



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De buik van de lezer

Pieterse, S.A.

Publication date
2008

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Pieterse, S. A. (2008). *De buik van de lezer*. [, Universiteit van Amsterdam]. Vantilt.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

‘IK BEN ÉÉN’/‘EEN ANDER DIE IN MY WAS’

– *My good friend, quoth I – as sure as I am I – and you are you –*
 – *And who are you? said he. – Don’t puzzle me; said I.*

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

Wie schrijft over het ‘ik’ in een tekst als de *Ideën*, ziet de problemen zich al snel vermenigvuldigen.¹ Een verkennende formele tekstanalyse is genoeg om aan het licht te brengen dat het woordje ‘ik’ in de *Ideën* verbonden is met een betogend ik, met een auctoriale verteller in *Woutertje Pieterse*, en in andere literaire *Ideën* met een ik-verteller die over zijn eigen lotgevallen verhaalt. Bovendien zijn deze verschillende ‘ikken’ met elkaar verstrengeld, zonder dat ze ergens volledig met elkaar samenvallen. Het commentaar van de verteller in *Woutertje Pieterse* bijvoorbeeld kan nergens eenduidig gescheiden worden van het commentaar dat elders in de *Ideën* wordt gegeven, maar al evenmin kunnen we het zonder meer samen laten vallen.²

Nog ingewikkelder wordt het als we bedenken dat Multatuli een bijzondere lading aan zijn ‘ik’ meegeeft door nadrukkelijker te stellen dat hij zichzelf op het spel heeft durven zetten. Hij lijdt honger, heeft geen pensioen meer omdat hij zijn zaak wilde verdedigen. Kortom: het ‘ik’ in de *Ideën* is een moeilijk grijpbare verschijning. Ik heb niet de pretentie hier de volledige complexiteit in alle gedetailleerdheid te behandelen, maar wil slechts een tweetal mogelijke interpretaties verdedigen.

Om te beginnen onderzoek ik de morele opdracht die Multatuli op de schouders van het ‘ik’ legt. De interpretatie richt zich dus op Multatuli’s morele invulling van het individubegrip. Ik zal laten zien dat Multatuli zich bewust uitspreekt tegen de christelijke traditie van zelfloochening, alleen al door de provocatieve wijze waarop hij verklaart dat hij van zichzelf houdt:

Ge spreekt veel over uzelf..

– Ja. Ik ben m’n laatste liefde. Ik had lang en veel en vurig bemind voor *die* liefde geboren werd. Maar nu ze ’r eenmaal *is*... en de laatste...³

Multatuli construeert echter geen tegenstelling tussen aan de ene kant eigenliefde die h m van dienste is, en de moraal die eist dat we ons richten op de gemeenschap.⁴ De betekenis die hij geeft aan de eigenliefde is veel provocatiever. Hij beweert dat zijn morele daadkracht direct voortvloeide uit deze ‘laatste liefde’, terwijl hij omgekeerd het gebrek aan morele moed, dat hij bij zijn tijdgenoten constateert, wijt aan de façade van zelfloochening die door de christelijke moraal wordt opgedrongen. Zijn individualisme doet de gemeenschap een dienst, terwijl hij het collectivisme hekelt omdat de gemeenschap daaraan ten onder dreigt te gaan. Deze seculiere opvatting van het ‘ik’ weerspiegelt zich in Rousseaus *Confessions*, daarom zal ik eerst naar dat werk een uitstap maken. Ik kom daarbij te spreken over de ethiek van de authenticiteit.

Vervolgens zal ik laten zien dat Multatuli meent dat iemand pas werkelijk zichzelf vindt, als hij de moed heeft zich in een moeilijke situatie onduidelijk aanwezig te verklaren en daarbij geen reflexieve afstand tot de situatie inneemt. Multatuli beweert in deze *Ideën* dat hij altijd oprecht weergeeft wat er in hem omgaat, en dat hij daarom niet met zichzelf in tegenspraak kan komen.

De notie van ‘aanwezigheid’ is hier belangrijk, en deze ‘aanwezigheid’ is weer verbonden met het belang van de stem. Ik zal laten zien dat als Multatuli tegenover de lezer zijn morele positie wil verduidelijken, hij consequent termen gebruikt die verwijzen naar het gesproken woord, zoals de dialoog, de roeping en de weerklank. Deze verbinding tussen de stem en het ethisch handelen heeft consequenties voor de relatie met zijn lezers; wat die consequenties zijn, zal hier besproken worden.

Daarna ga ik in op de vraag hoe Multatuli’s seculiere invulling van individualiteit verbonden is met de schriftfobie. Als hij zo sterk de nadruk legt op het morele belang van de ongerefecteerde, spontane stem van het individu, dan dient de vraag zich aan welke rol voor het geschreven woord is weggelegd. Ik zal in dit deel van het hoofdstuk het artikel genaamd ‘Max Havelaar aan Multatuli’ behandelen en laten zien dat deze tekst nadrukkelijk is opgezet als een innerlijke tegenspraak. Hier dient zich de volgende intrigerende kwestie aan: juist datgene wat Multatuli vanuit zijn geëngageerde *Ideën* bekritiseert en wil vermijden – reflectie, een innerlijke tegenspraak – is precies datgene wat in dit literaire *idee* ‘Max Havelaar aan Multatuli’ nadrukkelijk centraal staat. Anders gezegd: het ‘ik’ in de *Ideën* staat ondanks zijn bezwaren tegen de reflectie toch voor de spiegel, en is ondanks zijn voorkeur voor de stem toch gedwongen tot schrijven.

Daarmee is het probleem van de spiegel echter niet uitputtend behandeld. Want in ‘Max Havelaar aan Multatuli’ wordt dit hele probleem nog eens verdubbeld, het ‘ik’ voor de spiegel is zichzelf bewust van zijn toestand. Er staan zogezegd twee spiegels tegenover elkaar. Deze kwestie kan echter niet binnen de eerder ingezette interpretatie begrepen worden. Binnen het stre-

ven naar authenticiteit is en blijft de reflectie altijd een gevaarlijk en secundair verschijnsel dat het morele streven naar eenheid bedreigt. Maar aangezien we hier op het punt zijn beland waarop alles verdubbelt, zal het geen verbazing wekken dat ook het poëtische en filosofische denken over tekstuele reflexiviteit een dubbel gezicht heeft.

In het laatste gedeelte van dit hoofdstuk zal ik daarom een alternatieve interpretatie uiteenzetten. Derrida probeert de reflectie niet als secundair, maar als primair te denken en dat heeft grote gevolgen voor de positie van de literatuur. De literatuur is immers het domein van de spiegelingen, verdubbelingen, herhalingen en ambiguïteiten. Dat maakt haar gevaarlijk voor wie binnen de metafysische logica denkt, maar interessant voor wie wil denken buiten die logica. Ik zal laten zien dat de manoeuvre die Derrida maakt niet op zichzelf staat, maar een vertakking is van een beweging die met het poëtische denken van de *Frühromantik* is begonnen. Ook daar wordt voor het eerst over zelfverdubbeling en reflexiviteit in de literatuur nagedacht.

Het spel met allerlei vormen van verdubbelingen is bij Multatuli nadrukkelijk aanwezig. En ten aanzien van het 'ik' is vooral de verdubbeling in de intertekst (of: spiegeltekst) hier van belang. Na de uitweiding over de alternatieve manier van denken over reflexiviteit, zal ik de verworven inzichten ten slotte inzetten om te laten zien dat we ook bij Multatuli de intertekst niet als secundair maar als primair kunnen beschouwen. Welke nieuwe inzichten dit oplevert voor de interpretatie van het 'ik' in de *Ideën* zal ik vervolgens aan de hand van enkele exemplarische passages uit zijn oeuvre demonstreren.

3.1

De ethiek van authenticiteit

De *Ideën* verschenen in de hoogtijdagen van het geëngageerd en realistisch proza. In 1852 bijvoorbeeld verscheen *Uncle Tom's Cabin*, in Nederland zag in 1863 *Fabriekskinderen* van J.J. Cremer het licht. Het zijn tevens de jaren waarin Dickens met romans als *Bleak House* en *Hard Times* een grote invloed uitoefende op de publieke opinie. Engagement en sociale bekommernis waren kortom prominent aanwezig in de literatuur. Multatuli boog zich in de *Ideën* over diverse publieke kwesties, zoals het koloniale bewind in Nederlands-Indië, de toestand van de Nederlandse democratie, en de behandeling van de vrouw. Ogenschijnlijk lijkt Multatuli met deze nadruk op de publieke zaak de literaire ontwikkelingen in zijn eigen tijd op de voet te volgen.

Toch gaat de vergelijking tussen Multatuli en romanschrijvers als Dickens en Beecher Stowe op één belangrijk punt mank. Al deze schrijvers stellen zichzelf niet op de voorgrond. Zij gingen ervan uit dat een realistische roman veranderingen teweeg kan brengen omdat ze in staat is de sociale wer-

kelijkheid betrouwbaar te weerspiegelen. De lezer krijgt inzicht in het leven van slaven, fabriekskinderen of de moderniserende Engelse samenleving, althans, dat is de veronderstelling. Daaruit kan de conclusie worden getrokken dat het genre van de realistische roman geschikt werd geacht om zaken van algemeen belang vorm te geven en bespreekbaar te maken.

Multatuli's nadrukkelijk geëtaleerd individualisme doorkruist deze mimetische functie van de roman. De enige algemene regel die er in zijn werk lijkt te gelden, is de opvatting dat ieder mens ernaar moet streven een 'ik' te worden, een unieke persoonlijkheid. Hij speelt daarom met betekenissen van woorden als 'pedant' en 'hoogmoedig'. In plaats van de negatieve lading die er normaal aan het woord hoogmoed wordt gegeven, geeft hij de volgende definitie: 'Hoogmoed is moed om hoog te staan.'⁵ Er is moed voor nodig om te streven naar uitstekendheid, en aan die moed was volgens hem in Nederland een chronisch gebrek. Wat bij Multatuli nadruk krijgt, is het onvergelijkbare van ieder leven, de distinctie, het verschil, en dus de *on*mogelijkheid misstanden te beschrijven in een algemeen aanvaarde vorm als het realisme.

Om inzicht te krijgen in de relatie tussen individualisme en Multatuli's engagement, is het goed om stil te staan bij de autobiografische aspecten van zijn werk, en dan in het bijzonder de overeenkomsten tussen de *Confessions* van Rousseau en de *Ideën*, overigens zonder dat ik hiermee wil beweren dat er van directe beïnvloeding sprake was. De vergelijking heeft vooral tot doel Multatuli's positie van meer reliëf te voorzien. Ik maak in mijn bespreking van de *Confessions* gebruik van de studie Starobinski, die in *Jean-Jacques Rousseau: La transparence et l'obstacle* wijst op de 'éthique de l'authenticité' die Rousseau ontvouwt in zijn autobiografie.⁶ Wat deze ethiek precies inhoudt, zal ik hieronder uiteenzetten.⁷

Rousseau en zijn Confessions

Rousseau opent zijn *Confessions* (1782, 1789) met het centraal stellen van een tweeledige uniciteit. Ten eerste is hij als mens met niemand anders te vergelijken. De natuur, zegt hij, heeft de mal waarin hij gegoten is, gebroken. Ten tweede zijn de *Confessions* als tekst niet te vergelijken met andere autobiografische geschriften:

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.⁸

Andere autobiografieën zouden volgens Rousseau een mens niet tonen zoals hij werkelijk is, want daarin worden gênante gebeurtenissen weggelaten of

zaken mooier voorgesteld dan ze zijn. Zo niet bij Rousseau: hij heeft niets ongunstigs verzwegen en er niets gunstigs aan toegevoegd. Rousseau wil zijn medemensen de mogelijkheid geven tot zelfkennis te komen, maar daar is vergelijkingsmateriaal voor nodig. Hij belooft daarom dat hij zijn gevoelens of daden niet eerst al zal interpreteren, maar ons het ruwe materiaal zal presenteren. Hij wil zijn lezers geen door hem bedachte duiding van zijn karakter opdringen, maar laat het aan de lezer zelf over om de elementen samen te voegen, om de eenheid te ontdekken.⁹ Dat ruwe materiaal geeft Rousseau met zijn *Confessions*, en hij stelt dat hij daarom niet eerst langdurig zal reflecteren op het beeld dat hij bij die andere mensen wil overbrengen.

Dat hij beweert tijdens het schrijven af te zien van kritische zelfreflectie, is hier cruciaal. Rousseau wil niet in zichzelf verdeeld raken tussen het verlangen iemand schijnen te zijn ten overstaan van de anderen, en de persoon die hij is. Rousseau ziet de reflectie om die reden als een bron van valse schijn, en keert zich tegen de wijze waarop de maatschappij als vanzelfsprekend gebruikmaakt van schijnvoorstellingen, dubbelzinnigheden en façades.

Starobinski laat zien dat Rousseau al eerder, in *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1754) de overgang van een naïeve natuurtoestand naar een toestand van reflexief bewustzijn had voorgesteld als een 'val' waaruit alle kwaden zijn voortgekomen. De natuurmens zou nog volmaakt spontaan zijn, één met zichzelf en zijn omgeving. Deze mens is in staat tot spontaan medeleven met anderen. Deze natuurmens heeft zichzelf lief, maar met een onschuldige *amour de soi* dat hem niet scheidt van zijn gevoel voor de anderen. Pas na de val in de reflectie ontstaat de onnatuurlijke eigenliefde, wat Rousseau noemt de *amour-propre*.

Via de reflectie leert de mens een actief onderscheid te maken tussen *ik* en de *anderen*, tussen iets schijnen in de ogen van de anderen, en iets zijn. De mens gaat zijn eigen positie vergelijken met die van de ander, wordt jaloers, en raakt aldus van zijn innerlijke tevredenheid en het spontane medeleven vervreemd. Het vermogen tot huichelen ontstaat: de mens leert bij anderen een indruk te wekken, zonder dat dit correspondeert met een innerlijke overtuiging. Om die reden was volgens Rousseau de reflectie iets tegennatuurlijks:

Si elle (de natuur, sp) nous a destinés à être sains, j'ose presque assurer, que l'état de réflexion est un état contre Nature, et que l'homme qui médite est un animal dépravé.¹⁰

Rousseau presenteert zichzelf in zijn *Confessions* als de uitzondering. Hij is volmaakt transparant voor zichzelf, hij kent zichzelf en hij voelt zijn hart. Hij is een eenheid, altijd trouw aan zijn innerlijke beleving. Anders gezegd: hij luistert nog naar zijn authentieke innerlijk, is nog niet gecorrumpeerd door de wereld van de schijnbare oprechtheid.¹¹

Starobinski betoogt dat de waarheid waar de *Confessions* naar streeft, niet de waarheid is van de historisch juiste vertelling over het eigen leven. Rousseau streeft naar een vertoog waarin oprechtheid, waarachtigheid, kortom authenticiteit van belang is. Starobinski stelt:

Nous ne sommes plus dans le domaine de la *vérité* (de l'*histoire véridique*), nous sommes désormais dans celui de l'*authenticité* (du *discours authentique*).¹²

Volgens Starobinski streeft Rousseau er niet naar om over, maar vanuit zichzelf te schrijven. De manier waarop Rousseau schrijft, zijn stijl, zijn vocabulaire, moet begrepen worden als een directe openbaring van zijn innerlijke beroeringen; daarom krijgt in deze autobiografische onderneming het moment van schrijven veel nadruk. Als Rousseau de pen op het papier zet, zijn de emoties die hij ooit voelde opnieuw levensecht aanwezig. De originele emotie kan meteen weer ondergaan worden en is altijd onmiddellijk beschikbaar. Althans, zo spiegelt Rousseau het zijn lezers voor: zijn pen zou beven als hij een vernedering moet beschrijven.¹³

Deze ongefilterde openbaring van het authentieke ik staat haaks op het idee dat je via reflectie tot zelfkennis zou kunnen komen. Starobinski merkt op dat authenticiteit niets anders is dan ongereflecteerde oprechtheid:

Car l'*authenticité* n'est rien d'autre qu'une sincérité sans distance et sans réflexion, une spontanéité qui n'est plus assujettie à un objet qui la précéderait et auquel elle devrait obéissance. La parole authentique s'accomplit dans l'abandon insouciant à l'impulsion immédiate.¹⁴

Starobinski spreekt in dit verband over de ethiek van de authenticiteit.¹⁵ De belangrijkste opdracht die Rousseau zichzelf stelt is om zichzelf te zijn, om trouw te zijn aan deze zo gedefinieerde oprechtheid. Hij moet daarom een nieuwe taal uitvinden, een taal die net zo uniek is als de man die schrijft:

La difficulté, telle que l'exprime ici Rousseau, consiste à trouver un langage qui soit fidèle à la saveur incomparable de l'expérience personnelle; inventer une écriture assez souple et assez variée pour dire la diversité, les contradictions, les détails infimes, les 'riens', l'enchaînement des 'petites perceptions' dont le tissu constitue l'existence unique de Jean-Jacques.¹⁶

Tegelijkertijd houdt schrijven altijd een gevaar in. Het geschreven woord is een middelaar tussen lezer en schrijver. Die afwezigheid van het schrijvend

subject opent opnieuw de mogelijkheid tot misverstand en misleiding, terwijl de tekst dat nu juist had moeten overwinnen. Starobinski laat zien dat Rousseau denkt dat hij voortdurend kwaadaardige interpretaties van zijn geschriften moet bestrijden, wat ook weer reacties oproept, en zo verder.

Als Rousseau schrijft, staat er dus veel op het spel. Het is het moment van de onmiddellijke openbaring van het innerlijk, maar dat moment wordt altijd bedreigd omdat het geschreven woord altijd een ‘instrument d’une médiation’ is, en dus de authenticiteit onmiddellijk weer kan ondermijnen. Starobinski wijst op het vernieuwende van deze omgang met de taal:

Ce langage n’a plus rien de commun avec le ‘discours’ classique. Il est infiniment plus impérieux, et infiniment plus précaire. La parole *est* le moi authentique, mais d’autre part elle révèle que la parfaite authenticité fait encore défaut, que la plénitude doit encore être conquise, que rien n’est assuré si le témoin refuse son consentement.¹⁷

Samengevat: het geschreven woord bedreigt en openbaart het authentieke ik.

Starobinski benadrukt ten slotte dat deze nieuwe ethiek op gespannen voet staat met de orthodox-christelijke leer, en tevens met de toenmalige politieke orde.¹⁸ In een strikt hiërarchische samenleving heeft alleen de elite het recht om over zichzelf te schrijven. Starobinski betoogt dat Rousseau het schrijven van zijn eigen autobiografie niet kon legitimeren door te leunen op zijn hoge maatschappelijke positie. Hij is geen bisschop (zoals Augustinus), evenmin van adel (zoals Montaigne). Waarom zou zijn leven dus de moeite waard zijn te beschrijven? Het antwoord vindt Rousseau in het gevoel: van belang was slechts wat er in het hart van een mens omging.¹⁹ Adeldom wordt volgens Rousseau bepaald door de diepte van de innerlijke ervaringen, en dus deden maatschappelijke privileges er niet meer toe: ‘Dans quelque obscurité que j’aye pu vivre, si j’ai pensé plus et mieux que les Rois, l’histoire de mon ame est plus intéressante que celle des leurs.’²⁰

Rousseau streeft niet naar een historisch juiste, feitelijke opsomming van de gebeurtenissen in zijn leven, maar naar een vertelling die waarachtig is, dus trouw aan de spontane gevoelens die op het moment van schrijven als vanzelf opwellen. Starobinski stelt dat dit streven om ‘jezelf te zijn’ samengevat kan worden als de ‘ethiek van de authenticiteit’. Nu is deze ethiek niet beperkt gebleven tot Rousseau alleen, maar onderdeel geworden van een bredere culturele stroming. In de jaren negentig van de twintigste eeuw werd de term ‘authenticiteit’ opnieuw onder de aandacht gebracht door de filosoof Charles Taylor, die stelt dat een cultuur waarin het streven naar authenticiteit als een belangrijk doel wordt gezien, weliswaar het subject centraal stelt, maar dat dit niet hoeft te leiden tot zelfverheerlijking of egoïsme – zoals door critici als

Allan Bloom in *The Closing of the American Mind* is beweerd. Taylor merkt op: 'Authenticity is not the enemy of demands that emanate from beyond the self; it presupposes such demands.'²¹

Kort samengevat komt de ethiek van het authentieke volgens Taylor hierop neer. In een goede samenleving krijgt ieder persoon de ruimte te luisteren naar zijn hoogstpersoonlijke innerlijke stem, want het leven zou pas in zijn volle rijkdom kunnen worden ervaren als het individu zich ontwikkelt en zijn innerlijke ervaringen verdiept.²² Dit betekent echter beslist niet dat er geen externe morele verplichtingen meer zouden zijn, of dat iedereen gehoor zou mogen geven aan om het even welke gril. De innerlijke stem kan namelijk alleen maar ontwikkeld worden in *dialog* met de anderen en vraagt dus altijd om een luisterend oor naar wat de ander van ons verlangt.²³

Authenticiteit is volgens Taylor een nastrevenswaardig ideaal, maar nooit een simpel gegeven waarop iemand zich zonder meer kan beroepen. Hij onderstreept dat van dit ideaal een geweldige aantrekkingskracht uitgaat, al is het vaak verkeerd begrepen. Want de mensen binnen deze cultuur van authenticiteit vergeten dat dit ideaal eisen aan ons stelt, en beschouwen authenticiteit als iets wat als vanzelfsprekend opgeëist kan worden. De tegenstanders identificeren het ideaal met deze (verkeerde) culturele praktijk. Taylor stelt dat hierdoor de werkelijke ethische betekenis van het streven naar authenticiteit door zowel voor- als tegenstanders onzichtbaar wordt gemaakt.²⁴ Desalniettemin zijn veel ontwikkelingen die vanaf de achttiende eeuw zo bepalend zijn geweest voor de modernisering, volgens Taylor onbegrijpelijk als de stuwende werking van dit morele principe niet in ogen-schouw wordt genomen.²⁵

Taylor stelt dat dit ideaal aan het einde van de achttiende eeuw voor het eerst duidelijk geformuleerd werd en een grote groep mensen wist te bezielen. Hij wijst op de grote invloed van Rousseau, niet omdat deze de grondlegger van een ethiek van de authenticiteit zou zijn, maar wel omdat Rousseau deze ethiek aansprekend heeft verwoord. Onlosmakelijk verbonden met Rousseaus formulering van deze ethiek is een nieuwe notie van subjectiviteit. Taylor betoogt dat Rousseau zijn ethiek fundeert op de subjectieve ervaring van het-in-leven-zijn, het vermogen onze eigen aanwezigheid in het leven als subject te kunnen voelen:

Our moral salvation comes from recovering authentic moral contact with ourselves. Rousseau even gives a name to the intimate contact with oneself, more fundamental than any moral view, that is a source of joy and contentment: 'le sentiment de l'existence'.²⁶

Met 'le sentiment de l'existence' had Rousseau volgens Taylor een pakkende formulering gevonden voor een nieuwe beleving van het 'ik'.²⁷

De beschouwingen van Starobinski en Taylor over de 'ethiek van de authenticiteit' openen voor dit onderzoek een interessant perspectief. Ze maken het mogelijk over de morele en maatschappijkritische implicaties van het 'ik' in de werken van Multatuli na te denken, zonder onmiddellijk in psychologische termen als 'egocentrisme' of 'narcisme' te vervallen. Eind negentiende eeuw ontstond de tendens om in psychologiserende termen over kunstenaars te spreken, en dat is van grote invloed geweest op de beeldvorming rond Multatuli. Hij zou een neuroticus zijn, iemand die niet anders kón dan voortdurend over zichzelf schrijven.²⁸ Die psychologiserende benadering is allang niet meer gebruikelijk; maar er zijn nog weinig studies voor in de plaats gekomen die op een filosofisch of beschouwelijk niveau zich over de vraag gebogen hebben of we het 'ik' in zijn werk kunnen duiden als een seculier verzet tegen de christelijke ethiek van zelfverloochening.²⁹

Multatuli: nooit met zichzelf in tegenspraak

De *Ideën* openen met een inleiding, een bijbels getoonzette oproep huis en haard te verlaten en te beginnen aan een zoektocht naar waarheid. Vanwaar deze oproep komt, dus wie hier het woord neemt, en tot wie hij precies gericht is, is onduidelijk; het is zogezegd een zwevende tekst. Maar laten we even aannemen dat de schrijver hier spreekt en dat wij lezers worden aangesproken.

