UvA-DARE (Digital Academic Repository)

Tweede levens: over personen en personages in de geschiedschrijving en de literatuur

van Heerikhuizen, A.; de Jong, I.; van Montfrans, M.

Publication date

2010

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

van Heerikhuizen, A., de Jong, I., & van Montfrans, M. (2010). *Tweede levens: over personen en personages in de geschiedschrijving en de literatuur*. Vossiuspers UvA.

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.

TWEEDE LEVENS

Over personen en personages
in de geschiedschrijving en de literatuur

Onder redactie van
Annemarie van Heerikhuizen, Irene de Jong en Manet van Montfrans

TWEEDE LEVENS

TWEEDE LEVENS

Over personen en personages in de
geschiedschrijving en de literatuur

Redactie

Annemarie van Heerikhuizen

Irene de Jong

Manet van Montfrans

Deze publicatie is tot stand gekomen met steun van de leerstoelgroepen Moderne Europese Letterkunde en Klassiekgriekse Taal- en Letterkunde, het Instituut voor Cultuur en Geschiedenis, en de afdeling Taal- en Letterkunde van de Universiteit van Amsterdam.

Afbeelding omslag: "Danseressen, 1916" van Theo van Doesburg,
Collectie Kröller Müller Museum, Otterlo
Ontwerp omslag: Sanne Beeren, Amsterdam
Ontwerp binnenwerk: V3-Services, Baarn

ISBN 978 90 5629 643 8
e-ISBN 978 90 4851 341 3
NUR 622

© Annemarie van Heerikhuizen, Irene de Jong en Manet van Montfrans /
Amsterdam University Press, Amsterdam 2010

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voor zover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, Stb. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, Stb. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 3051, 2130 KB Hoofddorp). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

De uitgeverij heeft ernaar gestreefd alle copyrights van in deze uitgave opgenomen illustraties te achterhalen. Aan hen die desondanks menen alsnog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met Amsterdam University Press.

INHOUD

Ten geleide

9

Irene J.F. de Jong

‘How many children had (lady) Andromache?’

Over traditionele personages in de Oudgriekse literatuur

15

David Rijser

Verlegen Vergilius

Een antiek auteur en zijn biografische traditie

35

Joep Leerssen

Tasten in het duister dat Shakespeare heet

53

Willem Weststeijn

Personages: hun uiterlijk en hun innerlijk

Fysiognomie en karakterisering

67

W.H. Roobol

Irakli Tsereteli als rigorist

83

Annelies Schulte Nordholt

Persoon en personage bij Proust

Montesquieu en Charlus

93

INHOUD

Henk van der Liet

Herman Bang

Persoon, personage en perceptie

107

Sara Polak

Roosevelt in zijn eigen museum

Waarom Roosevelt als authentiek ervaren wordt

125

Erik van Ree

Machtspolitieke en ideologische motieven in een twintigste-eeuwse dictatuur

Jozef Stalin

137

Annemarie van Heerikhuizen

Dirk Stikker

Een ambitieus Europeaan

153

Albert Rijksbaron

Voorwerpen als personages

De revolver en de pijp van Maigret

167

Sjef Houppermans

Wachten met Krapp

Het lievelingspersonage van Samuel Beckett

185

Manet van Montfrans

Geschreven levens

Vie de Joseph Roulin van Pierre Michon

199

Richard van Leeuwen

Murakami en de Duizend-en-één-nacht

Over de handelingsvrijheid van personages

217

INHOUD

Sabine van Wesemael en Joep van Brederode
Jean Echenoz en zijn Ravel
De levensbeschrijving van een antiromantisch kunstenaar
229

Danièle Torck
Nicolas Sarkozy
Ethos en (zelf)representaties
249

Over de auteurs
267

TEN GELEIDE

In zijn essay *De ander van binnenuit te kennen* schrijft de Israëliische auteur David Grossman: 'De eerste aandrang die de drijfveer vormt van het schrijven is volgens mij de wil van degene die *schrijft* om een verhaal te verzinnen en te vertellen, en *zichzelf* te kennen. Maar hoe meer ik schrijf, des te sterker voel ik de kracht van de toegevoegde bijbehorende aandrang (...) – *de wil om de ander van binnenuit te kennen*; (...) om te proberen werkelijk aan te voelen wat het betekent om een ander mens te zijn. De wil erin te slagen, al is het maar voor één moment, de gloeidraad te voelen die brandt in een ander mens.' Grossman is romanschrijver en in het credo dat hij in deze passage onder woorden brengt, ligt een noodzakelijk verband tussen fictie en werkelijkheid besloten. Dit verband is uiteraard indirect, want om '*zichzelf* te leren kennen en *de ander* van binnenuit te kennen' moet de schrijver zijn verbeelding gebruiken, personages creëren en verschillende verteltechnieken hanteren om deze vorm en inhoud te geven. Maar door de identificatie van de schrijver met zijn personages die Grossman nastreeft, zijn werkelijkheid en literatuur, persoon en personage, leven en werk, in zijn visie nauw met elkaar verbonden. Het personage is voor hem een middel om personen als rationeel handelende, maar ook als door emoties en driften gestuurde individuen te leren kennen.

In Grossmans romans heeft het personage een centrale plaats, en dit geldt in feite voor bijna alle verhalende teksten. Al bij antieke vertellers, of het nu om epische dichters, geschiedschrijvers of biografen gaat, vormen personages het middelpunt van het verhaal. Er zijn natuurlijk genres zoals de avonturenroman waarin doorgaans de handeling de boventoon voert en de personages een secundaire rol spelen, maar het omgekeerde is vaker het geval. Lezers van *Het Bureau* van Han Voskuil zullen zich nog jaren later Maarten Koning en Meneer Beerta herinneren, ook als ze de details van het verhaal allang vergeten zijn. Figuren als Marcel, Swann, de baron de Charlus en Albertine zullen na lezing van Prousts *À la recherche du temps perdu* in het geheugen gegrift staan. 'Als een romanschrijver de wereld nog iets anders te bieden heeft dan vermaak,' schreef John Galsworthy, auteur van onder meer de *Forsyte Saga* (1922) en winnaar van de Nobelprijs voor

literatuur (1932), 'dan is dat door de onthullende kracht van de personages die hij geschapen heeft.'

Heeft het personage in de praktijk van de vertelkunst een spilfunctie, binnen de verteltheorie is zijn positie van oudsher opmerkelijk marginaal. Aristoteles stelt al heel nadrukkelijk de *muthos* of plot boven het *ethos* of de karakterisering, ondanks onvergetelijke personages als de schrandere Odysseus en de tragische Oedipus. Deze hiërarchie, die ook in zestiende- en zeventiende-eeuwse poëtica's domineert, keert onveranderd terug in de moderne verteltheorie zoals die rond de Tweede Wereldoorlog door de neo-aristotelianen van de *Chicago School of Literary Criticism* in de Angelsaksische wereld werd ontwikkeld. En in de jaren zestig en zeventig reduceerden Franse structuralisten als Roland Barthes, Claude Brémont en Algirdas Greimas de rol van het personage tot die van drager van de handeling. Ze volgden hierin het werk van de folklorespecialist Vladimir Propp en zijn analyse van de handelingsstructuur in Russische sprookjes. Van invloed was ook de opvatting van de autonomie van het literaire werk die door het *New Criticism* in de periode tussen 1920 en 1950 werd gepropageerd. Deze opvatting maakte het onmogelijk het personage expliciet te definiëren aangezien in een dergelijke definitie de verhouding tussen persoon en personage zou moeten worden aangegeven.

Zelfs de vertelpraktijk liep in deze periode soms parallel met de theorie. In een aantal romans van de jaren zestig en zeventig, die vaak een nauwe band hadden met de structuralistische verteltheorie, zijn de personages ontdaan van hun traditionele individualiteit en niet psychologisch uitgewerkt. Schoolvoorbeelden zijn de vroege teksten van Nouveau Roman-schrijvers als Claude Ollier, Robert Pinget en Alain Robbe-Grillet en in Nederland onder andere die van Jacques Firmin Vogelaar en Sybren Polet. Ook in de geschiedschrijving raakte het personage een tijdlang op de achtergrond door het wantrouwen ten aanzien van de *vie romancée* en door de studie van langetermijnprocessen en de mentaliteitsgeschiedenis zoals die door de school van de *Annales* vanaf zijn oprichting in 1930 werd gepropageerd. Als geschiedkundigen al biografieën en beschouwingen over historische figuren schreven, dan was een beroep op de verbeelding veelal taboe, want de verbeelding werd beschouwd als het exclusieve maar twijfelachtige voorrecht van literaire fictie.

Zowel in literair proza als in de geschiedschrijving is er de afgelopen drie decennia echter weer sprake van een overrompelende belangstelling voor individuen en hun levensgeschiedenis. In de Franse literatuur vindt al vanaf de jaren tachtig een opmerkelijke opbloei van al dan niet gefictionaliseerde levensgeschiedenissen plaats. De historici van de Annales-school hebben opnieuw oog voor het verhaal in de historische synthese en begin jaren negentig krijgt de biografische traditie een nieuwe impuls, ook in Nederland. Niet alleen kunstenaars

en politici, maar ook verzetslieden en collaborateurs, waterstaatingenieurs en textielbaronnen, socialistische voormannen en voorvrouwen, ja hele familiegeneraties zijn inmiddels onderwerp van een onafzienbare stroom geschreven levens geworden. Nieuwkomers in de arena zijn de (anti)helden van een kersvers non-fictiegenre: de recente dramatische bedrijfsgeschiedenis leverde al interessante studies op van bankiers, leden van raden van bestuur en ondernemers. En, wellicht in wisselwerking met deze ervaring in de literaire en historische praktijk, heeft ook de verteltheorie inmiddels het personage als zinvol object van onderzoek naar voren geschoven.

In dit boek belichten zeventien auteurs, voornamelijk historici en letterkundigen, verschillende aspecten van de veelvormige relatie tussen persoon en personage. Een bonte stoet van personen uit alle eeuwen en windstreken passeert de revue: kunstenaars als Vergilius, Shakespeare, Van Gogh, Montesquiou, Ravel en Herman Bang, en politici als Tsereteli, Roosevelt, Stalin, Stikker en Sarkozy. Ook een enkele mythische figuur – Andromache – en puur fictionele personages als Simenons Maigret en zijn onafscheidelijke pijp en Becketts Krapp en zijn cassettebandjes verschijnen ten tonele. Hoofdthema is de vraag hoe personen in personages veranderen wanneer ze deel gaan uitmaken van een roman of biografie, of een rol spelen in het openbare leven en zich een publiek imago aanmeten. Hoe komt in dergelijke gevallen het personagebeeld tot stand en vooral: welke effecten worden er nagestreefd?

Wat beogen schrijvers wanneer ze ‘de ander’, een auteur, een schilder, of een componist, tot uitgangspunt nemen voor een roman of een biografie? Langs welke omwegen verkrijgt een mythisch personage dat meerdere fictionele levens heeft gekregen de status van een historische figuur? Hoe worden politici benaderd die, zoals Roosevelt, Sarkozy en Stalin, veel bewuster en doelgerichter dan niet-publieke personen met een masker (*persona*) op opereren, zoals de toneelacteurs uit de Oudheid? Wat wordt er zichtbaar als ze zijn ‘ontmaskerd’? De persoon? Of gaapt achter hun vizier het grote niets, zijn het harnassen zonder inhoud, zoals het personage Agilulf in *De ridder die niet bestond* van Italo Calvino? En een pijp en een revolver, kunnen die ook als personages optreden?

Op deze en andere intrigerende vragen hebben de auteurs van dit boek een antwoord proberen te vinden. Uit hun bijdragen blijkt dat het verlangen om ‘de ander van binnenuit’ te kennen zeker niet uitsluitend kenmerkend is voor onze tijd, ook al heeft de invulling ervan dankzij de veranderde inzichten in gedrag en emoties en ontwikkelingen in de verteltechniek nieuwe vormen gekregen. Het personage was en is glorieus aanwezig, in een breed spectrum aan teksten, dat zich uitstrekt van historische en biografische werken tot teksten die zich op het

snijvlak van fictie en autobiografische bekentenisliteratuur bevinden. Niet alleen 'illustere', maar ook 'roemloos gebleven' personen hebben daarin een tweede leven gekregen.

Manet van Montfrans
Amsterdam, februari 2010

Giorgio de Chirico, *Hector en Andromache*, ca. 1924, privéverzameling.

‘HOW MANY CHILDREN HAD (LADY) ANDROMACHE?’

Over traditionele personages in de Oudgriekse literatuur

Irene J.F. de Jong

Andromaque, je pense à vous! luiden de openingswoorden van Baudelaires gedicht *Le Cygne* uit 1862. Hij schreef het voor Victor Hugo in ballingschap, en het is duidelijk dat hij voor Andromache koos als symbool van een persoon die door historische gebeurtenissen huis en haard heeft moeten verlaten.

Waaraan denkt Baudelaire, waaraan denken wij wanneer we aan Andromache denken?¹ In dit artikel zal ik Andromache bespreken als voorbeeld van een traditioneel personage. Literaire studies die zich met het fenomeen van het personage bezighouden, hebben het in feite zonder uitzondering over fictionele personages, personages die aan de fantasie van hun auteur ontsproten zijn.² In het geval van de klassiek Griekse literatuur hebben we evenwel meestal te maken met traditionele personages, dat wil zeggen personages die behoren tot traditionele verhalen.³ Traditionele verhalen zijn verhalen die van oudsher, telkens opnieuw verteld (‘overgeleverd’) worden en gaan over personen die weliswaar in prehistorische tijden leefden, maar toch als historisch gezien werden. Een voorbeeld van een traditioneel verhaal is de Trojaanse Oorlog. Zelfs de ‘vader van de geschiedschrijving’ Herodotus en de kritische en ‘moderne’ geschiedschrijver Thucydides gaan ervan uit dat deze oorlog werkelijk heeft plaatsgevonden en dat Agamemnon, Menelaus, Priamus en Hector echt geleefd hebben. De Slag bij Marathon en de Trojaanse Oorlog werden gelijkelijk als waar en historisch gezien. Figuren als Menelaus, Helena en Odysseus hadden vanaf de achtste eeuw v. Chr. zelfs hun eigen kleine heiligdommen, waar ze als heroën vereerd werden.⁴ Traditionele verhalen zijn dus geen fictionele verhalen, maar hebben een historische kern, ook al is dat een kern waar wij tegenwoordig vaak onze twijfels bij hebben.⁵

Tegelijkertijd, en dat is voor mijn betoog cruciaal, zijn traditionele verhalen zeer flexibel: de kern van het verhaal staat vast, maar de details kunnen variëren. Zoals Aristoteles in zijn *Poetica* zegt (hoofdstuk 14):

De traditionele verhalen, dat bijvoorbeeld Clytemnestra gedood is door Orestes (...) moet de dichter intact laten, maar hij moet zelf [de manieren] ontdekken om ook van de overgeleverde verhalen een effectief gebruik te maken.

Traditionele verhalen zijn niet alleen flexibel, ze kunnen ook altijd voortgezet worden. De personages die in dergelijke verhalen optreden zijn – tot op zekere hoogte – eveneens flexibel⁶ en schrijvers voelden zich vrij om hun levensloop te verlengen, ook als ze als werkelijk bestaand gezien werden.

Om het hoe en waarom van een traditioneel personage duidelijk te maken, heb ik gekozen voor Andromache. De appendix aan het eind van dit artikel biedt een overzicht van de – belangrijkste – plaatsen in de antieke literatuur waar dit personage optreedt. Samen vormen deze passages als het ware de literaire biografie van Andromache, geschreven door een schrijverscollectief uit vele eeuwen. Natuurlijk kan ik niet alle teksten behandelen. Ik kies er drie, Homerus' *Ilias*, Euripides' *Andromache* en Vergilius' *Aeneis*, die zeer centraal zijn en ook in een duidelijke intertekstuele relatie tot elkaar staan.⁷

We zullen zien dat Andromaches biografie steeds verder uitdijt, waarbij ze onder andere voorzien wordt van een telkens wisselend aantal kinderen.⁸ Mijn vraag is waarom schrijvers haar biografie invullen zoals ze doen, en of en zo ja welke relatie er bestaat tussen het literaire personage en de historische werkelijkheid.⁹ Het zal blijken dat waar de relatie historisch persoon – literair personage meestal bestaat uit een persoon die personage wordt, we hier te maken hebben met het omgekeerde verschijnsel: een personage wordt steeds meer een persoon.¹⁰

Andromache in Homerus' Ilias

Andromache speelt in drie scènes in de *Ilias* een rol. Deze optredens schetsen samen haar biografie tot aan de val van Troje. Dit is het eerste wat we over haar horen:

[de Trojaanse aanvoerder Hector staat op het punt de stad uit te gaan. Toen hij bij de Scaëische poort was aangekomen]
 snelde hem daar zijn vrouw, verworven tegen een grote bruidsschat, tegemoet,
 Andromache, dochter van de fiere Eëtion,
 die woonde aan de voet van het bosrijke Plakosgebergte,
 in Thebe en koning was der Ciliciërs.
 Diens dochter was getrouwd met Hector met de bronzen helm.
 Zij nu kwam hem tegemoet en samen met haar kwam een dienaar
 een kind aan haar borst houdend nog heel klein,
 de geliefde zoon van Hector, gelijkend op een mooie ster,
 die Hector Scamandrius noemde, maar de
 anderen Astyanax, want Hector alleen beschermde de stad.

