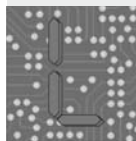


# Bij hoog en bij laag



## HET GOTIEKE IN THOMAS ROSENBOOMS

### *VRIEND VAN VERDIENSTE*

Agnes Andeweg

In weinig Nederlandse romans hangt zo'n beklemmende sfeer als in Thomas Rosenbooms tweede boek *Vriend van verdienste* (1985). De zomerse hitte die de personages een maand lang teistert, is tekenend voor alles wat er tussen hen broeit. Brandpunt van het verhaal, dat onafwendbaar op een catastrofe afkoerst, is het verblijf van hoofdpersoon Theo Altink in het torenkamertje van villa De Toorts. Rosenboom beschrijft het drama dat zich daar voltrekt tot in elk gruwelijk detail. Toen Jaap Goedegebuure begin 2004 een verband legde tussen Rosenbooms werk en de *gothic novel* doelde hij hoogstwaarschijnlijk op *Vriend van verdienste*. 'Archaïsmen, gezochte woorden, de parafernalia van de gothic novel of de conventies van de familieroman, hij heeft het allemaal in zijn fijnbewerkte vingers' (Goedegebuure 2004).

*Vriend van verdienste* draagt namelijk alle trekken van een *gothic novel*, het literaire griezelgenre dat in de tweede helft van de achttiende eeuw ontstond in Engeland en sindsdien bijzonder productief is gebleken. Typisch gotieke elementen in *Vriend van verdienste* zijn de villa die gaandeweg verandert in een spookhuis, het torenkamertje dat een geheim herbergt, en de fascinatie met kwaad en verval. Ook de uitbarstingen van geweld, dat sadomasochistische trekken draagt, zijn gotiek te noemen.

De bekendste voorbeelden van *gothic novels* zijn waarschijnlijk Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) en Bram Stokers *Dracula* (1897), maar die vormen slechts een topje van de ijsberg. De gotieke roman heeft sinds zijn ontstaan diverse bloeiperioden gekend; het genre is tot op de dag van vandaag populair en strekt zich inmiddels uit tot voorbij de grenzen van de literatuur. Het gotieke is op allerlei plaatsen in de hedendaagse cultuur terug te vinden; behalve in literatuur ook in film, popmuziek, kleding en computerspelletjes. Het gotieke is dus niet slechts een achttiende-eeuws literair genre, maar een cultureel vertoog dat een aantal constanten vertoont, maar in nieuwe contexten steeds nieuwe betekenissen krijgt. Met name in de Angelsaksische literatuurwetenschap is het onderzoek naar het gotieke al ver ontwikkeld.<sup>1</sup>

Sinds zijn ontstaan is de *gothic novel* gelezen als een genre dat maatschappelijke, culturele en psychische spanningen van commentaar voorziet en mede-vormgeeft. Welke spanningen dat precies zijn is afhankelijk van de historische context. Zo las Marquis de Sade, tijdgenoot van Matthew Lewis, diens *The Monk* (1796) als 'the necessary fruit of the revolutionary tremors felt by the whole of Europe' (geciteerd in Sage, 1990). *Dracula*, van een eeuw later, is vooral gelezen als een verbeelding van de spanningen die de Victoriaanse seksuele moraal met zich meebracht.

In de Nederlandse literatuur heeft het genre van de gotieke roman nooit veel opgang gemaakt, maar er zijn wel degelijk Nederlandse voorbeelden te vinden, ook in de twintigste eeuw.<sup>2</sup> De vraag is hoe die hedendaagse gotieke romans geïnterpreteerd kunnen worden. Mijn uitgangspunt is, zoals in veel *gothic criticism*, dat de gotieke roman de verhaalstructuur bij uitstek biedt om culturele conflicten te verbeelden die processen van modernisering met zich meebrengen. De gotieke preoccupatie met grensoverschrijdingen is onmiskenbaar in *Vriend van verdienste*. In wat volgt wil ik laten zien hoe gotieke mechanismen de grenzen van mannelijkheid, seksualiteit en klasse doen vervagen. Wat gebeurt er als klassenverschillen overschreden dreigen te worden? Als de grenzen tussen vriendschap en erotiek onduidelijk zijn? Er staat in deze roman zoveel op het spel dat extreem geweld intrinsiek onderdeel wordt van de onderlinge verhoudingen. In mijn analyse zal ik de conflicten die *Vriend van verdienste* encenseert situeren in de Nederlandse maatschappelijke en historische context.

*Vriend van verdienste* speelt in 1966, ongeveer dezelfde tijd als de historische Baarnse moordzaak waarop Thomas Rosenboom zijn roman baseerde.<sup>3</sup> Details in de tekst over kleding en haardracht bevestigen het tijdsbeeld: jongens op de middelbare school dragen nog jasjes en kammen hun haar glad achterover. Studeren is voorbehouden aan de rijken; en hoewel sociale mobiliteit niet volstrekt ondenkbaar is, zijn er grenzen aan: vooral afkomst blijkt bepalend voor iemands toekomst. Het beeld van begin jaren zestig dat Rosenboom schetst in *Vriend van verdienste*, beantwoordt oppervlakkig beschouwd nog aan clichébeelden van de jaren vijftig, vol braafheid en orde.

Rosenbooms roman verscheen in 1985. Er ligt dus maar twintig jaar tussen moment van handeling en moment van verschijnen. Desalniettemin kan *Vriend van verdienste* een historische roman genoemd worden. Hij speelt zich af in een periode die mede door Rosenbooms karakteristieke stijl en vocabulaire archaisch aandoet. Het 1966 dat Rosenboom schetst is duidelijk van vóór de seksuele revolutie, de tweede feministische golf, de eerste loongolf en de democratisering van het hoger onderwijs, om een aantal factoren te noemen die bijdroegen aan de grote maatschappelijke veranderingen die in de jaren zestig begonnen. In 1985 ziet Nederland er fundamenteel anders uit dan in het 1966 van *Vriend van verdienste*. Daar valt bijvoorbeeld nog niets te vinden van een geloof in de maakbaarheid van de samenleving, dat zo kenmerkend zou worden voor de zeventiger jaren. Er is dus een groot contrast tussen de context waarin de roman verschijnt en het archaische

vertelheden. In dat opzicht is *Vriend van verdienste* zeer vergelijkbaar met de klassieke gotieke roman, die vaak in het (premoderne) verleden gesitueerd is, waardoor het contrast met het ‘moderne’ heden waarin de lezers zich bevinden extra scherp is. Dat is aanleiding om aandacht te besteden aan mogelijke spanningen tussen moderniteit en traditie in *Vriend van verdienste*. De roman laat zien wat er gebeurt als de maatschappelijke orde wordt uitgedaagd en onderhuidse spanningen een gruwelijke, gotieke ontlading krijgen.

