

Laurens Ham

Onttroonde koning

De veranderde beeldvorming van Lodewijk van Deyssel

In dit artikel brengt Laurens Ham de verschillende beeltenissen van de Nederlandse schrijver Lodewijk van Deyssel (1864-1952) onder de aandacht. Ham maakt hierbij gebruik van zijn proefschrift Door Prometheus geboeid, waarin hij vijf auteurs uit de periode 1820-1970 bespreekt. De vragen hoe Van Deyssels autorepresentatie diens autoriteit als auteur kan versterken en hoe heterorepresentatiebronnen bijdragen aan Van Deyssels identiteit, staan in dit artikel centraal. Ham richt zich met name op de roman Vincent Haman van Willem Paap, waarin in de hoofdpersoon de figuur van Van Deyssel te herkennen is, en op de tweedelige biografie van Van Deyssel geschreven door Harry G.M. Prick. Door het vergelijken van de auto- en heterorepresentatie brengt Ham unieke elementen uit Van Deyssels oeuvre naar voren.

Weinig Nederlandse schrijvers kennen zo'n dubbelzinnige reputatie als Lodewijk van Deyssel (pseudoniem van Karel Alberdingk Thijm, 1864-1952). Enerzijds heeft hij een onmiskenbare status van celebrity: in letterkundige handboeken en literatuurgeschiedenissen als *Alles is taal geworden* (2009) en *Literatuur en moderniteit 1840-1990* (1996) figureert hij als een van de prototypische Tachtigers, een vernieuwer van het proza en een van de invloedrijkste critici die Nederland gekend heeft. (Van den Berg & Couttenier 2009: onder andere 594-598; Ruiters & Smulders 1996: onder andere 141-148) Aan de andere kant wordt, met name de laatste decennia, vaak op een meewarige toon over zijn werk geschreven. Pieter Steinz geeft in zijn publiëksboek *Lezen etcetera* (2003) aan dat Van Deyssel inmiddels bekender is om tot de verbeelding sprekende feiten, onder meer over zijn drang tot onanie, dan om zijn letterkundige werk. (Steinz 2003: 85) In dit artikel stel ik deze gespleten beeldvorming aan de orde. Ik ga daarbij beknopt in op Van Deyssels autorepresentatie (oftewel zelfrepresentatie), die volgens mij debet is aan (de veranderingen in) zijn reputatie, maar ik richt me vooral op enkele representaties van anderen (heterorepresentaties). In het bijzonder bespreek ik de tweedelige Van Deyssel-biografie (1997/2003) van Harry G.M. Prick en de roman *Vincent Haman* (1898) van Willem Paap, in omgekeerd chronologische volgorde.

Dit artikel presenteert in een notendop een van de casussen die ik uitgebreider uitwerk in mijn proefschrift *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*.¹ Deze studie laat zien hoe vijf schrijvers in de periode 1820-1970,

¹ De handelseditie van dit boek zal begin 2015 gepubliceerd worden bij Literatoren. Enkele passages in dit artikel zijn woordelijk uit het boek overgenomen.

van de vergeten broodschrijver J.B.D. Wibmer (1792-1836) tot Willem Frederik Hermans (1921-1995), zich een positie van autoriteit hebben toegeëigend door zich als autonoom te presenteren. Het gaat stuk voor stuk om schrijvers die zich kniediep in de politieke en maatschappelijke debatten van hun tijd hebben begeven, en die zich tegelijkertijd regelmatig als autonoom hebben opgesteld, in verschillende betekenissen van dat woord. Soms presenteerden ze zichzelf als vrij van het publiek of van een uitgever; soms verklaarden ze hun literatuur tot een autonome vrijplaats; soms riepen ze zichzelf uit tot autonoom, eigenstandig individu. Deze daad van zichzelf vrij verklaren gaat zo ver, dat de schrijvers hun eigen autoriteit lijken te ondermijnen: ze representeren zichzelf bijvoorbeeld als machteloos of verklaren zich vrij van iedere politieke inmenging. Toch, zo beargumenteer ik, dient dit uiteindelijk om hun autoriteit te verstevigen. Juist het opeisen van een niet-gedefinieerde, autonome positie kan een schrijver een autoriteithebbende rol geven. Althans, dat is wat de schrijvers zelf lijken te beweren.

Het boek gaat zo in op een heet hangijzer van de hedendaagse (moderne) letterkunde: de verhouding tussen autonomie en autoriteit. Onder meer de Franse literatuurhistoricus William Marx presenteert die twee verschijnselen als praktisch tegengesteld. In *L'adieu à la littérature* (2005; Nederlandse vertaling 2008) toont Marx hoe auteurs zichzelf en hun werk in de marge hebben gemanoeuvreerd door zichzelf gedurig in een autonome positie te plaatsen. De these lijkt glashelder: wie zichzelf en zijn werk niet in een concrete politieke werkelijkheid laat functioneren, verliest eenvoudigweg de interesse van de lezer. Door *Prometheus geboeid* laat echter zien dat de claim autonoom te zijn ook juist de autoriteit van een auteur kan versterken. Voor sommige auteurs geldt dat ze zich succesvol hebben weten te representeren als cultuurcritici, die vanuit hun ongedefinieerde maatschappelijke positie de maatschappij zogenaamd van buitenaf onder vuur nemen.

