



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.

DE BUIK VAN DE LEZER: MULTATULI'S POËTICA

En de zevenklappers! (...) éénmaal 'n openstaand venster ingekeild, werden ze wakker en roerig. Dan klaptten zy, en sloegen, en sprongen als toornige duiveltjes, voltigeerden links-rechts op-en-neer door de kamer, kris-kras-kruis op de tafel, tegen den spiegel, achter de schilderyen, tusschen de stoelen, onder bed en sofa. Ja, soms dansten ze – sarkastische demonen! – de kaars uit...

Multatuli, *idee* 1153

In de zesde bundel *Ideën* geeft Multatuli volgens eigen zeggen een 'geleerde verhandeling' over vuurwerk. Hij hekelt het officiële siervuurwerk, want dat is "n menschonteerende foppery".¹ Dit grote siervuurwerk is verticaal: het mikt op eerbiedige bewondering, het plichtmatig 'ooh' en 'aaah' roepen. Het volgt één baan, waarop we in goed vertrouwen onze aandacht kunnen vestigen, in de zekerheid dat er ergens hoog in de lucht één indrukwekkende apotheose zal volgen. Het officiële vuurwerk verleidt het publiek tot een hachelijke vorm van bewondering:

Een 'groot vuurwerk' is 'n ellendig ding (...). Om dit inte zien, behoeft men zich maar 'n oogenblik te verbeelden zoo'n vertooning bytewonen... In eenzaamheid! (...) Verbeeld u dan dat gy, in uw binnenkamer en alleen, zoo'n vuurwerk aanschouwt. Roep, zeg, mompel of fluister – in-godsnaam zóó zacht dat gyzelf uw eenige hoorder zyt – fluister 't onvermydelyke: *hè... è... è...*

En houd u 'n spiegeltje voor!

Dan, lezer – al waart gy de verfoeielykste atheïst – ontsnapt u de verontwaardigd-religieuze verzuchting: God, myn God... hebt ge my dáárt toe geschapen?²

Het knalvuurwerk daarentegen is horizontaal: het wordt door het volk eigenhandig afgestoken en heeft 'karakter'.³ Voetzoekers en zevenklappers zijn onbetrouwbaar in hun loop, verstoren onze rust en verstrooien onze aandacht, hebben geen centraal punt, maar zijn overal en nergens tegelijkertijd. Multatuli verkiest daarom dit knalvuurwerk boven het siervuurwerk. Over de voetzoeker meldt hij:

Hy leeft, en kiest z'n weg. Hy spuwt vuur, en deinst voor 't *recul* van z'n eigen strydlust. Hy kampt om 't verloren terrein te herwinnen, en wisselt van zwaartepunt, en wendt z'n grilligen loop, en kronkelt als 'n vliegende lintwurm. Hy schryft z'n naam in gloeiende krullen, en vecht tegen den luchtdruk, en sliert al duiklend voort, en braakt arabesken. En waar-i was, keert-i weer, als iemand die nog wat te zeggen heeft. En waar-i niet was, komt-i aanrollen, blazend, blakend, brandend, schroeiend, sissend, schetterend... altyd verrassend door nieuw-uitgedachte huppeling, altyd verschrikkend door vreemdluimigen sprong, altyd boodschapper van 't onverwachte, maar altyd de drager ook van 'n herhaalde opwekking tot gillend plezier.⁴

Dit is natuurlijk veel meer dan een exposé over vuurwerk: dit is een typering van Multatuli's manier van schrijven. We zouden kunnen stellen dat hij weigert om zijn lezers siervuurwerk voor te schotelen, vuurwerk dat slechts één baan beschrijft en hoog boven onze hoofden tot een voorspelbaar einde komt. Hij verkiest de arabesken spuwende voetzoeker of de sarcastische demonie van de zevenklapper. Hij komt met zijn periodieke *Ideën*, werpt zichzelf daarmee midden in de chaos en de polemiek van het dagelijks leven, als de karaktervolle boodschapper van het onverwachte, de brenger van een 'gillend plezier'. Zijn *Ideën* maken 'vreemdluimige' sprongen, ze blazen en sissen, tolleren om hun eigen as, maar beschrijven nooit slechts één lijn. Het opwekken van een 'gillend plezier' staat voorop. De baan die zijn pen beschrijft is nauwelijks te voorspellen, want, zo Multatuli merkt op: 'De Archimedes die de evoluties van 'n rechtgeaarden zevenklapper weet te berekenen, moet nog geboren worden.'⁵

Als de literaire kunst inderdaad te vergelijken zou zijn met het vuurwerk, dan heeft ze dus een dubbele gedaante – een officiële en een onofficiële – en een dubbele uitwerking. In de ene gedaante brengt ze plezier, in de andere gedaante maakt zij zich schuldig aan een kwalijke vorm van oplichting. Inderdaad zet Multatuli in de *Ideën* voortdurend de 'ware poëzie' tegenover de 'valse poëzie'. De valse poëzie schrikt de lezer niet op, maar brengt deze in slaap door sprookjes over hemels geluk te vertellen. Deze sprookjes vervreemden de mens van het aardse. Dit is het soort literatuur dat zich in dienst stelt van het gezag en de bestaande orde, en daarbij mikt op de nederige bewondering van het verzamelde publiek. Dergelijke literatuur is nauw verweven met de religie, want net als de godsdienst richt ze onze blik naar boven, naar de lucht.

De ware poëzie blijft bij de grond, is demonisch, sarcastisch en ongrijpbaar. Deze literatuur zorgt voor de ontregeling van het gezag. Ten minste, als ze, zoals vuurwerk, door het volk zelf wordt aangestoken en weggeworpen.

Dan blijft ze dicht bij de aarde, en in haar dansende ongrijpbaarheid bespot ze alle rechtlijnige stijfheid. Haar aantrekkingskracht bestaat eruit dat ze de schijn weet te wekken dat ze geen dood voorwerp is, maar op een diabolische manier beziel is geraakt.

Wie Multatuli's literatuuropvatting wil onderzoeken, moet beseffen dat in zijn *Ideën* geen afgebakende poëtica te vinden is. Veelmeer springt hij voortdurend heen en weer tussen twee gezichten van de literatuur, een officiële en een onofficiële. En hoe zouden we de eigenschappen van een dergelijk dubbelzinnig fenomeen kunnen vastpinnen in een esthetische theorie? Verbazingwekkend is het daarom niet dat Multatuli weliswaar voortdurend gebruikmaakt van krachtige vergelijkingen om zijn inzichten over de literatuur te verduidelijken, maar geen systematisch uitgewerkte literatuuropvatting geformuleerd heeft in de *Ideën*.

Ik heb geen eenheid willen forceren daar waar deze er niet is, en er daarom voor gekozen dit hoofdstuk los op te zetten rondom een aantal steeds terugkerende metaforen die allemaal met de buik te maken hebben. De term 'buik' is bewust gekozen. Uit het voetzoekercitaat bleek al wel dat Multatuli zocht naar een manier om de literatuur te bevrijden uit een al te gemakkelijk immaterieel en louter geestelijk bestaan ergens hoog in de lucht. Hij tracht de literaire kunst in te voegen in het concrete bestaan. De buik is net als de voetzoeker aards en concreet. De buik heeft een materieel bestaan, en staat anders dan het hoofd of de geest in directe relatie tot onze kwetsbare en soms mischien beschamende lichamelijkeid.

Daarmee herdefinieert hij op een radicale manier de voorstelling die we ons maken over het lezen van literatuur. Literatuur bevindt zich bij Multatuli niet in een gewichtloos universum van louter zuivere motieven, hij laat integendeel zien hoe ze op alle mogelijke manieren verweven is met het lichaam van zowel schrijver als lezer.

Ik zal laten zien dat Multatuli op verschillende manieren het lezen van literatuur met de buik in verband brengt. Ten eerste zal ik laten zien dat Multatuli zeer letterlijk spreekt over zijn eigen maag en die van de lezer, vooral als het vraagstuk van de literaire smaak in de *Ideën* aan de orde komt. Ten tweede is de buik tevens de plaats van de baarmoeder en de onderbuik; seksualiteit en vruchtbaarheid zijn voor Multatuli eveneens onlosmakelijk verbonden met het lezen van literatuur. En ten slotte is de buik verbonden met de notie van 'buikspraak'. Zoals een buikspreker de suggestie wekt dat het de pop is die spreekt, zo denkt de lezer dat er in de literatuur iets van buiten tot hem spreekt, terwijl hij eigenlijk beelden uit zijn eigen innerlijk projecteert. In die zin komen we via de metafoer van de buik iets te weten over de raadselachtige herkomst van de literatuur; en hier kom ik ten slotte te spreken over het Fancy-begrip bij Multatuli.

Multatuli's literatuuropvatting is al eerder onderzocht door Oversteegen, Francken, Vermoortel, Van den Bergh en Van der Meulen. Zij gaan er in hun onderzoeken van uit dat Multatuli aan de literatuur een aantal essentiële eigenschappen toeschrijft. We zien dat bijvoorbeeld duidelijk in hun duiding van de 'Fancy'-figuur bij Multatuli: ze streven ernaar die figuur te analyseren, bijvoorbeeld als een personificatie van de verbeeldingskracht of fantasie.

In mijn bespreking van Multatuli's literatuuropvatting zal daarentegen de figuur van de lezer centraal staan. Het gaat mij nogmaals om Multatuli's problematisering van de communicatie: omdat literatuur een dubbel gezicht heeft is haar uitwerking op de lezer eveneens tweeledig. We stuiten dus wederom op de onmogelijkheid van een ondubbelzinnige communicatie tussen schrijver en lezer, en dat verklaart ten slotte ook waarom we in de *Ideën* geen stabiele theorie over literatuur aantreffen die zonder omwegen aan ons overgedragen wordt.

6.1

Maagbedervende literatuur

Multatuli was een magere man met een gevoelige maag. Zijn gebrek aan gewicht maakt hij tot inzet van een literair spel, zoals blijkt uit het verhaal 'de zeeziektevertelling' (*idee* 229 tot en met 242). Daarin vergelijkt een katholieke dame zijn haast doorzichtige gestalte met een hostie.⁶ Dat zijn maag niet veel verdragen kon, weten we uit zijn brieven, maar veelbetekenend is eveneens dat als hij aan zijn verontwaardiging een krachtige uitdrukking wil geven, hij stelt dat hij 'misselyk' is, of dat iets hem 'walgt'.

Van niets raakt zijn maag zo snel van streek als van literatuur. Multatuli brengt de literatuur consequent in verband met overdadige hoeveelheden suiker, zijn eigen literatuur niet uitgezonderd. Zijn gecompliceerde verhouding tot zijn bestaan als romancier maakt hij in *idee* 54 inzichtelijk door een vergelijking te maken met gebak:

Ik woon by 'n banketbakker.

– Ik eet nooit van die dingen, zei de juffrouw, en ze wees op de taartjes, want u begrypt, m'nheer, als men 't zelf maakt, en zoo altyd daarby is, en die dingen altyd zoo voor z'n oogen en onder den neus heeft, dan begrypt u... niet waar, m'nheer... ik eet liever ham... maar van die dingen eet ik nooit, weet u?

Ik zei dat ik 't wist, en ging naar-boven. Daarop schreef ik: 't is me onmogelyk 'n roman te lezen. Ik eet liever ham, net als de juffrouw.⁷

Van alle beroepen die hij had kunnen kiezen om de verhouding tot zijn eigen product te verduidelijken, kiest hij hier voor dat van banketbakker. Die vergelijking tussen het gebak en de roman is echter niet toevallig: overal in de *Ideën* vinden we dat Multatuli literatuur in verband brengt met suiker en zoetigheid.

De gebakmetafoor vinden we bijvoorbeeld terug in *Woutertje Pieterse*. Wouter verkoopt het Nieuwe Testament van het gezin, en koopt van dat geld ten eerste *Glorioso*. Nadat hij de roman heeft teruggebracht naar de winkel en zijn pand terugheeft, houdt hij geld over, 'en binnen weinig tyds was 't overschot van 't Nieuw-Testament veranderd in maagbedervend gebak. Dat ook weer veranderde.'⁸ De zware kost uit de bijbel is omgezet in verschillende vormen van zoetigheid: suiker voor de ziel en gebak voor de maag.

Elders in de *Ideën* beweert hij dat literaire versuikering een manier is om kinderen en volwassenen iets taais, bitter of iets scherp te doen slikken. Literatuur wordt via de suikermetafoor in verband gebracht met (zelf)bedrog.⁹ Hij betoogt bijvoorbeeld:

De redenaar moet – als 'n banketbakker die 'n taart met suiker bestrooit – van-tyd tot-tyd z'n ernstigen arbeid afbreken – tot groot nadeel van 't gehalte zyner bewysvoering – om hier-en-daar iets tus-schen te voegen: dat 'bevallen' zal.¹⁰

En zelfs als de kunstenaar of redenaar besluit af te zien van toegevoegde suiker, dan nóg lijdt het publiek aan een ziekte die al het geestelijk voedsel omzet in suiker. Multatuli noemt dit 'morele diabetes': hoe verontwaardigd de spreker is, hoe ernstig de zaak die hij over het voetlicht brengt, het publiek verzucht na afloop slechts dat de redenaar zo 'mooi' gesproken heeft:

Ik bedoel dezulken die schynen te laboreeren aan moreele *diabetes*, aan de vreeselyke ziekte die alle voedsel in suiker omzet. Ze kunnen geen woorden vinden om de mooijheid van 't gehoorde naar eisch te loven. 't Is schoon, heerlyk, magnifiek...¹¹

Dit omzetten in suiker heeft dus een duidelijke reden, want het maakt de taal zonder enig gewicht: 'die onvoorwaardelyke mooivindery (is) een van de gewoonste middelen (...) om z'n taal krachteloos te maken'.¹²

Literatuur leest men niet om sterk en krachtig te worden, maar eerder vanuit een regressief verlangen naar zoetigheid. Als het publiek uitroept dat *Max Havelaar* zo mooi is – wat niet veel anders betekende dan dat het boek goed smaakte – dan was dat voor Multatuli geen onschuldig compliment, maar een manier om de aandacht af te leiden van de bittere waarheid die dat boek openbaarde. De esthetische component maakt het eten aantrekkelijk, en dat

maakt het geheel makkelijker te slikken, maar tegelijkertijd van minder inhoudelijk gewicht.