*Vriend van verdienste* draait als gezegd om Theo Altink, een zestienjarige jongen die met zijn vader een eindje buiten een niet bij name genoemd dorp woont. Zijn moeder is dood, zij overleed toen hij zes was; zijn oudere broer Geert zit in een inrichting voor dwangopvoeding, wegens diefstal. Theo heeft een kraai, Rokko, die hij met veel geduld heeft weten te temmen, iets waar hij zeer trots op is. Hij wil vrienden worden met de welgestelde jongens Pieter en Otto van Hal, en dan vooral met Otto, die hij zeer bewondert. Otto’s verschijning maakt op Theo onmiddellijk een immense indruk: ‘Verbouwereerd had Theo hem zien rijzen, zijn lichaam was ontzaglijk. [...] [Hij] deed alles heel voorzichtig, alsof hij zelf ook wel wist dat hij eigenlijk te groot was, zelfs voor de villa, maar tegelijk riepen zijn langzame bewegingen ook een dreiging van geweld op [...]’ (Rosenboom 1989: 30).

Een vriend van Theo, Freddie, introduceert hem bij Otto en Pieter. Voor een feestje in de villa van de familie Van Hal steelt Theo frisdrank en snoepgoed; hij hoopt daardoor opgenomen te worden in de kring van Otto en Pieter. Theo steelt vervolgens op Otto’s verzoek een sextant, omdat hij hoopt daarmee definitief Otto’s gunst te winnen. Hij wordt een dag later aangehouden door de politie, als de brommer waarop hij rondrijdt herkend wordt door de rechtmatige eigenaar. Hij weet echter te ontsnappen uit het politiebureau en zoekt dan zijn toevlucht in de villa.

Vanaf het moment dat Theo in de villa onderduikt ontvouwt *Vriend van verdienste* zich als een echte gotieke roman. Theo’s – in eerste instantie vrijwillige – opsluiting in het torenkamertje krijgt een steeds gruwelijker karakter, naarmate hij Otto, en ook Freddie, tot het uiterste weet te tergen door hen onder druk te zetten met de gestolen sextant. Hij wordt langzamerhand echt een gevangene, het geheim van de villa. Als de toestand na een maand nog niet veranderd is, komen Pieter en Otto tot de conclusie dat ze Theo moeten vermoorden.

### **Vriendschap verdienen: over de grenzen van klasse**

Het begint allemaal zo onschuldig: met Theo’s wens tot vriendschap. ‘Als hij zich tenminste maar eens in zijn dienst mocht stellen; de vriendschap zou vervolgens niet uit kunnen blijven’ (Rosenboom 1989:23) denkt Theo over Otto. Theo verwacht dat erkentelijkheid voor bewezen diensten zal leiden tot erkenning. Hij vat de band tussen twee vrienden op als een in beginsel hiërarchische band, en een

van weinig emotionele gelijkheid. Theo kan dan ook beter uit de voeten met de hooghartige houding van Otto, dan met de vriendelijkheid van Pieter.

Als Theo de laatste enthousiast vertelt over zijn getemde kraai, laat Pieter Theo zijn pijl en boog zien. Hij doet voor hoe het moet en overhandigt Theo de boog met de plechtige woorden: 'Jij en ik, Rokko en de boog.' Als Theo er vervolgens niet in slaagt om de boog goed te spannen en een pijl af te schieten, moet hij huilen. Hij schaamt zich daar diep over – en hij reageert die schaamte af met gevoelens van minachting voor Pieters vriendelijkheid: 'Pieter had hem getroost toen hij bij het schuurtje had gefaald, zo erg dat hij zich vervolgens niet meer had kunnen bedwingen, maar Otto en Freddie hadden hem gehoord om de vouw in zijn blouse... Naar hen moest hij toe!' (Rosenboom 1989:38). Theo zoekt liever hoon dan troost; zwakheid die door de ander gezien en begrepen wordt is beschamender dan hoon. Met Pieters aanbod van vriendschap, dat lijkt uit te gaan van gelijkwaardigheid – uitgedrukt in een formule met twee nevenschikkingen: 'jij en ik; Rokko en de boog' – kan Theo dan ook helemaal niet omgaan.

Waarom onderwerpt Theo zich liever aan Otto dan dat hij Pieters uitgestoken hand accepteert? Mijns inziens heeft dat te maken met de twee verschillende soorten hiërarchie die hier in het geding zijn. Ten eerste een 'zakelijke' hiërarchie, zoals tussen baas en ondergeschikte: die is niet vernederend, maar vormt in Theo's ogen juist de koninklijke weg naar vriendschap; en ten tweede een 'emotionele' hiërarchie die wel met vernedering gepaard gaat, namelijk voor degene die zijn emoties niet kan beheersen. Mannelijkheid staat hier op het spel: echte mannen huilen niet.

Deze verschillende hiërarchieën hangen samen met twee verschillende opvattingen van vriendschap, een vroegmoderne en een moderne. Volgens historica Dorothée Sturkenboom werd vriendschap in de vroegmoderne tijd 'door velen als een instrument opgevat dat vooral diende ter ondersteuning van de maatschappelijke en materiële positie. Het was minder persoonsgebonden en eerder op economische noodzaak dan op genegenheid gebaseerd. Deze pragmatische vriendschapsopvatting was de dominante vriendschapsopvatting in de vroegmoderne tijd' (Sturkenboom 1998:326).<sup>4</sup> Pas in de moderne opvatting, die eind achttiende eeuw gangbaar werd, werd vriendschap meer opgevat als een 'geestelijke, niet-zinnelijke' liefde, een emotionele band tussen gelijkgestemden.

De opkomst van nieuwe ideeën over vriendschap betekent niet dat de oude volledig verdwijnen. Hoewel de moderne vriendschapsopvatting in de twintigste eeuw verreweg dominant is, lijkt Theo hier een vroegmoderne opvatting van vriendschap te zijn toegedaan: hij kiest als uitgangspunt de pragmatische, en niet de emotionele relatie. De vriendschap die hij voor ogen heeft met Otto is in eerste instantie instrumenteel, gebaseerd op het verlenen van diensten. Uit die dienstverlening zou de vriendschap zich moeten ontwikkelen – misschien tot een moderne vorm, al worden Theo's ideeën daarover niet geëxpliciteerd. Moderne vriendschap is gebaseerd op het delen van emoties en dus op gelijkwaardigheid, maar die gelijkwaardigheid

bestaat bij de gratie dat het tonen van emoties wederzijds is. In de scène met Pieter is Theo de enige die zijn emoties toont, wat hij ervaart als een vernedering. Het beheersen van bepaalde emoties zoals verdriet, en het ontkennen van (emotionele) kwetsbaarheid behoren tot een eeuwenoud repertoire van mannelijkheid.<sup>5</sup> Dat repertoire van zelfbeheersing wringt met de moderne opvatting van vriendschap, zeker als maar een van de twee vrienden zijn emoties toont. Theo lijkt alleen in staat om in termen van hiërarchie te denken, vat het tonen van emoties in hiërarchische termen op, en loopt dus naar eigen maatstaven het risico zijn mannelijkheid te verliezen. Dat verklaart zijn gevoelens van vernedering.