Van Deysseel speelt in dit verhaal een interessante, enigszins afwijkende rol. Vooral in zijn vroege oeuvre representeert hij zichzelf als een maatschappelijke autoriteit bij uitstek, waarbij hij zichzelf graag met een absolute monarch vergelijkt. Ook probeert hij een volstrekte beheersing over zijn autonome zelf te krijgen, door zijn lichaam en geest te disciplineren. Dit samenspel van autonomie en autoriteit gaat echter, vooral wat later in het oeuvre, steeds meer samen met een zelfrepresentatie waarin het juist om autoriteitsverlies draait. Bij hem werkt dat echter net iets anders dan bij bijvoorbeeld Multatuli en Hermans. Deze laatste twee weigeren pertinent de positie in te nemen van wat ze een 'specialiteit' (Multatuli) of een 'mandarijn' (Hermans) noemen; ze weigeren kortom een burgerlijke intellectueel te worden die vooral op een lucratieve post uit is. In plaats daarvan presenteren ze zich als *werkelijk* vrije denkers. Hun autonomieclaim onderbouwt daarmee direct hun autoriteit. Bij Van Deysseel is het anders: dat hij zichzelf in toenemende mate als niet-autoriteitshebbend ging presenteren, lijkt louter destructief te hebben uitgepakt voor zijn autoriteit. Verderop in het artikel wil ik laten zien dat hij met zijn nadruk op autoriteitsverlies dan ook vooral *poëtische* bedoelingen had.

In dit stuk gaat het me echter niet om Van Deysse's auteursstrategieën in de autorepresentatie op zichzelf. Ik wil vooral inzoomen op de twee eerder genoemde heterorepresentatiebronnen van Van Deysse, om te laten zien hoe die enerzijds bijdragen aan de door hem gewenste auteursidentiteit, maar hoe ze die identiteit tegelijkertijd ondermijnen en deel uitmaken van een strijd om autoriteit.² Het zal blijken dat het in het geval Van Deysse buitengewoon lastig is een onderscheid te maken tussen auto- en heterorepresentatie: een heterorepresentatiebron als Pricks biografie blijkt vooral in hoge mate door Van Deysse geregisseerd te zijn. Dit door elkaar lopen van de beeldvorming van de schrijver zelf en die van anderen is een van de elementen die Van Deysse's oeuvre zo uniek maken.

Revolutionair en mislukking

Van Deysse wordt, ook vandaag de dag nog, regelmatig als een letterkundige én morele revolutionair voorgesteld. Zijn prozagedichten, met name 'Menschen en bergen' (1889-1892), staan bekend als baanbrekende taalexperimenten. (Van der Weij 1997: 198-220) Een bekende scène in het dertiende hoofdstuk van Van Deysse's debuutroman *Een liefde* (1887), waar het hoofdpersonage Mathilde zichzelf bevredigt, is volgens de Amerikaanse historicus Peter Gay de meest expliciete masturbatiescène van de negentiende-eeuwse westerse literatuur. (Gay 1984: 330 en Gay 1986: 192; zie ook Honings 2012: 73)

In dit rebelse beeld ontbreken de geweldsmetaforen vaak niet. Dat beeld van Van Deysse als 'gewelddenaar' dateert al van zijn vroegste letterkundige optreden uit de jaren 1880. Zo schreef de Tachtiger Willem Kloos over Van Deysse's essay *Over literatuur, (de heer Frans Netscher)* (1886) een recensie waarin hij de schrijver als een slachter voorstelt. Van Deysse verandert door het 'doodbliksemen' van zijn tegenstander Frans Netscher de literaire kritiek in 'één reusachtige slachtersaffaire, waar de lijken

2 In mijn proefschrift bespreek ik uitvoerig het begrip 'posture' als methode om dit type auto- en heterorepresentaties beter te begrijpen. In navolging van Jérôme Meizoz, de belangrijkste posture-theoreticus, onderscheid ik drie incarnaties van de auteur: de 'biografische figuur' (de schrijver buiten zijn werk; een figuur waar vrijwel nooit toegang toe bestaat), de 'auteur' (de schrijver zoals die zich bijvoorbeeld in interviews, essays en brieven presenteert) en de 'verteller' (dus een in de fictionele tekst ingebedde instantie, die soms maar niet altijd de trekjes van de auteur vertoont). Daar voeg ik een vierde incarnatie aan toe: het personage. Ik ben in mijn boek in het bijzonder geïnteresseerd in die personages waarvan aannemelijk wordt gemaakt dat ze een verbeelding van de auteur vormen, omdat ze dezelfde naam dragen, zelf schrijver of kunstenaar zijn of biografische details met de auteur delen. Uiteraard is de keuze een personage in de posture-analyse te betrekken altijd een interpretatieve keuze, die mede afhankelijk is van de kennis die de lezer van de biografische figuur of de auteur heeft. Zo toont hoofdstuk 5 van mijn boek dat de hoofdfiguur Lodewijk Stegman in de roman *Ik heb altijd gelijk* (1951) door de tijd heen een andere betekenis heeft gekregen. Vóór 1969 was het voor lezers nagenoeg onmogelijk om na te gaan dat Stegman verschillende levensfeiten met zijn schepper Willem Frederik Hermans gemeen had, maar in 1969 legde Hermans in zijn *Fotobiografie* expliciet het verband met Stegman. Daarmee maakte hij die figuur nadrukkelijker tot deel van zijn posture.

