, maar ook van (beeldend) kunstenaars gezegd. Zo meent Nathalie Heinich dat het moderne kunstenaarschap moet worden getypeerd als 'singulier': het unieke, ongrijpbare van ieder individueel kunstenaarschap staat centraal. (Heinich 2005)

6 Odile Heynders bekritiseert wetenschappers die over literaire autonomie schrijven precies om die reden. Zij meent dat een focus op autonomie ten onrechte de literaire auteur in een 'demarcated position' uitbeeldt. (Heynders 2009, 8)

de Nederlandse literatuur. Dat wil niet zeggen dat ieder complex en fascinerend oeuvre even vaak beschreven en gemakkelijk gecanoniseerd raakt. Of er van een auteur een actieve contemporaine en latere heterorepresentatie ontstaat, kan van talloze factoren afhankelijk zijn.

Dat blijkt wel uit de figuur van Wibmer, de enige volstrekt vergeten auteur van de vijf kernauteurs. Deels moet zijn marginalisering met zijn tekstproductie te maken hebben, bijvoorbeeld met het feit dat hij vrij veel goedkoop, snel drukwerk heeft geschreven. Toch zitten er tussen zijn werken ook veel gelaagde, knappe teksten die qua auto-representatie dicht tegen de andere cases van het boek aanliggen. Een belangrijke reden voor zijn marginalisering zal daarom de dynamiek van kritische en wetenschappelijke receptie zijn geweest, die mede door maatschappelijke en politieke factoren wordt gestuurd. Wibmer had het ongeluk in een periode te leven waarin recalcitrant auteurschap weinig op prijs werd gesteld en meestal werd doodgezwegen. Contemporaine receptie ontbreekt dus nagenoeg. En aangezien in latere decennia ook geen aandacht is ontstaan voor beroepsschrijvers in de vroege negentiende eeuw, in tegenstelling tot achttiende-eeuwse beroepsauteurs, is Wibmers generatie in vergetelheid geraakt. Dit maakt eens te meer duidelijk dat een auteur weliswaar autonomie kan claimen in een posture, maar dat de invloed van critici en wetenschappers in het toekennen van autonomie en autoriteit van een moeilijk te overschatten belang is. Ook tegenspelers als Kruseman, Salomons en Charles, die een tijdlang grote populariteit hadden maar weer even snel in vergetelheid raakten, zijn van dit gebrek aan latere heterorepresentatie het slachtoffer geworden. Voor zover ze nog een rol in de publieke beeldvorming spelen, is het precies in hun rol van 'tegenspeler': als Charles nog ter sprake komt, dan is het meestal omdat hij met Hermans in discussie is gegaan.<sup>7</sup>

Naast de bovenstaande conclusie zijn er nog specifiekere opbrengsten van het onderzoek. In de volgende paragraaf belicht ik er vier, waarvan de eerste twee (nieuwe inzichten op institutionele ontwikkelingen en op de postures van vrouwelijke auteurs) literair-historisch van aard zijn en de laatste twee (fictionaliteit en singulariteit in de postureanalyse) eerder methodologisch.

## 2 Overige onderzoeksopbrengsten

### *Institutionele ontwikkelingen*

Dit onderzoek bevat weinig origineel literatuursociologisch of boekhistorisch onderzoek: er zijn nauwelijks archieven geraadpleegd om zaken als auteursrecht, honorering, subsidiëring, auteursverenigingen et cetera te bespreken. Daarmee kan dit boek niet de basis vormen voor een synthetiserende (nieuwe) visie op institutionele autonomisering.

7 Schuyt 2010, de biografie van Charles/Nagel, is een uitzondering op die regel. Hetzelfde geldt voor Mooij 2013, de biografie waarin Annet Mooij recht probeert te doen aan Mina Kruseman zonder uitsluitend vanuit multatuliaans perspectief naar haar te kijken.

Wel zijn er in *Door Prometheus geboeid* wel enkele tendensen zichtbaar geworden die erop wijzen dat de veldtheorie niet klakkeloos op Nederland toegepast kan worden. In navolging van Bourdieu zouden we kunnen aannemen dat er vanaf de negentiende eeuw een autonoom literair veld ontstaat, met binnen dat veld een ‘subveld van de zuivere productie’ waar autonomieprincipes als een dogma gelden. In dat subveld kan men zich verre houden van financiële bekommernissen en wordt de literatuur als een belangeloze praktijk voorgesteld. We mogen aannemen dat zeker auteurs als Van Deyssel, Van Bruggen en Hermans probleemloos in zo’n veld zouden moeten opereren, gezien het feit dat zij als dé canonieke autonome auteurs van Nederland worden gezien.

De werkelijkheid blijkt veel complexer te liggen. Ik ben beslist niet de eerste die dat constateert: verschillende wetenschappers die de veldtheorie op Nederlandse casussen hebben toegepast hebben erop gewezen dat het bij de autonomie van het veld om een *relatieve* autonomie gaat.<sup>8</sup> Het is voor twintigste-eeuwse auteurs als Carry van Bruggen en Hermans weliswaar gemakkelijker om van de literatuur te leven dan voor eerdere schrijvers als Jean Baptiste Didier Wibmer, Multatuli en Lodewijk van Deyssel, maar het financiële probleem blijft toch bestaan: zowel Van Bruggen als Hermans is van populaire boektitels, ‘paraliteraire activiteiten’ (columns, lezingen, redacteurschappen) en subsidies afhankelijk. Voor hen geldt dus de situatie die Bernard Lahire schetst: auteurs kunnen ook in de twintigste eeuw zelden van de literatuur leven en het is wellicht zelfs voorbarig om van een autonoom literair veld te spreken.

Het oeuvre van de besproken auteurs is gevarieerd, wat aangeeft dat auteurs uit het subveld van de zuivere productie ook meestal titels op hun naam hebben staan die eerder thuis zouden horen in het subveld van de grootschalige productie. Dat Multatuli, Van Deyssel, Van Bruggen en Hermans bekendstaan als kampioenen van de hoge, autonome literatuur is deels gebaseerd op de succesvolle autorepresentatie van de auteurs in een gecanoniseerd deel van het oeuvre, gecombineerd met een welwillende heterorepresentatie waarin men steeds dezelfde elementen bleef uitlichten. Iedereen kent Multatuli als de figuur die aan het slot van *Max Havelaar* zelfverzekerd de vertellerstouwtjes van het boek in handen neemt of die polemiseert met christenen in boeken als *Minnebrieven* en *Ideën*; we denken bij Van Deyssel al snel aan de retoriek van *Over literatuur*; we kennen de bekende passages uit *Mandarijnen op zwavelzuur* waarin Hermans de vloer aanveegt met zijn tegenstanders. Maar wie zulke klassiekers vanuit een discursief oogpunt leest en bovendien oog heeft voor minder bekende teksten in deze oeuvres, zoals Multatuli’s *Wys my de plaats waar ik gezaaid heb!*, Van Deyssels *Het Ik* en Hermans’ verhalen van Richard Simmillion, ontdekt dat de literatuurgeschiedenis er anders komt uit te zien. Zo blijkt Carry van Bruggen een veel minder ‘etherische’ schrijver dan vaak gedacht: onder pseudoniem schreef ze publieksgerichte boeken, die gaan over concrete maatschappelijke problemen als emancipatie, zelfmoord en klassenverschillen. Die titels, zo luidt het cliché, zijn van minder kwaliteit en zijn vooral om het geld geschreven, en dus minder ‘autonoom’. *Door*

8 Vgl. bijvoorbeeld het onderzoek van Lenny Vos, die in haar onderzoek naar de positie van vrouwelijke auteurs in het naoorlogse Nederlandse veld enerzijds de ideeën van Bourdieu over de toeëigening van symbolisch kapitaal bevestigd ziet, maar tegelijk aangeeft dat literaire nevenactiviteiten cruciaal zijn. (Vos 2008) Ook Dorleijn 2010b spreekt nadrukkelijk van het ontstaan van een ‘relatief autonoom veld’ in de jaren dertig. (Dorleijn 2010b, 21; cursivering LH)

*Prometheus geboeid* heeft laten zien dat deze denkwijze geen steek houdt en dat niet alleen canonieke titels, maar ook boeken als Abbings *Uit het leven van een denkende vrouw* van belang zijn voor het begrip van een compleet oeuvre. Natuurlijk is het effect van deze relatief onbekende titels op de heterorepresentatie wél veel beperkter, en door het onderscheiden van verschillende postures wordt ook duidelijk dat de verschillende tendensen in een oeuvre elkaar tot op zekere hoogte kunnen ‘tegenspreken’. Dat neemt niet weg dat de verschillende postures van de biografische figuur Carolina Lea de Haan een interactie met elkaar aangaan en dat het een gemiste kans is om dit samenspel niet te bestuderen.

Niet alleen Bourdieus idee van het functioneren van een subveld van de zuivere productie wordt in dit onderzoek bekritiseerd, ook een van zijn andere kernprincipes wordt genuanceerd. Bourdieu meent dat er in het ‘zuivere’ domein een *illusio* bestaat, een collectief geloof in de kunst. Dit geloof onttrekt onder meer de economische basis onder het literaire veld aan het zicht, maar dit principe kan en mag door schrijvers niet ontmaskerd worden omdat anders de grond onder het autonome literaire veld wegvalt. Edwin Praat heeft er al eens op gewezen dat Gerard Reve er in zijn zelfrepresentatie wel degelijk blijk van geeft het functioneren van het veld te begrijpen, onder meer door zijn economische positie te benadrukken en te ironiseren en door te spelen met de clichés van het romantisch kunstenaarschap. Praat suggereert dat Reves bewuste spel met de commercie met veldveranderingen te maken heeft: in de *celebrity studies* wordt aangenomen dat de toenemende commercialisering van de literatuur in de twintigste eeuw een nieuwe, commerciëlere positionering van auteurs mogelijk maakt.<sup>9</sup>

Uit mijn onderzoek is gebleken dat Reve niet op zichzelf staat. Ook auteurs als Multatuli en zelfs Wibmer spelen al met hun positie als commerciële auteur en geven er blijk van de ‘regels van de kunst’ te doorzien. In het bijzonder heb ik laten zien hoe pseudoniemen en fictionele personages al in de vroege negentiende eeuw kunnen dienen om te spelen met een commerciële of een ‘belangeloze’ autonome positie. ‘Ondergeschikte’ postures, zoals de pseudoniemen A.J. en Justine Abbing waaronder respectievelijk Van Deyssel en Van Bruggen hun meer commerciële titels publiceren, fungeren om de economische positie van auteurs te maskeren én te benadrukken. Bourdieu denkt dat auteurs hun economische positie niet doorzien en voor zover ze hem doorzien er niet over schrijven; ik denk dat ze die positie vaak wél doorzien, maar een fictionele identiteit of een pseudoniem gebruiken om hun economische positie te *problematiseren* – en er daardoor meteen de nadruk op te leggen. Ze laten het namelijk zelden bij zo’n eenduidige transpositie van het probleem van commercialiteit naar het domein van de fictie of de pseudonimiteit. Ze gaan ook met hun andere, commerciëlere zelf spelen, zoals Multatuli’s dialogen tussen ‘Multatuli’ en Max Havelaar aantonen. Auteurs ontkennen dus helemaal niet dat ze in een commercieel veld functioneren, maar gebruiken de fictie om de implicaties van die commerciële positie te verkennen en hun mogelijkheden te verruimen.

Een ander element dat in dit boek nu en dan op de achtergrond meespeelde, is de toenemende medialisering van de literatuur. Waar Wibmer zich enkel nog met het ge-

9 Praat 2014, 332-334. Vgl. over de oppositie én het samenspel tussen ‘high modernism’ en de latere celebritycultuur ook Franssen 2010.

schreven medium hoeft te bemoeien, en dan nog veelal met geschreven media die hij zelf produceert, wordt in de anderhalve eeuw daarna een hele structuur van andere media opgebouwd: Multatuli moet zich gaan verkopen via fotoportretten, Van Deyssel wordt in een van de eerste interviewreeksen van Nederland ondervraagd, Carry van Bruggen is een radiopionier en Willem Frederik Hermans verschijnt op televisie. Dat deze medialisering van de literatuur een negatieve uitwerking kan hebben op de autonomie van de auteur, blijkt al uit Van Bruggens bevreemding wanneer ze voor een radiomicrofoon wordt geplaatst en zich plotseling in een nieuwe relatie met haar publiek geplaatst ziet, of uit Hermans' ongemakkelijke verhouding met de televisiecamera's.

Bourdieu signaleert de medialisering van de literatuur wel: aan het slot van *De regels van de kunst* werpt hij zichzelf zelfs op als voorvechter van de literaire autonomie in een tijd waarin commercie en massamedia steeds verder oprukken. Er is al vaker op gewezen dat hij daarmee zijn 'objectivistische' standpunt verlaat en een activistische rol gaat spelen.<sup>10</sup> Met dit onderzoek wordt in elk geval de indruk bevestigd dat twintigste-eeuwse auteurs zich steeds minder aan media kunnen onttrekken.

## Gender

Naast opbrengsten op het institutionele vlak zijn er ook verschillen zichtbaar geworden in de posturering en de omgang met autonomie en autoriteit door mannelijke en vrouwelijke auteurs. Autonomie en autoriteit lijken voor vrouwen minder vanzelfsprekende noties dan voor mannen. Zo valt op dat Van Bruggen en vooral Salomons geneigd zijn zichzelf minder autoriteit toe te schrijven dan de mannen in het corpus. Salomons bagatelliseert haar eigen verdiensten, Van Bruggen presenteert zich wel als een kritische en zelfbewuste intellectueel maar doet dat pas als ze al jarenlang als schrijfster actief is. Dit is nogal een verschil met de jonge Wibmer, Van Deyssel en Hermans, die allemaal als twintigers of jonge dertigers al heel zelfverzekerd uit de hoek komen. Verder valt op dat alle schrijfsters zichzelf als nauwelijks vrij representeren. Mina Kruseman beschouwt, heel anders dan Multatuli op wie ze haar posture mede baseert, haar publiek als medestander in haar strijd tegen critici. Tegelijkertijd bouwt ze haar autorepresentatie grotendeels op uit een toeëigening van wat die mannelijke critici over haar schrijven: ze laat zo zien dat een zelfbewuste vrouwelijke auteur haar identiteit niet op een autonome manier kan vormgeven, maar altijd grotendeels afhankelijk is van de reputatie die haar wordt toegeschreven. Dat punt wordt ook door Carry van Bruggen gemaakt. Van Bruggen verbeeldt in *Een coquette vrouw* een intellectuele vrouw die moet toezien dat haar reputatie door anderen wordt bepaald en die sterk van deterministische vrouwbeelden afhankelijk is. Voor Annie Salomons ten slotte geldt dat ze zowel in fictie als in haar autobiografische teksten de vrouwelijke auteur nadrukkelijk in een mannelijke intellectuele omgeving plaatst: enerzijds blijkt daaruit een zelfverzekerd opeisen van een onafhankelijke vrouwelijke positie, anderzijds stelt ze het opnieuw voor alsof vrouwen hun positie enkel aan de mannen in hun omgeving ontnemen. Vrouwelijke auteurs tonen zich dus heel vaak bewust van de 'wetten' van de vrouwelijke posturering: ze representeren het probleem

10 Paulson 1997, 402; zie ook Bru 2002 en Praat 2014, 40-44.

dat niet zijzelf, maar de mannelijke lezers of critici hun reputatievorming bepalen.

Er zou dus sprake kunnen zijn van een genderverschil waar het de kwesties van autonomie en autoriteit betreft. Het is althans frappant hoe bescheiden twee van de vrouwelijke auteurs uit het corpus zich opstellen, wanneer je ze met de mannelijke auteurs vergelijkt. Een veel groter vergelijkend onderzoek naar mannelijk en vrouwelijk auteurschap zou kunnen onderschrijven of een zelfverzekerde polemische houding, waarin de auteursautoriteit kan worden benadrukt, inderdaad vaker door mannen wordt aangenomen. Een te gemakkelijke generalisatie kan niet worden gemaakt: van de slechts drie vrouwelijke auteurs in dit boek is er nog altijd één die zich wél zelfverzekerd neerzet, Mina Kruseman.

Toch is het niet onwaarschijnlijk dat posture is verbonden met maatschappelijke ideeën over geaccepteerd mannelijk en vrouwelijk gedrag. Ook in het pseudoniem- en heteroniemgebruik zijn verschillen zichtbaar: de besproken vrouwelijke auteurs hantieren weliswaar pseudoniemen, maar ze lijken dat op een pragmatischer manier te doen dan de mannen. Kruseman gebruikt Stella Oristorio di Frama vooral praktisch als een artiestennaam, Van Bruggen introduceert Justine Abbing vooral om haar meer publieksgerichte titels te publiceren, maar Multatuli, Van Deysse, Van Doesburg en Hermans woekeren met hun heteroniemen en fictionele zelfrepresentaties. Mijn aanname is dus, mede gebaseerd op vooronderzoek van Erica van Boven, dat vrouwen eerder om pragmatische redenen een pseudoniem inzetten en mannen eerder om redenen van spel.<sup>11</sup> Voor vrouwen biedt een (mannelijk) pseudoniem vaak de mogelijkheid om vrijer te publiceren, maar er zijn me weinig vrouwen bekend die, zoals de besproken mannen uit het onderzoek, talloze verscholen identiteiten aannemen om zo verschillende schrijfstijlen te verkennen.<sup>12</sup> Veel meer onderzoek is echter nodig om de gegenderdheid van zowel de posturenotie als het autonomiebegrip beter in beeld te krijgen.

### **Fictionaliteit in de postureanalyse**

Deze studie wil ook methodologische vernieuwingen bieden. Het is mijn doel geweest om de kwestie van fictionaliteit, die onvoldoende doorgedacht lijkt in het bestaande posturemodel van Jérôme Meizoz, systematischer aandacht te geven door veel oog te hebben voor fictionele zelfrepresentaties. Daarnaast heb ik de plaats van anonimiteit, pseudonimiteit en heteronimiteit in een postureanalyse preciezer willen bepalen.

Meizoz probeert wel oog te hebben voor de verschillende pseudoniemen die auteurs in hun oeuvre kunnen hanteren, maar de vaak ingewikkelde verhouding tussen biografische personen, auteursfiguren en personages bespreekt hij nauwelijks. Dit is

<sup>11</sup> Erica van Boven merkte al eens op dat een opzichtig spel met verschillende pseudoniemen of heteroniemen (à la Van Deysse, Van Doesburg en Hermans) bij vrouwelijke auteurs heel uitzonderlijk is. Ook zij neemt aan dat het gebruik van pseudoniemen door vrouwen vaak eerder pragmatisch is. Van Boven 1998, 319-322. Vgl. ook Van Boven 2003, 23-24.

<sup>12</sup> Een interessante casus is in dit opzicht Maxim Februari. In 1989, toen hij nog als Marjolijn Februari bekend stond, versplinterde hij zichzelf over talloze mannelijke én vrouwelijke personages in *De zonen van het uitzicht*. Deze androgyne kreeg een nieuwe betekenis nadat Marjolijn had aangekondigd voortaan als man met de naam Maxim door het leven te gaan.



een groot gemis: een literatuursociologische benadering kan in mijn optiek niet voorbij aan de fictie, omdat hét kenmerk van literaire posturering nu juist is dat auteurs met de grens tussen feit en fictie gaan spelen. Wie in een postureanalyse alleen genres bespreekt waarin het fictieprobleem niet of nauwelijks een rol speelt – essays, interviews, toelichtende brieven – laat daarmee een cruciaal element buiten beschouwing. Voor deze studie heb ik daarom het analysemodel met verschillende postureringsniveaus, afgeleid van Meizoz en Maingueneau, aangevuld met het representatieniveau van het personage.<sup>13</sup>

Mijn systematische aandacht voor fictionele zelfrepresentatie brengt met zich mee dat er veel tekstanalyses zijn opgenomen in dit boek. Dat is controversieel, gezien het feit dat dit boek aan de literatuursociologie verwant is. Gillis Dorleijn heeft betoogd dat hermeneutische analyse en literatuursociologische analyse twee radicaal tegengestelde zaken zijn: in een literatuursociologische analyse is men in de positionering van individuen in een sociologisch systeem geïnteresseerd, terwijl de hermeneuticus de mogelijke betekenissen van een fictionele tekst wil verkennen. Literaire teksten kunnen volgens Dorleijn door een literatuursocioloog alleen als positioneringsinstrumenten worden geanalyseerd, maar dan doet men met de tekst volgens hem iets anders dan in een hermeneutische benadering.<sup>14</sup>

Tot op zekere hoogte ben ik het met Dorleijn eens: inderdaad is de doelstelling in een literatuursociologische benadering wezenlijk anders dan bij een hermeneutisch onderzoek. Het is echter de vraag of hij de twee categorieën niet te rigoreus scheidt. Als men een postureanalyse uitvoert, komt de kwestie van fictionaliteit sterk op de voorgrond te staan. Zelfs in een retorische aanpak zoals die in dit boek gevolgd is kan het belangrijk zijn daarvoor diep in een literaire tekst te duiken, bijvoorbeeld om de ingewikkelde fictionele zelfrepresentatie in een roman als *Ik heb altijd gelijk* te onderzoeken. Dit vergt een kritische aandacht voor de tekst die verder gaat dan slechts een strategische analyse van een auteurspositionering. Wie het gebruik van fictionaliteit in zelfrepresentatie serieus wil nemen, moet die fictionaliteit als meer dan slechts een positioneringsinstrument beschouwen: zo moet het onderscheid tussen fictionele en werkelijke werelden in de analyse worden betrokken, het gebruik van metaforiek et cetera. Als dat niet gebeurt, dreigt het fictionaliteitsvraagstuk gesimplificeerd te worden.

### **Singulariteit versus repertoirevorming**

Naast fictionaliteit is singulariteit een tweede heikel punt in de literatuursociologische discussie. Meizoz kan met zijn postureanalyses meer recht doen aan het eigenzinnige gedrag van auteurs dan een strikt veldtheoretische analyse dat kan. Dat neemt niet weg dat hij op zoek blijft naar patronen, steeds terugkerende posture-‘repertoires’. In deze studie heb ik het midden gezocht tussen uniciteit en patroonherkenning, onder meer door vijf casussen uitvoerig in hun historische specificiteit te bespreken, maar tegelijk lijnen tussen de auteurs te trekken. Bovendien zorgde de integratie van een tegenspeler

<sup>13</sup> Vgl. paragraaf 4 van de inleiding.

<sup>14</sup> Dorleijn 2009, m.n. 1-3 en 13-16.

in ieder hoofdstuk ervoor dat er enige repertoirevorming zichtbaar werd: de posturering van de tegenspeler blijkt namelijk altijd elementen van het posture van de kernauteur in een nieuw licht te plaatsen. Annie Salomons positioneert zich evenals Carry van Bruggen in het debat over het onafhankelijke, vrouwelijke genie, maar waar Van Bruggen de geïsoleerdheid van de vrouwelijke auteur benadrukt, zet Salomons zichzelf en de fictionele schrijfsters over wie ze schrijft neer als succesvolle netwerkers.

Aangezien dit boek wil laten zien dat in iedere periode opnieuw met nieuwe middelen voor een autonome positie moet worden gepleit, ligt het voor de hand dat de singulariteit van de auteurs op de voorgrond is komen staan. Een strakke, modelmatige aanpak van de literatuurgeschiedenis zou voor een misleidende reductionistische blik zorgen. Dat neemt niet weg dat ook in dit boek bepaalde repertoireprincipes zichtbaar zijn geworden.

In de eerste plaats moeten we vaststellen dat bepaalde genres en stromingen een ‘standaardposture’ in het leven roepen. Dat bleek vooral in hoofdstuk 2, waarin de standaardpostures van de liefdadigheidstraditie en het (daaraan verwante) sentimentalisme besproken werden. Hier kan het zinvol zijn een verband te leggen met het onderzoek van Maingueneau naar de samenhang tussen auteursrepresentatie (ethos) en genre: sommige tekstgenres en -stromingen vragen blijkbaar om een bepaald soort auteurspositionering.<sup>15</sup> Tegelijkertijd blijkt het telkens niet om een dichtgetimmerd posture te gaan, eerder om een basispatroon waaraan door auteurs op heel verschillende manier invulling kan worden gegeven. Een auteur als J.J. Cremer geeft een vrij voorspelbare vorm aan het liefdadigheidsposture: hij zet zichzelf met *Op den zolder* neer als een burgerlijke auteur die de burgerlijke lezer probeert te verleiden geld te geven aan de getroffen medemens. Multatuli maakt het zijn lezers heel wat moeilijker door een dubbelzinnige houding aan te nemen: hij vervreemdt zich van zijn lezers en zet zichzelf nadrukkelijk niet als medeburger neer, maar toch neemt hij niet helemaal afstand van het standaardposture. Eerder verbeeldt hij zichzelf als een extreme representant van de liefdadigheidsschrijver: een auteur die zó gulhartig is dat het door het leespubliek nauwelijks na te volgen is.