We worden door de stem van de schrijver opgeroepen om naar de woestijn te trekken, sprinkhanen te eten, een vel van kamelenhaar om te gorden, en te wachten tot ons vlees zich afscheidt van het gebeente. In die woestijn moeten we alles betwijfelen, ons denkvermogen tot het uiterste opschroeven:

Trek naar de woestyn... sla u een kemelhuid om de lenden... omgord u met lederen riem... voed u met sprinkhanen en wilde honig.

Denk, peins, overweeg... twyfel... overweeg nogmaals, en weder, en nogeens... altyd door, altyd op-nieuw.

Rek uw begrip tot de uiterste grens der mogelykheid van kennen, kunnen, weten, en begrypen.³⁰

Na het afmattend verblijf in de woestijn kunnen we terugkeren naar de samenleving, alwaar we nu in de openbaarheid kunnen verkondigen wat volgens ons waarheid is. Het publiek zal kritisch op deze profetie reageren, want geen van de toehoorders heeft eenzelfde offer willen brengen. We kunnen de vragenstellers in het publiek niet overtuigen van de juistheid van ons inzicht, maar we kunnen ze wel aansporen tot het overdenken van wat we te melden hebben, door steeds te wijzen op ons vel van kamelenhaar. Het antwoord dat we moeten geven is dit: 'Broeders, ik bid u in myn kleed geen bewys te zoeken

voor wat ik zeide, maar een aansporing om te overdenken wat ik gezegd heb.³¹

Wat we gewonnen hebben met onze ontberingen in de woestijn, is dus geen bewijs voor de juistheid van onze overtuigingen, maar wel een bewijs van de waarachtigheid van ons streven. Het ruwe, schurende vel toont onze oprechtheid.

Deze opening van de *Ideën* onthult veel over Multatuli's visie op het spreken in de openbaarheid. Waarachtigheid is hierbij essentieel: heeft de spreker in alle ernst gezocht naar kennis, of praat hij gemakzuchtig een ander na? Multatuli benadrukt dat hijzelf recht van spreken heeft, omdat hij met zijn optreden in Lebak heeft bewezen bereid te zijn te handelen naar zijn idealen, en ervoor te lijden. Hij heeft zich daarmee het recht verworven in de openbaarheid te spreken, én zijn spreken heeft er inhoudelijk gewicht door gekregen:

Ik beweert niet de waarheid gegrepen te hebben, ik meen te hebben bewezen dat ik naar waarheid streef.

En ik heb dat niet gedaan door 't schryven van een boekje. Ik heb dat gedaan door *handelingen*. Wat ik schreef was slechts de bekendstelling van die handelingen, van *feiten* dus... die nooit weersproken zyn.

Ik haal dit aan, om 't – moeielyk veroverd! – recht te handhaven, niet te worden verdacht van by-oogmerken, van *ordinaire* eerezucht, van jacht op *eigen* belang!³²

Er is bij hem een eenheid tussen zeggen en doen. Het is niet moeilijk Multatuli's zelfrepresentatie in verband te brengen met de notie van het authentieke. Hij zegt immers over zichzelf: mijn handelen en mijn schrijven vormen een eenheid, ik doe mij niet anders voor dan ik ben. Hij verkondigt geen waarheid, maar schrijft een tekst waaruit moet blijken dat hij oprecht is in zijn *streven* naar waarheid. Net als Rousseau beweert hij dat hij zijn tekst niet bij voorbaat heeft willen perfectioneren tot een coherent geheel, maar dat hij fragmentarisch zal schrijven, al 'naar den indruk van het oogenblik'. Hij beweert in *idee* 34 dat de *Ideën de Times* van zijn ziel zijn en in een noot licht hij dat aforisme als volgt toe (ik citeerde hier eerder uit in mijn inleiding):

De bedoeling van m'n Idee is, te verzekeren dat ik schryf naar den indruk van 't oogenblik, zonder my te bekommeren, noch om verband, noch om homogeniteit, noch om eindelyke konklusie. Vandaar dan ook dat ik zoo dikwyls van onderwerp verander.

Wie steeds naar z'n beste weten zegt wat hem voorkomt waar te zyn, kan nooit met zichzelf in tegenspraak komen. De hieruit voortspruitende harmonie tusschen gedachten die op onderscheiden tyd-

stippen en in geheel verschillende omstandigheden geuit werden, getuigt misschien voor waarheid doch ongetwyfeld voor oprechtheid.³³

Hier zien we duidelijk dat Multatuli niet kan garanderen dat wat hij schrijft waar is, maar wél dat hij oprecht is. In zijn *Ideën* is er een harmonie tussen de gedachten, omdat de schrijver trouw blijft aan zijn eigen indrukken. Misschien doet hij op inhoudelijk niveau wel uitspraken die elkaar tegenspreken, hij spreekt *zichzelf* niet tegen, want hij is altijd trouw aan wat hem op dat moment voorkomt waar te zijn. De typering die volgens Starobinski gold voor Rousseau, lijkt eveneens van toepassing op Multatuli: ‘Nous ne sommes plus dans le domaine de la *vérité*, (de l'*histoire véridique*), nous sommes désormais dans celui de l'*authenticité* (du *discours authentique*).’

In de *Ideën* speculeert hij op de woedende reacties die hij met zijn oprechtheid zal uitlokken. De samenleving is volgens hem geheel doortrokken van de overtuiging dat deugdzaamheid hetzelfde is als publiek vertoon van nederigheid. Maar in zijn visie is een dergelijk publiek vertoon van nederigheid altijd een façade en dus onlosmakelijk verbonden met oneerlijkheid en huichelarij: ‘Nederigheid is ’n lafhartige – en oneerlyke! – manier om wat te schynen.’³⁴

Deze nederigheid wordt uitsluitend met de mond beleden, en nooit in daden omgezet. ‘Vertrouw nooit iemand die nederig *sprekt*, want hy liegt.’³⁵ Het belang van waarachtigheid, van eenheid in zeggen en doen, loopt als een rode draad door zijn oeuvre. We zagen het al in hoofdstuk 2, waar ik zijn aanval op de ‘duitenplaterij’ in *Over vryen arbeid* besprak. Dat is onmiskenbaar een aanval op de schijn van moreel engagement die in Nederland werd opgehouden. In de *Ideën* treffen we vergelijkbare kritiek op de dubbelzinnigheid. Hij keert zich bijvoorbeeld tegen de brave ‘Kappellu’ die altijd uitsluitend fatsoenlijke dingen zeggen en ondertussen allerlei onfatsoenlijks doen.³⁶ Of hij wijst op de kwaal waaraan in zijn ogen de meeste liberalen leden, namelijk die van de halfheid: ze durven de moderniteit slechts half te omarmen en slechts half te verwerpen. Om die reden heeft hij minder bezwaar tegen de mensen die hem ondubbelzinnig vijandig gezind zijn dan de mensen die positief maar halfhartig op hem reageren: ‘En toch is smaad en laster in ’t verborgen ’t allerergste niet. Noch zelfs het smoren door zwygen. Het verfoeielykste is de lauwheid, de lafhartigheit der geestverwanten.’³⁷

Multatuli lijkt deze halfhartigheid uit te willen dagen, door openlijk over zichzelf te beweren dat hij zichzelf als een goed mens beschouwt:

In ’t voorbygaan de opmerking, dat het ’n vreemde fatsoenlykheit is, *zichzelf* gelyk te stellen met viesheden, waarvoor ’n deftig gezelschap de neus optrekt (...). Ik vind m’n zelfheid volstrekt niet vies, en

durf ze zonder den minsten schroom noemen. *Tant pis* voor de heeren die 't niet durven. Ze zullen daarvoor hun redenen hebben.³⁸

Hij deinst er niet voor terug om over zichzelf te spreken, want dat recht heeft hij verworven door zijn optreden in Lebak. Hij stelt het zo voor: als hij veel over zichzelf schrijft, dan is dat niet om aan zijn lezers mee te delen wat hij tijdens een kritisch zelfonderzoek over zichzelf te weten is gekomen, of om zichzelf belangrijker te maken dan hij is, maar omdat het de enige manier is om de lezer te laten nadenken over wat hij te zeggen heeft. Zijn 'ik' is als de kamelenharen jas uit de opening van de *Ideën*: het stekelige bewijs van oprechtheid, van doorstaan leed en gebrachte offers. Hij *beschrijft* zichzelf dus niet voor zijn lezers, hij confronteert ons met een 'ik' dat ons uitdaagt zijn woorden serieus te overdenken.

De stem: dialoog, weerklank en roeping

Wat is in deze opvatting van het oprechte en authentieke individu nu de positie van de stem, van het gesproken woord?³⁹ We zagen hoe Taylor wijst op het belang van de dialoog bij het ontwikkelen van wat hij noemt de 'innerlijke stem'. Hij stelt dat individualiteit nooit begrepen moet worden als de ononderbroken monoloog van een geïsoleerd subject, maar als iets wat alleen in dialoog met de anderen vorm kan krijgen. De aandachtige ander is onmisbaar voor het ontstaan van een dialogische situatie, waarin de innerlijke stem gehoord en beantwoord kan worden.

Het is daarom niet zonder belang dat er overal in de *Ideën* korte, fictieve dialoogjes gevoerd worden. Voor deze tekstjes geldt, net als de oproep om naar de woestijn te trekken, dat ze 'zweven': het is niet duidelijk van wie de vraag komt, en wie er antwoord geeft. Is het een weergave van een innerlijke dialoog, of van een dialoog tussen een schrijver en een lezer? Deze dialoogjes zijn onaf, alsof het flarden van een echt gesprek zijn, een mondelinge conversatie die af en toe weer wordt opgepakt. Een voorbeeld van zo'n gesprekje is:

Ge spreekt veel over uzelf...
– Ja. Ik wil oprecht wezen.⁴⁰

Er staat hier niet: 'ge *schrijft* veel over uzelf', maar 'spreekt'. Hij identificeert zijn manier van schrijven dus met een manier van spreken.

Interpreteren we deze fictieve dialoogjes in de *Ideën* binnen het thema van de authenticiteit, dan zouden we kunnen stellen dat ze bedoeld zijn om de lezer uit te nodigen zijn eigen stem te laten horen. De tekst is geen gesloten geheel, er is ruimte voor inbreng. Die ruimte wordt visueel benadrukt, want

de meeste *Ideën* zijn vrij kort, waardoor er veel witregels op een pagina staan. Vooral in de eerste bundels krijgt de lezer bij een eerste oogopslag de indruk van doen te hebben met een aantal fragmenten op een pagina, en niet met een gesloten geheel.⁴¹

Naast deze dialogen waarin het 'spreken over zichzelf' aan de orde komt, legt Multatuli nadruk op het belang van 'weerklink'. Ook de notie 'weerklink' veronderstelt dat er geluid wordt gemaakt, dat op de klanken die de één voortbrengt er een gelijksoortige en begripvolle reactie komt. Een kind zou volgens Multatuli zijn individualiteit alleen kunnen ontwikkelen als er een ondogmatische reactie komt op zijn uitingen. Het ontstaan van leugenachtigheid bij kinderen zou daarom niet te wijten zijn aan het verlangen om via de leugen voordeel te halen, maar aan het gebrek aan weerklink:

Een kind dat geen weerklink verneemt op de uiting zynere aandoeeningen, wordt beschroomd, en vreest zich belachelyk te maken. Het gedurig vermanen, onderwyzen, berispen, werkt verlamdend. De jonge ziel trekt schuw haar begeerige voelhoortjes in, en sluit weldra ook de onschuldigste gewaarwordingen in haar binnenste op. (...)

'Dat mag niet!' en: 'dat is onbehoorlyk!' wordt er van alle kanten geroepen, zoodra iemand zich veroorlooft zichzelf te zyn. 'Hoe dwaas!' is terstond het algemeene oordeel over alles wat afwykt van den regel waaraan men gewend is. De meesten (...) noemen 't 'misdadig' wanneer de eenling zich aanmatigt z'n individualiteit te bewaren, of zelfs wanneer-i blyk geeft daarnaar te streven.

't Gevolg is: *leugen*. Want de lust om zich te verzetten tegen overmacht, is weinigen gegeven.⁴²

Het kost een mens dus veel inspanning ernaar te streven 'zichzelf te zyn'. Wie dat niet lukt, vervreemdt van zichzelf en zal leugenachtig worden, niet meer leven in overeenstemming met het spontane, ware ik. Wederom situeert Multatuli de leugen hier op het niveau van het collectief en de conventie, en de waarheid op het niveau van de eenling.

Met deze uiteenzetting over het belang van weerklink, stuiten we op een belangrijk onderdeel van het individubegrip in de *Ideën*. Multatuli omschrijft individualiteit niet als iets wat onveranderlijk en als vanzelfsprekend in het innerlijk ligt opgeslagen, maar als uitermate fragiel. Individualiteit kan afsterven als de overmacht van buiten te sterk is en het kind de lust ontbeert te strijden tegen die overmacht.

Het idee dat een mens weerklink bij anderen moet vinden, wil hij zijn individualiteit kunnen ontplooiën en niet in een leugenachtige toestand verzinken, zien we terugkomen in Multatuli's beschrijving van de relatie tussen

schrijver en lezer (of: een kunstenaar en zijn publiek). Multatuli beklagt zich erover dat het Nederlands publiek de kunst 'smooft':

Nog op andere wyze echter, dan door schraal loon of lauwheid, diefstal, smaad en mishandeling, weet 'n publiek van crétins den artist te onthouden wat hem toekomt (...). Men onthoudt hem den Weerklank, de echo, waaraan de Kunst behoefte heeft tot doorgaande dupliek. Ook in deze zaak is de bekende *wechselwirkung* 'n vereischte. Baring zonder voorafgaande bevruchting is onmogelyk. De ziel van den kunstenaar moge ryk zyn... *oneindig* is haar werkkraft niet. Onophoudelyk geven put de grootste schatten uit. De machtigste stroom zou verdrogen, indien voortdurend alle bronnen die hem voedden, werden verstoppt.

De Kunst nu, heeft ter voeding, o.a. noodig zich te spiegelen in haar *werking*.⁴³

Het Nederlandse publiek laat zich niet enthousiasmeren, laat niet zien welke uitwerking een kunstwerk heeft op de ziel. Omdat de kunstenaar niet ziet welk effect hij met zijn kunst sorteert, wordt hij niet meer gevoed. Er ontstaat geen relatie van wederkerigheid. Waarbij overigens onmiddellijk is opgemerkt dat in dit citaat niet alleen de stem (de echo) maar ook de 'spiegel' een belangrijke rol vervult: blijkbaar bevrucht de kunst zichzelf doordat ze zich spiegelt in het effect dat ze op de ander heeft.

Multatuli gebruikt veelvuldig het woord 'gesmoord' als hij het lot van een kunstenaar in Nederland wil typeren. Zoals al eerder gezegd, zijn het niet zozeer de scherpe aanvallen die hem steken, maar het uitblijven van reactie, de terughoudendheid of lauwheid. Zijn lezers bijten op de lippen en blijven op de handen zitten en dat maakt iedere uiting krachteloos. Daarom ook is het voor hem moeilijk verder te blijven werken aan *Woutertje Pieterse*:

Ik kon niet voortschryven aan Wouter's geschiedenis, omdat ik u niet *liefhad* na de lauwheid waarmeê gy aanzaagt hoe ik gemarteld werd in ongelyken stryd. Ik kon niet voortschryven, omdat ik, overheerscht door bitterheid, niet meer wist hoe zich een menschenhart ontwikkelt met een kracht die de wanden uitzet der al te nauwe omgeving. Ik kon niet voortschryven eindelyk, omdat ik, verontwaardigd, geen aandrang voelde tot *geven*.⁴⁴

Als de wisselwerking tussen schrijver en lezer stokt, droogt bij de schrijver de bron op, en dat alles omdat de lezer passief blijft toekijken en zich niet laat verleiden tot geestdrift.

Multatuli bracht het 'ik' niet alleen in verband met noties als 'dialogo' en 'weerklink'. Een derde belangrijke term is hier 'roeping'. Ook hier is het de stem die ons uitdaagt onszelf te tonen: een 'roeping' veronderstelt immers een stem die ons roept of oproept. Al is er voor Multatuli geen traditioneel religieus kader meer, hij blijft gebruikmaken van het idee dat iedereen ooit geroepen wordt om zijn hoogstpersoonlijke, unieke leven te onderkennen. Moraal begint voor hem niet op het moment dat je jezelf wegcijfert, maar op het moment dat je jezelf op de voorgrond durft te stellen, dat wil zeggen: uit de anonimiteit van de massa durft te stappen en handelt als dat nodig is en gevraagd wordt. In precies die termen schreef hij over zijn handelen in Lebak:

Ik spreek veel over mezelf, en stel my op den voorgrond...

Ja!

Dit deed ik reeds te Lebak, toen ik tot de bevolking zeide: 'verzet u niet, gaat rustig naar huis, *ik* zal zorgen dat u recht worde gedaan.'⁴⁵

Nu kunnen we vaststellen dat Multatuli niet alleen beschrijft hoe hij in Lebak op het juiste moment 'hier ben ik' riep: hij wil zijn lezers uitdagen hetzelfde te doen. Hij streeft ernaar om ons als persoon te laten antwoorden op zijn uitdaging. We moeten als lezers opgewekt worden, durven opstaan, naar voren treden. In de *Ideën* treffen we dus passages aan als deze:

Kranke, Volk, Mensheid... sta op naar den geest! Ruk af den halsband die u hindert! Weg met dat gewicht op uw hart. Ge *zyt* niet ziek, ge *zoudt* niet ziek wezen althans wanneer ge slechts den moed hadt uzelf te zyn!

Mensch, wees *mensch*! Voed uw ziel met spyze, en niet met geneesmiddelen.⁴⁶

Wederom gaat het hier om de moed jezelf te zijn, dus niet toe te geven aan de opgedrongen moraal van zelfloochening en nederigheid. In de eerste bundel doet hij een oproep aan 'de lezers myner *Ideën*'. Het is letterlijk een *op*-roep om op te staan, te ontwaken uit de onmacht van de slaap:

Ja, U roep ik op om *bewys* te geven van 't leven dat ik in u vooronderstel. (...)

Op... op... helpt my, helpt uzelfven, helpt *Insulinde*, helpt *Nederland*.⁴⁷

Als hij stelt dat het de 'roeping' van de mens is, mens te zijn, dan bedoelt hij daarmee dus vrij letterlijk dat een mens in uitzonderlijke situaties geroepen

kan worden zijn volledige menselijkheid te tonen. Precies dáártoe wil hij zijn lezers uitdagen: hij wil dat zijn *Ideën* functioneren als een oproep die de lezer tot zelfredzaamheid verleidt:

Eénmaal wordt den drenkeling toegeroepen: ge kùnt zwemmen, sla uw armen uit!

Zal deze of gene dien roep verstaan in m'n Ideën?⁴⁸

Hoe belangrijk voor Multatuli het idee van een 'roeping' was, blijkt wel uit het volgende. In bijna ieder literair werk schreef Multatuli een variatie op een scène waarin er iemand die buiten de groep valt, in nood verkeert. We kwamen in het vorige hoofdstuk al de jeugdherinnering tegen die hij bewerkt heeft in *Minnebrieven*, waarin het zaterdagse petje van een joods kind in de gracht woei. In *Woutertje Pieterse* is de buitenstaander een soldaat die een woedende massa moet tegenhouden, en in *Max Havelaar* de nog jonge Droogstoppel die in de kraam van een furieuze Griek wordt getild. Er staat publiek omheen, maar niemand in de groep doet iets. Op dat moment maakt de held zich los uit dit publiek, omdat hij medelijden heeft met (of: zichzelf herkent in) degene in de verdrukking.

Hij stapt naar voren, omdat hij het gevoel heeft dat hem een vraag wordt gesteld, en dat hij op die vraag moet antwoorden met de uitroep of gedachte: hier ben *ik!* Wouter, bijvoorbeeld, merkt dat de soldaat die de massa moet tegenhouden graag pruimtabak zou willen hebben. Wouter voelt zich letterlijk *geroepen* door de onuitgesproken wens van de soldaat:

Hy voelde medelyden met de arme kerels, en... hoor, daar vernam hy iets dat hem in de ooren klonk als de bekende kreet, als 'n beroep op *zyn* hulp! (...)

– *Ik* zal dien man tabak geven!

Ach, hoe heerlijk hy dat 'ik' intoneerde! (...)

– *Ik* zal dien man tabak geven, *ik!*

'Of sterven!' zaid-i er niet by. En dit hoefde ook niet. Men kon 't hem aanzien dat-i hiertoe bereid wezen zou als 't gevorderd werd.⁴⁹

Het is niet zo dat Wouter hier een individualiteit openbaart die hij al bij voorbaat reeds in overdaad bezat. De verteller benadrukt hierna nog dat Wouter zelf niet wist dat hij zo moedig was. Het is de situatie die het ik-besef tot aanwezigheid roept. Dat de schuwe, verlegen jongen op dit ene moment in staat is om als onafhankelijk handelend persoon naar voren te treden, komt voort uit zijn wens antwoord te geven op het geroepen worden.