uwer verslagenen op rijen zouden moeten hangen van honderd tegelijk, boven en onder en op elkander'. (Kloos 1885-1886: 297) In de decennia daarna bleef de strijdbare reputatie van Van Deyssel overeind, waarbij opvallend vaak metaforen van geweld gehanteerd bleven worden. Anton van Duinkerken schreef in 1952 in een necrologie: 'Denken aan Lodewijk van Deyssel is onmogelijk zonder herinnering aan de felle wijze, waarop hij zijn lichamelijk en geestelijk schier onvermoeibare levenskracht in de strijd wierp.' (Van Duinkerken 1952: 81) En zelfs in recente literatuurgeschiedenissen wordt over het 'stilistisch geweld' of 'verbaal geweld' van Van Deyssel gesproken. (Anbeek 1999: 46; Van den Berg & Couttenier 2009: 594)

Critici sluiten daarmee naadloos aan bij Van Deyssels *autorepresentatie*, die hij ontwierp in de jaren 1880. Zijn essays uit die tijd, zoals *Over literatuur* en 'Nieuw Holland', presenteren de ik-figuur als deel van een gewelddadige letterkundige generatie, die op het punt staat de voorgaande generatie van de troon te stoten. In *Over literatuur* wordt de 'Revolutie in de Literatuur' uitgeroepen, waarbij de termen waarmee Van Deyssel dat doet uit de politiek en de krijgsvvoering komen. (Van Deyssel 1886: 38-39) Het lijkt wel alsof Van Deyssel enkel in metaforen kan spreken over de nieuwe, extatische literatuurbeoefening die hij voorstaat. *Over literatuur* eindigt immers met de beroemd geworden passage 'Ik houd van het proza...', waarin het nieuwe proza met beelden van militair machtsvertoon én natuurgeweld verbonden wordt.

Paradoxaal is dat Van Deyssel bij al deze hang naar geweld en verandering tegelijk een conservatieve positie lijkt aan te hangen, en een hang naar orde lijkt te hebben. Het wemelt in zijn vroege essays van de verwijzingen naar koningsfiguren, die op autoritaire manier een leger besturen. Dat succesvol schrijverschap kan worden vergeleken met hard autocratisch leiderschap, wordt bijvoorbeeld duidelijk uit een citaat als: '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 massaas mensen offerde, zoekend naar het goddelijke in zijn ikheid?' (Van Deyssel 1919: 115) Op deze spanning tussen orde en ordeloosheid kom ik verderop nog terug.

Tegenover de strijdbare auto- en heterorepresentatie van Van Deyssel staat een heel andere kijk op zijn werk, die de afgelopen decennia steeds meer ingeburgerd lijkt te zijn geraakt. In die visie is Van Deyssel een tragische, mislukte figuur, die na een bliksementree in de letteren geen deuk meer in een pakje boter heeft geslagen. Preciezer gezegd is dit het beeld dat van de biografische figuur Karel Alberdingk Thijm bestaat. We kunnen 'Lodewijk van Deyssel' namelijk beschouwen als een zogeheten heteroniem, een pseudoniem met een min of meer gefictionaliseerd levensverhaal.³

In zijn jonge jaren ontwierp Thijm een reusachtig oeuvre op de tekentafel, waarin hij talloze van zulke heteroniemen zou gebruiken. Naast de werken van de brutale Van

3 Deze term 'heteroniem' werd door Fernando Pessoa gebruikt voor de vele schrijversgedaantes waarin hij zich hulde, maar hij kan ook dienen om andere schrijvers te karakteriseren die een spel speelden met hun schrijversidentiteit. Zie hierover de inleiding in Ham te verschijnen.

Deyssel zouden er, mede om het geld, ook publiëksromans geschreven worden van al dan niet katholieke signatuur, onder verschillende schuilnamen. Slechts één van deze heteroniemen zou náást Van Deyssel enigszins van de grond komen: de gemoedelijke A.J., die met de tamme essays *Multatuli* (1891) en *J.A. Alberdingk Thijm* (1893) en de novelle *Blank en geel* (1894) toonde aan over heel wat minder stilistisch vuur te beschikken dan Van Deyssel.⁴ Later kwam de ambitie om een groot aantal heteroniemen te ontwerpen ook steeds meer op de achtergrond te staan en werd de naam ‘Lodewijk van Deyssel’ ook gebruikt voor boeken als *Gedenkschriften* (1924), die helemaal niet aansloten bij de eerdere boeken van het gewelddadige heteroniem. Dat werd ook in de heterorepresentatiebronnen opgemerkt. Al tijdens het leven van Van Deyssel beschreven critici als Ter Braak hem als een steeds minder strijdbare figuur, en dat beeld was deels op *Gedenkschriften* gebaseerd:

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. (Ter Braak 1951: 306)