De klacht die Multatuli keer op keer formuleert, is dat in zijn burgerlijke eeuw de dichter (of schrijver en kunstenaar) *krachteloos* wordt gemaakt. Weliswaar wordt de schrijver niet actief gecensureerd, niet openlijk tegengewerkt, niet publiekelijk gemarteld, maar wél wordt hij net zo lang op een heimelijke manier naar beneden gehaald totdat hem niet anders overblijft dan te gaan werken als loopjongen in een kruidenierszaak.¹³ Deze halfslachtige samenleving voert het gevecht tegen de majesteitelijke kunst niet meer openlijk en ‘eervol’, maar heeft een andere tactiek gevonden: met de ene hand geeft ze esthetische lof, en met de andere hand wordt de dichter vernederd tot jongste bediende.

Het is geen toeval dat de vervalsing van levensmiddelen zo vaak ter sprake komt in de *Ideën*. In die tijd werden allerlei trucs toegepast om het eten goedkoper te kunnen produceren. Welnu: volgens Multatuli was het volstrekt onlogisch dat de natie wél bereid was te spreken over het veelvoorkomende bedrog in de levensmiddelenindustrie, maar geen enkel waardering toonde voor zijn poging om eenzelfde type bedrog aan te wijzen in de literatuur:

Met dankbaarheid nemen we de middelen te-baat, die ons wapenen tegen de hoofd-industrie onzer dagen: *vervalsing van levensmiddelen*. Waarom smaadt men den welmeenende die aanspoort tot het analizeeren van zielespys? Overal hoort men bespreken dat geest boven stof staat, en toch neemt men voor den geest voedsel aan, van ’n gehalte dat ieder voor ’t lichaam zou afkeuren.¹⁴

Iedereen die zich tot het publiek richt door middel van het geschreven woord, zou zichzelf moeten verplichten tot het leveren van iets degelijks. Het publiek echter zou nog altijd een welhaast middeleeuwse bewondering koesteren voor de drukinkt, en dus geen kritische houding aannemen tot de tekst.¹⁵ De schrijvers profiteren hiervan: net als de bakkers kunnen ze gemakkelijk krijt door hun meel mengen zonder op het bedrog betrapt te worden. Op die manier verzaken ze hun plicht, en dat was volgens Multatuli ‘onheiliger misdaad nog voorzeker dan ’t verknopen van “gefabriceerde” boter of verwaterde melk’.¹⁶

Het is in dit verband veelbetekenend dat Multatuli voor de politieke partij die hij overwoog op te richten, de naam ‘vleesch-party’ in gedachten had.¹⁷ Alhoewel die naam verwees naar de belangrijkste doelstelling van deze politieke beweging – gezonde voeding en humane huisvesting voor de armen – kunnen we deze naam ook duiden als onderdeel van zijn poging een verhouding te vinden tot zijn eigen schrijverschap. De kracht van het vlees moest hel-

pen de misselijkheid te overwinnen die hij voelde voor zijn beroep als banketbakker.

Meestal beziet men Multatuli's politieke activiteiten als iets wat los stond van zijn schrijverschap. Maar ik denk dat alleen al de benaming 'vleeschparty' laat zien dat de wisselwerking tussen literatuur en politiek bij hem intiemer is. Zijn tijdgenoten zagen een literator in hem, maar hij probeerde deze 'castrerende' esthetische lof van zich af te houden en zijn teksten consequent te injecteren met politieke thema's.

Omgekeerd lijkt het erop alsof hij *in* zijn politieke activiteiten het openbaar bestuur heeft willen dwingen om allerlei poëtische noties serieus te nemen, zoals het belang van gulheid, van eergevoel, en van het herstel van eenheid op alle mogelijke gebieden (in de taal, tussen de seksen et cetera). Zo is het opmerkelijk dat hij al vanaf zijn eerste contacten met de politieke wereld zijn onderhandelaars heeft willen uitdagen tot een gebaar van *sparsio*. Als hij in 1860 in onderhandeling is over het al dan niet verschijnen van *Max Havelaar*, dan is hij bereid om van publicatie af te zien, mits hij in plaats daarvan een ridderorde krijgt en wordt opgenomen in de Raad van Indië.

Als de Nederlandse regering dat zou hebben gedaan, dan zou ze Multatuli geen gepaste beloning hebben gegeven, maar hem hebben overladen met eerbetoon. Dan had ze het poëtische van zijn daad in Lebak begrepen en er een even poëtisch gebaar tegenover hebben gesteld. Kortom: hij trachtte zijn poëtisch verlangen naar overdaad over te brengen naar het politieke bedrijf. Multatuli reageerde daarmee niet veel anders dan Wouter Pieterse, die op basis van enkel zijn 'rooverslied' verwacht door de paus te worden aangesteld als hoofdover.

We moeten bovendien in het oog houden dat Multatuli de literaire ervaring niet gebonden achtte aan de grenzen van de literaire kunst, althans niet de literaire kunst die als zodanig door de samenleving erkend wordt – het officiële siervuurwerk, zogezegd. In paragraaf 4.1. liet ik zien dat er naar zijn mening in wiskundig onderzoek een poëtische schoonheid gevonden kon worden. In dit verband is het opvallend dat hij ook op andere plaatsen in de *Ideën* de dichterlijke ervaring en het dichter-zijn losmaakt van het schrijven van gedichten. Mensen die gedichten schrijven zijn 'verzenmakers', en dat zijn maar heel zelden dichters. Over Byron merkt hij op dat hij 'in-weerwil van z'n verzen dan (...) inderdaad dichter was'.¹⁸ In *idee* 56 geeft hij het aforisme: 'Er zyn dichters die verzen maken.'¹⁹ In een voetnoot geeft hij commentaar op dat aforisme, en stelt dat dichters hun 'ziel' beter kunnen besteden dan aan het schrijven van verzen. Immers:

Terwyl Hamlet droomt en mymert en muziek-ruischt, zitten Mr. en Mw. Claudius gerust op den troon van 't land: *wherein something rotten*. Dat peinzend sammelen van de dichters verlengt den triumf der schelmen.²⁰

Dichterlijk handelen kan de vorm krijgen van geschreven poëzie, maar kan ook de vorm krijgen van verzet tegen de schelmerij – en eigenlijk verdient dat laatste de voorkeur.

Nu kunnen we onmiddellijk vaststellen dat zijn tijdgenoten zich niet lieten vermurwen tot gulheid, net zo min als ze bereid waren te stemmen op de ‘vleesch-party’ van Multatuli. Dichterschap en politiek bleven ondanks zijn inspanningen twee strikt gescheiden gebieden, en al zijn pogingen om het een in te brengen op het terrein van het ander, bleken geen weerklank te vinden.

Multatuli verklaart dit gebrek aan weerklank bij zijn publiek door een verschil in smaak. Het grote publiek geniet van ‘voedsel’ waar zijn maag van streek van raakt, zijn tijdgenoten laten zich lokken door geuren die hem miselijk maken. Als hij ziet welke literaire werken werden toegejuicht en stukgelezen, dan kon het niet anders of men had nooit gezonde kost leren waarderen. Vooral de nadrukkelijke aanwezigheid van godsdienstigheid in de negentiende-eeuwse literatuur was voor hem het bewijs van wansmaak. In zijn kritiek op *Floris v* merkt hij bijvoorbeeld op: ‘Goddienery is de door Publiek begeerde saus waarmee elk gerecht, hoe vuil ook en hoe onhandig toebereid, smakelyk wordt gemaakt voor bedorven magen.’²¹

Zijn scherpe zin en kritische houding zegt hij te danken te hebben aan zijn gevoelige verteringsgestel. Het is de maag die ons de ruimte geeft tot een individuele verwerking van algemene problemen:

Ik dank u, lieve Natuur, dat ge dit althans hebt verordend, dat ieder belast blyft met z’n eigen digestie.²²

In een voetnoot licht hij toe:

Men kan z’n indrukken niet kiezen. Maar de wyze van opvatting, verwerking en gebruik blyft overgelaten aan onszelf.²³

Zelfs al leeft hij in een wereld waarin werkelijk gezonde kost een uitzondering is, dan nog kan hij in ieder geval besluiten om iets niet te verteren. Vandaar dat hij zo mager is. De schandelijke daden die de Nederlandse natie verricht, zijn voor hem letterlijk onverteerbaar. Zijn lezers leven gemakkelijker, want hun zielen verstouwen al die ‘gemeene daden’ zonder veel moeite en hij merkt op: ‘Ik leende u niet gaarne de maag van myn ziel.’²⁴ Het ontwikkelen van de smaak is dus van vitaal belang voor het morele en verstandelijke leven: het is in de maag van de ziel waar besloten wordt of een misstand ‘onverteerbaar’ is en vraagt om een krachtige verwerping.

De gezonde uitwerking van slecht voedsel

De literatuur en de literaire vorm lijken er bij Multatuli niet goed af te komen. Ze zijn vergelijkbaar met gebak en dus slecht voor de maag, nauw verbonden met bedrog (onder een laag suiker wordt iets van weinig gehalte geleverd). En als de spreker of schrijver moeite doet niet mee te werken aan dit bedrog, dan helpt dat weinig, want het publiek lijdt inmiddels aan morele diabetes en zet alles wat het binnenkrijgt om in suiker. De ernst van de boodschap gaat verloren in esthetische zoetigheid. Als politicus beijverde Multatuli zich daarom voor iets wat zeer concreet is: vlees voor het gewone volk.

Maar ook hier is de gezondheids- en ziektemetaforiek bij Multatuli verre van eenduidig, want wat gezond is en wat niet, blijkt gemakkelijk van plaats te kunnen wisselen. Om te beginnen vraagt de tegenstelling tussen suiker (als: ongezonde esthetische veraangenaming) en vlees (als: degelijke, voedzame inhoud) onze aandacht.

Het vlees staat bij Multatuli niet alleen voor het gezonde en sterke, maar heeft een verontrustende keerzijde. Hij laat zien dat de meeste mensen ongevoelig zijn voor allerlei vormen van geweld en uitbuiting, omdat ze er al van jongs af aan zijn blootgesteld, én omdat ze er al van jongs af van profiteren. Als embleem voor die collectieve schuld gebruikt Multatuli het parasiteren op (mensen)vlees.

Al in *Max Havelaar* worden er allerlei toespelingen gemaakt op kannibalisme. Het werk opent met Lothario, die ervan verdacht wordt dat hij zijn eigen vrouw Barbertje in stukken heeft gesneden en ingezouten. Alsof hij van plan was Barbertje te verorberen. Verderop in *Max Havelaar* wordt de lezer letterlijk voor 'menschener' uitgemaakt, omdat hij op het 'vleesch en been' van de schrijver kauwt.²⁵ Later vraagt de verteller zich af hoe hij zijn lezers kan confronteren met de gruwelijkheden in Nederlands-Indië, zonder dat de lezer afgestompt raakt door een overdaad aan bloederige taferelen. Het voorbeeld dat de verteller kiest is het voorbeeld van autokannibalisme:

Zyt ge verstokt genoeg om niet te yzen by 't zien van den soldaat die in een belegerde vesting uit honger zyn linkerarm verslindt ...

Epi kurist! Ik stel u voor, te kommandeeren: 'rechts en links, formeert den kring! Ieder ete den linkerarm op van zyn rechternevenman ... marsch!'

Ja, zóó gaat de kunst-akeligheid over in zotterny ... wat ik in 't voorbygaan bewyzen wilde.²⁶

In *Minnebrieven* en *Over vryen arbeid* beschrijft Multatuli de relatie tussen Nederland en Nederlands-Indië als een relatie tussen bloedzuiger en dier. Het lichaam van Indië wordt leeggezogen door de Nederlanders. In *Minne-*

brieven lezen we bijvoorbeeld een oproep aan: 'Al wat er knaagt aan *Insulindsche* knoken, Al wat er zuigt aan de *Insulindsche* koe, Al wat er hangt aan d'afgestroopten tepel, Al wat er zwelt van 't afgezogen bloed!' Het Nederlands gezag neemt de positie in van een aasgier of uitbouter. Als Nederland zich zorgen maakt om de toestand in de kolonie, dan is dat om dezelfde reden waarom de parasiet zich soms zorgen maakt over zijn gastheer.²⁷ Ook om die reden wil Nederland de kolonie niet geheel leegzuigen: dan zou het vaderland zichzelf van zijn bloedtoevoer beroven. Een zeer geleidelijke aftapping levert veel meer op. Dit systeem van getrapte uitbuiting beschrijft hij in *Over vryen arbeid*:

Het hoofddenkbeeld van 't Kultuurstelsel en van ons GEZAG in Indië, is dit: De Gouverneur-Generaal houdt een teugel in handen, die van afstand tot afstand zich verdeelt in onderdeelen, welker splitsing weêr op-nieuw onderscheiden lynen en koorden daarstelt, die – weêr op hùn beurt gesplitst – zich rechts en links uit-strekken, en na herhaalde weerverdeeling ten laatste elk individu bereiken, *in-toom houden, dwingen...* dat is: regeeren. (...)