In de *Ideën* neemt er geen auteur het woord die een beroep doet op de hulp van zijn lezers; de auteur roept omgekeerd de lezer op zichzelf te leren hel-

pen. Hij meent dat het morele handelen pas mogelijk wordt als we beseffen dat ons geen algemene regels ter beschikking staan, als we de plicht van het hoogstpersoonlijke op ons durven nemen. Ieder mens moet zijn eigen maat vinden, en naar zijn eigen maat beoordeeld worden. Het wordingsproces van het zelfstandig denkend en handelend individu is in zichzelf al een geïndividualiseerd proces.

Multatuli kan daarom onmogelijk voor zijn lezers bepalen wat hun maat is, want hij kent zijn lezers niet (nog buiten beschouwing gelaten dat ze allemaal verschillend waren). Om die reden neemt hij geen genoegen met lezers die zijn werk kopen en verder niets doen. Zijn werk moet zichtbaar effect hebben: er moet een antwoord komen op zijn oproep, zijn lezers moeten hem antwoorden met de kreet: 'hier ben *ik*', en zodoende als uniek persoon naar voren treden. Hij beweert dat als hij daar eenmaal in slaagt, hij met de steun van een klein aantal personen meer kan bereiken dan door middel van de gunst van een veelkoppig publiek:

Want *publiciteit* is... kracht, ja, maar kracht voor de toekomst alleen. Publiek is *niemand*. Publiek gelooft, neemt aan, juicht toe of verwert, beschimpt en verdoemt... maar: toegejuicht of veroordeeld, men blijft even ver als vóór Publiek's mening.

Eén persoon die uit hartelijke overtuiging steunt of tegenwerkt, weegt zwaarder in de schaal die overslaat naar slagen of mislukken, dan 't gemiddelde van *al* de stemmen die elkaër vice-versa vernietigen.⁵⁰

'Publiek is *niemand*.' Die uitspraak laat zich interpreteren als: het publiek heeft geen aanwezigheid, is een non-persoon. Het is een collectief dat door Multatuli regelmatig wordt aangesproken als ware het één amorf geheel, 'Publiek' genaamd (elders gebruikt hij ook de naam 'meneer Publiek').

Volgens Multatuli laat dit publiek zich gemakkelijk voorliegen en slecht behandelen, op een manier die voor iedere persoon afzonderlijk *in* dat publiek onacceptabel zou zijn op het moment dat men zich als eenling aangesproken zou voelen.⁵¹ Precies zo durven leden van regeringen uit naam van de staat daden te verrichten die ze ieder afzonderlijk nooit op hun geweten zouden willen hebben.⁵² Het parlementaire systeem omschrijft hij als "n overeenkomst tusschen vyf, zes, acht personen, om tezamen één – dat is géén – geweten te hebben".⁵³ Precies zo had de mensheid zich in zijn geheel laten afdrijven tot een situatie waarin lafhartig kwaad de regel werd, terwijl één persoon (een 'ik') het nooit zo ver zou laten komen: 'Nooit stapelde één persoon zooveel zotterny of misdaad – 'tzelfde alweer – op elkander, als ons *genus*.'⁵⁴

De brief: hier ben ik

Om de indruk te versterken dat hij niet in zijn algemeenheid schreef voor het publiek, maar zijn lezers direct en als een uniek persoon wilde aanspreken, maakt Multatuli niet alleen gebruik van dialoog, weerklink of roeping, maar tevens van de briefvorm. De contemporaine lezers schreven hem brieven en sommigen gaf hij antwoord, zowel binnen als buiten de *Ideën*.

In de eerste bundel *Ideën* beweert hij dat hij door zijn lezers onder een 'ware sneeuwval' van brieven begraven is. Uit 'alle oorden van het land' ontvangt hij post, soms kritisch, soms positief. Ze zijn aan hem gericht in de 'hoedanigheid van publiek persoon'. Dat hij zoveel losmaakt bij de briefschrijvers, vat hij op als een teken dat er onder de oppervlakte 'gisting' aanwezig is:

't Is 'n bewys dat de gisting aanwezig is, die ik zal noodig hebben om te veranderen wat me verkeerd voorkomt. Ik neem dan ook zeer nauwkeurig nota van alles wat men my schryft, hier-en-daar om de belangrykheid van de brieven-zelf, en – waar die ontbreekt – om ze te beschouwen als bydragen tot de teekenen des tyds.⁵⁵

Op een enkele brief geeft hij antwoord in de *Ideën*. Hij laat dan zien waarom hij dergelijke epistels beschouwt als 'teekenen des tyds'. In *idee* 206 bespreekt hij eerst een brochure die aan hem is opgedragen door twee studenten, F.P.J. Mulder en C. de Gavere. Hij beschouwt deze studenten als vertegenwoordigers van een 'jong Nederland', een nieuwe generatie die dingen anders zal gaan doen.

Ze presenteren zich in hun brief als strijders voor hogere doelen: 'onze leus is *vryheid* en *waarheid*, *liberaliteit*, en *humaniteit*; onze *vyanden* vinden wy in *despotisme* en *bygeloof*, *slaperigheid* en *dweepery*'.⁵⁶ Multatuli prijst ze om hun moed om hiermee in de openbaarheid te treden en hem openlijk bij te vallen. Want: binnenskamers zijn er veel mensen die zijn denkbeelden delen, maar aan dergelijke besmuikte bijval heeft hij niets.⁵⁷ De twee studenten hebben echter de moed gehad om in de openbaarheid kleur te bekennen, en Multatuli ziet het als zijn plicht zich bereid te verklaren met hen mee te strijden: 'Welnu, die beide jonge-lieden ontrollen die vaan, en op hun krygsroep: *à la rescousse!* was myn plicht te antwoorden: *hier ben ik!*'⁵⁸ Nogmaals: met de uitroep 'hier ben ik' treedt het 'ik' naar voren en verklaart het zich aanwezig, bereid tot de strijd.

Een tweede vorm van correspondentie die in de *Ideën* regelmatig gebruikt wordt, is de open brief. Een aantal van zijn *Ideën* hebben deze vorm: zo opent de tweede bundel met een open brief aan een weduwe die toen in het nieuws was.

Omgekeerd werden er in andere periodieken soms open brieven aan Mul-

tatuli gepubliceerd en dan reageerde hij daar op in de *Ideën*. In *idee* 996 behandelt hij bijvoorbeeld een open brief die in de Leidse *Vox Studiosorum* was verschenen, geschreven door de student David Post. Deze Post ging in op het debat rond de moderne theologie. Post erkent dat hij Multatuli bewondert om zijn eerlijke wijze van waarheid zoeken en noemt hem zelfs zijn ‘meester’. Vervolgens tracht hij zijn eigen positie te formuleren en duidelijk te maken waarom hij anders dan Multatuli de moderne theologie niet verwerpt.

Multatuli prijst Post om zijn durf hiermee, onder eigen naam, in de openbaarheid te treden. Aansluitend houdt hij een betoog over het verderfelijke van anonieme geschriften. In de negentiende eeuw drukten kranten nog vaak anonieme stukken af. Nu had Multatuli per definitie al geen grote waardering voor krantenredacties, want die werden volgens hem bevolkt door al degenen die de moed niet hebben iets op eigen titel te beweren: “‘Ieder’ is *niemand*. Een krant is van dien “ieder” ’n brokstuk, en dus ’n fragment niemendal....’⁵⁹ Door anonieme stukken te plaatsen, kan de toch al gezichtsloze krant een publiek persoon in diskrediet brengen én de handen schoonwassen: het is het ingezonden stuk waarin iets wordt beweerd, en dat komt niet direct voor rekening van de krant zelf.

Na deze uiteenzetting over de lafheid van kranten en anonieme stukken-schrijvers beklagt hij zich over de *Arnhemsche Courant*, waarin een (anoniem) ingezonden stuk was verschenen over zijn *Vorstenschool*. In dat artikel werd beweerd dat *Vorstenschool* ‘onheusch’ was en ‘persoonlijk’, dat wil zeggen, gericht op de persoon van Willem III.

Multatuli vermoedt dat veel lezers het kinderachtig vinden dat hij zich druk maakt om zo’n anoniem stuk. Was het niet waardiger geweest de aanval te negeren? Dat bezwaar weerlegt hij uitgebreid. Het is volgens hem gemakkelijker om bedaard te reageren als je eigen persoon niet op het spel staat – wat natuurlijk het geval is voor de krantenredacties en de anonieme stukken-schrijvers. Zolang de krant wordt aangevallen, wordt iemand nog altijd niet persoonlijk aangevallen. Maar dat geldt allemaal niet voor hem:

Zy, hy, het (de krant, sp), mag vechten in driedubbele schaduw. In de schaduw der naamloosheid. In de schaduw der kollektiviteit. In de schaduw van ’t ‘niet-boosworden.’

Ik ben bekend. Ik ben één. Ik ben verontwaardigd.⁶⁰

Hij is één, wat kan worden vertaald als: ik ben een eenling, iemand die niet behoort tot een groep of beweging. Het betekent echter eveneens: ik ben een eenheid, ik ben niet iemand die enerzijds voorgeeft iets te zijn en anderzijds daar volstrekt niet naar handelt. Wederom plaatst hij dus zijn hoogstpersoonlijk streven naar waarheid, zijn unieke, ontblote, zichtbare en aanwezige ik tegenover de leugenachtige, zichzelf verhullende collectiviteit.

AAN MULTATULI.

Meester! sta mij toe u iets te zeggen. Lang genoeg reeds was ik uw leerling om dat voorrecht van u te mogen erlangen.

Gij kent mij niet. Ik ben student en „modern” theoloog. Kent ge mij nu?

Moet ik uw antwoord lezen aan het slot van „Vrije arbeid” (p. 427.)

„Op jongelieden, die nog uw hart voelt kloppen voor „het goede. Op ... Op ... gij die nog niet hebt ver- „leerd te gloeien van verontwaardiging bij 't aanzien „van het booze!”

of in 580 (Ideën IV p. 132.)

„het geknoei dier modernen is schelmerij?”

Ik ken u uit uwe werken. Gij hebt veel geleden: gij zijt Multatuli. U is onrecht aangedaan; gij hebt uwe tegenstanders te vergeefs aangeklaagd, uwe zaak vruchteloos bepleit: gij zijt Max Havelaar. Gij hebt onderdrukten gesteund en geholpen: gij zijt Eduard Douwes Dekker.

Drievoudige reden om mij tot u getrokken te gevoelen. Ik bemin en acht u, ik beklaag en bewonder u. Geen vaster bodem voor vriendschap dan zulk een.

Gij tracht de waarheid te helpen op haar moeielijken tocht, baan te breken voor haar zegewagen, en zijt voor Nederland banierdrager. Gij moogt wie achter u gaan aanprikkeljen door spot, hen straffen met sarcasme, maar niet hen beledigen. Dat is verkeerd en onbillijk, en — dat hebt gij gedaan!

Toch meent Multatuli een nieuw élan waar te nemen onder de jongere generatie die wel op hem durft te reageren en onder de eigen naam de openbaarheid betreedt. Al zijn het slechts enkelingen, dan nog zag hij het als een teken dat hij in staat was iets teweeg te brengen met zijn schrijven.

De lezeres: woekerwinsten

Niet alleen de briefschrijvende lezer heeft Multatuli's volle aandacht, een bijzonder positie is eveneens voorbehouden aan de lezeres. Niet voor niets noemt hij het publiek vaak *meneer* Publiek. Multatuli's afkeer van deze meneer laat zich als volgt samenvatten. Alhoewel de mannen voor zichzelf het exclusieve recht hadden opgeëist om in het openbaar over zaken van algemeen belang te spreken, durfden ze het niet aan om op persoonlijke titel hun denkbeelden prijs te geven aan de openbaarheid: ze verscholen zich altijd achter het 'men', achter het 'fatsoen' en achter hun baard.

Eerder zagen we hoe hij erop hamerde dat om een compleet individu te kunnen worden, weerklank bij de ander nodig is. Uit zijn *Ideën* meen ik op te kunnen maken dat die weerklank voor hem gestalte kon krijgen in de vorm van medelijden, maar ook in de vorm van verliefdheid, of als een onontwarpbare mengeling van beide. Verliefdheid is bij hem een kracht die aanspoort tot het aanwezig willen worden in de ogen van de ander.⁶¹

Het is opvallend dat Multatuli bijna altijd metaforen als baren en bevruchting gebruikt als hij spreekt over de groei van de ziel. Er is een mannelijke en een vrouwelijke component die samen moeten komen, wil het innerlijk kunnen groeien. De schrijver Max legt in *Minnebrieven* uit dat er zoiets is als de 'bevruchting' van de ziel:

– O, ge weet niet hoe 'n vrouw lief heeft ... ge kunt niet begrypen met hoe groote woekerwinst zy den man de indrukken weergeeft, die hy neerschreef in haar ziel! Kunnen de vrouwen het helpen, dat zoo vele mannen daarin niets wisten neer te schryven? Kon men oogst verwachten waar niet gezaaid is ... baring, zonder bevruchting?

Ja, ja, er is iets schoons in die tweeslachtigheid van de liefde!⁶²

Max betoogt dat de mannen zich uitsluitend bezighouden met winsten op de beurs, met het cultiveren van landbouwgronden, maar niet met het cultiveren van hun echtgenotes. Daarom hebben ze geen weet van de 'woekerwinsten' die er bij hun eigen vrouw te halen valt. Hij echter kent dit geheim, en daarom heeft hij zich geheel en al gegeven aan Tine, om van haar een 'reuzenkind' terug te krijgen:

Weinigen begrypen wat liefde is. Ik geef haar m'n ziel, onverdeeld, zonder de minste terughouding. Ik plant m'n denkbeelden in haar gemoed, en als dan 't oogenblik der voldragenheid gekomen is, dan legt ze my het reuzekind in de armen...⁶³

Anders dan de laffe half-mannen zou Max zich onverdeeld aan zijn vrouw hebben gegeven. De liefde maakt een volmaakte uitwisseling mogelijk. Waaruit we kunnen afleiden dat liefde niet alleen nodig is voor groei, maar ook voor moed en eenheid. Het is dus van grote betekenis dat Multatuli in de *Ideën* zo nadrukkelijk voor vrouwen schreef: 'Om zeker te zyn dat de meisjes lezen zullen wat ik zeg – want tot háár wil ik spreken, en niet tot de verbybelde of verburgerde ouders'.⁶⁴

De meisjes zijn volgens hem moediger dan de meeste mannen, omdat zij nog ontvankelijk zijn voor de liefde, en dus nog niet bang om zich zonder enige terughoudendheid uit te spreken in het openbaar. Dat er desalniettemin zo weinig vrouwelijke publicisten waren, kwam niet omdat vrouwen geen mening zouden hebben, maar omdat vrouwen de letterkundige kritiek vrezen:

Wat overigens *moed* aangaat... vrouwen en meisjes gaan u voor, gy half-mannen met knevels en ringbaard! (...) En er staan véle meisjes, véél vrouwen, gereed om openlyk te protesteeren tegen 't kinderachtig maar oprecht gefabel van vroeger... tegen 't oneerlyk geknoei van van-daag. Ze worden niet weêrhouden – als *mannen* gewoon zyn – door vrees voor 't *noemen* van de waarheid, maar door schroom dat ze wellicht zich zouden blootstellen aan kritiek uit 'n oogpunt van letterkunde.⁶⁵

Multatuli bekritiseert hier de buitensluiting van de vrouw in het publieke debat. Hij redeneert dat omdat de vrouwen niet gehoord worden, de mannen zich kunnen blijven verbergen achter hun 'knevels en ringbaard'. Als de vrouwen het woord zouden nemen, dan zouden zij met hun openlijk protest de halfslachtigheid van deze mannen blootleggen. Haar moed om de waarheid ondubbelzinnig te '*noemen*', zou de legitimatie van de buitensluiting van de vrouw ontwrichten.

Multatuli reageerde overigens niet alleen in de *Ideën* op post van zijn lezers. Iedere aflevering kreeg een omslag mee, en op dat omslag gaf hij onder het kopje 'correspondentie' antwoord op de post van lezers. Op de meeste post reageerde hij afwijzend of ironisch, maar niet toen hij het woord richtte tot één lezeres, een 'geachte schrijfster van een brief uit den Haag'. Hij noemde geen naam en gaf geen initialen, maar citeerde wel een zin uit haar brief. De briefschrijfster was Mimi Hamminck Schepel.

Ze zou hem terug gaan schrijven en, na een lange periode van min of meer verboden contact, uiteindelijk met hem gaan samenleven. Al in zijn eerste

CORRESPONDENTIE.

Zendbrief aan *zeer* velen.

Plezier kennis te maken. Heel wel, dank u. U ook? Dat 's gelukkig, want als u niet wel was, zou ik 'r niets aan kunnen doen. Het weer is... zoo als u zegt. Gister was 't... zoo als u zegt. Morgen zal 't wezen... zoo als u zegt. Alles, alles is zoo als u zegt. De Havelaar is heel mooi. Heeft u nog iets?

Loop dan naar den duivel, en laat mij met rust, m'neer de plezierkennismaker. Ik heb m'n bezigheden, weet u?

Den Heer G. te Utrecht dank voor de toezending van 't humoristisch album. Eilieve, ééne opmerking: die barbier op 't vignet, houdt z'n mes verkeerd. Hij snijdt van zich af.

Ik wou dat ieder die tegen me schreef, mij dat toezond. Wat vóór me is, hoeft niet. Dat weet ikzelf wel. Maar ik heb geen tijd om altijd uitdrukkelijk te bedanken. Dat ik nu voor den heer G. eene uitzondering maak, is om dat verkeerde prentje.

Staatsbladen voor de duitenplaterij... *Claudite!* Aan allen dank!

Ik kan niet op alles antwoorden, maar wel neem ik nota van alles.

Ik verzoek dringend dat de zeer geachte schrijfster van een brief uit den Haag, mij haar adres opgeve. De initialen wil ik niet noemen. Ik bedoel den brief waarin voorkomt: *„ja, uwe geschiedenissen van gezag zijn troosteloos, maar toch zijn er dingen die nog veel, veel treuriger zijn.”* De brief is al maanden oud. Ik had redenen om dit verzoek niet eerder te doen, *maar nu dring ik daarop vriendelijk aan.* Zijzelve kan begrijpen dat ik haar iets te zeggen heb.

MULTATULI.

De omslag van een aflevering *Ideën*. Multatuli reageert hier op lezerspost, en antwoordt op verdeckte wijze Mimi Hamminck Schepel.
collectie Multatuli-Museum, Amsterdam

brieven aan haar sloeg hij een verliefde toon aan en noemde haar ‘mijn lief kind’.⁶⁶ Zij heeft hem geschreven over de *Minnebrieven*, en dan in het bijzonder over de ‘geschiedenissen van gezag’. (Hierin had Multatuli de ondergeschikte positie van de vrouw gehekeld).

In zijn brieven aan Mimi zet hij de reacties van mannelijke en vrouwelijke lezers tegenover elkaar, precies zoals hij dat in de *Ideën* deed. Hij hekelt de lezers die hem alleen in het geniep steun durven betuigen, en dit waren volgens hem vooral de mannen:

Ik ontvang veel brieven; de meesten leg ik terzijde ‘ik schrijf zoo *mooi!*’ (dat is me een gruwel.) ‘Men voelt zooveel sympathie, maar verzoekt mij ernstig het aan niemand te zeggen.’ (Die *men* is dan een *man*, weet ge, een heer der schepping en van de maatschappij, – iemand met baard, gezag, pretentie en wat er verder bij den man behoort – behalve *moed*).⁶⁷

Deze liefdesbrieven aan Mimi bevestigen nog eens de speciale positie die hij toekende aan de lezeres. Vrouwen zouden zijn manier van liefhebben begrijpen, en zij zouden niet bang zijn om op persoonlijke titel voor hem te strijden. Zij leden onder een gebrek aan bewegingsvrijheid, en hij, die genot vond in medelijden, was ‘voorbeschikt te lyden onder *hare* ontbering van vrijheid’.⁶⁸ Onmiddellijke aanhankelijkheid vond hij naar eigen zeggen alleen bij vrouwen.

De morele betekenis van het ‘ik’ in de *Ideën* laat zich als volgt samenvatten. In Multatuli’s maatschappijkritiek weerklinkt steeds de overtuiging dat de samenleving bedreigd wordt door een alles verstikkend conformisme en collectivisme. Hij wil zijn lezers uitdagen daaruit los te breken. Precies om die reden weigert hij algemene fatsoensregels of een uitgewerkte ethiek te formuleren: dan zou de lezer wéér iemand navolgen, en dat was nu net wat hij wilde voorkomen. Hij roept op tot individualiteit, maar geeft daarbij geen voorschriften.

We zien in al deze citaten één aspect duidelijk naar voren komen: de morele plicht tot ‘ik’ zeggen, tot individualisering. Als we willen spreken van Multatuli’s engagement, dan is het goed te bedenken dat voor hem het niet alleen gaat om betrokkenheid met slachtoffers, maar vooral om het engagement met onszelf. De lezer wordt uitgedaagd zich vooral te engageren met zichzelf, met zijn hoogstpersoonlijke leven.

Nu is een gepubliceerde tekst natuurlijk gericht aan niemand en tegelijkertijd aan iedereen: de lezer kan al snel denken dat dit alles niet hem betreft, maar de buurman of -vrouw. Multatuli trachtte de ongedifferentieerdheid van de tekst zo goed als mogelijk te saboteren en zijn tekst zo direct mogelijk

te richten aan de individuele lezer, door gebruik te maken van vormen als de dialoog, de brief en de oproep.

Daarbij zien we telkens een aantal opposities terugkeren: openheid tegenover anonimiteit, de meisjes tegenover de mannen met de baarden en vooral het individu tegenover het collectief. Het 'ik' dat zichzelf aanwezig durft te verklaren, uit de groep naar voren durft te stappen, is de oorsprong van het ware engagement. Publiek daarentegen is 'niemand', een massa waarin alle individualiteit afwezig is, en waarin alleen de leugen gehoord wordt.

Een laatste belangrijke aspect van het 'ik' is de stem. Multatuli lijkt een grote voorkeur te hebben voor het spreken, het roepen, jezelf door middel van de stem aanwezig verklaren. Maar daarmee zou hij zichzelf in een paradoxale positie plaatsen, want waarom zou iemand die zozeer de voorkeur gaf aan de stem en het spreken, tegelijkertijd zoveel geschreven hebben? Wat is dus de status van het geschreven woord in Multatuli's zo op het gesproken woord gerichte schrijverschap?

3.2

Het 'ik' voor de spiegel: leugenaarsparadox en pharmakon

De reflectie bedreigt de authenticiteit: de bespiegeling maakt een onmiddellijke, spontane uiting problematisch. Starobinski wees op de precare verhouding die Rousseau daarom had tot zijn eigen schrijverschap. De tekst biedt enerzijds de mogelijkheid aan het authentieke ik zichzelf te openbaren, maar anderzijds vereist schrijven nu eenmaal reflectie en die reflectie opent de mogelijkheid dat de schrijver alsnog vervreemd raakt van zijn spontane gevoelens.