In de vroegmoderne opvatting van vriendschap hoeven hiërarchieën, oftewel machtsverschillen niet problematisch te zijn zolang beide partijen het zakelijk houden en hun materiële positie kunnen bestendigen. Zelfverkozen onderdanigheid is niet beschamend. Dat komt in Theo's geval goed uit, want de relaties tussen hem en de andere jongens – Otto en Pieter, maar ook Freddie – worden van meet af aan bepaald door machtsverschillen. Zo is hij de jongste van de vier, en daarmee staat hij automatisch onder aan de ladder.

Belangrijker nog dan de leeftijdshiërarchie is het klassenverschil. Otto en Pieter zijn de zonen van een rechter, en behoren dus tot de hogere klasse. Ze wonen in een villa die hun status onderstreept, net zoals het landhuis of kasteel in de gotieke roman dat doet (*The Castle of Otranto* van Horace Walpole en *The Fall of the House of Usher* van Edgar Allen Poe zijn twee bekende voorbeelden). De familie Van Hal heeft een huishoudster in dienst en bezit een tweede huis in Zwitserland. De vaders van Theo en Freddie staan een stuk lager op de maatschappelijke ladder. Zij zijn kleine zelfstandigen, middenstanders: Theo's vader drijft een café, Freddie's vader heeft een houthandel. Freddie is net als Theo een kruimeldief, in dienst van Otto – hij levert hem 'bestellingen', zoals Theo Otto de sextant levert.

Het klassenverschil is bepalend voor de verschillende betekenissen die dienstbaarheid voor de jongens heeft. Dienstbaarheid is voor Theo een deugd, een kwestie van eer, en behalve een manier om aan geld te komen ook verbonden met vriendschap. In feite heeft Theo zich vereenzelvigd met de moraal van een dienstbare klasse, de klasse waartoe hij behoort. Voor Otto heeft dienstbaarheid niets met vriendschap te maken. Zijn overeenkomst met Theo is voor hem louter een zakelijke transactie – daar betaalt hij voor. Theo heeft van de (economische) nood een deugd gemaakt, terwijl daar voor Otto geen enkele aanleiding toe is. Die twee verschillende betekenissen zijn vervat in de titel van de roman. 'Verdienste' kan een verdienste in economische zin zijn, of een verdienste in de zin van aanspraak op lof en erkentelijkheid. Dat betekenisverschil ligt ten grondslag aan het 'misverstand' dat bij Theo postvat, dat via (zakelijke) dienstbaarheid vriendschap bereikbaar is – dat wil zeggen een niet-zakelijke relatie.

### *Klassenverschil en modernisering*

De Britse *gothic novel* is vaak gelezen als verbeelding van het conflict tussen de opkomende moderne burgerij en de aristocratie die steeds verder onder druk komt te staan.<sup>6</sup> Klasse en modernisering zijn daarmee haast vanzelfsprekende thema's voor analyse in *gothic criticism*. In Nederland is klasse veel minder een onderwerp van analyse, in literatuurwetenschap noch in historisch onderzoek. In de geschiedschrijving over de jaren vijftig bijvoorbeeld worden eerder verschillende generaties of verschillende zuilen tegenover elkaar geplaatst, dan verschillende klassen.<sup>7</sup> Dat betekent echter niet dat klasse in een Nederlandse context geen relevante categorie van analyse is. Door *Vriend van verdienste* te lezen vanuit een gotiek interpretatiekader valt op wat voor centrale en conflictueuze rol klasse speelt in deze roman en welke spanningen er zijn tussen moderniteit en traditie. Aan de vooravond van de grootste moderniseringsgolf van deze eeuw, meestal samengevat als 'de jaren zestig', staan traditionele categorieën als klasse al behoorlijk onder druk.

Het klassenverschil tussen de jongens wordt vooral via anderen zichtbaar gemaakt: Freddie, die zich de mores van een 'gentleman' probeert aan te meten door wijsheden als 'a gentleman never wears brown' te debiteren, steekt zijn minachting voor Theo's vader in zijn bruine pak niet onder stoelen of banken; werkster Dorien wordt door Otto vernederd in Theo's bijzijn. Tussen de jongens onderling wordt het klassenverschil niet of nauwelijks expliciet benoemd. De jongens zitten allemaal bij elkaar op school, wat een zekere gelijkheid impliceert. Pieter en Otto lijken met hun gedrag Freddie en Theo juist erbij te betrekken, alsof ze inderdaad gelijk zijn. Zij doen alsof er geen verschil bestaat: als Pieter tegen Theo praat over zijn jolletje ('Kun jij eigenlijk zeilen, heb je dat wel eens gedaan?' (Rosenboom 1989:209)) lijkt hij niet te beseffen dat zeilen voor Theo een ondenkbare hobby is. Op zulke momenten gedragen Otto en Pieter zich alsof vriendschap mogelijk is, in de vorm van een (emotionele) band tussen gelijkgestemden, waarbij materiële positie er niet toe doet: een moderne vriendschap dus.

Toch blijken de verschillen tussen Theo en Freddie enerzijds, en Otto en Pieter anderzijds, onoverbrugbaar. Die onoverbrugbaarheid blijkt op de momenten dat er door Theo of Freddie een appèl op Pieter of Otto wordt gedaan. Zolang Pieter en Otto de voorwaarden van de relatie kunnen bepalen, zoals de redenen waarom Theo in de villa komt (om een diefstal af te spreken, om drank te brengen) is er niets aan de hand. Maar zodra Theo zijn intrek in het torenkamertje heeft genomen, en de villa dus fysiek geïnfiltreerd is, komen de zaken anders te liggen. Theo heeft de ongeschreven regels overtreden, en dan worden de reactie van de broers op toenaderingen van Theo (en ook Freddie) expliciet afwijzend. Na Theo's eerste nacht in het kamertje zegt Otto tegen hem: 'Ik wil jou niet beter leren kennen' (Rosenboom 1989:158). En Freddie ontmoet alleen minachting bij zijn poging om zich aan Pieters en Otto's zijde te scharen, als Theo hen heeft opgezadeld met zichzelf. De klassengrens wordt in *Vriend van verdienste* zo toch zorgvuldig bewaakt.