(*Ilias* 6.394-403)

Andromache wordt geïntroduceerd als *dochter* van een rijke koning, *vrouw* van Hector en *moeder* van Astyanax. Hiermee zijn in één keer de parameters gegeven van haar bestaan in de *Ilias*. Even later zullen we uit haar eigen mond horen dat de Griekse held Achilles enkele jaren eerder haar vaderstad Thebe verwoestte en daarbij haar vader en broers gedood heeft. Dit persoonlijke verleden vergroot haar tragiek: doordat ze geen familie meer heeft, is ze nog meer dan andere vrouwen afhankelijk van haar echtgenoot. Diens dood, in boek 22, zal haar dus extra zwaar treffen. Ook heeft zij, nog voor de val van Troje, al eens de verwoesting van een stad en de gewelddadige dood van familie meegemaakt.

Het lijkt erop dat Homerus, om deze tragiek nog verder te versterken, Andromache bewust maar één kind heeft gegeven, terwijl bijvoorbeeld Hectors vader Priamus maar liefst vijftig zonen en twaalf dochters heeft (*Ilias* 6.243-50) bij drie verschillende vrouwen (*Ilias* 8.303-5; 21.88; 24.495-7).

Wat naar moderne maatstaven wellicht ontbreekt in deze introductie is een beschrijving van Andromaches uiterlijk. Zoals Gotthold Lessing in 1766 al opmerkte, geeft Homerus vrijwel geen aanwijzingen over het uiterlijk van zijn personages,¹¹ zelfs niet in het geval van de meest fameuze ‘belle’ van de Oudheid, Helena. Hij suggereert slechts haar schoonheid door de grijsaards van Troje te laten opmerken dat het ‘niet ten onrechte is dat zoveel mannen hun leven laten voor zo’n [mooie] vrouw’ (*Ilias* 3.156-8). We weten ook niet hoe Penelope, naar wier hand meer dan honderd jonge mannen dongen, eruitzag, maar we horen wel hoe bij haar aanblik van deze mannen ‘de knieën los werden en het hart door eros betoverd’ (*Odyssee* 18.212-13). In het geval van Andromache zal pas de allerlaatste ‘schrijver’ aan haar ‘biografie’, Dares, geheel uit eigen duim deze lacune in onze kennis vullen: ‘Andromache was blond, had heldere ogen en een lange en slanke bouw’ (*De excidio Troiae historia* 12).¹²

Is Andromache een creatie van Homerus of een traditioneel personage? Het lijkt geen twijfel dat ook vóór Homerus Griekse dichters al verhalen over de Trojaanse Oorlog vertelden (ook al zijn deze verhalen niet aan ons overgeleverd), en de meeste hoofdpersonen van de *Ilias* waren op het moment van de compositie van dit gedicht, ergens in de achtste of zevende eeuw v.Chr., dus al traditioneel. Maar het is ook duidelijk dat Homerus zich binnen dit kader de vrijheid veroorloofde om eigen *minor characters* te verzinnen. Zo’n verzonnen personage is bijvoorbeeld de Trojaan Polydamas, wiens relatie met Hector vergelijkbaar is met die van Olivier en Roland in het *Chanson de Roland*. Vaak wordt het verzonnen karakter van een personage ‘verraden’ door diens verzonnen naam, type Nurks, Pieter Stastok, Pecksniff of Allworthy.¹³ Dergelijke sprekende namen vinden we ook bij Homerus, en de lijst met leden van het zeevarende volk der Phaeaken, variërend van ‘Masttop’ en ‘Roeimans’ tot ‘Zeegelegen, zoon van Veelschip Scheepmanszoon’ (*Odyssee* 8. 111-19), is een hilarisch voorbeeld.¹⁴ Ook de naam van Andromache laat zich gemakkelijk interpreteren als ‘zij wier man (*andra*) deelneemt aan het gevecht (*mache*)’, en dit zou

kunnen wijzen op fictionaliteit. Maar toch moeten we hiermee voorzichtig zijn: de Grieken waren dol op etymologische spelletjes en analyseerden ook bestaande namen op manieren die linguïstisch niet correct zijn. Zo werd de naam van Odysseus in verband gebracht met het werkwoord *odussasthai*, ‘boos zijn op’, bijvoorbeeld in *Odyssee* 1.62, waar Athene tegen Zeus zegt: ‘Waarom ben jij zo boos op (Gr. *odussao*) Odysseus?’¹⁵ De naam Andromache kan ons dus niet leren of we hier met een traditioneel personage of een creatie van Homerus te maken hebben. De meeste geleerden neigen ertoe haar als traditioneel te zien.¹⁶ Of er ooit een *historische* persoon Andromache is geweest is al helemaal niet meer te achterhalen, maar dat lijkt niet waarschijnlijk.

Andromache doet haar best Hector te bewegen niet terug te keren naar de strijd door breed uit te meten wat zijn dood voor haar zou betekenen: ‘Blijf hier en maak niet je kind tot wees en je vrouw tot weduwe’ (6.432). Hector antwoordt dat zijn positie als aanvoerder dit onmogelijk maakt, hoezeer het idee dat Andromache ooit als krijgsgevangen slavin voor een ander zal moeten werken hem ook verdriet:

Niets echter drukt mij zo zwaar..
als jouw leed, wanneer een van de bronsgepantserde Grieken
jou, onder tranen, berooft van je vrijheid en jou met zich meevoert,
waar je dan, ergens in Argos, in dienst van een andere vrouw aan
’t weefraam zult staan en uit de Messeïs of Hypereia
water zult halen, met tegenzin, onder dwang.
Dan zal, je tranen aanschouwend, iemand misschien nog eens zeggen:
‘Dat is de vrouw van Hector, die zich in de oorlog om Troje
onder het volk der Trojanen het meest van al onderscheidde.’
Zo zal iemand dan spreken, en al je verdriet komt weer boven,
dat je de man moet ontberen die jou voor gevangenschap vrijwaart.
(*Ilias* 6.450-63)

In haar studie over Andromache wijst de Franse classica Jacqueline de Romilly er terecht op dat dit beeld van de krijgsgevangen Andromache zoveel indruk maakt omdat het gefilterd (in narratologische termen: gefocaliseerd) wordt door Hector: ‘La voilà, l’origine de cette image, qui désormais hantera l’esprit des hommes, pendant des siècles – l’image d’Andromaque abandonnée, emmenée en captivité. Elle est née non pas d’une description des faits, mais d’une vision angoissée prêtée à Hector et dictée par l’amour conjugal.’¹⁷

In boek 22 zijn Andromaches angsten werkelijkheid geworden. Hector is gedood door Achilles en als ze zijn lijk achter de strijdswagen van Achilles door de vlakke gesleept ziet worden, valt ze flauw:

Ver van Andromaches hoofd viel haar hele glanzende hoofdtooi –
hoofdband en muts en sierlijke strik daaromheen en de sluier,
haar als geschenk door de gouden godin Aphrodite gegeven,
toen, uit het huis van Eëtion, voor een ontzaglijke bruidsschat,
haar met zich mee had gevoerd de van helmglans omschitterde Hector.

(*Ilias* 22.468-72)

Deze passage is een mooi staaltje van Homerus’ subtiele vertelkunst. Door de uitvoerige beschrijving van Andromaches hoofdtooi zet hij als het ware de tijd even stil en markeert daardoor dit belangrijke moment. Het vallen van de hoofdtooi symboliseert het verlies van man en huwelijk. Tegelijkertijd bevat de *ekphrasis* van haar hoofdtooi ook een flashback naar het moment van haar bruiloft. Hierdoor wordt heel subtiel duidelijk gemaakt dat Andromache met haar man en huwelijk ook haar geluk, gesymboliseerd door de gouden Aphrodite, verloren heeft, en wordt de kiem gelegd voor een van de constanten in Andromaches karakterisering: haar trouw aan Hector. Ook na zijn dood en ondanks ettelijke nieuwe ‘echtgenoten’ zal hij altijd haar eerste en ware echtgenoot blijven.

In het laatste boek van de *Ilias* jammert Andromache om Hector en werkt daarbij het eerder in boek 6 door Hector zelf geschetste doemscenario verder uit:

Op de boogvormige schepen zullen wij [Andromache en Astyanax] weldra
vertrekken;
ik zal een van hen zijn en jij, kind, zult met mij meegaan,
daarheen, waar je het schandelijkste werk moet verrichten en zwoegen
voor een hardvochtige meester, ofwel door een van de Grieken
word je gegrepen en dan van de burcht naar beneden geslingerd –
gruwelijke dood...

(*Ilias* 24.731-6)

Hoe het feitelijk met Andromache en Astyanax afloopt wordt niet meer in de *Ilias* verhaald. Het is een bekende meesterzet van Homerus dat hij zijn verhaal stopt vóór de climax, de val van Troje. Hij kon zich dit einde veroorloven, evenals zijn bekende *in medias res*-begin, omdat de Trojaanse Oorlog een traditioneel verhaal was. De toehoorders kenden het in grote lijnen, en prolepsen (anticipaties) zoals uitgesproken door Andromache volstonden om deze voorkennis te activeren. Zij weten dat Andromache inderdaad als krijgsgevangene naar Griekenland meegenomen zal worden en dat Astyanax inderdaad door een Griek van de muren van Troje geworpen zal worden.

Als ik resumeer dan heeft Homerus het personage van Andromache allereerst tot symbool gemaakt van het lot van vrouwen bij de verovering van een stad, maar ook de basis gelegd voor haar rol als eeuwig liefhebbende echtgenote.¹⁸ Opmerkelijk is dat een Griekse dichter in een verhaal over de verovering door Grieken van een vijandige stad met zoveel compassie spreekt over het lot van de verliezende tegenstander (en met zoveel bewondering voor diens strijdlust). Deze sympathiserende houding van Homerus zal een enorme uitwerking hebben. Het is zijn invloed die ervoor zorgt dat Troje tot het symbool van de verwoeste stad bij uitstek wordt. Als in het vijfde-eeuwse Athene tragediedichters aan het werk gaan, wordt regelmatig de val van Troje als thema genomen om de ellende van de oorlog, een verschijnsel waar Athene zelf ook voortdurend mee te maken had, uit te beelden.¹⁹ Een zo'n tragedie is de *Andromache* van Euripides.

Andromache in Euripides' Andromache

In Euripides' *Andromache* (ca. 425 v.Chr.) is uitgekomen wat Andromache aan het eind van de *Ilias* voorzien had: haar zoontje Astyanax is gedood en zijzelf is als krijgsgevangene meegenomen naar Griekenland. Zij leeft nu in Phthia, als concubine van Neoptolemus, zoon van Achilles, en heeft met hem een zoontje.²⁰ Neoptolemus is inmiddels getrouwd met Hermione, dochter van de Spartaanse koning Menelaus, die zelf geen kinderen kan krijgen en Andromache ervan beschuldigt dat ze haar door middel van tovermiddelen onvruchtbaar maakt. Het stuk begint op het moment dat Hermione zich tijdens een reis van Neoptolemus naar Delphi van Andromache probeert te ontdoen. Deze heeft op een altaar voor het paleis asiel gezocht en haar zoontje verborgen. Menelaus, die zijn dochter Hermione te hulp is geschoten, heeft Andromaches zoontje opgespoord en belooft het te sparen als zij haar positie opgeeft. Andromache is bereid haar leven voor haar kind te offeren en verlaat haar veilige positie. Menelaus breekt zijn belofte en laat het aan Hermione over om het kind wel of niet te doden. Dan verschijnt Peleus, de vader van Achilles, en neemt moeder en kind in bescherming. Hermione is doodsbang voor de reactie van Neoptolemus op haar moordplannen, en gaat maar al te graag mee met Orestes als deze op het toneel verschijnt en belooft haar te huwen. Een bode verhaalt dan hoe de bevolking van Delphi, daartoe aangezet door Orestes, Neoptolemus gedood heeft. Het stuk eindigt met een *deus ex machina*, Thetis, de moeder van Achilles, die voorspelt hoe Andromache naar Molossia zal gaan om daar met de Trojaan Helenus te trouwen en hoe haar zoontje stamvader van de Molossische koningen zal worden.

Vrijwel alle elementen in dit stuk, dat traditionele verhalen rond Andromache, Neoptolemus, Hermione en Orestes verknoopt, waren op de een of andere manier al uit eerdere teksten bekend, vooral de Epische Cyclus, Pindarus en Sophocles,

maar Euripides heeft ze gecombineerd en in een eigen volgorde gezet.²¹ Voor mijn betoog is vooral van belang wat hij met de figuur Andromache gedaan heeft. Dit is wat Andromache ons in de proloog over zichzelf vertelt:

Aziatisch vaderland, stad Thebe,
waarvandaan ik ooit met een luxueuze, gouden bruidsschat
naar de koninklijke haard van Priamus gekomen ben,
als kindervoortbrengende echtgenote gegeven aan Hector,
ik, Andromache, in vroeger tijden benijdenswaardig,
maar nu de meest ongelukkige vrouw van allen.
Ik die heb gezien hoe mijn man Hector door Achilles
stierf, en mijn kind, dat ik voor mijn echtgenoot baarde,
Astyanax, van de hoge burcht geworpen werd,
toen de Grieken Troje veroverd hadden.
Zelf ben ik afkomstig uit een familie die het meest vrij werd geacht
als slavin naar Griekenland gekomen,
als krijgsgevangene gegeven aan de eilander Neoptolemus,
als een uitgelezen deel van de Trojaanse buit (...)
Met Achilles' zoon het bed delende, mijn meester,
heb ik een mannelijke nazaat voor deze familie gebaard.

(*Andromache* 1-15, 24-5)

Als we deze regels horen, lijkt alles erop te wijzen dat Andromache een vergelijkbare rol zal gaan spelen als in de *Ilias*: de rol van machteloze vrouw die speelbal is van het lot. Ook ziet zij zich nog steeds als vrouw van Hector, ondanks haar status als concubine van Neoptolemus.²² Intertekstuele verwijzingen roepen nadrukkelijk de *Ilias* op: zo herinnert de luxueuze, gouden bruidsschat (Grieks *poluchrusos*) aan de Iliadische Andromache (*poludoros*, ‘verworven tegen een grote bruidsschat’). Lange tijd volgt de plot van de *Andromache* ook inderdaad het voorbeeld van de *Ilias*: Andromache dreigt haar zoontje met Neoptolemus te verliezen, zoals ze eerder haar zoontje Astyanax verloor, en haar man Neoptolemus wordt gedood, net als Hector gedood werd.²³ Om deze parallel mogelijk te maken heeft Euripides ervoor gekozen om Andromache en Neoptolemus maar één kind te geven, terwijl andere teksten van drie zonen en een dochter spreken.²⁴ Het enigkindmotief verhoogt natuurlijk ook het pathos: zo roept Andromache in regel 406 vertwijfeld uit: ‘Dit ene kind hier is alles wat mij rest en mijn oogappel.’

Maar het loopt uiteindelijk anders. Om te beginnen is Andromache de morele winnaar van het stuk: zij steekt positief af tegenover Hermione, die, omdat zij afkomstig is uit Sparta, de grote tegenstander van Athene ten tijde van de opvoering

van de *Andromache*, negatief wordt afgeschilderd. Ten tweede blijft haar zoontje leven en staat hem en zijn moeder een glorieuze toekomst te wachten die, net als in de *Ilias*, aan het eind van het stuk, door de zeenimf Thetis, onthuld wordt:

De slavin, ik bedoel Andromache,
is voorbestemd om het Molossische land te bewonen, oude man,
verbonden met Helenus in een wettig huwelijk,
samen met dit kind hier, de enige overlevende van het geslacht
van Aeacus. En koningen uit hem ontsproten
zullen de een na de ander in voorspoed over
Molossia regeren. Want noch jouw en mijn nageslacht
noch dat van Troje is voorbestemd om te gronde te gaan.