In de inleiding stelde ik al dat Derrida deze angst voor de vervreemdende uitwerking van het schrijven 'schriftfobie' noemt: het is de angst voor het geschreven woord, waarin de oorspronkelijke wil tot uitdrukking afwezig is. Deze afkeer van het schrijven (en daarmee tevens van de reflectie) treedt bij Multatuli eveneens aan het licht. Heel duidelijk is dat het geval in *idee 527*, een herdruk van het artikel 'Max Havelaar aan Multatuli' dat in 1861 al in *de Tijdspiegel* was verschenen. Dit *idee* bestaat uit een uitermate complex geconstrueerde tekst over de gevaren van het schrijverschap, en die tekst zal ik hier uitgebreid becommentariëren.

Idee 527: 'Max Havelaar aan Multatuli'

Multatuli heeft *idee 527* vormgegeven als een brief aan de ander die huist in hemzelf: de auteur Havelaar schrijft aan de auteur Multatuli. Multatuli heeft

kopij nodig, maar Havelaar laat weten dat hij hem die kopij niet kan geven. Havelaar is ontevreden: Multatuli had van hem (Havelaar) nooit een schrijver moeten maken. Hij kan geen kopij leveren, want hij *is* geen schrijver en Multatuli is dat al evenmin: 'Ik ben geen schryver, en gy ook niet.'⁶⁹ Havelaar stelt dat hij het gemakkelijker zou vinden om op bestelling grafzerken te zagen dan teksten te schrijven. Is niet iedere ziel uniek? Dus welke maat moet hij hanteren om de zielen van zijn lezers te beroeren?

Havelaar vertelt aan Multatuli dat hij verliefd was op het meisje Fanny (zo wordt ze thuis genoemd, maar hij noemt haar bij haar 'ware' naam: Fancy). De brieven die hij aan haar schreef waren gloedvol, oprecht. Hij raakt zijn oprechte verliefdheid echter kwijt op een moment van spiegeling. Hij loopt met haar door de stad, en ziet tot zijn afschuw hun liefde gereflecteerd in twee opengereten varkens die bij de slager hangen en elkaar lijken te kussen. Hij roept dan uit:

O Multatuli, lach niet! Ik zou vloeken wie er om lacht... dat varken kuste het kleinere dat naast hem hing! Ik heb het *gezien!* Zóó had ik Fanny gekust! (...) 't arme dier dat daar hing, en dat uit zyn gekneusd lyk zoo luid tot my sprak:

– Ook ik heb geademd, geloopt, gespeeld. Ik heb, als gy, begeerd, gevreesd, genoten. Ik had lief naar gaven en vermogen... zie wat ze gemaakt hebben van *myne* liefde naast my! Zie *in* my, en beschouw *uwe* liefde van-binnen!⁷⁰

'Beschouw uwe liefde van binnen', met andere woorden: reflecteer op de liefde, keer uw oog naar binnen en kijk wat er dan nog van over blijft. We zouden kunnen vermoeden dat hij tot de volgende conclusie komt: deze twee arme varkens zijn onderdeel geworden van een economisch systeem, ze zijn geslacht en geprepareerd tot verkoopbaar voedsel. Dit is wat er van een levende liefde overblijft na de dood.

Eep Francken heeft erop gewezen dat deze ontmoeting met de varkens tevens is te duiden als een confrontatie van Multatuli met zijn eigen schrijverschap.⁷¹ De varkens hangen niet ergens buiten de stad, maar midden in de publieke ruimte. Iedereen kan ze zien. Als Havelaar zijn liefdesbrieven aan Fancy zou publiceren, dan zou zijn liefde op een soortgelijke manier te kijk staan. Wie schrijft voor publiek, slacht zijn innerlijk leven en prepareert het tot voedsel voor de lezer, tot iets nuttigs (tot iets wat genuttigd kan worden). Havelaar stelt dat hij na deze confrontatie zijn enthousiaste, spontane verliefdheid voor Fancy-Fanny verliest.

Het zieldodende effect van het kijken in de spiegel komt nog nadrukkelijker aan de orde in het volgende citaat, waarin Havelaar het volgende aan Multatuli schrijft:

Gy wilt dat ik schryven zal, en verzekert my dat de *Tydspiegel* zoo goed zal wezen myn geschryf optenemen. Eilieve, hoe zoudt gy staan te kyken, als men u zeide: ‘praat eens wat, daar is een man die naar u luisteren wil, hy zal u ruim beloonen voor uw moeite.’ Beproof dat eens, en zie in den spiegel, of ge er niet uitziet als de aanspreker tot wien men zeide: ‘spreek my eens aan?’⁷²

Havelaar beweert dat in zijn oorspronkelijke liefdesbrieven aan Fancy zijn schrijven nog zuiver en spontaan was. Toen was er een volmaakte correspondentie tussen innerlijk gevoel en talige uitdrukking, maar die correspondentie gaat verloren zodra hij zijn brieven om moet werken tot iets wat voor het publiek geschikt is. Havelaar herinnert Multatuli eraan dat hij tijdens het schrijven van *Max Havelaar* afstand heeft genomen tot zijn eigen spontane gevoelens, en dat hij bijvoorbeeld in een opgeruimd humeur was toen hij de treurigste passage uit Saïdjah en Adinda schreef, en omgekeerd droevig toen hij een ‘koddig tafereel’ schetste:

Waar gy op ’t gevoel werkt, zyt ge komediant. Of kunt gy ontkennen, dat ge by die aandoenlyke tirade – ik weet niet, waar – zyt opgestaan om uwe sigaar aantesteken? En waart ge niet innig verdrietig, by ’t schetsen van dat koddig tafereel? Was er niet studie, in ’t naast elkaër leggen van ernst en luim, van schaterlach en traan?⁷³

Deze hele redenering mondt uit in een kritiek op het professionele schrijver-schap. Havelaar betoogt dat je eigenlijk alleen zou moeten schrijven als je werkelijk iets hebt mee te delen, en dan verder moet zwijgen. Helaas dwingt de maag tot voortdurend publiceren, want het gezin moet toch ergens van leven. Wie *homme des lettres* wil zijn, ziet zich al snel genoodzaakt om iets te publiceren waarover hij zelf ontevreden is, want: ‘sedert men het schryven heeft verheven – of verlaagd – tot een broodwinning, spreekt het vanzelf dat er om het lieve brood, gedurig iets moet geleverd worden van weinig gehalte.’⁷⁴

Vandaar dat het in de literatuur wemelt van de onwaarheden: de auteurs moeten nu eenmaal iets publiceren als ze geld willen verdienen, en als er geen waarheid voorhanden is, dan kan men altijd nog zijn toevlucht nemen tot verdichtsels. Schrijvers publiceren ook als ze niets te zeggen hebben, dus als ze volstrekt geen spontane aandrang hebben al sprekende het woord te nemen:

Een schryver – iemand die van schryven een beroep maakt – spreekt, zonder dat hy iets te zeggen heeft. Hy levert uitdrukkingen, waar geen indruk is. Hy weerkaatst beelden die niet bestaan. Hy jaagt op pikante tegenstellingen, en moet daaraan de waarheid opofferen.⁷⁵

Iemand die schrijver van beroep is 'weerkaatst beelden die niet bestaan'. Een schrijver raakt geheel verloren in een spiegelpaleis van het onauthenticke, in weerkaatsingen van weerkaatsingen. Zo'n tekst ontbeert alle oorspronkelijkheid – er is geen oorspronkelijke indruk bij de schrijver aan voorafgegaan. Hij stelt dat Droogstoppel gelijk had in zijn kritiek op de literatuur:

Zoudt ge wel gelooven, dat ik in veel dingen party-trek voor Droogstoppel? Jazelfs, ik zou den man hoogachten om vele zyner meeningen, als maar mocht verondersteld worden dat hy die te danken had aan redeneering, en ze niet aankleefde uit gebrek aan ziel.⁷⁶

Schrijven voor publiek betekent dus een capitulatie voor een economie van schijnbeelden. Het zou volgens Havelaar beter zijn om het voorbeeld van Oliver Cromwell te volgen, die zich in zijn publieke functie uitte door op de tafel te slaan en één zin te spreken: 'neem weg die prullen'. En de daad bij het woord voegde. Zou hij Cromwell navolgen, dan zou Havelaar aan zijn lezers slechts één ding hebben te melden: 'Eenig artikel. Er moeten abattoirs worden opgericht buiten de stad.'⁷⁷ Maar als hij zó zou schrijven, dan zou niemand hem lezen. Hij moet dus aan het publiek enerzijds schrijven over abattoirs en dat anderzijds doorspekken met iets prikkelends over Fancy (al zijn het niet de oorspronkelijke liefdesbrieven), anders lokt hij geen lezers.

Het lijkt erop alsof er volgens Multatuli twee uiterste vormen van zuiver, ondubbelzinnig schrijven bestaan. Aan de ene kant noemt Havelaar de liefdesbrief, als de volmaakt intieme gedachtewisseling tussen twee mensen die een symbiotische liefde hebben. Aan de andere kant noemt hij het voorbeeld van Cromwell, iemand die aan het publiek slechts een korte mededeling doet en er vervolgens naar zal handelen. In beide gevallen is er eenheid: eenheid tussen het gevoel en de uitdrukking daarvan, en eenheid tussen zeggen en doen.

Daaruit kunnen we afleiden dat de twee vormen van zuiver schrijven bij zowel Havelaar als Multatuli afwezig zijn. Havelaar zegt dat hij de oorspronkelijke brieven aan Fancy niet geven kan als kopij voor Multatuli, hij houdt ze achter. Toch moet hij tegelijkertijd iets over haar vertellen, want alleen dan zal zijn artikel lezers weten te trekken. Een stuk dat bestaat uit slechts één ferme uitspraak kan hij al evenmin geven, want dat wordt door niemand gelezen en bovendien is geen tijdschrift bereid daar geld voor te betalen. Zijn tekst is dus een mengeling van waarheid en leugen.

Daarmee lijkt de conclusie gerechtvaardigd dat hij niet anders kan dan een dubbelzinnige tekst afleveren, zoals al die andere schrijvers voor hem al deden. Hét kenmerk van schrijvers is hun leugenachtigheid, en dus klopt het helemaal dat Havelaar (de schrijver) liegt als hij zegt dat hij geen schrijver is.

Schrijven voor publiek kan nooit tot iets goeds leiden, zo lijkt hij te sug-

gereren. Havelaar toont aan Multatuli op welke manieren ze zichzelf verraden hebben door dit artikel te openbaren. Zo wordt zichtbaar op welke manier het authentieke in de tekst helaas afwezig is, of anders gezegd: het oprechte manifesteert zich alleen in de vorm van afwezigheid. Maar daarmee stuiten we op een paradox, want in het eerlijk toegeven dat hij niet oprecht is, herstelt de schrijver tegelijkertijd natuurlijk toch een vorm van oprechtheid. Havelaar is daarmee toch weer niet te vergelijken met al die andere schrijvers, die er alles aan doen om hun publiek te behagen. Zo bezien, spreekt hij de waarheid als hij zegt dat hij geen schrijver is, want schrijvers liegen over het feit dat ze liegen. En hij niet.

De leugenaarsparadox

Waar we hier op stuiten in *idee 517*, is een leugenaarsparadox. Het is niet de eerste keer dat Multatuli van die paradox gebruikmaakt om zijn schrijverschap te problematiseren. Hij refereert in de *Minnebrieven* eenmaal expliciet aan de klassieke leugenaarsparadox, namelijk in de opening. Hij stelt dat de boeken liegen als ze zeggen dat iemand zich volkomen voor een ander opoffert:

Z'n rok was kaal, maar dit scheen hy niet te weten. Wie denkt aan eigen rok, by zooveel ellende van anderen?

Zoo zeggen de boeken.

Maar in de wereld is 't zoo niet. Waarachtig, het is zoo niet!⁷⁸

De boeken liegen dus als ze zeggen dat mensen geraakt worden door de misère van anderen, en daarbij hun eigen kale rok geheel vergeten. Dan merkt hij op:

Ik had wel lust 'n boek te schryven over al de leugens die men in boeken vindt. Maar ten-eerste zou 't wat lang duren vóór ik klaar was, en ten-tweede zou dan 'n ander, om myn ongelyk te bewyzen, weer zeggen dat het bewys myner stelling in m'n eigen boek lag... juist als 't zekeren Kretenser ging, die beweerde dat alle Kretensers leugenaars waren.⁷⁹

Vervolgens vertelt deze schrijver hoe er een man met kale rok – een doctor in de letteren – bij hem kwam en hem vroeg of hij geen boek wilde schrijven waarmee een berooid gezin geholpen kon worden. De schrijver heeft zelf ook helemaal niets, laat staan dat hij zijn vrouw en kinderen kan onderhouden, maar hij denkt nooit aan zichzelf:

Maar de man in de kamer (de schrijver, SP) dacht nooit aan zichzelf, als er gesproken werd over arme mensen, schoon hyzelf toch, wel beschouwd, niet zeer ryk was. (...) om u te bewyzen, lezer, dat ik altyd de waarheid zeg, vooral waar ik beweere, dat er zooveel leugens verteld worden in de boeken. Ik zal u daarom bewyzen, dat alles wat ik u verhaalde, gelogen is.⁸⁰

Hiermee is de verwarring compleet. De boeken liegen als ze zeggen dat er mensen zijn die nooit aan zichzelf denken. Het boek dat we lezen, is geschreven door iemand die nooit aan zichzelf denkt. Wat wel gelogen zal zijn, maar dan heeft hij toch de waarheid gesproken over het gelogen van de boeken. Wat is hier nu gelogen: de definitie van de leugen of de leugen zelf? Wie zich strikt aan de tekst zelf houdt, kan er geen wijs uit worden. Ook de doctor in de letteren moet het opgeven: 'De doctor in de letteren ging den trap af. Het warrelde hem.'⁸¹

De leugenaarsparadox staat tevens bekend als de 'Kretenser paradox' en is gebaseerd op een aan de Griekse filosoof Epimenides toegeschreven uitspraak: 'Alle Kretenzers zijn leugenaars'. Epimenides woonde zelf op Kreta en daarmee stelt zijn uitspraak ons voor een logisch probleem: alleen als hij liegt, dan spreekt hij de waarheid, maar als hij de waarheid spreekt, dan liegt hij. De logica schrijft echter voor dat iets niet tegelijkertijd waar kan zijn en gelogen. Als Multatuli in *Minnebrieven* rept van een 'Kretenser' die beweerde dat alle Kretenzers leugenaars waren, dan refereert hij dus aan Epimenides.

Een dergelijk spel met de leugenaarsparadox keert bij Multatuli telkens terug. Niet altijd is dat zo expliciet als in de *Minnebrieven*, maar hij gebruikt wel voortdurend eenzelfde soort structuur, en hij stelt ons daarmee voor gelijksoortige interpretatieve problemen.

Droogstoppel opent bijvoorbeeld *Max Havelaar* op eenzelfde wijze als de verteller van de *Minnebrieven*, namelijk met het betoog dat alle boeken gelogen zijn. Hij vindt het maar een dubieuze zaak dat zowel kinderen als volwassenen zich zo graag fabeltjes laten vertellen. Zo voert hij als groot bezwaar tegen fictie aan, dat de innerlijke logica van de literaire vorm suggereert dat alles wel zo móét gebeuren, als het gebeurt. En dat kan niet waar zijn, want in de werkelijkheid zijn er altijd wel duizend alternatieven:

Als de held met zyn styven komediestap weggaat om 't verdrukte vaderland te redden, waarom gaat dan de dubbele achterdeur altyd vanzelf open? En verder, hoe kan de persoon die in verzen spreekt, voorzien wat de ander te antwoorden heeft, om hem 't rym gemakkelijk te maken? Als de veldheer tot de prinses zegt '*mevrouw, het is te laat, de poorten zyn gesloten*' hoe kan hy dan vooruit weten, dat zy zeggen wil: '*welaan dan, onversaagd, men doe het zwaard ontbloote*'? Want als

zy nu eens, hoorende dat de poort toe was, antwoordde dat ze dan wat wachten zou tot er geopend werd, of dat zy een andermaal eens terug zou komen, waar bleef dan maat en rym?⁸²

Wij lezers zijn na het eerste hoofdstuk geneigd om aan te nemen dat het boek van Droogstoppel een uitzondering is, dat we dit keer een verstandig boek in handen hebben, waarin wij niet op dergelijke leugens worden getraakteerd.

Maar Droogstoppel spreekt zichzelf tegen. Het boek dat wij lezers in handen hebben, is ontstaan vanuit het pak papieren van Sjaalman. Dat pak is in zijn bezit gekomen omdat Sjaalman hem ooit, in hun schooltijd, gered heeft uit de handen van een woedende Griek op de kermis. Deze Griek had een mooie dochter die in de kraam werkte, en Droogstoppel was door zijn klasgenoten tegen die kraam aangeworpen.

Sjaalman is berooid teruggekomen uit de kolonie en vraagt aan Droogstoppel om hem te helpen met het uitgeven van een boek. Droogstoppel weigert eerst, hij voelt er niets voor om ‘makelaar in verzen’ te worden. Als hij eenmaal in het pak heeft zitten neuzen, is hij toch verkocht, want hij denkt uit de manuscripten van Sjaalman een nuttig boek over de koffiehandel te kunnen samenstellen. Hij verzekert zijn lezers dat ze dat nuttige boek nu in handen hebben. Hij roept jubelend uit hoe mooi het is dat alles precies zo gebeurd is, als het gebeurd is:

Daar ik veel van wysgeerige opmerkingen houd, moet ik u toch even zeggen, lezer, hoe wonderbaar de zaken dezer wereld aan elkander hangen. Als de oogen van dat meisje minder zwart waren geweest, als ze korter vlechten had gehad, of als men my niet tegen die winkelkast had aangeworpen, zoudt ge nu dit boek niet lezen. Wees dus dankbaar dat dit zoo gebeurd is. Geloof me, alles in de wereld is goed, zóó als het is, en ontevreden mensen die altyd klagen, zyn myn vrienden niet.⁸³

Nu zouden we zijn eigen kritisch vernuft tegen hem in kunnen brengen en aan Droogstoppel kunnen vragen: ‘o ja? en wat als die vlechten inderdaad korter waren geweest? Zou dan het boek dat ik nu in handen heb alsnog in de lucht verdwijnen?’ Droogstoppel is dus, volgens zijn eigen definitie, al net zo’n leugenaar als alle andere schrijvers. Ook bij hem worden de schier oneindige mogelijke varianten die zich in de werkelijkheid kunnen voordoen, verduisterd, en wordt er gedaan alsof er slechts één, voorbeschikte loop der dingen is. Dat moet wel gelogen zijn.

Maar daarmee stuiten we wederom op de leugenaarsparadox, want de definitie van de leugen (alle schrijvers verdonkeremanen de vele wegen die er door het toeval ingeslagen worden, en stellen het voor alsof er slechts één mogelijke uitkomst is) hebben we van niemand minder dan Droogstoppel overge-

nomen. Als die definitie juist is, dan heeft hij de waarheid gesproken, en daarmee ondermijnt hij dus zijn eigen bewering dat dergelijke boeken altijd liegen.

Pharmakon

Multatuli gebruikt in zowel *Max Havelaar*, *Minnebrieven* als de *Ideën* de leugenaarsparadox om het waarheidsgehalte van de literatuur ter discussie te stellen. De klassieke logica stelt dat iets nooit tegelijkertijd waar kan zijn en gelogen, en beziet waarheid en leugen als tegenovergestelde begrippen. Maar de leugenaarsparadox stelt die klassieke logica voor een lastig probleem. Daaruit zouden we kunnen opmaken dat in Multatuli's literatuur leugen en waarheid niet op een eenvoudige manier tegenover elkaar zijn geplaatst.

Inderdaad vergelijkt Multatuli in zijn *Ideën* de manier waarop de waarachtigheid van een tekst zich verhoudt tot de literaire verdichting, met de manier waarop foelie en nootmuskaat zich tot elkaar verhouden. Dat zijn twee specerijen die tegelijkertijd groeien aan dezelfde boom, en dus onlosmakelijk met elkaar verbonden zijn. Aan de manier waarop een schrijver 'liegt' (of: fictionaliseert en verduistert), herkennen we meteen zijn oprechtheid.⁸⁴

Deze verwevenheid van waarheid en leugen laat zich misschien beter begrijpen, als we stilstaan bij een uitspraak die filosofe Sarah Kofman maakt in een studie over E.T.A. Hoffmann. Zij is minder vermaard dan Derrida, al vertoont haar filosofie grote overeenkomsten met die van hem.⁸⁵ Zij heeft gepubliceerd over dubbele perspectieven, dubbele structuren en dubbelgangers in enkele negentiende-eeuwse literaire werken, in het bijzonder in de teksten van E.T.A. Hoffmann.⁸⁶ Zij hanteert een pluralistische leesstrategie: ze speelt in haar interpretatie meerdere perspectieven tegen elkaar uit (bijvoorbeeld een hegeliaans, freudiaans en nietzscheaans perspectief), zodat daarmee de multi-perspectiviteit die in het werk van Hoffmann werkzaam is, beter tot uitdrukking kan komen.⁸⁷ Zij stelt:

Writing, which is at least double, *pharmakon*, both remedy and poison, cannot simply be an elixir of life: although it produces decodable effects of meaning, through its intervals ['écarts'], its aphorisms, it is always to some extent diabolical, an ambiguous power of truth and lie.⁸⁸

De term die Kofman hier gebruikt om het 'dubbele schrijven' van Hoffmann te typeren, het *pharmakon*, vinden we tevens bij Derrida terug in *La Dissémination*. Daarin heeft Derrida de *Phaedrus* van Plato becommentarieerd. Derrida laat zien dat Plato het schrift met het woord *pharmakon* in verband brengt,

maar dat in de diverse vertalingen van *Phaedrus* het Griekse woord *pharmakon* altijd alleen vertaald wordt óf als medicijn, óf als vergif, maar nooit laten de vertalingen de mogelijkheid open dat in de tekst van Plato beide of zelfs nog meer betekenissen tegelijkertijd geëvoceerd worden. Derrida wil de verloren ambiguïteit van Plato's tekst herstellen en daarmee eveneens de ambigue status die het schrift heeft binnen die tekst.

Waaruit volgt dat als Plato het schrift een *pharmakon* noemt, hij daarmee (volgens Derrida althans) doelt op een gevaarlijk mengsel, op een fenomeen dat een bastaard is, dat niet duidelijk geïdentificeerd kan worden als dodelijk of als levensbrengend.