Een tweede repertoire-element in dit boek is de martelaarshouding, die bij de negentiende-eeuwse auteurs Wibmer, De Vries, Multatuli en Kruseman zichtbaar is. Opvallend genoeg zien we deze houding bij Van Deyssel en de volgende auteurs niet meer terug. Hermans’ pleitrede verschilt op dat punt substantieel van de eerdere pleitrede van Wibmer: hoewel Hermans benadrukt dat met hem de gehele literatuur terechtstaat, maakt hij zichzelf niet opzichtig tot superieur lijdend slachtoffer. Het is onduidelijk waarom deze houding in de late negentiende en twintigste eeuw uit beeld verdwijnt. Wellicht heeft het iets met geloofwaardigheid te maken: auteurs hebben aan het einde van de negentiende eeuw een comfortabeler en veiliger positie, vooral in politiek-juridische zin, en dus is een opzichtig slachtofferschap niet langer een voor de hand liggende pose. Van Deyssel, Van Bruggen en Hermans ontwikkelen echter wél allemaal postures waarin machteloosheid centraal staat, en daarmee sluiten ze indirect op het martelaarschap van hun voorgangers aan.

15 Vgl. Maingueneau 2004 en 2009.

### 3 Nieuwe onderzoeksperspectieven

In een onderzoek van deze omvang moeten onherroepelijk keuzes worden gemaakt in de selectie van het materiaal en de onderzoeksvragen. Zo liggen op het gebied van postureanalyse nog talloze terreinen braak. Dit onderzoek zou naar ten minste drie richtingen verbreed en verdiept kunnen worden: genre, periodisering en type representatie.

De aandacht is primair uitgegaan naar fictionele en non-fictionele teksten van proza-auteurs, met enkele uitstapjes naar meer hybride genres als foto's, interviews in woord of beeld of pleidooien. Met name het grote gebied van egodocumenten heb ik weinig belicht, behalve in de autobiografische teksten van Wibmer, enkele dagboek-aantekeningen van Thijm en wat briefwisselingen, waaronder die tussen Van Bruggen en Frans Coenen. Hier blijven echter talloze vragen open. Kun je in alle typen egodocumenten van schrijvers van posturevorming spreken, of zijn sommige teksten eenvoudigweg 'postureloos'? In het hoofdstuk over Van Deysse worden Van Deysse's persoonlijke papieren 'theatraal' genoemd omdat hij hier tóch voor het oog van een publiek lijkt te opereren, maar zijn er ook intieme documenten waarin auteurs zichzelf niet positioneren? Het is maar zeer de vraag: zelfs de auteur die meent zijn of haar diepste gevoelens volkomen authentiek op te schrijven doet een performance, máákt zichzelf. De werking van dit type posture zou echter veel dieper onderzocht kunnen worden. Boeiend is bijvoorbeeld de manier waarop posture tot stand komt in briefwisselingen, dus in direct contact met één correspondent. De briefwisseling Van Bruggen-Coenen suggereert dat er in die gevallen een hiërarchie tussen de correspondenten kan ontstaan die goed met een postureanalyse zichtbaar gemaakt zou kunnen worden.

Een andere verbreding van het onderzoek zou kunnen worden gezocht in periodisering. Hier is het onderzoek tot 150 jaar beperkt om het gangbare lineaire autonomiseringsnarratief van de moderne Nederlandse letterkunde te kunnen toetsen. Daardoor zijn enkele boeiende tijdvakken onbelicht gebleven. Uit onderzoek van Nina Geerdink is al gebleken dat het concept posture goed toe te passen is op een zeventiende-eeuwse schrijver als Jan Vos, maar werkt zijn posturering niet op een andere manier?<sup>16</sup> Kan zijn positie bijvoorbeeld ook in termen van autonomie beschreven worden? Ook de periode ná 1970 is zo goed als onbesproken gebleven, en hierbij gaat het juist om een tijdvak dat uit het oogpunt van posture heel interessant is. Zo krijgt het spel met literaire identiteit in het postmodernisme vanaf de jaren tachtig een prominente plaats, terwijl het autobiografische schrijven ook een nieuwe, gefictionaliseerde richting neemt die wel 'autofictie' wordt genoemd.<sup>17</sup> De sterk toegenomen medialisering en massificatie van de boekenmarkt vanaf de jaren negentig maken daarnaast in deze periode de kwestie van autonomie urgenter dan ooit. Het mag dan ongebruikelijk zijn geworden dat een auteur wordt veroordeeld voor zijn werk, zoals Arnon Grunberg terecht in een column opmerk-

<sup>16</sup> Geerdink 2012.

<sup>17</sup> Zie over dat laatste Missinne 2013. In Ham 2013 besprak ik de autonomieproblematiek in het oeuvre van de Vlaamse schrijver Willy Roggeman, waarin onder meer autobiografie en zelfrepresentatie een zeer prominente rol spelen.

te, maar uit het werk van diezelfde Grunberg blijkt dat in de massamediacultuur van de vroege eenentwintigste eeuw de vrijheid van de schrijver evenzeer precair is.<sup>18</sup> Zoals de besproken periode uitgebreid kan worden, kan uiteraard ook een breder, internationaal corpus in ogenschouw genomen worden. Het Nederlandse posture-onderzoek zou wat dat betreft aansluiting kunnen zoeken bij de al actieve posturetraditie in Frankrijk of bij het Angelsaksische onderzoek naar self-fashioning.

Ten slotte lag de focus van deze studie op de autorepresentatie. Heterorepresentatie kwam in het derde deel van ieder hoofdstuk ter sprake, op een noodzakelijkerwijs beknopte manier. Het zou boeiend zijn om in toekomstig onderzoek nog meer recht te doen aan de bepalende rol die heterorepresentatie in de posturevorming heeft. Willem Bongers heeft in een detailanalyse van het oeuvre van Kader Abdolah al laten zien hoeveel dit kan opleveren.<sup>19</sup> Wellicht kan daarbij ook meer onderscheid worden gemaakt tussen contemporaine en latere heterorepresentatie: de eerste ontwikkelt zich vooral in samenspel met de autorepresentatie van een auteur, de tweede sluit meer aan bij discussies over canonisering en bestendiging van het beeld van een auteur. Dit type onderzoek naar heterorepresentatie zou ook aansluiting kunnen vinden bij vakrichtingen die verwant zijn aan de postureanalyse, zoals de *memory studies* en het onderzoek naar celebrity, fancultuur en reputatie. Vooral het laatste aandachtsgebied heeft de afgelopen jaren in de neerlandistiek en daarbuiten sterk aan aandacht gewonnen: zo richt lopend onderzoek van Arnoud Visser, Rick Honings en Gaston Franssen zich op celebritycultuur en reputatievorming in respectievelijk de Renaissance, de negentiende eeuw en de twintigste en eenentwintigste eeuw.<sup>20</sup> Uit dit onderzoek blijkt een groeiende aandacht voor het feit dat celebrity lang niet alleen door een auteur zelf geproduceerd wordt, maar dat de fancultuur eromheen cruciaal is om te begrijpen waarom cultuurdragers populariteit kunnen bereiken.

Hoewel deze figuur van de lezer of 'fan' in deze studie een bescheiden rol leek te spelen, was hij toch nooit afwezig. Wie zichzelf een bepaald posture toeschrijft, doet dat immers altijd tegenover een veronderstelde lezer en met een reële lezer in het achterhoofd. Als er geen reële lezers van een oeuvre overblijven, heeft het spel met personages dat door de hoofdrolspelers van dit boek werd gevoerd weinig betekenis meer. De literatuur vraagt in die zin niet alleen om schrijvers maar evenzeer om lezers die door Prometheus geboeid zijn.

18 Grunberg leek enerzijds naar de mogelijkheid om vervolgd te worden te verlangen: '[E]en maatschappij waar alles gezegd en geschreven kan worden is geen vrije maatschappij, het is een maatschappij waar het woord niet meer serieus wordt genomen. Een maatschappij in verval dus.' (Grunberg 2010a) In een latere column stelde hij echter: 'Liever de periferie dan de dictatuur. Een staat die schrijvers wegens hun geschriften opsluit, kan niet fatsoenlijk zijn.' (Grunberg 2011) Vgl. over de moeilijke positie van de hedendaagse auteur *De asielzoeker en Tirza*. Over autonomie- en engagementsproblematiek in Grunbergs *Huid en Haar* schreef ik in Ham te verschijnen a.

19 Bongers 2011.

20 Zie o.a. Visser 2013, Honings 2014 en Franssen 2010; Honings voert een postdoctoraal onderzoek uit naar celebritycultuur in de negentiende eeuw. Honings 2010b laat zien hoe de geniecultus van de negentiende eeuw van Vondel een beroemdheid kon maken. Vgl. verder een themanummer van Vooys over celebrity (2014, nr. 4), een themanummer van *Spiegel der Letteren* over fancultuur (2014, nr. 3) en de nog te verschijnen bundel *Literary Celebrity and the Construction of Identity, 1800-present* onder redactie van Franssen en Honings. Een interessant voorbeeld van *memory*-onderzoek naar schrijverschap biedt Rigney 2012, over de culturele omzwervingen van de figuur van Walter Scott.

# Literatuurlijst

Gezien de grote rol die problemen rond anonimiteit en pseudonimiteit in deze studie innemen, is een verantwoording van de omgang met deze kwesties in de literatuurlijst gepast. Naar de publicaties van de vijf kernauteurs en vijf tegenspelers wordt consequent met hun eigen naam óf hun meest gebruikte pseudoniem verwezen, dus met de naam waaronder ze vooral bekend staan: J.B.D. Wibmer, Multatuli, Lodewijk van Deyssel, et cetera. Tussen vierkante haken staat erachter vermeld of het boek eigenlijk onder een (ander) pseudoniem verschenen is. Pseudonieme teksten van andere auteurs dan deze tien staan wél gerangschikt onder het gebruikte pseudoniem. Anonieme teksten waarvan geen auteur bekend is, hebben hieronder de auteursnaam ‘Anoniem’ gekregen. Anonieme teksten waarvan wél de (vermoedelijke) auteur bekend is, staan onder die naam gerangschikt, maar de naam is tussen vierkante haken geplaatst, ook in de noten.

## Archiefbronnen

Noord-Hollands Archief, nummer 25 (Hof van Assisen Amsterdam, 1811-1838)  
Noord-Hollands Archief, Archief van de rechtbank Amsterdam 1950-1959  
WFH-archief en WFH-knipselarchief, Letterkundig Museum Den Haag

## Boeken en artikelen

Abell-Van Soest, L.G. en L.F. Abell, *Multatuli's Minnebrieven na 130 jaar*. Amsterdam: Huis aan de Drie Grachten, 1990.  
Abrahamsz, Th. Swart, *Eduard Douwes Dekker (Multatuli): eene ziektegeschiedenis*. Amsterdam: Van Holkema, 1888.  
Abrams, M.H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: The Norton Library, 1958 (1953).  
Adang, Marc, *Voor sociaal-democratie, smaakopvoeding en verheffend genot. De Amsterdamse vereniging Kunst aan het Volk, 1903-1928*. Amsterdam: Aksant, 2008.  
Akker, Wiljan van den, *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. Utrecht: Veer, 1985.  
Alphen, Ernst van, Mieke Bal en Carel Smith (red.), *The Rhetoric of Sincerity*. Stanford: Stanford University Press, 2009.  
Altena, Peter, *Gerrit Paape (1752-1803). Levens en werken*. Nijmegen: Vantilt, 2012.  
Altieri, Charles, ‘Why Modernist Claims for Autonomy Matter’. In: *Journal of Modern Literature* 32 (2009), nr. 3, 1-21.  
Amossy, Ruth (red.), *Images de soi dans le discours. La construction d'ethos*. Lausanne/Parijs: Delachaux

- et Niestlé, 1999.
- Amossy, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Parijs: Presses Universitaires de France, 2010.
- Anbeek, Ton, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1999 (1990).
- Andrews, Richard, *Rebirth of Rhetoric*. New York/Abingdon: Routledge, 2012.
- Andrews, Richard, *A Theory of Contemporary Rhetoric*. New York/Abingdon: Routledge, 2014.
- [Andriessen], *Beschouwing van den toestand onzer rivieren, in verband met de oorzaken van overstroming en dijkbreuken, ten voordeele der noodlijdenden door waterrampen*. Rotterdam: G.W. van Belle, 1861.
- Andriessen, P.J., *Feestgeschenk voor onze jongens en meisjes bij het zilveren feest van Z.M. den Koning*. Amsterdam: Scheltema & Holkema, 1874.
- Anoniem, *Brief van een inwoner aan Vetweidenland, bij gelegenheid van het huwelijk van Willem Kaaskooper en Jetje Dondermond*. Amsterdam: z.u., [1841].
- Anoniem, *Het Tollens-fonds*. Amsterdam: E.S. Witkamp, 1860.
- Anoniem, *Nieuw lied, ter eere van onze geliefde en geeerbiedigde koning bij gelegenheid van de watersnood in 1861*. Amsterdam: Visl[aake], 1861.
- Anoniem, 'Letterkundige kroniek'. In: *De Gids* 50 (1886), 583-596.
- Anoniem, 'Letterkundige kroniek'. In: *De Gids* 62 (1896), 327-332.
- Anoniem, 'De Vereeniging van Letterkundigen'. In: *Algemeen Handelsblad*, 24 juni 1925 (ochtendblad), 7.
- Anoniem, 'Carry van Bruggen overleden'. In: *Algemeen Handelsblad*, 17 november 1932.
- Anoniem, 'Geen alibi voor W.F. Hermans'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 7 augustus 1951.
- Anoniem, 'Vrijspraak geëist tegen schrijver van "Ik heb altijd gelijk"'. In: *Algemeen Handelsblad*, 21 maart 1952. [1952a]
- Anoniem, 'Heeft schrijver van "Ik heb altijd gelijk" gelijk?' In: *Leeuwarder Courant*, 21 maart 1952. [1952b]
- Anoniem, 'W.F. Hermans als boosaardige sprookjesverteller'. In: *Nieuwe Rotterdamse Courant*, 26 februari 1955.
- Anoniem, 'De vrouw van Jupiter'. In: *De Groene Amsterdammer*, 4 augustus 1962.
- Anoniem, 'Drie auteurs weigeren 5000 gulden'. In: *Het vrije volk*, 24 januari 1963.
- Anoniem, 'W.F. Hermans: "Ik heb niets meer te vertellen"'. In: *Nieuwsblad van het Noorden*, 1 maart 1973.
- Anoniem, 'W.F. Hermans "leefde" van polemieken'. In: *Trouw*, 28 april 1995.
- Arendt, Hannah, *On Violence*. New York: Harcourt, Brace & World, 1970.
- Arendt, Hannah, *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*. New York etc.: Penguin, 1977.
- Ascoli, Albert Russell, *Dante and the Making of a Modern Author*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2009 (2008).
- Attridge, Derek, *The Singularity of Literature*. New York/Abingdon: Routledge, 2004.
- Austin, J.L., *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1962.
- Baggerman, Arianne, *Een drukkend gewicht. Leven en werk van de zeventiende-eeuwse veelschrijver Simon de Vries*. Amsterdam: Rodopi, 1993.
- Baggerman, Arianne, 'Stank voor dank. Broodschrijvers in dienst van de Dordtse uitgeverijfirma A. Blussé en zoon'. In: *Mededelingen van de Stichting Jacob Campo Weyerman* 24 (2001), nr. 2, 57-67.
- Baggerman, Arianne en Rudolf Dekker, 'Jean-Jacques Rousseau en zijn *Confessions* in Nederland in de negentiende eeuw'. In: *De negentiende eeuw* 37 (2013), nr. 1, 36-56.
- Baker, David J., *On Demand. Writing For the Market in Early Modern England*. Stanford: Stanford University Press, 2010.



- Bakker, Siem, *Littéraire tijdschriften van 1885 tot heden*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985.
- Bank, Jan en Maarten van Buuren (red.), 1900. *Hoogtij van burgerlijke cultuur*. Den Haag: SDU, 2000.
- Barck, Karlheinz e.a. (red.), *Ästhetische Grundbegriffe. Band 1: Absenz-Darstellung*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2000.
- Barthes, Roland, 'The Death of the Author'. In: Roland Barthes, *Image, Music, Text*. Vertaald door Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977, 142-148.
- Batteau, Jesseka, *Literature and the Performance of Post-Religious Memory in The Netherlands*. Gerard Reve, Jan Wolkers and Maarten 't Hart. Proefschrift Universiteit Utrecht, 2014.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1989.
- Bauer, Marius, *Brieven en schetsen van zijn reizen naar Moskou en Constantinopel, gevolgd door enige polemieken tussen socialisten en esthete*. Amsterdam/Antwerpen: Wereld-Bibliotheek-Vereniging, 1964.
- Bax, Sander, *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. Den Bosch: Next Academic, 2007.
- Bax, Sander en Sarah Beeks, 'Een artistieke guerillagroep. Hugo Claus, Harry Mulisch en de opera *Reconstructie*'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 127 (2011), 390-419.
- Beebe, Maurice, *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.
- Beekman, E.M., *Troubled Pleasures. Dutch Colonial Literature from the East Indies 1600-1950*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- Beekman, Klaus, 'L. van Deysse Een liefde en de kritiek'. In: *Spectator* 1 (1971-1972), nr. 5, 246-258.
- Beekman, Klaus, 'Overheidsensuur en zelfcensuur in de twintigste en eenentwintigste eeuw in Nederland en Vlaanderen'. In: Marita Mathijssen (red.), *Boeken onder druk. Censuur en pers-onvrijheid in Nederland sinds de boekdrukkunst*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, 137-151.
- Beekman, Klaus en Ralf Grüttemeier, *De wet van de letter. Literatuur en rechtspraak*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2005.
- Beeks, Sarah, *Alsof het woord geen actie is. Hugo Claus en het engagement in de jaren zestig*. Proefschrift Universiteit Antwerpen, 2013.
- Bel, Jacqueline, 'Modernisme in de Nederlandse literatuur'. In: Jan Baetens e.a. (red.), *Modernisme(n) in de Europese letterkunde, 1910-1940*. Leuven: Peeters, 2003, 45-66.
- Bel, Jacqueline, 'Carry van Bruggen (1881-1932)'. In: Jacqueline Bel en Thomas Vaessens (red.), *Schrijvende vrouwen. Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen 1880-1920*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, 67-71.
- Bell, Michael, *Sentimentalism, Ethics and the Culture of Feeling*. Basingstoke/New York: Palgrave, 2000.
- Benda, Julien, *Les trahison des clercs*. Parijs: Grasset, 1927.
- Bennett, Andrew, *The Author*. New York/Abingdon: Routledge, 2009 (2005).
- Berg, Hubert F. van den en Gillis J. Dorleijn, "'Modernisme à tort et à travers". Over modernisme in de Nederlandse letterkunde van de twintigste eeuw'. In: Madelon de Keizer en Sophie Tates, *Moderniteit. Modernisme en massacultuur in Nederland 1914-1940*. Zutphen: Walburg Pers, 2004, 101-127.
- Berg, Willem van den en Piet Couttenier, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*. Amsterdam: Bert Bakker, 2009.
- Bergman, Jill en Debra Bernardi, *Our Sisters' Keepers. Nineteenth-century Benevolence Literature by American Women*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2005.
- Berkel, Benien van, *Tobie Goedewaagen (1895-1980). Een onverbetterlijke nationaalsocialist*. Amsterdam:

- De Bezige Bij, 2013.
- Bertens, Hans, *Literary Theory. The Basics*. Tweede herziene druk. Londen/New York: Taylor & Francis, 2008 (2001).
- Betlem, Donald, 'Kijkjes in een sadistische mikro-kosmos.' In: *Raster* 5 (1971), nr. 2, 260-279.
- Bevervoorde, Adriaan van, *Onwettige arrestatie en kerkering van eenen wegens drukpers-zaken veroordeelde, wiens condemnatie was verjaard [...]*. Amsterdam: L. van Nifterik, 1850.
- Bibeb, 'Willem Nagels koude front'. In: *Vrij Nederland*, 11 augustus 1962, 3.
- B[ierens] de H[aan], [J.D.], 'Boekbespreking' [van Prometheus]. In: *Tijdschrift voor wijsbegeerte* 14 (1920), 371-375.
- Bierman, Wendela en Roland Wigman, *Boek voor de Rechter*. Amsterdam: deLex/Versteeg Wigman Sprey advocaten, 2013.
- Bijleveld, Nicolaj, *Voor God, volk en vaderland. De plaats van de hervormde predikant binnen de nationale eenwordingsprocessen in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw*. Delft: Eburon, 2007.
- Bilderdijk, Willem, *De ziekte der geleerden*. Amsterdam/Den Haag: Johannes Allart en Gebr. Van Cleef, 1807.
- Blaas, P.B.M., 'Tollens en de vaderlandse herinnering'. In: P.B.M. Blaas, *De burgerlijke eeuw. Over eeuwwenden, liberale burgerij en geschiedschrijving*. Hilversum: Verloren, 2000, 46-58.
- Blau DuPlessis, Rachel, *Writing beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press, 1985.
- Bleich, Anet, "'U moet een ander ochtendblad nemen'". In: *de Volkskrant*, 9 oktober 2010.
- Boer, Elsa den, *Omwillen van winter en watersnood. Liefdadigheidsuitgaven in de negentiende eeuw*. Doctoraalscriptie Universiteit van Amsterdam, 1994.
- Boerwinkel, F., *De levensbeschouwing van Marcellus Emants. Een bijdrage tot de kennis van de autonome burger der negentiende eeuw*. Den Haag: BZZT6H, 1981 (1943).
- Bongers, Willem, *De verteller van de waarheid. Aspecten van Kader Abdolahs posture (1993-2011)*. Master-scriptie Universiteit Utrecht, 2011.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*. Chicago/Londen: The University of Chicago Press, 1975 (1961).
- Booth, Wayne, *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. Berkeley etc.: University of California Press, 1988.
- Borel, Henri, 'Literair overzicht'. In: *Het Vaderland*, 7 augustus 1921.
- Bos, Dennis, *Waarachtige volksvrienden. De vroege socialistische beweging in Amsterdam, 1848-1894*. Amsterdam: Bert Bakker, 2001.
- Bos, Dennis (red.), *Willem III, Koning Gorilla*. Soesterberg: Aspekt, 2007 (2002).
- Bourdieu, Pierre, 'The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed'. In: *Poetics* 12 (1983), 311-356.
- Bourdieu, Pierre, 'The Market of Symbolic Goods'. In: *Poetics* 14 (1985), 13-44.
- Bourdieu, Pierre, *Opstellen over smaak, habitus en het veldbegrip*. Gekozen door Dick Pels, vertaald door Rokus Hofstede e.a. Amsterdam: Van Genneep, 1989.
- Bourdieu, Pierre, *Language and Symbolic Power*. Geëditeerd en ingeleid door John B. Thompson, vertaald door Gino Raymond en Matthew Adamson. Cambridge: Polity Press, 1992 (1982 etc.).
- Bourdieu, Pierre, *De regels van de kunst. Wording en structuur van het literaire veld*. Vertaald door Rokus Hofstede. Amsterdam: Van Genneep, 1994 (1992).
- Bourdieu, Pierre, *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Vertaald door Richard Nice, ingeleid door Tony Bennett. New York/Abingdon: Routledge, 2010 (1979).
- Bové, Paul, 'Discourse'. In: Frank Lentricchia en Thomas McLaughlin (red.), *Critical Terms for Literary Study*. Tweede herziene editie. Chicago/Londen: The University of Chicago Press, 1995 (1990), 50-65.
- Boven, Erica van, 'Een pathologisch geval of een wezen vol zelfkennis? Over de receptie van Een coquette vrouw van Carry van Bruggen'. In: F.A.H. Berndsen en J.J.A. Mooij (red.), *Dit is de vreugd*