De Van Deyssel van Prick / De Prick van Van Deyssel

Invloedrijk voor de beeldvorming is vooral het werk van Harry G.M. Prick (1925-2006) geweest. Op jonge leeftijd raakte hij in contact met de door hem zeer gewaardeerde Van Deyssel, die hem belastte met een verantwoordelijke taak: het beheren van zijn archief en het schrijven van zijn biografie. Prick stemde toe en kwijtte zich de decennia erna ongekend precies van zijn taak. Hij verzorgde nieuwe uitgaven van boeken als *Een liefde* en *De kleine republiek* (eerste druk 1889), verzamelde teksten die eerst slechts als verspreide tijdschriftbijdragen hadden bestaan (bijvoorbeeld *Het Ik* (1978) en *De Adriaantjes* (1983)), schreef een vuistdik proefschrift en een 2500 pagina's tellende biografie in twee delen. In de recensies van dat laatste reuzenproject, waarvan de delen in 1997 en 2003 gepubliceerd werden, klonk bewondering door voor de ongekend precieze wijze waarop Prick het leven van Van Deyssel had gereconstrueerd, soms van dag tot dag of van uur tot uur. Dat hij dat kon doen, kwam doordat Van Deyssel zijn leven lang een minutieus systeem van dagboeken en aantekenschriften bleek te hebben bijgehouden.

Pricks biografie bevestigt wat vele van zijn losse edities en publicaties eerder al suggereerden: dat Karel Alberdingk Thijm een poging had gedaan zijn leven tot in de

4 Het is dan ook onjuist om *Blank en geel* als een product van Lodewijk van Deyssel te beschouwen, zoals Liesbeth Minnaard doet in een artikel over het boek. (Minnaard 2010) Ze volgt daarbij de heruitgave van het boek, verzorgd door Prick, waarin ‘Lodewijk van Deyssel’ als auteursnaam wordt vermeld. (Van Deyssel 1979a)

puntjes te organiseren om zo tot een ongeken­de letterkundige productie te komen – maar dat dit was mislukt. Thijm schreef, met name in de jaren 1890, bijvoorbeeld pagina's vol over de technieken die hij zou gebruiken om om vier uur 's nachts op te kunnen staan – een *must* wanneer hij een productief letterkundige wilde worden, zo dacht hij – en op 1 juli 1891 leidde dit tot de '1^e DAG VAN GOED OPSTAAN', zoals hij in zijn dagboek aantekende. (Van Deyssel 1980: 8) Het zou meteen een van de laatste zijn. Weinig wijst erop dat de geestelijke en ook fysieke oefeningen waarmee Thijm zich wilde disciplineren een gimmick waren. Zoals Kris Humbeek heeft laten zien, wilde Van Deyssel zichzelf daadwerkelijk als een machine besturen, om er vervolgens achter te komen dat dat onmogelijk was. (Humbeek 1991)

Ongetwijfeld had dat met het overspannen karakter van Thijms verwachtingen te maken, maar er speelde nog iets anders mee. Thijm plaatste zichzelf in een poëtische spagaat, die samenhang met zijn dubbelzinnige visie op politieke en letterkundige orde die ik eerder schetste. Enerzijds draaide alles voor hem om beheersing, om de constructie van een machinaal functionerend autonoom zelf. Anderzijds meende hij dat grootse literatuur niet op zo'n geregelde manier kon ontstaan, maar alleen vanuit een toestand van Extase. Hij beschouwde het schrijven als een drietrapsraket: via het doen van Impressies wilde hij tot Sensaties komen, en dit zou weer tot een toestand van Extase leiden – de hoofdletters zijn van hemzelf. (Kemperink 1988; vgl. ook Van Halsema 2006) Vanuit dit verlangen naar Extase als voorwaarde voor een productief schrijfproces laat zich ook zijn grote afkeer van zelfbevrediging begrijpen. Alle energie en driften die hij had, moesten worden gesublimeerd in literatuur. Hij vreesde door onanie zijn energie op een verkeerde manier te laten afvloeien; zelfbevrediging werd immers in deze periode als een ingrijpende verzwakking van lichaam en geest gezien. (vergelijk bijvoorbeeld Hartsen 1867: 13-14) Dat hij er niet in slaagde zijn hooggestemde ideeën uit de vroege jaren tachtig uit te voeren, weet hij direct aan zijn behoefte tot onanie. (Van Deyssel in Prick 2003: 303)

Zaak was dus een volstrekte autoriteit uit te oefenen over de eigen geest en het eigen lichaam, maar tegelijkertijd ruimte te laten voor autoriteitsverlies en gebrek aan controle. Het is opmerkelijk om te zien dat in het werk van de late Van Deyssel dat principe van ordeloosheid steeds meer op de voorgrond komt te staan. Latere proza­gedichten, zoals *Het leven van Frank Rozelaar* en *De Adriaantjes*, kenmerken zich steeds meer door een mateloze, ongeremde beschrijving van de wereld. Bij deze manier van schrijven past wellicht een andere zelfrepresentatie: een die minder op autoriteit en meer op autoriteitsverlies en gebrek aan hiërarchie is gericht.