Derrida brengt deze dubbelzinnige betekenis van *pharmakon* in verband met de woorden *pharmakeus* (tovenaar en gevangene) en *pharmakos* (zondebok). Het schrijven van een tekst lijkt op de ceremoniële verdrijving van de zondebok uit de stad: in beide gevallen gaat het om een drempelmoment, om het creëren van een gevaarlijke maar noodzakelijke opening tussen binnen en buiten. De zondebok (*pharmakos*) krijgt door een tovenaar (*pharmakeus*) het gif en geneesmiddel (*pharmakon*) toegediend en wordt dan tot buiten de stadsmuren gedreven. De orde is daarmee weer hersteld.

Het herstel van het evenwicht binnen de muren van de stad, blijkt afhankelijk te zijn van verschijnselen die door diezelfde orde als dubieus worden gezien: van tovenarij, van de zondebok en van het brouwsel dat tegelijkertijd een gif en medicijn is.⁸⁹ Het verdrijven van de zondebok verloopt volgens een dubbele of diabolische logica.

Ik stelde in de inleiding al dat Derrida een afwijkende definitie gaf aan de termen 'schrift' en 'stem': het schrift betekent voor hem niet alleen letterlijk woorden op papier, maar allerlei omcirkelende of verwijzende vormen van taalgebruik die op een gevaarlijke manier van enige oorspronkelijke uitdrukking vervreemd zijn geraakt. De filosofen hebben de orde in hun tekst gestructureerd door afstand te nemen van dit dubieuze schrift, maar omdat ze dit al schrijvende deden, bleven ze er nog steeds van afhankelijk. Ze kunnen alleen van het schrift als medicijn gebruikmaken, als ze tegelijkertijd de dubieuze en giftige kant binnenhalen. Aan de rituele verdrijving van de zondebok uit de stad, en de filosofische verwerping van het schrift, ligt eenzelfde 'dubbele logica' ten grondslag.

Deze dubbele logica van het *pharmakon* brengt ons terug bij 'Max Havelaar aan Multatuli'. Ook Multatuli structureert zijn eigen positie door afstand te nemen van het schrijven: 'een schryver ben ik niet.' In dat idee vergelijkt hij het publiceren van zijn brieven aan Fancy met het slachten van varkens. Dit slachten gebeurt binnen de stadsmuren, en Multatuli stelt voor om abattoirs op te richten buiten de stad: hij wil iets wat nu nog binnen de muren gebeurt, naar buiten brengen.

Maar dit pleidooi voor het naar buiten drijven van de walgelijke en verontrustende kanten van het schrijven (de gelijkenis met de slachting) is natuurlijk dubbelzinnig: tegelijkertijd haalt hij de slachtpartij naar binnen en naderbij. Er komen dan ook twee mannen aan het woord, twee mannen die tegelijkertijd toch een en dezelfde man zijn, *eins und doppelt*. Ze schrijven beiden voor het geld, ze zullen het publiek moeten behagen. Ze zullen de waarheid moeten opofferen, want dat immers is het lot van de schrijver:

Hy (een schrijver, *SP*) jaagt op pikante tegenstellingen, en moet daaraan de waarheid opofferen.⁹⁰

Tegelijkertijd zijn Havelaar en Multatuli allebei geen schrijvers, en offeren ze de waarheid niet op, want beiden zetten de relatie met hun publiek op het spel door eerlijk toe te geven dat ze tot liegen gedwongen zijn. Havelaar en Multatuli ontsnappen niet aan het lot van alle schrijvers, ze zijn tot onoprechtheid en dubbelzinnigheid gedwongen. Maar door dit lot te omarmen, ontsnappen ze aan het lot van alle schrijvers.

Alles in 'Max Havelaar en Multatuli' is dubbel. Havelaar is verliefd op Fanny, die tegelijkertijd Fancy heet (en Fancy is hetzelfde, maar toch niet helemaal hetzelfde meisje als Fanny). Havelaar ziet zijn kus aan Fancy gespiegeld in de twee varkens. Hierna troost hij zichzelf door te luisteren naar twee zusjes op de kermis. Het ene zusje kan goed zingen, het andere zingt vals. Ze zingen het lied van de twee nachtegalen. De ene nachtegaal jubelt van geluk en zit in een bloeiende boom, de andere zingt weemoedig en zit op dode takken; beide breken ze elkaar wederzijds met hun gezang het hart. Hij wil dat lied graag hebben om zelf als kopij te gebruiken. Om echter aan een beloning te komen voor deze twee zusjes, moet hij twee gedichten schrijven voor twee burgerlijke dames, wederom twee zusjes. Het ene gedicht is godsdienstig, het andere komisch. Als beloning voor die twee gedichten krijgt hij van de dames twee vaasjes, die op elkaar lijken maar ook net verschillend zijn. Die vaasjes geeft hij aan de zusjes van de kermis, en zo komt hij aan het lied.

Havelaar heeft bovendien niet het laatste woord: Multatuli geeft hem antwoord met wederom een tweetal parabels, waarin twee keer hetzelfde wordt gezegd maar dan net verschillend. Het hele betoog van Havelaar spiegelt zich dus nogmaals in het dubbele antwoord dat Multatuli hem geeft, waarmee de verdubbelingen welhaast oneindig genoemd kunnen worden.

Het antwoord dat Multatuli geeft aan Havelaar, bestaat zoals gezegd uit twee parabels of geschiedenissen. De eerste geschiedenis vertelt het levensverhaal van Piet Hein, die zijn hoofd schudt over het vaderland dat hem tot held promoveert. De tweede geschiedenis vertelt de lotgevallen van een alchemist die beroemde, moedige mannen tot leven wist te wekken, zoals Luther, Cambronne, Van Speijk, Curtius en d'Assas. Het publiek heeft echter

geen interesse in de aanschaf van helden die tot zelfoffer bereid waren. Het publiek wil de tot leven gewekte helden niet kopen en dus lijdt de alchemist honger. Uiteindelijk weet hij het publiek alleen te verleiden tot een aanschaf als hij de grote mannen eerst de ogen uitsteekt, en ze allemaal één enkele leus eindeloos laat herhalen. Multatuli geeft de leuzen van de beroemde mannen:

- *Het Fatum eischt een kostbaar offer... Ziet-hier my, Curtius, romeinsch rid-der... burgers, vaartwel... het noodlot is verzoend!*
- *Auvergne, à moi.*
- *Jongen, berg je lyf!*
- *La garde meurt, mais ne se rend pas!*
- *Al waren er zoovele duivels als pannen op de daken, ik ga! Hier sta ik, God helpe my!*⁹¹

De alchemist moet buigen onder de eisen van het publiek. De ogen, vensters van de ziel, worden uitgestoken, en de leus doet zijn intrede. Deze mannen waren uniek, want alleen in die ene situatie, in die specifieke tijd, was er die ene mens nodig die bereid was tot die ene, onvervangbare moedige stap. Het eenmalige kan niet verkocht worden, want alleen het reproduceerbare is geschikt voor de markt. Het publiek is pas bereid te betalen als het eenmalige is opgeofferd aan het herhaalbare, als de ogen zijn uitgestoken en de leus zijn intrede doet. Wat dus ooit een choquerende waarheid was, een verontrustende schreeuw van een held, verwordt vanwege de noodzaak van de reproduceerbaarheid tot een uitspraak die zó vaak herhaald is, dat niemand er meer aan blijft haken.

Als we de afwijkende definitie die Derrida gaf aan het 'schrift' inzetten om Multatuli's geschiedenis over de alchemist te lezen, dan blijkt dat hier het schrift een ambigue uitwerking heeft, het werkt namelijk én als wondermiddel én als vergif. De alchemist kan mensen opnieuw tot leven roepen: de alchemist (een *pharmakeus!*) lijkt in eerste instantie dus over een geweldig levenselixer (*pharmakon*) te beschikken. We kunnen de activiteit van deze tovenaars interpreteren als een metafoor voor het werk dat een schrijver verricht: ook aan de schrijver wordt immers het vermogen toegedicht in zijn teksten een vergeten verleden opnieuw tot leven te wekken.

Maar het publiek wil geen levende helden kopen en dus sterft de alchemist bijna van de honger, want hij verdient niets. De tovenaars gaat bijna ten onder aan zijn eigen duivelskunst, maar een 'oplossing' dient zich aan als hij bereid is tot ontzieling, als hij de ogen van zijn helden wil uitsteken. De helden blijken te kunnen spreken, maar: 'ze spraken, als geesten gewoon zyn, spookachtig, dof, eentoonig'.⁹² De frasen die deze spoken keer op keer uitspreken, lijken niet echt hun oorsprong te vinden in het innerlijk van de helden, maar van wie ze wel afkomstig zijn, blijft onduidelijk. De alchemist kan dankzij deze verweesde frasen zijn waren nu wel aan de man brengen en zal

dus het geld verdienen dat hij nodig heeft om verder te leven – maar in de droeve wetenschap dat hij eerst de ziel van zijn schepping heeft moeten doden. De kunstenaar leeft omdat hij zijn kunst heeft gedood.

De verkoop

Uit de bovenstaande beschouwing van ‘Max Havelaar aan Multatuli’ blijkt duidelijk de complexe verhouding die in deze de tekst tot uiting komt tussen aan de ene kant het streven naar authenticiteit, en aan de andere kant het ‘dubbele’ en ‘spiegelende’ karakter van het literaire schrijven. Die problematiek wordt in het *idee* niet tot een eenvoudige oplossing gebracht. Ik verschil daarom van mening met Eep Francken, die dit *idee* eveneens uitgebreid heeft commentariseerd. Hij betoogt dat de Fancy-figuur de uitweg biedt uit deze onontwarpbare vermenging van oprechtheid en onoprechtheid. Als Multatuli aan het publiek maar net zo schrijft als Havelaar in zijn brieven aan Fancy, dan kan hij toch oprecht blijven:

Hij (Multatuli, sp) kan geestig en oprecht zijn (dus aan het dilemma van de noodzakelijke maar onnatuurlijke ‘techniek’ ontkomen), mits hij op een bijzondere manier te werk gaat door te schrijven zoals Havelaar in zijn brieven aan ‘Fancy’.⁹³

De door Francken beschreven uitweg uit de ambiguïteit wordt echter nergens in de tekst zelf genoemd: daarin staat alleen maar dat Havelaar weigert zijn brieven aan Fancy af te staan aan Multatuli. Het is Francken die een ondubbelzinnig oprechte auteur achter de tekst opstelt. Zoals gezegd, kan die sluitende en geruststellende lezing niet steunen op passages in de tekst zelf.

Om diezelfde reden meen ik dat we Multatuli’s teksten niet te gemakkelijk moeten lezen vanuit de premisse dat we hier met expressieve literatuur van doen hebben. Het is gevaarlijk om op basis van één uitspraak van hem over bijvoorbeeld het schrijven naar de ‘indruk van het oogenblik’, ons te begeven in het domein van de romantische gevoelsuitstorting. Hans van den Bergh lijkt in die richting te denken als hij Multatuli onomwonden een ‘volbloed romanticus’ noemt. Hij betoogt dat Multatuli vooral in de *Ideën* spontaan noteerde wat er in hem opwelde:

Als volbloed romanticus was Multatuli er in de eerste plaats op uit de waarheid zoals hij die zag, ongehinderd te kunnen weergeven. (...) Maar Dekker voelde zich pas voorgoed bevrijd van alle drukken- de literaire vormeisen, toen hij de meest informele vorm had ontdekt: die bewust-chaotische, ongebonden *Ideën* waarin hij zich

geheel onbelemmerd kon uiten. Het zijn veelal spontane, korte notities, die hij noteert zoals ze bij hem opwellen, en die daarom ook het meest ongefilterd weerspiegelen wat er in hem omging.⁹⁴

Net als Francken construeert Van den Bergh achter de tekst een volstrekt oprechte auteur die zijn gevoelens spontaan en zonder enige filtering uitstort in de tekst.⁹⁵ Het lijkt er op alsof de interpretatie volgens een vast patroon verloopt: men constateert eerst dat Multatuli zich in een onmogelijke tweespalt bevond (of dacht te bevinden), maar al snel oppert men dan een uitweg die strikt genomen niet in de tekst zelf te vinden is, maar die toch aan Multatuli wordt toegeschreven.

Zoals ik al zei, ben ik echter van mening dat de *Ideën* ons voor een dilemma stellen, zonder uitweg. De schrijver onderkent weliswaar het morele belang van oprechtheid, maar tegelijkertijd kunnen we uit allerlei passages opmaken dat hij tussen zichzelf en het anonieme leespubliek eerder een commerciële dan een vertrouwelijke band veronderstelt.

Termen als 'opwellen' stellen de zaken te eenvoudig voor. De suggestie wordt dan gewekt alsof Multatuli een vulkaan was die wel móést uitbarsten. Het roept het cliché op van de romantische dichter, die met niets anders rekening hoeft te houden dan met zijn 'spontaneous overflow of powerful feelings'.⁹⁶ Multatuli echter wijst op de wisselwerking tussen een schrijver en zijn publiek. De schrijver moet wel degelijk rekening houden met de wensen van zijn publiek, want hij moet geld verdienen met zijn publicaties. Daarmee wordt de oprechte, spontane uiting iets zeer problematisch.

In dit verband is het opvallend dat er in de onderzoeken naar Multatuli's poëtica weinig aandacht is geschonken aan de vele passages waarin Multatuli de positie van de schrijver vergelijkt met die van de publieke vrouw. In het vorige hoofdstuk citeerde ik al een brief over *Minnebrieven*, waarin hij aan zijn uitgever belooft te zullen voldoen aan de vraag van het publiek en de hoer te zullen spelen. Subtieler verwoordt hij dit in *idee 62*:

't Was avend. Een vrouwspersoon hield me aan. Kunt ge niet beter doen dan u verkoopen? zei ik, en stootte haar weg. Den volgenden avend stond ze weer voor my en wierp me myn Ideen in 't gezicht. Dat deed me pyn.

Toen ik 'r weerzag heb ik haar eenig geld gegeven, en de hand.⁹⁷

De lezer krijgt hier een weinig vleiend beeld van zichzelf aangereikt. Immers, als zowel Multatuli als de prostituee zich moeten verkopen, dan is er tevens een overeenkomst tussen de hoerenloper en de lezer van de *Ideën*. Multatuli lijkt hier de illusie te ontmaskeren dat publiceren iets spontaans of natuurlijk zou zijn en toont ons dat het integendeel soms een uitermate artificiële

en uit nood geboren aangelegenheid is. Dat heeft grote gevolgen voor de interpretatie van zijn werk, want als dat werk althans ten dele tegemoetkomt aan onze (perverse) eisen, dan zijn wij niet langer neutrale toeschouwers.

Door aan Multatuli een expressieve en romantische poëtica toe te schrijven, stelt de lezer zich alsnog buiten schot. Het ongemakkelijke idee dat de lezer misschien een dubieuze rol vervult in de verkoop van iets intiems, wordt verdrongen door het schrijven te vergelijken met natuurlijke processen als uitbarsten en opwellen. Op een vulkaanuitbarsting hebben we geen invloed. Op onze eigen rol in de verkoop van een lichaam of een ziel, zeker wel.

In paragraaf 2.1. wees ik erop, dat Multatuli zijn positie waarin hij zich als schrijver bevindt, omschrijft in termen van een onmogelijkheid: hij wil zijn verhevenheid aan de wereld tonen, maar kan dat alleen door zich op een vernederende manier aan de regels van de openbaarheid te onderwerpen. Eenzelfde soort onmogelijkheid zien we nu in de parabel van de alchemist verbeeld worden.

De schrijver/alchemist kan blijven leven, maar dan moet hij zijn helden verkopen, zich onderwerpen aan de wetten van het geld. Geld staat per definitie voor bemiddeling en voor roulatie. Geld gaat door vele handen, is gemaakt om door vele handen te gaan. Daarmee lijkt het geld op de leugen, want ook die is 'glad'. De leugentaal bestaat uit versleten gemeenplaatsen, ze heeft haar puntige zeggingskracht verloren omdat ze al zo vaak herhaald is. Multatuli weet dat zijn geschriften verkocht zullen worden en onvermijdelijk door vele handen zullen gaan. Iedere schrijver loopt grote kans dat als zijn gewaagde paradoxen eindeloos herhaald zullen gaan worden, ze tot nietszeggende clichés zullen afslijten. Maar wie zich niet op de marktplaats wil begeven, zal zeker niet gehoord worden.

3-3

Nog een spiegel: primaire intertekstualiteit

In de voorgaande interpretatie 'Max Havelaar aan Multatuli' bleek er een duizelingwekkende openstapeling van verdubbelingen werkzaam te zijn. Toch zijn de spiegeleffecten die deze tekst in werking zet niet uitputtend behandeld, want er is nóg een tekst die als titel 'Max Havelaar aan Multatuli' draagt en die al verschenen was vóór het artikel in *de Tijdspiegel*. Deze eerdere tekst is niet opgenomen in de *Ideën*, maar wel als inleiding op een heruitgave van 'Brief aan den Gouverneur-Generaal in ruste'.⁹⁸ Tot twee keer toe maakt Multatuli dus gebruik van dezelfde constructie: Havelaar schrijft een brief aan Multatuli.

De vraag dient zich aan waarom hij zo kort na *Max Havelaar* tweemaal een artikel publiceerde met dezelfde titel, en waarin de macht over de pen zo

nadrukkelijk ter discussie wordt gesteld. Misschien omdat hij wilde benadrukken dat het slot van *Max Havelaar* voor hem geen slot was? Daarin immers had Multatuli de pen opgenomen en schijnbaar ondubbelzinnig de macht gegrepen in zijn eigen boek. Alle andere vertellers waren naar huis gestuurd. Ogenschijnlijk was daarmee de auctoriële orde hersteld: de veelheid aan stemmen was bedwongen, er bleek ten slotte één auteur aan het werk te zijn geweest die alle touwtjes in handen had gehouden.⁹⁹ Uit de twee artikelen ‘Max Havelaar aan Multatuli’ rijst een veel gecompliceerder beeld op. Zo kan in beide versies de één zich nooit geheel meester maken van de tekst van de ander.

Havelaar geeft in de ‘Brief aan den Gouverneur-Generaal in ruste’ toe dat Multatuli altijd al bij hem was, al vanaf de geboorte. Het is hem nooit gelukt volledig afstand te doen van hem, maar tegelijkertijd kon hij zich er niet toe zetten zich volledig met hem te verzoenen. Havelaar beschrijft zijn eerste ontmoeting met Multatuli als volgt:

Ik herinner me dien dag, als ware 't gister! Je beet op je duim, en maakte je hof aan 'n oude vrouw, op wier schoot je lag met je beenen omhoog. (...)

Wat heb ik veel met je uittestaan gehad, sedert die eerste liefde! Ik hield niet van je, en offerde je op *au premier venu*. Zelfs was 't me dikwyls 'n genoeg op je te smalen en te schimpen, en toch, toch kon ik me niet afscheiden van u, dien ik zoo lang en zoo intiem gekend had. Ik was aan je gehecht als 'n kind aan z'n katje, en vermaakte my vaak met je op den staart te trappen, en te doen schreeuwen. En ik legde je 't zwygen op, als je geschreeuw me verveelde. Maar je was niet altyd gehoorzaam ... neen, dit was je zelden! En zelfs als ik je 't schreeuwen toestond, was meestal je *toon* niet naar m'n zin.¹⁰⁰

Havelaar geeft toe dat als hij op een aantrekkelijke manier wil schrijven, hij de pen tóch aan deze ongehoorzame Multatuli zal moeten geven. Vallen deze mannen ooit geheel samen? Het lijkt er niet op. Als Multatuli al vanaf zijn geboorte naar Havelaar kon kijken, dan was er altijd al sprake van een innerlijke verdeeldheid, een gespleten ‘ik’. Dan is er dus geen sprake van dat er ooit een toestand was van zuivere eenheid of volmaakte symbiose. De authenticiteit gaat niet pas verloren op het moment dat de schrijver gedwongen is zichzelf te verkopen aan het publiek: dit ‘ik’ is nooit in staat geweest zich ondubbelzinnig met zichzelf te vereenzelvigen.

Uit ‘Max Havelaar aan Multatuli’ uit *idee 527* meen ik op te kunnen maken dat Multatuli onderkende dat een publicist onvermijdelijk tot reflectie, afstandnemen en bemiddeling veroordeeld is. Daarom dreigt het schrijven voor een

groot publiek de authenticiteit van zijn teksten te ondermijnen, want wie schrijft, is uitgeleverd aan de dubbelzinnigheid. Dat verklaart weer zijn problematische verhouding tot het gedrukte woord en tot het publiek. Als de tekst verkoopbaar moet zijn, dan raakt ze vervreemd van de unieke lijdensgeschiedenis van de zender, te weten Multatuli. Zijn hoogstpersoonlijke moed raakt afgesleten tot een algemeen geaccepteerde leugen. Zo bezien is Multatuli een schrijver die aan schriftfobie lijdt: een schrijver die wel moet verwerpen wat hij doet, namelijk schrijven.

Echter, uit de versie van 'Max Havelaar aan Multatuli' die is opgenomen in de 'brief aan den Gouverneur-Generaal in ruste' blijkt dat het uiteenvallen in twee personen geen gevolg is van het schrijven voor publiek, maar al vanaf de geboorte een feit. Er is geen oorspronkelijke eenheid die pas verloren gaat tijdens het publiceren, want die eenheid was er al nooit.

Alles is blijkbaar tweeledig, ook de houding tegenover de tweeledigheid die hoort bij het schrijven. Dat betekent dat als de waarheid afslijt tot leugen in de handen van de lezers, het omgekeerde misschien eveneens mogelijk is: dat wat tot 'leugen' is afgesleten, kan in de handen van een lezer als Don Quichot of Woutertje Pieterse opnieuw waarheid worden. Waarheid en leugen (of: oprechtheid en onoprechtheid) zijn misschien geen tegengestelden, maar circuleren, ze veranderen in de loop van de tijd in elkaar. Waarheid neemt na de nodige slijtage de positie in van de leugen, en de leugen komt tot leven als de lezer dat wil. Wat zou betekenen dat er geen oorspronkelijke, volmaakt authentieke tekst bestaat die verloren gaat in de publieke ruimte: iedere tekst is altijd al aangetast door slijtage, altijd al op weg een cliché te worden, of herontdekt te worden als puntige waarheid.

Welnu: ik geloof dat precies deze rondgang van waarheid en leugen in de literaire *Ideën* beschreven wordt. Zo vangt *Woutertje Pieterse* aan met het moment waarop Wouter voor het eerst een roman gaat lezen, de roversroman *Glorioso*. We maken met hem kennis als hij op de drempel van de boekenwinkel staat te twijfelen: zal hij wel, zal hij niet naar binnen gaan?