(*Andromache* 12.43-51)

Wat Thetis hier voorspelt is dat Andromaches zoontje de cruciale voortzetting zal vormen van zowel de Trojaanse koninklijke familie (de lijn Priamus, Hector) als van een zeer vooraanstaande Griekse familie (de lijn Aeacus, Peleus, Achilles, Neoptolemus), die beide bijna waren uitgestorven. Andromache zelf zal door haar huwelijk met Helenus, net als Hector een zoon van Priamus, haar koninklijke en vrije positie hernemen, waarvan ze het smartelijke verlies aan het begin van het stuk geschetst had.

Met deze ontknoping wijkt Euripides in een aantal opzichten af van voorgaande versies. Zo is het bijvoorbeeld in Pindarus' *Nemeïsche Ode* 7.36-9 Neoptolemus zelf die op zijn terugreis uit Troje een tussenstop in Molossia maakt en een nageslacht verwekt dat vanaf dat moment als koning regeert, terwijl hij zelf later in Delphi gedood wordt. Euripides laat Neoptolemus eerst sterven in Delphi en dan pas Andromache met haar zoontje naar Molossia gaan. Haar rol wordt hierdoor dus veel belangrijker. Verder is waarschijnlijk het huwelijk van Andromache met de Trojaan Helenus een innovatie van Euripides.²⁵ Waarom deze afwijkingen en nieuwe accenten?

Hiervoor is het relevant de historische realiteit bij de analyse te betrekken.²⁶ Euripides situeert het stuk in Thessalië (in noordoost-Griekenland) en laat Andromache aan het eind naar Molossia (in noordwest-Griekenland) gaan. Thessalië en Molossia zijn twee gebieden waarmee Athene in de tijd van de opvoering van de *Andromache* (ca. 425 v.Chr.) nauwe banden aanknoopt als bondgenoten in de strijd tegen Sparta. De oorlog tussen Athene en Sparta, die van 431 tot 404 duurde en uitliep op een nederlaag voor Athene, bracht een voortdurend hergroeperen van Griekse steden met zich mee die zich nu eens bij de ene dan weer bij de andere kemphaan aansloten. Molossia, een enigszins achtergebleven deel van Griekenland,²⁷ wilde graag opgestoten worden in de vaart der volkeren en was daarom

wel geïnteresseerd in de avances van Athene, het centrum van de Griekse cultuur. Zo weten we dat rond de tijd van de *Andromache* een Molossische prins, Tharyps, Athene bezocht en daar het burgerschap kreeg. Door Thessalië en Molossia zo nadrukkelijk een rol te geven in zijn – in het heroïsche verleden gesitueerde – stuk sluit Euripides aan bij deze actuele kwesties.

Wellicht moeilijker te begrijpen op het eerste gezicht is de link met de Trojaanse koninklijke familie: waarom zou een Grieks koningshuis van Troje willen afstammen? Dit is een opmerkelijk verschijnsel dat we waarnemen in de hele Griekse, Romeinse en zelfs Europese geschiedenis tot aan het eind van de Middeleeuwen: iedereen wil afstammen van de Trojanen.²⁸ Hoewel zij de verliezers in de oorlog waren, werden deze Trojanen met dank aan de reeds eerder genoemde sympathieke portrettering door Homerus als glorieuze helden gezien: ‘Der Kriegers ruhm überdeckte im Andenken die Niederlage der Trojaner, denen im westlichen Mittelalter die Sympathien vor den siegreichen Griechen gehörten. Auf Troia berief sich aber auch gern, wer (...) hohes Alter, vornehmste Abkunft und monarchische Herrschaft prätendierte.’²⁹

Ik concludeer dat ten tijde van Euripides (vijfde eeuw v.Chr.) het traditionele – maar wellicht ooit verzonnen – personage Andromache inmiddels zoveel historische substantie had dat een werkelijk bestaande koninklijke familie graag met haar in verbinding werd gebracht: door Andromache werd de Molossische dynastie verbonden met een van de beroemdste Griekse families, terwijl tegelijkertijd haar heroïsche aanspraken werden bevestigd door de band met het Trojaanse koningshuis. Latere Molossische koningen zullen, in de vierde en derde eeuw v.Chr., hun kinderen nog Troas, Helenus en zelfs Andromache noemen.³⁰

Iedereen wil een Trojaan zijn, maar de meest fameuze *Trojan connection* is natuurlijk die van de stad Rome, zoals geportretteerd – niet voor het eerst, maar wel het meest pregnant – door de Romeinse dichter Vergilius in zijn *Aeneis*.

Andromache in Vergilius’ Aeneis

Op zijn lange rondzwervingen van Troje naar Italië komt Aeneas ook in noordwest-Griekenland en verneemt tot zijn verbazing en vreugde dat daar de Trojaan Helenus koning is, met Andromache als zijn vrouw. Vergilius, als het ware het estafettestokje van Euripides overnemend, heeft de voorspelling aan het eind van de *Andromache* hier dus tot werkelijkheid gemaakt. Maar natuurlijk geeft hij zijn eigen draai aan het verhaal. De ontmoeting tussen Aeneas en Helenus was al door de traditie gegeven³¹ en verschaft Vergilius de mogelijkheid om Aeneas door deze beroemde Trojaanse ziener zijn – glorieuze – toekomst te laten voorspellen. Maar de confrontatie van Aeneas met Andromache, die zich in twee scènes ontvouwt, lijkt een eigen vondst van Vergilius.³² Wat is zijn bedoeling geweest?³³

Van de kust waar hij geland is op weg naar de stad treft Aeneas Andromache buiten de muren aan terwijl ze aan het offeren is op een cenotaaf voor Hector. Aeneas vraagt haar naar haar lotgevallen sinds de dood van Hector en dit is haar relaas:

Ik werd na Trojes brand naar verre kusten meegevoerd
en heb de hoogmoed van Achilles' zoon, de trotse Pyrrhus [=Neoptolemus]
verduurd en in zijn dienst een zoon gebaard. Toen hij daarna
een bruid uit Sparta won, Hermione, (...)
schoof hij mij door naar Helenus – dienaar en dienaars.
Daarna werd Pyrrhus nietsvermoedend bij zijn vaders altaar vermoord: (...)
Na Pyrrhus' dood kreeg Helenus een deel van diens gebieden; (...)
en in de bergen bouwde hij een Pergamum, een tweede Trojaanse burcht.³⁴
(*Aeneis* 3.325-37)

Het bij Euripides nog zo centrale idee van Andromaches zoon bij Neoptolemus als Grieks-Trojaanse stamvader van het Molossische koningshuis is hier geheel en al op de achtergrond verdwenen. Het zoontje komt, behalve de terloopse vermelding in regel 327, in het hele verhaal verder niet eens voor. De reden is niet moeilijk te bedenken wanneer we wederom de historische context erbij betrekken: in Vergilius' tijd (eerste eeuw v.Chr.) was het Griekse koninkrijk Molossia al ruim een eeuw geleden veroverd door de Romeinen en opgegaan in de Romeinse provincie Epirus.³⁵

Wat nu, in de *Aeneis*, centraal staat is dat Helenus en Andromache samen 'een tweede Trojaanse burcht', een klein Troje (*parva Troia*, 349), gebouwd hebben. Hun onderneming vormt een parallel voor het centrale thema van de *Aeneis*, Aeneas' stichting van een nieuw, groot Troje in Italië. Deze parallel zal in belangrijke mate de invulling van de figuur van Andromache door Vergilius blijken te bepalen.

Dit is Aeneas' allereerste focalisatie van Andromache:

Hier krijgen wij een ongelofelijk bericht te horen:
Helenus, zoon van Priamus, zwaait in Griekse streken
de scepter; Pyrrhus' troon en echtgenote zijn de zijne
geworden en zo is Andromache opnieuw gehuwd
met een Trojaan.

(*Aeneis* 3.294-300)

Het is duidelijk dat Aeneas Andromaches huwelijk met de Trojaan Helenus als iets geweldigs ziet: eindelijk verlost van het Griekse juk en weer getrouwd met een landgenoot. Als hij evenwel Andromache zelf spreekt, wijst alles erop dat zij dit anders ervaart en eigenlijk alleen naar Hector terugverlangt: ze heeft een altaar voor Hector gebouwd en is bezig daarop een offer te brengen en, voor een moment denkend dat Aeneas misschien een schim is, vraagt ze hem onmiddellijk waar Hector is. Anderen en zijzelf zien haar nog allereerst als de vrouw van Hector (vergelijk *Hectoris Andromache*, ‘Hectors Andromache’, 319 en *coniugis Hectoreae*, ‘(van) Hectors vrouw’, 488). Haar project van de herbouw van Troje lijkt maar een schrale troost, een zwakke afspiegeling van haar ware leven in het verleden. Het detail dat ze offert ‘bij ’t water van een namaak-Simoëis’ (*falsi Simoentis*, 3.302) spreekt in dit opzicht boekdelen.³⁶ Haar preoccupatie met het verleden blijkt ook uit de vragen die ze Aeneas stelt na haar eigen relaas:

Waar is je zoon, Ascanius? Leeft hij? Ziet hij nog zonlicht? (...)

De jongen moet zijn moeder missen, is hij erg verdrietig?

(*Aeneis* 3.339-41)

Aeneas geeft haar geen antwoord, maar laat zich opgetogen door Helenus door het landschap voeren dat in een tweede Troje omgetoverd is. Deze korte confrontatie maakt twee perspectieven duidelijk: Andromache die blijft hangen in het verleden en Aeneas die sterk gericht is op heden en toekomst.

Andromache verdwijnt uit zicht ten gunste van Helenus’ lange voorspelling, maar keert weer terug in beeld op het moment dat Aeneas vertrekt. Wederom in tranen brengt ze afscheidsgeschenken, waaronder een mantel voor Aeneas’ zoon Ascanius, die ze als volgt toespreekt:

Draag dit, mijn jongen, als herinnering aan deze handen
van mij, als blijk dat Hectors vrouw, Andromache, jou liefheeft
zolang zij leeft. Ontvang dit als een allerlaatste geschenk
van bloedverwanten (...) Het beeld van Astyanax herken ik
alleen nog maar in jou (...) die blik, die handen, je gezicht,
zo was hij ook (...) Hij zou nu ook zo groot en even oud zijn.

(*Aeneis* 3.486-91)

Om het pathos van dit moment te maximaliseren heeft Vergilius ervoor gekozen Andromache geen kind met Helenus te geven, terwijl de – latere – traditie daarin wel voorzag (Pausanias 1.11.2). Wederom reageert Aeneas niet erg empathisch, maar

geeft uiting aan een lichte afgunst dat Helenus en Andromache hun 'Troje' al gebouwd hebben terwijl hem, zoals hij net van Helenus gehoord heeft, nog zo veel te wachten staat:

leef hier in voorspoed, jullie hebben nu je lotsbestemming bereikt. Wij zwerven nog van avontuur naar avontuur en jullie hebben rust: geen watervlakten die je steeds doorploegen moet, geen Italiaanse kust die bij het zoeken steeds verder wijkt! De Xanthus stroomt voor jullie ogen, Troje is zichtbaar hier door jullie opgebouwd...

(*Aeneis* 3.493-8)

Met name de openingswoorden *vivite felices*, letterlijk 'leef hier gelukkig', moeten een klap in het gezicht van Andromache zijn, die net Polyxena, een Trojaanse prinses die door de Grieken bij Troje geofferd was en daardoor in haar ogen voor veel leed gespaard bleef, bitter *felix una ante alias*, 'gelukkig boven allen', genoemd had (321).

We zien hoe Vergilius het inmiddels tot een cliché geworden beeld van de intens rouwende weduwe Andromache gebruikt om *e contrario* zijn hoofdpersoon Aeneas en diens onderneming te portretteren. Het intrigerende bij Vergilius is dat je nooit precies weet hoe deze vergelijking uitvalt: het lijkt erop dat we, zoals Reed betoogt, het Madurodam-Troje van Andromache als een 'pathetic dead end' moeten beschouwen,³⁷ een voorbeeld van hoe het niet moet. Aeneas zal ook een tweede Troje bouwen, maar dan een Romeins Troje. Tegelijkertijd is evenwel, zoals zo vaak, een tegenstem te horen die individueel en menselijk leed hoger – of minstens zo relevant – acht dan indrukwekkende, collectieve prestaties: Aeneas 'fails to realize that he has in Ascanius something more precious to an Andromache than a thousand new cities'.³⁸

Epiloog

Na al deze omzwervingen en avonturen zou je denken dat het wel genoeg was geweest voor Andromache. Maar haar leven is nog steeds niet ten einde. De Griekse toeristische gids Pausanias weet in de tweede eeuw n.Chr. nog te vermelden dat Andromache na de dood van Helenus een van haar zonen uit haar huwelijk met Neoptolemus, Pergamus, volgt naar Klein-Azië. Hij sticht daar de beroemde stad Pergamum en er is, zo schrijft Pausanias, ook nu nog een *heroon* in de stad voor Andromache (*Beschrijving van Griekenland* 1.11.2). En hiermee is de cirkel rond en mijn verhaal over de literaire biografie van Andromache klaar. Begonnen als tradi-

tioneel (en waarschijnlijk ooit verzonnen) personage wint ze vanwege haar home-
rische antecedenten steeds meer aan historische statuur en eindigt ze als heros met
een eigen heiligdom.

Hoewel ze zelf niets liever dan Hectors weduwe en Astyanax’ moeder zou zijn
gebleven, heeft haar literaire fatum met zich meegebracht dat ze steeds toch weer
nieuwe mannen moest aanvaarden en kinderen krijgen. Hoeveel kinderen dat wa-
ren hangt af van de bedoelingen van de auteur die haar leven beschrijft. Eén kind
ontbreekt evenwel in geen enkele versie: Astyanax. Er zal zelfs een auteur komen
die de neiging niet heeft kunnen weerstaan om te doen wat we allemaal wel zouden
willen doen: haar Astyanax laten behouden. Jean Racine verzint in zijn *Androma-
que* uit 1667 een plot waarin Andromache het ook moet opnemen tegen Hermio-
ne, maar dit doet in het bezit van Astyanax. Zijn motieven zijn van dramaturgische
aard:

Préface

(...) je doute que les larmes d’Andromaque eussent fait sur l’esprit de mes
spectateurs l’impression qu’elles y ont faite, si elles avaient coulé pour un autre
fils que celui qu’elle avait d’Hector.³⁹

Vrijwel zijn hele *Préface* is gewijd aan een omstandige verdediging van deze majeure
ingreep in de biografie van Andromache.⁴⁰ Hierdoor zouden we bijna een ander
nieuw detail vergeten, helemaal aan het einde van het stuk:

Andromaque (acte v, scène dernière) (Orestes heeft op instigatie van Hermione
Pyrrhus (= Neoptolemus) gedood, maar zijn vriend Pylades waarschuwt hem dat
hij moet vluchten.)