Het is dan ook niet vergezocht om te veronderstellen dat Van Deyssel de representatie die Prick van hem zou ontwerpen moet hebben voorzien, wellicht zelfs impliciet gestuurd. Hij overhandigde zijn complete persoonlijke archief aan zijn zelfbenoemde biograaf Prick, inclusief alle 'belastende' papieren over gefrustreerde ambities en mislukte pogingen om de drift tot onanie te beteugelen. Daarmee maakte hij voor Prick de weg vrij om een biografie te schrijven waarin juist voor het element van autoriteitsverlies volop aandacht was. De biograaf en de gebiografeerde zijn in dit geval dus op

een fascinerende manier aan elkaar verbonden. Prick heeft ingrijpend de reputatie van Van Deyssel en de visie op zijn figuur beïnvloed, maar hij heeft dat gedaan langs lijnen die door de auteur zelf voor hem waren klaargelegd. De facto geldt dat ook voor wat latere onderzoekers over Van Deyssel hebben geschreven. Door voortdurend in zijn persoonlijke papieren op zichzelf te reflecteren, zijn oeuvre in periodes onder te delen et cetera, is de hand van Van Deyssel voortdurend aanwezig in publicaties over zijn werk die na zijn dood verschenen. (bijvoorbeeld Kemperink 1988; Leijnse 1995)

De woordkunstenaar versus de realist

Een van de allervroegste teksten die Van Deyssel met autoriteitsverlies in verband brengt, is *Vincent Haman* van Willem Paap (1856-1923). Deze sleutelroman laat zich gemakkelijk lezen als een fictionele afrekening met de auteurs rond *De Nieuwe Gids*, waarbij Paap een tijdlang als redacteur aangesloten was. Vincent Haman, duidelijk een literaire verbeelding van Van Deyssel, is het centrum van de roman. Opvallend vroeg legt Paap al de eigenaardige gespletenheid in de figuur van Van Deyssel bloot, zijn tegelijk autoriteithebbende en autoriteitsloze karakter. Maar de roman is vooral de moeite waard omdat hij een strijd om de autoriteit aangaat: Paap plaatst tegenover de 'woordkunstige' traditie van Van Deyssel cum suis een 'realistische' letterkundige traditie, met Multatuli aan het hoofd, waarin hij impliciet ook zichzelf positioneert.

Vincent Haman presenteert twee letterkundige conflicten: die tussen de oudere en de jongere generatie, en die tussen woordkunstenaars en realisten. Aan het begin van de roman is vooral aandacht voor de eerste botsing, die effectief wordt uitgebeeld als een familiair generatieconflict.⁵ Aan het begin van de roman wordt de familie Haman uitgetekend, 'geboren letterkundigen' (Paap 1936: 27) die met het rebelse zoontje Vincent enigszins in de maag zitten. Er is bewondering voor zijn letterkundige interesse, die volop wordt gevoed, maar zijn soms ondermijnende of agressieve gedrag worden in het overbeschaafde milieu van de Hamans niet getolereerd.

Dit vormt de voedingsbodem voor Vincents dromen van een letterkundige revolutie, zoals in de volgende innerlijke monoloog: 'Wij staan op den drempel van een eeuw van kennis en werkelijkheid, en wij wankelen, soms, als dronken mannen voor het groote licht dat daar vlamt vóór ons. Maar wij werken. Wij zijn in het uur van de vernieling. Morgen zal het gebouw gebouwd worden.' (Paap 1936: 66-67) Dit brengt regels uit Van Deyssels *Over literatuur* in gedachten: '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.' (Van Deyssel 1886: 38-39) Frappant is echter het verschil in beeldspraak. Waar bij Van Deyssel het vuur geproduceerd wordt door de wij-figuren zelf, of beter gezegd

5 In de heruitgave uit 1936 benoemde inleider Menno ter Braak welke romanfiguur voor welke auteur zou kunnen staan: Ambrosius Haman is bijvoorbeeld een variant op Willem Bilderdijk, Stephanie Haman lijkt op Geertruida Bosboom-Toussaint. (Ter Braak in Paap 1936: 19-24)

door hun toorn, bevindt het 'grootte licht' zich in het citaat uit *Vincent Haman* buiten de wij-figuren, in de verte. En waar Van Deysseel geen ruimte voor twijfel of nuance laat, wankelen de revolutionairen in *Vincent Haman* als 'dronken mannen' naar het licht, waarbij het onzeker is of ze hun doel ooit zullen bereiken. Dit is al een aanwijzing dat Vincents rebellie uiteindelijk nogal voos zal blijken te zijn.

Terwijl Vincent eerst vooral heil ziet in het overnemen van de naturalistische mode uit Frankrijk – ook omdat Zola door de generatie van zijn ouders als een schandaal-schrijver wordt beschouwd – komt hij al snel, net als Van Deysseel, bij de veel esthetischer schrijfspraktijk uit die in Frankrijk begint te ontstaan. Hij gaat 'woordkunst' beoefenen, prozagedichten schrijven waarin hij complexe grammaticale experimenten aangaat. De verteller van de roman spreekt een zeer negatief oordeel uit over deze on-Nederlandse praktijk: '[E]en nuffig vertoon van vreemdeoenerij, een nagemaakte distelbloem in het zanderig tuintje eener ledige ziel.'⁶ (Paap 1936: 91) Vincents introductie van de woordkunst krijgt onmiddellijk navolging bij zijn generatiegenoten van *De Nieuwe Revue* (lees: *De Nieuwe Gids*), maar hijzelf loopt volledig vast: hij constateert uiteindelijk ook zelf dat hij 'leeg' is, dat hij niets te vertellen heeft. (Paap 1936: 200) Het is een probleem dat de roman al vanaf het begin doorspeelt: omdat Vincent alleen interesse heeft voor literatuur en volgens zijn basisschooldocent 'altijd abstract [is]: hij ziet niet' (Paap 1936: 44), doet hij volgens de verteller van het boek geen enkele levenswijshouding op.