Freddie is degene die de hele roman door in de veronderstelling blijft verkeren dat vriendschap met iemand uit de hogere klasse denkbaar is, en dat het mogelijk is om een ‘gentleman’ te worden door je de juiste gewoontes aan te meten. Hij vertegenwoordigt met andere woorden de (moderne) overtuiging dat opwaartse mobiliteit mogelijk is door opleiding en individuele ontwikkeling. Theo is ambivalent: hij wil wel vriendschap sluiten maar kan zich een gelijkwaardige band (nog) niet voorstellen. Hoewel Pieter en Otto in eerste instantie het spelletje van de gelijkwaardige omgang meespelen, krijgt de overtuiging dat afkomst c.q. vaders positie geldt als belangrijkste factor voor klasse de overhand, zodra Theo met hen onder hetzelfde dak verblijft. Dan komen de verhoudingen op scherp te staan en moeten de (klassen)verschillen extra gemarkeerd worden.

### Jongens onder elkaar

Vrouwen spelen in het gotieke universum van *Vriend van verdienste* een ondergeschikte rol. Voor zover er vrouwen in de roman voorkomen zijn ze dood (Theo’s moeder), gek (Otto’s en Pieters moeder), of vrijwel afwezig in het verhaal (huishoudster Dorien en de minnares van vader Van Hal). De enige vrouw die er nog enigszins toe doet is Agnes, een klasgenote van Freddie en Pieter, maar ook haar rol is beperkt.

Het hoogste doel voor Theo is de vriendschap met Otto, relaties met vrouwen zijn bijzaak. Zo kan het gebeuren dat hij – in opdracht van Otto – Agnes naar huis brengt, van haar zijn eerste zoen krijgt, en daar op dat moment nauwelijks van onder de indruk lijkt. Hoewel ze later een prominente rol speelt in zijn dromen, vindt hij haar op de avond zelf een ‘slet’. Agnes had zich eerder die avond laten zoenen door Otto, en ze liet Pieter op haar vinger zuigen. De jongens geven haar dus bijna letterlijk aan elkaar door, ze is beschikbaar voor iedereen. Zij is, zoals Eve Sedgwick het in navolging van René Girard en Claude Levi-Strauss beschrijft in *Between Men* (1985), de vrouw die als ruilmiddel de band tussen mannen bevestigt. Het maakt niet veel uit of dat banden van rivaliteit zijn, of van affectie, aldus Sedgwick. Die zijn qua intensiteit vaak even sterk; rivaliteit wordt evenzeer gedreven door verlangens als affectie. Otto kiest Theo om Agnes naar huis te laten brengen, en niet Freddie; en hetzelfde gebeurt eigenlijk met het stelen van de sextant. Zo bevestigt Otto via Agnes de band tussen hem en Theo, en ontstaat er rivaliteit tussen Theo en Freddie.

Sedgwick schetst aan de hand van gedetailleerde analyses van Engelse literaire werken hoe tussen ca. 1750-1850 relaties tussen mannen van karakter veranderen. Onder ‘relaties’ verstaat ze het hele spectrum van niet-seksuele banden tussen mannen (vriendschap, rivaliteit, mentorschap) tot seksuele relaties (uitmondend in moderne opvattingen van homoseksualiteit), wat ze aanduidt als het continuüm van ‘male homosocial desire’. Ze verbindt de veranderingen in dat continuüm met

veranderingen in economische, politieke en klassenverhoudingen in deze periode. Ze besteedt apart aandacht aan de *gothic novel*, omdat dat volgens haar het genre is waarin eind achttiende eeuw homosociale banden tussen mannen op een nieuwe manier worden verbeeld.

In de *gothic novel* kristalliseert een nieuwe, moderne vorm van homofobie zich uit, aldus Sedgwick, die het regulerend mechanisme wordt voor het hele spectrum van mannelijke homosociale relaties: 'In the English Gothic novel, the possibility – the attraction, the danger – of simply dropping the female middle term becomes an explicit, indeed an obsessional literary subject. With it comes a much more tightly organized, openly proscriptive approach to sexuality and homosocial bonding' (Sedgwick 1985:82). Sedgwick verbindt de opkomst van de *gothic novel* met het ontstaan van een (Britse) homoseksuele subcultuur in de achttiende eeuw. Vanaf het moment dat een homoseksuele subcultuur en identiteit denkbaar wordt, worden alle verhoudingen tussen mannen (ook, of juist, de niet-seksuele) potentieel gevaarlijk of verdacht: ze zouden immers homoseksueel kunnen zijn...<sup>8</sup> Vallen vrouwen ('the female middle term') weg als bindmiddel tussen mannen, dan moet de heteroseksuele orde op een andere manier gewaarborgd worden, met duidelijke ge- en verboden. Dat gebeurt volgens Sedgwick via het mechanisme van paranoia. De *gothic novels* die ze aanhaalt worden gekenmerkt door plots waarin twee mannen elkaar achtervolgen (zoals in de slotscène van *Frankenstein*), waar een man onder de kwade invloed staat van een andere man (zoals in Maturins *Melmoth the Wanderer*), of waar verdubbelingen van mannelijke personages plaatsvinden (James Hogg, *Confessions of a Justified Sinner*). Zij leest deze gotieke romans als het eerste genre waarin een moderne 'homosexual panic' vorm krijgt; het verbod op homoseksualiteit dat alle 'normale' verhoudingen tussen (heteroseksuele) mannen reguleert: '[T]he paranoid Gothic is specifically not about homosexuals or the homosexual; instead, heterosexuality is by definition its subject' (Sedgwick 1985:116). Een plot van 'mannen onder elkaar' zou dus eerder over heteroseksualiteit dan over homoseksualiteit gaan. Hoewel er sinds eind achttiende eeuw zonder twijfel veel veranderd is in de emancipatie en uitingsvormen van moderne homoseksuele identiteit en subcultuur, reguleert het mechanisme van homofobie zoals Sedgwick dat beschrijft, in veel contexten nog altijd de verhoudingen tussen (heteroseksuele) mannen – in veel voetbalkleedkamers is het taboe op homoseksualiteit nog lang niet verdwenen.

In *Vriend van verdienste* verdwijnen vrouwen als gezegd in de loop van het verhaal als bemiddelende factor. De eerste avond in de villa is Agnes wel aanwezig, maar vanaf het moment dat Theo in de torenkamer zit, speelt ze vrijwel geen rol meer. In de afwezigheid van vrouwen ontaarden de verhoudingen tussen Theo en de andere jongens pas echt. De relaties tussen de jongens worden gewelddadig en krijgen inderdaad, zoals Sedgwick schetst, paranoïde trekjes. Of de paranoia van de jongens in deze roman als een uiting van homofobie beschouwd kan worden, als een angst die alle verhoudingen tussen mannen bepaalt, is de vraag.