Heel ’t volk greep naar de wapens en is ons gevolgd.
Andromache zwaait over allen thans de scepter:
Zij is hun koningin, en wij hun vijanden.
Zij, eens zo wars van Pyrrhus, kwijt zich nu met verve
Van elke plicht die ’n trouwe weduwe betaamt,
Roept op tot wraak, en wil wellicht op ons ook Troje
En zelfs haar eerste echtgenoot gewroken zien.⁴¹

Andromache als een soort Kenau Hasselaar of Jeanne d’Arc: zo hebben we haar nog
niet gezien, maar het beeld vormt een mooi tribuut aan het personage dat ik in mijn
verhaal heb willen voorstellen.⁴²

Appendix. Andromaches literaire biografie in de Oudheid

	geboorte in Thebe	huwelijk Hector zoon Astyanax (Laodamas)	dood Hector	'huwelijk' Neoptolemus zoon Molossus (Pielos, Pergamos, dochter)	huwelijk Helenus (zoon Kestrinos)	na dood: heros
Hom. <i>Ilias</i> 6, 22, 24	×	×	×			
<i>Ilias Parva</i> 29, 30			×	×		
<i>Iliopersis</i> Argum. 4				×		
Sappho 44		×				
E. <i>Androm.</i>	×	×	×	×	×	
E. <i>Troades</i>		×	×	×		
Verg. <i>Aeneis</i> 3		×	×	×	×	
Sen. <i>Troad.</i>		×	×	×		
Pausanias I.11.1-2, 2.23.6				×	×	×
Quint. Smyrn. I.98-117, 14.21			×	×		
Dictys Cre- tensis 3. 20, 22; 5.13, 16; 6.12, 13		×	×	×		
Dares 24, 43			×		×	

Noten

- 1 Waar Baudelaire aan dacht wordt duidelijk in noot 36.
- 2 Zie Hamon 1972, Chatman 1978, 107-38, Phelan 1989, Cohn 1999, 18-37 en Jannidis 2004.
- 3 Ik gebruik liever niet de term ‘mythologische verhalen’ vanwege de moderne connotatie met ‘verzonnen’. Het begrip *muthos* heeft in het Grieks aanvankelijk helemaal niet de connotatie van onwaar.
- 4 Zie Antonaccio 1995.
- 5 In het geval van de Trojaanse Oorlog, inzet van veel discussie, moeten we onderscheid maken tussen verschillende vragen: heeft het door Homerus beschreven Troje bestaan, heeft de Trojaanse Oorlog plaatsgevonden en hebben personen als Agamemnon en Odysseus bestaan? Voor een discussie zie Latacz 2004. Zie in het algemeen ook Veyne 1983.
- 6 Een klassieke studie over een dergelijk flexibel traditioneel personage is Stanford 1954 over Odysseus. Hij laat zien dat hoewel de kern van Odysseus’ karakter vaststaat (hij is slim en welbespraakt) deze toch op heel verschillende manieren uitgewerkt kan worden.
- 7 Zo behandelt Genette Andromache in zijn bekende studie over intertekstualiteit (1987, 204-214). Dit intertekstuele aspect wordt natuurlijk bij het *Nachleben* van Griekse personages steeds sterker: voor Racine is Andromache geen traditioneel in de zin van historisch personage meer, maar uitsluitend een literaire en intertekstuele creatie.
- 8 Vandaar mijn titel, die verwijst naar het beroemde essay van de Shakespeare-criticus L.C. Knights (‘How many children had Lady Macbeth?’), waarin hij zich verzet tegen de extreem biografisch georiënteerde literatuurkritiek van zijn tijd, die zich het hoofd brak over ogenschijnlijk tegenstrijdige mededelingen aangaande het aantal kinderen van lady Macbeth.
- 9 Stanford 1954, 6 noemt de volgende factoren die een rol spelen bij het vormgeven van een traditioneel personage door verschillende auteurs: ‘the effect of the tradition, the problems of translation, the tendency to historic assimilation, the variation in moral standards, the exigencies of the chosen genre, and each author’s personal reaction to the personality of the mythical figure’.
- 10 Voor een bespreking van de Andromache-figuur in de Europese literatuur (inclusief Racine, Giraudoux en Baudelaire) zie De Romilly 1995, 29-43. Zij is vooral geïnteresseerd in de *constanten* in haar karakterisering, met name haar trouw aan Hector; vgl. p. 29: ‘D’Homère à Baudelaire (...) le personnage d’Andromaque n’a guère cessé de vivre. Il s’est renouvelé d’oeuvre en oeuvre (...) Pourtant il a gardé un certain nombre de traits précis, qui tous partent d’Homère (...)’. In mijn bijdrage gaat het juist om de *veranderingen* in haar biografie.
- 11 Lessing 1766, hoofdstuk XXI: ‘Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, lässt er uns in seiner Wirkung erkennen.’
- 12 Dares Phrygius (Dares de Trojaan) is de auteur van een kort werk over de Trojaanse Oorlog dat waarschijnlijk in de vijfde of zesde eeuw n.Chr. is ontstaan. Hij pretendeert

- een ooggetuigenverslag te geven van de oorlog. Deze versie van de Trojaanse Oorlog wijkt sterk af van Homerus, maar heeft samen met een vergelijkbaar werk van Dictys de Cretenzer grote invloed gehad op de middeleeuwse Troje-legendes.
- 13 Zie voor dergelijke sprekende namen bijvoorbeeld Lamping 1983.
 - 14 Zie voor sprekende namen bij Homerus Higbie 1995.
 - 15 Zie voor een recente discussie van dit soort etymologische spelletjes in Homerus Lou-
den 1995.
 - 16 Zie Anderson 1997, 55-6 en Burgess 2001, 65-6.
 - 17 De Romilly 1995, 31: 'Hier vinden we de oorsprong van dat beeld dat voortaan de
geest van mensen zou achtervolgen, eeuw na eeuw, het beeld van een Andromache die
in de steek gelaten is en meegevoerd in gevangenschap. Het beeld is niet ontstaan op
grond van een zakelijke beschrijving naar van een gekwelde visie die aan Hector ver-
leend wordt en die ontsproten is aan echtelijke liefde.'
 - 18 Commentatoren spreken hierbij vaak in termen van 'amour conjugal' (De Romilly, zie
noot 10) of 'marriage as poetic ideal' (Allan 2000, 172), maar dit lijkt een anachronisti-
sche kwalificatie. Net als in het geval van Penelope is de liefde en trouw van de vrouw ster-
ker (belicht) dan die van de man. Een moderne variant voor de eerste rol van Andromache
is het personage Martha in de roman *Die Waffen nieder* van Bertha von Suttner uit 1889.
 - 19 Voor de val van Troje in de Griekse tragedie zie Anderson 1997, 105-176 en Erskine 2001,
61-92. Wellicht was het emotioneel dragelijker om ten overstaan van een Grieks publiek de
val van een niet-Griekse stad uit te beelden. Bekend is het verhaal van de Griekse dichter
Phrynichus, die het in 494 v.Chr. waagde om een tragedie te schrijven over een contempo-
rain thema, de inname van de Griekse stad Milete, en hiervoor een boete opgelegd kreeg.
 - 20 Euripides geeft hem geen naam, maar – de veel latere – Pausanias spreekt over Molossus
(*Beschrijving van Griekenland* 1.11.1).
 - 21 Zie voor een overzicht en analyse van deze eerdere versies Allan 2000, 13-39.
 - 22 In het hele stuk zal ze consequent naar Hector verwijzen met het woord 'echtgenoot' (8,
107, 227, 523).
 - 23 Zie voor deze parallel Anderson 1997, 133-55.
 - 24 Deze teksten zijn niet overgeleverd, maar het zijn de antieke geleerden (scholiasten)
die dit melden bij regel 24. Stevens 1971, 98 schrijft: 'The limitation to a single child is
dramatically effective, and may be an innovation of Euripides.' Pausanias zal later drie
zoons noemen.
 - 25 Lloyd 1994, 163 en Allan 2001, 13. Volgens Anderson 1997, 136 en Stevens 1971, 3 is
het huwelijk al ouder dan Euripides.
 - 26 Zie hiervoor en detail Allan 2001, 152-8. De kwestie in hoeverre Griekse tragedies con-
temporaine gebeurtenissen weerspiegelen is onderwerp van veel discussie. Waar men
vroeger graag een-op-eenrelaties ontdekte, is men nu voorzichtiger en spreekt eerder van
een *indirecte* filtering van gebeurtenissen of een *algemene* problematisering van *hot issues*.
 - 27 Thucydides noemt de inwoners 'barbaren' (*Peleponnesische Oorlog* 2.80), hetgeen ove-

rigens niet hoeft te betekenen dat het geen Grieken zijn: het woord kan ook verwijzen naar het feit dat ze een ander, sterk afwijkend dialect spraken.

- 28 Zie Erskine 2001 en Borgolte 2001.
- 29 Borgolte 2001, 192: ‘De nederlaag van de Trojanen werd met roem overladen, Trojanen die in de Middeleeuwen in West-Europa meer sympathie kregen dan de overwinnende Grieken. Een ieder die aanspraak maakte op een lange geschiedenis, voorname afkomst en monarchie beriep zich ook graag op Troje.’
- 30 Erskine 2001, 123.
- 31 Zie Erskine 2001, 122 en Horsfall 2006, 233. In ieder geval sinds Dionysius van Halicarnassus (eerste eeuw v.Chr.), *Romeinse Oudheden* 1.51.
- 32 Horsfall 2006, 234.
- 33 Ik heb bij mijn analyse vooral gebruikgemaakt van Grimm 1967 en Reed 2007, 119-28.
- 34 Ik citeer de vertaling van Marietje d’Hane-Scheltema, Amsterdam 2000.
- 35 Vergilius localiseert Helenus en Andromache in het plaatsje Bouthroton, waar keizer Augustus, in navolging van zijn adoptievader Caesar, een kolonie voor Romeinse veteranen gesticht had. Deze Romeinse kolonie krijgt hier dus aantrekkelijke Trojaanse *roots*.
- 36 Dit detail is een eerste aanwijzing dat Baudelaire zijn gedicht *Le Cygne* vooral gebaseerd heeft op deze passage uit Vergilius: vergelijk ‘ce Simoïs menteur’. Voor meer aanwijzingen zie De Romilly 1995, 41.
- 37 Reed 2007, 119.
- 38 Grimm 1967, 162: ‘Aeneas realiseert zich niet dat hij in Ascanius iets heeft wat voor een Andromache kostbaarder is dan duizend nieuwe steden’. Voor de tegenstemmen in het werk van Vergilius zie Lyne 1987. Het bekendste voorbeeld is de figuur van Dido, die Aeneas helpt, maar door hem verlaten wordt wanneer Aeneas vertrekt om zijn Italiaanse missie af te maken en zelfmoord pleegt.
- 39 ‘Ik twijfel of de tranen van Andromache zo ‘n effect zouden hebben gehad op het gemoed van mijn toeschouwers, als ze gestroomd hadden voor een andere zoon dan die welke ze met Hector had.’
- 40 Een recente encensering van de *Andromaque* door het Théâtre des Bouffes du Nord gaat nog verder: Astyanax (in het stuk ondergebracht bij vrienden) is als zwijgend personage voortdurend op het toneel aanwezig.
- 41 Tout le peuple assemblé nous poursuit à main forte.
Aux ordres d’Andromaque ici tout est soumis;
Ils la traitent en reine, et nous comme ennemis.
Andromaque elle-même, à Pyrrhus si rebelle,
Lui rend tous les devoirs d’une veuve fidèle,
Commande qu’on le venge, et peut-être sur nous
Veut venger Troie encore et son premier époux.
- 42 Ik dank Marietje van Erp Taalman Kip voor nuttig commentaar op een eerste versie van dit artikel.

Bibliografie

- W. Allan, *The Andromache and Euripidean Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 2000.
- M.J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- C. Antonaccio, *An Archaeology of Ancestors. Tomb and Hero Cult in Ancient Greece*, Lanham-Londen, Rowman & Littlefield, 1995.
- M. Borgolte, 'Europas Geschichte und Troia. Der Mythos im Mittelalter', A.W. Vetter en N. Büttner (red.), *Troia. Traum und Wirklichkeit*, Stuttgart, Theiss, 2001, 190-203.
- J.S. Burgess, *The Tradition of the Trojan War in Homer & the Epic Cycle*, Baltimore/Londen, Johns Hopkins University Press, 2001.
- S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, NY/Londen, Cornell University Press, 1978.
- D. Cohn, 'The Fictional versus Historical Lives. Borderlines and Borderline Cases', in *The Distinction of Fiction*, Baltimore/Londen, Johns Hopkins University Press 1999, 18-37.
- A. Erskine, *Troy between Greece and Rome. Local Tradition and Imperial Power*, Oxford, Oxford University Press, 2001.
- G. Genette, *Seuils*, Parijs, Seuil, 1987.
- R.E. Grimm, 'Aeneas and Andromache in Aeneid III', *American Journal of Philology* 88, 1967, 151-162.
- C. Higbie, *Heroes' Names, Homeric identities*, New York, Garland Press, 1995.
- F. Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlijn/New York, Walter de Gruyter, 2004.
- L.C. Knights, 'How Many Children had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism', herdrukt in *Explorations*, New York, 1964, 14-54 (origineel uit 1933).
- D. Lamping, *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1983.
- J. Latacz, *Troy and Homer. Towards the Solution of an Old Mystery*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- G.E. Lessing, *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.
- M. Lloyd, *Euripides Andromache*, Warminster, Aris & Phillip, 1994.
- J. Louden, 'Categories of Homeric Wordplay', *Transactions of the American Philological Association* 125, 1995, 27-46.
- R.O.A.M. Lyne, *Further Voices in Vergil's Aeneid*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- J. Phelan, *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

‘HOW MANY CHILDREN HAD (LADY) ANDROMACHE?’

J. de Romilly, *Tragedies grecques au fil des ans*, Parijs, Seuil, 1995.

W.B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Oxford, Oxford University Press, 1954.

P.T. Stevens, *Euripides Andromache*, Oxford, Oxford University Press, 1971.

P. Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Parijs, Seuil, 1983.

Vergilius en Dante, uit Hein-Th. Schulze Altcapenberg, *Sandro Botticelli; Pittore della Divina Commedia, Vol. II*, Skira-Scuderie Papali al Quirinale, Roma-Milano 2000, p. 146 (detail).

VERLEGEN VERGILIUS

Een antiek auteur en zijn biografische traditie

David Rijser

Aan het slot van de *Purgatorio* komt Dante, in het Aardse Paradijs, oog in oog met zijn geliefde Beatrice, het doel van zijn allegorische reis. Wanneer hij zijn onuitsprekelijke vreugde daarover wil delen met de man die tot dan toe als zijn gids door het hiernamaals heeft gefungeerd, Vergilius, gebeurt het volgende:

Ik keerde me naar links met de blik waarmee een jongetje naar zijn moeder rent wanneer hij bang is of pijn heeft, om tot Vergilius te zeggen: ‘Nog minder dan een drupje bloed is er in me dat niet beeft! Ik herken de sporen van het oude vuur.’ Maar hij had ons in de steek gelaten, Vergilius mijn allerliefste vader, Vergilius op wie ik mij verlaten had om gered te worden; en niet alles wat onze oermoeder Eva verloor kon mijn wangen, door dauw bevochtigd als ze waren, weerhouden om door het huilen donker te worden.¹

De wending die Dante hier naar Vergilius maakt, kan als de letterlijke en figuurlijke *peripetie* van de *Divina Commedia* worden beschouwd. Vergilius, natuurlijk, was Dantes gids door Hel en Purgatorium; maar niet iedereen realiseert zich dat de verhouding die de twee auteurs gedurende deze tocht opbouwen langzaam uitgroeit tot een volledig psychologisch uitgewerkte verhouding, vol emotie die hier, bij het afscheid van de twee, tot ontlading komt. Vergilius is niet alleen, zoals blijkt, als een vader voor Dante. Vergilius en Dante zijn vrienden geworden. Want wanneer Dante zijn hartenwens beloond ziet door het visioen van Beatrice, is Vergilius de eerste die hij daar kond van wil doen; en hij doet dit onder meer met behulp van een citaat uit diens werk, en wel uit wellicht de emotioneel meest geladen passage, het vierde boek van de *Aeneis*, waar Dido tot haar zuster Anna zegt: ‘ik herken de sporen van het vroegere vuur.’² Hiermee wil Dido zeggen dat ze in de liefde die ze voor Aeneas voelt haar liefde voor haar vroegere, overleden echtgenoot Sychaeus herkent, zoals Dante die nu weer voor de levende Beatrice voelt opvlammen bij het zien van haar verschijning in de eeuwige wereld. Dit is niet alleen een intertekstuele verwijzing,

maar ook een illustratie van de manier waarop dichters (en geleerden) met elkaar praten: via allusies in hun teksten, een manier die aldus door Dante wordt gedramatiseerd. Daarmee wordt intertekstualiteit ingezet als middel om vriendschap, intimiteit, gemak tussen twee vrienden uit te beelden. Het is niet zozeer de (niet eens zo heel geleerde) verwijzing, maar de toon, het zich als vanzelfsprekend tot Vergilius wenden, de toespeling voor de goede verstaander die de muziek maakt.

Ironisch is dat wat Dante (1265-1321) hier dramatiseert als een afscheid in cultuurhistorisch opzicht juist een begin is geweest: de intieme relatie tussen lezer en antieke auteur is de inzet van het vroege humanisme bij Petrarca (1304-1374) en zijn opvolgers, en behoort tot de wezenlijke kenmerken van de Renaissance. Met andere woorden: met wat Dante zag als een tragisch verlies dat noodzakelijk was voor zijn redding als mens en christen, namen zijn humanistische opvolgers geen genoegen. Ze weigerden afscheid van Vergilius te nemen.

De intellectuele en emotionele diepte van de confrontatie Dante-Vergilius heeft het optreden van Vergilius in Dantes *Divina Commedia* tot een van de klassieke momenten van de Europese letterkunde gemaakt. Vergilius, van wie Dante in boven geciteerde passage afscheid neemt, is een dragende scharnier tussen Oudheid en christendom gebleven, maar wel anders dan door Dante voorzien, want de klassieke heidense Vergilius heeft het immers uiteindelijk gewonnen van Dantes christelijke profeet. Dantes voortrekkersrol op het gebied van de Vergilius-receptie moet dan ook vooral gezocht worden in de indringende en subtiële manier waarop hij de historische Vergilius als fictioneel personage tot de kern van een nieuw werk heeft gemaakt.

