

‘Hij zou onder diens ogen een vent zijn’

Mannelijke homosociale verlangens in de romans van Menno ter Braak

Saskia Pieterse

NEDLET 24 (2): 163–181

DOI: 10.5117/NEDLET2019.2.002.PIET

Abstract

‘He would be a man in his eyes.’ Male homosocial desire in novels by Menno Ter Braak

Menno ter Braak is one of the most prominent writers of Dutch *high modernism*. In his two novels, *Hampton Court* and *Dr. Dumay verliest...*, the double bind of homosocial desire is fully operative. Building on the critical work of Eve Kosofsky Sedgwick, this paper questions the role of the ‘epistemology of the closet’ in Ter Braaks literary oeuvre, which is peppered with scenes of closeted homosexual desire. Moreover, and in addition to Sedgwick, I pay special attention to the representation of emancipated women in Ter Braaks novels. As I aim to show, the male characters seem to have accepted (or even internalised) feminist notions. Yet, the relative closeness to, and sometimes even identification with, emancipated women, reinforces the conservative reflexes built within male homosocial bonds. So in the end, the conservative fear on which the homosocial bond feeds, trumps the desire for change and a loosening up of the erotic spectrum.

Keywords: Menno ter Braak, literary modernism, homosexual panic, *epistemology of the closet*, first wave feminism

1 Inleiding

De ‘vorm of vent’-polemie die in het interbellum gevoerd werd, is vermoedelijk een van de meeste geanalyseerde poëtische debatten in de Neerlandistiek.¹ De relatie tussen de modernistische literatuuropvatting en

contemporaine gender- en sekse-ideologieën is echter veel minder onderzocht, terwijl juist de term ‘vent’ vraagt om zo’n analyse. Mieke Bal heeft gedemonstreerd tot welke nieuwe inzichten een ideologiekritische lezing van canoniek modernistisch proza kan leiden. In haar lezing van *Het land van herkomst* van Eddy du Perron legt ze bloot hoe in die roman mannenvriendschappen identificatie met progressieve (en zelfs uitgesproken antifascistische) ideeën bevorderen, maar paradoxaal genoeg tegelijkertijd gestructureerd zijn langs lijnen van seksisme, homofobie en racisme.²

Erica van Boven heeft bovendien in *Een hoofdstuk apart. ‘Vrouwenromans’ in de literaire kritiek 1898-1930* overtuigend laten zien welke binaire genderideologie de norm werd in de kritische praktijk van de vroege twintigste eeuw. Modernisten als Menno ter Braak en Eddy du Perron werden dus actief in een periode waarin het al lang en breed usance was de eigen literatuuropvatting af te zetten tegen het literaire schrijven van vrouwen, dat ervan verdacht werd slechts het resultaat te zijn van een vermaledijde bestsellercultuur waarin een vulgair psychologisch-realisme floreerde.³ Zoals Huyssen het contemporaine binaire denken in de Europese cultuur kernachtig samenvat: ‘mass culture is somehow associated with woman while real, authentic culture remains the prerogative of men.’⁴

De relatie tussen modernisme en masculiniteit is echter nog niet afdoende begrepen met de constatering dat alles wat met het ‘vrouwelijke’ schrijven geassocieerd werd als negatieve pool fungeerde. Ten eerste is de vraag van belang hoe mannelijke auteurs schreven over mannenvriendschappen, inclusief homoseksuele ervaringen en verlangens, en hoe dit verbonden was met ‘de homoseksueel’ als relatief nieuwe identiteitscategorie. Ten tweede is het relevant te kijken naar de impact die de eerste feministische golf had op het vrouwbeeld bij mannelijke auteurs. Ten derde is er dan de vraag of en hoe het homosociale complex interfereerde met dit nieuwe vrouwbeeld.

In deze bijdrage analyseer ik de twee romans van Menno ter Braak, *Hampton Court* uit 1931 en *Dr. Dumay verliest...* uit 1933.⁵ Ik zal laten zien dat deze teksten bij uitstek te lezen zijn als manifestaties van een literair modernisme dat geploid is rond twee cruciale analytische begrippen die Eve Kosofsky Sedgwick gemunt heeft: die van de homosociale driehoek en van de ‘epistemology of the closet’.⁶ Deze begrippen laten vooral zien hoezeer homosociale banden een conservatieve functie vervullen. Tegelijkertijd echter voert Ter Braak vrouwelijke personages op die zowel economisch als intellectueel geëmancipeerd zijn. Er lijkt een opening te zijn richting een meer gelijkwaardige man-vrouw vriendschap, maar precies deze opening roept homoseksuele paniek op, omdat gevreesd wordt voor het oordeel van

andere mannen die een meer onderdrukkende houding aannemen tegenover vrouwen. Er blijkt in Ter Braaks proza inderdaad sprake te zijn van homoseksuele paniek bij de mannelijke personages.⁷ En alhoewel die paniek zich manifesteert bij relaties tussen mannen onderling, is er zeker ook sprake van een interessante interferentie met de vrouwenemancipatie.

Dit artikel is de eerste close-reading van de romans van Ter Braak die gebaseerd is op inzichten uit de queer- en genderstudies. Em. Kummer merkt in zijn interpretatieve studie over de psychoanalytische en ideologische processen in *Hampton Court* op: 'het is alsof Ter Braak doorheeft hoe dit vervreemdingseffect van het subject- worden functioneert, en hoe hij dit mechanisme in zijn romans opvoert.'⁸ Het is inderdaad opvallend hoe lucide de romans processen van integratie en desintegratie van een persoonlijkheid beschrijven. Kummer echter hanteert een definitie van ideologie die geen betrekking heeft op identificatieprocessen op de assen van ras, etniciteit, gender en seksualiteit. Daarnaast is er over de vermeende homoseksualiteit van Menno ter Braak gespeculeerd. Hans Gomperts publiceerde in 2000 *Een kern van waarheid*, waarin gesteld werd dat er een connectie was tussen Ter Braaks dubbelzinnige verhouding tot het antisemitisme en zijn onderdrukte homoseksualiteit.⁹ Biograaf Léon Hanssen vond deze psychoanalytische interpretatie van de figuur Ter Braak weinig vruchtbaar: 'Speculeren over een latente homoseksuele aanleg van Ter Braak leidt tot niets.'¹⁰ Hanssen onderzocht de samenhang in de ideeënwereld van Ter Braak en in zijn lezing van de romans wijst hij daarom paradoxen en thema's aan die passen binnen de bewust gearticuleerde filosofische begrippen van Ter Braak zelf. Deze autobiografische en auteursintentionele interpretaties zijn van een andere orde dan wat ik hier beoog: ik lees de romans niet als indicaties van een auteur die zijn geaardheid mogelijk verdringt of een auteur die een ideeënwereld gedramatiseerd heeft, maar meer als onderdeel van een grotere cultuurtekst waarin homoseksuele ervaringen en verlangens (die niet per se zijn voorbehouden aan mensen die een homoseksuele identiteit zouden willen omarmen) op specifieke manieren wel en niet aan de orde kunnen komen.