Met deze kritiek op een gebrek aan ondervinding doet een nieuw poëtische botsing in de roman zijn intrede, die tussen de woordkunstenaar en de realist. Het wordt de lezer steeds duidelijker dat er helemaal niet zo'n groot onderscheid tussen de jongere en de oudere generatie Hamans bestaat: beide zijn door en door verliteratueerd en weinig wereldwijs. Tegenover hen plaatst de verteller van het boek echter een auteur wiens schrijverschap juist wel op ondervinding is gebouwd: Multatuli. Hij doet zijn intrede op het moment dat door de verteller de bron van rebellie van de jongere generatie wordt gezocht. Multatuli's gezag wordt als bijzonder groot voorgesteld:

[D]en eenig grooten Multatuli, den geweldenaar die in alle hoeken van het menschelijk denken rondging om ze te zuiveren van de spinraggen der eeuwen; die wonderige wetenschappen verweet haar zeuren naar oude sleur, kunsten haar oneerlijk vertoon van valsche poezie [sic]; die, met een albegrijpend samenvatten, aan de negentiende-eeuwsche menschenzieltjes, met plechtig gebaar zich dom ploeterend in een millioenste part van 't volle gezichtsveld der ziel, den natuureisch stelde, weer volkomen mensch te worden, als noodzakelijke voorwaarde voor ware wetenschap, ware kunst, op niet al te idioten grondslag gebaseerde maatschappij. (Paap 1936: 71-72)

6 Paap neemt in de roman een aantal fragmenten van Van Deysseels prozagedichten bijna letterlijk over, uiteraard met een spottende bedoeling. (Vergelijk bijvoorbeeld Paap 1936: 186-187 met Van Deysseel 1889: 407-408.)

Hoewel het woord 'geweldenaar' doet denken aan Vincent Hamans ambitie om de oude literatuur te vernielen, maakt dit citaat duidelijk dat er tegelijkertijd een kloof gaapt tussen Vincents en Multatuli's letterkundige praktijk. Als Multatuli een geweldenaar is, dan is het met het doel het denken te zuiveren; als hij mensen iets verwijt, dan is het om ze een alternatief voor ogen te stellen. Hij wil dat iedereen 'volkomen mensch' wordt, omdat die menselijkheid de onderbouwing zou kunnen vormen voor wetenschap, voor kunst en voor een maatschappij op gezonde grondslag. Paap representeert Multatuli hier op een manier die de laatste beslist zou onderschrijven. Het hele oeuvre van Multatuli, van zijn pseudoniem (letterlijk: 'Ik heb veel gedragen', veelal ook vertaald als 'Ik heb veel ondervonden') tot zijn duizenden pagina's romantekst en essayistiek, is een pleidooi voor het opdoen van ondervinding als een grondslag voor een volledig menszijn.⁷ Max Havelaar in de gelijknamige roman, of de sympathieke koningin Louise in het toneelstuk *Vorstenschool*, beide zijn het morele voorbeelden omdat ze het gezag dat ze uitoefenen proberen te onderbouwen met een diepgaande kennis van wat er om hen heen gebeurt. Vandaar Multatuli's kritiek op de romankunst of op de poëzie: die zou lezers verder van de waarheid afleiden, het domein van de fictie in.⁸

Vincents generatie heeft de kritiek op de retorische, 'lege' schrijfpraktijk van de oudere schrijvers weliswaar van Multatuli overgenomen, zo vervolgt de verteller, maar feitelijk kwamen ze niet van hun voorgangers los: zij, 'overigens even litteraturig beperkt van gezichtskring als hun voorgangers, [gingen] wat nieuws (...) leveren dat, ten gevolge van hun gebrek aan kennis en hun groote eenzijdigheid van gevoel, niets anders zou worden dan een vervanging der eene retorica door de andere'. (Paap 1936: 72) Wat hen uiteindelijk ontbreekt is het vermogen 'te leven in de wereld der realiteit'. (Paap 1936: 73) De verteller van het boek construeert dus een absoluut onderscheid tussen een gerichtheid op het literaire woord en een gerichtheid op 'de buitenwereld'.