- die langer duurt [...]. Groningen: Wolters Noordhoff, 1984, 61-83.
- Boven, Erica van, *Een hoofdstuk apart. "Vrouwenromans" in de literaire kritiek 1898-1930*. Amsterdam: Sara/Van Genneep, 1992.
- Boven, Erica van, 'Het pseudoniem als strategie. Pseudoniemen van vrouwelijke auteurs 1850-1900'. In: *Nederlandse Letterkunde* 3 (1998), 309-326.
- Boven, Erica van, 'What's in a pseudonym? Pseudoniemgebruik als schrijversstrategie'. In: *Literatuur* 20 (2003), nr. 3, 22-25.
- Boven, Erica van en Mary Kemperink (bewerking), *Literatuur van de Moderne Tijd. Nederlandse en Vlaamse letterkunde in de 19e en 20e eeuw*. Bussum: Coutinho, 2006.
- Bowring, Finn, Hannah Arendt. *A Critical Introduction*. Londen: Pluto Press, 2011.
- Braak, Menno ter, *Verzameld werk*. Geredigeerd door M. van Crevel, H.A. Gomperts en G.H. 's-Gravesande. Zeven delen. Amsterdam: Van Oorschot, 1950.
- Braak, Menno ter, 'Menno ter Braak aan Carry van Bruggen'. In: Menno ter Braak, *Verspreide brieven*. 2010. Online via <http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=braa002verso1> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Braber, Helleke van den, *Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940*. Nijmegen: Vantilt, 2002.
- Braber, Helleke van den, "'Do ut des" rond Multatuli en Jan Kneppelhout. Vormen van interactie tussen weldoeners en kunstenaars in de negentiende eeuw'. In: *De negentiende eeuw* 36 (2012), nr. 3, 161-182.
- Brandhof, Jan-Willem van den, *Gebruik je hersens*. Tweede herziene druk. Den Haag: Academic Servive, 2008 (1997).
- Brems, Hugo, *Altijd weer vogels die nesten beginnen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Bromilow, Pollie (red.), *Authority in European Book Culture 1400-1600*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2013.
- Brooker, Peter, 'Key Words in Brecht's Theory and Practice of Theatre'. In: Peter Thomson en Glendyr Sacks (red.), *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007 (1994), 209-224.
- Bru, Sascha, 'Bourdieu's eindspel. Noot bij een Post-scriptum'. In: *Yang* (2002), nr. 2, 401-405.
- Bruggen, Carry van, 'Realisme en Romantiek. Een voordracht'. In: *Groot Nederland* 14 (1916), dl. I, 270-284. [1916a]
- Bruggen, Carry van, *Een coquette vrouw*. Amsterdam: P.N. van Campen & Zn., [1916]. [1916b]
- Bruggen, Carry van, *Vaderlandsliefde, Menschenliefde en Opvoeding*. Baarn: Hollandia, 1916. [1916c]
- Bruggen, Carry van, *Het Joodje*. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1919 (1914).
- Bruggen, Carry van [gepubliceerd onder pseudoniem Justine Abbing], *Een kunstenaar*. Rotterdam: Nijgh en Van Ditmar, 1921.
- Bruggen, Carry van [en A. Reyding], *Uitgevers-praktijken*. Rotterdam: Nijgh & Van Ditmar, 1923.
- Bruggen, Carry van, 'Mijn onzichtbaar auditorium'. In: *Algemeen Handelsblad*, 2 februari 1924 (avondblad). [1924a]
- Bruggen, Carry van, *De grondgedachte van "Prometheus". Een redevoering*. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1924. [1924b]
- Bruggen, Carry van, 'Een conflict'. In: *Den Gulden Winckel* 23 (1924), 175-177. [1924c]
- Bruggen, Carry van, 'Vóór de microfoon van den Hilversumschen Draadloozen Omroep. Hoe dat gaat'. In: *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 3 december 1925. [1925a]
- Bruggen, Carry van, *Een leerstoel voor "Zuivere Rede"?* Baarn: Hollandia-drukkerij, 1925. [1925b]
- Bruggen, Carry van, 'Grep. Moderne stichtelijkheid'. In: *De Groene Amsterdamer*, 22 januari 1927.
- Bruggen, Carry van, 'Een Nieuw Realisme I en II'. In: *Groot Nederland* 26 (1928), dl. I, 300-318 en

- 420-436.
- Bruggen, Carry van, *Prometheus. Een bijdrage tot het begrip der ontwikkeling van het individualisme in de literatuur*. Amsterdam: Van Oorschot, 1946 (1919).
- Bruggen, Carry van, *Hedendaags fetischisme*. Amsterdam: Querido, 1948 (1925).
- Bruggen, Carry van, *Vijf brieven aan Frans Coenen*. Ingeleid en van aantekeningen voorzien door J.M.J. Sicking. Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1970.
- Bruggen, Carry van [gepubliceerd onder pseudoniem Justine Abbing], *Uit het leven van een denkende vrouw*. Ingeleid door Ruth Wolf. Den Haag: Nijgh & Van Ditmar, 1985 (1920). [1985a]
- Bruggen, Carry van, *Carry van Bruggen. Een documentatie*. Samengesteld en ingeleid door Jan Fontijn en Diny Schouten. Den Haag: Nijgh & Van Ditmar, 1985. [1985b]
- Bruggen, Carry van, *Verzameld proza*. Bezorgd door J.M.J. Sicking. Amsterdam: Van Oorschot, 2007.
- Bruggen, C.J.A. van, *Een goed huwelijk*. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1918.
- Buddingh, J., *Is God in den watersnood? Een weerklink op een dissonant [...]*. Den Bosch: W.C. van Heusden, 1861.
- Buelens, Geert, *Van Ostaijen tot heden. Zijn invloed op de Vlaamse poëzie*. Nijmegen: Vantilt, 2001.
- Buelens, Geert, 'Poëzie die ernaar streeft oud nieuws te worden. Een herijking van het autonomiebegrip in het licht van topicale gedichten en liederen'. In: *Spiegel der Letteren* 54 (2012), nr. 1, 61-91.
- Buitenwerf-Van der Molen, Mirjam, *God van vooruitgang. De popularisering van het modern-theologische gedachtegoed in Nederland (1857-1880)*. Hilversum: Verloren, 2007.
- Burke, Séan, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004 (1992).
- B. van B., *Openbare brief aan zijne majesteit den koning, over middelen van voorziening tegen dijkbreuken en overstromingen*. Borculo: Anthonij Bos, 1861.
- Calame, Claude, *Masks of Authority. Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*. Vertaald door Peter M. Burk. Ithaca: Cornell University Press, 2005.
- Calcar, Elise van, *Tabitha. Armoede en weldadigheid. Eerste deel*. Amsterdam: W.H. Kirberger, 1856.
- Calis, Piet, *Speeltuin van de titaantjes. Schrijvers en tijdschriften tussen 1945 en 1948*. Amsterdam: Meulenhoff, 1993.
- Calis, Piet, *Het elektrisch bestaan. Schrijvers en tijdschriften tussen 1949 en 1951*. Amsterdam: Meulenhoff, 2001.
- Carasso, Dedalo (red.), *Helden van het vaderland. Onze geschiedenis in 19de-eeuwse taferelen verbeeld. De historische galerij van Jacob de Vos Jacobszoon 1850-1863*. Amsterdam: Amsterdams Historisch Museum, 1991.
- Carpenter, Scott, *Acts of Fiction. Resistance and Resolution from Sade to Baudelaire*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1996.
- Castle, Gregory, *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville etc.: University Press of Florida, 2006.
- Charles, J.B., *Volg het spoor terug*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1954 (1953).
- Charles, J.B., "'Met stevige handdruk'". In: *De Groene Amsterdammer*, 19 februari 1955.
- Charles, J.B., 'Van "humanisme met haar op de tanden" tot nep-nihilisme'. In: *Maatstaf* 3 (1955-1956), 778-811.
- Charles, J.B., *De vrouw van Jupiter*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978 (1962).
- Childs, Peter en Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York/Abingdon: Routledge, 2006.
- Ciuraru, Carmela, *Nom de Plume. A (Secret) History of Pseudonyms*. New York: HarperCollins, 2011.
- Cock, Metta de, *Een tweede Max Havelaar*. Groningen: z.u., 1901.

- Coenen, Frans, 'Carry van Bruggen'. In: Frans Coenen, *Verzameld werk*. Amsterdam: Van Oorschot, 1956, 508-510.
- Coenen, Frans, *Studiën van de Tachtiger beweging*. Utrecht: Reflex, 1979 (1924).
- Coenen, Frans, *Een zwakke*. Utrecht: Spectrum, 1981.
- Colenbrander, H.T. (red.), *Gedenkstukken der Algemeene geschiedenis van Nederland van 1795 tot 1840*. Deel 8: *Regering van Willem I 1815-1825, Tweede Stuk*. Den Haag: Nijhoff, 1915.
- Colenbrander, H.T. (red.), *Gedenkstukken der Algemeene geschiedenis van Nederland van 1795 tot 1840*. Deel 10: *Regering van Willem I 1830-1840, Vijfde Stuk*. Den Haag: Nijhoff, 1922.
- Cremer, J.J., *Op den zolder. Eene schets*. Rotterdam: H. Nijgh, 1861.
- Cremer, J.J., *Fabriekskinderen. Een bede, maar niet om geld*. Arnhem: D.A. Thieme, 1863.
- Cremer, J.J., *Romantische werken. Veertien delen*. Leiden: P. van Santen, 1878-1881.
- Dankers, J.J., 'Thorbecke en de Armenwet van 1854. Armenzorg tussen staatsvermogen en particulier initiatief'. In: E. Jonker en M. van Rossem (red.), *Geschiedenis & Cultuur. Achttien opstellen*. Den Haag: SDU, 1990, 119-130.
- Delvigne, Rob, *Willem Frederik Hermans in de prijzen*. Amsterdam: Stichting Hermans-magazine, 1998. [1998a]
- Delvigne, Rob, 'Van fascinerend tot fascistisch. J.B. Charles en Hermans' schrijverschap'. In: *Literatuur* 15 (1998), nr. 3, 156-161. [1998b]
- Demets, Paul, 'Een arrièr-gardist van de avant-garde. Over Paul Snoek als dubbeltalent'. In: *Verkenningen* 1 (2012), 32-51.
- Demoor, Marysa (red.), *Marketing the Author. Authorial Personae, Narrative Selves and Self-Fashioning, 1880-1930*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Denis, Benoît, 'Criticism and Engagement in the Belle Epoque. The Autonomy of Literature and the Social Function of the Writer during the Third Republic'. In: Gillis J. Dorleijn, Liesbeth Korthals Altes en Ralf Grüttemeier (red.), *The Autonomy of Literature at the Fin de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven: Peeters, 2007, 29-40.
- Dera, Jeroen, 'De potscherf in het woestijnzand. Hans Faverey: beeld en beeldvorming'. In: *Spiegel der letteren* 54 (2012), nr. 4, 459-489.
- Dera, Jeroen, 'Stichtelijke steekspelen. Literaire programma's op de vooroorlogse NCRV-radio'. In: *Nederlandse letterkunde* 18 (2013), nr. 2, 101-121. [2013a]
- Dera, Jeroen, 'In de catacomben van de omroep. Aandacht voor literatuur in *De radiogids* (Vara, 1929-1941)'. In: *Ts* 33 (2013), 19-36. [2013b]
- Deyssel, Lodewijk van, *Over literatuur, (de heer F. Netscher)*. Z.p.: z.u., [1886].
- Deyssel, L. van, *Kritieken. Verzamelde werken van L. van Deyssel deel 4*. Amsterdam: Scheltema en Holkema's Boekhandel, 1919. [1919a]
- Deyssel, L. van, *Beschouwingen en kritieken. Verzamelde werken van L. van Deyssel deel 5*. Amsterdam: Scheltema en Holkema's Boekhandel, 1919. [1919b]
- Deyssel, L. van [gepubliceerd onder pseudoniem A.J.], *Multatuli. Multatuli en mr. J. van Lennep, Multatuli en de vrouwen*. Rotterdam: W.L. & J. Brusse's Uitgevers-maatschappij, 1922 (1891).
- Deyssel, L. van, *De kleine republiek*. Met een nawoord van Harry G.M. Prick. Den Haag: Bert Bakker, 1975 (1889).
- Deyssel, Lodewijk van, *Het Ik. Heroïsch-individualistische dagboekbladen, gevolgd door Caesar*. Bezorgd, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1978.
- Deyssel, Lodewijk van, *De scheldkritieken*. Bezorgd, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1979 (1952). [1979a]
- Deyssel, Lodewijk van [eerste druk gepubliceerd onder pseudoniem A.J.], *Blank en geel*. Met een nawoord van Harry G.M. Prick. Amsterdam: Bert Bakker, 1979 (1894). [1979b]
- Deyssel, Lodewijk van, "'Tegen de hitte en de schrijfkramp in". *Papieren van Levensbeheer uit de*



- zomer van 1891'. Bezorgd door Harry G.M. Prick. In: *Maatstaf* 28 (1980), nr. 8-9, 1-28.
- Deyssel, Lodewijk van, *Het leven van Frank Rozelaar*. Bezorgd, ingeleid en van aantekeningen voorzien door Harry G.M. Prick. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1982 (1911/1956).
- Deyssel, Lodewijk van, *De Adriaantjes. Jongensjeugd-schetsen*. Bezorgd en van een nawoord voorzien door Harry G.M. Prick. Amsterdam: Querido, 1983 (1901-1902).
- Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Parijs: Honoré Champion, 2007.
- Dietz, Feike en Lidewij Ponjee, 'Sara Burgerhart als leeswijzer. Literaire socialisatie via lezende personages'. In: *Nederlandse Letterkunde* 18 (2013), nr. 1, 79-100.
- Dijkhuis, Hans, *Monarchia. Het fenomeen van het koningschap*. Amsterdam: Boom, 2010.
- Dillon, Elizabeth Maddock, 'Sentimental Aesthetics'. In: *American Literature* 76 (2004), nr. 3, 495-523.
- Dinaux, C.J.E., 'De acacia's van Hermans schreien vergeefs. Het woord is aan de wrok'. In: *Haarlems Dagblad*, 2 februari 1952.
- Doesburg, Theo van, 'Ik heb weer veel nieuwe denkbeelden opgedaan'. *Oeuvrecatalogus*. Redactie Els Hoek. Utrecht/Otterlo/Bussum: Centraal Museum/Kröller-Müller Museum/THOTH, 2000.
- Dongelmans, B.P.M., 'Over intekenaren, kopers en lezers. Een zoektocht naar een leesgezelschap te Nieuwenhuis'. In: *De negentiende eeuw* 14 (1990), nr. 2-3, 189-203.
- Dongelmans, B.P.M., *Johannes Immerzeel jr. (1776-1841)*. Amstelveen: Ernst & Co, 1992.
- Dongelmans, Berry en José de Kruijf, 'Technische vooruitgang zoekt gretig publiek. Het boekedrijf in de negentiende eeuw'. In: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 17 (2010), 220-252.
- Dongen, Menno van, 'Meningsuiting'. In: *de Volkskrant*, 15 maart 2008.
- Doorman, Maarten. *De romantische orde*. Amsterdam: Bert Bakker, 2004.
- Doorman, Maarten, *Rousseau en ik. Over de erfzonde van de authenticiteit*. Amsterdam: Bert Bakker, 2012.
- Dorleijn, Gillis J., 'De muzikale verwijzing als positioneringsmiddel'. In: *Nederlandse Letterkunde* 12 (2007), nr. 4, 241-256.
- Dorleijn, Gillis J., 'De plaats van tekstanalyse in een institutioneel-poëtische benadering'. In: *Nederlandse letterkunde* 14 (2009), nr. 1, 1-19.
- Dorleijn, Gillis J., 'De auteur: levende dode en amfibie. Over de wisselende blik van de literatuurwetenschapper en zijn oogkleppen'. In: *Vooy's* 28 (2010), nr. 2, 8-19. [2010a]
- Dorleijn, Gillis J., 'De jaren dertig bestaan niet! Verkenning van een literaire ruimte'. In: Koen Rymenants e.a. (red.), *Literatuur en crisis. De Vlaamse en Nederlandse letteren in de jaren dertig*. Antwerpen: AMVC-Letterenhuis, 2010, 18-40. [2010b]
- Dorleijn, Gillis J. e.a. (red.), *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Dorleijn, Gillis J. en Wiljan van den Akker, 'De zelfprofilering van Albert Verwey als modern auteur'. In: *Spiegel der Letteren* 50 (2008), nr. 4, 433-461.
- Dorleijn, Gillis J., Ralf Grüttemeier en Liesbeth Korthals Altes, "'The Autonomy of Literature': to be Handled with Care. An Introduction'. In: Gillis J. Dorleijn, Liesbeth Korthals Altes en Ralf Grüttemeier (red.), *The Autonomy of Literature at the Fin de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven: Peeters, 2007, ix-xxvi.
- Dorleijn, Gillis J., Ralf Grüttemeier en Liesbeth Korthals Altes, 'Aspects of Authorship. Professionalising – Posturing – Intention. An Introduction'. In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier en Liesbeth Korthals Altes (red.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, 2010, 81-93.
- Dorleijn, G.J. en Kees van Rees (red.), *De productie van literatuur. Het Nederlandse literaire veld 1800-2000*. Nijmegen: Vantilt, 2006.
- Drentje, Jan, *Thorbecke. Een filosoof in de politiek*. Amsterdam: Boom, 2004.



- Dougherty, Carol, *Prometheus*. New York/Abingdon: Routledge, 2006.
- Dubois, Pierre H., 'Mandarijnen op zwavelzuur'. In: *Het vaderland*, 19 februari 1955.
- Duinkerken, Anton van, 'Lodewijk van Deysse 1864-1952'. In: *De Gids* 115 (1952), 81.
- Dupuis, Michel, *Hermans' dynamiek. De romanwereld van W.F. Hermans*. Den Haag: BZZTôH, 1985.
- Duyvendak, Lizet en Saskia Pieterse (red.), *Van spiegels en vensters. De literaire canon in Nederland. Fragmenten*. Hilversum: Verloren, 2009.
- Eakin, Paul John, *How Our Lives Become Stories*. Ithaca/Londen: Cornell University Press, 1999.
- Eckeren, Gerard van, 'Idee en Leven. Kantteekeningen bij de Literatuur van den Dag XLV'. In: *Den Gulden Winckel* 14 (1915), 118-120. [1915a]
- Eckeren, Gerard van, 'Idee en Leven. Kantteekeningen bij de Literatuur van den Dag XLVI'. In: *Den Gulden Winckel* 14 (1915), 137-141. [1915b]
- Eckeren, Gerard van, 'Idee en Leven. Kantteekeningen bij de Literatuur van den Dag LXXVII'. In: *Den Gulden Winckel* 23 (1924), 145-149.
- Eeden, Frederik van, 'Vrouwenkwesie en socialisme'. In: Frederik van Eeden, *Studies. Eerste reeks*. Amsterdam: W. Versluys, 1897 (1890), 246-264.
- Een Inwoner van Utopia [pseudoniem van J.B.D. Wibmer?], *Brief aan den schrijver der Utopiaansche Courant [...]. Geschreven aldaar, in den Focquenbrochiaansche schrijfstijl*. Amsterdam: Gebroeders Van Arum, [1820].
- Een makelaar in staatseffecten, *Een tweede Max Havelaar! Kabalen van de beurs*. Amsterdam: Visser, 1863.
- Een' regtsgeleerde, *Gewigtige aanmerkingen, briefwijze medegedeeld aan den schrijver van de Brieven over den tegenwoordigen toestand van den koophandel*. Amsterdam: A. Vink, 1819.
- Eijden-Andriessen, Cecile van, 'Moralinezuur' en voorlichting. *De twee gezichten van Idil in het katholieke debat om de moderniteit, 1937-1970*. Tilburg: Stichting Zuidelijk Historisch Contact, 2010.
- Eijden-Andriessen, Cecile van, 'Idil, "richtingwijzer in een labyrint". De geschiedenis van een katholieke recensiedienst in vogelvlucht'. In: Marita Mathijssen (red.), *Boeken onder druk. Censuur en pers-onvrijheid in Nederland sinds de boekdrukkunst*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, 105-120.
- Eksteins, Modris, *Lenteriten. De Eerste Wereldoorlog en het ontstaan van de nieuwe tijd*. [Vertaald door Tilly Schel.] Antwerpen/Amsterdam: Manteau/Anthos, 2003 (1990).
- Ellis, Markman, *The Politics of Sensibility. Race, Gender and Commerce in the Sentimental Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Erp, Herman van, *Hegel*. Amsterdam/Leuven: Boom/LannooCampus, 2013.
- Ety, Elsbeth, 'De smakeloze ironie van W.F. Hermans'. In: *De Waarheid*, 5 maart 1983.
- Ety, Elsbeth, 'W.F. Hermans van nabij'. In: *NRC Handelsblad*, 1 maart 1999.
- Ety, Elsbeth, "'Ik kan goed luisteren, dat vinden mannen heerlijk". Annie Salomons en haar literaire circuit'. In: *Armada* 11 (2005), nr. 41, 20-29.
- Everard, Myriam en Ulla Jansz (red.), *De minotaurus onzer zeden. Multatuli als heraut van het feminisme*. Amsterdam: Aksant, 2010.
- Eyssens, Henk, 'Het dossier Fabriekskinderen'. In: *Jaarboek Letterkundig Museum* 8 (1999), 19-32.
- Fallon, Stephen M., *Milton's Peculiar Grace. Self-Representation and Authority*. Ithaca: Cornell University Press, 2007.
- Feil, Ernst, *Antithetik neuzeitlicher Vernunft. 'Autonomie – Heteronomie' und 'rational – irrational'*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1987.
- Feith, Rhijnvis, *Brieven over verscheide onderwerpen. Deel 3*. Amsterdam: Johannes Allart, 1787.
- Feith, Rhijnvis, *Julia*. Geëditteerd door J.J. Kloek en A.N. Paasman. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1982 (1783).
- Fenoulhet, Jane, 'Intimate Emancipation. Mystical Experience in the Work of Carry van Bruggen and Ety Hillesum'. In: *Forum for Modern Language Studies* 42 (2006), nr. 3, 213-225.

- Fenoulhet, Jane, *Making the Personal Political. Dutch Women Writers 1919-1970*. London: Legenda, 2007.
- Fens, Kees, 'Hoge gewaarwordingen'. In: *de Volkskrant*, 14 februari 2003.
- Ferron, Louis, 'Versteende vruchten'. In: *Vrij Nederland*, 22 september 1979.
- Fish, Stanley, 'Rhetoric'. In: Frank Lentricchia en Thomas McLaughlin (red.), *Critical Terms for Literary Study*. Tweede herziene druk. Chicago/Londen: The University of Chicago Press, 1995 (1990), 203-222.
- Flathman, Richard, *Freedom and Its Conditions. Discipline, Autonomy, and Resistance*. New York/Abingdon: Routledge, 2003.
- Flothuis, Trino, 'Nederland gaat ramp tegemoet'. In: Frans A. Janssen (red.), *Scheppend nihilisme*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1983 (1979), 108-122.
- Fokke Simonsz, Arend, *De moderne Helicon*. Geëditeerd door Lotte Jensen en Alan Moss. Nijmegen: Vantilt, 2010 (1792).
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984.
- Fontijn, Jan, 'Prometheus en de allumeuse. Carry van Bruggen als grensfiguur'. In: *De Revisor* 4 (1977), nr. 6, 51-56.
- Fontijn, Jan, 'Monarchie als wapen tegen de nivellering'. In: Jan Fontijn, *Leven in extase. Opstellen over mystiek en muziek, literatuur en decadentie rond 1900*. Amsterdam: Querido, 1983, 185-195.
- Fontijn, Jan, *Tweespalt. Het leven van Frederik van Eeden tot 1901*. Amsterdam: Querido, 1990.
- Fontijn, Jan, '8 mei 1896: Marius Bauer arriveert in Moskou'. In: M.A. Schenkeveld-Van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff, 1998 (1993), 557-561.
- Fortuin, Arjen, 'Een jurist en een dichter tussen ratio en woede'. In: *NRC Handelsblad*, 27 augustus 2010.
- Foucault, Michel, 'What Is an Author?' In: Michel Foucault, *The Foucault Reader*. Samengesteld door Paul Rabinow. New York: Pantheon Books, 1984, 101-120.
- Foucault, Michel, *De wil tot weten. Geschiedenis van de seksualiteit I*. Nijmegen: SUN, 1985 (1976).
- Francken, Eep, *De veelzinnige muze van E. Douwes Dekker*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1990.
- Franken, Christien, A.S. Byatt. *Art, Authorship, Creativity*. Basingstoke/New York: Palgrave, 2001. [Frankenhuysen, D. van], *De koning in Gelderland bij de overstromingen in Januarij 1861*. Z.p.: z.u., [1861].
- Franssen, Gaston, 'Al is ons prinsje nog zo klein, toch zal hij eenmaal Koning zijn. De Adriaantjes van Lodewijk van Deyssel en het pointillisme'. In: *Vooy's* 16 (1998), 4-16.
- Franssen, Gaston, 'Literary Celebrity and the Discourse on Authorship in Dutch Literature'. In: *Journal of Dutch Literature* 1 (2010), nr. 1, 91-113.
- Freud, Sigmund, 'Aan gene zijde van het lustprincipe'. In: Sigmund Freud, *Werken 8: 1917-1923*. Bezorgd door Wilfred Oranje. Amsterdam: Boom, 2006 (1920), 162-218.
- Furedi, Frank, *Authority. A Sociological History*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2013.
- Gabriëls, Susanne, 'De schrijver is geheel onschuldig verklaard'. In: *Secrete Penitentie* 5 (1990), 39-51.
- Gallagher, Catherine, *Nobody's Story. The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace, 1670-1820*. Oxford: Clarendon Press, 1994.
- Gay, Peter, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Volume I: Education of the Senses*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1984.
- Gay, Peter, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Volume II: The Tender Passion*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1986.
- Gee, James Paul, *An Introduction to Discourse Analysis. Theory and Method*. New York/Abingdon: 2014 (1999).