2 Het lege geheim in het modernistisch proza

In *Between Men* vertrekt Sedgwick vanuit het axioma dat in patriarchale culturen niet de man-vrouw relatie bepalend is voor het sociale weefwerk, maar dat het werkelijke sociale contract wordt gesloten tussen mannen onderling. Op grond van onderzoek van Claude Lévi-Strauss stelt ze dat de

vrouw slechts het ‘geschenk’ zijn dat mannen aan elkaar geven om die homosociale band te bezegelen.¹¹ Dat basale principe bleef van kracht in de snel moderniserende kapitalistische samenlevingen zoals die in de achttiende eeuw ontstonden. In de literatuur ziet zij hoe de heteroseksuele liefde eigenlijk gevormd is volgens een driehoek: de vrouw is het object *via* welke mannen homosociale relaties met elkaar onderhouden.

Bovendien ontstond er in de negentiende eeuw een nieuw medisch discours over homoseksualiteit. In *Epistemology of the Closet* benadrukt Sedgwick dat een historische analyse van seksuele identiteiten niet moet vertrekken vanuit de vooronderstelling dat er een binaire tegenstelling is tussen homoseksuele en heteroseksuele mannen.¹² Seksuele ervaringen en verlangens bevinden zich eerder op een breed spectrum dan dat deze een binaire logica zouden volgen. Van belang is om te zien hoe aan het einde van de negentiende eeuw homoseksualiteit een benoembare maar beladen identiteitscategorie werd, die geassocieerd werd met pathologie en vrouwelijkheid. Tegelijkertijd rationaliseerden de maatschappelijke verhoudingen: het verwerven van een sociale positie verliep via centraal georganiseerde instituties (het onderwijs, het leger, bureaucratische instellingen). Deze waren nog lange tijd exclusief voor mannen toegankelijk. Dat resulteerde volgens Sedgwick eind negentiende eeuw in een *double bind*: alle energie van de man werd tijdens hun socialisatie gekanaliseerd richting andere mannen, maar daar lag, vanuit het perspectief van een mogelijke homoseksuele identiteit, tegelijkertijd een groot taboe op. Homoseksuele paniek werd zo structureel onderdeel van de mannelijke heteroseksuele positie – een positie die dus zowel geprivilegieerd was als uiterst precar:

If such compulsory relationships as male friendship, mentorship, admiring identification, bureaucratic subordination, and heterosexual rivalry all involve forms of investment that force men into the arbitrarily mapped, self-contradictory, and anathema-riddled quicksands of the middle distance of male homosexual desire, then it appears that men enter into adult masculine entitlement only through acceding to the permanent threat that the small space they have cleared for themselves on this terrain may always, just as arbitrarily and with just as much justification, be foreclosed. The result of men's accession to this double bind is, first, the acute manipulability, through the fear of one's own "homosexuality," of acculturated men; and second, a reservoir of potential for violence caused by the self-ignorance that this regime constitutively enforces.¹³

Volgens deze redenering leefden mannen met de dwangmatige angst dat hun verworven sociaal en cultureel kapitaal een vorm van homoseksualiteit

zou kunnen verraden – omdat er voor deze socialisatie immers intense homosociale relaties nodig zijn geweest. Dat levert een specifieke vorm van kennis op over andere mannen, een manier van kijken die ze de ‘epistemology of the closet’ noemt. Er ligt een ‘geheim’ ten grondslag aan de mannelijke positie dat ieder moment onthuld kan worden. Tegelijkertijd kán dat geheim niet onthuld worden, want zoals ze zegt wordt er voortdurend gealludeerd op de veronderstelling dat ‘it takes one to know one’.¹⁴ Wie de paniek van een andere man begrijpt, laadt onmiddellijk de verdenking op zich ook zelf ‘in de kast’ te zitten.

Ze verbindt deze historische analyse met de wending naar het zelfreflexieve en abstracte schrijven dat in het modernisme de nieuwe en met mannelijkheid geconnoteerde norm werd. Het was een wending weg van het sentimentele: sentiment was immers altijd referentieel, en precies die herkenbare inhoud werd geassocieerd met zowel vrouwelijkheid als met kitsch. Sentimentalistische literatuur representeert *iets*, en speelt in op een herkenbaar affect bij de lezer. Het anti-sentimentalisme van het mannelijke *high modernism* ontwikkelde een retoriek rond het ‘lege geheim’ (‘empty secret’) – een cluster van toespelingen die uiteindelijk vooral naar zichzelf leken te verwijzen. De structuur van de tekst kwam zo op de voorgrond, thematische inhoud raakte op de achtergrond. Maar volgens Sedgwick is die afkeer van het sentimentalisme en de wending richting de abstractie alleen te begrijpen door te zien dat er een krachtige impuls uitging van de paniek rondom definities van homo- en heteroseksualiteit. De *double bind* kreeg zo een specifiek literaire invulling: de romantekst wordt zelfreferentieel, het ‘geheim’ van de tekst blijft ongevuld en krijgt geen thematische inhoud, maar paradoxaal genoeg krijgt deze abstracte structuur in zijn geheel de signaalfunctie dat er onder mannen van een (structureel ontkend) erotisch verlangen sprake is.¹⁵

Het is hierbij van belang op te merken dat de ‘homoseksuele paniek’ niet begrepen moet worden als paniek van uitsluitend homoseksuele mannen om ‘betrap’ te worden. Precies omdat het problematisch is aan te nemen dat veel ervaringen te vangen zijn onder die eenduidige identiteitscategorie, gaat het veel meer om een complexe vorm van zelfbeschuldiging die aan de oppervlakte komt in de vorm van een ontkenning. Sedgwick stelt dat een langlopende modernistische traditie in de context van de ‘epistemology of the closet’ gezien kan worden: ‘from Wilde to Hopkins to James to Proust to Conrad to Eliot to Pound to Joyce to Hemingway to Faulkner to Stevens’. Het is daarom de vraag hoe de romans van Ter Braak, die al eerder op poëtische gronden tot het Europese modernisme zijn gerekend, zich verhouden tot het complex dat Sedgwick aanwijst bij deze canonieke auteurs.¹⁶