De roman laat echter zien hoe de realistische literatuurbeoefening van Multatuli nauwelijks voet aan de grond krijgt, ook niet bij de jongeren. De jongere en de oudere generatie realiseren zich namelijk dat ze feitelijk dezelfde letterkundige visie delen en verzoenen zich met elkaar. Deze verzoening vindt plaats op een gezamenlijk diner. Waar dit eerder in het boek in spanningen resulteerde, loopt het contact nu bijzonder soepel. De oudere auteurs brengen de ene na de andere toast uit, waarbij een van hen, Gabriël Haman, een woordkunstige monoloog begint: '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...' (Paap 1936: 278)

De roman verwijst hier bijna letterlijk terug naar een gebeurtenis uit 1887, toen de

7 Vergelijk ook Ham te verschijnen, hoofdstuk 2.

8 Tegelijkertijd was dit fictionele domein wel datgene waar Multatuli steeds opnieuw van gebruikmaakte om zijn lezers te verleiden en iets voor elkaar te krijgen. Zie over deze paradox in Multatuli's werk Pieterse 2008.

gezetten burger-schrijver H.P.G. Quack in een lezing over de 'macht der taal' Van Deyssels *Over literatuur* plagieerde. Hij nam zonder bronvermelding een aantal passages uit die brochure goeddeels over en paste het in zijn conservatieve letterkundige agenda in.⁹ (Quack 1887) Van Deyssel reageerde toen met een bijtend satirisch stuk, waarin hij aan het plagiaat goeddeels voorbijging, maar Quack vooral representeerde als 'een toaster', een krachteloos schrijver die zelf niets presteert maar alleen kan teren op het talent van anderen. (Van Deyssel 1979b) In *Vincent Haman* gebeurt echter iets heel anders: de jongere generatie verzet zich helemaal niet tegen de toosts van de ouderen, maar besluit dat het maar beter is de strijdbijl te begraven: 'Waarom die strijd? Zij allen immers komen in de vaderlandsche chrestomathieën [bloemlezingen, LH] als een vriendenkring bij elkander te staan.' (Paap 1936: 278-279)

Vincent Haman kan worden gelezen als een vorm van fictionaliserende heterorepresentatie van Lodewijk van Deyssel. Erg goed komt die er niet vanaf: hoewel zijn kritiek op oudere schrijvers in beginsel wordt onderschreven, wordt zijn schrijfwijze krachtig afgewezen. Ook wordt, via de fictionele figuur van Vincent Haman, getoond hoe Van Deyssels autoriteit een façade is: ze is gebouwd op stilistische krachtpatserij, die uiteindelijk door geen enkele wezenlijke maatschappijkritiek wordt onderbouwd. Hier schetste Paap een beeld van Van Deyssel dat in 1898 nog 'nieuw' was, maar zoals besproken bij latere auteurs in minder bijtende vorm zou terugkeren. Paap droeg op die manier bij aan een wending die de beeldvorming rond Van Deyssel in enkele decennia zou doormaken. Het is wel de vraag of zijn roman aanvankelijk als serieus te nemen werd beschouwd. Niet alleen een in de roman bespottende auteur als Willem Kloos sprak een geringschattend oordeel uit over het boek, ook in een recensie van een herdruk (1908) werd het boek nog als een weliswaar knappe, maar toch ongepaste scheldpartij geïnterpreteerd. (Kloos 1898-1899; Persyn 1909)

Vincent Haman laat vooral scherp zien dat de beeldvorming van een auteur vaak is verknoopt met representaties die van andere auteurs worden gegeven. Paap positioneert zichzelf met deze roman nadrukkelijk op het letterkundige podium, en wel aan de kant van Multatuli die in deze roman als de werkelijke letterkundige autoriteit wordt gerepresenteerd. Uit de opdracht van het boek, 'Aan de nagedachtenis van Multatuli', en uit het polemische voorwoord bij de eerste druk, wordt duidelijk dat de auteur Paap zich achter de multatuliaanse visie van de verteller schaaft. En zoals Paap zijn eigen auteurschap en dat van Multatuli medevormt met deze roman, zo eigent Menno ter Braak zich een vergelijkbare positie toe in de herdruk van *Vincent Haman* uit 1936. De ventist Ter Braak plaatst zich met het voorwoord bij deze herdruk in de traditie van Multatuli en Paap, als voorvechter voor een realistische, tegen de opgeblazen artistieke schrijfp praktijk.

9 Dat Paap naar dit conflict verwijst, blijkt onder meer uit het feit dat Quack én Gabriël Haman nadrukkelijk Rembrandt en Vondel noemen.

Besluit

In dit artikel heb ik willen laten zien hoe fascinerend de auto- en heterorepresentatie van Lodewijk van Deyssel met elkaar zijn verknoopt. De schrijver presenteerde zichzelf afwisselend als autoriteitsloos en autoriteithebbend, vooral om poëtische redenen, en slaagde er via zijn enorme archief en zijn talloze zelfreflexieve teksten ten dele in zijn heterorepresentatie te beïnvloeden. Biografen als Prick of schrijvers van biografische romans als Paap voegden zich dan ook ten dele naar de representaties die voor hen werden 'klaargelegd'. Tegelijkertijd heeft dit artikel duidelijk gemaakt dat zij ook middelen in handen hadden om de reputatie van de schrijver mede vorm te geven. Paaps roman is wat dat betreft een fascinerende bron. Hij presenteerde Van Deyssel al als autoriteitsloos toen die in zijn openbare autorepresentatie nog nauwelijks op dat principe van autoriteitsverlies inzette. Je kunt veronderstellen dat auto- en heterorepresentatie dus wederzijds invloed hebben gehad: de boeken van Prick en Paap zijn deels een product van Van Deyssels representatiestrategieën, maar omgekeerd kan Van Deyssel zich ook deels naar de heterorepresentatie zijn gaan gedragen.