- Geerdink, Nina, *Dichters en verdiensten. De sociale verankering van het dichterschap van Jan Vos (1610-1667)*. Hilversum: Verloren, 2012.
- Geldof, Koenraad, 'Authority, Reading, Reflexivity. Pierre Bourdieu and the Aesthetic Judgment of Kant'. In: *Diacritics* 27 (1997), nr. 1, 20-43.
- Genette, Gérard, *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Vertaald door Jane E. Lewin. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 1997 (1987).
- Gerdes, E., *Riekje. Eene vertelling uit den watersnood*. Leiden: Sijthoff, [1861].
- Geurts, Anna P.H., *Makehift Freedom Seekers. Dutch Travellers in Europe, 1815-1914*. Proefschrift University College Oxford, 2013. [2013a]
- Geurts, Anna P.H., 'Reizen en schrijven door Noord-Nederlanders: een overzicht'. In: *De negentiende eeuw* 37 (2013), nr. 4, 264-288. [2013b]
- Giele, J.J., *De pen in aanslag. Revolutionairen rond 1848*. Bussum: Fibula/Van Dishoeck, 1968.
- Gielen, Pascal, *Kunst in netwerken. Artistieke selecties in de hedendaagse dans en de beeldende kunst*. Tiel: Lannoo, 2008 (2003).
- Glaudemans, Willem Gerard, *De mythe van het tweede hoofd. De literatuuropvattingen van W.F. Hermans, 1945-1964*. Proefschrift Rijksuniversiteit Utrecht, 1990.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth etc.: Penguin, 1974 (1959).
- Goldstone, Andrew, *Fictions of Autonomy. Modernism from Wilde to de Man*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Gomperts, H.A., 'Aanval van W.F. Hermans in insinuerend pamflet'. In: *Het Parool*, 10 februari 1955.
- Gomperts, H.A., *Jagen om te leven*. Amsterdam: Van Oorschot, 1960 (1949).
- Gomperts, H.A. en Hans Keller (filmmakers), *Literaire ontmoetingen. De legendarische tv-documentaires van H.A. Gomperts en Hans Keller*. [Amsterdam]: Bas Lubberhuizen, 2009.
- Goring, Paul, *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Gorp, Hendrik van, Dirk Delabastita en Rita Ghesquiere, *Lexicon van literaire termen*. Achtste herziene druk. Mechelen: Wolters Plantyn, 2008 (1980).
- Gras, Henk, 'Een stad waar men zich koninklijk kan vervelen'. *De modernisering van de theatrale vermaaklijkheden buiten de schouwburg in Rotterdam, circa 1770-1860*. Hilversum: Verloren, 2009.
- Grave, Jaap, *Na de roes. Over verbeeldingskracht en utopieën in de literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2012.
- Grave, Jaap, Olf Praamstra en Hans Vandevoorde (red.), *150 Jahre Max Havelaar / 150 Years Max Havelaar. Multatuli's Roman in neuer Perspektive / Multatuli's Novel from New Perspectives*. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 2012.
- Greenblatt, Stephen, *Shakespeare's Freedom*. Chicago/Londen: University of Chicago Press, 2010.
- Grever, Maria en Berteke Waaldijk, *Feministische Openbaarheid. De Nationale Tentoonstelling van Vrouwenarbeid in 1898*. Amsterdam: Stichting Beheer IISG/IIAV, 1998.
- Greving, Germa, 'Vanuit twist en tweespraak. De ontstaansgeschiedenis van de Multatuli-huldiging in 1910'. In: *Over Multatuli* 71 (2013), 25-44.
- Griffin, Robert J., 'Anonymity and Authorship'. In: *New Literary History* 30 (1999), nr. 4, 877-895.
- Griffin, Robert J. (red.), *The Faces of Anonymity. Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Groothuizen, Jolijn, 'Tot hier en niet verder!? De kiesrechtbetoging van 20 september 1885'. In: *De negentiende eeuw* 35 (2011), nr. 3, 119-139.
- Grunberg, Arnon, 'De kus van de geslachte varkens'. In: *NRC Handelsblad*, 20 februari 2009.
- Grunberg, Arnon, 'Voetnoot. Obsceen'. In: *de Volkskrant*, 5 oktober 2010. [2010a]
- Grunberg, Arnon, *Huid en Haar*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2010. [2010b]
- Grunberg, Arnon, 'Voetnoot. Chinese schrijvers'. In: *de Volkskrant*, 28 december 2011.

- Grüttemeier, Ralf, 'Sprachskepsis Im Modernismus – Eine Texteigenschaft? Anhand Von Carry Van Bruggen: *Eva* (1927)'. In: *Neophilologus* 89 (2005), nr. 2, 181-200.
- Grüttemeier, Ralf, 'Law and the Autonomy of Literature'. In: Gillis J. Dorleijn, Liesbeth Korthals Altes en Ralf Grüttemeier (red.), *The Autonomy of Literature at the Fin de Siècles (1900 and 2000). A Critical Assessment*. Leuven: Peeters, 2007, 175-192.
- Grüttemeier, Ralf, 'Interdisciplinariteit als participerende objectivering. Over de erkenning van de institutionele autonomie van literatuur in het recht in Nederland rond 1920'. In: *Nederlandse Letterkunde* 16 (2011), nr. 2, 65-84.
- Hagiosimandre, *Max Havelaar! Een beroep op de Nederlandsche vrouwen*. Amsterdam: R.C. Meijer, 1861.
- Haitsma Mulier, E.O.G. en W.R.E. Velema (red.), *Vrijheid. Een geschiedenis van de vijftiende tot de twintigste eeuw*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1999.
- Halsema, J.D.F. van, *Epifanie. Ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900*. Groningen: Historische Uitgeverij, 2006.
- Ham, Laurens, 'Ik blijf altijd verongelikt'. In: *De Groene Amsterdammer* 134 (2010), nr. 31, 44-47.
- Ham, Laurens, 'A "Farewell to Literature" in 1860? The Problem of Literariness in the Work of Multatuli (1820-1887)'. In: M. Frederiksson (red.), *Current Issues in European Cultural Studies Conference Proceedings*. Linköping: Linköping University Electronic Press, 2011, 467-473. [2011a]
- Ham, Laurens, 'Verbroken familiebanden. Negentiende-eeuwse consensuscultuur in liefdadigheidsuitgaven rond 1861'. In: *Neerlandica Wratislaviensia XX* (2011), 113-127. [2011b]
- Ham, Laurens, 'Multatuli, een zelfcreatie'. In: *Academische Boekengids* 85 (2011), 2-6. [2011c]
- Ham, Laurens, 'Het gebod of het genot. Multatuli als liefdadigheidsschrijver'. In: *Over Multatuli* 34 (2012), nr. 68, 4-19. [2012a]
- Ham, Laurens, 'Theo van van Doesburg'. In: *Kritisch literatuur lexicon*, september 2012. [2012b]
- Ham, Laurens, 'Eerst groen dan rood dan grijs. Nederland leest W.F. Hermans' *De donkere kamer van Damokles*'. In: *De Groene Amsterdammer* 136 (2012), nr. 44. [2012c]
- Ham, Laurens, 'De schrijver die zichzelf overleefde. Over een kritieke periode in het werk van Willy Roggeman'. In: Hans Demeyer, Carl de Stryker en Sven Vitse (red.), *De ruimte van Roggeman*. Gent: Academia Press, 2013, 123-139.
- Ham, Laurens, 'Occasional Writer, Sensational Writer. Multatuli as a Sentimental Benevolence Writer in the 1860s'. In: André Lardinois e.a. (red.), *Texts, Transmissions, Receptions. Modern Approaches to Narratives*. Leiden: Brill, 2015, 295-311.
- Ham, Laurens, 'Met huid en haar aan de realiteit overgeleverd. Arnon Grunberg in het licht van het kapitalistisch realisme en het post-postmodernisme'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, te verschijnen. [te verschijnen a]
- Ham, Laurens, 'Ach, mijn martelaartje! J.B.D. Wibmers postures en de ruimte voor politieke kritiek rond 1820'. In: *De negentiende eeuw* 39 (2015), nr. 1, te verschijnen. [te verschijnen b]
- Ham, Laurens, 'Onttroonde koning. De veranderde beeldvorming van Lodewijk van Deysse!'. In: *Vooy's* 32 (2014), nr. 4, te verschijnen. [te verschijnen c]
- Ham, Laurens en Ivo Nieuwenhuis, 'Publiek, ik veracht u ... enigszins. Discursieve autonomie in Nederland rond 1800'. In: *Spiegel der letteren* 55 (2013), nr. 1, 1-33.
- Ham, Laurens en Frans Ruiter, 'Posturing on the Threshold. Author Pictures on Front Covers'. In: Nathalie Collé-Bak, Monica Latham en David Ten Eyk (red.), *Book Practices & Textual Itineraries 3. Contemporary Textual Aesthetics*. Nancy: PUN – Éditions universitaires de Lorraine, te verschijnen.
- Hambel, Vera, *Verwendung und Bedeutung der Alraune in Geschichte und Gegenwart. 'Die alte Heydnische Abgöttische Fabel von der Alraun'*. Proefschrift Universität Passau, 2003.
- Hanou, A.J. en G. Vis (red.), *Johannes Kinker (1764-1845). Briefwisseling. Deel III: 1829-1845*. Rodopi: Amsterdam/Atlanta, 1994.

- Hanssen, Léon, *Want alle verlies is winst. Menno ter Braak 1902-1930*. Amsterdam: Balans, 2000.
- Hanssen, Léon, *Sterven als een polemist. Menno ter Braak 1930-1940*. Amsterdam: Balans, 2001.
- Hardie, Philip en Helen Moore, *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Hart, Maarten 't, 'De vriendelijkheid zelve'. In: *Vrij Nederland*, 6 december 2013.
- Hartmans, Rob, 'Het rotzakje in de mens'. In: *De Groene Amsterdammer*, 9 september 2010.
- Hartsen, F.A., *Over onkuischheid. Practisch-philosophische en paedagogische studie*. Amersfoort: A.M. Slothouwer, 1867.
- Hartsen, F.A., *Nederlandsche toestanden. Uit het leven van een lijder*. Hilversum: Verloren, 1996 (1870). [Hassels, L.F.J.], *Teregtwijzing, dat niet de heer Van der Biesen, maar wel wijlen J.B.D. Wibmer, ontwerper en stichter van het Handelsblad is geweest*. Amsterdam: L.F.J. Hassels, 1845.
- Havenaar, Ronald, *Muizenhol. Nederland volgens Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: G.A. van Oorschoot, 2003.
- Havenaar, Ronald, 'Altijd in het verzet gebleven'. In: *Vrij Nederland*, 28 augustus 2010.
- Heijne, Bas, *Angst en schoonheid. Louis Couperus, de mystiek der zichtbare dingen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2013.
- Heinich, Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*. Parijs: Édition La Découverte, 2000.
- Heinich, Nathalie, *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Vertaald door Heleen Gelinck. Amsterdam: Boekmanstichting, 2003.
- Heinich, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard, 2005.
- Hemels, Joan, *Op de bres voor de pers. De strijd voor de klassieke persvrijheid*. Assen: z.u., 1969.
- Hendrickx, Wilfried, *Het infrarood en het ultraviolet*. Antwerpen/Baarn: Houtekiet/de Prom, 1997.
- Hendriksma, Martin, 'Biografie van "sublieme, gekke vent"'. In: *Haagsche Courant*, 18 februari 2003.
- Herman, Luc en Bart Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*. Brussel/Nijmegen: VUBPress/Vantilt, 2005 (2001).
- Hermans, Willem Frederik [gepubliceerd onder pseudoniem Fjodor Klondyke], *Misdaad aan de Noordpool*. [Amsterdam]: [De Motor], [1946].
- Hermans, Willem Frederik, 'Leven voor de literatuur'. In: *Criterion* (1948), nr. 6, 364-378.
- Hermans, Willem Frederik, 'Pionier in het vacuüm'. In: Anoniem (red.), *Over Multatuli*. Amsterdam: Van Oorschoot, 1950, 26-32.
- Hermans, Willem Frederik, 'Ik heb altijd gelijk'. In: *Podium 7* (1951), nr. 3, 184-205.
- Hermans, Willem Frederik, *Mandarijnen op zwavelzuur no 1. Het geweten van de Groene Amsterdammer of Volg het spoor omhoog*. Amsterdam: Van Oorschoot, 1955.
- Hermans, Willem Frederik, *Fotobiografie*. Amsterdam: Thomas Rap, 1969.
- Hermans, Willem Frederik, *Mandarijnen op zwavelzuur. Vierde herziene druk, tweede oplage*. Amsterdam: Thomas Rap, 1976 (1964).
- Hermans, Willem Frederik, *Boze Brieven van Bijkaart*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1977.
- Hermans, Willem Frederik, *De raadselachtige Multatuli*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1987 (1976).
- Hermans, Willem Frederik, *Richard Simmillion, een onvoltooide autobiografie*. Met een nawoord van Arjan Peters. Amsterdam: De Bezige Bij, 2005.
- Hermans, Willem Frederik, *Volledige werken*. Geëditeerd door Jan Gielkens e.a. 24 delen. Amsterdam: De Bezige Bij, 2005-.
- Heuven-Van Nes, E. van, *Koning Willem III en de watersnood van 1861*. Apeldoorn/Zutphen: Paleis Het Loo/Walburg Pers, 1994.
- Heynders, Odile, *Voices of Europe. Literary Writers as Public Intellectuals*. Oratie Tilburg University, 2009. Online via <https://pure.uvt.nl/portal/en/publications/search.html> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Hoekstra, Hanneke, *Het hart van de natie. Morele verontwaardiging en politieke verandering in Nederland*



- 1870-1919. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2005.
- Hofland, H.J.A., 'De onhaalbare eenvoud van de PVV'. In: *NRC Handelsblad*, 29 juni 2011.
- Hogekamp, Bert, Sonja de Leeuw en Huub Wijffes (red.), *Een eeuw van beeld en geluid. Cultuurgeschiedenis van radio en televisie in Nederland*. Hilversum: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, 2012.
- Honings, Rick, *Geleerdheids zetel, Hollands roem! Het literaire leven in Leiden 1760-1860*. Leiden: Primavera Pers, 2011.
- Honings, Rick, 'Een aanwinst voor de bordeelliteratuur. Lidewyde, Een Liefde en de doorbraak van de pornografie'. In: Joost van Driel en Rick Honings (red.), *Pornografie in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Nijgh & Van Ditmar, 2012, 62-73. [2012a]
- Honings, Rick, "'Een ruwe diamant, maar van het eerste water". Het Vondelbeeld in de eerste helft van de negentiende eeuw'. In: *De zeventiende eeuw* 28 (2012), nr. 2, 176-195. [2012b]
- Honings, Rick, 'De mythe van de dichter. Willem Bilderdijks beroemdheidscultus'. In: *Nederlandse letterkunde* 19 (2014), nr. 1, 1-32.
- Honings, Rick en Peter van Zonneveld, *De gefnuikte arend. Het leven van Willem Bilderdijk (1756-1831)*. Met medewerking van Marinus van Hattum. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, 2013.
- [Hoogvliet, Willem], *Waarheen? Een woord aan den lezers van Max Havelaar*. Leiden: P. Engels, 1860.
- Hoola van Nooten, Jan, *Dichtregelen [...] ten voordele van de noodlijdenden door de overstroming, op 29 Jan. 1861*. [Edam]: z.u., 1861.
- Hora Adema, W.R. *Authentieke stukken en dagblad-artikelen, in verband met de bekende Baron-zaak in Kediri*. Apeldoorn: F.J. de Nooij, 1910. [1910a]
- Hora Adema, W.R., (1860) *Max Havelaar, Lebak-zaak, Multatuli; (1910) Moordaanslag, Baron-zaak, Echo Multatuli [...]*. Apeldoorn: F.J. de Nooij, 1910. [1910b]
- Houkes, Annemarie, *Christelijke vaderlanders. Godsdienst, burgerschap en de Nederlandse natie 1850-1900*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2009.
- Huijts, J., 'Prometheus [...] door Carry van Bruggen'. In: *De Amsterdammer*, 10 juli 1920, 10.
- Huisman, Marijke, *Publieke levens. Autobiografieën op de Nederlandse boekenmarkt 1850-1918*. Zutphen: Walburg Pers, 2008.
- Huisman, Marijke, "'Schrijf, want deze woorden zijn getrouw en waarachtig". Religie, gender en autobiografisch schrijverschap in de negentiende eeuw'. In: *De negentiende eeuw* 34 (2010), nr. 2, 140-154.
- Humbeek, Kris, 'Ijlend heen en ijlend weer (geheimzinnig snel)'. In: *Restant* 14 (1991), nr. 2-3, 141-538.
- Hyland, Ken en Brian Paltridge (red.), *Bloomsbury Companion to Discourse Analysis*. Londen/New York: Bloomsbury, 2013 (2011).
- Jackson, K. David, *Adverse Genres in Fernando Pessoa*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Jacobs, M.-A., *Carry van Bruggen. Haar leven en haar werk*. Hasselt: HeideLand, 1963.
- Jannidis, Fotis, *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- Janse, Maartje, *De afschaffers. Publieke opinie, organisatie en politiek in Nederland 1840-1880*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2007.
- Janse, Maartje, 'Op de grens tussen staat en civil society. Samenwerking tussen hervormers en politici, 1840-1880'. In: *De negentiende eeuw* 35 (2011), nr. 4, 169-187.
- Janssen, Frans A. (red.), *Scheppend nihilisme*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1983.
- Janssen, Frans A. e.a., *Het bibliografische universum van Willem Frederik Hermans*. Tweede herziene editie, 2005. Online via [http://www.willemfrederikhermans.nl/tekst/janso37biblor\\_01/](http://www.willemfrederikhermans.nl/tekst/janso37biblor_01/) (ge raadpleegd op 3 september 2014).
- Jensen, Lotte, *Verzet tegen Napoleon*. Nijmegen: Vantilt, 2013.



- Joch, Markus en Norbert Christian Wolf (red.), *Text und Feld. Bourdieu in der Literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 2005.
- Johannes, Gert-Jan, *De barometer van de smaak. Tijdschriften in Nederland 1770-1830*. Den Haag: SDU, 1995.
- Johannes, Gert-Jan, 'Commentaar op de lezing van Rick Honings'. In: *Over Multatuli* 35 (2013), nr. 70, 22-25.
- Johnson, Claudia L., *Jane Austen's Cults and Cultures*. Chicago/Londen: The University of Chicago Press, 2012.
- Jong, Martien J.G. de, *De waarheid (?) omtrent Richard Simmillion. Een essay over een onvoltooide autobiografie van Willem Frederik Hermans*. Baarn: De Prom, 1986.
- Jong, Martien J.G. de, *Duivels plezier en satanisch medelijden. Het rancuneuze schrijven van Willem Frederik Hermans*. Soesterberg: Aspekt, 2006.
- Jongstra, Atte, *De Multatulianen. 125 jaar Multatuli-verering en Multatuli-hulde, bij het 75-jarig jubileum van het Multatuli Genootschap*. Amsterdam: Nijsen, 1985.
- Jongstra, Atte, Kristalman. *Multatuli-oefeningen*. Utrecht etc.: De Arbeiderspers, 2012.
- Julius de Tiende, *De Brandklok of de Loterij zonder Nieten. Een nationaal dichtstukje [...]*. Amsterdam: G.A. Meijer, 1861.
- Jusdanis, Gregory, *Fiction Agonistes*. In *Defense of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2010.
- Kagchelland, A. en M. Kagchelland, *Van dompers en verlichten. Een onderzoek naar de confrontatie tussen het vroege protestantse Réveil en de Verlichting in Nederland (1815-1826)*. Delft: Eburon, 2009.
- Kagchelland, M. en R. Vanderstraeten, 'De watersnood van 1825: Gods roede over Nederland? Een cultuurhistorische studie van A.S. Thelwalls Christelijke opwekking'. In: *Tijdschrift voor sociale geschiedenis* 27 (2001), nr. 2, 201-226.
- Kalmthout, Ton van, 'Naar een volwaardige broodwinning. De moeizame professionalisering van Nederlandse en Vlaamse literatoren 1875-1914'. In: *Boekmancahier* 13 (2001), nr. 47, 35-48.
- Kant, Immanuel, *Kritiek van het oordeelsvermogen*. Ingeleid, vertaald en geannoteerd door Jabik Veenbaas en Willem Visser. Amsterdam: Boom, 2009 (1790).
- Keizer, Madelon de, *De dochter van een gazan. Carry van Bruggen en de Nederlandse samenleving 1900-1930*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Kemperink, Mary, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*. Utrecht/Antwerpen: Veen, 1988.
- Kemperink, Mary, *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
- Kemperink, Mary G., *Van profeet tot patiënt. Visies op kunstenaarschap in de negentiende eeuw*. Oratie Rijksuniversiteit Groningen, 2009.
- Kemperink, Mary, 'Kunstenaar, aristocraat en zakenman: Louis Couperus' self-fashioning'. In: *Spiegel der Letteren* 55 (2013), nr. 3, 375-401.
- Kersteman, Franciscus Lievens, *Zeldzaame levens-gevallen van J.C. Wyerman*. Geëditeerd door M. van Vliet. Leiden: Astraea, 1994 (1756).
- Kersten, Dennis, *Travels With Fiction in the Field of Biography. Writing the Lives of Three Nineteenth-Century Authors*. Proefschrift Radboud Universiteit Nijmegen, 2011.
- Keulemans O.C., Th. J. Idenburg en J. Pen, *De intellectueel in de samenleving*. Assen: Van Gorcum, G.A. Hak en Dr. H.J. Prakke, 1953.
- Kieft, Ewoud, 'De halve polemist. Hermans contra Ter Braak'. In: Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009, 137-163.
- Kieft, Ewoud, *Oorlogsmythen. Willem Frederik Hermans en de Tweede Wereldoorlog*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2012.