Sedgwick gaat niet diep in op de rol van de eerste feministische golf in deze periode, maar dat is wel van belang. In avant-garde kringen kregen misogynie stereotypen een steeds apocalyptischer lading: de vrouw werd niet alleen gerepresenteerd als een absolute tegenpool van de man, ze was zelfs een perverse en chaotische kracht die de hele cultuur ten val dreigde te brengen.¹⁷ Bram Dijkstra benadrukt in *Idols of Perversity* dat deze toenevende misogynie niet uit de lucht kwam vallen, maar het directe gevolg was van een *backlash* tegen de vrouwenemancipatie. Een van de effecten van de eerste feministische golf was de modernisering van het vrouwbeeld. Wie zichzelf als progressief identificeerde, beschouwde de vrouw uit de eigen sociale klasse niet langer als een gedeseksualiseerde engel zonder eigen ambities. Maar omdat de vrouw zowel een eigen seksualiteit als een politieke subject-status claimde, betekende dat ook een herschikking van de man-vrouw relaties. Dijkstra laat zien dat in de avant-garde kunst het thema van een vermeend mannelijk slachtofferschap ging domineren, waarbij aan de vrouw een demonische kracht werd toegeschreven die de man (en daarmee ook de hele westerse cultuur) ten val zou brengen.¹⁸ Nu brengt Dijkstra vooral extreme vormen van vrouwenhaat in kaart: in de analyse van de romans van Ter Braak zal ik ook kijken naar subtielere reacties op het moderniserende vrouwbeeld.

3 *Hampton Court* en de anti-sentimentele mannelijkheid

Een van de kernbegrippen in *Hampton Court* is 'het geheim'. De roman opent als protagonist en focalisator Andreas Laan, eenentwintig jaar oud, op reis is in Engeland en daar tijdens een bezoek aan Hampton Court een acute paniekaanval krijgt. Waar deze paniek precies door veroorzaakt wordt, wordt in de hele roman niet concreet gemaakt. Wel lijkt de angstaanval een lange aanloop te hebben gehad. Andreas wilde zich bevrijden van de Nederlandse sociale druk en met name zijn verloving en vertrok voor een reis naar Engeland. Andreas heeft in Hampton Court naar schilderijen van het 'vleezige gezicht' van Hendrik VIII gekeken, en als hij vervolgens de zon in stap heeft hij de sensatie zijn verstand te verliezen.¹⁹

Het eerste wat hij doet bij terugkomst is de verloving verbreken. In het gesprek waarin Andreas de relatie met Eline verbreekt, heeft hij het gevoel dat zij 'een aanval' wil doen op 'het geheim, waarvan zij de aanwezigheid voelde en het gehalte niet begreep.'²⁰ Wat de inhoud is van dat geheim, wordt in de tekst wederom opengelaten. In zijn hoofd wordt Andreas spottend toegesproken door een 'mij' die zichzelf niet identificeert, maar die

zowel zijn monogamie als zijn moraal bespot: 'Je leeft naast een vrouw, alsof Hendrik VIII er geen zes had gehad. En je hebt ook principes, is het niet, jongetje? (...) Dacht je, dat je *mij* ontlopen kon door naar je negorij uit te knijpen?'²¹ De breuk met haar is dus indirect met Hendrik VIII verbonden, want Andreas voelt zijn monogame verhouding met Eline als een tekortschieten in mannelijkheid, een normatief idee dat geïnternaliseerd is en geobjectiveerd wordt in een anonieme stem.

Hij bezoekt twee studievrienden als het Koninginnedag is, de straat is gevuld met Oranjevolk. De vrienden zijn artistieke types: Diederik verzamelt oude beeldende kunst en Delfts blauw, Karelkje speelt piano. Ook over deze vrienden wordt gesuggereerd dat er 'iets' is. Zo had Karelkje gepubliceerd onder het pseudoniem 'zondebok', waarmee hij 'zijn ware aard' verraden zou hebben.²² Dan blijkt ene Otto van Haaften in een hoek van de kamer aanwezig, een man die overal ironisch over is, en met name over de kunstliefde van de drie jonge studenten. Hij is beurshandelaar, in de dertig, en heeft schijnbaar afstand van alle illusies gedaan. Van Haaften wordt voor Andreas onmiddellijk object van blinde adoratie; hij bewondert én vreest hem. Andreas ziet in hem de verpersoonlijking van de anonieme stem die hem eerder negatief vergeleek met Hendrik VIII. Deze man heeft 'onbarmhartige ogen, die voor geen geheim eerbied schenen te hebben.'²³

De context waarin Andreas deze Van Haaften ontmoet, is beladen met homoseksuele paniek. De beursman suggereert dat de liefde voor kunst het product is van een te kort schieten in heteroseksuele relaties: 'Die Delftsche manie van jou zit hem voor een groot deel in gebrek aan voldoende vrouwelijk personeel in je harem!'²⁴ Die opmerking treft bij Andreas meteen doel. Hij probeert het esthetische genot te verdedigen op autonome gronden, omdat iemand 'stomweg van Delftsch blauw kan houden, alleen om de kleur van het blauw en om niets anders.'²⁵ Maar Andreas blijft ondertussen het ongemakkelijke gevoel houden dat de studentikoze kunstliefde inderdaad wel eens een veeg teken zou kunnen zijn. Vervolgens worden ze dronken en mengen ze zich onder het fuivende oranjevolk – ook al kijken ze tegelijkertijd neer op wat de verteller beschrijft als een stompzinige meute. Dan ontmoeten ze twee jonge vrouwen (waarvan één de ex is van Van Haaften, zo zal later blijken). Onmiddellijk voelt Andreas de drang deze Maffie te versieren, maar beslist niet om wie zij zelf is, maar om de goedkeuring te verwerven van Van Haaften: 'Eén ding was gewichtig: hij zou van Haaften laten zien, dat hij niet voor hem onder behoefde te doen in geroutineerdheid, hij zou onder diens oogen een vent zijn.'²⁶ En hij krijgt ook de goedkeuring die hij verlangt, want als hij met de jonge vrouw danst, tikt Van Haaften hem op de schouders en zegt: 'Dat is toch beter dan Delftsch

blauw!' De nacht wordt afgesloten met seks tussen Andreas en Maffie. Hier is duidelijk de homosociale driehoek van kracht: voor Andreas is Maffie slechts een object waarmee hij een homosociale relatie kan sluiten met Van Haaften. Het veroveren van de vrouw staat dus helemaal in het teken van de homosociale band. Het 'vent zijn' is geen gegeven, maar een effect van de epistemologie van het in-de-kast-zijn: Van Haaften 'weet' alles, kan ieder 'geheim' doorgronden, en precies daarom forceert hij bij Andreas de behoefte openlijk te tonen dat hij in staat is met vrouwen seks te hebben.