*Van kwaad tot erger*

Theo probeert zijn onderduik in de villa te verzekeren door Otto onder druk te zetten. Hij wijst Otto op het feit dat hij hem, 'een minderjarige jongen uit een ongelukkig gezin' (Rosenboom 1989:155) heeft aangezet tot diefstal, 'een jongen zonder moeder, die gemakkelijk te beïnvloeden is' (Rosenboom 1989:155). Hij gebruikt zijn (zelfopgelegde!) onvrijheid als pressiemiddel en probeert Otto aan zich te binden door zijn afhankelijkheid van hem te benadrukken, net zoals hij vriendschap in termen van dienstverlening en vrijwillige onderwerping definieerde. Otto blijkt gevoelig voor de manipulaties van Theo. Hij probeert de opgelegde band meteen met geweld te verbreken: de eerste avond al slaat hij Theo onderuit; een dag later slaat hij op het torenkamertje een glasplaat aan diggelen.

Theo eist Freddie's steun voor zijn onderduikactie met hetzelfde argument: dat hij tot de diefstal is aangezet doordat hij onder Freddie's slechte invloed staat. Ook Freddie reageert met geweld: eerst krabt hij Theo's polsen open, vervolgens sleept hij hem ruggelings aan zijn benen door het kamertje, niet wetend dat de vloer vol glasscherven ligt van Otto's eerdere uitbarsting. Theo's rug verandert in een bloederige massa.

De geweldsuitbarstingen van Otto en Freddie tonen hun machteloosheid, hun gebrek aan controle over de jongen die zich paradoxaal genoeg totaal aan hen onderworpen heeft. Ze vormen de voorbode van paranoïde angsten, die niet alleen vat krijgen op Otto en Freddie, maar ook op Theo zelf. Otto raakt er gaandeweg van overtuigd dat hij Theo gezien heeft in de tuin, om Agnes en hem te bespieden. Pieter probeert hem ervan te overtuigen dat dat onmogelijk is, omdat hijzelf op dat moment bij Theo was, maar tevergeefs. Otto doet alsnog Theo's kamertje op slot. Paranoia is besmettelijk: ook Theo zelf krijgt er last van, wat hem ertoe drijft om zelf de deur van zijn kamer op slot te houden: 'Aangerakt door een ijselijke kou luisterde hij naar de voetstappen die hem in het hoofd bonsden [...] Was het Pieter die hem volgde? Hij wist nu zeker dat hij beslopen werd [...] Had hij de deur wel op slot gedaan?' (Rosenboom 1989:220). En ook Freddie begint aan waanvoorstellingen te lijden. Een daarvan kan duidelijk in verband gebracht worden met de angst voor homoseksualiteit. Als hij een dag nadat hij Theo over de grond heeft gesleept onaangekondigd het torenkamertje bezoekt, hoort hij gegrom en gehijg uit het kamertje komen. Freddie ziet Pieter schrijlings op Theo zitten:

'Het tafereel in het kamertje deed hem duizelen. Theo lag, schijnbaar geheel naakt en glanzend van het zweet, op zijn buik op de matras, met zijn hoofd afgedraaid zodat hij alleen zijn donkere krullen kon zien. Pieter zat schrijlings op zijn bovenbenen, diep voorover gebogen, alsof hij een snelle brommer bereed. Hij scheen zo hard in Theo's rug te knijpen dat deze met zijn handen over de grond krabde en soms ook in de rand van de matras beet. Zodra hij begreep wat er werkelijk gaande was loste zijn pornografische visioen op en kwam hij ook zijn korte maar hevige schoktoestand te boven' (Rosenboom 1989:185).

De grens tussen vriendschap en seksualiteit begint voor Freddie te vervagen. Het feit dat hij zo'n 'pornografisch' visioen kan hebben, geeft aan dat het niet ondenkbaar voor hem is dat er een homoseksueel contact tussen de twee jongens is, hoezeer hij er ook door geschokt is. De betrokkenen zelf, Theo en Pieter, focaliseren niet in deze scène, en lijken zich van geen homoseksuele betekenis bewust.

Aan deze scène is er een voorafgegaan, op de avond dat Theo zijn toevlucht zoekt in de villa, waarin Pieter en Theo samen in een bed liggen en elkaars lichaam bekijken. Ze constateren dat ze erg op elkaar lijken, en gaan tegen elkaar aan liggen als 'lepeltjes in een doosje'. Ook hier lijken Theo en Pieter zich van geen erotische betekenis bewust. Deze onschuld wordt verstoord door Otto, die hartgrondig vloekt als hij Pieter en Theo ziet, en Theo naar het torenkamertje jaagt. Het valt niet uit te maken of hij vloekt omdat hij de twee verdenkt van homoseksualiteit, of omdat hij ziet dat Theo toch naar de villa is gekomen. Theo schaamt zich diep – niet omdat hij met Pieter in bed is ontdekt, maar omdat hij slechts een onderbroek aanheeft terwijl hij voor Otto uit de trap opgaat. Volledig gekleed zijn is belangrijker voor zijn gevoel van mannelijke eigenwaarde dan met een andere man betrappt worden in bed.

Er zijn kortom verschillende momenten in de tekst die een homo-erotische lading hebben. Die homo-erotische lading is er wel voor de omstanders, maar voor zover voor de lezer is na te gaan niet voor de betrokkenen. Omdat Pieter nooit focaliseert in deze scènes, valt niet te zeggen of hij even naïef is als Theo, maar Theo is en blijft in ieder geval de onschuld zelve op seksueel terrein.

### *Seksualiteit of mannelijkheid?*

De 'homosexual panic' die Sedgwick ziet ontstaan in de *gothic novel* is in *Vriend van verdienste* maar al te voelbaar, zo blijkt uit de bovenstaande voorbeelden. Toch draaien de aangehaalde voorbeelden uiteindelijk niet om seks – zoals moge blijken uit het feit dat Theo zich wel schaamt voor zijn halfnaaktheid, maar niet voor de bedscene waarin hij zich bevond. Mèt Sedgwick ben ik van mening dat niet homoseksualiteit hier de belangrijkste kwestie is. De vier jongens zijn onderling verwikkeld in een strijd om de macht, en daarin staat behalve klasse en leeftijd vooral mannelijkheid op het spel. Door die strijd zijn ze zo intens op elkaar betrokken dat ook voor henzelf de grenzen niet altijd duidelijk meer zijn tussen 'being a man's man' en 'being interested in men', zoals Sedgwick het subtiele verschil uitdrukt. Ik lees de verwijzingen naar homoseksualiteit in de roman dan ook meer in het kader van een strijd tussen mannen om de macht die hier op gotieke wijze wordt uitgevochten, dan rond (homo)seksualiteit.