Gy hebt hoop ik dien hoofdteugel voor den geest, waarvan ik sprak, met al die by- onder- en neventeu-gels? (...) Welnu, verander al die lynen in *buizen*, zet de twaalf millioen dunne twintigmaal onderverdeelde by-buisjes op de borst van twaalf millioen Javanen, breng 'n zuiger, 'n flinken stoomzuiger aan op de hoofdbuis, en daarna...

Pomp, pomp, pomp, zeg ik u. Pomp voor den duivel...en voor Nederland.

Dit is 't Kultuurstelsel. Men moet 'n Hottentot wezen of 'n *mensch*, om 't niet mooi te vinden.²⁸

Een al even verontrustende metaforiek rondom het vlees vinden we in *idee* 527, 'Max Havelaar aan Multatuli'. Daarin beschrijft Havelaar in detail hoe voor een spekslacherswinkel twee opengereten varkens hangen, net geslacht, nog dampend, bloedend en rokend. Het lijkt alsof de twee varkens elkaar kussen, en hij herkent in hun kus de liefde die hij voelt voor Fancy. Hij heeft het idee dat de dieren tot hem spreken: zie ons, zie wat de liefde is. Het is voor hem alsof die twee varkens hem de binnenkant of de 'ingewanden' van zijn verliefdheid tonen.²⁹

De meeste mensen lopen echter volstrekt onaangedaan aan de geslachte dieren voorbij. Havelaar vraagt zich af hoe deze ongevoelige zielen wél vatbaar kunnen zijn voor zijn literaire werk. Als ze al doof zijn voor de stem die opklinkt uit de twee varkens, hoe zouden ze dan in staat moeten zijn de stem die opklinkt uit het oeuvre van Multatuli te horen – terwijl dat literair werk nota bene ontspruit aan een extreme vorm van identificatie met deze varkens?

Uit al deze voorbeelden blijkt dat het eten van vlees een gruwelijke kant heeft, omdat het verbonden is met geweld en uitbuiting. Het westers streven naar kracht en gezondheid parasiteert op andere mensen. Multatuli toont hoe dit geweld zo'n vanzelfsprekend onderdeel vormt van de gehele maatschappelijke orde, dat het niet eens meer wordt opgemerkt. Bovendien draagt iedereen schuld en is er dus alle reden om het probleem niet op te willen merken. De literatuur echter lijkt in staat deze geoliede machinerie van lichamelijke uitbuiting zichtbaar te maken, omdat ze zelf evenmin streeft naar gezondheid en kracht. Ze staat weliswaar niet geheel buiten de voedselketen, maar ze doet er evenmin op een vanzelfsprekende manier aan mee. Hoe Multatuli deze positie van de literatuur precies beschrijft, zal ik aan de hand van *Woutertje Pieterse* verduidelijken.

Bij de aanvang van *Woutertje Pieterse* stelt de verteller dat Wouter is aangestoken door de *romanziekte*; wederom lijkt er dus een nauw verband tussen de literatuur en ongezond leven. Niet veel later duikt de verbinding tussen literatuur en ziek-zijn nog een keer op, nu in verband met de verliefdheid die Wouter voelt voor de Fancy-verschijning die hij meent te zien in twee houtzaagmolens:

En wel van iemand die in z'n jeugd verliefd werd op 'n houtzaagmolen, en lang heeft nagesukkeld aan die kwaal.
Want verliefdheid is 'n kwaal, al is 't maar op 'n molen.³⁰

Wouter zal vervolgens werkelijk zenuwziek worden, en in zijn koorts door waanvoorstellingen bezocht worden. Op dat moment denkt of droomt hij dat Femke opgeheven zal worden naar de maan. Die droom over Femke heeft de vorm van een gedicht. Droom, gedicht en waanvoorstelling lijken in elkaar samen te vloeien, zoals ook de verliefdheid, de literaire verbeelding en de geestesziekte onderdeel zijn van één complex.

Toch heeft de 'gekke' van Wouter voor zijn ziel een heilzaam gevolg. Dankzij de verliefdheid ontsnapt hij uit de banaliteit van het burgerleven. Bovendien roept de familie dokter Holsma bij Wouters ziekbed, en de dokter introduceert Wouter later in een wereld waarin individualiteit en kritische zin gecultiveerd worden.

Dankzij de ongezone verslaving aan de romanlectuur redt Wouter zijn ziel van de ondergang. Dat komt later in het verhaal nog nadrukkelijker naar voren. Wouter is dan van school en moet gaan werken. Hij gaat in de boeken- en tabakswinkel werken van de heer Motto op de Zeedijk. Wouter leest plank na plank van de overwegend sentimentele literatuur die de heer Motto te leen heeft, en de verteller merkt op dat die boeken op zichzelf beschouwd weinig gezond zijn. Maar de uitwerking van deze literatuur beoordeelt de verteller in

relatie tot de realiteit die evengoed op Wouter inwerkt. Welnu: Wouter werkt op de Zeedijk en zou zeker ten onder zijn gegaan aan de smerigheid die daar dag in en dag uit te zien is, als de boeken hem niet behoed hadden voor direct contact met zijn omgeving. Dankzij het zoetige sentiment uit de boeken ervaart Wouter de realiteit bemiddeld: hij spiegelt zich niet direct aan de mensen op de Zeedijk, maar neemt als model voor zijn eigen gedrag zijn helden en heldinnen en vanuit dat perspectief kijkt hij naar de werkelijkheid. In dit geval is er volgens de verteller een 'betrekkelyke bruikbaarheid van slecht voedsel':³¹

De verregaande zachtheid die aanvankelyk Wouter's hoofdeigenschap uitmaakte, zoo ruw gewreven tegen een der onbehagelykste staaltjes van werkelykheid die de buitenwereld leveren kon, dreigde te bezwyken. (...)

Maar gelukkig bezat hy 'n andere hoedanigheid die hem staande hield, en waarby de in de meeste andere gevallen zoo ongezonde romanlektuur hem dapper te-hulp kwam. Wouter leefde maar voor 'n zeer klein deel met moeder, broërs en den Weledelen heer Motto! Z'n ziel woonde elders, en nam deel aan den stryd dien z'n helden en heldinnen te voeren hadden. (...)

Wouter's ziel liep op stelten, en plaste onbesmet door 't vuil waarin men zich veroorloofd had hem te werpen.³²

Zijn ziel 'liep op stelten'. De lectuur van Wouter is niet verheven, zij is misschien in zichzelf niet minder banaal dan Wouters realiteit. Maar op Wouter heeft zij een verheffende uitwerking; zijn zachtheid bezwijkt niet door de wrijving met de realiteit, omdat er strikt genomen nog geen directe wrijving is. Vertoeven in de verbeelding of juist in de realiteit is geen van beide intrinsiek goed of slecht, alles hangt af van het effect dat ontstaat als beide tegeliktijd op ons inwerken. De lectuur is weliswaar ongezond omdat ze ongezonde denkbeelden bevat en Wouter een veel te wolkerig idee over het leven voorspiegelt, maar is dan nog altijd te verkiezen boven het volkomen afsterven van de verbeelding door een directe confrontatie met de realiteit.

Multatuli zal een soortgelijke analyse later op zichzelf betrekken, maar dan precies gespiegeld. Hij stelt dat hij een neiging heeft tot het lieflijke, het schone, en dat hij misschien wel in valse sentimentaliteit vervallen zou zijn als hij niet voortdurend geconfronteerd was geweest met de vuiligheid van de realiteit. Hij onderstreept de innigheid van de wisselwerking tussen indrukken van buiten en de uitdrukking van de kunstenaar:

Ik ben geen 'schepper uit niets' (...) en kan slechts wat vorm geven aan de grondstof die me van buiten-af wordt meegedeeld. Klacht over den droefgeestigen toon myner werken zou dus gelykstaan met

ontevredenheid over den pottenbakker die geen porseleinen vazen wist te vervaardigen uit pypaard.

Des-te-verdrietiger valt me zoodanige aanmerking, omdat ik waarlyk veel liever... porselein leveren zou! Liefelykheid, zachtheid – welluidendheid in alle beteekenissen – was een der illuzien van m'n jeugd. Men heeft niet gedoogd dat ik die richting volgde. Deze domme wreedheid zal wel – gelyk alles! – tevens haar goede zyde hebben. Wie weet of ik niet vervallen ware in 't sentimenteele, waarvoor ik nu door den eisch om steeds op voet van oorlog te blyven tegenover laaghartigheid, allerongenadigst bewaard bleef.³³

Nu vond hij die laaghartige vuiligheid waartegen hij moet strijden in zichzelf volstrekt niet verdedigbaar (precies zoals de sentimentele romanlectuur van Wouter ongezond is), maar als tegengestelde kracht aan het sentiment was het *als medicijn* wel degelijk nuttig. Zoals het lezen van sentimentele boeken een medicijn kan zijn tegen een al te harde wrijving met de realiteit, zo is een confrontatie met de realiteit weer een tegengif tegen een al te grote sentimentaliteit.

Deze 'gezonde uitwerking' blijkt zich ook op het religieuze vlak te manifesteren. Al lezende wordt bij Wouter de straffende en vittende God waarmee hij is opgegroeid, verdrongen door een andere God, de roman-God. Multatuli noemt dit Wouters 'privaatGod'. Wouter heeft geen angst voor deze God, integendeel: hij identificeert zich met hem:

Geen 'Weg ter Zaligheid' en geen katechismus was er in geslaagd het kind den anderen god te ontrooven, dien hy in 't gemoed droeg, en waarmee hy zich – ziehier z'n hoogmoed! – zonder de minste aanbidding vereenzelvigde. God, of 'n god, moest noodwendig het *goede* willen, het goede zyn. Dit wilde en was Wouter ook. Hy stond dus zoo'n Wezen zeer na, en beschouwde het in z'n trouwhartigen waan als z'n natuurlyken bondgenoot, als z'n gezelschap, als z'n kameraad. Zoo voelde hy zich prins van geestelyken bloede, al was hem dan de Fancy-vertelling ontgaan, die ik in den aanvang dezer geschiedenis meedeelde om den lezer inzage te geven in Wouter's stamboom.³⁴

Als Wouter *Ivanhoe* leest, dan vereenzelvigd hij zich niet alleen met de held, maar *vooral* ook met de onzichtbare hand die alles stuurt, precies zoals het zou moeten:

En... en – och, ik durf 't byna niet zeggen, doch *wáár is* het! – hem bezielde daarby 'n gevoel alsof hyzelf...

Ivanhoe was?

Neen! Alsof hy, Woutertje, voor de godheid gespeeld had, die den uitgeputten brave kracht gaf tot het verpletteren van den kryghaftigen booswicht.³⁵

Volgens mij doelt Multatuli met deze 'godheid' hier niet op de alwetende verteller, evenmin op de auteur, maar op het ordenend principe dat in iedere vertelling werkzaam is, of wat hij zelf noemt de 'ekonomie der Wouter-geschiedenis'.³⁶ Het gaat hier om de narratieve eis om tijdig een raadsel te introduceren en dat aan het einde ook weer op te lossen. Dankzij dit zedelijk rijm zijn alle personages geheel wat ze moeten zijn, omdat ze precies doen wat ze moeten doen om de plot gaande te houden. Schurken zijn volmaakt slecht, deugdhelden volmaakt deugdzaam, zelfs als ze daarmee vervelend dreigen te worden.³⁷ Dit is niet de God die de schurk straft, maar de God die weet dat er een schurk nodig is om het bestaan van een held mogelijk te maken. Het is een God die een wereld schept waarin alles functioneert *in relatie tot elkaar* en niet als onafhankelijke essentie.

Interessant is verder dat Multatuli de God die Wouter in de roman vindt, verbindt met het verlangen naar stiptheid. Wouter leest de romans en heeft dan voortdurend de sensatie: zó moet het zijn, zó moet het met de schurk, de held of heldin precies aflopen. In het raderwerk van het kunstwerk kan niets ontbreken zonder dat alles in elkaar valt. Daarom versterkt Wouter juist via die ogenschijnlijk zo weinig geloofwaardige romans een grote weerzin tegen de leugen en een voorliefde voor stiptheid:

Zeker werd z'n afkeer van onjuistheid – vreemd genoeg! – gevoed door al die lektuur. (...) z'n natuurlyke inborst dreef hem (...) om voornamelyk behagen te scheppen in wat ik in *Millioenen-Studien* 'zedelyk rym' noemde. De als dapper geschilderde ridder vocht tot-i overwinnaar of dood was. Alleen doodelyk gekwetsten gaven zich gevangen. Zóó behoort het, en Wouter zou precies zoo gehandeld hebben.³⁸

Wouter voelt aan dat de kunst een innerlijke logica heeft, dat in de romanwereld alles een eigen plek krijgt en een eigen functie heeft te vervullen. De romans spiegelen hem de abstracte notie van de volmaakte logica voor, en hij identificeert zich daarmee. Dat is een verrassende functie van de kunst: zelfs in haar valse of kitscherige vorm is zij nog in staat Wouter kennis te laten maken met de antimetafysische 'godin Noodzakelykheid' zoals we die in hoofdstuk 4 al tegenkwamen. Wouter vindt door het lezen van de romans een God die stelt dat 2×2 altijd 4 moet zijn, dat er zonder dwaling geen streven naar waarheid is, zonder verrotting geen streven naar een nieuwe schepping, zonder schurken geen streven naar heldendom. Lastering is voor Wouter

onbegrijpelijk, omdat daarmee het hele prachtige logische bouwwerk van de natuur ontheilgd wordt:

t Was 'n schending der wereld-orde, iemand *a* te noemen omdat-*i b* was. Iets als misdaad tegen den Heiligen Geest van 't $2 \times 2 = 4!$ 'n Hinkend rym. 'n Onmogelykheid!³⁹

Wouter ontwikkelt zijn smaak voor het precieze, stipte en noodzakelijke, aan de hand van boeken die strikt genomen spotten met alle goede smaak. In de kwaal van de verliefdheid ligt ook de weg naar de genezing, en wansmaak kan meewerken aan het ontwikkelen van smaak. De zoetigheid van de literatuur is slecht voor de maag, maar soms schuilt in het vergif een medicijn.