De volgende dag heeft hij een onbedwingbare drang Van Haaften weer te zien, want 'er is niets anders meer van waarde (...) dan dit geheim te doorgronden'.²⁷ Ook in deze zin ontbreekt de referent voor 'dit geheim'. In wat het kernhoofdstuk van het boek is, getiteld De Generaal, onthult Van Haaften aan Andreas dat hij zijn eigen complexen in hem herkent. De komst van een primitief fetisj beeld uit de Pacific heeft hem echter veranderd. Dat beeld kwam in zijn leven toen hij begin twintig en verloofd was. Met Sinterklaas waren er cadeaus gekocht, zijn verloofde scharrelde met de pakjes, en dan krijgt hij een 'ijsgevoel' en walgt van haar, enkel omdat 'zij zij is'.²⁸ Terwijl hij een geestelijke crisis doormaakt, krijgt hij van zijn zeevarende broer het houten beeld toegezonden. Het betekent voor Van Haaften de zo gewenste bevrijding van alle illusies. Als Andreas dit beeld voor het eerst in de kamer ontwaart, ziet hij er een schokkend zinnebeeld van de mannelijke seksualiteit in:

Het grijnzende bakkes werd maar even door het licht van de lamp geraakt; de kolossale neus sprong naar voren, de uitgestoken tong zwol als een zotte uitdaging tussen de dikke lippen door. (...) Positief, met opzettelijk genoeg, leek hij te koop te lopen met zijn manlijkheid. Door het contrast tussen de grijns en de harde, knoestige naaktheid maakte de gehele generaal een afzichtelijk coquette indruk op Andreas.²⁹

Het beeld toont uitdagend kenmerken van opwinding: de fallus, de gezwollen tong. Het exotisme is evident: dit beeld wordt aangevoeld als schokkende breuk met de westerse manlijkheid. Tegelijkertijd wordt dit beeld opgeladen met allerlei tekens van westerse masculiniteit. Zo zet Van Haaften hem zijn kepie op (hij is in dienst geweest) en doopt hem De Generaal. Van betekenis is ook dat het beeld hét geschenk was waarmee de broers hun homosociale band bezegelden. Leger en zeevaart zijn de ultieme voorbeelden van homosociale organisaties die de natie stutten. Bovendien is er gereede kans dat het beeld roofofstuk is. Waar Van Haaften aan de beurs het kapitalisme binnen de landsgrenzen dient, daar is de band met zijn broer de

bezegeling van de westerse mannelijke dominante positie die zich uitstrekt tot in de verste hoeken van de wereld.

Van Haaften gaat op een manier om met het beeld die lijkt te zinspelen op seksuele handelingen tussen mannen: hij zet het met 'onwelvoeglijke houding' tussen zijn knieën.³⁰ Het beeld grijnst, 'alsof hij zijn baas begreep'.³¹ Als Van Haaften klaar is met zijn verhaal gooit hij het beeld op het tapijt 'met zijn bonkige achterste omhoog'.³² Hij verklaart dat het beeld voor hem een openbaring was. Maar een openbaring van wat? In ieder geval niet van 'perversiteiten', zo verzekert hij Andreas.³³ Het beeld leek hem eerst uit te lachen, maar als snel beseft hij dat De Generaal met hem meelacht. Vanaf dat moment voelt hij zich ontslagen van alle sociale wetten, en is hij volgens eigen zeggen een 'moordenaar, een hoerenjager en een oplichter' geweest.³⁴ Interessant is dat in deze opsomming van verbroken morele en juridische wetten de homoseksualiteit ontbreekt: Van Haaften noemt slechts die transgressies die met heteroseksuele viriliteit geassocieerd worden.

Maar zelfs deze periode van opstandigheid heeft hij afgesloten. Van Haaften is er in geslaagd het toonbeeld van maatschappelijk succes te worden, maar niet door zich te voegen naar de sociale normen, maar door er boven te staan. Hij is belezen en gecultiveerd, maar hij heeft nu geen enkele behoefte om zich nog intensief met kunst bezig te houden en op dat terrein iets te bewijzen. Lezen we de Van Haaften-figuur meer in termen van Sedgwick, dan is Van Haaften de mythische figuur die zich compleet bevrijd lijkt te hebben van homosociale paniek en dus niet vatbaar is voor de 'epistemology of the closet'. Hij heeft die positie weten te bereiken via de magische aanwezigheid van het fetisjbeeld. Het is een object waar Van Haaften net zo aan gehecht is als Diederik aan zijn Delfts blauw. Het grote verschil is dat dat Delfts blauw *verhult* (en daarmee ook meteen verraadt) dat er bij Diederik sprake is van een gebrek aan seksuele belangstelling voor vrouwen. Het primitieve beeld daarentegen stelt een viriele mannelijke seksualiteit op brutale wijze aanwezig. Precies in dat aanwezig-stellen vervalt de verdenking van mogelijke 'feminiene' homoseksualiteit, en wordt Van Haaften (in de ogen van Andreas althans) de volmaakte individualistische superieure vent, die van geen enkele homo- of heterosociale relatie afhankelijk is.

In het vervolg van de roman valt Van Haaften langzaam van zijn voetstuk. Zo observeert Andreas dat Van Haaften toch wel erg gehecht is aan De Generaal, die hij onbewust voortdurend aanhaalt als hij op een 'heilston' aan het redeneren is. Andreas bedenkt bij zichzelf dat het een 'soort van apenliefde' is (apenliefde is een uitdrukking voor een overdreven affectieve

verhouding tussen ouder en kind).³⁵ Ook blijkt Van Haaften bijzonder gehecht aan zijn broer, een man die door Andreas wordt gefocaliseerd als een ‘caricatuur’ met een ‘bruine smoel’.³⁶ Terwijl het demasqué van de autonomie van Van Haaften zich voltrekt, begint Andreas terug te verlangen naar Eline, de vrouw die hij verlaten had omdat een innerlijke stem hem spottend toebeet dat Hendrik VIII heel wat meer vrouwen had. Op een dag gaat hij naar haar kamer, en terwijl hij daar is, hoort hij haar thuiskomen met een andere man. In paniek verbergt hij zich in de portière. Hij staat daar dan letterlijk vanuit een verdeckte positie ‘in de kast’, en ontdekt dat het niemand minder dan Van Haaften is die zijn positie als minnaar heeft ingenomen. Eline zegt tegen Van Haaften dat ze zijn ironie direct herkende als een masker waarachter hij zijn werkelijke en kwetsbare zelf verborgen hield – en ze krijgt gelijk, want Van Haaften bekent haar de liefde en zegt meteen dat hij een ‘vrij goed comediant’ is, maar dat hij voor haar geen masker op hoeft te houden.³⁷ Ter Braak speelt heel bewust met het toneelspelen als thema: Van Haaften en Eline hebben elkaar voor het eerst ontmoet tijdens de pauze van een modernistisch toneelstuk, waarin radicaal gebroken werd met de representatieve middelen van het traditionele psychologisch-realisme. De ironie is dat ze vervolgens in de realiteit terugvallen in een sentimentele liefdesbekentenis.