Uiteraard staat de beeldvorming nooit stil: iedere nieuwe bijdrage, óók dit artikel, draagt weer bij aan de heterorepresentatie van een auteur. In het geval van Van Deyssel is de kans dat er binnen korte tijd een geheel *nieuwe* visie zal ontstaan overigens klein. Prick was tussen 1969 en 1988 conservator van het Letterkundig Museum. Van het belang van het transparant maken van een letterkundige nalatenschap voor toekomstige biografen moet hij dus als geen ander doordrongen zijn geweest. Vandaag de dag is het archief-Van Deyssel, met zijn ongeveer 130 dozen ongetwijfeld een van de grootste van het museum, echter opvallend slecht ontsloten. De digitale catalogus van het Letterkundig Museum geeft aan dat de documenten 'niet nader gecatalogiseerd' zijn. Het is alsof Prick zijn beeld van Van Deyssel tegen nieuwe biografen wilde beschermen.

Literatuur

- Anbeek, T.**, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland, 1885-1985*, Amsterdam/Antwerpen 1999 (1990).
- Berg, W. van den & P. Couttenier**, *Alles is taal geworden. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1800-1900*, Amsterdam 2009.
- Braak, M. ter**, *Verzameld werk. Deel 4*. M. van Crevel, H.A. Gomperts en G.H. 's-Gravesande (red.) Amsterdam 1951.
- Deyssel, L. van**, *Over literatuur, (de heer F. Netscher)*, z.p. 1886.
- Deyssel, L. van**, 'Mensch en Bergen. Fragmenten'. In: *De Nieuwe Gids* 4 (1889): 397-421.
- Deyssel, L. van**, *Beschouwingen en kritieken. Verzamelde werken van L. van Deyssel deel 5*, Amsterdam 1919.
- Deyssel, L. van**, *Blank en geel*, Amsterdam 1979 (1894). [1979a]
- Deyssel, L. van**, 'Een tooster' In: Lodewijk van Deyssel, *De scheldkritieken*. Harry G.M. Prick (red.) Amsterdam 1979 (1952): 47-50. [1979b]
- Deyssel, L. van**, "'Tegen de hitte en de schrijfkrimp in". Papieren van Levensbeheer uit de zomer van 1891' Harry G.M. Prick (red.) In: *Maatstaf* 28 (1980) nr. 8-9: 1-28.
- Duinkerken, A. van**, 'Lodewijk van Deyssel 1864-1952'. In: *De Gids* 115 (1952): 81.

- Gay, P.**, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Volume I: Education of the Senses*, New York/Oxford 1984.
- Gay, P.**, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Volume II: The Tender Passion*, New York/Oxford 1986.
- Halsema, J.D.F. van**, *Epifanie. Ogenblikken van verlichting en verschrikking in de Nederlandse letterkunde rond 1900*, Groningen 2006.
- Ham, L.**, *Door Prometheus geboeid. De autonomie en autoriteit van de moderne Nederlandse auteur*. Hilversum te verschijnen.
- Hartsen, F.A.**, *Over onkuischheid. Practisch-philosophische en paedagogische studie*, Amersfoort 1867.
- Honings, R.**, '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 2012: 62-73.
- Humbeek, K.**, 'Ijlend heen en ijlend weer (geheimzinnig snel)' In: *Restant* 14 (1991), nr. 2-3: 141-538.
- Kemperink, M.**, *Van observatie tot extase. Sensitivistisch proza rond 1900*, Utrecht/Antwerpen 1988.
- Kloos, W.**, 'Literaire kroniek' In: *De Nieuwe Gids* 1 (1885-1886): 293-303.
- Kloos, W.**, 'Literaire kroniek' In: *De Nieuwe Gids* 14 (1898-1899): 213-218.
- Leijse, E.**, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900. Een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*, Genève 1995.
- Minnaard, L.**, '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.
- Paap, W.**, *Vincent Haman*, Amsterdam 1936 (1898).
- [**Persyn, J. e.a.**], 'Boekennieuws' In: *Dietsche Warande en Belfort* 10 (1909): 179-189.
- Pieterse, S.**, *De buik van de lezer. Over spreken en schrijven in Multatuli's Ideën*, Nijmegen 2008.
- Prick, H.G.M.**, *In zekerheid van eigen heerlijkheid. Het leven van Lodewijk van Deysse tot 1890*, Amsterdam 1997.
- Prick, H.G.M.**, *Een vreemdeling op de wegen. Het leven van Lodewijk van Deysse vanaf 1890*, Amsterdam 2003.
- Quack, H.P.G.**, 'De macht der taal' In: *De Gids* 51 (1887): 1-17.
- Ruiter, F. & W. Smulders**, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*, Amsterdam/Antwerpen 1996.
- Steinz, P.**, *Lezen etcetera. Gids voor de wereldliteratuur*, Amsterdam/Rotterdam 2003.
- Weij, J.-W. van der**, *Beweging en bewogenheid. Het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw*, Amsterdam 1997.