Dat homosociale verhoudingen tussen mannen in een laat-twintigste-eeuwse roman nog altijd via de angst voor homoseksualiteit gedefinieerd kunnen worden, kan beschouwd worden als een bevestiging van Sedgwick's these dat het hier over moderne verhoudingen gaat. Er lijkt wat dat betreft sinds de vroege Britse gotieke

romans nog niet fundamenteel iets veranderd. Aan de andere kant suggereert de historische setting van de roman, in een archaisch aandoend Nederland rond 1965, dat hier een verleden wordt geschetst dat ‘moderne’ lezers uit 1985 inmiddels achter zich hebben gelaten. Maar als de roman iets duidelijk maakt is dat de scheiding tussen premodern en modern niet zo scherp te trekken valt. Definities van seksualiteit en sekse zijn bovendien nog altijd nauw met elkaar verbonden, ook buiten de roman (denk aan nog altijd bestaande ideeën als ‘homo’s zijn geen ‘echte’ mannen’ – daarin gaat het niet over de sekse van het liefdesobject, wat je zou verwachten, maar over het subject). Ook in het ‘moderne’ heden is homoseksualiteit nog vaak synoniem met niet-mannelijkheid.

### Zuiverheid en het abjecte

De begrippen zuiverheid en het abjecte spelen een centrale rol bij het afbakenen van de grenzen in *Vriend van verdienste*. Het maken van onderscheid is cruciaal voor een mogelijke definitie van wat zuiver is. Arnold Labrie (2001) laat in zijn cultuurhistorische studie over zuiverheid en decadentie zien hoe Europa tussen 1870 en 1914 op allerlei verschillende terreinen is gepreoccupeerd met zuiverheid. Hij lokaliseert het verlangen naar zuiverheid – dat vaak gepaard gaat met een fascinatie voor onzuiverheid – in de burgerlijke cultuur, waar het onderdeel vormt van een vertoog over vooruitgang en orde. De analyse van Rosenbooms roman geeft aanleiding om de lijn verder door te trekken in de twintigste eeuw.

*Vriend van verdienste* is doortrokken van een vertoog over zuiverheid, of het nu over klasse gaat – zo benoemt Freddie zichzelf in termen van ‘bederf’ en associeert zo de hogere klasse met zuiverheid –, of over seksualiteit – denk aan Theo’s onschuld op seksueel gebied.

Theo is geobsedeerd door een verlangen naar zuiverheid, dat zich niet alleen uit in het enthousiasme waarmee hij thuis schoonmaakt en dieren opzet (opdat ze niet meer door verrotting worden aangetast), maar vooral in zijn ‘broeiberg’. Dat is een hoop afval onder plastic, waarmee hij een soort alchemistisch experiment uitvoert: hij voert de berg groenteafval, restjes bier en botten en wacht tot het rottingsproces iets zuivers zal voortbrengen. Hij is ervan overtuigd dat onder de rottenis een zwaar metaal zal groeien: ‘zacht nog als stroop maar het wordt harder mettertijd!’ (Rosenboom 1989:122). Als hij Pieter erover vertelt, wordt hij helemaal lyrisch: ‘Alles wordt ten slotte zuiver [...] het is het wit van alle stoffen, zo schoon... als je ernaar kijkt ben je al gewassen, zo schoon is het... maar je kunt het niet aanraken...’ (Rosenboom 1989:123).

Theo beziet ook zichzelf in termen van zuiverheid. Hij vindt zichzelf een ‘slechte jongen’, omdat hij steelt. Hij wil zichzelf verbeteren maar slaagt daar maar niet in. Hij bezoekt regelmatig het graf van zijn moeder, houdt het netjes schoon en biecht aan haar zijn zonden. Zij is voor hem het symbool van ultieme zuiver-

heid. Theo's streven naar zuiverheid kan gelezen worden als een verlangen naar religieuze transcendentie, het vrij en onbezoedeld zijn van zonden, de staat die zijn moeder – in de hemel – al bereikt heeft. Labrie beschrijft hoe religieuze rituelen van oudsher dienen om het abjecte uit te bannen en zo de maatschappelijke orde te herstellen. Theo's rituelen waarmee hij zuiverheid nastreeft – het schoonborstelen van zijn moeders graf en het tot haar bidden – zijn erop gericht dat hij zijn plaats in de maatschappelijke orde weer kan innemen als deugdzaam burger.

Het zuivere wordt in *Vriend van verdienste* belichaamd door de vrouwen: niet alleen Theo's moeder-in-de-hemel, maar ook Agnes (wat 'kuis' betekent, oftewel zuiver). In Theo's fantasieën is zij een toonbeeld van zuiverheid en kuisheid. Zijn seksuele fantasie gaat niet verder dan dat hij onder haar jurk kijkt en 'een pittige geur' ruikt (Rosenboom 1989:164). Het enige wat hij daadwerkelijk doet in zijn dromen is aan haar (witte) borst drinken. Zij wordt daarmee een moederfiguur, en hij neemt de positie in van kind. De vermenging van het moederlijke en het maagdelijke heeft een religieuze ondertoon: Agnes wordt een beeld van de maagd Maria, en daarmee wordt Theo vanzelf gepositioneerd als de Zoon.

Tegenover zuiverheid staat het onzuivere, oftewel het abjecte. Filosofe Julia Kristeva schreef een nog altijd toonaangevend essay, *The Powers of Horror*, waarin ze uitlegt dat het abjecte ontstaat daar waar categorieën worden vermengd die normaliter strikt gescheiden horen te blijven. Zelfdefinitie bestaat bij de gratie van uitsluiting van het abjecte, aldus Kristeva. Vormeloosheid, vermenging en troebelheid bedreigen het zelfbeeld: 'It is thus not a lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order.' (Kristeva 1982: 4). Als grenzen vervagen wordt het systeem of de eigen identiteit ondermijnd. Het is daarom niet verwonderlijk dat gotieke romans, en moderne uitloeijsels van het genre als de horrorfilm, zo'n duidelijke preoccupatie hebben met zuiverheid en het abjecte. De conflicten rond moderniteit en modernisering die in de gotieke roman worden geënceneerd draaien immers om zelfdefinitie en de afbakening van de eigen, moderne identiteit.