- Kimmelman, Burt, *The Poetics of Authorship in the Later Middle Ages. The Emergence of the Modern Literary Persona*. New York etc.: Lang, 1996.
- Kindt, Tom en Hans-Harald Müller, *The Implied Author. Concept and Controversy*. Berlijn etc.: De Gruyter, 2006.
- Kittler, Friedrich A., *Gramophone, Film, Typewriter*. Vertaald door Geoffrey Winthrop-Young en Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press, 1999 (1986).
- Kleinschmidt, Erich, *Autorschaft. Konzepte einer Theorie*. Tübingen/Basel: Francke Verlag, 1998.
- Kloek, Joost, 'Reconsidering the Reading Revolution. The Thesis of the "Reading Revolution" and a Dutch Bookseller's Clientele around 1800'. In: *Poetics* 26 (1999), nr. 5-6, 289-307.
- Kloek, J.J. en W.W. Mijnhardt, 1800. *Blauwdrukken voor een samenleving*. Den Haag: SDU, 2001.
- Klomp, Henk A., *De Relativiteitstheorie in Nederland. Breekijzer voor democratisering in het Interbellum*. Utrecht: Epsilon, 1997.
- Kloos, Willem, 'Literaire kroniek'. In: *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886), 293-303.
- Knuvelde, G.P.M., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 3*. Den Bosch: Malmberg, 1973 (1948-1953).
- Knuvelde, G.P.M., *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde. Deel 4*. Den Bosch: Malmberg, 1976 (1948-1953).
- Koch, Jeroen, *Koning Willem I, 1772-1843*. Amsterdam: Boom, 2013.
- Koops-Van Bruggen, G., 'Nomen est omen'. In: *Over Multatuli* 12 (1990), nr. 24, 63-70.
- Kord, Susanne, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft, 1700-1900*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1996.
- Korthals Altes, Liesbeth, *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln/Londen: University of Nebraska Press, 2014.
- Kristeva, Julia, 'Is There a Feminine Genius?' In: *Critical Inquiry* 30 (2004), 493-504.
- Krol, Ellen, *De smaak der natie. Opvattingen over huiselijkheid in de Noord-Nederlandse poëzie van 1800 tot 1840*. Hilversum: Verloren, 1997.
- Kruseman, A.C., *Bouwstoffen voor een geschiedenis van den Nederlandschen boekhandel gedurende de halve eeuw 1830-1880*. Amsterdam: P.N. van Kampen & Zoon, 1886-1887.
- Kruseman, Mina, *De moderne Judith. Allerhandebundeltje*. Dordrecht: Revers, 1873.
- Kruseman, Mina [gepubliceerd onder pseudoniem Stella Oristorio di Framma], *Meester Kritiek. Geen roman of novelle maar een satire [...]*. Middelburg: Gebroeders Abrahams, 1874.
- Kruseman, Mina, *Mijn leven. Drie delen*. Dordrecht: J.P. Revers, 1877.
- Kruseman, Mina, *Een huwelijk in Indië*. Ingeleid door Vilan van der Loo. Amsterdam: KIT Publishers, 2009 (1873).
- Kuitert, Lisa, *Het ene boek in vele delen. De uitgave van literaire series in Nederland, 1850-1900 [...]*. Amsterdam: De Buitenkant, 1993.
- Kuitert, Lisa, 'In den beginne was de schrijver. Maar dan? De beroepsauteur in boekhistorisch onderzoek'. In: *Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis* 1 (1994), 89-106.
- Kuitert, Lisa, 'Schrijver van beroep. De professionalisering van de literaire auteur in de negentiende eeuw'. In: *Boekmancahier* 13 (2001), nr. 47, 23-33.
- Kuitert, Lisa, *De waarde van woorden. Over schrijverschap*. Amsterdam: Vossiuspers, 2002.
- Kuitert, Lisa, 'The Author's Image. Nineteenth-Century Conventions and Techniques in Author Portraits'. In: *Quaerendo* 37 (2007), 212-225.
- Kuitert, Lisa, "'Reading the Body": Author's Portraits and their Significance for the Nineteenth-Century Reading Public'. In: Arianne Baggerman, Rudolf Dekker en Michael Mascuch (red.), *Controlling Time and Shaping the Self. Developments in Autobiographical Writing since the Sixteenth Century*. Leiden etc.: Brill, 2011, 355-371.
- Kulk, T.C. van der, 'Een minder juiste, zeker onvolledige diagnose'. In: *De Tijdspiegel* 29 (1888), deel III, 271-279.

- Lahire, Bernard, *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Parijs: Éditions La Découverte, 2006.
- Lahire, Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*. Parijs: Éditions La Découverte, 2010.
- Lansdown, Richard, *The Autonomy of Literature*. Basingstoke etc.: Macmillan, 2001.
- Laqueur, Thomas W., *Solitary Sex. A Cultural History of Masturbation*. New York: Zone Books, 2004.
- Leemans, Inger en Gert-Jan Johannes, *Worm en donder. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1700-1800*. Amsterdam: Bert Bakker, 2013.
- Leijnse, Elisabeth, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*. Genève: Droz, 1995.
- Lethen, Helmut, *Verhaltenslehre der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.
- Lion, Iz. J., *Mijn staatkundig leven. Bijdrage tot de kennis der dagbladders in Nederland*. Den Haag: H.C. Susan, 1865.
- Luger, Bernt, *Wie las wat in de negentiende eeuw?* Samengesteld door Willem van den Berg en Marita Mathijssen. Utrecht: Matrijs, 1997.
- Luhmann, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999 (1995).
- Maas, Beyke, “‘Gedeeltelijke flauwheid & gedeeltelijke scheuring.’” Literatuur als arena van concurrerende idealen: het geval Jacob van Lennep’. In: *neerlandistiek.nl* 7-10, 2007. Online via <http://www.meertens.knaw.nl/neerlandistiek/> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Maas, Beyke, ‘Een verdeeld volk kan niet gelukkig blijven. Verzoening, drift en sensibele in de Bataafs-Franse tijd’. In: Lotte Jensen en Lisa Kuitert (red.), *Geluk in de negentiende eeuw*. Amsterdam: Bert Bakker, 2009, 173-184.
- Maas, Michel, ‘Slechts thuis tussen zijn vijanden. Willem Frederik Hermans was de beste en hij had altijd gelijk: portret van een meester-polemist’. In: *de Volkskrant*, 28 april 1995.
- Maas, Nop, ‘1 juli 1869: De afschaffing van het dagbladzegel’. In: M. A. Schenkeveld-van der Dussen (red.), *Nederlandse literatuur: een geschiedenis*. Amsterdam/Antwerpen: Contact, 1998 (1993), 490-494. [1998a]
- Maas, Nop, ‘Satirische tijdschriften in Nederland. *Asmodée*’. In: *De Parelduiker* 3 (1998), nr. 2, 38-45. [1998b]
- Maas, Nop, “‘Dat boek is meer dan een boek – het is een mensch.’” Reacties op *Max Havelaar* in 1860’. In: Nop Maas, *Multatuli voor iedereen (maar niemand voor Multatuli)*. Nijmegen: Vantilt, 2000, 7-49. [2000a]
- Maas, Nop, “‘Een arabesque van aandoeningen’. Over *Minnebrieven*’. In: Nop Maas, *Multatuli voor iedereen (maar niemand voor Multatuli)*. Nijmegen: Vantilt, 2000, 51-63. [2000b]
- Maigneueau, Dominique, *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Parijs: Armand Colin, 2004.
- Maigneueau, Dominique, ‘Auteur et image d'auteur en analyse du discours’. In: *Argumentation et Analyse du Discours* 3 (2009). Online via <http://aad.revues.org/656> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Mari, Henk de, ‘Weinreblijft uit de lucht gegrepen’. In: *De Telegraaf*, 1 september 1976.
- Marissing, Lidy van, *28 interviews*. Amsterdam: Meulenhoff, 1971.
- Marja, A., ‘Vitriool van het onfatsoen’. In: *Maatstaf* 3 (1955-1956), 189-203.
- Marx, William, *Het afscheid van de literatuur. De geschiedenis van een ontwaarding 1700-2000*. Vertaald door Katelijne de Vuyst. Amsterdam/Antwerpen: Querido, 2008 (2005).
- Mascuch, Michael, *Origins of the Individualist Self. Autobiography and Self-Identity in England, 1591-1791*. Cambridge: Polity Press, 1997.
- Mathijssen, Marita, *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam: Querido, 2002.
- Mathijssen, Marita, ‘Literaire subsidies in de negentiende eeuw?’ In: Marita Mathijssen, *Nederlandse*

- literatuur in de Romantiek 1820-1880. Nijmegen: Vantilt, 2004, 189-203. [2004a]
- Mathijssen, Marita, 'De mythe terug. Negentiende-eeuwse literatuur als travestie van maatschappelijke conflicten'. In: Marita Mathijssen, *Nederlandse literatuur in de Romantiek 1820-1880*. Nijmegen: Vantilt, 2004, 73-88. [2004b]
- Mathijssen, Marita, 'Genot is deugd. Een verkenning in de verschuivingen in het denken over genot in de negentiende eeuw'. In: *De negentiende eeuw* 31 (2007), nr. 2, 73-81.
- Mathijssen, Marita, 'Gevaarlijke ontmoetingen. De functie van literatuur in de negentiende eeuw'. In: Irena Barbara Kalla en Bożena Czarnecka (red.), *Neerlandistische ontmoetingen*. Trefpunt Wrocław. Wrocław: ATUT, 2008, 174-184.
- Mathijssen, Marita, *Historiezucht. De obsessie met het verleden in de negentiende eeuw*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Meeter, Eillert, *Pleitrede van E. Meeter, uitgesproken voor het Provinciale Gerechtshof van Groningen, op den 14 oktober 1840*. Groningen: Bolt, [1840].
- Meeter, Eillert, *Holland. Kranten, kerkers en koningen*. Vertaald door C. Beerepoot, ingeleid door L. Rijkens. Amsterdam: Polak en Van Gennep, 1966 (1857).
- Meijer, Annemieke, *The Pure Language of the Heart. Sentimentalism in the Netherlands 1775-1800*. Amsterdam etc.: Rodopi, 1998.
- Meijer Drees, Marijke en Ivo Nieuwenhuis, 'De macht van satire. Grenzen testen, grenzen stellen'. In: *Nederlandse letterkunde* 15 (2010), nr. 3, 193-221.
- Meizoz, Jérôme, 'Die Posture und das Literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq'. In: Markus Joch en Norbert Christian Wolf (red.), *Text und Feld. Bourdieu in der Literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen: Niemeyer, 2005, 177-188.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.
- Meizoz, Jérôme, 'Modern Posterities of Posture. Jean-Jacques Rousseau'. In: Gillis J. Dorleijn, Ralf Grüttemeier en Liesbeth Korthals Altes (red.), *Authorship Revisited. Conceptions of Authorship around 1900 and 2000*. Leuven: Peeters, 2010, 81-93.
- Meizoz, Jérôme, *La fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine, 2011.
- Meizoz, Jérôme, 'Cendrars, Houellebecq: Portrait photographique et présentation de soi'. In: *CONTEXTES* 14 (2014). Online via <http://contextes.revues.org/5908> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Meulen, Dik van der, *Multatuli. Leven en werk van Eduard Douwes Dekker*. Amsterdam: SUN, 2003 (2002).
- Meulen, Dik van der, *Koning Willem III, 1817-1890*. Amsterdam: Boom, 2013.
- Meulen, Dik van der, Cees Fasseur en Hans van den Bergh (red.), *Multatuli, een zelfportret. Het leven van Eduard Douwes Dekker, door Multatuli verteld*. Amsterdam: Bert Bakker, 2010.
- Meuthen, Erich, *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans*. Tübingen: Max Niemeyer, 2001.
- Micheels, Pauline, *Geen vogel kan van louter fluiten leven. Vereniging van Letterkundigen 1905-2005*. Amsterdam/Antwerpen: Contact, 2006.
- Millim, Anne-Marie, *The Victorian Diary. Authorship and Emotional Labour*. Farnham/Burlington: Ashgate, 2013.
- Minnaard, Liesbeth, 'The Spectacle of an Intercultural Love Affair. Exotism in Van Deysse's *Blank en geel*'. In: *Journal of Dutch Literature* 1 (2010), nr. 1, 74-90.
- Missinne, Lut, *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Molinié, Georges en Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*. Parijs: Presses Universitaires de France, 1993.
- Mooij, Annet, *Branie. Het leven van Mina Kruseman 1839-1922*. Amsterdam: Balans, 2013.
- More, Thomas, *Utopia*. Vertaald door Marie H. van der Zeyde. Amsterdam: Athenaeum-Polak &

- Van Genneep, 2007 (1973; eerste Latijnse druk 1516).
- Moretti, Franco, *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. Londen: Verso, 1987.
- Morriën, Adriaan, *De gruwelkamer van W.F. Hermans, of Ik moet altijd gelijk hebben*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1955.
- Multatuli, *Volledige werken*. Geëditeerd door Garnt Stuiveling e.a. 25 delen. Amsterdam: Van Oorschot, 1950-1995.
- Multatuli, *Max Havelaar of de koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy*. Geëditeerd door Annemarie Kets. Deel 1. Van Gorcum: Assen/Maastricht, 1992 (1860).
- Multatuli [editie gepubliceerd onder de naam Eduard Douwes Dekker/Multatuli], *Ik ben zwanger van denkbeelden*. Geëditeerd door Annemarie Kets-Vree. Amsterdam: Querido/Griffioen, 1996.
- Multatuli, *Max Havelaar of De Koffiveilingen der Nederlandsche Handelmaatschappy*. Met een nawoord van J.J. Oversteegen. Amsterdam: Athenaeum-Polak & van Genneep, 2005 (1860).
- Murphy, Marguerite S., *Material Figures. Political Economy, Commercial Culture, and the Aesthetic Sensibility of Charles Baudelaire*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2012.
- Nam, Sang-Hun, *Moralische Verpflichtung und Gottesglaube*. [...] München: Herbert Utz, 2000.
- Nazar, Hina, *Enlightened Sentiments. Judgment and Autonomy in the Age of Sensibility*. New York: Fordham University Press, 2012.
- Nederlander, *Gedachten over de Utopiaansche Courant en deszelfs schrijver*. Amsterdam: P. Timmerman, [1819].
- Niekerk, Carl H., 'Race and Gender in Multatuli's *Max Havelaar* and *Love Letters*'. In: Michael C. Finke en Carl Niekerk (red.), *One Hundred Years of Masochism. Literary Texts, Social and Cultural Contexts*. Amsterdam etc.: Rodopi, 2000, 171-190.
- Nieuwenhuis, Ivo, *Onder het mom van satire. Laster, spot en ironie in Nederland, 1780-1800*. Hilversum: Verloren, 2014.
- Noble, Marianne, 'The Ecstasies of Sentimental Wounding in *Uncle Tom's Cabin*'. In: *The Yale Journal of Criticism* 10 (1997), nr. 2, 295-320.
- Nolte, Elsa, 'Die teks as intertekst: 'n paradoks ('n misleidende titel)'. In: *Journal of Literary Studies / Tydskrif vir Literatuurwetenskap* 5 (1989), nr. 1, 1-27.
- Noordzij, Nel, 'W.F. Hermans te wapen tegen de onwaarheid'. In: *De Telegraaf*, 5 december 1970.
- Nord, Max, 'De vrouw van Jupiter'. In: *Het Parool*, 14 juli 1962.
- Nord, Max, 'Lodewijk van Deyssel gigantisch poseur'. In: *Het Parool*, 12 juni 1965.
- Nuijs, Laurence van, 'Literatuursociologische benaderingen van de auteur'. In: Arnout De Cleene, Dirk De Geest en Anneleen Masschelein (red.), *Marges van de literatuur. Cahier voor Literatuurwetenschap* 5. Gent: Academia Press, 2013, 163-168.
- Nuis, Aad, *Het monster in de huiskamer. Een analyse van het Weinreb-rapport*. Amsterdam: Meulenhoff, 1979.
- Nünning, Ansgar (red.), *Grundbegriffe der Literaturtheorie*. Stuttgart etc.: Metzler, 2004.
- D'Oliveira, E., 'Lodewijk van Deyssel'. In: E. d'Oliveira, *De mannen van '80 aan het woord. Een onderzoek naar enkele beginselen van de 'Nieuwe Gids'-school*. Amsterdam: Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur, 1920, 11-33.
- Olwell, Victoria, *The Genius of Democracy. Fictions of Gender and Citizenship in the United States, 1860-1945*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- Omega, 'Velerlei: Een coquette vrouw'. In: *De Sumatra Post*, 21 augustus 1915.
- Oostrom, Frits van, *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Oostrom, Frits van, *Wereld in woorden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1300-1400*. Amsterdam: Bert Bakker, 2013.
- Oostrum, D. van, 'Sneezes and Lies. Female Voices in Multatuli's *Max Havelaar*'. In: D. van Oostrum, *Male Authors, Female Subjects. The Woman within/beyond the Borders of Henry Adams*, Henry



- James and Others. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1995, 47-69.
- Oster, Sandra, *Das Autorenfoto in Buch und Buchwerbung. Autoreninszenierung und Kanonisierung mit Bildern*. Berlijn: De Gruyter, 2014.
- Ostwald, Martin, *Autonomia: its Genesis and Early History*. Chico: Scholars Press, 1982.
- Otterspeer, Willem, 'Haan, Carolina Lea de (1881-1932)'. In: *Biografisch woordenboek van Nederland* 2. Den Haag: z.u., 1985. Online via <http://www.biografischportaal.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Otterspeer, Willem, 'Multatuli en Hermans: elkaars romanpersonage'. In: *Over Multatuli* 24 (2002), nr. 48, 6-17.
- Otterspeer, Willem, 'Hij had gelijk'. In: *Vrij Nederland*, 7 juni 2008.
- Otterspeer, Willem, *Hermans in hout. De Canadese avonturen van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2010.
- Otterspeer, Willem, 'Een romanschrijver, anders niet'. In: *de Volkskrant*, 17 september 2011.
- Otterspeer, Willem, *Dorbeck, waar ben je? Een biografisch essay over De donkere kamer van Damokles*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2012.
- Otterspeer, Willem, 'Haan, Carolina Lea de (1881-1932)'. In: *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*. 2013. Online via <http://www.biografischportaal.nl> (geraadpleegd op 3 september 2014). [2013a]
- Otterspeer, Willem, *De mislukkingskunstenaar. Willem Frederik Hermans. Biografie, deel I (1921-1952)*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2013. [2013b]
- Ottevanger, Alied (red.), *'De Stijl overall absolute leiding'. De briefwisseling tussen Theo van Doesburg en Antony Kok*. Bussum: THOTH, 2008.
- Ouariachi, Jamal, 'Zelfspot en medelijden'. In: *Vrij Nederland*, 6 december 2013.
- Oversteegen, J.J., *Vorm of vent*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Genneep, 1969.
- Oversteegen, J.J., *De redelijke Natuur. Multatuli's Literatuuroppvatting*. Utrecht: HES, 1987.
- Paap, Willem, *Vincent Haman. Ingeleid door Menno ter Braak*. Amsterdam: Querido, 1936 (1898).
- Paape, Gerrit, *Mijne vrolijke wijsgeerte in mijne ballingschap*. Geëditeerd door Peter van Altena. Hilversum: Verloren, 1996 (1792).
- Paardekoooper, Jos, *Multatuli, Max Havelaar. Analyse en samenvatting van literaire werken*. Apeldoorn: Walva-boek, 1987.
- Paardt, Rudi van der, 'Willem Frederik Hermans, Ik heb altijd gelijk'. In: *Lexicon van literaire werken*, november 2007.
- Palmen, Connie, 'Spannend en aantrekkelijk'. In: *Vrij Nederland*, 6 december 2013.
- Pam, Max, 'Grote W.F. Hermans-biografie: wonderkind of een total loss?' In: *de Volkskrant*, 20 november 2013.
- Pam, Max en Jan Bosdriesz (filmmakers), *Willem Frederik Hermans. Een overgevoelige natuur*. Amsterdam: Rubinstein, 2006.
- Patterson, Mark R., *Authority, Autonomy, and Representation in American Literature, 1776-1865*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Paulson, William, 'The Market of Printed Goods: on Bourdieu's Rules'. In: *Modern Language Quarterly* 58 (1997), nr. 4, 399-415.
- Perron, E. du, *Verzameld werk deel IV*. Amsterdam: G.A. van Oorschot, 1956.
- Philoverax, *Nederland en Max Havelaar*. Amsterdam: F. Günst, 1861.
- Pieterse, Saskia, *De buik van de lezer. Over spreken en schrijven in Multatuli's Ideën*. Nijmegen: Vantilt, 2008.
- Pieterse, Saskia, "'Gij moogt niet schrijven, ik wil het niet, ik wil het niet". Het revolutionaire streven van de Tachtigers'. In: *Lizet Duyvendak en Saskia Pieterse (red.), Van spiegels en vensters. De literaire canon in Nederland. Handboek*. Hilversum: Verloren, 2009, 31-44.
- Pieterse, Saskia, "'I am not a Writer". Self-Reflexivity and Politics in Multatuli's *Max Havelaar*'. In:



- Journal of Dutch Literature* 1 (2010), nr. 1, 55-73.
- Plicht, Elias van der, 'Hermans had altijd pech'. In: *Nederlands Dagblad*, 29 november 2013.
- Pols, Gijsbert, 'Eva's overgave'. In: *Spiegel der Letteren* 50 (2008), nr. 3, 297-322.
- Pols, Gijsbert, *Naturalistische Moderne – Arno Holz und Lodewijk van Deyssel*. Proefschrift Freie Universität Berlin, 2013.
- Poovey, Mary, *Genres of the Credit Economy. Mediating Value in Eighteenth- and Nineteenth-Century Britain*. Chicago/Londen: The University of Chicago Press, 2008.
- Posner, Richard, *Public Intellectuals. A Study of Decline*. Cambridge/Londen: Harvard University Press, 2001.
- Powell, Manushag N., *Performing Authorship in Eighteenth-Century English Periodicals*. Plymouth/Lanham: Bucknell University Press, 2012.
- Praamstra, Olf, *Een feministe in de tropen. De Indische jaren van Mina Kruseman*. Leiden: KITLV, 2003.
- Praat, Edwin, *Verrek, het is geen kunstenaar. Gerard Reve en het schrijverschap*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014.
- Prick, Harry G.M., *De Adriaantjes. Een onderzoek naar de wording en achtergronden van Van Deyssels Kinderleven*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1977.
- Prick, Harry G.M. (red.), *Uit de schrijfcassette van Lodewijk van Deyssel*. Amsterdam: Athenaeum/Loeb, 1978.
- Prick, Harry G.M., *In zekerheid van eigen heerlijkheid. Het leven van Lodewijk van Deyssel tot 1890*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1997.
- Prick, Harry G.M., *Een vreemdeling op de wegen. Het leven van Lodewijk van Deyssel vanaf 1890*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 2003.
- Quack, H.P.G., 'De macht der taal'. In: *De Gids* 51 (1887), 1-17.
- Raat, G.F.H., *Literatuur als noodzaak. Willem Frederik Hermans, facetten van een schrijverschap*. Amsterdam: Vossiuspers, 2010.
- Rancière, Jacques, *Het esthetische denken*. Vertaald door Walter van der Star. Amsterdam: Valiz, 2007.
- Realistus, *Multatuli's Minnebrieven, enz. aan de rede getoetst*. [Den] Helder: S. Giltjes, 1861.
- Rees, Kees van en Gillis J. Dorleijn, *De impact van literatuuropvattingen in het literaire veld*. Den Haag: Stichting Literatuurwetenschap, 1993.
- Rees, Kees van en Gillis J. Dorleijn, 'The Eighteenth-Century Literary Field in Western Europe: The Interdependence of Material and Symbolic Production and Consumption'. In: *Poetics* 28 (2001), 331-348.
- Reijnders, Karel, *Couperus bij Van Deyssel. Een chronische konfrontatie in beschouwingen, brieven en notities*. Amsterdam: Athenaeum-Polak & Van Gennep, 1968.
- Renders, Hans, 'J.B. Charles, monument voor man met vele gezichten'. In: *Provinciale Zeeuwse Courant*, 30 september 2010.
- Renders, Hans, 'Gecensureerd door de bureu. De invloed van het nationaalsocialisme op de vrijheid van drukpers'. In: Marita Mathijssen (red.), *Boeken onder druk. Censuur en pers-onvrijheid in Nederland sinds de boekdrukkunst*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, 121-135.
- Ress, Laura Jane, *Tender Consciousness. Sentimental Sensibility in the Emerging Artist – Sterne, Yeats, Joyce, and Proust*. New York etc.: Peter Lang, 2002.
- Richman, Michèle, 'Bernard Lahire and "The Double Life of Writers"'. In: *New Literary History* 41 (2010), nr. 2, 439-441.
- Ridder, André de, 'Onze schrijvers: Bij Top Naeff'. In: *Den Gulden Winckel* 13 (1914), 177-181.
- Ridder, André de, 'Onze schrijvers: Bij Carry van Bruggen'. In: *Den Gulden Winckel* 14 (1915), 97-102.
- Ridder, André de, 'Onze schrijvers: Bij Josine A. Simons-Mees'. In: *Den Gulden Winckel* 15 (1916), 17-21.