Hoe is Dante eigenlijk tot zijn karakterisering van Vergilius gekomen? Op deze vraag zijn uiteenlopende antwoorden gegeven.³ Ik wil aan die discussie een aspect toevoegen dat voor zover ik weet nog niet systematisch is benadrukt: het belang van de biografische traditie van Vergilius' verlegenheid. Daartoe zal ik eerst een blik werpen op de wijze waarop Vergilius in de biografische traditie naar voren komt en vervolgens de schepping van Vergilius als fictioneel karakter hiermee vergelijken. Zo kom ik op Dantes creatie van Vergilius en op wat volgens mij de kern is van de confrontatie tussen Vergilius en Dante in de *Commedia*, te weten Dantes opvattingen over en evaluatie van de begrippen persoon en personage.

Antieke biografie

De biografische traditie rond Vergilius (70-19 v.Chr.) is ongewoon rijk voor een antieke auteur. De recente bloemlezing van Jan Ziolkowski en Michael Putnam, *The Virgilian Tradition*, voorzien van de omineuze ondertitel *The First Fifteen Hundred Years*, trekt hiervoor een kleine driehonderd pagina's uit.⁴ In vergelijking met andere canonische Latijnse dichters lijkt zich in het geval van Vergilius

een schat aan biografische informatie te openbaren, waarvan de kern uit de Oudheid zelf stamt. Men vraagt zich dan ook direct af wat Vergilius al zo vroeg biografisch interessant maakte. Het antwoord is waarschijnlijk dat, in tegenstelling tot bijvoorbeeld Horatius of Ovidius, Vergilius uiterst zwijgzaam over zichzelf is geweest in zijn werk. Horatius kwettert onophoudelijk over zichzelf en creëert ondertussen heel slinks een keur van soms zelfs tegenstrijdige poëtische ego's.⁵ Ovidius problematiseert en bespreekt niet alleen de rol van de kunstenaar, maar ook nadrukkelijk zijn eigen biografie.⁶ Van Vergilius daarentegen horen we in zijn werk weinig expliciets, behalve de *sphragis* of 'zegel' die hij aan zijn *Georgica* toevoegt:

In die dagen werd ik, Vergilius, gevoed door zoete Parthenope, en bloeide ik door studie in roemloze retraite, ik die de liederen van herders speelde en in de vermetelheid van de jeugd jou, Tityrus, bezong onder de beschutting van de beuk.⁷

De passage mag dan expliciet zijn, ze wijst slechts terug naar eerder werk, en niet naar de grote *Aeneis* die nog moest komen.⁸ Ook het eerste hoofdwerk waarnaar Vergilius hier verwijst, de *Bucolica*, bevat weliswaar duidelijke suggesties met autobiografische relevantie, maar hoe die precies moeten worden geïnterpreteerd maakt de tekst niet duidelijk, vandaar dat over de zogeheten allegorische duiding van de tien bucolische gedichten of *Eclogae* nog altijd driftig wordt gestreden.⁹ In de *Aeneis* ten slotte is Vergilius zelf, op een paar verre echo's en wellicht een piepkleine verschijning in de vermomming van de zanger Iopas in het eerste boek na, als persoon volledig afwezig – zoals dat hoort in een epos, maar niettemin.¹⁰

Waar Horatius en Ovidius, hoe manipulatief ook, letterlijk voor zichzelf spraken, is het aannemelijk dat juist Vergilius' zwijgen over zichzelf de biografische speculaties sterk hebben gestimuleerd.¹¹ Zo is er een uitgebreide biografie van Aelius Donatus, een grammaticus werkend in het midden van de vierde eeuw n.Chr. Deze biografie lijkt voor een groot deel terug te gaan op een verloren brontekst van de biograaf Suetonius, die zijn biografie van Vergilius ruim een eeuw na diens dood, dus rond 100 n.Chr., had geschreven. Aelius Donatus moet volgens het unanieme oordeel van de geleerden intensief gebruik van Suetonius' tekst hebben gemaakt, zodat Donatus' biografie nu algemeen als de *Vita Suetoni Donati* wordt aangeduid.¹² Vergilius komt erin naar voren als een provinciale maar hoog begaafde, enigszins precieuze en teruggetrokken persoonlijkheid die op voet van gelijkheid en intiem met keizer Augustus omging, een perfectionist, een uiterst zelfbewust kunstenaar en architect van poëzie, maar geen 'snelle jongen'. In het bijzonder interessant is de volgende passage:

Hij was groot van lichaam en houding, donker van huidskleur, met een boers gezicht en kwetsbare gezondheid; want hij had regelmatig last van maag-, keel- en hoofdpijn, en gaf dikwijls bloed op. Hij at weinig en dronk matig wijn, had een seksuele voorkeur voor jongens, van wie hij het meeste hield van Cebes en Alexander, die hij in de tweede *Ecloga* 'Alexis' noemt, en die een geschenk van Asinius Pollio waren; beiden waren niet ononderlegd, en Cebes zelfs een dichter. Het verhaal ging dat hij een relatie had met Plotia Heria; maar Asconius Pedianus beweert dat zij zelf op hoge leeftijd placht te vertellen dat Vergilius na door Varius te zijn uitgenodigd haar met hem te delen dit resoluut weigerde. In zijn overige levenswandel staat het vast dat hij zo onkreukbaar was in woord en daad dat men hem in Napels de bijnaam 'Parthenias' gaf en dat, als hij eens in Rome was, hetgeen hij zeer zelden deed, en zich publiekelijk vertoonde, hij zijn toevlucht zocht tot een nabijgelegen portiek om te vluchten voor het publiek dat hem volgde en nawees.¹³

Veel elementen uit deze passage, zoals de *Vita Suetoni Donati* in het algemeen, doen 'authentiek' aan, met name Vergilius' fysieke gestel en zijn seksuele leven. Deze elementen worden door moderne geleerden dan ook gewoonlijk op het conto van de brontekst van Suetonius geschreven. Toch lijkt het erop dat wie nu denkt zich een historisch accuraat beeld van Vergilius als persoon te vormen, zich vergist. Mary Lefkowitz heeft in het geval van klassiek Griekse dichtersbiografieën laten zien dat een dichter in de Oudheid werd geïdentificeerd met zijn werk, en dat biografische gegevens dus vrijwel altijd uitwerkingen waren van uitspraken of geprojecteerde eigenschappen van het werk zelf.¹⁴ Het beroemdste voorbeeld is natuurlijk Homerus, veroordeeld tot blindheid op grond van het feit dat zijn alter ego, de bard Demodocus op Scheria in de *Odysee*, blind was. Hoewel een vergelijkbaar onderzoek naar de biografische beeldvorming rond Latijnse auteurs nog altijd ontbreekt,¹⁵ lijkt het aannemelijk dat ook in het geval van Vergilius het werk zelf als bron van informatie dienstdeed waar andere gegevens schaars waren. De *Vita Suetoni Donati* opent bijvoorbeeld met een droom van Vergilius' moeder over het baren van een laurierboom die vol vruchten en bloemen raakt; de moeder baart haar kind vervolgens in een greppel.¹⁶ Deze verdichtsels zijn uiteraard veroorzaakt door de roem die Vergilius vergaarde met poëzie die, althans wat de *Bucolica* en *Georgica* betreft, nadrukkelijk gewijd is aan het land, natuurlijke rijkdom en bloei, en die bovendien talloze profetieën bevat.

Maar ook de boven geciteerde, authentiekere klinkende passage kan verbonden worden met het werk van Vergilius. Zijn homoseksuele voorkeur vindt dan zijn oorsprong niet alleen in het evidente pathos van de homo-erotische tweede *Ecloga*, maar ook in de opmerkelijk erotische invulling van bijvoorbeeld de Nisus- en Eury-

alus-episode uit wat toch het ‘objectieve’ genre van het epos heet te zijn, de *Aeneis*.¹⁷ Aan het slot van deze passage kruipt Vergilius uit zijn schulp en geeft de twee minnaars een persoonlijke accolade vol pathos – een buitenkans voor een biograaf, die hier gemakkelijk zou kunnen denken een glimp van de dichter zelf op te vangen.¹⁸

De onbesproken levenswandel en matigheid van Vergilius die in Donatus aan de dag treden, zijn eigenschappen die niet alleen de dichter, maar tevens de stoïcijnse Aeneas sieren, en zouden dus eveneens uit het werk kunnen zijn getransponeerd op de persoon. Dit principe zou zelfs kunnen gelden voor de stijl en dictie waarmee Vergilius schrijft, door antieke critici gelaakt als *nova cacozelia* (‘een nieuw soort affectatie’), met dien verstande dat de affectatie er juist uit bestond dat Vergilius zulke ‘gewone’ woorden gebruikte.¹⁹ Alweer: ingetogen op het precieuze af – precies wat we in de biografie voorgeschoteld krijgen.

Als de dynamiek van de ‘biografering’, dat wil zeggen de transformatie van toegeschreven eigenschappen van het werk tot biografische anekdote, inderdaad haar werk heeft gedaan in de biografische traditie rond Vergilius, komen zijn verlegenheid en terughoudendheid dus niet uit de lucht vallen. Er is des te meer reden op zoek te gaan naar een cultuurhistorische verklaring voor de traditie van Vergilius’ verlegenheid, omdat deze in eerste instantie bevreemdt in het geval van een dichter die op voet van gelijkheid met de keizer en zijn entourage omging en van een genadeloze artistieke trefzekerheid getuigde in zijn werk en carrièreplanning.²⁰ Ook de bovengenoemde ‘signatuur’ uit het tweede boek van de *Georgica* wekt, vooral wanneer in context gelezen, eerder de indruk van zelfbewustzijn dan van verlegenheid. Waar komt die verlegenheid dan vandaan? Ze zou in de eerste plaats ontstaan of versterkt kunnen zijn doordat de dichter zichzelf in zijn poëzie zo weinig laat zien, zoals blijkt uit de vergelijking met bijvoorbeeld Horatius en Ovidius, en metapoëticaal dan als een ‘biografering’ van die ‘onzichtbaarheid’ kunnen hebben gefungeerd. Maar er is nog een mogelijkheid, die bij de eerder genoemde aansluit: de karakterisering van Vergilius kan tevens verband houden met zijn ‘objectiviteit’ in de *Aeneis*. Deze objectiviteit manifesteert zich in het uitzonderlijke inlevingsvermogen waarvan de dichter blijk geeft in zijn schets van de tegenstanders of slachtoffers van zijn ‘held’ Aeneas. Op geraffineerde wijze blijft onduidelijk bij wie de sympathie van de dichter nu eigenlijk ligt. Vergilius’ sympathie voor de ‘verliezers’ heeft de moderne critici van de *Aeneis* in twee kampen uiteen doen vallen: zij die vinden dat de *Aeneis* Augustus’ regime steunt en zij die menen dat het epos de machthebber juist bekritiseert.²¹ De strijd is nog altijd onbeslist, en daarmee een fraaie illustratie van hoe moeilijk Vergilius het zijn lezers op dit punt heeft gemaakt.

Niettemin weerhoudt niets ons ervan uit te gaan dat de terughoudendheid waarmee Vergilius zich presenteert in zijn werk correspondeert met een aspect van zijn karakter. In dat geval heeft Vergilius bij het creëren van dergelijke verslui-

eringen niet meer gedaan dan zijn natuur omzetten in literatuur, en is hij kortom een voorbeeld van het Toscaanse spreekwoord *ogni pittore dipinge sè* ('iedere schilder beeldt zichzelf uit').²² De vraag is fascinerend, en deze oplossing verdient alleen al aandacht omdat Suetonius, naar wordt aangenomen de bron van Donatus, over goede documentatie beschikte en in het algemeen betrouwbaar lijkt.²³ Aan de andere kant suggereren contemporaine bronnen ook minder ingetogen kanten van Vergilius, zoals een overmatige interesse in geld, die niet in de biografie van Donatus terecht zijn gekomen.²⁴ In ieder geval lijkt in de biografische traditie rond Vergilius, afgezien van de vraag of de erin voorkomende karakteristieken nu wel of niet aan de historische persoon kunnen worden toegeschreven, de nadruk te vallen op eigenschappen die te rijmen zijn met het werk.²⁵ Het interessante is bovendien dat de 'onkenbaarheid' van de auteur Vergilius in zijn werk een eigenschap is die, net als in het geval van Shakespeare, in verband is gebracht met de latere canonische status van dat werk: juist het ontbreken van duidelijke morele keuzes en het in het ongewisse laten van motivaties maken de tekst geschikt voor meerdere lezingen, en zo voor opeenvolgende generaties en dus voor canoniciteit.²⁶

Fulgentius

Naarmate de afstand in tijd en culturele affiniteit tussen de lezer en Vergilius toenam, nam ook de behoefte aan verduidelijking toe, te meer daar zijn werk zoveel interpretatieve ambiguïteiten bevatte. En verduidelijking betekende in dit geval zowel amplificatie als reductionisme, soms zelfs *ad absurdum*. In de talloze versies die op de *Vita* van Suetonius/Donatus zijn gebouwd zijn deze tendensen duidelijk traceerbaar.²⁷ Zo ontstaat langzamerhand een Vergilius-personage dat meer en meer een evidente 'biografering' van zijn werk is. Dit biedt de cultuurhistoricus interessante perspectieven, want naarmate de impact van dat werk verandert, verandert ons beeld van Vergilius natuurlijk mee. Een treffende illustratie hiervan is te vinden in een tegenwoordig zelden geraadpleegd werk, de *Expositio vergiliana continentiae*, ofwel de 'Uitleg van de inhoud van Vergilius' van de laat vijfde-eeuwse Noord-Afrikaanse mythograaf Fulgentius. De *Expositio virgiliana continentiae* is het eerste werk waarin een consequente allegorische uitleg aan de *Aeneis* wordt gegeven: het epos dus als panorama van het menselijk bestaan en Aeneas' reis als een synecdoche voor de reis door het leven en de geschiedenis. Zo'n interpretatie wordt door moderne geleerden meestal weggehoond, en in de vorm waarin Fulgentius haar brengt is dat zonder twijfel terecht. Hij maakt het bijzonder bont wanneer hij de drie stadia van het menselijk bestaan, *habere*/hebben-krijgen, *regere*/beheren-houden en *ornare*/versieren (op zich al een dubieuze indeling) koppelt aan het eerste vers van de *Aeneis* en de woorden *arma*, *virum* en *primus*.²⁸ Toch is Fulgentius' consequente

allegorie van invloed geweest, niet alleen op zijn opvolgers in de Vergilius-exegese, maar in het bijzonder op Dante, die zijn transcendente reis zoals bekend begint ‘*nel mezzo del cammin di nostra vita*’, als allegorie op het leven dus.²⁹ Maar ook een ander aspect van Fulgentius’ tekst is van belang voor Dantes receptie van Vergilius. Dit is de verschijning van de antieke dichter aan de schrijvende Fulgentius zelf, in een scène die zo bizar is dat het op zich al loont er een blik op te werpen. Net als zijn tijdgenoot Gregorius van Tours klaagt Fulgentius over de intellectuele neergang in zijn tijd, die het naar zijn zeggen gevaarlijk maakte om de diepe waarheden van *Bucolica* en *Georgica* te ontsluiten; dat zou er slechts toe leiden dat men hem de hersens zou inslaan:

Wij hebben dus vergiliaanse teksten die de middelmaat van deze tijd te boven gaan weggelaten om te voorkomen dat men, terwijl men persoonlijke roem nastreeft, een klap op de kop krijgt.³⁰

Hij wil dus alleen een interpretatie van de *Aeneis* voorleggen en roept daartoe de Muzen aan, waarop Vergilius hem vervolgens verschijnt als een angstwekkend visioen wiens ‘vliedende complexiteiten’ Fulgentius wil boekstaven:

En zie, daar kwam [de schim van Vergilius] zelf, meer dan verzadigd van de glans van de Muzenbron, zoals de beelden van dichters eruitzien wanneer ze hun schrijfgerei ter compositie hebben opgenomen en met verstomde blik iets heel dieps fluisteren, terwijl zij van binnen gillend worden beroerd door inspiratie. Tot hem zei ik: Laat alstublieft die gefronste blik achterwege, meest roemrijke van de Italiaanse zangers, en verzoet de verzuurde ontstemdheid van een hooggestemder gemoed als het mijne met een proeve van aangenamer honing. [Ik vraag geen ingewikkelde toelichting,] maar slechts die lichte zaken, die leraren voor een maandloon voor jongensoren uitpluizen. Daarop fronste hij zijn wenkbrauw in tal van plooiën en zei: Zeg mensje [*homuncule*], ik dacht dat jij in een of andere onzekerheid verkeerde, zodat ik mijn zwaardere geestelijke vrachtjes moest gaan overzetten in het vehikel van jouw hart, maar jij bent botter dan een kale aardkruit en boert heel wat op uit je vervette brein! [Fulgentius zegt dat hij slechts de zoom van Vergilius’ gewaad wil aanraken, waarop Vergilius antwoordt:] Wel, als het geen spirituele vervetting is die je motiveert om van mij te leren, maar eerder een angst voor de gevaren van de tijd, vooruit, dan wil ik je wel een urntje schenken uit de bruisende kracht van mijn genie, en wel in een dosering die je niet misselijk kan maken door overdaad van drank (...) ³¹

Deze tekst kón haast niet verder afstaan van de verlegen Vergilius uit de biografie van Donatus: in plaats van bescheiden, teruggetrokken, zachtvaardig en innemend is Vergilius hier arrogant, straf en koud; en in plaats van zijn ingehouden taal, zijn 'nieuw soort affectatie' (*nova cacozelia*), barst hier een modderstroom los die in zijn reutelende gang een mengsel van geleerde, ordinaire en halfbegrepen woorden meesleurt.³² De apodictische en intimiderende reus Vergilius lijkt een configuratie zoals Fulgentius hem moet hebben ervaren: een wijze die in deze barbaarse tijden niet meer te vatten was, omsluitend door mystieke en occulte duisternis, arrogant en met een intimiderende autoriteit. Het is niet uit te sluiten dat Fulgentius' representatie van Vergilius parodistische trekken vertoont: als dat zo is, komt daar zeker ook een parodie op het onderwijs bij.³³ Vergilius overhoort Fulgentius eerst streng alvorens hem zijn geheimen prijs te geven. Hier en ook elders in de tekst blijkt hoe (eventueel onbedoeld) komisch het optreden kan zijn van een ongenaakbare en vreeswekkende schoolmeester die zich niettemin met baarlijke nonsens lijkt bezig te houden.³⁴ Hoe dan ook, Vergilius' nieuwe rol komt voort uit de centrale rol die de vergiliaanse teksten inmiddels in het onderwijs hadden gekregen.