Ook in *Vriend van verdienste* vervagen de grenzen die de maatschappelijke orde in stand moeten houden. Het vervagen van die grenzen gaat – onvermijdelijk – gepaard met processen van abjectivering, en de beschrijvingen daarvan krijgen in *Vriend van verdienste* ruim baan: vooral als Theo's verblijf in de villa wordt beschreven. In het verstikkend hete torenkamertje vervuilt Theo in rap tempo. Hij krijgt een emmer, halfvol water, om zijn behoefte op te doen. Binnen een dag stinkt die emmer enorm, ondanks dat hij er parfum over uitsprenkelt en er een deken over hangt. Als hij de eerste nacht door dorst gekweld wordt, drinkt hij uit zijn emmer, wat minutieus wordt beschreven. Theo 'zuivert' eerst het water – hij zeef zijn uitwerpselen uit de emmer. Vlak voordat hij drinkt doet hij een gebed, en zodra hij het water drinkt krijgt hij een visioen; er ontstaat een 'helder schijnsel' in hem dat hem verblindt en doet sidderen: 'De duisternis scheurde open en uit het stralende licht kwam Agnes naar voren treden, zij naderde met in haar hand een volle

peer...’ (Rosenboom 1989:164). Op het moment dat hij een van de meest abject geachte dingen doet – drinken uit een emmer met zijn eigen uitwerpselen – krijgt hij een visioen van zuiverheid. Door het drinken te beschouwen als een rituele handeling, weet hij het abjecte te perverteren en op te vatten als iets zuiverends. Het religieuze ritueel maakt van het abjecte iets zuivers, maar het ritueel blijkt zelf ook al geperverteerd, want Theo heeft niet God, maar zichzelf aanbeden: ‘Ik heb gebeden voor mijn eigen spiegelbeeld, en er was licht’ (Rosenboom 1989:165).

Ook de broeiberg is een bron van het abjecte. In Freddie’s fantasie lopen de krioelende torren uit de broeiberg en Theo’s gezicht in elkaar over. Dat is een vermenging van categorieën die veelbetekenend is: niet alleen Theo’s attributen – de emmer, de broeiberg – zijn abjecte dingen, Theo *zelf* is een abject, iemand die geen vastomlijnde identiteit meer heeft. Volgens Kristeva bevindt het abjecte zich buiten de relatie subject-object. Terwijl er tussen subject en object een relatie van verlangen bestaat, bewust of onbewust, is er tussen subject en abject een relatie van uitsluiting: ‘Some lives [are] not sustained by *desire*, as desire is always for objects. Such lives are based on *exclusion*.’ (Kristeva 1982:6). Deze relatie van uitsluiting is inderdaad bepalend voor de verhoudingen in *Vriend van verdienste*, vooral tussen Otto en Theo.

Otto is iemand die, althans in Theo’s waarneming, niet gedreven wordt door verlangens: ‘[I]n zijn fenomenale hoedanigheid leek hij volkomen ontledigd van innerlijke behoeften, drijfveren of ook fysieke processen: hij was zuivere verschijning’ (Rosenboom 1989:150). Theo realiseert zich niet dat dat gebrek aan verlangen ook hemzelf betreft. Terwijl Theo de verhouding tussen Otto en hem denkt als een subject-object relatie, waarin hij zelf het object is, de toekomstige vriend, is hij in Otto’s ogen eerder een ‘abject’, iets abjects. Voor Otto is Theo iets dat buitengesloten moet worden, en dat hij bij voorkeur negeert. Na Theo’s eerste dag in het kamertje komt Otto dan ook niet meer bij hem kijken. Pas na dertig dagen komt hij weer eens langs, en hij zegt tegen Theo: ‘om eerlijk te zijn, ik was je gewoon vergeten’ (Rosenboom 1989:201).

Hoewel het abjecte buiten de relatie subject-object ligt, heeft het wel invloed op het subject, volgens Kristeva: ‘It [the abject] lies outside, beyond the set, and does not seem to agree to the latter’s [the master’s] rules of the game. And yet, from its place of banishment, the abject does not cease challenging its master’ (Kristeva 1982:2). Het abjecte dwingt zijn ‘master’ om steeds opnieuw de grenzen van diens universum af te bakenen, maar deze grenzen blijven vloeiend omdat ze bepaald worden door dat wat abject is. Theo probeert voortdurend Otto’s ongenaakbare verschijning aan te tasten. En dat lukt hem ook nog: Otto’s soliditeit wordt wel degelijk ‘aangetast’ door Theo’s aanwezigheid: hij krijgt astmatische aanvallen en valt van de trap.

Theo wordt uitgestoten omdat hij de gevestigde orde bedreigt – de orde waarin klasse, mannelijkheid, en zuiverheid duidelijke grenzen hebben. Maar hier werkt een wurgende paradox: juist door zijn positie van uitgestotene kan Theo, als iets

abjects, de orde uitdagen; maar met zijn voortschrijdende abjectivering wordt de bedreiging die van hem uitgaat eigenlijk alleen maar groter. Extreem geweld lijkt wat Otto en Freddie betreft de enige mogelijke reactie op de chaos die dreigt te ontstaan door Theo's uitdaging van de orde. Maar het geweld heeft geen vat op Theo, omdat hij niets liever wil dan zich onderwerpen. Theo is een typische masochist; gevangen gezet worden is voor hem een vorm van bevrijding, en vanuit de onderwerping probeert hij macht te krijgen. Het geweld bevestigt hem juist in zijn positie en maakt hem in zekere zin nog subversiever, nog bedreigender.

Net zoals Theo vanuit de marge 'challenges the master' (Kristeva), zo doet mevrouw Van Hal, de moeder van Pieter en Otto, dat ook. Ze is gemarginaliseerd als echtgenote en als moeder: vader Van Hal heeft een minnares die hij ook mee naar huis neemt, en volgens haar kinderen is ze 'volslagen gek'. Toch speelt ze een beslissende rol. Op het moment dat Pieter en Otto Theo naar buiten brengen, waar hij door Freddie vermoord moet gaan worden, roept hun moeder hen. Zij ziet Theo aan voor Pieter – zij lijken op elkaar en Theo draagt een blouse van Pieter – en roept hem bij zijn naam. In de consternatie die ontstaat weet Theo alleen naar buiten te lopen. Met de aanroep door Pieters moeder wordt Theo's wens om Pieter te worden vervuld, en bezegelt moeder Van Hal het lot van haar zoon. De moeder als symbolische bron van identiteit en waarheid wordt hier geperverteerd – als zelfs zij haar kind niet herkent, verliest dat zijn identiteit. Dat betekent onherroepelijk het einde van Pieter.

Uiteindelijk is het namelijk niet Theo, maar Pieter die sterft. Als Pieter naar buiten rent, denkt Freddie Theo te herkennen aan zijn blouse en slaat hem neer. Niet alleen is Theo Pieter geworden, maar ook andersom. Pieter fungeert als zondebok, het abjecte dat de schuld van de anderen krijgt te dragen.