6.2

De blik van de ziener: baarmoeder en onderbuik

Multatuli herhaalt het op verschillende momenten: 'poëzie en wysbegeerte zyn één.' Maar hoe moeten we ons die eenheid precies voorstellen? In hoofdstuk 4 behandelde ik zijn interpretatie van Genesis en Faust. Hij beschrijft daarin de vermenging van twee driften: de drang tot liefhebben en de drang tot weten. Eros (of: het samenvoegende principe) stelt uit heterogene delen een nieuw geheel samen, terwijl het ontledende principe het gelijke bij het gelijke legt. Beide driften bestaan niet los van elkaar, maar beïnvloeden elkaar voortdurend. Daarom is de oorsprong van het leven een onoplosbaar raadsel: alleen dankzij de onstilbare begeerte dit raadsel op te lossen, is zowel liefde als kennis mogelijk.

De manier waarop Adam, Faust en Wouter kijken naar Eva, Gretchen en Fancy/Femke, vloeit voort uit deze vermengde driften:

De hoogdravende wenschen van Faust, kwamen neêr op 'n nog-al platte liefdesgeschiedenis. Wouter verwarde zyn hemelsche Fancy met de ordinaire Femke.

De zucht tot *weten en kennen* van den knaap, van den allerlei-dingen-doctor die met al z'n geleerdheid een kind was, en eindelyk van dat allerdomste kind dat in Azië voor duizende eeuwen tot bewustzyn raakte van zichzelf, vloeiden in-een met die andere hoofdvoorwaarde van ons bestaan: met *liefde*.⁴⁰

Dat wijsheid ons begerenswaardig toeschijnt, komt omdat het ontledende principe niet los is te rukken van de erotische drang tot samenvoegen. Zonder de geslachtsdrift zou er geen zucht naar kennis kunnen bestaan.

Vanuit dit samenvloeien van de liefde met de zucht tot weten, volgt ook de eenheid tussen poëzie en wijsbegeerte. De liefdesgeschiedenissen van de mensheid (waarin alles draait om de wens tot eenwording), zijn tegelijkertijd geschiedenissen over de menselijke zoektocht naar kennis.

Maar uit deze verwevenheid van kritische ontleding en poëtische samenvoeging volgt tevens de principiële onvervulbaarheid van onze begeerten. De mens kan volgens Multatuli de waarheid hooguit naderen, maar kan zich nooit de eigenaar wanen van de waarheid. Om precies dezelfde reden zal het erotische verlangen, wil het zijn spanning behouden, wel onvervuld moet blijven. Ik stelde daarom al vast dat Multatuli geen rationalistische definitie van waarheid en kennis hanteert. De nieuwsgierige, onderzoekende blik zou volgens hem niet kunnen bestaan, als ze niet op alle mogelijke manieren verweven was met de seksuele driften.

Hier wil ik meer in detail kijken naar de rol die de blik van de toeschouwer speelt in Multatuli's poëtica. Hij vreest dat zijn publiek niet in staat is om de erotische component in zowel poëzie als wijsbegeerte te vatten. Door het publiek wordt alles in dorre classificaties ondergebracht: poëzie bij de poëzie, wetenschap bij de wetenschap. Als deze gebieden eenmaal van elkaar gescheiden zijn, veranderen ze van aard: de poëzie verwordt tot 'valse poëzie' en ware kennis verwordt tot leugenachtige, onvruchtbare pedanterie. Zo stelt hij:

De waarheid, met al haar eenvoud, is hartelyk, kleurig en beeldryk.
De leugen rechtlynig, afgepast en dor.⁴¹

Het is goed om één aspect van het begrip 'waarheid' in Multatuli's poëtica nader te bezien. Herhaaldelijk stelt hij dat we moeite moeten doen om de twee gebieden, waarheid en poëzie, samen te brengen. We vinden in de *Ideën* twee uitspraken die aan elkaar gespiegeld lijken te zijn:

Er is niets poëtischer dan de waarheid. Wie dáárin geen poëzie vindt,
zal steeds 'n pover poëetje blyven daarbuiten.⁴²

En later stelt hij:

Ja, ja, er is *altyd* waarheid in poëzie (...) en waar wy ze niet ontdek-
ken, ligt de schuld aan ons.⁴³

Er *ligt* poëzie in waarheid, en waarheid in poëzie. Het ware en het poëtische stellen zichzelf niet zonder meer beschikbaar, het is onze taak ze te ontdekken. Waaruit volgt dat hij niet beweert dat poëzie per definitie waar *is*, hij stelt dat er waarheid ligt in poëzie, te midden van allerlei andere heterogene ele-

menten die tezamen de poëzie uitmaken. ‘Een parelduiker vreest den modder niet’, luidt zijn bekende aforisme.⁴⁴ Het beeld van de parelduiker is hier inzichtgevend. De waarheid van de poëzie bestaat alleen omdat ze, net als een parel, gezocht moet worden.

Een vondst is nooit de logische en voorspelbare uitkomst van een geleverde inspanning, maar tilt ons even buiten de orde van arbeid en beloning. Ik liet in het vorige hoofdstuk zien dat Multatuli de ervaring van het poëtische nadrukkelijk plaatst tegenover de benepenheid van de ‘beloningstheorie’ en het principe van de huishoudelijke spaarzaamheid. Pas als we niet verzekerd zijn van een beloning, kan er ruimte zijn voor poëzie.

Omgekeerd zijn al die inspanningen en arbeid óók onontbeerlijk. Iemand die niet streeft naar inzicht, en bij toeval struikelt over iets kostbaars, zal geen eerbied voelen voor wat hij vindt.⁴⁵ Zo iemand is te slordig om het gevonden inzicht te koesteren en te behouden. Iedere duiker zal zich moeten oefenen in de techniek van het onder water zoeken. Uit deze constellatie volgt wel dat het samenvallen van poëzie en waarheid zeldzaam is. We moeten ons oefenen in het zoeken, arbeid en inspanning leveren, maar zonder ons van tevoren verzekerd te willen weten dat we ook daadwerkelijk iets bruikbaar zullen vinden. Er is arbeid en studie nodig, maar tegelijkertijd ligt datgene waar we naar op zoek zijn nu juist buiten het bereik van de bewuste wil.⁴⁶

We zien wederom dat alles samenkomt in de taak van de lezer of beschouwer. Het is aan ons lezers om de waarheid die er in poëzie ligt (en vice versa), zelf te vinden. De verheffende ervaring van de onverwachte vondst *is* waarheid en *is* poëtisch, en die kan niet door de dichter aan zijn lezers worden uitgelegd of aangereikt, zonder dat de vondst daarmee al geen vondst meer is. Zonder die individuele worsteling door de modder, zonder die hoogstpersoonlijke zoektocht, veranderen waarheid en poëzie in hun tegenhanger: in leugen en in valse poëzie.

De connectie tussen poëzie en wijsbegeerte krijgt gestalte in de blik van de lezer, in onze manier van beschouwen. Daarom komt hier de problematische relatie tot het publiek wederom naar voren: Multatuli vreest dat zijn publiek alleen over een preutse en dorre blik beschikt.

Er zijn twee cruciale poëtische teksten in de *Ideën* waarin zowel deze blindheid voor de erotiek, als de doordringende blik van de liefde wordt behandeld. Dit zijn: *Mythe en Historie. Waarheid en leugen* (513) over de ontmoeting tussen Amor en Psyche en de serie *ideën* 79-81, waarin hij een parabel vertelt over een moeder, Parábel geheten, die met vader de dichter samen een kind krijgt, Waarheid geheten.

Ideën 79-81: een parabel over parabel

Laten we kijken naar deze serie *ideën*, 79-81. In deze drie *ideën* ontvouwt Multatuli een parabel over een parabel, een tekst over de manier waarop we een tekst ontvangen.

We maken kennis met de liefde tussen Parábel, een vrouw die modiste is en mensen kleedt, en de dichter, waarvoor Multatuli wederom het woord ποιητης gebruikt, net als in zijn bespreking van Genesis en Faust. De vader is dus geen schepper uit het niets, maar een maker, een man die het bestaande samenvoegt. Het echtpaar krijgt samen een kindje, dat Waarheid heet. De moeder heeft het kindje lief, en uit liefde voor het kind schikt ze het zo mooi mogelijk op. Soms bont, soms sober, de moeder heeft plezier in het aankleden en laat zich meer leiden door het plezier, dan door regels van 'goede smaak'.⁴⁷

Ze toont haar kind aan de mensen. Met haar ogen vraagt ze: 'Hoe vind je m'n kind, m'n schat, m'n alles? Zie eens die kleur!'⁴⁸ De mensen echter zien het gezonde kind niet, en geven slechts commentaar op kleur en vorm van de kleding. Uit verdriet over de onzichtbaarheid van haar kind, scheidt Parábel van haar man, rukt haar kind de kleren van het lijf en toont nu de naakte boreling. Maar nu loopt iedereen haar voorbij, niemand lijkt nog de vraag te verstaan die ze met haar ogen stelt, behalve een enkeling, en die vindt de baby 'indecent'.⁴⁹ Parábel (wier meisjesnaam luidt: Ameleia, wat Multatuli vertaalt als onbezorgdheid en slordigheid), trouwt weer met de dichter, kleedt haar kind weer, en hoopt dat ooit iemand haar baby zal zien.

Vermoortel heeft een uitgebreid commentaar gegeven op deze parabel. Hij leest de tekst als volgt: de dichter heeft een ernstige boodschap, een waarheid, maar de mensen zien alleen het 'kleed', de versiering, de leugen. De inhoud wordt vergeten, en alleen de fraaie vorm krijgt aandacht. Het is een vertrouwd patroon in de Multatuli-studie: in het vorige hoofdstuk wees ik erop dat *Max Havelaar* meestal wordt gelezen vanuit de premisse dat de 'boodschap' ondergeschikt zou zijn aan de 'aankleding' van die boodschap.

Als Vermoortel het juist heeft, dan zou Multatuli een traditionele visie op literatuur hebben verwoord, nog geheel gebaseerd op het bekende onderscheid tussen frivole vorm en ernstige inhoud. De dichter heeft een ernstige boodschap, maar heeft een frivole bekleding nodig om de aandacht te trekken. Helaas maken de middelen die de dichter gebruikt de boodschap onzichtbaar.

Ik ben van mening dat Multatuli een gecompliceerder idee over literatuur naar voren brengt. De waarheid is een baby. De moeder vraagt niet aan de mensen: 'wat denk je dat de betekenis is van mijn kind', of: 'wat is de ernstige boodschap die dit kind verkondigt?', maar: 'hoe vind je mijn kind'. Ze wil dat haar kind door het publiek letterlijk gevonden wordt, dat de schoonheid van haar kind (dat Waarheid heet) gezien wordt. Ze kan echter niet expliciet zeg-

gen dat haar kind de waarheid is, want wederom gaat het er hier om dat het publiek zelf de vondst doet. De moeder kan alleen maar met haar ogen die vraag stellen. Het publiek echter merkt de schoonheid van het kind niet op, het ziet niet dat wat er werkelijk mooi is aan wat de vader-dichter en de moeder-parabel tezamen voorbrengen, het kind 'waarheid'.

Anders dan Vermoortel, lees ik deze parabel over Parábel niet als een verbeelding van de tegenstelling tussen vorm en inhoud. De moeder toont haar kind niet omdat ze daarmee een boodschap hoopt over te brengen in de trant van 'de Javaan wordt mishandeld', en de kleding dient niet om het publiek te verleiden die moeilijke boodschap te slikken. De kleding is immers voor de moeder geen middel ter verhulling van de naaktheid, of een middel ter verleiding van het publiek. Het kleden ontstaat niet uit schaamte, maar uit trots en liefde.

Bevruchting, baren, tooien en tonen zijn voor de ouders onderdeel van één emotie: liefde. In *idee* 79-81 verbeeldt Multatuli daarom geen tegenstelling tussen vorm en inhoud, maar een tegenstelling tussen de liefdevolle rijkdom van de artiest, en de beperkte kritische blik van de toeschouwer. Voor de kunstenaar is alles onlosmakelijk met elkaar verbonden. Er is geen scheiding tussen vreugde over de lichamelijke liefde die een kindje verwekt en baart, en de opluistering die door de menselijke cultuur wordt mogelijk gemaakt. Het publiek echter ziet uitsluitend de tweede laag, de strikken en de kraagjes. Het publiek vindt geen vreugde in het kijken, maar kan alleen maar afgemeten kritisch commentaar leveren op het jurkje, in de trant van 'Dat gele streepje is aardig'.