Andreas beziet de andere man dus volgende de epistemologie van de kast: door zelf verborgen te zijn, heeft hij een positie van waaruit hij kennis heeft over wat andere mannen drijft. Hij kan nu zien dat ook Van Haaften zichzelf en zijn ware aard ‘verborgen’ hield, en dus volgens een dubbele logica geopereerd moet hebben. Andreas realiseert zich dat hij ten onrechte de illusie had dat Van Haaften vrouwen als een ‘ijskoude machine greep, bewerkte en opzij slingerde’.

Kortom: deze roman laat zien dat de geëmancipeerde vrouw ambivalente gevoelens oproept. Eline is evident een geëmancipeerde vrouw. Ze wordt interessant genoeg op geen enkel moment in de roman geobjectiveerd en geseksualiseerd. Ook Van Haaften beschrijft haar kwaliteiten niet in lichamelijke termen maar noemt haar direct en zeer waarderend een ‘intelligente vrouw’. Maffie wordt iets meer geseksualiseerd (al blijven ook hier fysieke beschrijvingen uit) maar vooral wordt zij denigrerend beschreven *omdat* zij ongeëmancipeerd is.³⁸ Een vrouw die het waard is om werkelijk intiem mee te worden, ook in intellectueel opzicht, is dus een geëmancipeerde vrouw.

Maar tegelijkertijd provoceert juist die nieuwe, meer gelijkwaardige man-vrouw verhouding de homoseksuele paniek. Dat begint al met het portret van Hendrik VIII, die als zinnebeeld van de promiscue macho bij

Andreas de angst oproept in mannelijkheid te kort te schieten in zijn veel gelijkwaardiger en monogame verhouding tot Eline. Bovendien: dat Van Haaften die misogyne ijskoude machine níet is maar vatbaar voor verliefde aanhankelijkheid tot een intelligente vrouw, degradeert hem in de ogen van Andreas tot een banaal persoon. Het rigide anti-sentimentalisme is in deze roman van Ter Braak dus krachtig aanwezig. Van Haaften blijkt aan het slot onderdeel te zijn geworden van een *sentimenteel* toneelstuk, waarin de geliefden het geheim van hun tedere gevoelens aan elkaar opbiechten. Andreas is de man die in coulissen toekijkt naar dit toneelstuk en zich walgend dissocieert van de rol die van hem gevraagd wordt – de jaloeerse ex-minnaar, de bedrogen vriend. Hij ervaart het als denigrerend om 'acteur' te moeten worden in een sentimenteel bekentenis-toneelstuk.

Eerder leek Van Haaften de volmaakte vertegenwoordiger van een anti-sentimentele levenshouding. Via deze figuur wordt het modernistische 'lege geheim' in de tekst geïntroduceerd. Zijn Generaal functioneert als een openbaring voor Van Haaften zelf en later, via het verhaal dat Van Haaften vertelt, ook voor Andreas. Het is een paradoxale want 'lege' openbaring: er is geen 'inhoud' die met De Generaal aan het licht komt, geen positief te identificeren affect, enkel een ontkenning van het feit dat er iets te bekennen zou zijn. Toch wordt de lezer in precies die *double bind* geplaatst die Sedgwick beschrijft, want het 'lege geheim' hangt ondertussen van de toespelingen op homoseksueel verlangen aan elkaar.

4 *Dr. Dumay verliest...* en de ironische ontkleedpartij

In *Dr. Dumay verliest...* raakt de vrijgezelle docent Dumay in een geestelijke crisis als hij, na een korte homo-erotische ervaring met een leerling, zich openstelt voor vrouwen. Hij moet kiezen tussen een verloving met een goede en aan hem gelijkwaardige vriendin Marie, en de volkse en sentimentele Karin. Uiteindelijk trouwt hij met geen van beide en herstelt de platonische relatie met Marie zich.

De roman opent als Dr. Dumay van een nieuwe Indische leerling, Jean Wood, onverwacht een tik op zijn billen krijgt als hij naar de klas toege-draaid staat. Het wekt bij Dumay onmiddellijk een sterke erotische sensatie op: 'Hij voelde zijn achterste als een uitdaging, als een afzonderlijkheid aan zijn lichaam.'³⁹ Anders dan in *Hampton Court* verspringt in *Dr. Dumay verliest...* de focalisatie voortdurend. Zo wordt Jean door Dumay op het matje

geroepen en via de ogen van de jonge leerling wordt Dumay geschetst als een gevaarlijke ironische ontmaskeraar:

Van den beginne af was hij bang geweest voor Dumay's ironie en hij had geprobeerd, hem uit den weg te blijven. Hij voelde zich zoo zwak, dat iedere ironische opmerking hem een ontkleedpartij leek.⁴⁰

Omdat hij Dumay zo indrukwekkend vindt, slaagt Jean er niet in een leugen te verzinnen voor zijn onverwachte intieme handeling. Hij bekent daarom eerlijk: 'Ja meneer... u... eh... u stond daar zoo... verleidelijk!'⁴¹ Die boodschap ontwapent Dumay volledig, die Jean geen uitbrander geeft maar een vriendelijk gesprek begint over de herkomst van zijn Engelse naam. Het is relevant dat Dumay meteen aan het begin van de roman in de positie wordt geplaatst van begerlijk object: een uliem als vrouwelijk geconnoteerde positie. Die kwetsbaarheid brengt Dumay uit balans, en het is een disbalans die even gewenst als gevreesd is. Het is enerzijds een gevaarlijke aanslag op zijn superieure mannelijke subjectpositie in sociaal-maatschappelijke zin, maar het creëert tegelijkertijd ook ruimte voor fysieke en geestelijke toenadering.