Dante

Het is een van Dantes vele verdiensten geweest dat hij de mist heeft doen optrekken waarin Vergilius door Fulgentius en zijn opvolgers in de Vergilius-exegese gehuld raakte. Die mist was bijzonder dicht geworden: vanaf de twaalfde eeuw ontstond zelfs een traditie van Vergilius als magiër, waarbij hem allerlei steeds krankzinniger wapenfeiten werden toegeschreven. Men liet hem tunnels, tuinen en het Napolitaanse *Castel del'Ovo* op een ei bouwen, paardje rijden op de rug van een slechte vrouw en in een mandje aan een kerktoeren hangen, wellicht in samenhang met de laatantieke traditie van de *sortes Vergilianae*, het gebruik van Vergilius' poëzie als orakel.³⁵ Dante daarentegen lijkt zich expliciet tegen een 'irrationele' Vergilius te keren. Dit is zelfs een van de belangrijkste argumenten van de vele critici die in het optreden van Vergilius in de *Commedia* voor alles een allegorisering van de rede hebben willen zien.³⁶ En inderdaad, in plaats van abacadabra debiteert Vergilius bij Dante voortdurend scherp geformuleerde inzichten, hij is wel een meester, maar tevens een rustig en humaan didacticus. Vergilius denkt met Dante mee, vergist zich een enkele keer, maar legt ontzettend veel goed en helder uit, ook wanneer zijn *Aeneis* verheldering behoeft, zoals in *Purgatorio* 6.28vv. Dante de reiziger constateert daar dat de zielen op de Louteringsberg niets liever willen dan dat men voor ze bidt. Dat gebeden de doden kunnen helpen, zo opponeert Dante beleefd, wordt toch door Vergilius expliciet ontkend in het zesde boek van de *Aeneis*.³⁷ Heeft hij Vergilius misschien verkeerd begrepen? Vergilius antwoordt al even kalm dat zijn tekst correct was, omdat de daar bedoelde gebeden niet tot (de juiste) God waren gericht.

De passage laat fraai zien hoe de relatie tussen Dante en Vergilius wordt voorgesteld als een respectvolle wederkerigheid in het spel tussen leerling en leraar, in flagrant contrast met de bullebak uit Fulgentius: Dante en Vergilius zijn nu bijna gelijken, en dat zegt iets over Dante, maar ook over zijn Vergilius. Tevens zien we hier dat Vergilius in de tijd na zijn dood niet heeft stilgestaan en tot inzichten is gekomen die hij bij het schrijven van zijn werk nog niet had – analoog aan de verschillen die in de loop van de *Commedia* steeds duidelijker worden tussen de inzichten van het personage Dante en de verteller Dante.³⁸

Dantes reis leidt naar Beatrice, het licht en God. De trotse intellectueel die Dante is moet om deze drie-eenheid te kunnen zien de klassieke ‘rede’ achterlaten die door Vergilius wordt gepersonifieerd en die ook in zijn in middeleeuwse ogen allesomvattende werk vervat was. Toch is het om twee redenen misleidend om in het geval van Dantes Vergilius van een allegorisering te blijven spreken. In de eerste plaats staat Vergilius voor veel meer dan de rede alleen: zo verpersoonlijkt hij bijvoorbeeld ook enerzijds Dantes nationale trots, Italië, en anderzijds het beloofde *Imperium sine fine* (‘imperium zonder grenzen’) van ‘Rome’ onder christelijk banier en door paus en keizer gedeelde leiding. Tevens is Vergilius dé dichter, en als dichter zowel gids als profeet maar ook Dantes spirituele leidsman en vader.³⁹ Vergilius had Aeneas’ schouw van de toekomst verwoord en hem de waarheid laten zien, en nu moet Vergilius op zijn beurt Dantes sybille spelen. Maar in de tweede plaats is Vergilius veel meer dan een personificatie: zijn eerste woorden tot Dante, *non uomo, uomo già fui* (‘een mens ben ik niet, al ben ik het vroeger wel geweest’), laten zien dat hij vóór alles een ‘mens’ was, en niet een onbegrijpelijke aan het mensenhoofd onttrokken grootheid.⁴⁰ Het is dan ook in die hoedanigheid dat Dante hem herschept, met een psychologische verfijning waarvoor geen negentiende-eeuwse roman zich zou schamen.

In deze creatie laat Dante zich weer leiden door het karakter dat Vergilius in de laatantieke biografische traditie had gekregen, maar hij verrijkt dit beeld met de vele verfijnde observaties die zijn nauwkeurige lezing van de vergiliaanse teksten hem ingaven.⁴¹ Het meest opvallend en het meest veelbetekenend is daarbij de terugkeer van Vergilius’ verlegenheid en bescheidenheid. Vergilius toont zich bij herhaling gevoelig en begripvol, kan hier en daar in gerechtvaardigde woede ontsteken, maar stelt zich in toenemende mate bescheiden op – natuurlijk in de eerste plaats omdat hij zich in het *Purgatorio* steeds vaker onzeker voelt op het terrein van de christelijke openbaring die hij pas na zijn dood heeft gezien en niet uit de eerste hand kent. Maar in de tweede plaats houdt die bescheidenheid verband met de biografische traditie, die door Dante weer in ere wordt hersteld. De meest treffende scènes tussen de twee dichters, zo lijkt het, dramatiseren juist de terughoudendheid van Vergilius.

Vergiliaanse bescheidenheid

Van de vergiliaanse bescheidenheid zijn vele voorbeelden te geven, waaruit ik er twee als bijzonder frappant selecteer. Wanneer Dante de door hem bewonderde Romeinse dichter Statius op de Louteringsberg ontmoet barst deze los in een lofzang op Vergilius waarbij hij de *Aeneis* zijn moeder en voedster noemt. Een scène van ongehoord psychologisch raffinement volgt: Vergilius kijkt Dante aan met een blik die hem zwijgend maant Vergilius' identiteit liever te verzwijgen, kennelijk uit verlegenheid bij zoveel lof:

Deze woorden deden Vergilius zich naar mij wenden met een blik die zwijgend zei: 'Zwijg!'⁴²

Maar Dante kan een glimlach niet onderdrukken, zo heerlijk is het om twee bewonderde dichters die door de tijd gescheiden zijn nu eindelijk met elkaar verenigd te zien. Statius begrijpt dit natuurlijk nog niet en vraagt waarom hij glimlacht. Vergilius lost Dantes dilemma vervolgens op door de laatste toch toestemming te geven om zijn identiteit te onthullen.⁴³ Bescheidener, maar ook vriendschappelijker en tactvoller kan het niet. Zo zou inderdaad de Vergilius uit de *Vita Suetoni Donati* zich kunnen gedragen. Toch blijkt even later dat Vergilius' bescheidenheid meer dan een biografische trek alleen is. In het gesprek dat volgt zegt Statius tegen Vergilius:

Jij hebt als eerste mij op het pad naar de Parnassus gestuurd om van diens bronnen te drinken, en mij voor het eerst bij God verlicht;⁴⁴ je deed als hij die gaat bij nacht, die het licht achter zich draagt en zelf daar niet van profiteert, maar achter zich de mensen wijs maakt (...)⁴⁵

De metafoor van de lichtdrager had een lange geschiedenis en zou een belangrijk vervolg krijgen.⁴⁶ Maar in het kader van Vergilius' bescheidenheid duidt ze op de fundamentele karakteristiek van Vergilius als schakel tussen Oudheid en christendom. Hij vervult een profetische rol van gids, een gids die brengt, maar in die hoedanigheid – hoe belangrijk ook – in vergelijking met het te bereiken doel van ondergeschikt belang is.

Een tweede voorbeeld van karakterisering van Vergilius' bescheiden en inschikkelijk gemoed bevatten het tweede en derde canto van het *Purgatorium*. In het tweede canto komen Dante en Vergilius Casella tegen, een musicus en zanger met wie Dante samenwerkte. Ze besluiten tot enig respijt van alle vermoeienissen door naar Casella te luisteren. Alle aanwezigen laten zich betoveren door zijn zang.

De rechter van het Purgatorium, Cato, komt hen vervolgens streng vermanen – het Purgatorium is immers geen speeltuin. Voortgaand kijkt Dante dan naar zijn meester:

Hij scheen zichzelf verwijten te maken: o bewonderenswaardig en zuiver geweten, hoe word je gebeten door een klein vergrijp!⁴⁷

De hele episode bevat een rigoureuze *recasting* van het begin van het zesde boek van de *Aeneis*: daar keken Aeneas en Achates ademloos naar de bronzen deuren van de Apollo-tempel in Cuma, gebeeldhouwd door Daedalus, om streng door de Sibylle te worden toegesproken.⁴⁸ Hier is de Sibylle-rol, die Vergilius vóór Dante in de *Inferno* heeft gehad, overgenomen door de strenge Cato, en Dante en Vergilius zijn *samen* Aeneas en Achates geworden en illustreren zo hoe dicht de mens Vergilius bij Dante staat, in tegenstelling tot verhevener en strengere personages als Cato.⁴⁹ Cato wijst Vergilius dan ook terecht wanneer de laatste om Cato's hulp af te smeken een beroep doet op diens vrouw Marcia: voor dit soort vleierij heeft de strenge Cato nu hij zijn christelijke functie als rechter in het Purgatorium vervult geen tijd meer.⁵⁰ Vergilius, als vertolker van de menselijkheid en het medelijden, staat letterlijk dicht bij Dante, en is zo vergelijkbaar met Beatrice en de Heilige Maagd die Beatrice aanstuurt. Deze categorie personages is geschikter om de zondaar Dante mee te nemen naar de verlossing.

Vergilius' personage krijgt des te meer reliëf doordat Dante zelf geenszins verlegen en bescheiden was, maar een straffe, haast harde en zelfbewuste man – juist de karakteristieken die hem in zijn eigen ogen noodzaakten om de transcendente reis te maken die hij beschrijft en die er onder meer toe leidt dat hij *humilitas* leert betrachten. Die *humilitas* is wellicht Vergilius' belangrijkste les. Ze komt voort uit de bescheidenheidstraditie.

Martelaren

Dit zijn slechts twee voorbeelden van de manier waarop Dante zijn personage uit de fusie van de traditie en eigen lectuur creëert. Ze maken duidelijk dat Vergilius veel meer is dan de allegorische verbeelding van de 'rede' of, zoals anderen willen, het 'imperium' of de 'poëzie': hij is Vergilius zelf, zoals Auerbach lang geleden al opmerkte.⁵¹ Maar dan niet een Vergilius zoals Flaubert zijn Madame Bovary neerzette, als product van historische contingentie, gedefinieerd door omgeving en tijd. Dantes Vergilius ontleent zijn karakter aan zijn totale betekenis in de goddelijke providentie: hij is niet alleen Publius Vergilius Maro die in 19 v.Chr. stierf. Hij is het totale wezen 'Vergilius' zoals dat in alle tijden en in het oog van God bestaat: de

profeet van Rome en van de poëzie, en in die hoedanigheid van profeet, van dichter die slechts heeft kunnen voorzien, ook een martelaar. Zo komt een merkwaardige omkering tot stand: het realisme waarmee Dante Vergilius als personage schetst staat in dienst van de creatie van een goddelijke, niet zichtbare en tijdloze werkelijkheid. Maar juist deze werkelijkheid is de echte voor Dante: en dus is zijn personage de wáre persoon, de enige echte Vergilius.

Vergilius' rol in het goddelijk bestel is dus bescheiden, en bescheiden verdwijnt hij in de passage waarmee ik begon dan ook, zonder iets te zeggen en tot groot verdriet van Dante. Vergilius houdt hiermee Dante een spiegel voor: ook Dante is profeet, ziener en martelaar, een balling en roepende in de woestijn. De woorden waarmee hij afscheid van hem neemt illustreren dit subtiel. De drievoudige herhaling, telkens op een andere plaats in het vers, van *Vergilio* in *Purgatorio* 30.49-51 rivaliseert met Vergilius' eigen beschrijving van de dood van Orpheus in *Georgica* 4. 525-7, waar het hoofd van de mythische zanger, die is verscheurd door Bacchanten, gescheiden van de romp nog door zingt:

‘Euridice’ riep zijn stem en koude tong, ‘o arme Euridice’, terwijl zijn ziel ontvlood, ‘Euridice’ weerkaatsten de oevers langs de hele rivier.⁵²

Deze toespelings op het werk van Vergilius komt op een moment van ongeëvenaarde emotionele intensiteit. Zoals Orpheus naar Eurydice terugkeek ondanks Persephones verbod, zo kijkt Dante terug naar een Vergilius die voor hem vanaf nu, nu hij het ware licht van Beatrice ziet, voor eeuwig verloren is – niet zonder de suggestie van eenzelfde in het ware geloof impliciet verbod om meer van Vergilius te houden dan goed voor een christen was, en vooral van diens stijl en woordkunst, een ambivalentie waarin Hieronymus en Augustinus Dante al waren voorgegaan. De subtiliteit hier is dat het dramatische ‘verlies’ van Vergilius samenvalt, gespiegeld en omgekeerd wordt door Dantes ‘vinden’ van Beatrice, zijn Eurydice, op hetzelfde moment. Dat moment is tevens de spil, de scharnier van de *Divina Commedia*. De tragedie van de ‘gevallen’ Vergilius en de identificatie van Vergilius met Orpheus, dichter, profeet en theoloog, suggereert dat Dante Vergilius zag als een ‘type’ van Orpheus, en in het verlengde daarvan als een type van Dante zelf: de profeet-dichter die ‘ziet’ en openbaart, maar daarvoor een martelaarschap moet ondergaan, het martelaarschap dat hij met betrekking tot zijn eigen poëzie beschrijft aan het begin van het *Paradisio* en vergelijkt met het villen van de sater Marsyas (*Par.* 1.19-21). Hiermee scharen Vergilius én Dante zich onder de gelederen van de martelaren voor de christelijke waarheid, de nederige dienaars die het geloof zijn triomf brachten en daarom een haast onbeschrijfelijke mengeling van bescheidenheid en trots in zich bergen.