De kunst is rijk, ze kleedt en herschikt de gegevens die de natuurlijke vruchtbaarheid haar biedt, maar de toeschouwers zijn óf volstrekt blind voor de rijkdom van deze seksuele onderlaag, óf vinden die indecent. Dát Multatuli inderdaad een logisch verband veronderstelde tussen seksualiteit en kunst vinden we in de *Ideën* in een uitspraak als deze: 'geen poëzie zonder wellust. En meer nog, zonder wellust geen schoonheidsgevoel, geen schepping op 't gebied van geest of gemoed.'⁵⁰ Inhoud staat niet tegenover vorm, maar rijkdom tegenover armoede, overdaad tegenover tekort.

Mijn interpretatie vindt bovendien steun in andere uitspraken van Multatuli over het begrijpen van kunst. Hij vond dat lezers zich moesten verplaatsen in het wordingsproces dat was voorafgegaan aan het kunstwerk. Dat wordingsproces omschreef hij in de termen van de voortplanting. Een kunstenaar was de minnaar van de natuur. Nadat hij haar had weten te verleiden zich aan hem te tonen, raakte hij 'zwanger van denkbeelden'. Die zwangerschap moest met veel pijn voltooid worden en ten slotte zal de kunstenaar dan 'baren'. De kunstenaar zal in zijn vreugde over het gezonde kind, dat kind aan de wereld willen tonen.

De beschouwer moest zich proberen te verplaatsen in dit wordingsproces. Wie alleen maar de kleding ziet waarmee de dichter in zijn vreugde het

kind getooid heeft, zal nooit de ‘waarheid’ van de literatuur leren lezen. De beschouwer moet zich daarom toeleggen op het ‘oordeelkundig mede-ondergaan van de wordings-geschiedenis’:

De artist is geen onderwyzer. ’t Is de taak van den leek zichzelf te onderwyzen, door de *geschiedenis van ’t voortbrengen* die uit het geleerde spreekt, in zich optenemen.⁵¹

De waarheid van de kunst is alleen te doorgronden voor de toeschouwer die begrijpt wat een zwangerschap is, en die meevoelt met de pijn van het baren. Alleen dan zal de kunst, net als de natuur, onuitputtelijk rijk blijken te zijn:

Wanneer we dan by dat alles nog letten op ’t verschil der zieletoestanden van de beschouwers, die ’n kaleidoskopische oneindigheid van opvatting te-weegbrengen, waaraan de kunstenaar zelf niet kan gedacht hebben – omdat deze, hoe universeel ook van opvatting, toch altyd slechts éénling blyft – dan komen wy tot de slotsom dat Kunst ’n schatkamer is, waaruit zorgvuldige gebruikers meer weten te putten dan de bekwaamste rentmeester daarin neerlegde.⁵²

De kunstenaar is geen marktkoopman die een kant en klaar inzicht te koop aanbiedt, hij is een rentmeester die probeert in zijn schatkamer zoveel mogelijk rijkdommen te verzamelen. Maar die schatkamer is gedoemd óf genegeerd óf geplunderd te worden door het onwetende publiek, althans zolang de toeschouwers geen notie hebben van hun eigen verantwoordelijkheid tegenover deze weelde.

In de vorm van een parabel omschrijft Multatuli de miscommunicatie tussen de moeder Parábel en het publiek. Zij toont haar kind ‘waarheid’, maar het publiek ziet het kind niet. Pas als de toeschouwer in staat zou zijn zich te verdiepen in de wordingsgeschiedenis van het kind, zou de parabel een ‘kaleidoskopische oneindigheid van opvatting’ voort kunnen brengen. Waaruit zou volgen dat Multatuli met zijn parabel dus niet één boodschap wil overbrengen op het publiek.

De waarheid van de literatuur is gedoemd ongezien te blijven, en zodra ze wél gezien wordt, zet die waarheid juist aan tot oneindig veel nieuwe zienswijzen. Er is helemaal geen betekenis, of er is een overdaad aan betekenissen, maar nooit een afgepaste overdracht van één inzicht. Toegepast op de parabel over Parábel zelf: ze zet aan tot een barokke veelheid van bespiegelingen, of we benaderen de tekst vanuit een veel te benauwd perspectief.

Idee 513: de lamp van Psyche

Een belangrijk onderdeel van de verbinding die Multatuli construeert tussen poëzie en waarheid bestaat uit de vondst van de seksualiteit en de daarmee samengaande vruchtbaarheid. De literaire kunst is veel rijker dan de burgerlijke notie van huishoudelijkheid kan vatten: ze is, mits goed gebruikt, onuitputtelijk.

De baarmoeder is echter niet het enige ingewand dat we moeten bespreken, willen we tot een goed begrip komen van zijn uitspraak 'poëzie en wysbegeerte zijn één'. De onderbuik is evengoed van belang. Voordat er van bevruchting sprake kan zijn, moet er immers eerst seksuele opwinding aan voorafgaan, evenals erotisch verlangen.

Een belangrijke poëtische tekst waarin dit complex aan denkbeelden verwoord wordt, is *idee 513*. Multatuli behandelt daarin de onderlinge verwevenheid van 'beminnen, weten en stryden'. Die drie krachten tezamen vormen volgens hem de driedubbele veer die de mensheid in beweging heeft gebracht. Multatuli gaat vervolgens in op de 'waarheid' die we in poëzie kunnen vinden, en behandelt daartoe als voorbeeld de mythe van Amor en Psyche. Literatuur is voor hem een bron van psychologisch inzicht; het analyseren van de menselijke ziel, en het analyseren van een mythe blijken welhaast samen te vallen. Wie het een begrijpt, begrijpt het ander ook.

Multatuli behandelt maar één korte passage uit de mythe, namelijk het moment waarop Psyche met een lamp de identiteit van haar minnaar vaststelt en hem tegelijkertijd met die lamp verwondt. Voor de duidelijkheid zal ik hier het gehele verhaal kort schetsen. Het verhaal was oorspronkelijk een onderdeel van *Metamorfosen of Gouden Ezel* van Apuleius, maar de liefdesgeschiedenis van Amor en Psyche is buiten de context van dit verhaal een eigen leven gaan leiden en heeft inmiddels een rijke receptiegeschiedenis in zowel literatuur als beeldende kunst en psychologie.⁵³ Vermoedelijk maakte Apuleius op zijn beurt gebruik van een al bestaande mythe, maar daar zijn geen schriftelijke bronnen van bekend.

Psyche is een sterfelijk meisje, maar haar schoonheid is zo groot dat de mensen vergeten Venus te vereren. De zoon van Venus, Cupido of Amor, krijgt van de jaloezige Venus de opdracht haar verliefd te doen worden op een afschuwelijk monster. In plaats daarvan wordt Amor zelf verliefd op Psyche: als hij haar ziet prikt hij zich aan zijn eigen pijl. Hij ontvoert Psyche naar een vallei met allerlei prachtige rijkdommen, en 's nacht bedrijft hij de liefde met haar. Hij verbiedt haar hem te vragen wie hij is. Zij ziet door het duister van de nacht haar geliefde dus nooit en weet niet wie hij is.

Bang dat hij wel eens een duister figuur of een monster zou kunnen zijn, en tegelijkertijd nieuwsgierig naar kennis, verstopt ze op een dag een lamp en een dolk onder haar bed. Als haar minnaar die nacht slaapt, ontsteekt ze de



Psyche surprend L'Amour endormi,
door Louis Jean Francois LaGrence (L'Aine) (1768)

lamp, neemt de dolk in haar hand, en bekijkt hem. Tot haar verrassing ziet ze geen afschuwelijk monster, maar de gevleugelde Amor. Ze is zo aangedaan als ze hem ziet, dat ze olie uit de lamp op haar geliefde morst. Amor schrikt wakker; boos en gewond verlaat hij haar. Ondertussen prikt ze zichzelf aan de pijl van Amor en vanaf dat moment is ze verliefd op hem.

Psyche wordt zwaar gestraft voor haar verlangen haar minnaar te kennen. Ze is vanaf dat moment overgeleverd aan de woede van haar schoonmoeder Venus, die haar welhaast onuitvoerbare opdrachten geeft. Maar Psyche slaagt. Alleen bij haar allerlaatste opdracht wint haar nieuwsgierigheid het toch van de voorzichtigheid en overtreedt ze wederom een verbod. Dit keer echter komt Amor (die inmiddels van de wond genezen is) haar redden en uiteindelijk kan ze met hem trouwen en wordt ze als onsterfelijke godin opgenomen in het godenrijk. Ze krijgen samen een kind dat 'plezier' heet.

Multatuli bespreekt de mythe van Amor en Psyche in de tweede bundel, als toelichting op het *Wouterije Pieterse*-verhaal, vlak nadat hij Genesis heeft verbonden met het Faust-thema. In het kader van het Wouter-verhaal is de keuze voor zowel Faust als Amor en Psyche interessant. Ten eerste thematiseren beide verhalen de confrontatie tussen verlichtende kennis en verheffende liefde. Ten tweede kan de keuze voor beide verhalen ook in verband gebracht worden met zijn poging aan de hand van Wouter een bredere cultuurhistorische schets te geven van een tijd waarin brokstukken feodaal Europa en onverteerd verlichtingsdenken nog ongeordend naast elkaar liggen. Deze verhalen passen goed in dat tijdsbeeld. Het eerste deel van Goethes *Faust* verscheen in 1808. Rond 1800 was het Amor-en-Psyche-thema volop in de mode: behalve bewerkingen van de mythe in diverse beeldhouwwerken, schilderijen, gedichten en poëtische teksten, waren er ook Amor-en-Psyche-gezelschapsspellen.⁵⁴

Multatuli parafraseert slechts één moment uit het verhaal. Psyche had in de vallei waarheen Amor haar ontvoerde alle rijkdommen die ze zich kon wensen, maar ze had geen kennis van haar minnaar. Ze kan zich daarvan alleen bevrijden door het verbod op kennis te overtreden, al is het inzicht dat ze verwerft bijzonder paradoxaal: ze brandt de liefde wakker, ze moet missen wat ze begeert:

Psuchè nadert den slapenden *Amor*. Met behoedzamen tred schrydt ze langzaam voort. Er is schroom in haar gang, vrees voor struikelen, angst voor 't bereiken van haar doel. Maar al die terughouding is in stryd met haar blik die de ruimte doorboort, en vlamme tegenspraak uitstraalt tegen de traagheid van hare voeten. Niet voor haar tred schiet de hoog-gehouden lamp haar licht, maar op den

Amor. Zyzelf treedt in 't duister. Alleen op 't voorwerp van hare begeerte, kaatsen de stralen terug, die eigenlyk dienen moesten om den weg helder te maken, welken zy heeft afteleggen om dat voorwerp te bereiken. Daaraan denkt Psuchè niet. Ligt er op dien weg een hindernis... zy zal struikelen. (...)

Ze nadert, nadert! En naby den sluimerenden knaap gekomen, wekt ze hem. Door welluidend roepen? Door liefkoozing? Door 'n zucht? Neen. Dat had ze gewild, maar er was een wyde kloof tus-schen haar willen en haar durven. (...) Zy schrikt voor het genot van 't bereiken. Ze had kracht om te naderen, maar geen sterkte om te bly-ven. Uitgeput door 't begeeren, ontzinkt haar de moed die noodig schynt tot het bezit, en geschokt door den tweestryd der keuze tus-schen vlucht en genieten, siddert de vermoeide hand die de lamp houdt... *Amor* ontwaakt door de pyn van de brandwonde...

Leugens, zegt Droogstoppel.

Waarheid, waarheid! antwoord ik. Ja waarlyk, zóó is het! Zóó inderdaad ontwaakt de *liefde*, wakker-gebrand door de pyn die 't gevolg is van de onhandig bestuurde eerste begeerten der stoutmoe-dige *ziel*.⁵⁵

Voortdurend speelt Multatuli in zowel de parafrase van de mythe als in zijn commentaar op dit fragment met het contrast tussen licht en donker, zichtbaarheid en onzichtbaarheid, jeugd en ouderdom. Het verhaal over Psyche zou stammen uit de 'jeugd van ons geslacht' en daarom 'straalt' er een 'kin-derlijke oprechtheid' in door. Zijn interpretatie van de scène met de lamp dient ter 'opheldering' van de vroegste emoties die de jonge mensheid onder-ging in zijn eerste schreden in de geschiedenis. Deze tijden worden gewoon-lijk 'duister' genoemd, maar zij staan ons eigenlijk 'helder' voor ogen, dank-zij de mythes.

De blik van Psyche is in Multatuli's beschrijving geen louter observeren-de blik. Amor slaapt, is passief en weerloos. Haar blik is vurig, de stralen schie-ten uit de lamp en haar ogen begeren, en zo eigent ze zich het vermogen toe tot actief handelen. Dat het kijken een vorm is van begeren waarbij de God onderwerp wordt van menselijke begeerte en dus (tijdelijk) zijn macht ver-liest, blijkt natuurlijk nog duidelijker uit het oorspronkelijke verhaal van Apuleius, waar Psyche nota bene een dolk in haar hand houdt. Maar de passa-ge van Multatuli laat aan duidelijkheid evenmin veel te wensen over: haar blik 'doorboort' de ruimte en vervolgens 'morst' ze olie uit haar lamp. De knaap Amor wordt voor het eerst op pijnlijke wijze ontmaagd, door de drup-pels die vallen uit de lamp die de vrouw in staat stelt tot een penetrerende blik.