Welk gevaarlijk terrein er geopend wordt, blijkt als Dumay na het gesprek dromerig de straat op loopt en bijna wordt overreden door een slagersjongen met bakfiets. Een blinde woede steekt in hem op, hij wil 'het roode proletariërshoofd met de stekelige borstelharen' uitkaffen.⁴² Dat hij ná de verwarrende ervaring van de klap op zijn achterste bijna van de sokken wordt gereden door de jonge 'proletariër' is indicatief voor de angst van maatschappelijk statusverlies zodra homoseksueel verlangen voorzichtig wordt toegelaten. Tegelijkertijd betekent die fysieke kwetsbaarheid ook openheid. Hij ontdekt Jean tussen het inmiddels toegestroomde publiek; de jongen reikt zijn docent tas en hoed aan. Dumay ervaart dat op zich helemaal niet als winst, maar als de kroon op zijn vernedering: 'zijn woede lag begraven onder een drukkend gevoel van malaise.'⁴³ Jean echter verliest op dit moment zijn angst voor Dumay. Uit andere passages blijkt dat hij zich pijnlijk bewust is van het feit dat hij als 'Indische jongen' bij een geringe misstap direct object is van raciaal gemotiveerde minachting en vernedering.⁴⁴ Nu ziet hij hoe zijn schoolmeester met een gebalde vuist voor de slagersjongen staat – en hij herkent zijn eigen gevoeligheid voor vernedering bij zijn docent. Jean beschouwt hem vanaf dat moment als een 'vriend'.⁴⁵ Daarmee opent een ruimte voor een ander type homosociale band dan die we zagen ontstaan tussen Van Haaften en Andreas in *Hampton Court*. Deze

is niet gebaseerd op de idealisering van de veronderstelde onkwetsbare ironische superioriteit van de mentor-figuur, maar op de herkenning van een gedeelde kwetsbaarheid.

In het volgende hoofdstuk wordt de vriendschapsrelatie tussen Dr. Dumay en Marie geschetst, gefocaliseerd vanuit Marie. Ook deze Marie wordt (net als Eline in *Hampton Court*) nergens in de roman op een objectiverende manier geseksualiseerd. Zij is *her own woman*, economisch zelfstandig, werkt op een kantoor. Zij is intellectueel ontwikkeld, ze geeft op haar werk aan haar chef boekenlijstjes op waarmee hij zich kan ontwikkelen. Tussen Dumay en Marie is er sprake van een intellectuele vriendschap. Ze vermijden het terrein van de fysieke en emotionele intimiteit, maar zijn aan elkaar gewaagd in de cultivering van een ironische levenshouding. Interessant detail is daarbij dat Jean Wood de ironie van Dr. Dumay omschrijft als een 'ontkleedpartij': de ironische blik krijgt zo direct een erotische connotatie. In de man-vrouw vriendschap echter is de gedeelde ironie juist een manier om elkaars geheimen te respecteren en elkaar *niet* in seksueel opzicht te naderen.

Na het ongeluk met de slagersjongen kantelt de relatie tussen Dumay en Marie richting een meer expliciete vorm van intimiteit. Zij vraagt aan hem zijn snor af te scheren, hij geeft haar onverwacht een kus. Dumay gaat vervolgens op bezoek bij zijn oude vriend Donner. Deze Donner is een notoire vrouwenversierder, enkele jaren geleden getrouwd met een intelligente vrouw en vader geworden, maar hij blijft vreemdgaan. Donner verkeert in de hoogste sociale kringen, zijn geheime minnares is van adel. Alhoewel het nergens expliciet uitgesproken wordt, is het duidelijk dat het huwelijk van Donner als een spiegel fungeert voor Dumay, een norm waaraan hij enerzijds moet voldoen, maar die hij anderzijds afwijst. Dumay voelt duidelijke sympathie voor de echtgenote van Donner; hij ziet de pijn bij haar omdat zij door Donner zo brutaal bedrogen wordt. Met andere woorden: intuïtief lijkt Dumay veel opener te staan voor de vrouw als subject dan zijn oude vriend. Hij lijkt in staat tot een respectvolle omgang met vrouwen die hij als gelijkwaardig ervaart, juist ook op intellectueel niveau.

Die relatieve nabijheid tot vrouwen roept echter twijfel bij Dumay op over zijn eigen mannelijkheid. In de *slipstream* daarvan wordt paradoxaal genoeg een essentialistisch en denigrerend vrouwbeeld geactiveerd, dat veronderstelt dat een vrouw in essentie cultuurloos is. Die vrouwonvriendelijkheid lijkt echter niet het gevolg van het afwijzen van de geëmancipeerde vrouw, maar juist van een relatieve nabijheid tot haar. Dumay organiseert

voor zichzelf een competitie met Donner, die hij volgens zijn eigen logica wint omdat hij zichzelf minder voor de gek hoeft te houden over de cultuurloze essentie van de vrouw:

Hij [Donner] nam een vrouw met een schijn van cultuur, omdat hij dien schijn niet kan missen; jij kunt een vrouw nemen, die ronduit niets anders is dan een vrouw, die niets begrijpt en nooit iets zàl begrijpen. Is dat niet het eenig mogelijke voor een man als jij, is dat niet het eenig reëele (...).⁴⁶

Ter Braak organiseert de vertelling zo, dat Dumay de gelegenheid krijgt Donner af te troeven. Er duikt een jonge vrouw uit de lagere middenstand op in het verhaal, Karin, die in de trein zit en daar wordt belaagd door een dronken boer. Dumay redt haar van die belager door hem een vuistslag in het gezicht te geven. Zij wordt hierna direct verliefd op haar redder in nood, en hij laat zich verleiden tot even verliefde gevoelens. Hij besluit haar nog geen dag later ten huwelijk te vragen. Zij accepteert gelukkig zijn aanbod: voor haar betekent dit huwelijk in alle opzichten een promotie. Dumay is ondertussen niet werkelijk in haar geïnteresseerd, maar zet deze stap slechts omdat hij daarmee ‘wint’ in een imaginaire competitie met zowel Donner als de ordinaire dronkenlap. Ook hier keren we dus terug naar het schema van de homosociale driehoek: de relatie met andere mannen krijgt vorm via de tot een object gereduceerde Karin.