Vervolgens legt de verteller uit hoe Wouter op de stoep van de winkel beland is. De jongen bezat sinds kort een eerste, onbewust vermoeden van de wellust, en kan daarom geen genoegen meer nemen met een literatuur die bestaat uit braafheid en gehoorzaamheid: hij 'walgde van de papieren perziken der naarstigheit'.¹⁰¹ Multatuli zinspeelt met deze perziken op de kindergedichten van Hieronymus van Alphen, waarin gehoorzame kinderen steevast met perziken en pruimen beloond worden. De verteller merkt op: 'Andere perziken kende hy (Wouter) niet, omdat die zoo niet voorkomen in 'n burgerhuishouden.'¹⁰² Er zijn voor Wouter kortom alleen maar vruchten van papier, die naar niets smaken en onecht zijn.

Wouter echter vermoedt dat er meer moet zijn dan een moraal van naarstigheit en gehoorzaamheid. Met de 'romanziekte' aangestoken door zijn

klasgenoten, zoekt hij naar middelen om aan het vereiste pand te komen voor de boekenwinkel (Wouter hoeft *Glorioso* niet te kopen, omdat dergelijke boekjes toen nog voor een klein bedrag in winkels werden uitgeleend). Hij besluit het Nieuwe Testament met gezangen van de familie te stelen en te verkopen. Zijn eerste stap in de bonte wereld van de roverij brengt hem dus onmiddellijk van het christelijke en deugdzame pad, zelfs nog voordat hij maar één letter in het boek gelezen heeft.

Het boek dat hij uitkiest is geschreven door Christian August Vulpius (1762-1827), zwager van Goethe. Vulpius was bibliothecaris en schreef triviaalliteratuur die vooral in de leesbibliotheken een groot succes werd. Hij maakte de roversroman tot een populair genre, dat ook in Nederland navolging kreeg.¹⁰³ Wouter is dus zeker niet de enige die gevoelig is voor het tekstplezier van het boekje, dat: ‘vet en belezen, op omslag en bladzyden teekens droeg van veel onzindelyk genot’.¹⁰⁴ Van uniciteit en originaliteit is geen sprake, behalve dan voor Wouter, want het is immers zijn allereerste roman. De verteller merkt ironisch op:

Al de Rinaldini’s en Fra Diavola’s van later tyden mogen niet op één dag genoemd worden met den onvergelykelyken held die gravinnen schaaakte by dozynen, pausen en kardinalen uitplunderde als feilbare menschen, en Wouter Pieterse schuldig maakte aan testamentsverduistering.¹⁰⁵

Wouter mag schuldig zijn aan testamentsverduistering, hij wint al lezende een innerlijk besef van wat eerzaam gedrag is. Als zijn moeder ontdekt dat hij het Nieuwe Testament heeft verkocht, wil hij niet vertellen waaraan hij dat geld heeft besteed:

Wouter was er de jongen niet naar om *Glorioso* te verraden. Dit had i juist zoo leelyk gevonden in dien Scelerajoso, die dan ook slecht afspeelt, zooals we gezien hebben.¹⁰⁶

Alhoewel *Glorioso* eerder geschreven lijkt om financiële dan om didactische redenen, is de avonturenroman van grote invloed op Wouter. Maar het boek heeft niet alleen een ethisch effect: Wouters verbeelding wordt evengoed geprikkeld door de vele geschaakte jonkvrouwen. Hij probeert tevergeefs meer te weten te komen over de details van datgene wat zich tussen man en vrouw afspeelt:

(...)de hoofdstukken waarin meisjes geschaakt werden, eindigden met eerbare puntjes of geheimzinnige gedachtenstrepen die Wouter tevergeefs tegen ’t licht hield om er meer van te weten.¹⁰⁷



Prent uit 1663 van de Zaagmolenpoort te Amsterdam. Op deze locatie heeft Multatuli diverse scènes uit *Wouertje Pieterse* gesitueerd. Wouter leest op deze plek *Glorioso*. Links wordt er was gebleekt, Wouter ontmoet Femke als ze hiermee bezig is.
Collectie Jos van Waterschoot

De ‘tooverwereld der romanlektuur’,¹⁰⁸ vol adellijke en katholieke figuren, bieden aan het burgerlijke en protestants opgevoede jongetje een alternatieve ruimte om in te vertoeven. Natuurlijk hangt het verhaal van de gemeenplaatsen aan elkaar: het is een volstrekt voorspelbare wereld van rovers, geschaakte vrouwen, koetsen, pausen en schatten. Tóch vindt Wouter te midden van deze voor de commercie geschreven, makkelijk te slikken avonturen, een eerste aanzet tot zelfbesef, en is het boekje het begin van zijn dichterschap.

Wouter bevrijdt zich niet van de ‘papieren’ moraal van Van Alphen door een ‘echt’ avontuur te beleven: Wouter ruilt de ene teksttraditie in voor de andere. Multatuli werkt in *Woutertje Pieterse* dus niet met simpele opposities, zet geen authentieke gebeurtenissen tegenover onecht moralisme. Op subtiele wijze toont Multatuli hoe al deze teksten hun betekenis ontleen aan de positie die ze ten opzichte van elkaar innemen. De ene tekst fungeert als onderpand voor de andere tekst, en alleen in verhouding tot elkaar weten ze bij Wouter een ‘waarheidseffect’ of ‘walging’ teweeg te brengen.

Dankzij de roversroman wordt Wouter zich ervan bewust dat hij is opgesloten in een afgemeten, grijze werkelijkheid. Als tot zijn verdriet zich in zijn leven geen enkel romantisch avontuur aandient, staart hij melancholiek naar de malende wieken van twee molens. Die molens voegen zich samen tot één gevleugelde figuur, Fancy genaamd. Deze Fancy tilt Wouter op en onthult hem dat hij ooit prins van het universum was, maar nu verbannen is, en alle verschillende levensvormen opnieuw moet doorlopen. Als een rode draad in de vertelling loopt de relatie die Wouter onderhoudt met deze Fancy-figuur, deze manifestatie van het afwezige – en evenwijdig daaraan loopt de relatie die Wouter met zichzelf onderhoudt.

Wouter leest de roman buiten. De lectuur biedt hem een tijdelijke ont-snapping aan de benauwde Amsterdamse woning. Wouter leest bovendien op een *brug* – de leuning fungeert als lessenaar – vlak bij de stadspoort. Brug en poort benadrukken wederom dat Wouter gesitueerd is in een grenssituatie, in een onbestemde ruimte tussen stad en platteland.

Het beeld van de overgang of drempel is dus belangrijk. Mertens laat in zijn onderzoek naar de ‘liminale poëtica’ zien dat in het denken over de moderne literatuur de figuur van de drempel (de ‘limen’) cruciaal is.¹⁰⁹ De literatuur markeert (net als de drempel) een ruimte die niet ondubbelzinnig tot het binnenste behoort en niet ondubbelzinnig buiten staat. Het verhaal over Wouter vangt aan op een drempelmoment, overigens ook in bredere zin, want Wouters initiatie in de literatuur markeert tevens het moment waarop Wouter definitief geen kind meer is, maar nog lang geen volwassene. En zo is het dus geen toeval dat we kennismaken met Wouter als hij twijfelend op de *drempel* van de boekwinkel staat, en dan het gevoel heeft dat de winkel hem ‘inslikt’.

Ik denk dat de driehoeksrelatie die er in *Woutertje Pieterse* bestaat tussen het 'ik', de intertekst en de tekst goed samengevat kan worden in dit beeld van de twijfelende Wouter op de drempel van de leeswinkel: de intertekst dreigt het 'ik' op te slokken, maar schept tegelijkertijd de mogelijkheid om tot een eigen autobiografische vertelling te komen. Vanaf die eerste scène thematiseert *Woutertje Pieterse* op verschillende niveaus de angst en tegelijkertijd het verlangen je volledig te verliezen in een oneindig uitdijend web van teksten. Wouter lijkt tegenover al die boeken weerloos, alsof hij niet over duidelijk omliggende karaktereigenschappen of een begrensde ego beschikt. Het is niet zo dat hij allerlei eigenschappen die hij al bezit, herkent in de romanpersonages: hij vindt pas een relatie tot zichzelf doordat de romans hem een genot voorhouden dat op een kwellende manier in zijn eigen werkelijkheid afwezig is.

Die angst 'ingeslikt' te worden treft niet alleen Wouter, maar ook het verhaal in zijn geheel. Met de bovenstaande beknopte samenvatting van *Woutertje Pieterse* doe ik namelijk nauwelijks recht aan de overdadige hoeveelheid citaten en intertekstuele referenties die de lezer al aan het begin van het verhaal te verwerken krijgt. Naast *Glorioso* vinden we verwijzingen naar (onder andere!) Jean Pauls *Flegeljahre*, de preken van dominee Splitvezel en dominee Van der Palm, *De brave Hendrik*, het gedicht 'de perzik' van Van Alphen, de *Spectator* van Van Effen, Richardsons *Charles Grandison*, de opera 'Hans Heiling', Moore's *Paradise and the Peri*, Linneaus' *Hortus Cliffortianus*, de gedichten van de kinderen uit de klas van meester Pennewip, het 'rooverslied' van Wouter en Multatuli's eigen *Minnebrieven*. Dit zijn enkel de interteksten die expliciet genoemd worden; impliciete toespelingen op bijvoorbeeld *Don Quichot* zijn dan nog buiten beschouwing gelaten.

We zien dus dat op metaniveau het verhaal óver Wouter al evenmin een stabiele identiteit heeft als Wouter zelf. Soms lijken de verwickelingen in *Woutertje Pieterse* rechtstreeks afkomstig uit de romans die Wouter leest – vol raadselachtige persoonsverwisselingen, eenvoudige meisjes die prinsessen blijken te zijn – en soms ironiseert de verteller Wouters behoefte aan avontuur, en blijkt zijn leven zich op geen enkele manier te willen voegen naar een narratieve ordening. Het is een fragmentarisch verhaal dat zich met horten en stoten ontwikkelt; soms zijn het veelmeer een aantal losse scènes dan dat er van een duidelijke plot sprake is.

Deze overdaad aan intertekstuele verwijzingen geldt echter niet alleen voor het Wouter-verhaal: in andere *Ideën* treffen we eveneens belangrijke toespelingen naar onder meer Sterne, Cervantes, Jean Paul en Heine. Auteurs als Polet, Jongstra en Vogelaar hebben al gewezen op de grote verwantschap tussen het werk van Multatuli en dat van deze vier humoristen.¹¹⁰ Jongstra en Polet hebben in essays Multatuli geplaatst te midden van zogenaamde 'opengewerkte' of 'tegendraadse' teksten. Zij beschouwen deze prozavorm volstrekt niet gebonden aan één historische periode. Polet redeneert dat er altijd

al twee vormen van proza tegenover elkaar hebben gestaan: ‘de ene volgt de meer beproefde methoden, geijkte vormen, de ander is meer tegendraads, vernieuwend.’¹¹¹ Tot dit tegendraadse ‘andere proza’ rekent hij onder andere Cervantes, Sterne en Multatuli. Jongstra stelt eveneens dat er door de eeuwen heen voorbeelden zijn te vinden van ‘opengewerkt proza’ en noemt dan schrijvers als Sterne en wederom Multatuli.¹¹² Vanuit die gedachtegang heeft hij gewezen op allerlei ‘opengewerkte’ elementen in Multatuli’s *Millioenen-studiën*.¹¹³

Inderdaad denk ik dat het ‘andere’ of ‘opengewerkte’ proza een belangrijke intertekst vormt voor de *Ideën*, maar dan vooral omdat deze werken ons dwingen om op een andere manier over de functie van de intertekst in de *Ideën* na te denken.

Voordat ik echter meer in detail zal laten zien welke andere functie ik toeken aan de intertekst, is het goed om eerst stil te staan bij de verschillende manieren waarop er over reflexiviteit kan worden nagedacht. De intertekstualiteit kan begrepen worden als een van de vele vormen van literaire reflexiviteit. Op het moment dat het algemene denken over reflexiviteit en reflectie verandert, verandert het denken over intertekstualiteit.¹¹⁴

Reflecties over reflexiviteit

Winfried Menninghaus laat in *Unendliche Verdopplung* zien dat in het midden van de achttiende eeuw in de literatuurkritiek allerlei literaire vormen van verdubbeling nog als vaak overbodige of betekenisloze herhalingen werden beschouwd. Dat veranderde toen de romantici dergelijke verdubbelingen op gingen vatten als een betekenisvol element. Het vermogen om te spelen met parallellen en symmetrieën werd toen gezien als hét belangrijkste kenmerk van de literatuur. De *Frühromantiker* waren de eersten die in het denken over literatuur dit vermogen tot zelfverdubbeling en zelfreflexiviteit centraal stelden. Menninghaus betoogt dat deze romantische theorie zowel op het structuralisme van Jacobson anticeerde, als op de ‘poststrukturalistische Metakritik und Radikalisierung’ van dit structuralisme.¹¹⁵

Menninghaus onderscheidt twee manieren van denken over de reflectie. Als eerste behandelt hij de plaats die de reflectie krijgt in de ‘Metaphysik der Präsenz’. In deze metafysica wordt het spiegelbeeld beschouwd als iets wat secundair is. Dit denken veronderstelt een origineel ‘zijnde’, volmaakt ongereflecteerd. De representatie van dit ‘zijnde’ in een afbeelding of beeld, wordt verondersteld pas in tweede instantie te ontstaan:

Diese Metaphysik der Präsenz (...) lebt von der ausdrücklichen oder unausdrücklichen Annahme eines Seins, Sinns oder Geistes, die

sozusagen an sich selbst sind, was sie sind, über eine vorgängige Präsenz verfügen, welche dann lediglich nachträglich in Zeichen repräsentiert wird.¹¹⁶

In zijn meest extreme vorm leidt deze metafysica tot de overtuiging dat de kunst zélf niets anders is dan een overbodige verdubbeling, een ijdele herhaling van het zijnde. De kunst zou niet veel meer kunnen bieden dan een 'leugenachtige' reflectie van het 'ware' origineel, en dus slechts van secundair belang zijn en altijd moreel dubieus. Deze metafysica werkt met begrippenparen die zijn opgedeeld in 'voor' en 'na' de reflectie, zoals model/afbeelding, schepper/schepping, leven/literatuur, brontekst en navolging. De poëtica van Aristoteles is geheel gebouwd op deze metafysica, en ook in de grotvertelling van Plato is de zichtbare realiteit slechts een secundair en inferieur schaduwbeeld van het primaire en ongereflecteerde Idee, en is de kunst op haar beurt weer een spiegeling of nabootsing van dit schaduwbeeld.

Maar ook Rousseaus ethiek van het authentieke, zoals ik die hierboven heb geschetst, leunt op deze metafysica: authentiek is immers alles wat (nog) niet gespiegeld is. Het structuralisme van Jakobson leunt volgens Menninghaus eveneens nog altijd op de hierboven geschetste metafysica, al heeft het structuralisme geen ideologische bezwaren tegen de kunst.

De poëtische geschriften van de *Frühromantiker* zijn echter verre van eenduidig. En omdat Friedrich Schlegel, Novalis en Hölderlin zo nadrukkelijk de reflectie centraal stelden in hun poëtische discours kan de redenering precies de andere kant op gekanteld worden. We zouden evengoed kunnen betogen dat ze de weg hebben geopend naar een radicaal andere logica waarin het moment waarop de spiegel alles in tweeën breekt niet als secundair en ondergeschikt wordt gedacht, maar als primair en (de)constructief. Menninghaus stelt:

Diese 'klassische' Logik von Vor und Nach, Prä- und Re- wird von den Romantikern an dem dafür prädestinierten Begriff der Reflexion durchbrochen. Eine Spiegelung, eine Reflexion fügt sich in ihrem Verständnis nicht länger einem vorausgesetzten Gespiegelten, Reflektierten hinzu, vielmehr konstituiert die Bewegung der Reflexion – die ein Dual, eine gespaltene Figur der *différence* ist – allererst beides, das Reflektierende *und* das Reflektierte.¹¹⁷

Menninghaus betoogt dat het deconstructivisme van Derrida gezien kan worden als een radicalisering van de gedachtegang die al door Schlegel en Novalis geformuleerd is.¹¹⁸ Zij waren al gestuit op 'Die Einsicht in die Produktivität und Konstitutivität des Re- und ihre Kehrseite, die Dekonstruktion eines selbstpräsenten Seins, Sinns oder Geistes...'¹¹⁹ Menninghaus beschrijft dus hoe Derrida, voortbouwend op de romantici, aan de reflexiviteit een vol-

strekt andere plaats gaf dan gebruikelijk was. De reflectie wordt nu als een primair gegeven opgevat: er zou altijd al sprake zijn van een dubbele visie, van een gelijktijdigheid van spiegelbeeld en spiegeling. Derrida vraagt ons de volgende omkering voor te stellen:

Imagine that mirrors would not be *in* the world, simply, included in the totality of all *onta* and their images, but that things ‘present’, on the contrary, would be in *them*.¹²⁰

In deze redenering is er geen sprake meer van een tragische val vanuit de oorspronkelijke, natuurlijke eenheid naar een toestand van gespletenheid. Derrida stelt integendeel dat er altijd al sprake is van heteronomie, van *différance*. Het gaat hier dus om meer dan alleen een verschuiving in het denken over literatuur. Derrida waardeert de spiegeling als primair, hij denkt dit tot in zijn uiterste consequentie door en doorbreekt daarmee het bouwwerk van de klassieke logica en de metafysica.

Sterne: ‘Schrylings op myn pen’

Als de Frühromantici een nieuw discours ontwikkelen over de werking van de spiegeling, dan heeft dat tevens gevolgen voor de wijze waarop ze literaire werken interpreteren. De toneelstukken van Shakespeare worden door hen bewonderd om het vernuftig gebruik van symmetrieën. Verder gaven ze een nieuwe duiding aan *Don Quichot* van Cervantes, over wie Schlegel beweerde: ‘Im Cervantes *reimen sich auch die Gedanken, und das ist das Wesentlichste*.’¹²¹ Bovenal recipieerde Schlegel Goethe’s *Wilhelm Meister* als de doorbraak van een nieuwe, zelfbewuste kunst.¹²²

Parallellen, symmetrieën en spiegelmomenten werden nu als betekenisvol en als wezenlijk voor de literatuur geacht. Op het zelfde moment veranderde echter niet alleen het denken over de literaire kunst, maar ook die kunst zelf. Vooral in het proza zien we het spel met allerlei vormen van verdubbeling een bloeiperiode doormaken.

Aan het einde van de achttiende, begin negentiende eeuw kwam de semi-fictieve autobiografische roman op. Een vroeg voorbeeld van deze semi-fictieve autobiografische roman is *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (verschenen tussen 1759 en 1767, in negen delen) van Laurence Sterne. Hierin zien we hoe Tristram schrijft aan zijn eigen autobiografie. Het schrijven van een tekst wordt dus in de tekst zelf in het centrum van de aandacht geplaatst. Daarmee heeft de roman ten minste een tweeledige structuur: naast de avonturen in het leven van Tristram zelf, zien we tegelijkertijd hoe Tristram werkt aan de beschrijving van dat leven.¹²³

Sterne is vooral in Duitsland niet onopgemerkt gebleven.¹²⁴ Naast de vele vertalingen en meer slaafse navolgingen, zijn andere schrijvers op een subtielere manier omgegaan met de erfenis van Sterne. E.T.A. Hoffmann bijvoorbeeld publiceerde tussen 1819 en 1821 *Lebensansichten des Katers Murr*.¹²⁵ Daarin lezen we hoe kater Murr zijn autobiografie schrijft. Hij doet dit door met zijn nagels de biografie van *Kapellmeister* Johannes Kreisler aan repen te scheuren en er vervolgens zijn eigen verhaal 'in' te schrijven. De roman heeft dus net als *Tristram Shandy* een dubbele structuur: de fragmentarische biografie van Kreisler wordt onderbroken door de fragmentarische autobiografie van Murr. Of andersom, want beide scribenten leven in de illusie dat ze de ander overheersen.

Het werk van Heinrich Heine vertoont eveneens verwantschap met dit zelfreflexieve proza. In 1827 publiceerde hij zijn *Ideen. Das Buch Le Grand*. In dat wederom semi-autobiografische en fragmentarische boek zijn meerdere vertellingen door elkaar heen geweven, en één van de verhaallijnen beschrijft de gevolgen van de komst van Napoleon in Düsseldorf.

Ten slotte wordt Jean Paul Friedrich Richter genoemd als 'kind' van Sterne. In *Flegeljahre* voert Jean Paul twee broers op, Walt en Vult, die in de roman tezamen schrijven aan het manuscript van een dubbelroman getiteld *Hoppelpoppel Tag und Nacht*.¹²⁶ De ene broer is gehoorzaam en neigt naar het sentiment, de andere is een vrijbouter en neigt naar satire. *Flegeljahre* is fragmentarisch van opzet. De invloed van Sterne blijkt duidelijk uit het spel met de lezer en de vertelwijze; zo komt in *Flegeljahre* een 'Ausschweifung in der Ausschweifung' voor, precies zoals Sterne in *Tristram Shandy* plaatsmaakt voor een *digression* over *digressions*.¹²⁷ Jean Paul was in Multatuli's jeugd een populaire schrijver en Multatuli had als zeventienjarige jongen een rijmbewerking gemaakt van een verhaal van Jean Paul, 'de oudejaarsnacht eens ongelukkigen'.¹²⁸

De literaire werken van Sterne, Hoffmann, Jean Paul en Heine stellen op alle mogelijke manieren het 'zichzelf zien' aan de orde. In deze literaire werken wordt de illusie van een volledige en adequate representatie van het 'ik' doorbroken. De hoofdpersoon is meestal een kunstenaar, en die kunstenaar wordt gedreven door de wens om zichzelf te zien. Het oog van de kunstenaar is een oog dat zich naar zichzelf wil keren, zichzelf zou willen zien als het zichzelf ziet.¹²⁹ Dat is onmogelijk, daar is een ander oog voor nodig, dat echter dan in zijn werking als oog onzichtbaar wordt. Er ontsnapt dus altijd iets, een volledige reflectie op de reflexiviteit van het kunstenaarschap blijkt onmogelijk. Al deze literaire werken maken cirkelbewegingen rondom een zelf dat zichzelf nooit compleet aanwezig kan stellen.

Dit onvermogen om het zelf volledig te representeren in een tekst zien we overigens bij Multatuli al in een brief uit 1851, als hij jeugdvriend en uitgever Kruseman benadert. Hij zegt dat hij Kruseman wil beschrijven welke 'inwendige' avonturen hij heeft gekend, maar dat hij tegen het schrijven opziet.

Douwes Dekker schrijft: 'Ik wou dat een ander het kon doen. Maar 't moet een ander zijn die *in* mij was.'¹³⁰ Er is een ander-in-het-ik nodig om het inwendige leven te beschrijven, maar daarvoor is vervreemding nodig ten opzichte van zichzelf en daarmee valt degene die schrijft al nooit meer volledig samen met zijn onderwerp: zijn innerlijk leven.