De lamp van Psyche is hét meerduidige symbool van al deze tegenstrijdi-ge verlangens van de ziel en de tegenstrijdige rol die het kijken daarbij speelt.

De lamp is ten eerste een symbolisch verlengstuk van het lichaam: zijn vlam brengt Psyche's gloeiende begeerte naar buiten. Haar blik is in 'vlammende tegenspraak' met de traagheid van haar voeten: het vuur in de blik wordt aangewakkerd door het weerschijnen van het vuur op het lichaam van Amor. De lamp is verder het instrument tot kennis: het licht stelt haar in staat te zien en te begrijpen. En tot slot is de olie uit de lamp nog de oorzaak van de verwonding.⁵⁶

Multatuli legt bovendien alle nadruk op de heroïek van Psyche. Zij ontdekt Amor, zij is 'stoutmoedig'. Niet ongehoorzaam, ondeugdzaam, maar vol leven, begerend. Alhoewel Amor de zoon van de liefdesgodin Venus is, en hij zelf 'Liefde' heet, is Psyche degene die een vorm van liefhebben ontdekt die groter is dan de fysieke lust. Haar begeerte is erotisch, dat wil zeggen verknoopt met het oog dat wil ontdekken – met dood en leven, licht en donker. Eros is verinnerlijkt. De pure lichamelijke wellust kan goed leven in het donker, maar de erotische liefde heeft een spel tussen licht en donker nodig en is ten diepste verbonden met een beginnend vermogen tot reflectie en bewustzijn.⁵⁷

Psyche nadert de god van de liefde, maar kan hem niet bezitten. De uitleg die Multatuli hier geeft aan de mythe over Amor en Psyche is gespiegeld aan zijn commentaar op Genesis, waarin hij eindigde met het idee dat de mens de boom der kennis nadert, maar bij iedere stap vooruit er nieuwe hindernissen aangroeit. We kunnen die boom naderen, maar niet veroveren. Liefde en kennis zijn één, omdat beide op dezelfde manier gestructureerd zijn rondom een onherstelbare onvervulbaarheid, daarom ook zijn erotisch verlangen en onderzoekende nieuwsgierigheid niet van elkaar te scheiden. Tussen de dichter en de filosoof kan volgens Multatuli daarom geen onderscheid worden gemaakt: 'wysbegeerte (is) één met poëzie.' Op metaniveau geldt dit onvermogen de waarheid te bezitten eveneens voor mijn interpretatie van Multatuli's poëtische teksten. We kunnen de beweging in de richting van inzicht op eindelijk veel verschillende manieren verbeelden, maar geen van de beschrijvingen is nauwkeuriger dan de ander. Of we ons nu voorstellen dat Adam tevergeefs de boom der kennis nadert, of denken aan Faust die kennis wil maar daarmee Gretchen verliest, of lezen over Psyche die met haar lamp die inzicht moest brengen de liefde wakker maakt en wegjaagt: deze verhalen naderen de waarheid die er in poëzie verborgen ligt, maar bezitten die waarheid niet.

6.3

Fancy en de herkomst van literatuur: buiksprak

Het laatste onderdeel van Multatuli's poëtica dat ik hier onderzoek is de Fancy-figuur. We maken voor het eerst uitgebreid kennis met Fancy in *Minnebrieven*.⁵⁸ De schrijver Max zit op zijn kamer en schrijft een brief aan Fancy,

maar alhoewel hij verliefd op haar is, weet hij niet wie zij is en dus ook niet aan wie hij de brief moet adresseren. De eerste brief aan Fancy bestaat nagenoeg uitsluitend uit een serie van vragen over haar raadselachtige, veelkantige wezen. De vragen maken samen de indruk een gedicht te vormen:

Myn lief kind, wie zyt gy eigenlyk? Hoe heet gy? Waar woont ge?
Moet ik u noemen met namen uit het Hooglied, u, de donker-
kleurige Sulamite? Zyt gy de lelie van Saron, of de narcis in het dal?
Moet ik uw hals omvatten met den linkerarm, om u te streelen
met m'n rechterhand?
Moet ik poëzie scheppen uit uw blik? Moet ik rymen op de
kleur uw haren?
Zal ik u heden zien, of morgen...of wanneer? Zal ik u zien na
mynen dood, voor het eerst?
Zyt gy de glorie? Of de deugd? Of de wellust? Of 't genie? Zyt gy
de onsterfelykheid? De rust? De geschiedenis? De toekomst? Een
engel, een daemon, of 'n spook?⁵⁹

Max schrijft vervolgens aan Tine dat hij hoopt dat Fancy niet zal antwoorden, want dan heeft hij een ongelukkige liefde, en van een ongelukkige liefde is gemakkelijk kunst te maken. Literatuur die dan weer verkocht kan worden, en brood op de plank kan brengen voor Tine en de kinderen. Hij hoopt dus dat Fancy geen lichaam zal hebben, maar een geest is, of een abstract begrip als de onsterfelijkheid. Immers, dan zal zowel zijn brief als zijn liefde zeker onbeantwoord blijven. Een abstractie heeft geen lichaam, kan geen pen vasthouden en geen liefdesbrieven beantwoorden.

Fancy blijkt echter wél te bestaan, ze beantwoordt de brieven van Max. Fancy is een meisje dat op de Leliegracht woont en niets moet weten van de poëtische twijfel die de schrijver Max koestert over haar identiteit:

Die gedurige twyfel of ik 'n meisje ben, hindert me. Ik ben gesteld op
m'n identiteit. Zou 't *U* smaken als men zich obstineerde u aantezien
voor 'n wolk? Dat men u afweerde met een parapluie? Dat uw droef-
heid, uw tranen, op 't weerglas stonden genoteerd als regen? Of dat
men u tegen 't lyf liep, in meening door u heen te loopen? Of dat ge
werdt opgesnoven als aether?⁶⁰

De Fancy van Multatuli weigert haar lichaam op te geven, enkel om de schrijver daarmee makkelijker literatuur van haar te kunnen laten maken. Zij heeft een lichaam, precies zoals de schrijver Max en de lezer van *Minnebrieven* een lichaam hebben. Fancy wijst Max erop dat het schrijven aan échte mensen zo zijn voordelen heeft, want echte mensen hebben een woning, en kunnen dus

letterlijk geadresseerd worden, terwijl abstracties nooit op iets hoeven te reageren:

En de menschelykheid! Eilieve, schryfeens 'n brief aan die menschelykheid, en zie of hy te-recht komt als uw schryven aan my, met het eenvoudige opschrift: FANCY! O, 't is niet *altyd* nadeel, vleesch en been en bestaan te hebben! Het ware voor u te wenschen, dat de menschelykheid ponderabel ware, en adresselyk als ik!⁶¹

Als er al poëzie ontstaat vanuit een correspondentie met Fancy, dan is dat poëzie waarin het lichamelijke bestaan van de lezer is opgenomen, en geen poëzie die zich richt tot een abstractie als 'de menselijkheid'. Al moet ik hierbij aantekenen dat Fancy tegenover Max lang niet alles over zichzelf prijsgeeft. In haar brieven aan Max benadrukt ze dat ze een machteloos meisje is, maar in haar brieven aan Tine is ze juist degene die kracht geeft ontberingen te doorstaan. Ze vraagt aan Tine dat niet aan Max te verklappen, want door zijn onwetendheid schrijft hij effectiever:

Làt hem zoo dom als-i is. 't Is maar 'n *man*, hy die altyd roept: ze is maar 'n *meisje*! Ik zou niet zooveel van hem houden, als hy minder dom was. (...) 't Is nuttig hem te doen gelooven dat ik zwaarte heb. Zoolang hy me aanziet voor onbeweegbaar licht schryft hy te wolkerig, en ik wil dat z'n brieven worden begrepen ook door de meisjes die *niet* in de wolken wonen...door de meerderheid! Verklap me dus nooit weer!⁶²

Fancy verbeeldt in de eerste plaats dus de relatie tussen de schrijver en zijn lezers: ze zorgt ervoor dat Max bevattelijk schrijft.

In de *Ideën* zet Multatuli het spel met de identiteit van de Fancy-figuur voort. Voordat ik dat spel verder ga beschouwen, wil ik nogmaals benadrukken dat Multatuli zich in de *Ideën* meerdere malen verzet tegen de gedachte dat een schrijver een 'schepper uit het niets' is, iemand die ongeacht de invloeden die hij ondergaat vanuit zijn omgeving tot een geniale scheppingsdaad in staat is. Integendeel: hij stelt dat de schrijver door zijn omgeving de grondstof krijgt aangereikt waarmee hij moet werken. Daarom kan hij als schrijver geen zachtheid geven als zijn tijdgenoten alles doen om hem bitter te stemmen, zoals een pottenbakker geen porselein kan maken uit pijpjarde. Een dichter scheidt niet, hij rangschikt elementen die hij niet zelf heeft gecreëerd.

Toch is een schrijver zeker geen willoze speelbal van indrukken die hij opdoet in de buitenwereld. Want omgekeerd maakt een mens gebruik van de buitenwereld door er zijn innerlijke beroeringen op te projecteren. Soms

lijkt het voor de schrijver alsof hij een gewaarwording aangereikt krijgt door anderen, terwijl hij eigenlijk de beelden opvangt die hijzelf heeft verzonnen:

We vergissen ons gedurig by 't schiften van indrukken die wy aan anderen te danken hebben, en dezulken die òns eigendom zyn, schoon 't de vraag is of hier stipt gezegd eigendom bestaan kàn.⁶³

De constatering dat de mens zich voortdurend vergist bij het vaststellen van de herkomst van zijn indrukken, keert later ook terug in het verhaal over Wouter Pieterse. De verteller stelt vast dat Wouter *denkt* dat hij Fancy ziet verschijnen in de twee molens, alsof er iets buiten hemzelf tot hem spreekt. Maar het sprookje van Fancy is niets anders dan de weerspiegelingen van zijn eigen gemoed:

Om den lezer niet te brengen in de verkeerde meening dat er iets byzonders was in die molens, haast ik my te zeggen dat ze knarden en knersten juist als andere houtzaagmolens, en dat alles wat Wouter meende te hooren en te verstaan, niets anders was dan de weerklank der aandoeningen in z'n eigen gemoed.⁶⁴

Om Wouters verwarring toe te lichten, introduceert de verteller de notie 'buikspraak':

't Gebeurt meermalen dat we gelooven iets gewaar te worden van buiten, wat voorkomt uit onszelf, en even dikwyls meenen wy zelf iets te hebben uitgedacht, dat eigenlyk afkomstig is van 'n ander.

Dit is 'n soort van buikspraak die dikwyls aanleiding geeft tot ongenoegen en vyandschap.⁶⁵

Deze buikspraak is kenmerkend voor de relatie die de dichter onderhoudt met zijn publiek, én met Fancy. Wie geeft hier wie een gedachte in? Wie mag zich de eigenaar noemen van een indruk, een gedachte, een inzicht, een vondst, een literair werk? Het is en blijft onduidelijk waar de literatuur haar oorsprong vindt. Misschien ontspringt literatuur aan de lezer, omdat de lezer de pijpaaarde levert waar de schrijver mee moet werken. Of misschien ontspringt de literatuur toch aan de schrijver, die zich vergist als hij denkt iets door Fancy voorgezegd te krijgen en vergeet dat de tekst eigenlijk zijn eigen vinding is. Of misschien is de bron ten slotte toch Fancy zelf, degene die er plezier in schept de mens in verwarring te brengen over de herkomst van zijn indrukken, en dat wat van buiten komt binnenin plaatst, en dat wat van binnen komt naar buiten projecteert.

De vraag naar de herkomst van de poëzie raakt bij Multatuli nauw aan de vraag naar de oorsprong van God. In de eerste bundel, in *idee* 361, zal Multatuli beginnen met *Woutertje Pieterse*. Daartoe vraagt Multatuli aan God om hem wat poëzie te geven, de God die alleen bestaat *in* poëzie:

Wat poëzie, myn God, opdat ik niet verga van walging over zooveel
walglyks òm my!

Wat poëzie, myn God, al waar 't ten-dank alleen dat zy U schiep!
Niet waar, ge zyt daar niet? Ge zoudt met almacht niet zoo werkloos
zyn? Ge zoudt niet rusten als 'n trage luiaard, die 't nuchter aanziet
hoe de misdaad heerscht? Hoe laagheid hoog staat, en wat hoog is,
laag? (...)

Wat poëzie, myn God, gy die in poëzie alleen bestaat!

Wat poëzie, myn God, opdat ik niet verga van walging over
zooveel walg'lyks òm my!

Lieve Fancy, wilt ge my een sprookje vóórzeggen?⁶⁶

Tussen God en de poëzie bestaat blijkbaar een nauwe en wederkerige relatie: Multatuli roept hem aan om de dichtkunst te krijgen, en de dichtkunst heeft ooit God geschapen. Nu plaatst hij bij die tweede uitspraak meteen de kanttekening, dat het de 'valsche poëzie' was die de 'bybelgod' heeft geschapen, want: 'de *echte* (poëzie) heeft geen behoefte aan onwaarheid.'