Echter: precies dit uitleven van een fantasie betekent ook verlies van ironische distantie tot een sentimentele belevingswereld. Betekenisvol is dat Dumay met Karin op haar verzoek naar een ordinaire publieksfilm gaat. Hij dompelt zich onder in massa-entertainment en zit aldus gevangen in een sentimenteel relaas waarin hij de gedroomde redder van de prinses in nood is. Dumay betaalt een hoge prijs voor het uitleven van dit verlangen, want de hele ‘liefde’ blijkt inderdaad te rusten op ernstig zelfbedrog. Als hij eenmaal ontuchtterd is, staat hem niets anders te doen dan de verloving direct te verbreken. Karin en haar moeder worden afgeschilderd als gevaarlijke vrouwen die maximaal inspelen op sentimenteel drama door met zelfmoord te dreigen. Uit de roman spreekt geen enkele sympathie voor hun positie: ze worden als manipulatieve draken van het romantoneel gevoerd. Dumay keert terug naar Marie, die blij is dat de platonische verhouding weer in ere hersteld wordt. Dumay beschouwt de hele episode als een les: niemand ontkomt aan sentimentele gevoelens, ook hij niet, maar precies daarom is hij blij er alsnog aan ontsnapt te zijn.

5 Conclusie

In de romans van Ter Braak is mannelijkheid gevangen in een precare *double bind*. Die precariteit interfereert met klasse, ras en sekse. Zowel Andreas Laan als Dr. Dumay behoren niet tot de allerhoogste sociale klasse, ze voelen zichzelf provinciaal en dus hooguit behorend tot de notabelen van een provinciale kring. De mannen waaraan ze zichzelf spiegelen – Van Haaften en Donner – hebben veel meer een aristocratisch *air* om zich heen. Die staan waar ze staan, en zijn ongevoelig voor de lokroep van de ‘massamens’ met zijn ‘massacultuur’. Voor Andreas en Dumay ligt dat veel dubbelzinniger. Andreas wordt dronken op Koninginnedag en voelt de diepe drang mee te gaan hossen met de oranjevierders – en het is alleen de blik van de ironische Van Haaften die hem tegenhoudt. Dumay wordt omvergereden door een slagersjongen. Dat is geen pretje, maar het humaniseert hem in de ogen van Jean Wood, die hem daarna als een vriend beschouwt. Vervolgens komt hij na zijn verloving met Karin in de plotwendingen van de sentimentele massacultuur terecht, en alhoewel hij dat achteraf beschamend vindt, ervaart hij dat tijdelijk als een bevrijding uit zijn sociale isolement. Dergelijke momenten van verlies van decorum zijn tegelijkertijd momenten waarop de protagonisten even hun eenzaamheid lijken te overwinnen, al overheerst uiteindelijk de angst door dat massasentiment opgeslokt te worden.

Een even grote rol spelen raciale scheidslijnen. Het is niet toevallig dat in beide romans via exotisme een erotisch geladen contact tussen twee mannen beschreven wordt. Het gaat dan om het fetisj-beeld uit de Pacific en Jean Wood (via zijn achternaam overigens ook verbonden met het houten beeld). Daarbij zie je wel het verschil tussen de twee romans. Het houten beeld is uiteraard geen subject maar object, een ding waarop verlangens en angsten geprojecteerd worden, maar in zijn zwijgende passiviteit tegelijkertijd een blijvende indringende aanwezigheid in de roman. Jean daarentegen is een subject wiens gedachten en observaties gefocaliseerd worden. Deze figuur wordt echter al vroeg in de roman uit de plot geschreven, dus van een verdere exploratie van deze prille vriendschap tussen Nederlandse mentor en Indische leerling komt het niet.

Parallel aan de dubbelzinnige verhouding tot de lagere sociale klasse, biedt dus ook het exotisme enerzijds ruimte aan de articulatie van homo-seksueel verlangen, terwijl het anderzijds een gevaarlijke kwetsbaarheid introduceert die enkel kan leiden tot statusverlies. Van Haaften blijkt uiteindelijk een gênante ‘apenliefde’ voor zijn beeld te koesteren, evenals voor zijn ‘bruine’ broer die net als het beeld een ‘karikatuur’ is. Van Haaftens

demasqué wordt compleet als hij gevoelig blijkt voor sentimentele liefdesbekenissen aan een vrouw. Dumay, op zijn beurt, besluit na de tinteling in zijn achterste en zijn gekwetste knie – lichamelijke sensaties die hij overhoudt aan de ontmoeting met Jean Wood – zijn snor af te scheren. Hij wordt er jonger door, legt zijn status van de serieuze leraar af. Maar ook hier blijkt dat een invitatie tot onheil, want Dumay stort zich in een hopeloze verloving met een vrouw ver beneden zijn cultureel en sociaal niveau, enkel om zijn mannelijkheid alsnog te bewijzen tegenover in de eerste plaats de hoger gesitueerde Donner en in de tweede plaats de brute mannen uit de lagere sociale klassen.

Tot slot is er de inferentie tussen de toegenomen acceptatie van de emancipatie van de vrouw en een juist sterker worden van homosociale banden die rusten op zowel homofobie als seksisme. Uit beide romans blijkt dat de mannelijke hoofdpersonen het veranderende vrouwbeeld voor een deel geïnternaliseerd hebben – er zijn vriendschappen met intellectuele en zelfstandige vrouwen als Eline uit *Hampton Court* en Marie uit *Dr. Dumay verliest....* De protagonisten respecteren die vrouw, en hebben weinig aandrang om de vreemdgaande macho uit te hangen. Op een abstracter niveau lijkt ook de auteur niet te schrijven vanuit een banaal seksisme. Deze vrouwen worden niet gereduceerd tot hun lichaam of als onmondige figuren weggeschreven. Het lijkt er echter op dat juist die relatieve nabijheid tot de zelfstandige vrouw de angst voor verdenking van homoseksualiteit oproept. Een ‘echte man’ had wel anders gehandeld – zie de vergelijkingen met Hendrik VIII, Van Haaften en Donner. En dan volgt in beide romans een plotwending waarbij de man een seksuele relatie aangaat met vrouwen uit de lagere klassen, die tot ongecultiveerde objecten worden gereduceerd en die louter instrumenteel dienen om mannelijkheid te bewijzen in de ogen van de hiërarchisch hogergeplaatste macho-man. Op dat punt wordt dan alsnog een seksistisch discours over ‘het wezen van de vrouw’ geactiveerd, de sekse die ten diepste ongecultiveerd zou zijn. Ter Braak lijkt het imaginaire van al deze procedés tot op zekere hoogte onderkend te hebben, want de romans benadrukken dat er een *ingebeelde* strijd gevoerd wordt met een andere man. Het seksisme is nodig voor het herbevestigen van een mannelijke superioriteit en lijkt des te harder nodig omdat er tegelijkertijd een gevoeligheid is voor de mogelijkheid van een gelijkwaardige vriendschap tussen man en vrouw.