In veel van deze werken komt dus het motief van de zelfvervreemding en het 'andere ik' of de dubbelganger voor.¹³¹ Degene die de term 'dubbelganger' in zijn huidige betekenis muntte was Jean Paul, in *Siebenkäs* uit 1796; onder *Doppelgänger* verstond hij 'Leute, die sich selber sehen'.¹³² E.T.A. Hoffmann zal in zijn griezelverhalen het angstaanjagende van dit dubbelganger-motief ten volle benutten: de dubbelganger is een schaduwwezen dat niet leeft en niet dood is en in zijn ongrijpbaarheid de personages altijd blijft achtervolgen.¹³³ Freud op zijn beurt zal een psychoanalytische duiding geven aan de dubbelgangerfiguren in *Der Sandmann* van Hoffmann. Voor de horror die deze literatuur bij de lezer oproept munt hij de term 'unheimlich', omdat volgens hem bij Hoffmann zowel het geheime (heimliche) en het vertrouwd-huiselijke (heimische) op een verontrustende manier samenkomen.¹³⁴

De dubbelganger bevindt zich niet alleen op het niveau van de personages, maar eveneens op het niveau van de vertelsituatie. In deze werken zijn er meerdere schrijvers tegelijkertijd aan het woord. De al eerder geciteerde Sarah Kofman merkt op dat in *Kater Murr* door de verstrengeling van de biografie van een musicus en de autobiografie van een kat, de tekst atopisch is geworden en niet te determineren tot één genre.¹³⁵ De tekst is een 'bastaard', dat wil zeggen zonder een betrouwbare stamboom. Die onduidelijke herkomst van de tekst wordt gespiegeld in de raadselachtige 'natuur' van de hoofdpersonen: de kater is een menselijke, al te menselijke kat en Johannes Kreisler is een diabolische figuur die met een dierlijke lenigheid tracht te ontsnappen aan de strenge maatschappelijke orde.

De metafysische tegenstelling tussen het dierlijke als laag, en het menselijke als verheven, wordt hier aan flarden gereten. Duncan Large vat in een artikel over Kofmans studie van Hoffmann haar standpunt als volgt samen:

The formula of the double autobiography, such a perspectivistic pluralization on the textual level, Kofman argues, reflects the radical subversion of the 'subject of autobiography': 'Such a "rhapsody"... effaces the signature of the proper name and of the single author'.¹³⁶

Er is geen sprake meer van een stabiel 'autobiografisch subject': de kat en de musicus raken onderling met elkaar verweven door de 'rapsodische' mengeling van beider tekstfragmenten. Kofman betoogt dat Hoffmann de spot drijft met de illusie dat er één auteur bestaat die de 'vader' is over zijn tekst,

over het tekstcorpus – alsof de schrijver ooit volledig kan samenvallen met de teksten die zijn naam dragen. Noch Kreisler, noch Murr zijn in staat de ander te overmeesteren, geen van beiden kan zich de ware auteur noemen van de tekst. Wat betekent dat Hoffmann zelf al evenmin autoriteit uit kan oefenen over zijn eigen tekst; de complete betekenis van het boek ontsnapt aan hem net zo goed als aan Kreisler en aan Murr. In *Kater Murr* is er geen autobiografisch subject aanwezig dat identiek is aan zichzelf, maar wordt er in kringen gedraaid rondom de afwezigheid van zo'n eenheid.

Bovendien wordt in deze literatuur de lezer voortdurend bewustgemaakt van het feit dat hij een *geschreven* tekst in handen heeft. Er wordt gespeeld met lettertypen, misdrukken, fictieve ingrepen door de censuur, paginaopmaak, kortom alles wat een gedrukte tekst onderscheidt van de gesproken taal. Het artificiële van de schriftelijke communicatie wordt niet verworpen, maar gebruikt als vruchtbare bodem voor literair spel.

Kofman bijvoorbeeld becommentarieert de 'citationaliteit' van Hoffmann's werk. Ze wijst erop dat Hoffmann zijn eigen *Kater Murr* geënt heeft op Tieck's *Der gestiefelte Kater*, terwijl Tieck op zijn beurt zijn komedie op het werk van Cervantes gegraveerd had. Cervantes ten slotte componeerde *Don Quichot* vanuit een parodistische omgang met het genre van de ridderroman. Deze opeenstapeling van citaten maakt volgens Kofman *Kater Murr* tot een roman over intertekstualiteit. In zo'n roman is er geen sprake meer van een stabiel, duidelijk begrensde tekstcorpus, maar een serie van schrijvers die op subversieve wijze hun eigen verhaal krassen op of in het verhaal van een ander (Hoffmann bij Tieck, Tieck bij Cervantes, Cervantes bij...).

Zo zijn we terug bij de intertekstualiteit. De nadrukkelijke intertekstuele verwijzingen in *Kater Murr* ondermijnen volgens Kofman de illusie dat een roman uit louter originele mededelingen van een coherent subject zou kunnen bestaan, want er wordt blootgelegd hoe iedere tekst altijd al doorweven is met citaten van anderen, die ook al waren samengesteld uit citaten van anderen... en dat *ad infinitum*. Zoals het coherente autobiografische subject uit het gezichtsveld van de autobiograaf verdwijnt, zo verdwijnt eveneens de brontekst uit zicht, een brontekst die deze spiraal van naar elkaar verwijzende teksten tot een einde zou kunnen brengen.

Duncan Large heeft het standpunt van Kofman samengevat en wijst op de door haar ontwikkelde notie van een 'paradoxical primacy of intertextuality':

(...) the paradoxical primacy of intertextuality (...) radically undermines such notions as authenticity or originality of expression. Writing itself is a system of diabolical, spectral doubles, each 'haunting' the rest.¹³⁷

Deze notie van een primaire intertekstualiteit, is vooral relevant voor mijn interpretatie van *Woutertje Pieterse*. We leren Wouter niet kennen als iemand met een aantal vaste eigenschappen, maar als iemand die van meet af aan niet goed kan bepalen waar hijzelf begint en waar hij dreigt te verdwijnen in een fictieve romanwereld, die onder de verwarring tussen ‘zijn’ en ‘niet-zijn’ gebukt gaat. Het is geen toeval dat in de opening de verteller meedeelt dat Wouter door zijn klasgenoten met de romanziekte was aangestoken: zijn lichaam was niet immuun voor invloeden van buitenaf, maar hij had vreemde verlangens toegelaten.

Precies zo is er in *Woutertje Pieterse* geen sprake van een gesloten tekstcorpus: het lichaam van de tekst is van meet af aan ‘geïnfecteerd’ door andere teksten, en stelt dus op vele niveaus het idee van de autonome, autoritaire tekst ter discussie. Bij Multatuli begint alles met het spiegelen aan en het incorporeren van teksten van anderen, teksten die op hun beurt uit een bijna eendeloze serie van spiegelingen en verwijzingen bestaan.

Men heeft zich al vaker de vraag gesteld of en hoe Multatuli beïnvloed is door Laurence Sterne. Sötemann meende bijvoorbeeld dat er grote overeenkomsten waren tussen *Tristram Shandy* en *Max Havelaar*, maar De Voogd reageerde daar onomwonden op: ‘In de Europese letterkunde heeft ‘Sterne’ ongetwijfeld veel invloed gehad, en veel navolgers. Naar mijn weten zit Eduard Douwes Dekker daar echter niet bij, wat de geleerden ook mogen zeggen.’¹³⁸

Voor de stelling van De Voogd lijkt te pleiten dat Multatuli zelf in de zevende bundel *Ideën* beweert dat hij dan voor het eerst *Tristram Shandy* leest, wat zou betekenen dat hij dus onmogelijk al ten tijde van *Max Havelaar* door Sterne kan zijn beïnvloed. Terwijl hij bezig is aan *Woutertje Pieterse* breekt hij vrij plotse-ling af bij het woord ‘kapriolen’, begint een nieuw nummer en stelt dan:

Van Sterne gesproken, ’t zal zeker menigen lezer verwonderen als ik verze-ker eerst zeer onlangs – en zonder onmatig genoegen – z’n *Tris-tram Shandy* gelezen te hebben.¹³⁹

Tegen de stelling van De Voogd pleit echter de brief die Multatuli in 1851 schrijft aan uitgever en schoolvriend Kruseman. De brief is een aankondiging van zijn toekomstig schrijverschap; Douwes Dekker zinspeelt erop dat de brief gepubliceerd zou kunnen worden. In de brief worden diverse intertekstuele toespelingen gemaakt, en naar ik meen ook op *Tristram Shandy*. Hij heeft in de brief allerlei visuele elementen verwerkt, zoals bijvoorbeeld een grafische weergave van de schommeling die kenmerkend zou zijn voor zijn leven:

Is niet een brief als deze de trouwste schets die gij hebben kunt.
Ziet ge er niet duidelijk uit het ^^^ van mijn leven?
Thans is het hoogstens ^^^.
Weldra zal ik een liniaal nodig hebben —.¹⁴⁰

Het visuele spel met de lijnen roept onmiskenbaar associaties op met een soortgelijke passage in *Tristram Shandy*, waarin Sterne de verhaallijnen in zijn boek eveneens letterlijk verbeeldt door middel van lijnen met allerlei wilde kronkelingen erin.¹⁴¹ Ook hij stelt in het vervolg een rechte lijn te gaan volgen: ‘a line drawn as straight as I could draw it, by a writing-master’s ruler’.¹⁴²

Douwes Dekker kón al voor 1851 met *Tristram Shandy* kennism gemaakt hebben, zelfs in een Nederlandse vertaling, en hetzelfde geldt voor Kruseman. Er waren in Nederland al in de achttiende eeuw vertalingen verschenen en in 1837 verscheen er een die veel aandacht kreeg, namelijk van Geel en Nayler.¹⁴³ Bovendien waren er in Nederland al lange tijd Franse en Duitse vertalingen te verkrijgen.

Maar wat bewijst zo’n gelijkenis met *Tristram Shandy* in de brief aan Kruseman, en wat bewijst Multatuli’s latere ontkenning door *Tristram Shandy* te zijn beïnvloed, over de werkelijke invloed van Sterne? Het werkelijke probleem is hier dat een notie als ‘beïnvloeding’ nog altijd leunt op een *Metaphysik der Präsenz*. Zolang we dit begrip blijven hanteren, denken we nog altijd dat er ergens een primaire brontekst bestaat, en dat er een secundaire tekst is die wellicht beïnvloed is door de bron. Terwijl juist als het gaat om een roman als *Tristram Shandy* deze traditionele noties als ‘beïnvloeding’ en ‘schatplichtigheid’ op zijn zachtst gezegd problematisch zijn.

Zonder het geduld van de lezer onnodig lang te willen tarten, zal ik daarom eerst nog wat langer uitweiden over *Tristram Shandy* van Laurence Sterne voordat ik naar Multatuli terugkeer. In dat boek belooft autobiograaf Tristram (net als Rousseau) ons alles over zijn leven en zijn opinies te zullen vertellen, maar raakt hij al schrijvende nooit zover dat hij over ‘zichzelf’ komt te spreken. Swearingen heeft betoogd dat Sterne hier een demonstratie geeft van een *decentered self*: Tristram kan alleen via zijn uitweiding over andere mensen en over andere boeken iets van zichzelf tonen, maar nooit vertelt hij rechtstreeks iets over zichzelf.¹⁴⁴ Zoals Tristram zichzelf alleen kan tonen via anekdoten over anderen, zo is de tekst samengesteld uit citaten, parodieën, allusies en ontleningen aan anderen.

Tristram komt nooit tot een ‘kern’, want achter ieder citaat blijkt een ander citaat schuil te gaan, dat weer toelichting behoeft, et cetera. Een bekend voorbeeld van deze gelaagdheid is het bezwaar dat Sterne maakt tegen schrijvers die plagiaat plegen:

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another?
Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope?¹⁴⁵

Dit bezwaar tegen plagiaat is echter niet door Sterne zelf geformuleerd, maar door hem overgenomen uit Burtons *The Anatomy of Melancholy*. Burton, op zijn beurt, heeft zijn bezwaar tegen plagiaat natuurlijk eveneens ontleend aan anderen.¹⁴⁶ Christopher Ricks heeft in een inleiding op *Tristram Shandy* betoogd dat de metafoor van *wheels-within-wheels* geschikt is om deze en andere patronen van zelfverwijzing in de roman te duiden:

Sterne takes all such patterns of wheels-within-wheels as far as they can go. (...) (a)t every moment, an infinite regression lies in wait for the unwary. Such vertiginous regressions, mirrors reflected in mirrors, are a characteristic anxiety of modern literature.¹⁴⁷

Als spiegels zich in elkaar spiegelen dan is er geen beginpunt meer aan te wijzen. Ieder weerkaatsing is op zichzelf al een weerkaatsing van een weerkaatsing, en dus dreigt overal het gevaar van de 'infinite regression'. We zouden kunnen stellen dat net als bij Hoffmann, er bij Sterne sprake is van een 'paradoxical primacy of intertextuality'. De tekst ontspringt vanuit een veelvoud aan spiegelingen.

Gezien dit probleem van de oneindige regressie, meen ik dat de relatie tussen Multatuli en Sterne niet in termen van invloed of schatplichtigheid geformuleerd zou moeten worden. Misschien moeten we Sterne zien als een *unheimliche* dubbelganger van Multatuli: iemand die enerzijds een vertrouwde gast is in zijn tekst, maar tegelijkertijd als een paard van Troje Multatuli's pen geheel dreigt over te nemen. Inderdaad maakt Multatuli ten opzichte van Sterne altijd een dubbele beweging: hij haalt hem dichtbij, maar probeert hem tegelijkertijd op afstand te houden. In de brief aan Kruseman lezen we bijvoorbeeld:

En nu doe ik een soort van eed dat ik, zodra ik mij weer tot schrijven zet, schrijven zal wat *ik* wil, en niet wat mijn pen wil.¹⁴⁸

Vergelijk dat met de opmerking in *Tristram Shandy*:

– But this is neither here nor there – why do I mention it? – Ask my pen, – it governs me, – I govern not it.¹⁴⁹

Als we zien hoe Sterne meeklinkt in de uitspraak, dan wordt de mededeling van Multatuli uitermate ambivalent. Hij lijkt hier ondubbelzinnig de con-

trole over zijn eigen pen te heroveren ('ik zal schrijven wat ik wil'), maar tegelijkertijd spreekt hij hier niet alleen zelf, maar laat hij al citerend ook Sterne (of: de Sterniaanse humor) het woord voeren. Er schrijft iemand anders mee, juist op het moment dat hij benadrukt zélf te schrijven, en die ander voegt een betekenis toe waarover hij geen volledige controle heeft.

De nabijheid van Sterne blijft Multatuli in zijn *Ideën* achtervolgen. In de eerste bundel *Ideën* geeft Multatuli zijn 'zeeziekte-vertelling'. Deze vertelling is nadrukkelijk geënt op *A Sentimental Journey*, de tweede roman van Sterne. In een noot bij deze vertelling klaagt Multatuli over het feit dat er geen enkele recensie is verschenen over dit *idee*. Ironisch trekt hij uit het zwijgen van zijn landgenoten de conclusie dat: 'm'n zeeziekte-vertelling niet alleen zeer ver beneden Sterne's *Sentimental Journey* staat, maar zelfs gebleken is in zeer letterlyken zin *beneden kritiek* te wezen'.¹⁵⁰ Waaruit we kunnen opmaken dat hij getracht heeft iets te schrijven dat Sterne overtreft, of dat in ieder geval op het werk van Sterne voortborduurde.

Aan het einde van zijn schrijverscarrière, in de zevende bundel *Ideën*, komt hij wederom te schrijven over Sterne. In *idee* 1274 stelt hij dat hij *Tristram Shandy* dan pas voor het eerst gelezen heeft, en zonder 'overmatig genoeg'. Daarmee stelt hij Sterne weer op een ferme afstand: toen hij *Max Havelaar* schreef was hij niet door *Tristram Shandy* beïnvloed, want hij kende dat boek toen nog niet. In *Max Havelaar* ging hij dus nog niet de strijd aan met Sterne, zoals hij dat met zijn zeeziektevertelling wel heeft gedaan.

Sterne staat op een afstand. Lezen we echter de laatste hoofdstukken van *Woutertje Pieterse* in de zevende bundel, dan valt op dat Wouter steeds meer uit het centrum van de vertelling verdwijnt, en er steeds meer plaats komt voor een ironisch spel dat de verteller speelt met de schriftelijke bronnen die hij zou raadplegen bij het schrijven van *Woutertje Pieterse*:

De ware wysgeer raadpleegt andere bronnen! Met deftige huivering wendt hy 't oog af van de dingen die naby hem zyn, om ze te vestigen... kortom, ik heb de Pliniussen geraadpleegd, en vervolgens alle andere schryvers, latynsche, grieksche, fransche, nadowessische, jazelfs hollandsche... allen, allen!¹⁵¹

De ironische strekking van de passage lijkt gemakkelijk vast te stellen: hij bedoelt hier te zeggen dat hij natuurlijk wel degelijk het oog houdt op de dingen die nabij zijn, en er niet voortdurend autoriteiten op naslaat. De ironie kantelt misschien wel naar de andere zijde. Terwijl hij dit schrijft, gaat zijn vertelling over Wouter steeds meer op *Tristram Shandy* lijken. Dat Multatuli hier inderdaad moeite heeft om Sterne op een veilige afstand te houden, blijkt wel uit de opmerking die hij even later maakt:

Sterne hinderde me waarachtig al lang genoeg, en zat, God weet sedert hoeveel bladzyden, schrylings op m'n pen z'n leelykste buitelingen te bedenken. Wie dat niet merkte!¹⁵²

Zoals Sterne bezwaar maakte tegen het plagiaat door iemand anders te plagiëren, zo raadpleegt Multatuli Sterne, als hij bezwaar wil maken tegen het raadplegen van bronnen.

Sterne schrijft met hem mee, zit schrijlings op zijn pen en ontregelt iedere ondubbelzinnige strekking van zijn betoog. Wat al eerder bleek in de tekst 'Max Havelaar aan Multatuli', is hier eveneens aan de hand: de eenduidige grens tussen het 'ik' en de 'ander *in my*' wordt opgeheven, er spreken meerdere stemmen tegelijkertijd, er werken meerdere handen tegelijkertijd aan de tekst, en geen van die handen kan volledig controleren wat de ander doet. De relatie tussen tekst en intertekst loopt niet langs de rechte lijnen van schatplichtigheid of invloed: de intertekst ontregelt integendeel door zijn *schrijlingse* aanwezigheid het denken in rechte lijnen.

Dan wil ik ten slotte nog wijzen op het raadselachtige personage Ernest Stern in *Max Havelaar*. De geheimzinnige verhouding die Stern heeft tot Sjaalman heeft al vele interpreten weten te fascineren. Als Droogstoppel Sjaalman voor het eerst na hun gedeelde kindertijd weerziet op straat, herkent hij hem aanvankelijk niet, maar ziet hij hem aan voor een vreemdeling, een Duitser. Later blijkt dat Sjaalman inderdaad Duitse gedichten schrijft.

Uiteindelijk zal de Duitse Stern het verhaal over Havelaar gaan vertellen, en hij doet dat door de stukken uit het pak van Sjaalman te bewerken. Deze Stern heeft een 'tint van letterkunde over zich', wat volgens Droogstoppel bij de meeste Duitsers het geval is.¹⁵³ De hoofdstukken van Stern rieken volgens de koffiehandelaar naar 'duitsche opgewondenheid'.¹⁵⁴ De verwarring die aldus ontstaat tussen de twee talen wordt door Droogstoppel als volgt becommentarieerd: 'Ge ziet, de verkeerde wereld was in myn huis: de *Hollander* had in het Duitsch geschreven, en de *Duitscher* vertaalde in het Hollandsch.'¹⁵⁵ Er is dus voor Droogstoppel een gevaarlijke mengeling van culturen aan het woord: we weten nooit wat van de Duits schrijvende Nederlander Sjaalman afkomstig is, en wat van de Nederlands schrijvende Duitser Stern.

Sjaalman schrijft Duitse verzen en heeft gelijk alle Duitsers een 'tint van letterkunde' over zich, Stern leert bijzonder snel Nederlands. Dat suggereert dat beiden nauw met elkaar verbonden zijn. Dubbelgangers?

De voornaam van Ernest Stern is een anagram van Sterne, de achternaam spreekt voor zich. Precies deze Ernest Stern is een bijzonder zelfbewuste verteller, die een lange uitweiding houdt over uitweidingen, die Max Havelaar portretteert als een vliegenreddende dichter, hem laat draven op zijn 'stok-

paardje over de tegenstellingen'.¹⁵⁶ Het zijn elementen die verwijzen naar *Tristram Shandy*.

De vertelsituatie in *Max Havelaar* wordt echter niet uitsluitend bepaald door het spel tussen Stern en Sjaalman, want naast Stern werkt ook Frits Droogstoppel mee aan de tekst, en Marie Droogstoppel zal ten slotte alles overschrijven in het netschrift. Er zijn al verschillende publicaties verschenen waarin men nauwkeurig probeert te ontrafelen hoe de alwetende verteller uit het Havelaar-gedeelte zich precies verhoudt tot de schrijvende personages uit de raamvertelling, en daartoe rekent men dan Stern, Frits en Sjaalman.¹⁵⁷ Opvallend is overigens dat in dit onderzoek vooral de relatie tussen Stern en de alwetende verteller in het Havelaar-gedeelte de volle aandacht krijgt, en dat geen van de interpreten zich bekommert om de rol van Marie. Blijkbaar spreekt het voor zich dat dit toch opstandige meisje tijdens het overschrijven naar het netschrift niet van de gelegenheid gebruik heeft gemaakt om allerlei zaken toe te voegen of te schrappen.¹⁵⁸

Feitelijk zijn er ten minste vijf mensen die zich op een of andere manier met het manuscript kunnen bemoeien: Droogstoppel, Sjaalman, Frits, Marie en Stern. Maar hoe kunnen we ooit nog bepalen wie precies wat heeft geschreven? Dat is en blijft onduidelijk, en dat is geen zwakte in de vertelstructuur, maar een bewust en intertekstueel geladen spel. Want precies zo had Sterne de eenduidige vertelsituatie laten exploderen in *Tristram Shandy*, en die klap trilde na in *Flegeljahre* van Jean Paul, in *Ideen. Das Buch Le Grand* van Heine, en in Hoffmanns *Kater Murr*. Door de notie van een primaire intertekstualiteit raakt alles aan het wankelen, want er zit altijd al een andere auteur schrijlings op de pen van de schrijver, een auteur die op een ontregelende manier 'mee'schrijft'.