De valse poëzie schiep een onware God, maar hij licht toe dat hij als kind die onware God toch als *zijn* God beschouwde, en hij geloofde er innig in. Toch, God liet zich nooit zien, bleef werkeloos toekijken bij alle misstanden en zond ook geen pest toen hij een keer een bril op zijn neus tekende. Hij leefde als kind voortdurend in angst, maar mét een God die werkelijke macht bezat. Nu echter, terwijl al het walgelijke hem dreigt te overspoelen, nu vraagt hij aan die God om poëzie te zenden. Aan het einde van de bede richt hij zich daarom niet meer tot 'God', maar tot 'Fancy'. Hij gaat niet zelf een verhaal verzinnen, maar laat zich een verhaal door Fancy 'vóórzeggen'.⁶⁷

Dat woord, 'voorzeggen', is betekenisvol. Het doet denken aan het kind dat in de klas een vraag moet beantwoorden, en nét niet op het antwoord kan komen maar door een buurman het antwoord krijgt toegefluisterd. Het is alsof Multatuli een verhaal dat hem ontschoten was, onderhands door Fancy krijgt aangereikt. Daarmee stelt Multatuli zijn positie als auteur nadrukkelijk ter discussie. Hij bezit dit verhaal over Wouter niet. Het is een verhaal dat gesitueerd is op een wankel moment van wel/niet weten, van iets door iemand anders krijgen voorgezegd en tegelijkertijd zelf herinneren dat je het antwoord altijd al geweten hebt.

Dan vangt het verhaal over *Woutertje Pieterse* aan. Fancy keert vervolgens terug *in* het verhaal en ook aan Wouter zegt zij een sprookje voor. Wouter ziet dit sprookje als hij een molenwiek in een molenwiek ziet draaien: een beeld voor het verhaal-in-het-verhaal, een sprookje-in-het-sprookje. Fancy vertelt aan Wouter dat hij de verbannen prins van het universum is.

Nu merkte ik al eerder op dat de ronddraaiende wieken een metafoor zijn voor de afwezigheid van een lineaire tijdslijn: er is geen begin en geen einde, alles wat is, is geweest en zal zijn. De verteller merkt op dat de christenen dat vergeten waren, terwijl de Egyptenaren en de Feniciërs dat nog wisten. Wouter echter is eveneens onbekend met het principe van de eeuwige wederkeer, en dus moet Fancy hem een sprookje vertellen met een duidelijke tijdslijn, anders kan hij de betekenis niet vatten.

De verteller stelt dat Wouter zich nu weer herinnert dat hij van verheven afkomst is, en een zusje had dat Omikron heet, en dat hij mist. Hij was vergeten dat hij dit altijd al wist, en hij vindt die wetenschap nu terug:

Ik wist het ook, maar ik had het vergeten. Al wat Fancy zeide, wist ik. Het was me maar ontgaan. Terwyl ze sprak, kwam 't my weer duidelijk voor den geest.⁶⁸

Wouter vindt een verlangen terug dat in hem lag te sluimeren, maar waar hij zich niet bewust van was. Inderdaad merkt de verteller op dat er in de jongen een 'mythische voorwereld' schuilgaat, net zoals de gehele mensheid een 'mythische voortijd' heeft gekend. Die voorwereld of voortijd is vergeten, maar niet geheel. Soms duikt ze op, en dan weten we wat we altijd wel wisten: we staan nog altijd op hetzelfde punt als de mensheid die in de voortijd voor het eerst tot bewustzijn kwam:

Er bestond reeds in z'n twaalfjarig leven een mythische voorwereld, zoo moeielyk te scheiden van geschiedenis, en niet ongelyk aan de groote geologische of voor-geologische waarvan Fancy scheen gesproken te hebben. In den grooten droom dien 't kind droomde, was verwarring tusschen zyn en niet-zyn. Hyzelf wist niet meer met juistheid te bepalen welke beelden hem waren voorgetekend door nuchtere werkelykheid, welke door zyne fantasie die trouwens evenzeer *werkelykheid* was.⁶⁹

We treffen Wouter wederom op een moment van buikspraak: Wouter kan niet meer bepalen wat hij van buitenaf heeft aangereikt gekregen, en wat hij van binnenuit op de buitenwereld projecteert. De laatste zin in het citaat is hier cruciaal: zijn fantasie is evenzeer werkelijkheid als de nuchtere werkelijkheid. De fantasie is een vorm van herinnering, zij bewaart

fossielen en sporen uit de ‘voor-geologische’ perioden van het mensengeslacht.

Al snel vergeet Wouter de precieze inhoud van het sprookje van Fancy. Hij kan de verheffende ervaring niet met zijn bewuste wil oproepen:

Te-vergeefs stond hy uren lang aan de leuning van z'n brugje, en luisterde naar 't geklepper van de molens. Ze vertelden hem niets, en zongen niet, en er kwam geen Fancy.

– Ze zal te veel bezigheid hebben aan 't hof myner moeder, zuchtte Wouter, en bedroefd ging-i naar huis.

Maar als-i door 't venster al de schoone sterren zag die zoo vriendelyk tintelden alsof ze hem toewenkten moed te houden, dan werd hy iets beter gestemd. De treurigheid bleef, maar ze was minder bitter. Ze ging van smart over in heimwee, in zoet verlangen ‘naar huis’.⁷⁰

Hij weet niet meer precies wat Fancy gezegd heeft, hij heeft alleen nog het bitterzoete verlangen naar een verheven toestand, een wens te ontsnappen aan de banaliteit. Verderop in het verhaal zijn er momenten waarop hij zelfs dat onbestemde verlangen vergeet, en hij niet meer weet dat hij Fancy ooit heeft ontmoet. Maar ook als hij zich er niet bewust van is, dan nog werkt de herinnering aan Fancy op hem in, en stuurt die herinnering zijn ervaringen.

Fancy onthult niet wat het object van zijn verlangen is, maar staat voor het terugvinden van de ervaring van het verlangen zelf. De sensatie die Fancy teweegbrengt is daarom altijd *dubbel*: enerzijds stelt zij Wouter voor een raadsel, anderzijds geeft ze hem het gevoel dat hij een vergeten, maar diepgewortelde overtuiging terugvindt:

En alweder werkte de onbewustheid van deze neiging (de neiging die Fancy in gang heeft gezet, *sp*) bevredigend op z'n begeerte de vele byzaken die hy niet begreep, eens eindelyk opgehelderd te zien. In al het vreemde dat hem de laatste dagen overkomen was, vond hy evenzeer aanleiding om zich aftevragen: ‘wat was er toch?’ als om zich toeteroepen: ‘zeker, zeker, zóó is het! Juist wat ik altyd meende!’⁷¹

Wouter heeft de neiging om enthousiast alles wat hij onder leiding van Fancy denkt mee te maken, als waarheid te zien, en tegelijkertijd is er de neiging om – juist omdat hij zich het allemaal niet meer goed herinnert – zichzelf voortdurend vragen te blijven stellen.

Fancy plaatst achter alles tegelijkertijd een vraagteken en een uitroepeten. Als Wouter Femke ontmoet, dan heeft hij wederom die dubbele sensatie.

Ook dán heeft hij het gevoel dat hij iets terugvindt, iets wat hem ontschoten was:

Wouter zag op, en schrikte. Want het was hem of-i dat gelaat herkende. 't Deed hem denken aan Fancy.

– O, nu is alles goed... nu gy daar zyt! Ik heb zoo naar u verlangd...

– Naar my, jonge-heer?

– Ja, ja, ja! Ik wist niet dat ik verlangde... maar nu weet ik het.⁷²

De wijze waarop herinnering en erotisch verlangen in dit citaat over elkaar heen zijn gelegd, is verre van eenvoudig. Een banale beschrijving van de liefde zou zijn dat iemand verlangt naar een meisje, en dat verlangen ziet ingevuld door één persoon. Maar op het moment dat Wouter Femke ziet, verlangt hij nog niet bewust naar iemand. Fancy is hij dan al weer vergeten, evenals Omikron. Pas op het moment dat hij Femke ziet, herleeft de herinnering aan Fancy, Fancy die op haar beurt het verlangen naar Omikron opnieuw in hem wakker brandde. Hij wist niet meer dat hij dit verlangen al eerder gevoeld heeft, maar als hij Femke ziet keert dat gevoel terug naar de oppervlakte van zijn bewustzijn. Hij weet weer dat dit verlangen er altijd al was en hem altijd al kwelde.

De gewone chronologische tijdslijn gaat niet op voor het gevoelsleven. Wouter wordt niet verstoten uit een paradijselijke toestand van gelukzalige compleetheid, die hij vervolgens door een serie van ontberingen kan herwinnen. Het verhaal van Wouter *begint* met een teruggevonden herinnering aan het verlangen naar compleetheid, zonder dat duidelijk wordt of dit een eenheid is die ooit werkelijk bestaan heeft.

Overigens had Multatuli jaren eerder poëzie in verband gebracht met het herontdekken van de herinnering aan de restanten uit een 'voor-geologische' geschiedenis. In 1851 al formuleert hij in een brief aan Kruseman het volgende inzicht: 'poëzie is: de *herinnering* aan de gedachten van een *zwijgend* tijdperk'. Hij geeft hier een geciseleerd poëticaal inzicht. De dichtkunst is een herinnering aan gedachten uit een tijdperk dat niet meer tegen ons spreekt, maar dat blijkbaar wel zijn sporen in ons geheugen heeft nagelaten. Poëzie cirkelt blijkbaar rond een stilte, een afwezigheid, een gemis. In het vervolg van de brief legt hij nog nadrukkelijker een verband tussen poëzie en leegte:

Een Orpheus met open mond, – een tokkelende Apollo is mij een
gruwel.

O, Grieken, gij hebt veel begrepen, veel gevoeld, maar *dat* hebt ge
niet begrepen. – Harpocrates, – neen ook die niet, – hij *wijst* nog dat
hij *zwijgt*.

Poëzie is: woest en ledig – en de geest Gods zweefde daarover!
't Werd al minder toen men donderde – Sinaï is beneden de Cha-
os! (...)
(poëzie is) Ledig, – ja, als de oneindige ruimte! Ledig als daar
waar 't stof ophoudt!⁷³

De dichter verlaagt zichzelf als hij de taal performatief gebruikt, er een Sinaï meeschept. Hij verlaagt zichzelf als hij de taal referentieel gebruikt, als hij nog wijst dat hij zwijgt. De dichter moet in de taal het absolute Niets zien te bereiken, de volmaakte ledigheid. Het zwijgen zelf moet opgeroepen worden.

Multatuli maakt in zijn latere literaire werk een aantal malen een toespeeling op de leegte als grootste bron van creativiteit. Zo lezen we in *Millioenen-studiën* dat een dichte deur altijd een sterke aantrekkingskracht uitoefent op de kunstenaar. En dan barst de verteller uit in een lofzang op het 'niets' dat achter die deur ligt, want dát is het domein van elke kunstenaar:

De eindeloze woesteny van 't onbekende is het domein, het wettig
veroverd koninkryk van den dichter, die 't onzienbare aanschouwt,
het ontastbare waarneemt, het zwygen verstaat.⁷⁴

We kunnen concluderen dat er na 1851 niet veel veranderd is in zijn denken over de poëzie. Het verstaanbaar maken van het zwijgen keert hier wederom terug, net als de 'woesteny van het onbekende'.

De dichter is een heerser, zijn koninkrijk is dat wat afwezig is, wat vergeten is maar in herinnering wordt geroepen, wat gemist wordt. De poëzie toont ons keer op keer de begrenzingen van ons weten en het wel moeten mislukken van het verlangen aan deze vergetelheid voorgoed voorbij te komen. De dichter komt in opstand tegen het gebod van de gesloten paradijspoort, hij wil zien wat er in het donker van een sprakeloos verleden schuilt, wat er achter de dichte deur van ons bewustzijn leeft.

Als de Fancy-verschijning aan Wouter vertelt dat hij ooit uit louter geest bestond en vanwege ongehoorzaamheid is verbannen naar de aarde, dan wil dat nog niet zeggen dat Wouter daarmee stuit op een waarheid over de menselijke oorsprong. Multatuli benadrukt dat in mythen heimwee naar een 'thuis' wordt verwoord. Dit verlangen bewijst echter niet dat we als mensheid daadwerkelijk ooit ergens thuis zijn geweest en later pas verdwaald zijn geraakt. Evenmin weet hij zeker dat die oorsprong *niet* bestaat: we kunnen nu eenmaal niet verder komen dan dit verlangen, daarbuiten is er voor de mens niets. Als Wouter roept om Omikron, dan weet de verteller niet of er iets of iemand is die de klacht van Wouter hoort:

Wie hoorde dat roepen? Wie verstond die klachte over ballingschap? Waar, door wien, werd achtgeslagen op die zucht naar 't hogere, op die vurige begeerte om weertekeeren tot edeler stand? Of – juister, helaas! – wèrd dat roepen gehoord? Wèrd die klacht verstaan? Wèrd er gelet op dat verlangen? Dat weet ik niet!

Ik weet niet of we zyn geschapen met een doel,

Of maar by-toeval dáárzyn...