Uit de plot van de twee romans wordt tegelijkertijd duidelijk dat ook maar enigszins toegeven aan meer nabijheid tot andere niet-dominante mannen én vrouwen direct tot ernstig statusverlies zal leiden. Het anti-sentimentalisme blijft zo altijd begin- en uitgangspunt, en daarmee blijft

ook de *double bind* die Sedgwick beschrijft van kracht. We worden als lezers verleid om onszelf te zien als gesofisticeerde lezers die begrijpen dat deze twee modernistische romans in zijn geheel een ironische structuur hebben, en dat de ‘ontkleedpartij’ die de auteur erin onderneemt tussen aanhalingstekens staat. Ondertussen is de literaire ontkleedpartij ten diepste verbonden met een articulatie van homoseksueel verlangen – dat tegelijkertijd nergens concreet kan of mag worden gemaakt.

Noten

- 1 Voor studies over dit debat, zie: Oversteegen (1969), Bax (2007), Bel (2015), 651-654.
- 2 Bal (1991).
- 3 Van Boven (1992).
- 4 Huysen (1988), 3.
- 5 Ter Braak (1931) en Ter Braak (1933).
- 6 Sedgwick (2008) en Sedgwick (2013).
- 7 Bal (1991).
- 8 Kummer (1985), 303.
- 9 Gomperts (2000).
- 10 Hanssen (2001), 416.
- 11 Sedgwick (2013), 21-27 en ook Sedgwick (2008), 184.
- 12 Ibidem, 186, 187.
- 13 Ibidem, 187.
- 14 Ibidem, 100.
- 15 Ibidem, 164-167.
- 16 Fokkema en Ibsch (1984), 256-266.
- 17 Dijkstra (1986).
- 18 Dijkstra (1986), 352-401.
- 19 Ter Braak (1931), 19.
- 20 Ibidem, 29.
- 21 Ibidem, 28.
- 22 Ibidem, 49.
- 23 Ibidem, 60, 61.
- 24 Ibidem, 50.
- 25 Ibidem, 79.
- 26 Ibidem, 56, 57.
- 27 Ibidem, 70.
- 28 Ibidem, 71.
- 29 Ter Braak (1933), 70.
- 30 Ibidem, 70.
- 31 Ibidem, 70.
- 32 Ibidem, 75.
- 33 Ibidem, 72.
- 34 Ibidem, 76.
- 35 Ibidem, 105.
- 36 Ibidem, 124.

- 37 Ibidem, 140.
- 38 Het idee dat er hiërarchisch onderscheid te maken zou zijn tussen een geëmancipeerde en een ongeëmancipeerde vrouw, en dat deze tweedeling een rechtvaardiging zou zijn om die laatste categorie met minachting te behandelen, is op zichzelf natuurlijk beslist geen teken van werkelijke acceptatie van vrouwenemancipatie. Ik lees die hiërarchische tweedeling daarom meer als een subtiele vorm van *backlash*, als een secundair effect van die emancipatie.
- 39 Ibidem, 151.
- 40 Ibidem, 153.
- 41 Ibidem, 154.
- 42 Ibidem, 156.
- 43 Ibidem, 156.
- 44 Hij beseft dat hij in het schooltoneel de ‘oom uit Indië’ moet spelen, louter vanwege zijn accent (‘Hij had nooit toneel gespeeld en begreep, dat hij om zijn rare uitspraak uitgenodigd was.’, 152, en ook ‘Hij wachtte en wist het weer al te goed: ik kom maar uit Indië, hij zal me dadelijk ongenadig op het potje zetten.’, 154).
- 45 Ibidem, 156.
- 46 Ibidem, 263.

Literatuur

- Bal, M., “Door zuiverheid gedreven”: het troebele water van *Het land van herkomst* van E. du Perron, in: Ernst van Alphen, Maaïke Meijer (red.), *De canon onder vuur: Nederlandse literatuur tegendraads gelezen*, Van Gennep, Amsterdam, 1991, 122-142; 236-238.
- Bax, S., ‘Vorm of vent revisited’, in: E. Brems e.a. (red.), *Achter de verhalen: over de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw*, Peeters Publishers, Leuven/Louvain, 2007.
- Bel, J., *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945*, Bert Bakker, Amsterdam, 2015.
- Boven, E. van, *Een hoofdstuk apart. ‘Vrouwenromans’ in de literaire kritiek 1898-1930*, Sara / Van Gennep, Amsterdam, 1992.
- Braak, M. ter, *Hampton Court*, Nijgh & Van Ditmar, Rotterdam, 1931, opgenomen in Menno ter Braak, *Verzameld werk. Deel 2*, G.A. van Oorschoot, Amsterdam, 1950.
- Braak, M. ter, *Dr. Dumay verliest...* Nijgh & Van Ditmar, Rotterdam 1933, opgenomen in *Forum* 2, 1933.
- Dijkstra, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford University Press, Oxford, 1986.
- Fokkema, D., en E. Ibsch, *Het modernisme in de Europese letterkunde*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1984.
- Gomperts, H.A., *Een kern van waarheid*, G.A. van Oorschoot, Amsterdam, 2000.
- Hanssen, L., *Sterven als een polemist. Menno ter Braak 1930-1940*, Balans, Amsterdam, 2001.
- Huysen, A., *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- Kummer, Em., *Literatuur en ideologie. Proust en Ter Braak*, Huis aan de drie grachten, [z.p.], 1985.
- Sedgwick, E.K., *Epistemology Of the Closet*, University of California Press, Berkeley, 2008.
- Sedgwick, E.K., *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, Columbia University Press, New York, 2013.
- Oversteegen, J.J., *Vorm of vent; opvattingen over de aard van het literaire werk in de Nederlandse kritiek tussen de twee wereldoorlogen*, Athenaeum – Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1969.

Over de auteur

Saskia Pieterse (1976) is als universitair docent en onderzoeker moderne Nederlandse letterkunde verbonden aan de Universiteit Utrecht. In haar dissertatie *De buik van de lezer* (2009) confronteerde ze Multatuli's denkbelden over spreken en schrijven met inzichten uit de poststructuralistische filosofie. In haar huidige onderzoek richt ze zich onder meer op diversiteit in literatuur, en de representatie van (nationale) stereotypen.

E-mail: s.a.pieterse@uu.nl