- Riedé, Leo, 'De vrouw van Jupiter: roman van Charles géén gebeurtenis'. In: *Het Vrije Volk*, 14 juli 1962.
- Rigney, Ann, *The Afterlives of Walter Scott. Memory on the Move*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Rijn, Jaap van, *De eeuw van het debat. De ontwikkeling van het publieke debat in Nederland en Engeland 1800-1920*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2010.
- Robbers, Hermans, [Boekbespreking *Een coquette vrouw*]. In: *Elsevier's Geïllustreerd maandschrift* 25 (1915), 147-152.
- Robijns, M.J.F., *Radicalen in Nederland*. Leiden: Universitaire Pers, 1967.
- Rock, Jan, Gaston Franssen en Femke Essink (red.), *Literatuur in de wereld. Handboek moderne letterkunde*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Roegholt, Richter, *De geschiedenis van De Bezige Bij 1942-1972*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1972.
- Roman, Luke, *Poetic Autonomy in Ancient Rome*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Romein-Verschoor, Annie, *Vrouwenpiegel. Een literatuur-sociologische studie over de Nederlandse romanschrijfster na 1880*. Nijmegen: SUN, 1977 (1935).
- Rooden, Aukje van, *L'Intrigue dénouée. Politique et littérature dans une communauté sans mythes*. Proefschrift Tilburg University, 2010.
- Rooden, Aukje van, 'Magnifying the Mirror and the Lamp. A Critical Reconsideration of the Abramsian Poetical Model and its Contribution to the Research on Modern Dutch Literature'. In: *Journal of Dutch Literature* 3 (2012), nr. 1, 65-87. [2012a]
- Rooden, Aukje van, 'Het gelijk van de schrijver. Willem Frederik Hermans' fictieve discussie met Jean-Paul Sartre'. In: *Nederlandse letterkunde* 17 (2012), nr. 3, 159-177. [2012b]
- Rovers, Daniël, 'Figurauteur versus auteursfiguur. Tonnus Oosterhoff – een casestudy'. In: *Nederlandse Letterkunde* 13 (2008), nr. 3, 204-224.
- Rovers, Daniël, *De figuur in het tapijt. Op zoek naar zes auteurs*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2012.
- Ruiter, Frans, 'Willem Frederik Hermans en het nihilisme in de Nederlandse literatuur'. In: Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1995, 14-37.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 1996.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders, 'Het autonome schrijverschap van Willem Frederik Hermans. Een inleiding'. In: Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009, 7-31.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders, 'Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 126 (2010), 63-85.
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders, 'The Aggressive Logic of Singularity: Willem Frederik Hermans'. In: *Journal of Dutch Literature* 4 (2013), nr. 1, 4-30.
- Rüter, A.J.C. (red.), *Rapporten van de gouverneurs in de provinciën. 1840-1849*. Utrecht: Kemink, 1941.
- Safranski, Rüdiger, *Romantik. Eine Deutsche Affäre*. München: Carl Hanser Verlag, 2007.
- Said, Edward, *Manifestaties van de intellectueel*. Vertaald door Ardy Stegeman. Amsterdam: Atlas, 1995.
- Saint-Amand, Denis en David Vrydaghs, 'Retours sur la posture'. In: *CONTEXTES* 8 (2011). Online via <http://contextes.revues.org/4692> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Salomons, Annie, 'Kroniek. Carry van Bruggen, *Een coquette vrouw*'. In: *Nederland* 67 (1915), deel 3, 478-479.
- Salomons, Annie [gepubliceerd onder pseudoniem Ada Gerlo], *Herinneringen van een Onafhankelijke Vrouw*. Amsterdam: Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur, 1916 (1915).
- Salomons, Annie, *Herinneringen uit de oude tijd aan schrijvers die ik persoonlijk heb gekend*. Bezorgd

- door Harry G.M. Prick. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1984 (1957, 1960, 1961).
- Sanders, Hugo, *Jacob Cremer*. Haarlem etc.: Gottmer, 1952.
- Sanders, Mathijs, *Het spiegelen venster. Katholieken in de Nederlandse literatuur 1870-1940*. Nijmegen: Vantilt, 2002.
- Sanders, Mathijs, 'De criticus als bemiddelaar. Middlebrow en de Nederlandse literaire kritiek in het interbellum'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 124 (2008), 312-333.
- Sapiro, Gisèle, 'The Literary Field between the State and the Market'. In: *Poetics* 31 (2003), 441-464.
- Sas, N.C.F. van, *De metamorfose van Nederland. Van oude orde naar moderniteit, 1750-1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.
- Saunders, Max, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*. New York/Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Sautijn Kluit, W.P., *De Narrensteinsche, Utopiaansche en Liliputsche couranten*. [Amsterdam]: z.u., 1872.
- Scharten, Carel, 'Overzicht der Nederlandsche Letteren. XXXIII: Pathologie in de litteratuur'. In: *De Gids* 79 (1915), 357-362.
- Scharten, Carel, 'Kroniek der Nederl. Letteren. Justine Abbing'. In: *De Telegraaf*, 14 juli 1923.
- Schenkeveld, Willemien, *Het Kinderwetje van Van Houten. Sociale wetgeving in de negentiende eeuw*. Hilversum: Verloren, 2003.
- [Schijvliet, H.C.G.], *De overstroming, eene roepstem tot bekeering. Biddagrede, gehouden den 17 febr. 1861*. Z.p.: z.u., [1861].
- Schim van Braga, De, *Aan de watersnood-poëten. Uitgegeven ter voordeele der overstromden, en in het belang der kunst*. Z.p.: z.u., [1861].
- [Schimmel, H.J.], 'De watersnood en de poëzij. (Een doodengerigt)'. In: *De Gids* 25 (1861), 556-579.
- Schippers, K., *Holland Dada*. Amsterdam: Querido, 2000 (1974).
- Schmidt, Siegfried J., *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- Schneider, Maarten en Joan Hemels, *De Nederlandse krant, 1618-1978. Van 'nieuwstydinghe' tot dagblad*. Baarn: Wereldvenster, 1979 (1943).
- Schoor, Rob van de, 'Wellustige Indianen en achterbuurtmysteries. De "ander" onderin de negentiende-eeuwse standenmaatschappij'. In: Nele Bemong e.a. (red.), *Naties in een spanningsveld. Tegenstrijdige bewegingen in de processen van identiteitsvorming in de negentiende-eeuwse Lage Landen*. Hilversum: Verloren, 2010, 165-181.
- Schouwenaar, Jaco, *Tussen Beurs en Binnenhof. J.W. van den Biesen en de politieke journalistiek van het Handelsblad (1828-1845)*. Amsterdam: Prometheus, 1999.
- Schriks, Chris, *Het kopijrecht, 16de tot 19de eeuw*. [...]. Zutphen: Walburg Pers, 2004.
- Schriks, Chris, *Canon van het uitgevers- en auteursrecht. Een route in vijftig data*. [...]. [Deventer]: Kluwer, [2011].
- Schrover, Wouter, 'Het vonnis van de lezer. Over het verhaal "Jansen" van L.H. Wiener'. In: *Spiegel der Letteren* 52 (2010), nr. 1, 57-83. [2010a]
- Schrover, Wouter, 'Transworld identity. Een feit of fictie'. In: *Vooy's* 28 (2010), nr. 4, 38-47. [2010b]
- Schuyt, Kees, *Het spoor terug. J.B. Charles, W.H. Nagel 1910-1983*. Amsterdam: Balans, 2010.
- Schuyt, Kees en Ed Taverne (red.), 1950. *Welvaart in zwart-wit*. Den Haag: Sdu uitgevers, 2000.
- Sennett, Richard, *Authority*. New York: Vintage Books, 1981.
- Sicking, J.M.J., 'Carry van Bruggen, Eva'. In: *Lexicon voor literaire werken*, augustus 1990.
- Sicking, J.M.J., *Overgave en verzet. De levens- en wereldbeschouwing van Carry van Bruggen*. Groningen: Passage, 1993.
- Sicking, J.M.J., 'Carry van Bruggen'. In: *Kritisch Literatuur Lexicon*, mei 1998.
- Singeling, C.B.F., *Gezellige schrijvers. Aspecten van letterkundige genootschappelijkheid in Nederland, 1750-*

1800. Amsterdam etc.: Rodopi, 1991.
- Sitniakovsky, Iwan, “‘Het brein van W.F. Hermans werkt 24 uur per dag’”. In: *De Telegraaf*, 12 september 1975.
- Smit, Gabriël, “‘Ik heb altijd gelijk’”, roman van een ontgoocheld mens. Aanklager als beklaagde ingedaagd. Grove uitstalling van onverklaarde grieven’. In: *De Volkskrant*, 15 maart 1952.
- Smulders, Wilbert, ‘Succesvolle mislukkingsmachines. Het thema “machine” in het werk van W.F. Hermans’. In: Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.), *De literaire magneet. Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1995, 66-127.
- Smulders, Wilbert, ‘De rechten en plichten van een polemist: Mandarijnen op zwavelzuur (1964)’. In: Raymond J. Benders en Wilbert Smulders (red.), *Apollo in Brasserie Lipp. Bespiegelingen over Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2001, 149-165.
- Smulders, Wilbert, “‘Polemisch mengelwerk’”: Hermans geeft een lesje in autonome literatuur’. In: Frans Ruiter en Wilbert Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2009, 81-135.
- Soeting, Monica, “‘Het is heerlijk, allerlei zotheden te bedenken’. De zelfrepresentatie van Cissy van Marxveldt’. In: *Literatuur zonder leeftijd* 25 (2013), nr. 85, 96-110.
- Soni, Vivasvan, *Mourning Happiness. Narrative and the Politics of Modernity*. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- Sorgdrager, Ika en Dik van der Meulen (red.), “‘Ik heb u den Havelaar niet verkocht’”. *Multatuli contra Van Lennep*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 2010.
- Söttemann, A.L., *De structuur van Max Havelaar. Eerste deel*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1973 (1966).
- Söttemann, A.L., *Over poëtica en poëzie*. Samengesteld en ingeleid door W.J. van den Akker en G.J. Dorleijn. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1985.
- Speller, John R.W., *Bourdieu and Literature*. Cambridge: OpenBook Publishers, 2011.
- Stadt, Leontine van de, *Nederland in 7 overstromingen*. Ingeleid door Frank Westerman. Zutphen: Walburg Pers, 2013.
- Steen, Paul van der, ‘Scherpslijper van goed en fout’. In: *Trouw*, 4 september 2010.
- Steinz, Pieter, *Lezen etcetera. Gids voor de wereldliteratuur*. Amsterdam/Rotterdam: Prometheus/NRC Handelsblad, 2003.
- Stempel, A.A. van der, *Max Havelaar, een strijder voor recht en billijkheid. Toneelspel in vijf bedrijven [...]*. Amsterdam: G. Theod. Bom, 1871.
- S.T.H., *Watersnood in januarij 1861. Dichtregelen*. Utrecht: C. Mommaas Cz., 1861.
- Stoker, Michaël, *Fernando Pessoa: De fictie vergezelt mij als mijn schaduw*. Utrecht: IJzer, 2009.
- Stoker, Michaël, *Challenging Modernism. Fernando Pessoa and the Book of Disquiet*. Proefschrift Universiteit Utrecht, 2013.
- Stolk, Fabian R.W., ‘Nep echt. Namaak en literatuur, in het bijzonder in de zaak-Julia’. In: *Nederlandse Letterkunde* 12 (2007), 177-193.
- Stowe, Harriet Beecher, *Uncle Tom’s Cabin*. Ingeleid door James M. McPherson. New York: The Library of America, 2010 (1852).
- Straaten, Evert van, *Theo van Doesburg 1883-1931. Een documentaire op basis van materiaal uit de schenking Van Moorsel*. Den Haag: Staatsuitgeverij, 1983.
- Straaten, Evert van, ‘Theo van Doesburg – Konstrukteur eines neuen Lebens’. In: Jo-Anne Birnie Danzker (red.), *Theo van Doesburg. Maler – Architekt*. München/Londen/New York: Prestel, 2000, 43-119.
- Straten, Hans van, *Ze zullen eikels zaaien op mijn graf. Teruggevonden gesprekken met Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: Bas Lubberhuizen, 1995.
- Straten, Hans van, *Hermans. Zijn tijd, zijn werk, zijn leven*. Soesterberg: Aspekt, 1999.

- Streng, Toos, “Die in hun jeugd gedroomd hebben ...” Mannelijkheid en dichterschap in de negentiende eeuw’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 117 (2001), 27-40.
- Stroman, Ben, ‘Verzetstrijder’. In: *Algemeen Handelsblad*, 24 juli 1962.
- Sturkenboom, Dorothée, *Spectators van Hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw*. Hilversum: Verloren, 1998.
- Stutje, Jan Willem, *Ferdinand Domela Nieuwenhuis. Een romantische revolutionair*. Antwerpen etc.: Houtekiet etc., 2012.
- Swartz, David, *Culture & Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago/Londen: The University of Chicago Press, 1997.
- Swinnen, Aagje, *Het slot ontvlucht. De ‘vrouwelijke’ Bildungsroman in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Tames, Ismee, ‘Oorlog voor onze gedachten’. *Oorlog, neutraliteit en identiteit in het Nederlandse publieke debat, 1914-1918*. Hilversum: Verloren, 2006.
- Thoden van Velzen, U.W., *De watersnood. Dichtregelen, uitgeg. ten voordele van de noodlijdenden door de overstroming*. Leeuwarden: Swarts, 1861.
- Thüsen, Joachim von der, *Het verlangen naar huivering. Over het sublieme, het wrede en het unheimliche*. Amsterdam: Querido, 1997.
- Tijn, J. van, ‘Ik heb nooit in de goedheid van de mensen geloofd’. In: Frans A. Janssen (red.), *Scheppend nihilisme*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1983 (1979), 83-100.
- Timmers, Gitta, ‘Annie Salomons (1885-1980)’. In: Jacqueline Bel en Thomas Vaessens (red.), *Schrijvende vrouwen. Een kleine literatuurgeschiedenis van de Lage Landen 1880-1920*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010, 73-76.
- Tollens, Hendrik, *Gezamenlijke dichtwerken. Deel III*. Leeuwarden: Suringar, 1855.
- Tollens, Hendrik, *Gezamenlijke dichtwerken. Deel X*. Leeuwarden: Suringar, 1856-1857.
- Tompkins, Jane, ‘Sentimental Power: Uncle Tom’s Cabin and the Politics of Literary History’. In: Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790-1860*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1985, 122-146.
- Top, H.J., *Multatuli. Een valsche diagnose van een dolenden gids [...]*. Amsterdam: A. Rössing, 1888.
- Trenck, Fredrik van der, *Merkwaardige levensgeschiedenis van Fredrik, vrijheer van der Trenck, beschreven door hem zelve*. Amsterdam: Martinus de Bruijn, 1788 (1787).
- Tricht, H.W. van en Harry G.M. Prick (red.), *De briefwisseling tussen Frederik van Eeden en Lodewijk van Deysel*. Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1964.
- Truijens, Aleid, ‘Bedremmeld in de beklagdenbank’. In: *de Volkskrant*, 18 juni 1999.
- Truijens, Aleid, “Door gevaarlijke gekken omringd”. In: *de Volkskrant*, 14 september 2001.
- Turnovsky, Geoffrey, *The Literary Market. Authorship and Modernity in the Old Regime*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010.
- Vaessens, Thomas, *Het boek was beter. Literatuur tussen autonomie en massificatie*. Amsterdam: Vos-siuspers, 2006.
- Vaessens, Thomas, *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. Nijmegen: Vantilt, 2009.
- Vaessens, Thomas, ‘Dutch Novelists Beyond “Postmodern” Relativism’. In: *Journal of Dutch Literature* 2 (2011), nr. 2, 5-34.
- Vaessens, Thomas, *Geschiedenis van de moderne Nederlandse literatuur*. Nijmegen: Vantilt, 2013.
- Valk, Arno van der, *Hermans. Het grootste gelijk buiten Nederland*. Soesterberg: Aspekt, 2002.
- Vande Veire, Frank, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam: SUN, 2007 (2002).
- Varsamopoulou, Evy, *The Poetics of the Künstlerinroman and the Aesthetics of the Sublime*. Aldershot/Burlington: Ashgate, 2002.
- Veenhuizen, Alie, “Excentriek maar geniaal”. In: *Leeuwarder Courant*, 21 februari 2003.



- Veenman, René, 'Het dodengesprek in Nederland'. In: *De Achttiende Eeuw* 29 (1997), nr. 1, 35-60.
- Veer, Janneke van der, 'Grands écrivains? Gender in de schrijversidentiteit van Palmen en Van der Heijden'. In: *Vooys* 31 (2013), nr. 1, 8-18.
- Vegeesack, Thomas von, *De intellectuelen. Een geschiedenis van het literaire engagement 1898-1968*. Vertaald door Petra Broomans en Wiveca Jongeneel. Amsterdam: Meulenhoff, 1989.
- Velde, Henk te, 'Herenstijl en burgerzin. Nederlandse burgerlijke cultuur in de negentiende eeuw'. In: Remieg Aerts en Henk te Velde (red.), *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de middeleeuwen*. Kampen: Kok Agora, 1998, 157-185.
- Velde, Paul van der, *Een Indische liefde. P.J. Veth en de inburgering van Nederlands-Indië*. Amsterdam: Balans, 2000.
- Verbrugge, Ad, 'De idee van vrijheid in Hegels staatsfilosofie'. In: Arie Leijen en Ad Verbrugge (red.), *Hegel. Een inleiding*. Amsterdam: Boom, 2002, 118-157.
- Verbruggen, Christophe, *Schrijverschap in de Belgische belle époque. Een sociaal-culturele geschiedenis*. Nijmegen/Gent: Vantilt/Academia Press, 2009.
- Vergers, P., Willem III. *Een verhaal van den watersnood in Gelderland ten jare 1861. Feestgeschenk voor kinderen bij gelegenheid van het kroningsfeest op 12 mei 1874*. Amsterdam: H.M. Bremer, 1874.
- Vervaeck, Bart, 'Seeing the Real. Word and Image in Max Havelaar'. In: Jaap Grave, Olf Praamstra en Hans Vandevoorde (red.), *150 Jahre Max Havelaar / 150 Years Max Havelaar. Multatuli's Roman in neuer Perspektive / Multatuli's Novel from New Perspectives*. Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 2012, 17-39.
- Vestdijk, S., 'Satyre als gevaar. De roman "Ik heb altijd gelijk" van W.F. Hermans. De "slechte" vader en het "slechte" vaderland'. In: *Algemeen Handelsblad*, 19 januari 1952.
- Veth, P.J., 'Multatuli versus Droogstoppel, Slijmering en Co'. In: *De Gids* 24 (1860), 58-82, 233-269.
- Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Parijs: Minuit, 1985.
- Viala, Alain, 'The Theory of the Literary Field and the Situation of the First Modernity'. In: *Paragraph* 29 (2006), nr. 1, 80-93.
- Vinken, P.J., 'Jan de Vries, pamflettist, 1819-1855'. In: *Tirade* 49 (2005), 109-127.
- Visser, Arnoud, *In de gloria. Literaire roem in de renaissance*. Den Haag: Algemeen-Nederlands Verbond, 2013.
- Visser, Marlou, "'Culturele instellingen moeten van het subsidie-infuus af'". In: *Elsevier*, 13 december 2010. Online via <http://www.elsevier.nl/Politiek/nieuws/2010/12/Culturele-instellingen-moeten-van-subsidie-infuus-af-ELSEVIER283863W/> (geraadpleegd op 3 september 2014).
- Vos, Lenny, *Uitzondering op de regel. De positie van vrouwelijke auteurs in het naoorlogse Nederlandse literaire veld*. Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen, 2008.
- Vree, Freddy de, *De aardigste man van de wereld. Willem Frederik Hermans*. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002.
- Vries, J. de [gepubliceerd onder pseudoniem Asmodée], *Asmodée voor de regtbank*. Amsterdam: De Vries, 1854.
- Vries, J. de, *De martelaar. Een Roman voor den Koning. Met een narede van A.H. van Gorcum*. Amsterdam: Van Gorcum, 1856.
- Vries, Marleen de, *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1800*. Nijmegen: Vantilt, 2001.
- Vries, Tity de, "'Het kwaad moet met het zwaard bestreden worden". Het non-conformisme van J.B. Charles'. In: Paul Luykx en Pim Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum: Verloren, 1997, 27-44.
- Vugt, Geertjan de, 'Dandyism as Monumental-Political Ethos: Van Deyssel and the Walking Utopia'. In: *Dutch Crossing* 37 (2013), nr. 1, 57-78.
- Walzel, Oskar, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe. Studie*. Leipzig: Teubner, 1910.



- Weber, Max, *Economy and Society. An Outline of Interpretive Sociology*. Geëditeerd door Gunther Roth en Klaus Wittich, diverse vertalers. Berkeley etc.: University of California Press, 1978 (1956).
- Weij, Jan-Willem van der, *Beweging en bewogenheid. Het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw*. Amsterdam: Thesis Publishers, 1997.
- Weijermars, Janneke, *Stiefbroeders. Zuid-Nederlandse letteren en natievorming onder Willem I, 1814-1834*. Hilversum: Verloren, 2012.
- Weijers, Ido, *Terug naar het behouden huis. De Utrechtse School en de Nederlandse roman 1945-1955*. Proefschrift Erasmus Universiteit Rotterdam, 1991.
- White, Michael, 'Theo van Doesburg: A Counter-Life'. In: Gladys Fabre en Doris Wintgens Hötte (red.), *Van Doesburg & the International Avant-Garde. Constructing a New World*. Londen: Tate Publishing, 2009.
- Wibmer, J.B.D. [gepubliceerd onder pseudoniem Een Student bij de hervormden], *De voortreffelijkheid van de leer der Brachmanen*. Amsterdam: A. Vink etc., 1816. [1816a]
- Wibmer, J.B.D., [gepubliceerd onder pseudoniem Benedictus Ludibriolus], *Uiterste wil van den schrijver van het stukje: "De voortreffelijkheid van de leer der Brachmanen" [...]*. Amsterdam: A. Vink etc., 1816. [1816b]
- Wibmer, J.B.D. [gepubliceerd onder pseudoniem Johannes Bibitor Ludibriolus], *Beweegredenen en belijdenis van Johannes Bibitor Ludibriolus, Petrusz.* Amsterdam [etc.]: A. Vink etc., [1816]. [1816c]
- Wibmer, J.B.D., *Lijkrede over den wel. eerw. zeer gel. heer C.G.S. Begemann [...]*. Amsterdam: A. Vink, 1816. [1816d]
- [Wibmer, J.B.D.], *De Nekroloog, of het Doodenrijk*. Zes nummers. Amsterdam: H. Moolenijzer, 1818.
- Wibmer, J.B.D., *Suspensie van den proponent J.B.D. Wibmer door het klassikaal bestuur van Amsterdam [...]*. Amsterdam: A. Vink, 1819. [1819a]
- Wibmer, J.B.D., *Lektuur voor opgeruimden, mengelingen*. Amsterdam: H. Moolenijzer, 1819. [1819b]
- Wibmer, J.B.D., *Pleitrede van den schrijver der Utopiaansche courant*. Amsterdam: A. Vink, 1819. [1819c]
- [Wibmer, J.B.D.], *De Nederlandsche koopman en zijn korrespondent*. Amsterdam: H. Moolenijzer, 1819. [1819d]
- Wibmer, J.B.D. [gepubliceerd onder pseudoniem Den (voorheen goddeloozen) schrijver der Liliputsche Courant [...]], *Confessie, afsterven en uiterste wil [...]*. Twee delen. Amsterdam: G. Boom, [1825].
- Wibmer, J.B.D., *Procedures tegen J.B.D. Wibmer, met deszelfs lotgevallen, ontmoetingen en wedervaren in zijne kerkers*. Vier delen. Amsterdam: G. Boom, [1825-1826].
- Wibmer, J.B.D., *Boetdoening over mijne abominabele schriften*. Amsterdam: z.u., [1835-1836].
- Willemsen, August, *Fernando Pessoa: het ik als vreemde*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 2000.
- Wilson, Adrian, 'Foucault on the "Question of the Author". A Critical Exegesis'. In: *The Modern Language Review* 99 (2004), nr. 2, 339-363.
- Wirth, Jason M., 'Max Havelaar and the Question of the Novel'. In: *Over Multatuli* 32 (2010), nr. 64, 64-71.
- Witte, Jacob Eduard de, *Fragmenten uit de roman van mijn leven*. Geëditeerd door Grietje Drewes en Hans Groot. Hilversum: Verloren, 1993 (1825).
- Wolf, Herman, 'Literatuur' [Boekbespreking *Prometheus*]. In: *Groot Nederland* 18 (1920), deel II, 107-108.
- Wolf, Mariëtte, *Vrijheid onder druk. Een beeld van de persvrijheid in Nederland*. Amsterdam: Stichting Het Nederlandse Persmuseum, 1990.
- Wolf, Ruth, *Van alles het middelpunt. Over leven en werk van Carry van Bruggen*. Amsterdam: Querido, 1980.
- Wolffram, Dirk Jan, *Vrij van wat neerdrukt en beklemmt. Staat, gemeenschap en sociale politiek (1870-1918)*.

- Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2003.
- Wolfs, Rob, *De slingerslag* in Eva. *Dichten en denken van Carry van Bruggen*. Leiden: Dimensie, 1989.
- Woodmansee, Martha, *The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Woodmansee, Martha en Peter Jaszi (red.), *The Construction of Authorship. Textual Appropriation in Law and Literature*. Durham/Londen: Duke University Press, 1999.
- Woud, Auke van der, *Een nieuwe wereld. Het ontstaan van het moderne Nederland*. Amsterdam: Bert Bakker, 2006.
- Woude, Johan van der, 'Standwerkers op de literaire markt'. In: *Vrij Nederland*, 5 februari 1952.
- Zanten, Jeroen van, Schielijk, Winzucht, Zwaarhoofd en Bedaard. *Politieke discussie en oppositievorming 1813-1840*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 2004.
- Zanten, Jeroen van, *Koning Willem II, 1792-1849*. Amsterdam: Boom, 2013.
- Zima, Peter V., *Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie*. Tübingen etc.: Francke, 2008.
- Ziolkowski, Jan M., 'Cultures of Authority in the Long Twelfth Century'. In: *Journal of English and Germanic Philology* 108 (2009), nr. 4, 421-448.
- Zoggel, Marc van, 'Literaire pseudonimiteit als samenspel van auteur en lezer'. In: *Spiegel der Letteren* 51 (2009), nr. 4, 471-494.
- Zoggel, Marc van, "Al is het geen schande er in te tuinen, niemand doet het toch graag". De sleutelrol van de literaire kritiek in mystificaties'. In: *Vooy's* 28 (2010), nr. 1, 23-31.
- Zoggel, Marc van, 'Boer Battus versus Wim in Parijs. De Multatuli-polemiek van Hugo Brandt Corstius en Willem Frederik Hermans'. In: *Spiegel der Letteren* 55 (2013), nr. 2, 133-161.
- Zola, Émile, *The Experimental Novel and Other Essays*. Vertaald door Belle M. Sherman. New York: Haskell House, 1964.
- Zook, D.C., 'Searching for Max Havelaar: Multatuli, Colonial History, and the Confusion of Empire'. In: *MLN* 121 (2006), nr. 5, 1169-1189.

### Tijdschriften en kranten

De tijdschriften en kranten die elektronisch zijn geraadpleegd zijn niet systematisch doorgenomen, maar op trefwoorden doorzocht.

19. *Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century* 4, 2007
- Algemeen Handelsblad*, 1836, 1856, 1891 en 1919 (via <http://www.delpher.nl>)
- Algemeen Nederlandsch Nieuws- en Advertentieblad*, 1819 (via <http://www.delpher.nl>)
- De Amsterdamsche Dameskroniek*, 1916
- Arnhemsche Courant*, 1825 (via <http://www.delpher.nl>)
- Het Binnenhof*, 1975 (via Literom)
- Dagblad van 's Gravenhage*, 1830 (via <http://www.delpher.nl>)
- Deli Courant*, 1904-1905
- Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*, 1898 (via <http://www.elseviermaandschrift.nl/>)
- English Studies* 3, 2012
- De Gelderlander*, 1970 (via Literom)
- De Groene Amsterdammer*, 1960 (via Literom)
- Haagsch Dagblad*, 1960 (via Literom)
- Haagse Post*, 1980 (via Literom)
- De herkaauwer*, 1816 (via <http://books.google.nl>)
- Java-bode*, 1897 (via <http://www.delpher.nl>)
- Het Lees kabinet. Mengelwerk tot gezellig onderhoud voor beschaafde kringen*, 1861

Libertinage, 1948 (via <http://www.dbnl.org>)  
 Liliputsche Courant, 1825  
 Naamlijst van Nederduitsche boeken [...], 1828 (via <http://books.google.nl>)  
 Narrensteinsche Courant, 1812  
 Nederlandsche bibliographie [...], 1861 (via <http://books.google.nl>)  
 Nederlandsche Staatscourant, 1825 en 1830 (via <http://www.delpher.nl>)  
 Nieuw Amsterdamsch handels- en effectenblad, 1860 (via <http://www.delpher.nl>)  
 De Nieuwe Amsterdammer, 1915 (via Literom)  
 De Nieuwe Linie, 1981 (via Literom)  
 De Nieuwe Recensent. Tijdschrift voor wetenschap en smaak, 1861  
 Nieuwe Rotterdamsche Courant, 1855, 1921 en 1981 (via <http://www.delpher.nl> en Literom)  
 Nieuwe Tilburgsche Courant, 1921  
 Over Multatuli 64 en 65, 2010  
 Het Parool, 1981 (via Literom)  
 Spiegel der Letteren, 2014  
 De Telegraaf, 1959 (via Literom)  
 De Tijd, 1856 (via <http://www.delpher.nl>)  
 Uilenspiegel, 1873  
 Utopiaansche Courant, 1819-1820  
 Utopiaansch weekblad, 1820  
 Utrechtsche provinciale en stads-courant, 1860 (via <http://www.delpher.nl>)  
 Vaderlandsche letteroefeningen, 1816, 1860 en 1861 (via <http://www.dbnl.org>)  
 De Volkskrant, 1969 (via Literom)  
 Voorwaarts, 1928 (via <http://www.delpher.nl>)  
 Vrij Nederland, 1960 (via Literom)  
 De Waarheid, 1979 (via Literom)  
 De Weegschaal, 1819 (via <http://www.delpher.nl>)

### **Digitale bronnen**

Bibliopolis: <http://www.bibliopolis.nl/handboek>  
 Biografisch Portaal van Nederland: <http://www.biografischportaal.nl>  
 Catalogus Beeld en Geluid: <http://zoeken.beeldengeluid.nl>  
 Catechismus van de katholieke kerk: <http://www.rkddocumenten.nl>  
 Delpher historische tekstcollecties: <http://www.delpher.nl>  
 Digitale Bibliotheek van de Nederlandse Letteren: <http://www.dbnl.org>  
 Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift: <http://www.elseviermaandschrift.nl/>  
 Europa's televisiegeschiedenis: <http://www.euscreen.eu>  
 Google Boeken: <http://books.google.nl>  
 Handelingen Tweede Kamer: <http://www.statengeneraaldigitaal.nl>  
 Historisch Overzicht Nederlandse GezelschapsSpellen: <http://www.hongs.nl>  
 Historisch portaal Publieke Omroep: <http://www.geschiedenis24.nl>  
 Historische woordenboeken op internet (WNT): <http://gtb.inl.nl>  
 The International Dada Archive: <http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/>  
 Literom Nederlandstalige literatuur: <http://literom.knipselkranten.nl> (via Universiteitsbibliotheek UU)  
 Nederlandse Grondwet: <http://www.denederlandsegrondwet.nl>  
 Statenvertaling met kanttekeningen: <http://www.statenvertaling.nl>  
 Van Dale Online Woordenboeken: <http://surfdienstn2.vandale.nl/zoeken/zoeken.do> (via Uni-

versiteitsbibliotheek UU)

De waarde van de gulden/euro: <http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php>

W.F. Hermans' *Volledige werken*: <http://www.wfhermansvolledigewerken.nl/>

Videokanaal Youtube: <http://www.youtube.com>

# Summary

## *Captivated by Prometheus. The Autonomy and Authority of the Modern Dutch Author*

Literary authors have authority. This is certainly true of the early twenty-first century, as writers are asked in interviews, talk programs and on the Internet to give their views on social issues, but the same holds for the nineteenth and twentieth centuries. For hundreds of years writers have functioned as figures with an oddly paradoxical authority, for they base their claim on their outsider status and apparent lack of influence. *Captivated by Prometheus* makes use of a detailed posture model to investigate the (self-)representations of five Dutch authors active between 1820 and approximately 1970: Jean Baptiste Didier Wibmer, Multatuli, Lodewijk van Deysse, Carry van Bruggen and Willem Frederik Hermans. It shows how Dutch literary authors in this period underpin their authority with the claim that they are autonomous.

More specifically, the analysis reveals that the elements of authority and autonomy occupy a different place in the posturing of each of these five authors, but that broadly speaking these authors nevertheless have something in common. They refuse to be associated with the power of politicians or 'intellectuals' (Multatuli calls them 'specialists', Hermans 'mandarins'). They make this clear by representing themselves not only as autonomous and individual but also as lacking all authority and power. This serves the paradoxical goal of gaining more authority: precisely a person who makes no attempt to uphold an actual position of power, who is essentially 'nothing' because he functions autonomously of any identifiable moral or political institution, can – the reasoning goes – assume an authoritative position as an author. Such authority is definitely vulnerable because it is in fact founded on an 'empty' category (autonomy, non-belonging). The writers show, however, that this vulnerability is characteristic of all forms of authority. In the last analysis political authority also rests on nothing. Authors assume an authoritative position of political commentator precisely because they claim to be the only ones who are honest about the artificiality of their authority.

The point of departure of this book is that neither autonomy nor authority is a historical 'given'. Although literary culture undergoes unmistakable changes in the period 1820-1970 – authors have greater political and juridical freedom at the end of this period than at the beginning – there is no linear progression toward greater autonomy which guarantees the freedom of a writer in a certain period. On the contrary, autonomy always has to be claimed by an author, and on the basis of that claim an author can again assume an authoritative position.

With this approach to autonomy and authority the present study takes a stand in a recent discussion about those concepts pursued by Dutch literary scholars, among them Thomas Vaessens, Frans Ruiter and Wilbert Smulders. The first of these defends a view diametrically opposed to that of the other two. Vaessens is of the opinion that autonomy and authority make an unlikely combination. He cites the example of Willem Frederik Hermans, who in the court case about his controversial novel *Ik heb altijd gelijk* (I Am Always Right, 1951) risked his social authority by emphasizing the fictional nature of the book. If a literary text is 'cut loose' from society, Vaessens maintains, it greatly limits the social impact of such a text. Ruiter and Smulders, on the other hand, maintain that autonomy is not so much a quality that can be gained or lost as a historical phenomenon. Since around 1800 literature has enjoyed an autonomous status and thanks to that status has made tremendous gains in authority: literature has become a phenomenon that is always in the public eye. Writers like Hermans do have great social authority, Ruiter and Smulders maintain, an authority built precisely on their autonomous status. *Captivated by Prometheus* takes a middle position in this discussion. With Ruiters and Smulders I assume that autonomy and authority can reinforce each other, but I also share Vaessens's view that autonomy is not a historical given but a principle that can be claimed by authors.

This study therefore opts for a discursive approach to autonomy. This differs from the commonly applied historical approach, which results in a 'linear autonomization narrative': at first there was supposedly no autonomy, but later there was, and in an ever-increasing degree. No consensus has been reached, however, about the moment at which literary autonomy first manifested itself. The sixteenth, seventeenth, eighteenth and nineteenth century have all been mentioned. Scholars of medieval literature and even of classical antiquity have also pointed out the autonomy or the modernity – the two concepts are often associated with each other – of authorship in their period of specialization. This study proceeds from the assumption that no single one of these analyses is the 'the right one', but that such linear narratives interpret the historical claims to autonomy, made by authors as well as by scholars and others, as historical facts. Also, autonomy is usually viewed as an irreversible process; once a development towards greater autonomy is underway, there is, according to this approach, no way back. Often overlooked here is the ambiguity and complexity of autonomization. An author who becomes less dependent on patrons becomes as a rule more dependent on the market. The discursive approach of this study is more capable of doing justice to the complex functioning of the concept.

Authority, the second concept central to this study, has nearly as controversial a history as autonomy. 'Authority', according to theorists like Hannah Arendt and Richard Sennett, must be distinguished from 'power'. While the second concept is associated with (state) violence, authority is seen as the form of domination that requires no violence. Authority often functions as a foundation for power, but authority needs a foundation of its own. For a sound understanding of how authority functions in a literary-intellectual context the work of Pierre Bourdieu serves as an important reference point. He shows how authors base their authority (which he terms 'symbolic capital') on their cultural achievements (or cultural capital). *Captivated by Prometheus* focuses on one of those achie-



vements, namely autonomy. The book seeks to understand how authors justify their authority with an autonomy claim.

In analysing the ways in which autonomy is claimed, this book makes use of posture theory. This method, developed mainly by Jérôme Meizoz from 2007 onward, makes it possible to analyse the self-representations authors use to define their position in the literary field (autorepresentation), but also the representations of them made by other parties and institutions (heterorepresentation). This includes all types of discursive and non-discursive elements in all kinds of sources: literary and critical texts, letters, periodicals, interviews, pictorial material, etc. *Captivated by Prometheus* further elaborates a heuristic model that Meizoz introduced to analyse the various incarnations of the author into postures. While Meizoz distinguished three manifestations (the biographical person, the author and the narrator), a major focus of this study is on a fourth manifestation: the fictional character. Characters offer writers a special latitude to profile themselves; authors can use a character in a relatively safe way to defend a particular position, or they can have several characters express several (partially) opposing views.

The five case studies primarily aim to analyse the autorepresentation of five key authors, the point of departure being that anonymity (namelessness), a pseudonym (pen name) or a heteronym (fictional identity) is indicative of a new posture. Two types of heterorepresentation also play a role, though more indirectly, in each chapter. First of all each chapter contains a concise account of how reactions by critics and scholars have contributed to the posture of the author in question. In addition, each chapter also deals with an ‘antagonist’: an author who by following the example of or objecting to the work of the key author also contributes to his/her posture.

Chapter 1 discusses the work of Jean Baptiste Didier Wibmer (1792-1836), who in the extremely repressive Dutch publishing climate of 1820 attempts to secure some degree of authorial freedom. When summoned to appear in court in 1819 for a literary text, he represents himself as a symbol of literary autonomy, and at the same time as weak and lacking authority. Not he but others, he insists, bear the responsibility for the controversial publications. Notable about his position, compared to that of the other four authors dealt with here, is that he in principle separates autonomy and authority by assigning them different postures.

The first posture discussed is that of anonymity. He anonymously writes satirical periodicals and pamphlets in which he has the freedom, behind a fictional mask, to criticize and unmask those in power. *De Nekroloog, of het Dodenrijk* [The Obituarist, or the Underworld, 1818], for example, ridicules the Protestant congregation with which Wibmer was affiliated during his training for the ministry, the Waalse Kerk (Wallonian Church) in Amsterdam. And his *Utopiaanse Courant* [Utopian Newspaper, 1819-1820] offers a grim satire on the social climate of the young Dutch monarchy. These controversial publications lead to clashes with authorities. In 1819 the Waalse Kerk sacks Wibmer; later that year he is prosecuted for sedition (and acquitted).

These events lead him to assume a new posture: that of his own name. With an autobiographically tinted pamphlet *Suspensie van de proponent J.B.D. Wibmer* [Suspension of the Ordinand J.B.D. Wibmer, 1819] Wibmer tries to justify himself to the church coun-

cil, while in his (likewise published) *Pleitrede van den schrijver der Utopiaanse Courant* [Defence by the Writer of the Utopian Newspaper, 1819] he argues that his actions were not seditious. An analysis of the rhetorical structure of this piece reveals how on the one hand Wibmer presents himself as dependent – on, among other things, the need to accommodate his publisher and his public – but at the same time claims with great self-assurance the role of an independent author who represents important social liberties. After serving a five-year prison sentence resulting from a second court case, he publishes his memoirs (*Procedures tegen J.B.D. Wibmer* [Proceedings Against J.B.D. Wibmer, 1825-1826]), in which he again depicts himself as a free spirit, who has available the powerful means of the printing press to inflict injury on his enemies.

While the posture of the anonymity of the author offers a certain autonomy and that of his own name primarily gives him authority, Wibmer also makes use of a third posture that bridges the rather strict separation between autonomy and authority in his work. Under a pseudonym he writes fictional texts in which the notion of sincerity, which played such an important role in his own-name posture, is treated ironically.

In combining autonomy and authority as well as fact and fiction he does not, however, go as far as the ‘antagonist’ of this chapter, Johan de Vries. He writes the novel *De Martelaar. Een Roman voor de Koning* [The Martyr. A Novel for the King, 1865], in which he not only fictionalises his own position as a writer but includes essayistic, polemical passages as well. In addition, he even inserts fictional elements in his defence plea *Asmodée voor de regtbank* [Asmodée in Court, 1854], using fiction as a means to portray himself as author in an extra favourable light.

Chapter 2 discusses the early work of Multatuli (pseudonym of Eduard Douwes Dekker, 1820-1887). In his case autonomy and authority are not asserted in different postures but in two different characters with whom he associates himself in his career: Max Havelaar and ‘Multatuli’. Both figures have their strong and weak sides and thus represent various aspects of Multatuli’s strategy. While Max Havelaar is autonomous and ethically irreproachable, he possesses little authority; ‘Multatuli’, on the other hand, is a more authoritative figure but his moral qualities are less indisputable.

Multatuli’s posture consists of three key elements, which in this study are linked to three possible translations of the pseudonym: ‘I have suffered much’ (martyrdom), ‘I have brought much’ (philanthropy) and ‘I have experienced much’ (sentiment). Martyrdom is a recurring element in his oeuvre. We find it not only in his most famous novel *Max Havelaar* (1860) but also in his earliest texts, some of which were written before Dekker adopted the pseudonym Multatuli. The figure ‘Multatuli’ is assigned the most authoritative position, because at the end of *Max Havelaar* he takes charge of the narrative. The element of philanthropy we find, among other places, in a few texts from 1861. *Wys my de plaats waar ik gezaaid heb!* [Show Me the Place Where I Sowed!], for example, adopts a critical stance towards the writing of charity literature, a widespread phenomenon in 1861. But while the narrator of this short work manifests an independent, critical spirit, he at the same time makes this book part of the charity tradition which he claims to abhor. This ambivalence can be related to Multatuli’s aversion to Christian charity practices, which nevertheless did not deter him from developing his own form of philanthropic

behaviour. The third and last element of Multatuli's posture, sentiment, is related to his plea for experience. He presents himself as someone who 'has experienced much' and thus has acquired authority; and he attempts to have his readers share in that experience by means of sentimental texts.

While Multatuli's posturing always alternates between elements of authority and lack of authority, authors who work in his tradition often primarily adopt the authority element. This is in any case true of Mina Kruseman, who functions as the antagonist in this chapter. Less afraid than Multatuli of losing her autonomy, she was for some time – mainly through her attacks on the misogyny of critics – an authoritative feminist voice in the Dutch debate.

Lodewijk van Deyssel (pseudonym of Karel Alberdingk Thijm, 1864-1952), the central figure of chapter 3, is aware as no author before him of the absurdity and total lack of foundation for every form of authority. He deals with this in a highly ambiguous way: on the one hand he does seek ways to legitimate the authority that has become baseless; on the other hand he cultivates the loss of authority.

The first part of the chapter discusses three possibilities which Van Deyssel sees as new ways to justify authority in his time. First of all, he attempts to completely stylise and discipline himself by strategies that included the development of numerous heteronyms. His authority would then rest on a perfect mastery of the autonomous self. To achieve this, one of the means he uses is a complicated system of 'life papers', which are supposed to help him to run his life almost mechanically. With these papers he also tries to rein in his urge for onanism: he believes he should invest all his energy into writing instead of wasting it in sexual acts. A second and third possible foundation for authority are style and imagination. In the essay *Over literatuur* [About Literature, 1886] Van Deyssel attempts to use stylistic techniques to manifest himself as an intellectual authority, while in the semi-autobiographical *Het Ik* [The Ego, around 1901] he shows how the first person character metamorphoses into an authoritative, kingly figure through the power of his imagination.

At the same time Van Deyssel emphatically makes a loss of authority part of his posture. He shows that the three techniques mentioned above for justifying authority are all bound to fail: the proliferation of life papers will in the course of time completely crowd out the production of literature, while style and imagination appear to be uncontrollable principles which are more likely to undermine the authority of the self than to support it. In his books *Het Leven van Frank Rozelaar* [The Life of Frank Rozelaar, 1897-1898] and *De Adriaantjes* [The Adrians, 1901-1902] he further blurs the distinction between the (previously authoritative) subject and the object to which he is linked. This formed the prelude to an increasingly relativistic heterorepresentation of Van Deyssel. Whereas he was at first portrayed – completely in line with his autorepresentation – as a verbal 'powerhouse', ever-greater attention was paid to the elements of loss of authority and vulnerability.

Although writers more and more frequently adopted a rather pitying tone about Van Deyssel, the avant-garde of the next generation did not reject him. On the contrary, antagonist Theo van Doesburg appropriates the element of authority loss in his posturing,

and radicalizes the merging of subject and object. He also takes over from Van Deysssel the play with heteronyms.

Carry van Bruggen (pseudonym of Carolina Lea de Haan, 1881-1932), protagonist of chapter 4, had to fight for an authoritative position in the period between the world wars, with its social climate unfavourable to women. She does so primarily by claiming that ‘thinking women’ like herself – the phrase is her own – do indeed have only limited autonomy, but that they in fact assume the most ethical and responsible social position imaginable. They do this precisely because they encounter resistance, while figures that wallow in their ‘autonomous’ position of artist smugly withdraw from society.

For Van Bruggen the essence of existence is not freedom but lack of freedom. In her view every human being is determined by what she calls the Unity or the Absolute. Yet this does not mean that she passively accepts the materialistic, deterministic views of her contemporaries. The chapter shows how Van Bruggen works on a philosophical ‘system’ of her own – although she prefers not to call it that – about the place of the individual in the group, while at the same time working on a novel aimed at the public in which she demonstrates her ideas and explains them in a more accessible way. There is in other words a ‘thinker’s thread’ and a ‘public-oriented thread’ in her oeuvre, which are closely intertwined.

This chapter first deals with the thinker’s thread. By way of correspondence with Frans Coenen and early essays, Van Bruggen eventually arrives at her most important study, *Prometheus* (1919), and in the process increasingly represents herself as someone with great intellectual authority. In *Prometheus* Van Bruggen introduces the distinction between the ‘thinker’ and the ‘artist’: while the artist is unconsciously an individualist who plays only a negative, critical role in society, the thinker is a figure with more (self-) awareness who consequently can assume a more ethical position. This opposition also appears in the narrative, public-oriented part of her oeuvre. These novels, some of which were written under the pseudonym Justine Abbing, stand in the tradition of the romantic artist novel. Plots like those of *Een coquette vrouw* [A Coquette, 1915] and *Een kunstenaar* [An Artist, 1920] revolve around the opposition between male artists, who are viewed as geniuses by their environment but in reality play an unethical role, and female characters (in some cases writers), who through a difficult process of self-realization arrive at a higher level of self-awareness. In Van Bruggen’s thought women are pre-eminently suited to play an important, authoritative role. Precisely because they experience a lack of autonomy and social power they can achieve a certain authority.

In this respect the work of Van Bruggen differs considerably from that of antagonist Annie Salomons, who in her novel *Herinneringen van een onafhankelijke vrouw* [Recollections of an Independent Woman, 1915] portrays a woman who has already achieved her independence and who derives her authority partly from her social class.

The fifth chapter deals with Willem Frederik Hermans (1921-1995). Two periods in his oeuvre are central here. The discussion first focuses on the period of the late 1940s and especially the early 1950s, when Hermans actively seeks to acquire an authoritative position by referring to his autonomy. Two texts are discussed in detail. The first is the

novel *Ik heb altijd gelijk* [I Am Always Right], which tells the story of Lodewijk Stegman, a character who lacks authority and autonomy. A fragment of the novel leads to prosecution of the author for insulting Catholics. Hermans then not only insists on his freedom as an author but also presents himself in an essay on the proceedings as an author with authority, who in many respects is the opposite of the weak protagonist Stegman. The second text with which Hermans tries to bolster his authority is *Mandarijnen op zwavelzuur* [Mandarins in Sulphuric Acid, 1963], a collection of polemical essays from the period shortly after the Second World War, in which he attempts to discredit influential fellow authors. He does so mainly by showing that other writers like to portray themselves as morally upright intellectuals, but that he himself tries to remain aloof from every kind of social issue. Precisely that autonomous position should in the last analysis constitute a basis for his authority. Problematic about this posturing, however, is that he lays himself open to the criticism of being ‘cowardly’. This is demonstrated by the antagonist J.B. Charles, who with his bona fide resistance activities during the Second World War always emerges as a morally more convincing figure than Hermans.