## Conclusie

*Vriend van verdienste* encenseert, als veel klassieke gotieke romans, conflicten die de voortschrijdende modernisering oproept. Gesitueerd aan de vooravond van de jaren zestig, icoon van de maatschappelijke omwentelingen in de twintigste eeuw, laat de roman zien wat er gebeurt als voorheen duidelijke categorieën beginnen te schuiven. Een gotiek interpretatiekader vestigt de aandacht op aspecten die in de bestaande (literatuur)geschiedschrijving vaak onderbelicht zijn gebleven, zoals klasse – in de klassieke *gothic novel* een vanzelfsprekende bron van conflict. De gotieke setting, inclusief de preoccupaties met geweld en met het abjecte, geeft de ondermijning van de maatschappelijke orde vorm. In *Vriend van verdienste* komt niet alleen de van oudsher geprivilegieerde positie van de hogere klasse onder druk te staan, maar ook de mores van de lagere klasse, waarvoor dienstbaarheid en afhankelijkheid een kwestie van eer is.

De spanningen tussen afhankelijkheid en onafhankelijkheid, tussen macht en onmacht staan centraal. *Vriend van verdienste* kan gelezen worden als een roman die

de angst voor of het onvermogen tot autonomie uitdrukt. Theo benadrukt keer op keer dat hij niet verantwoordelijk is voor zijn daden: hij staat onder invloed van Freddie, en hij geeft de schuld van zijn slechte daden aan zijn situatie – zijn leven zonder moeder, met een broer in een opvoedingsgesticht en een vader die te weinig aandacht aan hem besteedt. Herhaaldelijk zegt hij dat hij niet vrij is. Hij verwoordt daarmee een idee over subjectiviteit dat bepaald deterministisch aandoet. In de archaische setting van de roman anno 1966 kan dat nog. Twintig jaar later is, via de maakbare samenleving, de individuele autonomie tot maatschappelijke norm verheven, niet alleen voor de elite, maar ook voor de ‘kleine man’. De eerste tekenen van die nieuwe norm laten zich zien in *Vriend van verdienste*, juist in de nadrukkelijkheid van Theo’s herhaalde beroep op zijn afhankelijkheid. De noodzaak tot uitleg maakt duidelijk dat hij de vertegenwoordiger van een ideologie in crisis is; die niet meer zonder toelichting functioneert.

Wel zet Theo zijn deterministische idee in om zijn omgeving te manipuleren. Hij gebruikt zijn onvrijheid als een succesvol pressiemiddel om zijn eigen doelen te verwezenlijken, en dat geeft zijn gebrek aan autonomie toch een behoorlijk autonome draai. Theo belichaamt daarmee de spanningen tussen een oude en een nieuwe orde.

Vanuit het perspectief van de jaren tachtig presenteert *Vriend van verdienste* een archaisch universum. De conflicterende maatschappelijke ideologieën in dat universum leiden, geheel naar de conventies van de gotieke roman, tot een strijd op leven en dood. Het is op zijn minst ironisch dat de uitkomst van die strijd in deze roman uiteindelijk niet bepaald wordt door de vechtersbazen zelf, maar door hun moeder. Ook de tijd van de autonome jongerencultuur is in het 1966 van de roman klaarblijkelijk nog niet aangebroken.

### Literatuuropgave

- Botting, Fred**, *Gothic*. New York, London: Routledge, 2001 [1996].
- Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling**, *Het heilige huis. De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Te verschijnen 2005.
- Clery, E.J.**, *The Rise of Supernatural Fiction 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Goedegebuure, Jaap**, ‘Hoe giert de Bulderbast om ‘t graf.’ *Trouw*, 3 januari 2004.
- Kooijmans, Luuc**, *Vriendschap en de kunst van het overleven in de zeventiende en achttiende eeuw*. Amsterdam: Bert Bakker, 1997.
- Kristeva, Julia**, *The Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982.
- Labrie, Arnold**, *Zuiverheid en decadentie. Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa 1870-1914*. Amsterdam: Bert Bakker, 2001.
- Luykx, Paul en Pim Slot**, *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum: Verloren, 1997.

- Meer, Theo van der**, *Sodoms zaad in Nederland. Het ontstaan van homoseksualiteit in de vroegmoderne tijd*. Nijmegen: SUN, 1995.
- Miles, Robert**, *Ann Radcliffe: the Great Enchantress*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Punter, David** (ed.), *A Companion to the Gothic*. Oxford etc.: Blackwell, 2001.
- Rosenboom, Thomas**, *Vriend van verdienste*. Amsterdam: Querido, 1989 [1985].
- Ruiter, Frans en Wilbert Smulders**, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam, Antwerpen: De Arbeiderspers, 1996.
- Sade, Marquis de**, 'Reflections on the novel'. In: *The Gothick Novel: a Casebook*. Victor Sage (ed.), London: Macmillan, 1990.
- Schuyt, Kees en Ed Taverne**, *1950. Welvaart in zwart-wit*. Den Haag: Sdu uitgevers, 2000.
- Sedgwick, Eve Kosofsky**, *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.
- Sturkenboom, Dorothée**, *Spectators van Hartstocht. Sekse en emotionele cultuur in de achttiende eeuw*. Hilversum: Verloren, 1998.
- West, Russell and Frank Lay** (eds.), *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

## Noten

- 1 Botting (2001) Punter (2001) bieden een goede inleiding op het omvangrijke terrein van *gothic criticism*.
- 2 In mijn promotie-onderzoek naar verschijningen van het gotieke in hedendaagse Nederlandse romans analyseer ik werk van onder anderen Vonne van der Meer, Frans Kellendonk, Gerard Reve en Renate Dorrestein. Binnenkort verschijnt een eerste boek over het gotieke in Nederlandse literatuur vanaf 1900: Buikema en Wesseling (2005).
- 3 Rosenboom verklaarde in interviews dat hij de rechtbankverslagen van deze geruchtmakende zaak uit 1961 als inspiratiebron heeft gebruikt.
- 4 Volgens Kooijmans (1997) waren moderne opvattingen van vriendschap al wel eerder te vinden (bijvoorbeeld bij Montaigne), maar werden ze pas algemeen gangbaar door toenemende institutionele zekerheden en groeiend individualisme (p. 14-15; 326-329).
- 5 Zie bijvoorbeeld West and Lay (2000); voor een analyse van sekse en emotionele cultuur in de 18<sup>e</sup> eeuw zie Sturkenboom (1998).
- 6 Zie bijvoorbeeld Botting (2001), Clery (1995) en Miles (1995).
- 7 Wat betreft geschiedschrijving over de jaren vijftig bijvoorbeeld Luyckx en Slot (1997) en Schuyt (2000); voor literatuurgeschiedschrijving Ruiter en Smulders (1996).
- 8 Theo van der Meer (1995) beschrijft een vergelijkbare ontwikkeling in Nederland. De homoseksuele identiteit werd niet pas 'uitgedokterd' in de negentiende eeuw; al eind zeventiende eeuw werd homoseksualiteit in termen van verlangens en gedrag gedefinieerd, zij het (nog) niet door wetenschappers.