Noten

- 1 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purg. 30. 43-54. Vertalingen zijn van eigen hand tenzij anders aangegeven.
- 2 'adgnosco veteris vestigia flammae', *Aeneis* 4.23.
- 3 De bibliografie over Dante en Vergilius is uiteraard zeer uitgebreid. Ik baseer me in dit stuk vooral op het baanbrekende werk van Auerbach 1963 en Comparetti 1937 i.h.b. 214vv (maar zie ook Schoter 1949), en recenter Jacoff 1991, Brouwer 2000 en Brownlee 2007.
- 4 Putnam 2008, 179-468.
- 5 Voor een recent overzicht met verwijzingen zie Harrison 2007.
- 6 Voor de rol van de kunstenaar, in het bijzonder in de Arachne-episode in de *Metamorphosen* 6.1-145, voor Ovidius' autobiografie en de werkelijkheid zie Fairweather 1987 en Enenkel 2001 met literatuur.
- 7 'illo Vergilium me tempore dulcis alebat / Parthenope studiis florentem ignobilis oti, / carmina qui lusi pastorum audaxque iuventa, / Tityre, te patulae cecini sub tegmine fagi.', *Georg.* 4.563-566.
- 8 Zie hiervoor Gale 2003.
- 9 Zie recentelijk Horsfall 1995.
- 10 De apostrofes van de verteller geven diens persoonlijke betrokkenheid weer, maar 'verteller' is natuurlijk nog geen Vergilius. Voor de cameo in *Aen.* 1.740vv zie Duke 1950.
- 11 Zie Tarrant 1997.
- 12 Putnam 2008, 179-181.
- 13 'Corpore et statura fuit grandi, aquilo colore, facie rusticana, valetudine varia; nam plerumque a stomacho et a faucibus ac dolore capitis laborabat, sanguinem etiam saepe reiecit. Cibi vinique minimi, libidinis in pueros pronioris, quorum maxime dilexit Ceбетem et Alexandrum, quem secunda Bucolicorum ecloga Alexim appellat, donatum sibi ab Asinio Pollione, utrumque non inerudidum, Ceбетem vero et poetam. Vulgatum est consuesse eum et cum Plotia Hieria. Sed Asconius Pedianus adfirmat ipsam postea maiorem natu narrare solitam invitatum quidem a Vario ad communionem sui, verum pertinacissime recusasse. Cetera sane vita et ore et animo tam probum constat, ut Neapoli Parthenias vulgo appellatus sit ac, si quando Romae, quo rarissime commeabat, viseretur in publico, sectantis demonstrantisque se subterfugere<t> in proximum tecum.', *Vita Suetoni Donati* 8-11.
- 14 Lefkowitz 1981.
- 15 Tarrant 1997.
- 16 *Vita Suetoni Donati* 3, zie Putnam 2008, 182.
- 17 *Aen.* 9.176-449.
- 18 'Fortunati ambo! Si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aevo' ('Gelukkig zijn jullie beiden! Als mijn poëzie iets vermag zal geen dag in de toe-

- komst de herinnering aan jullie bij het nageslacht wegnemen', 9.446-447). De verteller is hier aan het woord (zie ook noot 10 boven); niettemin lijkt zich achter dat *persona* een glimp van de auteur te vertonen. Zie ook de erotische kleuring van de beschrijving van de dood en begrafenissen van Pallas in boek 10.474-509 en 11.29-99.
- 19 M. Vipsanius (...) eum appellabat novae cacozeliae repertorem, non tumidae nec exilis, sed ex communibus verbis et ideo latentis, *Vita Suetoni Donati* 46, zie Putnam 2008, 186.
 - 20 Ook in andere kunstenaarsbiografieën als die van Fra Angelico of Raphaël in Vasari's zestiende-eeuwse *Vite* is sprake van bescheidenheid, verlegenheid en timiditeit terwijl de documenten dit beeld niet schragen, zie Rijser 2006, 65-79. Voor 'verdwijningstactieken' van de auteur (dat wil zeggen het schijnbaar bewust aanbrengen van autoriële onzichtbaarheid) geïnterpreteerd vanuit biografische gegevens in het geval van Shakespeare zie Greenblatt 2003.
 - 21 De interpretatie van de *Aeneis* als kritisch ten aanzien van het regime van Augustus wordt aangeduid met de term 'Harvard School'; voor de (introdunctie van de) term zie Johnson 1976, 156, noot 10. Voor een genuanceerde verwoording van het andere standpunt zie Galinsky 1996, 3-9. Het dispuut wordt samengevat met literatuur in Kallendorf 1999.
 - 22 Dit verschijnsel wordt tegenwoordig 'automimesis' genoemd, zie Zöllner 1992.
 - 23 Zie voor Suetonius' betrouwbaarheid in het algemeen Gugel 1977.
 - 24 Horatius *Oden* 4.12.25. Zie voor de mogelijke juistheid hiervan Robinson 2006, 191.
 - 25 Zo ook al (impliciet) Comparetti 1943, 277: 'Infatti il carattere del Virgilio dantesco è in fondo, non solo quale viene identificato nella biografia, ma quale realmente trasparisce nell'indole di tutta la poesia vergiliana.'
 - 26 Deze argumentatie voor Shakespeare in Bate 1993, 294-335.
 - 27 Putnam 2007, 229.
 - 28 Coffin 1921, 34.
 - 29 Simonelli 1975.
 - 30 Fabius Planciades Fulgentius, *Expositio de Virgilianae continentiae* 8: 'Ergo doctrinam mediocritatem temporis excedentem omisimus, ne, dum quis laudem quaerit nominis, fragumen repperiat capitis.'
 - 31 Ibidem 9-10: 'Nam ecce ad me etiam ipse Ascrei fontis bractamento saturior aduenit, quales uatum imagines esse solent, dum adsumptis ad opus conficiendum tabulis stupida fronte arcanum quiddam latranti intrinsecus tractatu submurmurant. Cui ego: "Seponas quaeso caperatos optutus, Ausonum uatum clarissime, rancidamque altioris salsuram ingenii iocundioris quolibet mellis sapore dulciscas: (...) sed tantum illa quaerimus leuia, quae mensualibus stipendiis grammatici distrahunt puerilibus auscultatibus." Tum ille contracto rugis multiplicibus supercilio: "Putabam," inquit, uel te homuncule creperum aliquid desipere, in cuius cordis uesturam meas onerosiores exposuisses sarcinulas, at tu telluris glabro solidior adipatum quidpiam ructuas. (...) quatenus, inquit,

- in his tibi discendis non adipata grassedo ingenii quam temporis formido periculosa reluctat, de nostro torrentis ingenii impetu breuiorem urnulam praelibabo, quae tibi crapulae plenitudine nausiam mouere non possit.”
- 32 Fulgentius’ stijl lijkt op die van zijn tijdgenoten, i.h.b. Martianus Capella, voor wie in het verleden weinig waardering bestond, zie Whitbread 1971, 108, die Saintsbury citeert: ‘a tissue of appallingly barbarous Latin’.
- 33 Whitbread 1971, 107.
- 34 Voor een moderne parallel zie de film *Amarcord* van Fellini, de scène met de leraar Grieks.
- 35 Putnam 2008, 829-1024.
- 36 Voor verwijzing naar deze kritische traditie zie Auerbach 1963, 220v. De rede heeft overigens in Dantes tijd een belangrijke theologische functie als wegbereider voor het geloof, in verschillende vormen te vinden in het werk van Anselmus, Abelard en Thomas van Aquino.
- 37 *Aen.* 6.373-6.
- 38 Voor de dubbele karakterisering van Dante zelf, als dichter en als personage, zie bijvoorbeeld Contini 1971. Het verschil tussen de benadering van Vergilius door het personage Dante enerzijds en de auteur Dante anderzijds is voor zover ik weet nog niet systematisch geanalyseerd.
- 39 Zie voor deze (en andere) functies Auerbach 1963, Comparetti 1937, Schoter 1949 en recenter Jacoff 1991.
- 40 *Inf.* 1.67.
- 41 Comparetti 1943, 266.
- 42 *Purg.* 21.103-04.
- 43 *Purg.* 21.103-120.
- 44 Statius wordt in de *Commedia* op grond van een verkeerde identificatie voorgesteld als christen.
- 45 *Purg.* 22.64-69.
- 46 Zie Cicero, *de off.* 1.51; Augustinus, *de symbolo* 4.4 en voor het vervolg Petrarca, *fam.rer.* 24.3.
- 47 *Purg.* 3.7-9.
- 48 *Aen.* 6.14-41.
- 49 Voor de rol van Cato zie Comparetti 1943, 279vv en Auerbach 1963 (een Italiaanse verzameling van Auerbachs verschillende studies over Dante; het hier meest geciteerde stuk, *Figura*, dateert uit 1929, 210vv).
- 50 *Purg.* 1.92.
- 51 Auerbach 1963, 211-213.
- 52 ‘Eurydicen!’ vox ipsa et frigida lingua, / ‘Ah miseram Eurydicen!’ anima fugiente vocabat, / ‘Eurydicen’ toto referebant flumine ripae.

Bibliografie

- E. Auerbach, *Studi su Dante*, vertaald door M.L. de Pieri Bonino en D. della Terza, Milaan, Feltrinelli, 1963.
- J. Bate, *The Genius of Shakespeare*, Londen, Picador, 1997.
- R. Brouwer (vert.), *Dante Alighieri. De goddelijke Komēdie. 1 Inferno*, Leiden, Primavera Pers, 2000.
- K. Brownlee, 'Dante and the Classical Poets', R. Jacoff (red.), *The Cambridge Companion to Dante*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, 100-106.
- H.C. Coffin, 'Allegorical Interpretation of Virgil with Special Reference to Fulgentius', *The Classical Weekly* 15, 1921, 33-35.
- D. Comparetti, *Vergilio nel medio evo*, Florence, La nuova Italia, 1943 [1937].
- T.T. Duke, 'Virgil. A Bit Player in the Aeneid', *Classical Journal* 45, 1950, 91-93.
- K.A.E. Enenkel, 'Ovid, Tristia 4.10: Rhetorische Strategien und Interpretation', A.P. Orbán et al. (red.), *Ad litteras. Latin Studies in Honour of J.H. Brouwers*, Nijmegen, Nijmegen University Press, 2001, 113-129.
- J. Fairweather, 'Ovid's Autobiographical Poem, Tristia 4. 10', *Classical Quarterly* 37, 1987, 181-196.
- M.R. Gale, 'Poetry and the Backward Glance in Virgil's Georgics and Aeneid', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 133, 2003, 323-352.
- K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretive Introduction*, Princeton, Princeton University Press, 1996.
- S. Greenblatt, *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, Londen, Cape, 2004.
- H. Gugel, *Studien zur biographischen Technik Suetons*, Wenen/Keulen/Graz, Böhlau, 1977.
- S. Harrison, 'Horatian Self-Representation', S. Harrison (red.), *The Cambridge Companion to Horace*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 22-35.
- N. Horsfall, 'Virgil, his life and times', N. Horsfall (red.), *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden, Brill, 1995, 1-26.
- R. Jacoff en J.T. Schnapp (red.), *The Poetry of Allusion; Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, Stanford, Stanford University Press, 1991.
- W.R. Johnson, *Darkness Visible. A Study of Vergil's Aeneid*, Berkeley [etc.], University of California Press, 1976.
- C. Kallendorf, 'Historicizing the "Harvard School". Pessimistic Readings of the Aeneid in Italian Renaissance Scholarship', *Harvard Studies in Classical Philology* 99, 1999, 391-403.
- M. R. Lefkowitz, *Lives of the Greek Poets*, Londen, Duckworth, 1981.
- M.C.P. Putnam en J.M. Ziolkowski, *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, New Haven [etc.], Yale University Press, 2008.

- M. Robinson, 'Augustan Responses to the Aeneid', M.J. Clarke et al. (red.), *Epic Interactions. Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition Presented to Jasper Griffin by Former Pupils*, Oxford, Oxford University Press, 2006, 185-216.
- M. P. Simonelli, 'Vernacular Poetic Sources for Dante's Use of Allegory', *Dante Studies* 93, 1975, 131-142.
- R.J. Tarrant, 'Aspects of Virgil's Reception in Antiquity', C. Martindale (red.), *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 57-72.
- F. Zöllner, 'Ogni pittore dipinge sè. Leonardo da Vinci and "automimesis"', M. Winer (red.), *Der Künstler über sich in seinem Werk* (Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rome 1989), Weinheim, 1992, 137-160.

Henry Wallis, *Jonson Shakespeare*, 'Aan de hand van een dodenmasker geeft Ben Jonson instructies aan de houtsnijder Gerard Johnson bij het vervaardigen van de buste voor Shakespeare's grafmonument in Stratford-on-Avon.' Dit schilderij van Henry Wallis (1857) biedt een Droste-effect van afbeeldingen-in-afbeeldingen. Uiteindelijk wordt het – op zich weinig aansprekende – grafmonument via intermediaire instanties (vriend/nabestaande/ en dodenmasker) geauthenticeerd en herleid tot de 'echte' Shakespeare. Wallis' eigen schilderij, dat een fictieve scène uitbeeldt, is de laatste voortzetting van deze telescopische authenticatie en voorziet in een kennelijke behoefte bij het Victoriaanse publiek. Vgl.

Joseph P. Norris, *The Portraits of Shakespeare*, Philadelphia, Lindsay, 1885.

TASTEN IN HET DUISTER DAT SHAKESPEARE HEET

Joep Leerssen

Wat weten we eigenlijk van William Shakespeare? Zijn naam is bovenal verbonden aan een kleine veertig toneelstukken uit de decennia rond 1600, waaronder vele meesterwerken in diverse genres. Onder de treurspelen zijn *Hamlet*, *Macbeth*, *King Lear*, *Romeo and Juliet*, *Othello*, *Julius Caesar* en *Anthony and Cleopatra*, terwijl de blijspelen zulke uiteenlopende stukken omvatten als *Twelfth Night*, *Love's Labour Lost*, *The Taming of the Shrew* en *The Merchant of Venice*. De *history plays* over de dynastieke troebelen van de Engelse geschiedenis omvatten *Richard III*, *Henry V* en de diverse delen van *Henry IV*; en ten slotte zijn er de bitterzoete *romances* zoals *Cymbeline*, *A Winter's Tale*, *A Midsummer Night's Dream* en *The Tempest*. Naast die fabuleuze productie aan toneelwerk zijn er nog de 154 sonnetten, alsmede de twee lange verhalende gedichten, *Venus and Adonis* en *The Rape of Lucrece*.

Dat is een werkelijk verbijsterend oeuvre, en het zal dan ook geen verwondering wekken dat zelfs onder de hypercanonieke auteurs van Europa (zoals Homerus, Horatius, Dante en Goethe) Shakespeares naam de allermeeeste glans vertoont. Zijn stukken blijven tot de hoogtepunten van het dramatisch repertoire behoren en bereiken ook nog steeds het grote publiek middels diverse filmensceneringen – men denke aan de Baz Luhrmann-versie van *Romeo and Juliet* (1997) en aan Michael Radfords *The Merchant of Venice* (2006).

Maar wie was de man achter dit oeuvre? Welke persoonlijkheid heeft al die meesterwerken voortgebracht? Het antwoord op deze vraag is een stuk schraler. We weten eigenlijk heel weinig van de man Shakespeare.¹ We bezitten geen brieven van of aan hem, en de paar handtekeningen die op ambtelijke stukken bewaard zijn gebleven zijn wel erg magere 'egodocumenten'. Wat we van zijn leven weten moet uit relatief schaarse externe indicaties worden geëxtrapoleerd. Er is een testament waarin hij aan zijn vrouw Anne Hathaway zijn 'op één na beste bed' vermaakt. Er zijn de inleidende teksten die zijn bewonderaars, onder wie Ben Jonson, toevoegden aan een postume collectie van zijn toneelstukken (de beroemde 'First Folio' van 1623). Afzonderlijke stukken van zijn hand zijn gedrukt vanaf 1594; dat hij een succesvol dramaturg was blijkt uit het feit dat hij als auteur op de titelpagina van zulke uitgaven wordt vermeld vanaf 1598. De sonnetten werden gedrukt in 1609.

Shakespeares actieve periode ligt tussen 1590 en 1613, en we weten dus (soms ook uit tekstuele referenties in zijn werk) dat hij in 1588 de episode rond de mislukte invasie van Engeland door de Armada moet hebben meegemaakt, evenals de pestepidemie en de theatersluitingen van 1593-1594. Hij was betrokken bij het Globe Theatre, dat in 1599 is gebouwd, en wist handig door de regime-wisseling van 1603 (dood van Elizabeth, aantreden van Jacobus I) heen te rollen. En er is een grafmonument van hem in Stratford.