De gevolgen van dit schrijlings-schrijven zijn verontrustend te noemen: al deze penvoerders (de schwärmende Stern, de opstandige Marie, de pedante Frits, de utilitaire Droogstoppel, de idealistische Sjaalman) schrijven hun visie in en op de tekst van een ander, zodanig dat onmogelijk is vast te stellen wat de zuivere 'brontekst' is en wat de secundaire toevoeging door latere bewerkers. Ieder tekstfragment in *Max Havelaar* is altijd al een bewerking, altijd al door een veelvoud aan handen geschreven, altijd al samengesteld uit citaten.

Als we ons buigen over de vertelstructuur in *Max Havelaar*, dan is lange tijd de vraag gesteld: welk personage of welke verteller heeft in *Max Havelaar* nu precies wat geschreven? Maar we zouden ook kunnen vragen: hoe wordt het de lezer in *Max Havelaar* onmogelijk gemaakt nog ondubbelzinnig vast te stellen wie er nu precies het woord tot hem richt; en welke reflectie maakt de roman daarmee over de gevolgen van het schrijven?¹⁵⁹

Cervantes: verspilde ridderlijkheid

De laatste intertekstuele relatie die van belang is voor een goed inzicht in het 'ik' in de *Ideën*, is die tussen *Don Quichot* en *Woutertje Pieterse*. Menninghaus wees al op de functie die *Don Quichot* vervulde in het veranderende denken over reflexiviteit bij de romantici. Vanaf dat moment blijft Cervantes opduiken als ijkpunt in het denken over het zelfbewuste en dus gespleten subject in de moderne literatuur. Freud bijvoorbeeld hield zich intensief bezig met het werk van Cervantes, terwijl Michel Foucault in *De woorden en de dingen* de *Don Quichot* eveneens beschouwt als de eerste 'moderne' roman, omdat de roman zich niet meer buigt over de wereld, maar over zijn eigen fictionaliteit.¹⁶⁰ Cervantes mag niet ontbreken in een uiteenzetting over de manieren waarop in literatuur het 'ik' voor de spiegel kan staan.

Wouter is door zijn klasgenootjes aangestoken door de romanziekte en wil een roversroman lezen. Hij hoopt in zijn eigen leven avonturen te beleven zoals die in *Glorioso* zijn beschreven, maar ontvoeringen en rooftochten blijven uit. Hij kan niet ontsnappen aan het benauwde milieu waarin hij gedoemd is op te groeien. Wel heeft er een innerlijke verandering plaats: hij meent te zien hoe twee windmolens tezamen de Fancy-figuur vormen, hem optillen en een 'sprookje voorzeggen'.

Een aantal bewuste verwijzingen naar Cervantes is gemakkelijk te herkennen: de windmolens, het verslinden van romans en de vermenging van fantasie en realiteit bij het hoofdpersonage. De verteller in *Woutertje Pieterse* maakt de connectie met *Don Quichot* (en *Faust*) expliciet in het volgende commentaar:

Myn voornemen was in den 'Wouter' 'n schets te geven van den stryd tusschen laag en hoog, tusschen zielenadel en ploertery. Wouter is een nieuwe – en betere! – *Faust*, een *Don Quichot* naar den geest.¹⁶¹

Net als bij Sterne zien we Multatuli wederom een dubbele beweging maken: hij haalt *Don Quichot* (en *Faust*) naderbij, en plaatst het werk tegelijkertijd op een afstand. Hij geeft enerzijds aan dat zijn werk voortbouwt op deze voorgangers, en anderzijds neemt hij duidelijk de vrijheid zijn interpretatie aan de bestaande tekst te geven. Hij geeft een nieuwe en betere *Faust* en heeft het drama van *Don Quichot* vergeestelijkt. Waar Quichot een werkelijke, uiterlijke ridderlijkheid wil handhaven, daar moet Wouter proberen om een geestelijke ridderlijkheid, een innerlijk besef van verhevenheid hoog te houden.

Op veel meer plaatsen in zijn oeuvre vinden we dit binnenhalen-en-opafstand-plaatsen van Cervantes. In *Max Havelaar* heeft Frits Droogstoppel *De bruiloft van Kamacho* op zijn repertoire staan, een stuk van Langendijk dat

gebaseerd is op een hoofdstuk uit *Don Quichot*. Van Havelaar wordt gezegd: 'hy was ridderlyk en moedig, maar verspilde, als die andere Don Quichot, zyn dapperheid dikwyls op een windmolen.'¹⁶² Een dubbele beweging, nogmaals: hij zegt hier niet 'net als Don Quichot' (wat een eenvoudige en lineaire vorm van beïnvloeding zou zijn) maar: 'als die *andere* Don Quichot'.

In een woord vooraf bij de heruitgave van het toneelstuk en jeugdwerk *De bruid daarboven* komt hij te spreken over zijn neiging zichzelf te willen opofferen, en refereert daarbij aan *Don Quichot*. Multatuli bestrijdt het idee dat Cervantes *Don Quichot* bedoeld had als een aanklacht tegen de verkeerde invloed van ridderromans. Het werk was geen pamflet tegen de romankunst, maar moest gezien worden als een satirische behandeling van de lotgevallen van een verheven naïviteit. Cervantes laat in *Don Quichot* zien: 'hoe de wereld zielenadel bestrydt, en wat er geleden wordt door de onnoozelen die dit niet weten. Het geheel is één kreet van smart, waaraan we dan ook den humor te danken hebben, die 't doortintelt.'¹⁶³ Daarmee gaf Cervantes óók een satire op zijn eigen onnozelheid:

De neiging om zoo'n prachtige satyre te verlagen tot 'n *commonplace*-verhandeling van polemische strekking, is karakteristiek-kranterig. De goede Cervantes heeft geen zegen op z'n werk. Nog altyd deelt het in de wederwaardigheden van de held, d.i. van den *auteur*, want hy wàs het!¹⁶⁴

Cervantes wás Don Quichot, want zoals de naïeve ridder een hoge levensopvatting had, zo had Cervantes een hoge kunstopvatting. En omgekeerd, zoals Don Quichot door zijn omgeving naar beneden wordt gehaald, zo wordt de roman *Don Quichot* naar beneden gehaald door lezers die uitsluitend naar kunst kunnen kijken als ware het een krantenbericht.¹⁶⁵

Maar wat betekent dit intertekstuele netwerk rondom Cervantes nu voor de interpretatie van het 'ik' in *Woutertje Pieterse*? Laten we teruggaan naar de passage waarin Wouter zich geroepen voelt om voor de soldaat tabak te kopen en dus bewust buiten de massa stapt. Nu merkte ik al op dat Multatuli vaak gevarieerd heeft op deze scène: er is iemand in nood, de eenling stapt naar voren, het publiek kijkt met de handen in de zakken toe. De held zegt 'hier ben ik' en verklaart zich aanwezig, neemt zelfs de bereidheid op zich om te sterven.

Waar in deze scène bevinden zich de ambiguïteiten die ik eerder niet heb opgemerkt? De intrige van *Woutertje Pieterse* draait om Wouters verlangen naar een moment van transgressie tussen verbeelding en werkelijkheid; hij zou graag in een situatie belanden waarin de begrenzing tussen literatuur en realiteit niet meer geldig is, en beide werelden in elkaar overlopen. Dat verlangen is niet verdwenen op het moment dat hij iemand in nood moet red-

den, integendeel: het verlangen wordt erdoor geïntensiveerd. Als hij ziet dat de soldaat naar tabak verlangt, wordt op dat moment in hem de romantische fantasie wakker, namelijk de fantasie dat hij ooit een jonkvrouw ('Amalia') zal redden:

't was minder liefelyk, dat's waar, dan Amalia's:

Waar is... warre, warre, wou...

Wouter die me redden zou?

Maar de beteekenis was dezelfde. Geen houtzaagmolen kon duidelyker kraken: 'je bent iets... toon het!'¹⁶⁶

Met deze 'sprekende' houtzaagmolen zinspeelt Multatuli op het begin van het verhaal: Wouter zag, terwijl hij stond te dromen op de brug, twee molens zich samenvoegen tot de mythische Fancy-figuur. Die scène kan weer gelezen worden als Multatuli's poging een '*Don Quichot* naar den geest' te schrijven: ook de man van La Mancha zag windmolens aan voor ridders te paard.

Deze toespeling op *Don Quichot* maakt een tweede lezing mogelijk. Want waarom voelt Wouter zich op dit moment geroepen tot handelen, tot het naar voren treden uit de massa? Wil hij zijn verantwoordelijkheid nemen, of tegelijkertijd óók de kans grijpen om eindelijk als romanheld te kunnen handelen, om iets te beleven dat in overeenstemming is met zijn literair ingeklede fantasiewereld (een fantasie overigens die niet origineel van hem is, maar afkomstig uit de roversroman *Glorioso*, de achttiende-eeuwse en burgerlijke variant van de middeleeuwse ridderroman)? Biedt deze situatie hem niet de opening te ontsnappen aan de banale realiteit en zijn daarin vastgelegde identiteit, om even te verdwijnen in het spiegelpaleis van de roman?

Wat hier ontregeld raakt, is de veronderstelling dat er een eenvoudige, directe en mimetische relatie tussen literatuur en realiteit zou bestaan. De mimesis gaat uit van de realiteit als primair en volmaakt aanwezig en beziet de literatuur als een (secundaire) weergave van die realiteit. Wouter echter handelt anders in de realiteit, omdat hij *Glorioso* heeft gelezen en zijn werkelijkheid wil doen lijken op de romanwerkelijkheid. De fictie stuurt al zijn gedrag in de 'realiteit'.

Deze ontregeling komt vooral tot stand door de aanwezigheid van de toekijkende massa. Eerder betoogde ik dat het authentieke 'ik' bij Multatuli altijd lijnrecht tegenover het collectief staat. Multatuli anticipeerde daarom op de veroordelende blik van zijn tijdgenoten: 'men' zal hem zijn individualiteit niet vergeven. Ook Wouter weet dat hij zich de haat van het volksoptootje op de hals haalt door zo nadrukkelijk onafhankelijk te handelen.

Tegelijkertijd echter krijgt in deze scène (en in de vergelijkbare scènes) de massa de rol van toekijkend publiek, precies als in een schouwburg. Kijken is niet alleen met de handen in de zakken toekijken, maar ook genieten van een

voorstelling. Zo bezien, zijn het publiek en het 'ik' niet alleen elkaar vijandig gezind of aan elkaar tegengesteld, maar roepen beide tegelijkertijd elkaar op. We zien niet alleen de ontregeling van de mimetische functie van literatuur, maar ook de ontregeling van een eenvoudige tegenstelling tussen het individu en het collectief. Wouter wil zich niet alleen losmaken van de massa, maar ontdekt tegelijkertijd dat hij zichtbaar wordt in de ogen van het publiek en daarmee dus afhankelijk is van die blik.

Als we Cervantes betrekken in de interpretatie, dan getuigt deze passage vooral van een humoristische, dubbelzinnige kijk op het verlangen naar heldendom. Voor Wouter is deze gebeurtenis van geweldig belang en verheffend, maar pruimtabak halen is natuurlijk helemaal niet het soort heldendaad dat in een roversroman of ridderroman beschreven wordt. Wouter voelt dat hij bereid is om te sterven voor een hoger doel, maar de ironie wil dat mensen zelden sterven tijdens het kopen van rookwaar. In een zo burgerlijk land is het welhaast onmogelijk om iemand te vinden die het zelfoffer op waarde weet te schatten en wil aanvaarden. Wouter denkt te ontsnappen aan het benauwende lot van een burgerlijk leven, maar hij intensificeert dat lot alleen maar. Ook in die zin spiegelt de tekst zich aan Cervantes, want ook Quichot denkt voortdurend een verheven strijd te voeren, terwijl hij eigenlijk in een banale situatie beland is en tegen windmolens vecht. En we kunnen nog verder denken: misschien vindt Wouter hier toch zijn mogelijke heldendaad, te weten de moed om schrijver te worden in een land waarin dergelijke humor altijd verkeerd wordt begrepen.

Dát Wouters heldenmoed inderdaad verspild is aan zijn burgerlijke tijd en tijdgenoten, wordt verderop in het verhaal door de verteller nog eens onderstreept. Wouters idee van goedheid 'verleidde (hem) tot de zucht om offers te brengen waar ze òf niet noodig waren òf niet verlangd werden, en in beide gevallen niet gewaardeerd. Ach, hoe gaarne ware hy uitgetogen om hier-en-daar op kruiswegen by bekken- en schildslag te doen bekend maken dat er 'n ridder was aangekomen, die om de klandizie verzocht van wat martelary!'¹⁶⁷

Stelde ik eerder nog dat Wouter op het moment dat hij tabak wil halen, daarmee het bestaan van een 'ik' in het leven roept, nu zou ik willen beweren, dat we hier de paradoxen en ambiguïteiten in het leven van Wouter zich zien opstapelen – wie gedreven wordt door het verlangen zichzelf te zien, valt nooit meer geheel met zichzelf samen.

Deze scène, waarin de held geroepen denkt te worden door iemand in nood en er publiek omheen staat dat niets doet, is zoals gezegd een veel terugkerende scène in het oeuvre van Multatuli. We kunnen hier wederom denken aan de *Minnebrieven*, waarin de gebeurtenis met het petje is verwerkt.

We vinden de scène eveneens terug in *Max Havelaar*, als Sjaalman de enige van zijn klasgenoten is die Droogstoppel redt uit de handen van de Griek.

Als we nu de notie van de ‘primaire intertekstualiteit’ bij onze interpretatie van dit fragment uit *Max Havelaar* betrekken, dan blijkt de scène met de Griek een ingewikkelder structuur te hebben dan op het eerste oog duidelijk wordt. Multatuli verwijst hier namelijk naar een belangrijke passage uit de *Confessions* van Rousseau. Rousseau beschrijft dat hij zich van zijn vroegste jeugd niets herinnert, en dat hij pas herinnering heeft vanaf het moment dat hij kon lezen. Rousseau beschrijft dit lezen in de kindertijd als volgt:

(...) je ne sais comment j’appris à lire; je ne me souviens que de mes premières lectures et de leur effet sur moi: c’est le tems d’où je date sans interruption la conscience de moi-même. (...) je devenois le personnage dont je lisois la vie: le recit des traits de constance et d’intrépidité qui m’avoient frappé me rendoit les yeux étincellans et la voix forte. Un jour que je racontois à table l’aventure de Scaevola, on fut effrayé de me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour représenter son action.¹⁶⁸

Rousseau omschrijft in deze passage de uitwerking van het geschreven woord als tweeledig. Aan de ene kant is hij door het lezen afstand gaan nemen tot zichzelf, zich van zichzelf bewust geworden (en hij kan zichzelf niet anders herinneren dan als van zichzelf bewust), maar aan de andere kant bewerkstelligen de boeken een moment van identificatie, want: ‘ik werd de persoon wiens leven ik las’. Zo zeer zelfs, dat hij bereid is zijn hand in het vuur te steken – waarna onmiddellijk blijkt dat tekst en leven niet naadloos samenvallen. De Quichot-achtige ironie is duidelijk: zoals Wouter niet zal sterven door het kopen van pruimtabak, zo verricht Rousseau geen heldendaad door zijn hand te steken boven de huiselijke vuurpot.

Wat lezen we in *Max Havelaar* over het verband tussen heldenmoed en lezen? Droogstoppel formuleert het als volgt:

De Griek hield me by den arm, en schopte my. Ik zocht naar myn makkers – we hadden juist dien morgen veel over Scaevola te doen gehad, die zyn hand in ’t vuur stak, en in hun latynsche opstellen hadden ze dit zoo heel mooi gevonden – jawel! Niemand was daar gebleven om voor my een hand in het vuur te steken...

Zóó meende ik. Maar zie, daar vloog op-eens myn Sjaalman door de achterdeur de kraam in. (...) Nog zie ’k zyn oogen flikkeren (...).¹⁶⁹

Sjaalman identificeert zich als enige ook buiten het klaslokaal nog met Scaevola en handelt naar het voorbeeld van de tekst. Er lijkt voor hem geen kloof te bestaan tussen het mooi-vinden van een tekst, en het handelen in de werkelijkheid. Maar als we ons bewust zijn van de intertekstuele verwijzing naar

Rousseau, dan ligt die identificatie niet zo simpel: Sjaalman-de-schrijver spiegelt zich aan Rousseau, die zich op ironische wijze spiegelde aan Scaevola, en zich vervolgens met de hand boven de vuurpot er in hoge mate van bewust werd dat hij niet degene was die hij tijdens het lezen dacht te zijn geworden. Tot aan de flikkerende ogen aan toe speelt Multatuli hier met het fragment uit de *Confessions* het niet-binnen-niet-buiten spel dat hij met Sterne, Goethe en Cervantes speelt.

Multatuli's tekst is nooit zo 'ongefilterd' en spontaan als hij misschien op het eerste oog lijkt: hij zinspeelt in zijn teksten vaak op het werk van anderen, precies zoals die andere schrijvers dat op hun beurt al hadden gedaan. Enerzijds vraagt dit spel een geweldige beheersing van de pen. Multatuli wordt door Rousseau, Sterne en Cervantes uitgedaagd tot het geven van een krachtige eigen interpretatie, eentje die sterk genoeg is om een uniek spoor te trekken in dit schier oneindige tekstcorpus. Anderzijds legt deze literatuur juist op ironische wijze de onmogelijkheid van een volledige beheersing van de pen bloot, omdat er altijd iets is dat ongezien blijft in de reflexieve beweging. Daarmee ligt altijd de oneindige regressie op de loer, het verdwijnen in een veelvoud van spiegels en verwijzingen.

Al deze variaties op dezelfde scène met de buitenstaander in nood (in *Max Havelaar*, *Minnebrieven* en *Woutertje Pieterse*) kunnen we zien als een poging om alle tegenstrijdigheden die samenkomen in zijn schrijverschap te doorgronden. Multatuli bleef deze scène herschrijven, variaties bedenken, accenten anders plaatsen. Misschien omdat hij nooit tot op de bodem kwam van de betekenis van het zichtbaar worden, het publiek-worden in de ogen van het publiek. Zijn schrijverschap liet zich nooit geheel beschrijven.

Enerzijds kunnen we deze scène lezen als het moment waarop uit de anonimiteit van het collectief er een onafhankelijk geluid opklinkt. Hij ziet iets wat het publiek niet ziet, namelijk de nood van de ander, degene die wordt buitengesloten door de massa. Het 'ik' treedt dan naar voren, met een grote morele plicht op de schouders. Zijn uitroep: 'hier ben *ik*' is het enig mogelijk antwoord op de vraag die van buiten komt, de oproep die door de buitenstaander gedaan wordt om te hulp te schieten. Die ander was ooit misschien beperkt tot één joods kind of twee soldaten, en de daad was misschien ooit onnozel (een petje opvissen, tabak halen), maar in het volwassen oeuvre van Multatuli is dat allemaal ernst geworden: hij schrijft voor de arbeiders, de Javaanse boeren, de vrouwen; en de daad die Multatuli stelde door de samenleving te wijzen op het verborgen geweld waaraan deze mensen blootstaan, was verre van onnozel.

Betrekken we hier de ethiek van de authenticiteit, dan wordt duidelijk waarom Multatuli de nadruk legt op het spontane karakter van zijn schrijven. De mens zou moeten streven naar een directe of onmiddellijke relatie

met de werkelijkheid, en niet de omweg van de representatie moeten kiezen. Bovendien ontdekt hij zijn roeping, zijn uitverkorenheid misschien wel, zijn lotsbestemming. Dat zijn allemaal begrippen die erop wijzen dat Multatuli nog altijd binnen een metafysische logica dacht. Zoals Multatuli zelf opmerkte over het pet-incident: '(...) met al mijn hekel aan mysticisme, erken ik dat mijn heel leven gestaan heeft onder de indruk van dat kleine voorval'.¹⁷⁰

Anderzijds gebeurt er iets problematisch op het moment dat het 'ik' naar voren stapt en zich losmaakt uit de massa. De 'redder' ontdekt het verlangen een portret van zichzelf te hebben, zichzelf te kunnen zien. Die drang om zichzelf te zien, veroorzaakt echter ook vervreemding ten opzichte van zichzelf. Door *uit* het publiek te stappen (dus door het publiek te verlaten), wordt hij tegelijkertijd een publiek figuur en daarmee in zekere zin onderdeel van een spel met dat publiek. Dat impliceert eveneens de ironische onderkenning dat identiteit een artistieke en speelse constructie is: hij zal vanaf dit moment nooit meer op naïeve wijze kunnen samenvallen met zichzelf. Het 'ik' betrapt zichzelf in de spiegel, en merkt dat het onmogelijk is om die blik in de spiegel geheel te doorgronden.

Door de scène te blijven herschrijven en er verwijzingen naar Cervantes, Sterne en Rousseau in te verweven, verving Multatuli het idee van een lotsbestemming voor een ironische en humoristische visie op het zelf. Het geloof uitverkoren te zijn als ridder of martelaar wordt ontmaskerd als een fantasie, afkomstig uit andere boeken. Door zichzelf te verdubbelen in de kunst, lijkt Multatuli zichzelf te hebben bevrijd van een metafysisch geloof in een lotsbestemming.

Kofman merkt op dat veel kunstenaars aan 'herhalingsdwang' lijden, ze laten dezelfde voorstelling of gebeurtenis voortdurend terugkeren in hun werk. Als voorbeeld noemt ze de geheimzinnig glimlachende vrouwen bij Da Vinci. Kofman betoogt dat door deze dwangmatige herhaling van hetzelfde beeld, de fantasie over een lotsbestemming tegelijkertijd wordt geconstrueerd als van zijn hypnotiserende macht beroofd:

Works of art in their role as 'doubles' allow the artist to construct his fantasies, to free himself from them in that very process, and to constitute his identity. Through multiple repetition, the unity of the self is constructed: retrograde movement is linked to a progressive movement of integration (...).¹⁷¹

Daarmee wordt een tweede lezing van de *Ideën* mogelijk, een lezing waarin de tegenstelling tussen een oorspronkelijke en aanwezige 'realiteit' en een secundaire en afwezige 'schriftelijke representatie' ontregeld raakt. Bekijken we de *Ideën* vanuit dit gezichtspunt, dan zien we hoe de *Ideën* zich onttrekken

aan iedere definiëring en iedere sluitende interpretatie, omdat de tekst bestaat uit allerlei heterogene (inter)tekstfragmenten die nooit meer eenduidig aan één auteur kunnen worden toegeschreven. En daarmee zijn de *Ideën* een subversieve tekst, omdat ze afrekenen met de metafysische traditie van het canonieke boek, het gesloten tekstcorpus, de auteur, de schriftgeleerdheid, kortom de logica van identiteit, waarheid en aanwezigheid.

In het volgende hoofdstuk zullen we zien hoe Multatuli in zijn omgang met de bijbel voortdurend gebruikmaakt van deze ontregelende manier van schrijven, en daarbij zelf 'schrylings' op de pen van een ander gaat zitten.