In a later period of his oeuvre, from the second half of the 1960s onward, a change seems to take place in Hermans’ posturing. Partly under the influence of a literary culture increasingly concerned with the figure of the author, we see a more definite autobiographical orientation in his work. *Fotobiografie* [Photobiography, 1969], for example, a collection of family photos, clearly suggests a link between the life of the author and that of Lodewijk Stegman, the protagonist of *Ik heb altijd gelijk*. If we then reread this novel while keeping in mind the autobiographical background, we see that Hermans portrays himself as much more vulnerable than it first seemed. The later autobiographical stories about Richard Simmillion also foreground the theme of lost authority. Simmillion’s role as a writer seems a farce, but in reality his compulsion to speak the truth does lend him authority. The fact that Simmillion faces up to the uncomfortable truth that he has no real power whatsoever gives him a paradoxical position of authority. A comparable change can be observed in the autorepresentation of antagonist J.B. Charles. While in the 1950s he portrayed himself as a self-assured moralist, he appears in the novel *De vrouw van Jupiter* [Jupiter’s Wife, 1962] in a much more vulnerable light.

*Captivated by Prometheus* therefore shows, with studies of five protagonists and five antagonists, how literary authority can be acquired and justified by a claim to autonomy, but often also by a denial that the author has any real power.

Translation: Myra Scholz

# Register

- Abbing, Justine (pseud. van Carry van Bruggen) 40, 185-187, 192-193, 208-211, 213-214, 216, 218, 223, 232, 299, 301
- Abdolah, Kader 305
- Abrahamsz, Sietske 119
- Abrahamsz, Theodoor Swart 134
- Abrams, M.H. 33-34
- Achterberg, Gerrit 243
- Adrian, Dirk Benjamin 87
- Aeschylus 203
- A.J. (pseud. van Lodewijk van Deyssel) 153-155, 183, 299
- Akker, Wiljan van den 33-34
- Alberdingk Thijm, J.A. 154
- Alberdingk Thijm, Karel zie Lodewijk van Deyssel
- Amossy, Ruth 33
- Anbeek, Ton 175
- Anderson, Benedict 133
- Arendt, Hannah 23-27
- Arnold, Matthew 197
- Asmodée (pseud. van Johan (David) de Vries) 89-90, 93
- Asselbergs, W.J.M.A zie Anton van Duinkerken
- Austen, Jane 99, 207
- Bandinelli, Carlo Guiseppe (pseud. van J.B. Charles) 285
- Baudelaire, Charles 15, 18-19
- Beekman, Klaus 151
- Begemann, C.G.S. 64
- Bel, Jacqueline 225
- Benda, Julien 254, 296
- Benders, Raymond 283
- Berg, Willem van den 49, 148, 175
- Bevervoorde, Adriaan van 50, 86-88, 93
- Bibeb (pseud. van Elisabeth Maria Lampe-Soutberg) 288
- Bieder, Carel 72, 85
- Bierens de Haan, J.D. 226
- Bijkaart, Age (pseud. van Willem Frederik Hermans) 40, 246-249, 280
- Bilderdijk, Willem 101, 178
- Binnendijk, D.A.M. 236, 258
- Blarkom, Jan van 77
- Bleeswijk, H.A. (pseud. van Lodewijk van Deyssel) 153
- Blind, Pieter 234, 270
- Bloch-Bauer, Adele 173
- Bloem, J.C. 243
- Bonaparte, Napoleon 109, 161, 166, 169
- Bongers, Willem 305
- Bonset, I.K. (pseud. van Theo van Doesburg) 180-183
- Boom, G. 86
- Booth, Wayne 36
- Borgers, Gerrit 258
- Bosboom-Toussaint, Geertruida 98, 178
- Boudier-Bakker, Ina 231
- Bourdieu, Pierre 14-15, 17-20, 26-28, 34-35, 298-300
- Boutens, P.C. 152
- Bouwmeester, Gerard 16
- Boven, Erica van 222-223, 301
- Braak, Menno ter 134, 175, 178, 202, 208, 223, 225, 236, 262-265, 276
- Braakensiek, Johan 128
- Braber, Helleke van den 188
- Brandhof, Jan-Willem van den 177
- Brandt Corstius, Hugo 239



- Brems, Hugo 273-274, 289  
 Brink, Jan ten 138, 140  
 Brouwer, Hendrik Otto 66-67  
 Bruggen, Carry van (pseud. van Carolina Lea de Haan) 13, 31, 35, 40, 42-44, 46, 145, 151, 184-233, 264, 292-296, 298-301, 303-304  
 Bruggen, Kees van 208  
 Buelens, Geert 13  
 Burman jr., Pieter 71  
 Burnier, Andreas (pseud. van Catharina Irma Dessaur) 243, 283  
 Busken Huet, Conrad 85, 98, 128, 149  
 Byron, Lord 203-204  
 Caeiro, Alberto (pseud. van Fernando Pessoa) 41  
 Calame, Claude 23  
 Cals, Jo 237, 257  
 Camini, Aldo (pseud. van Theo van Doesburg) 180-182  
 Campos, Álvaro de (pseud. van Fernando Pessoa) 41  
 Camus, Albert 296  
 Carrà, Carlo 181-182  
 Charles, J.B. (pseud. van Willem Nagel) 43, 46, 237, 265-266, 268, 284-287, 290-291, 296  
 Chevallier, Petrus 52, 72  
 Cimatarra, Luis (pseud. van Willem Frederik Hermans) 246  
 Claus, Hugo 243  
 Cock, Metta de 134  
 Coenen, Frans 185, 196-199, 207, 224, 226-227, 304  
 Colenbrander, H.T. 225  
 Copes van Hasselt, C.J.G. 85  
 Couperus, Louis 178  
 Couttenier, Piet 49, 148, 175  
 Cremer, J.J. 98-100, 104-105, 116-117, 133, 303  
 De Kesel, Marc 13  
 Dekker, Eduard Douwes zie Multatuli  
 Denis, Benoît 20  
 Deyssel, Lodewijk van (pseud. Van Karel Alberdingk Thijm) 13, 31, 35-36, 38, 41-44, 46, 146-184, 189, 193-194, 223, 231-233, 274, 279, 292-304  
 Dis, Adriaan van 244  
 Doesburg, Nelly van 183  
 Doesburg, Theo van (pseud. van Christian Emil Marie Küpper) 35, 43-44, 46, 179-184, 202, 301  
 Domela Nieuwenhuis, Ferdinand 133, 163  
 Dorleijn, Gillis J. 20, 34, 302  
 Dostojevski, Fjodor 296  
 Douza, Janus 71  
 Dubois, Pierre H. 268, 288  
 Duinkerken, Anton van (pseudoniem van W.J.M.A. Asselbergs) 175, 238  
 Dullemen, A.A.L.F. van 257-258  
 Duymaer van Twist, Albertus Jacobus 121  
 Duyrcant, A. (pseud. van Lodewijk van Deyssel) 153  
 Eagleton, Terry 22  
 Eckeren, Gerard van 175  
 Eeden, Frederik van 149, 154-156, 159, 161, 163, 179, 183, 193, 195, 231  
 Eliot, George (pseud. van Marian Evans) 40  
 Elskén, Ed van der 283  
 Elsschot, Willem (pseud. van Alfons de Ridder) 40  
 Engelbronner, C.C.E. d' 87  
 Erasmus, Desiderius 51, 205  
 ETTY, Elsbeth 225, 283  
 Evans, Marian zie George Eliot  
 Ewers, Hanns Heinz 251  
 Fallon, Stephen M. 23  
 Februari, Maxim 301  
 Februari, Marjolijn zie Maxim Februari  
 Feith, Rhijnvis 104  
 Ferron, Louis 288  
 Flaubert, Gustave 15, 18-19, 149, 173  
 Fokkema, Douwe 225  
 Fokke Simonsz, Arend 58, 69  
 Foucault, Michel 16-17, 21-22, 38, 159  
 France, Anatole (pseud. van Jacques Anatole François Thibault) 205  
 Franssen, Gaston 173, 305  
 Frederik de Grote 68  
 French, Nicci (pseud. van Nicci Gerrard en Sean French) 38  
 Freud, Sigmund 201, 263, 274  
 Furedi, Frank 26-27  
 Gabriëls, Susanne 84

- Gay, Peter 159  
 Geerdink, Nina 16, 304  
 Génestet, P.A. de 115  
 Genette, Gérard 39  
 Gerlo, Ada (pseud. van Annie Salomons) 227, 229-231, 233  
 Godwin, Mary zie Mary Shelley  
 Goes, Frank van der 146, 163, 165  
 Goethe, Johann Wolfgang von 202-203, 205, 210  
 Goldstone, Andrew 20-21  
 Gomperts, Hans 237, 243, 268  
 Gorcum, A.H. van 89, 93-94  
 Gorter, Herman 163, 173  
 Greenblatt, Stephen 15  
 Greiner, Otto 11-12, 295  
 Grever, Maria 194  
 Griffin, Robert 39  
 Grotius, Hugo 71  
 Grunberg, Arnon 135, 249, 296, 304-305  
 Grüttemeier, Ralf 151  
 Günst, Frans Christiaan 119, 133  
 Hall, F.A. van 87  
 Hart, Maarten 't 284  
 Hartsen, F.A. 159  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 196, 199-204, 225  
 Heijden, A.F.Th. van der 211  
 Heinich, Nathalie 34-35, 296  
 Heldring, Ottho 101  
 Hendrickx, Wilfried 284  
 Hermans, Corry 265  
 Hermans, Willem Frederik 12-13, 28, 30, 31, 38, 40, 42, 44, 46, 70, 132, 134-135, 151, 184, 234-305  
 Heynders, Odile 296  
 Hildebrand (pseudoniem van Nicolaas Beets) 173  
 Hildegarsberch, Willem van 15  
 Hoëvell, Wolter Robert van 131-132  
 Hofland, H.J.A. 260  
 Honings, Rick 135, 160, 305  
 Hoofdakker, Rudi van den zie Rutger Kopland  
 Hora Adema, W.R. 134  
 Houellebecq, Michel 296  
 Hovius, F. (pseud. van Lodewijk van Deyssel) 153  
 Huijts, Johan 226  
 Huizinga, Johan 225  
 Humbeeck, Kris 157-158, 168, 173  
 Ibsch, Elrud 225  
 Immerzeel jr., Johannes 50  
 Inwoner van Utopia, Een (pseudoniem) 83  
 Jacobs, Aletta 196  
 Jacobs, M.A. 192, 195, 222  
 Jansonius, mr. (pseud. van J.B. Charles) 287  
 Java, Melati van (pseud. van Nicolina Maria Christina Sloot) 154  
 Johannes, Gert-Jan 49, 148  
 Jong van Beek en Donk, Cécile de 193  
 Jongstra, Atte 100, 134  
 Joyce, James 210  
 Kant, Immanuel 204-206, 210, 213  
 Katz, Samuel zie Een makelaar in staatseffecten  
 Keller, Gottfried 210  
 Keller, Hans 243  
 Kemperink, Mary 166, 176, 194  
 Kinker, Johannes 52  
 Klasing, ? (vrouw van Jean Baptiste Didier Wibmer) 86-87  
 Klimt, Gustav 173  
 Klondyke, Fjodor (pseud. van Willem Frederik Hermans) 40, 245-246  
 Kloos, Willem 157, 175, 231  
 Kopland, Rutger (pseud. van Rudi van den Hoofdakker) 40  
 Kruseman, Arie 107-108  
 Kruseman, Mina 35, 43-45, 135-144, 184, 193, 233, 295, 297, 300-301, 303  
 Kuitert, Lisa 49, 98-99  
 Küpper, Christian Emil Marie zie Theo van Doesburg  
 Kuyl, A. van der 73  
 Lacan, Jacques 274  
 Lahire, Bernard 19-20, 34, 294, 298  
 Laqueur, Thomas 158  
 Last, Jef 189  
 Laurentius (martelaar) 66  
 Leck, Bart van der 180  
 Leemans, Inger 49, 148  
 Leepel, Hendrik? (deurwaarder) 75, 88  
 Leijnse, Elisabeth 176

- Lennep, Jacob van 100  
 Leonardo (pseud. van Theo van Doesburg) 182  
 Lieshout, Erik 257  
 Lodewijk XIV 154, 166  
 Lombroso, Cesare 194  
 Lotsij, M.C.L. 163  
 Loyola, Ignatius van 156  
 Ludibriolus, Johannes Bibitor (pseud. van Jean Baptiste Didier Wibmer) 78-80  
 Maanen, Cornelis Felix van 52, 72, 74, 85  
 Maarseveen, J.H. van 237  
 Maas, Michel 282-283  
 Machiavelli, Niccolò 25  
 Maerlant, Jacob van 15-16  
 Maeterlinck, Maurice 156  
 Maingueneau, Dominique 33, 35, 302-303  
 Makelaar in staatseffecten, een (pseud. van Samuel Katz) 134  
 Mann, Thomas 210, 225  
 Marja, A. (pseud. van Arend Theodoor Mooij) 231, 237  
 Marx, Karl 202  
 Marx, William 15, 30, 293  
 Marxveldt, Cissy van (pseud. van Setske de Haan) 192  
 Mathijssen, Marita 50  
 Maurik, Justus van 154  
 Max (pseud. van Lodewijk van Deyssel) 153-155  
 May (pseud. van Carry van Bruggen) 195-196  
 Meester, Johan de 231  
 Meeter, Eillert 50, 86-89, 93  
 Meijer, R.C. (pseud. van Rudolf Charles d'Abblaing van Giessenburg) 119, 133  
 Meizoz, Jérôme 31, 33-38, 41, 301-302  
 Mettrie, Julien Offray de la 157  
 Micheels, Pauline 187  
 Mitkiewicz, César 99  
 Molinié, Georges 33  
 Mondriaan, Piet 174, 179, 180  
 Monteux, Pierre 24  
 Moolenijzer, Hendrik 58, 63, 66-67, 69, 71, 73, 86  
 More, Thomas 51, 69  
 Moretti, Franco 210  
 Moritz, Karl Philipp 210  
 Morriën, Adriaan 237, 240, 249, 281-282  
 Mout, A. 259  
 Mulisch, Harry 243  
 Multatuli (pseud. van Eduard Douwes Dekker) 13, 28, 31, 35, 40, 42, 43-45, 66, 85, 95, 96-145, 149-150, 153-155, 166, 172, 174, 178, 184, 194, 219, 229, 232, 239-240, 281, 283, 290-291, 292-305  
 Multavidi (pseudoniem) 134  
 Naeff, Top 191, 231  
 Nagel, Willem zie J.B. Charles  
 Napoleon, Lodewijk 89  
 Nederlander (pseudoniem) 83  
 Netscher, Frans 161, 175  
 Nijgh, Henricus 113, 116-117, 121  
 Noble, Marianne 127  
 Nord, Max 177  
 Nouhuys, W.G. van 231  
 Nuis, Aad 282  
 Oliveira, E. d' 152, 189  
 Omega (pseudoniem) 222  
 Oostrom, Frits van 15, 148  
 Op den Hooff, J. 67  
 Oristorio di Framma, Stella (pseud. van Mina Kruseman) 136, 139-141, 144, 301  
 Ortega y Gasset, José 254  
 Ostaijen, Paul van 132-133  
 Otterspeer, Willem 226, 234, 236, 260, 272, 279, 284  
 Ouariachi, Jamal 284  
 Oultremont, Henriëtte d' 87  
 Oversteegen, J.J. 33, 135  
 Ovidius Naso, Publius 15  
 Paap, Willem 178-179, 184  
 Paape, Gerrit 51  
 Palmen, Connie 211, 284  
 Pam, Max 284  
 Patterson, Mark R. 29  
 Paulson, William 19  
 Pellico, Silvio 126  
 Perk, Betsy 136-137, 139, 193  
 Perron, E. du 134, 262  
 Pessoa, Fernando 40-41, 160  
 Philipse, Anthoni Willem 72, 74  
 Pipifax le Diable (pseud. van Theo van Doesburg) 182  
 Pit, Adriaan 208

- Plicht, Elias van der 284  
 Polet, Sybren 241  
 Potter, Dirc 15  
 Praat, Edwin 14, 18, 44, 299  
 Prick, Harry G.M. 46, 155, 160, 165, 170, 172, 175-178, 231  
 Proust, Marcel 210  
 Prudhomme S.J., pater Anastase (pseud. van Willem Frederik Hermans) 247-248  
 Quack, H.P.G. 163-164, 174, 178  
 Rancière, Jacques 173  
 Realistus (pseudoniem) 131  
 Rees, Kees van 34  
 Regtsgeleerde, een' (pseudoniem) 83-84  
 Reve, Gerard 44, 237, 242, 243, 247, 299  
 Reyding, A. 188  
 Ridder, Alfons de zie Willem Elsschot  
 Ridder, André de 152, 189-191  
 Ritter jr., P.H. 188  
 Robbers, Herman 152, 186, 190, 208-209, 231  
 Roelants, Maurice 281  
 Roelvink, Herman 193  
 Roggeman, Willy 304  
 Roland Holst, A. 231  
 Rooden, Aukje van 13, 20  
 Rousseau, Jean-Jacques 35, 65, 76, 95, 205  
 Rubinstein, Renate 282  
 Ruiten, Frans 13, 20, 30, 38, 239, 249  
 Rutten, Daan 13, 250, 274  
 Ruusbroec, Jan van 156  
 Ruyter, J. de 100  
 Sade, markies de 234  
 Sage ten Broek, Joachim le 79  
 Said, Edward 133  
 Saint-Amand, Denis 41  
 Salomons, Annie 35, 43, 227-231, 233, 297, 300, 303  
 Sand, George (pseud. van Amandine Lucile Aurore Dudevant) 207  
 Sappho 82  
 Sautijn Kluit, W.P. 83-84, 86  
 Scharten, Carel 209, 222  
 Schasz, J.A. (pseud. van o.a. Gerrit Paape) 38  
 Schim van Braga (pseud. van P.A. de Génestet) 115  
 Schimmel, H.J. 115  
 Schouwenaar, Jaco 85  
 Schrijver Dezes (pseud. van Willem Frederik Hermans) 246  
 Schuyt, Kees 287-289  
 Schwitters, Kurt 183  
 Sennett, Richard 23-24, 27, 295  
 Shakespeare, William 15-16, 205  
 Shaw, George Bernard 205  
 Shelley, Mary 40, 195, 207  
 Shelley, Percy Bysshe 40, 195, 203-204  
 Sicking, J.M.J. 224, 226  
 Simons-Mees, Josine A. 191  
 Smulders, Wilbert 13, 20, 30, 239, 249, 261  
 Socrates 126, 205  
 Sötemann, A.L. 33-34, 109  
 Staël, Anne-Louise Germaine de 207, 210  
 Stempel, A.A. van der 132  
 Sterne, Laurence 111  
 S.T.H. (pseudoniem) 115  
 Stowe, Harriet Beecher 104, 127  
 Stravinsky, Igor 24  
 Student bij de Hervormden, Een (pseud. van Jean Baptiste Didier Wibmer) 79  
 Stuiveling, Garnt 258  
 Suchtelen, Nico van 231  
 Suringar, W.H. 50  
 Swarth, Hélène 231  
 Swarts, E.E. (pseud. van J.B. Charles) 286  
 Swartz, David 27  
 Swinnen, Aagje 210-211  
 Tak, P.L. 163  
 Teissèdre l'Ange, Josué 52  
 Thorbecke, J.R. 101, 103, 126  
 Tijn, J. van 270  
 Tocqueville, Alexis de 123  
 Toer, Pramoedya Ananta 133  
 Tollens, Hendrik 50, 83, 103  
 Trenck, Friedrich von der 76-77  
 Troelstra, Piter Jelles 133  
 Truijens, Aleid 260, 282  
 Turksma, Bep 282  
 Tuyl van Serooskerke van Heeze en Leende, Jan Diederik baron van 52  
 Vaessens, Thomas 12, 15, 20, 30, 235, 249, 293  
 Vande Veire, Frank 200  
 Vergilius, Publius 15

- Viala, Alain 15, 33  
 Vereul, ? (advocaat) 74  
 Verwey, Albert 163, 179, 202  
 Veth, P.J. 131-132  
 Vink, Adrianus 67, 73  
 Visser, Arnoud 305  
 Vloten, Johannes van 99, 135  
 Voeten, Bert 240, 262  
 Voltaire (pseud. van François-Marie Arouet) 66  
 (Voorheen goddeloozen) schrijver der Liliputsche Courant, Den (pseud. van Jean Baptiste Didier Wibmer) 80  
 Vos, Benno 231  
 Vosmaer, Carel 155  
 Vries, Johan (David) de 43, 45, 48, 50-51, 86-95, 98, 105, 143, 303  
 Vrydaghs, David 41  
 Vugt, Geertjan de 171  
 Waaldijk, Berteke 194  
 Weber, Max 27  
 Wee, ? van der (conciërge) 77-78  
 Weinreb, Friedrich 269, 281-282, 290  
 Well, Jan van 53  
 Weyerman, Jacob Campo 51, 85-86  
 Wibmer, Jean Baptiste Didier 13, 20, 29, 38, 43, 45, 47-95, 97-99, 105, 143-144, 149, 152, 174, 184, 229, 232, 258, 292-305  
 Willem (die Madoc maakte) 15  
 Willem I, koning 29, 50-52, 61, 83, 85, 87, 103, 125, 294  
 Willem II, koning 51, 87-88  
 Willem III, koning 51, 88-89, 102-103, 129, 163  
 Wissel, Sita van de (pseud. van Willem Frederik Hermans) 246  
 Woensel, Pieter van 20, 65  
 Wolf, Herman 226  
 Wolf, Ruth 209  
 Woolf, Virginia 225  
 Woud, Auke van der 158  
 X. (pseud. van Lodewijk van Deyssel) 153, 165-166  
 Zanten, Jeroen van 51, 72, 79, 85, 87  
 Zola, Émile 19, 223, 254  
 Zuikerberg, Anna E. 192  
 Zuylen, Belle van 207

# Curriculum Vitae

Laurens Ham (1985) studeerde Nederlandse Taal en Cultuur aan de Universiteit Utrecht. In 2008 rondde hij aan deze universiteit *cum laude* de researchmaster Dutch Language and Literature af, waarvoor hij ook een half jaar History and Politics aan de University of York studeerde.

Tussen 2008 en 2010 doceerde Laurens aan de opleidingen Nederlandse Taal en Cultuur (Vrije Universiteit Amsterdam) en Taal- en Cultuurstudies (Universiteit Utrecht). Daarna (2010-2014) was hij als promovendus verbonden aan het Instituut voor Cultuurwetenschappelijk Onderzoek (ICON) van de Universiteit Utrecht. Het onderzoek was onderdeel van het NWO-project 'The power of autonomous literature: Willem Frederik Hermans'. Laurens publiceerde in deze periode artikelen over liefdadigheidscultuur, posturetheorie, autonomiegeschiedenis en auteursfotografie, aan de hand van onder meer de oeuvres van J.B.D. Wibmer, Multatuli, Willy Roggeman en Arnon Grunberg. In 2011 won hij de Academische Boekengids / Vrij Nederland Essayprijs voor zijn essay 'Multatuli, een zelfcreatie'.

Sinds februari 2014 is Laurens docent aan de afdeling Moderne Nederlandse Letterkunde van de Universiteit Utrecht. Daarnaast is hij docent Literatuurgeschiedenis aan de Koningstheateracademie in Den Bosch, lid van de Adviescommissie Poëzie en Essay van het Vlaams Fonds voor de Letteren en lid van de Adviescommissie Tijdschriften van Metamorfoze. Naast wetenschappelijke publicaties schrijft hij ook kritieken en essays, met name over hedendaagse poëzie en avant-gardecultuur. In 2014 redigeerde hij de essaybundel *De noodzaak van het overbodige. Verkenningen* van Sybren Polet, waarvoor hij ook het nawoord schreef.