Maar 't komt me voor, dat gewoonlyk de meeste blyken van dat verlangen naar iets hoogers, juist niet worden gegeven door wie beweren *dat alles wèl te weten*. En die opmerking troost me nu-en-dan over myn *onwetendheid*. Indien toch het streven naar 't goede afneemt in kracht, naarmate de zekerheid toeneemt dat zulk streven zal bekroond worden met goeden uitslag, hebben de *onwetenden* geen oorzaak tot klachte.⁷⁵

Voor het streven naar het hogere (het goede) is onwetendheid over het al dan niet bestaan van God of onze goddelijke herkomst onmisbaar. Als we zeker denken te weten dat er een God is, en met goed gedrag speculeren op toegang tot de hemel, dan neemt daarmee onze zedelijke kracht af. Het is de twijfel over de hemel, het niet weten of we verhoord worden, die onze goede daden werkelijk goed maakt. Overigens geldt natuurlijk het omgekeerde ook: wie zeker meent te weten dat er geen God is, verliest de moed te verlangen naar het allerhoogste.

Het sprookje van Fancy heeft dus geen eenvoudig vast te stellen herkomst. Ziet Wouter Fancy in de twee molens verschijnen omdat hij romans is gaan lezen, is zij uiteindelijk afkomstig uit de indrukken die de romanlectuur in zijn gemoed heeft achterlaten? Of is zij werkelijk de herinnering aan een onstoffelijk leven dat de menselijke ziel ooit gehad heeft? Er komt geen antwoord op deze vragen en juist dit raadsel rond haar identiteit prikkelt Wouter tot dichtkunst en edelmoedigheid.

Daarom kunnen de sprookjes die Fancy aan zowel Multatuli als aan Wouter voorzegt, niet worden herleid tot een bron die ondubbelzinnig buiten henzelf staat of ondubbelzinnig in hun innerlijk besloten ligt. Er is geen aanwezig, met naam te noemen entiteit te vinden die verantwoordelijk is voor deze verhalen.

De herkomst van het sprookje is in dit geval in zichzelf poëtisch: als Fancy de dichter aanraakt en optilt, dan gaat er een ruimte open tussen de eenduidige zekerheid dat Fancy bestaat, en de eenduidige zekerheid dat Fancy een verzinsel is. Fancy bewoont een ruimte waarin 'zyn' en 'niet zyn' verward raken tot een wel-niet weten. Het effect dat poëzie heeft, zoals Multatuli dat in *Woutertje Pieterse* beschrijft, bestaat dus alleen als een negatieve werking, als ondermijning van de zekerheid dat we beloond gaan worden voor onze

deugdzaamheid, en de ondermijning van de zekerheid dat alles tevergeefs is. De poëzie zegt geen ja en geen nee. Ze is grenzeloos, omdat ze zich nóch bevindt binnen de begrensde zekerheid van de bevestiging, nóch binnen de begrensde zekerheid van het nihilisme. Of, zoals Fancy reageert als Wouter aan haar vraag of hij met zijn zusje Omikron verenigd zal worden:

Ach, Fancy, riep hy, laat me samenwezen met Omikron!

Fancy zeide niet: ja, en niet: neen. Ze had iets in haar wezen als iemand die nadenkt over de mogelykheid van het tot stand brengen eener hoogstmoeilyke zaak.

Maar Wouter, moed scheppend uit haar weifelen, herhaalde z'n bede:

– Ach, laat me samenwezen met m'n zusjen... al moest ik weer gras eten of werelddeelen bouwen, ik zal eten en bouwen met lust en met yver als ik mag samenzyn met Omikron!

't Schynt dat Fancy bevreesd was iets toetzeggen wat boven haar macht stond, en tevens dat het haar smartte die toezegging niet te kunnen geven:

– Ik zal 't vragen, fluisterde zy (...)⁷⁶

Fancy toont zich nooit helemaal, maar ze 'steekt' Wouter aan en werkt op het grensgebied tussen het bewuste en het onbewuste. Sterker nog: ze kán alleen maar op dat grensgebied werken, dus zonder dat Wouter haar volledige identiteit kan doorgronden. Als ze zichzelf zou onthullen als concrete realiteit of als louter fantasie (als ze al op die manier onthulbaar zou zijn), dan zou de poëzie haar einde vinden, en dan zou Wouters ziel niet langer door haar worden angevuurd:

De Fancy-verschyning had hem aangestoken met onmetelykheid.

Hy onderging onbewust den indruk van 't verhevene (...).

De mythologische poëzie die in hem werkte, was hem evenmin bekend als aan Femke haar onschuld. Hy droeg z'n hooggestemde levensopvatting in z'n binnenste als 'n kool vuurs. Ze brandde hem, martelde hem, maakte hem onvatbaar voor menige andere smart, en jaagde hem voort, voort.⁷⁷

De mythologische poëzie is niet geheel verzonken in het onbewuste, maar ook niet volledig aan de oppervlakte van het bewustzijn aanwezig. Die drempepositie van de poëtische ervaring is dus essentieel.

We lezen in het citaat dat poëzie Wouter aanspoort tot een 'hooggestemde levensopvatting'. Toch merkt Multatuli diverse malen op dat de ware dichter

het gebruikelijk hiërarchisch onderscheid dat gemaakt wordt, niet onderkent. De wereld mag de gewoonte hebben een koning in hiërarchie te plaatsen boven een pruikendragende schoolmeester, de dichter plaatst beide naast elkaar. De dichter heeft zich bevrijd van de vooroordelen van de sociale wereld, omdat hij 'boven' of 'buiten' die wereld staat. Dat is volgens Multatuli het *sine qua non* van de 'ware poëzie'. Zij moet over een blik beschikken die alle verschil opheft, die licht om onze drang de wereld te onderwerpen aan allerlei ordeningen, en ons toont hoe alles dat bestaat, in de toko van de natuur naast, op, en onder elkaar op het schap ligt:

Ik meen dat zekere ongevoeligheid voor 't verschil tusschen *groot* en *klein*, tusschen *hoog* en *laag*, insgelyks tot de kenmerken *sine qua non* van het dichterschap behoort, en wel voor-zoo-ver dit schynbaar gebrek aan besef van onderscheid (...) dienen kan tot het onbeschroomd áándurven van 't zoogenaamd-verhevene, en tot het adelen van 't zoogenaamd-geringe.

Door zekere byzondere schaalindeeling en rangbestemming alzo, voelt zich de dichter genoopt en bevoegd tot het naast elkander plaatsen van denkbeelden, die in 't oog van anderen te-ver uiteenloopen dan dat ze ooit met elkaar in aanraking zouden kunnen komen. Hy echter, boven – of althans buiten – den gewonen kring geplaatst, erkent dit verschil van rang niet, en vindt verwantschap, of zelfs gelijkheid, tusschen gebeurtenissen, denkbeelden, begrippen en indrukken, die ieder ander voorkomen als heteroog en onvereinigbaar.⁷⁸

De dichter is in zijn manier van beschouwen verheven, omdat hij geen hoog en geen laag kent. Hij is gedistingeerd, omdat hij geen distinctie maakt. Inderdaad tracht Multatuli in *Woutertje Pieterse* allerlei heterogene gebeurtenissen, personages, genres en principes naast elkaar te plaatsen.

Multatuli benadrukt dat de dichter eigenlijk voor een onmogelijke taak staat. Hij moet zijn 'hooggestemde levensopvatting' in tact houden, niet cynisch worden, zijn naïviteit niet verliezen. Maar tegelijkertijd moet de dichter door de onverbiddelijke werkelijkheid ruw heen en weer gewreven worden, wil zijn poëzie sterk worden en zeggingskracht krijgen, en niet aan leugenachtige wolkerigheid laboreren:

Tot het wèl opvatten en wèl toepassen van de hier bedoelde assimilatie, zyn hoedanigheden noodig, die – gedeeltelyk althans – elkander schynen uittesluiten, en dan ook inderdaad by de meeste individuen onvereinigbaar zyn. *Maagdelykheid van indruk* namelyk moet bewaard blyven in-weerwil van *veel leed* (...) en ondanks aanhouden-de *oefening in denken*.

De eisch is zwaar. Is 't wonder dat de dichters zeldzaam zyn, als 't in hen 'n vereischte is dat ze niet afslyten door pynlyke wryving, en dat ze kennis en oordeel ontwikkelen boven 't middelmatige zonder schade voor de naïveteit?⁷⁹

Kortom: de dichter is opgepadeld met een dubbele opdracht. Hij moet zijn naïviteit hoog houden en die niet laten bevuilen door banale overwegingen, en tegelijkertijd moet de dichter zich volop in de 'bloederige arena van een triviaal leven' werpen, en aldaar proberen het denken te scherpen. Hij moet het verhevene nastreven én moet juist uit naam van dat verhevene ongevoelig zijn voor hiërarchisch onderscheid. Dat betekent ook dat hij met dubbele hand moet kunnen schrijven, of zoals hij het in *Over specialiteiten* over een wijsgeer formuleert, dat: 'de rechterhand van z'n oordeel niet wist welke paarden de linkerhand van z'n welsprekendheid te grabbel gooide'.⁸⁰ De ene hand moet zacht en naïef blijven, terwijl de andere 'scherp als een vlym' moet kunnen zijn.

Die dubbele opdracht lijkt welhaast onmogelijk te vervullen, en die onmogelijkheid komt tot uiting in de ongrijpbare Fancy-figuur. Fancy is het dubbele principe dat in iedere 'schriftuur' werkzaam is, ze is weefgetouw en weefster tegelijkertijd. Ze legt bloot dat 'alles in alles' is en dus één, en zorgt er tegelijkertijd voor dat er verschil is en afstand, zodat het denken mogelijk wordt.

Multatuli's Fancy is niet de bemoeizuchtige, rechtschape en alwetende verteller, maar regelt zowel de 'economie der Wouter-geschiedenis',⁸¹ als die economie verstorende lapsus. Fancy is degene die sprookjes voorzegt, maar tevens degene die ervoor zorgt dat we waarheid verkiezen boven sprookjes. Fancy is het onnavolgbare 'heen-en-weertje' waarmee Leentje in één keer de winkelhaak in zowel de kleding als in de ziel van Wouter weet te herstellen,⁸² maar Fancy is tegelijkertijd die winkelhaak zelf, een pijnlijke afwezigheid of de leemte die de noodzakelijke ruimte creëert voor gedachtesprongen en arabesken. Zij zorgt voor zowel de chronologie als voor het onbemerkt heen en weer dansen tussen verschillende tijdstippen in de geschiedenis.

Zoals gezegd is in het onderzoek naar Multatuli's poëtica al eerder gekeken naar het begrip 'Fancy'. Francken en Oversteegen richten zich vooral op de identificatie van het begrip: zo zou Fancy moeten worden gezien als een metafoor voor de intuïtie of de verbeeldingskracht, of als een verdichte representatie van de meisjes waar Douwes Dekker verliefd op werd.⁸³ Maar welke betekenissen of interpretaties er ook voor de Fancy-figuur zijn aangedragen, ze is tot nog toe altijd gelezen als een begrip dat binnen de tekst staat, en dat daarom binnen het grotere geheel van de tekst betekenis krijgt.

In deze studie lees ik Fancy als gesitueerd op de rand van de tekst: zij is het organiserend principe in de tekst, maar eveneens degene die ervoor zorgt dat

Multatuli begrijpelijk schrijft voor zijn lezeressen. Fancy is degene die de overgang van binnen naar buiten en omgekeerd mogelijk maakt. Zij maakt de tekst toegankelijk en de lezer ontvankelijk. Zij scheidt daarmee zelf de voorwaarden waarbinnen zij als woord gelezen wordt en betekenis krijgt. Zij is een veelvoud aan dingen (een meisje tot wie de schrijver zich richt, een godin, de natuur, de noodzakelijkheid, de verbeelding), maar boven alles regelt zij in de *Ideën* de communicatie tussen schrijver en lezer, en bepaalt dus zelf onder welke omstandigheden de lezer tot begrip komt van haar wezen.

Duidelijk is in ieder geval dat Fancy de lezer niet op een rechtstreekse manier bespeelt. Zij benut met genoeg allerlei vormen van verwarring die ieder op zich weer tot nieuwe teksten aanleiding geven. Ze werkt op ons in door te zorgen voor buikspraak. Het is Fancy die ervoor zorgt dat we ons een inzicht toe-eigenen, omdat we dit ten onrechte aanzien voor een eigen vondst (terwijl we eigenlijk iemand anders napraten). En zij zorgt er omgekeerd voor dat een denkbeeld dat uit onszelf afkomstig is en door zijn nabijheid eigenlijk onzichtbaar is geworden, exotisch en aantrekkelijk lijkt, alsof het van ver komt.

Precies zoals Multatuli in *idee* 79-81 aan de hand van een parabel uitlegt wat een parabel bij het publiek teweegbrengt, zo is *Woutertje Pieterse* een verhaal over de effecten die Fancy op ons heeft, verteld door Fancy. Een volledige ont-hulling van het wezen van Fancy is daarmee uitgesloten: zij weet veel te goed dat verhulling nodig is om het denken in beweging te houden. Daarom kunnen we naar mijn mening Fancy niet op een eenvoudige manier identificeren als 'de verbeeldingskracht', omdat zij staat voor alles wat zich onttrekt aan volledige identificatie en daarmee ons voor een enigma stelt.

Fancy toont ons iets van de overdadige hoeveelheid aan betekenissen die één woord teweeg kan brengen. Omdat zij verantwoordelijk is voor de communicatie tussen tekst en lezer, geeft zij aanleiding tot een 'kaleidoskopische oneindigheid van opvatting' over haar wezen én prikkelt zij tot inspanningen van de kant van de lezer. Want Multatuli gebruikt zijn Fancy niet om ons een uitgesponnen theorie over de literatuur ter beschikking te stellen, hij gebruikt Fancy om zijn lezers het verlangen naar poëzie in herinnering te brengen.