Maar dat is niet veel, en uitgerekend het meest substantiële teken van zijn daadwerkelijke bestaan, zijn grafmonument, is in later eeuwen eerder gnant gevonden. Waar de roem van de auteur een praalgraf van de eerste orde zou hebben gewettigd, moesten de bewonderaars het doen met een onbenullig hoofd in een nisje hoog aan een kerkmuur met wat obligate versregeltjes; en waar het genie van de man een sublieme ‘kop’ en tronie zou hebben doen verwachten, is de buste van Shakespeare notoir onflatteus. Hij lijkt een beetje op Captain Manwaring of Mr Pickwick.

Dit plaatst Shakespeare in een uiterst dubbelzinnige positie. Enerzijds is hij als auteur de allergrootste naam uit de canon van de Europese literatuur, anderzijds is hij als persoon van een bijna banale obscuriteit.

De auteur als auteur

Wanneer wordt het mogelijk voor een auteur om een beroemdheid te worden? Naamsbekendheid is van oudsher een gegeven voor belangrijke filosofen, theologen en wetgevers. Tot in de verste Oudheid reiken hun namen terug: Hammoerabi, Thales van Milete, Lycurgus van Sparta. De klassieke Oudheid viert individuele schrijvers en cultiveert het literair erfgoed van richtingwijzende ‘supersterren’ zoals Hesiodus en Herodotus. De Kerk heeft die traditie voortgezet in het bewaren van de geschriften en namen van de kerkvaders (voor West-Europa misschien als belangrijkste Augustinus), en zelfs uit de vroege Middeleeuwen zijn auteurs als Isidorus van Sevilla, Gregorius van Tours, Venantius Fortunatus, Alcuin en Beda met naam en werk bekend gebleven. Met de opkomst van de universiteiten en de scholastische filosofie wordt die auctoriale traditie, van Erigena tot Thomas van Aquino, alleen maar geconsolideerd.

Maar betreft dit ‘auteurs’ in literaire zin? Dat deze namen bekend zijn heeft eerder met hun status als ‘autoriteit’ te maken. In de periode voor 1500 was een ‘auctor’ eerder een naam die bij wijze van autoriteit geciteerd werd: bij het ontvouwen van argumenten of het presenteren van feiten uit de tweede hand beriep men zich op het gezag van een eerdere schrijver, en dat gezag gaf die schrijver zijn *auctoritas* – een term die dus eerder ‘autoriteit’ betekende dan ‘auteurschap’.

Als we naast deze klassiek geleerde traditie de vernaculaire belletrie plaatsen, ziet de geschiedenis van het auteurschap er heel anders uit.² De oudste teksten van

de vernaculaire literaturen van Europa zijn over het algemeen anoniem: er is geen naam zoals Hesiodus die we kunnen verbinden aan de *Beowulf*, het *Nibelungenlied*, het *Chanson de Roland* of *Karel ende Elegast*. In de romantische filologie van de vroege negentiende eeuw is deze anonimiteit gezien als een soort collectief nationaal auteurschap, net als bij mythen en sprookjes: de auteurs van dit soort epische oerteksten zijn geen individuen, maar de natie zelf.

In de twaalfde eeuw zien we plotseling in heel Europa een grote toename van met naam en toenaam bekende literaire auteurs. Vaak bevinden zij zich op de overgang van pseudohistorische kronieken naar verhaal: Snorri Sturlusson en Layamon in IJsland en Engeland, Geoffrey of Monmouth en Chrétien de Troyes voor het ontstaan van de Arthurroman, Nivardus van Gent voor de eerste (Latijnse) *Reinaert* en Henric van Veldeke en zijn Duitse navolgers (Wolfram von Eschenbach, Gottfried van Straatsburg, Hartmann von Aue en Walther von der Vogelweide). In de lyrische dichtkunst zien we de opkomst van de troubadours, van Willem van Aquitanië (1071-1126) tot Bernart de Ventadorn in de latere twaalfde eeuw.

De literatuur van de latere Middeleeuwen, aan de vooravond van de uitvinding van de boekdrukkunst, kent dan ook al de carrières van literaire ‘sterren’ zoals Dante, Petrarca en Boccaccio, Ronsard, Villon en Geoffrey Chaucer. Maar het is met name in en dankzij de boekdrukkunst dat de ‘auteur’ een nieuwe, specifieke functie krijgt als de identificatie van de persoonlijke herkomst van een tekst. De grote auteurs van de Renaissance (Camões; Lope de Vega, Calderón en Cervantes; Boiardo, Ariosto en Tasso; Spenser) zijn dan ook allen geprofileerde individuen, en de boekdrukkunst levert al snel een productie van *opera omnia*, edities waarin de auteur het verbindend principe vormt van alle werken die aan zijn naam en persoon zijn verbonden. Shakespeares ‘First Folio’ is een voorbeeld van zo’n ‘opera omnia’-editie.

Shakespeare is dus reeds ‘modern’ vanwege het feit dat zijn auteurschap het verbindende en generatieve principe is voor een groot, divers oeuvre. *Macbeth* en *Twelfth Night*, *Richard III* en *The Tempest*, *Julius Caesar* en de sonnetten: zij delen ondanks hun sterk uiteenlopende genres allen eenzelfde DNA, de vingerafdruk van hun auteur. Omgekeerd wordt ‘Shakespeare’ als auteursfunctie de bron waaraan al deze teksten zijn ontsproten. Maar als persoon schuilt Shakespeare nog in een bijna middeleeuws aandoende obscuriteit; we weten meer over Chaucer en Spenser dan over hem. Hij is bijna even anoniem als Homerus of de auteur van de *Reinaert*, ‘Willem die Madoc maakte’.

De auteur als figuur

De auteur Shakespeare legt een zware hypotheek op de persoon Shakespeare. Hoe kan een dermate veelzijdige schrijver identiek zijn aan de onbenullig ogende naamdrager uit Stratford-on-Avon? Of liever, hoe is het mogelijk voor een vrij ob-

scuur individu uit een Engelse provincieplaats om een dergelijk oeuvre te creëren zonder wijdere sporen van bekendheid en prominentie achter te laten? De naam 'Shakespeare' is dus wat enkele decennia geleden graag als een *floating signifier* werd aangeduid en illustreert het verschil tussen een auteur en wat Foucault een 'auteurs-functie' noemt.³ 'Shakespeare' evoceert de toppen van de Europese literatuur, maar is vaag en onbestemd als persoonsaanduiding. Er is dan ook veel met de naam (*signifier*) 'Shakespeare' gesold, en de obscuriteit van de man heeft veel speculatie mogelijk gemaakt. Zelfs de spelling van de naam is lang instabiel geweest: Shakspere en dergelijke parallele vormen hebben tot diep in de twintigste eeuw een hardnekkig bestaan geleid.

Twee polen dus, die onderling een spanning veroorzaken: de obscuriteit van de man en het genie van de auteur. Thomas Carlyle had op die spanning een bijzonder antwoord: in zijn *On heroes and hero-worship* verheerlijkte hij Shakespeare als een nationale heldenfiguur (in de oorspronkelijke Griekse betekenis van het heroïsche, als een half goddelijke meester van de geschiedenis, een *Übermensch*) en als ruggraat van de Engelse identiteit, en maakte hij Shakespeares persoonlijke obscuriteit tot onderdeel van deze collectieve, nationale betekenis, als een soort *Everyman*, 'our poor Warwickshire peasant, who rose to be manager of a Playhouse, so that he could live without begging':

Which Englishman we ever made, in this land of ours, which million of Englishmen, would we not give up rather than the Stratford Peasant? There is no regiment of highest Dignitaries that we would sell him for. He is the grandest thing we have yet done. For our honor among foreign nations, as an ornament to our English Household, what item is there that we would not surrender rather than him? Consider now, if they asked us, Will you give up your Indian Empire of your Shakspeare, you English; never have had any Indian Empire, or never have had any Shakspeare? Really it were a grave question. Official persons would answer doubtless in official language; but we, for our part too, should not we be forced to answer: Indian Empire, or no Indian Empire; we cannot do without Shakspeare! Indian Empire will go, at any rate, some day; but this Shakspeare does not go, he lasts forever with us; we cannot give up our Shakspeare!⁴

Deze verheerlijking van een onpersoonlijke Shakespeare als een soort belichaming van een nationaal Engels bewustzijn kwam voort uit een zeventiende- en achttiende-eeuws canoniseringsproces, maar nam in de negentiende eeuw een hoge vlucht en staat thans bekend als *bardolatry*.

Speculeren over Shakespeare

Ondertussen werd er in Engeland op een andere manier omgesprongen met de tegenstrijdigheid tussen de grote auteur en de obscure man: vermoed werd dat ‘de man uit Stratford’ een stroman was, een acteur en theaterintendant die zijn naam had geleend aan een andere, waarlijk grote geest die anoniem wenste te blijven.

Wie die grote schaduwachtige auteur achter Shakespeare dan wel geweest mocht zijn? Daarover zijn verschillende theorieën gelanceerd, en opmerkelijk genoeg komen deze op in dezelfde periode als waarin Shakespeare tot nationaal icoon wordt gecanoniseerd. En in de enorme intellectuele en culturele bloeiperiode van het elizabethaanse Engeland waren er inderdaad genoeg klinkende namen te vinden die plausibeler overkwamen dan de sullig ogende Stratfordenaar.

Een vroege theorie was geneigd het oeuvre toe te schrijven aan Francis Bacon (1561-1626), een uitmuntend staatsman en filosoof, en auteur van werken als *Utopia*, de *Novum Organum* en *New Atlantis*. Hoewel een predikant al in de achttiende eeuw een Bacontheorie had geopperd, was het pas circa 1850 dat dit een zaak van openbare discussie werd. De voorzet was een pamflet getiteld *Bacon and Shakespere: An Inquiry Touching Players, Play-Houses, and Play-writers in the Days of Elizabeth* van de hand van William Henry Smith, later een succesvol politicus. Zijn ideeën kregen de wind in de zeilen door de ontdekking van een handschrift waar de namen van Bacon en Shakespeare gezamenlijk op stonden, en werden verder uitgewerkt door Constance Mary Fearon Pott. Zij stichtte in 1885 de Francis Bacon Society en publiceerde haar boek *Francis Bacon and his Secret Society* in 1891. Haar gedachtegoed wordt nog steeds uitgedragen via het internet, dat onbewaakte reservaat van excentriciteiten: haar werk is te vinden op www.sirfrancisbacon.org. Een andere website die de Bacontheorie ondersteunt, www.shakespeareauthorship.org.uk, doet er meteen een schepje bovenop: Bacon was niet alleen de auteur van de werken van ‘Shakespeare’, maar ook van de *Don Quijote*.

Wie vermoedt dat we met deze theorieën in het rijk van overenthousiaste fantasten terechtkomen, tijdgenoten van de *Protocollen van de Wijzen van Sion* en voorlopers van hedendaagse mystificaties omtrent het nakomelingschap van Maria Magdalena of de buitenaardse bouwers van de piramiden van Gizeh, heeft het niet ver mis. Constance Pott zelf gooide er niet alleen Sir Francis Bacon tegenaan, maar meteen een hele samenzwering van geestverwanten, de ‘Secret Society’ die in de titel van haar boek genoemd wordt. In haar visie behoorde Bacon tot de oprichters van de Rozenkruisers en bracht hij zijn vrije avonden door met het bedenken van literaire mystificaties in het gezelschap van gelijkgezinden, die allemaal anoniem wensten te blijven maar ondertussen wel kwistig gecodeerde boodschappen in de teksten aanbrachten.⁵

De Bacontheorie heeft nog steeds verdedigers, maar sinds 1920 is er een alternatief op de markt: Edward de Vere, graaf van Oxford (1550-1604). Hij was een van de toonaangevende hovelingen en intellectuelen van het elizabethaanse tijdperk, en (net als Bacon) een veel beter ogende kandidaat voor het auteurschap van de werken van Shakespeare; bovendien was er op een aantal punten overeenstemming tussen zijn levensloop en verwijzingen in de diverse passages van de stukken van Shakespeare. De theorie werd voor het eerst uitgedragen in 1920 in een boek getiteld *'Shakespeare' Identified in Edward De Vere, the Seventeenth Earl of Oxford* van de hand van J. Looney, een leraar uit Noord- Engeland. Het boek was tamelijk succesvol⁶ en leidde in de daaropvolgende jaren tot de oprichting van een Shakespeare Fellowship, waarvan de opvolgers nog steeds actief zijn (www.shakespearefellowship.org). De Oxfordtheorie is in de loop van de twintigste eeuw de meest hardnekkige anti-Stratfordversie gebleken, en heeft de Bacontheorie overvleugeld. Ook hier echter hebben de adepten een speculatieve neiging om in de notoir gekunstelde teksten van de elizabethaanse tijd allerlei gecodeerde verwijzingen en symbolen te willen lezen die stevast hún en geen andere theorie zouden staven.

Deze zoekplaatjesmethodiek (het elizabethaanse Engeland als Rorschachtest) wordt ook gebruikt door de voorstanders van allerlei andere theorieën, die ik hier alleen en passant noem. Er is de 'groeptheorie', die we al even als variant op de Bacontheorie zijn tegengekomen (Shakespeare als de merknaam van een clubje auteurs waarvan de samenstelling veranderde al naar gelang de voorkeur van de speculant: stuk voor stuk prominent en lichtschiem, soms met de actieve participatie van Koningin Elizabeth zelf); Shakespeare als alter ego van de dramaturg Christopher Marlowe; Shakespeare als masker voor de graaf van Rutland, de graaf van Derby of Sir Henry Neville. Of Shakespeare als vrouw – een theorie die de tijdgeest van de gefeminiseerde jaren negentig weerspiegelt: in dit geval Mary Sidney, de gravin van Pembroke.⁷

Wie deze diverse theorieën overziet – en ze hebben allemaal hun boeken, hun verenigingen, hun websites – wordt na verloop van tijd bevangen door een mengeling van wreveld en deernis over de combinatie van historische eruditie en teugelloze fantasie. De late twintigste eeuw is de eeuw van de samenzweringstheorieën, en in een klimaat van epistemologisch relativisme wordt het ons wel heel makkelijk gemaakt om te beweren dat eenieder's 'verhaal', 'theorie' of 'interpretatie' evenveel waard is als de gangbare communis opinio. Of nee, misschien wel meer waard, want de communis opinio wordt meestal verweten het product te zijn van een gezapige, conformistische *incrowd* van academici die er belang bij hebben om kritische kanttekeningen te onderdrukken en belachelijk te maken. Heterodoxie, zo luidt de redenering, getuigt van moed, en die moed straalt geloofwaardigheid af op de gedebiteerde the-

orieën. (Een kniesoor die daarbij aantekent dat heterodoxie ook kan getuigen van eigenwijsheid en dat zelfs de moedigste mensen de plank mis kunnen slaan.)

Tot nu toe hebben de alternatieve theorieën de communis opinio over de man van Stratford niet kunnen verdringen. Daar zijn verschillende redenen voor aan te wijzen, en ze hebben niet alleen maar met de gezapigheid van de gearriveerde autoriteiten te maken.

- De ‘Andere Shakespeare’-theorieën plegen de zonde van het *obscurus per obscurius*. Een lastig raadsel (Hoe kan het dat we zo weinig weten van die beroemde Shakespeare?) wordt vervangen door een nóg lastiger raadsel. Hoe kan het dat er een échte auteur stak achter de stroman Shakespeare die weliswaar onbekend wenste te blijven, maar toch talrijke obscure zinspelingen op zijn bestaan en identiteit maakte en wiens ware identiteit nergens gedocumenteerd is maar wel na vier eeuwen van pandemische naïviteit kan worden teruggeëxtrapoleerd door een leraar uit Noord-Engeland of een schrijfster van computerhandboeken uit Santa Fe, Californië?
- Vrijwel alle theorieën meten met twee maten. De feiten die de stratfordiaanse communis opinio staven, worden met uiterste scepsis en kritische twijfel bejegend en stuk voor stuk weggeredeneerd, terwijl daarentegen de vaagste indicaties en dubbelzinnige, duistere tekstpassages die zouden kunnen dienen als ondersteuning van de eigen theorie met veel bazuingeschal worden gepresenteerd als onweerlegbaar bewijs.
- De diverse alternatieven richten zich allemaal *tegen* de Stratford-Shakespeare, maar hun relatieve merites *onderling* blijven goeddeels duister. Als de lezer al zou concluderen dat er gereede twijfels kleven aan de Stratford-auteur, dan blijft onduidelijk wat dan de reden zou zijn om bijvoorbeeld het Oxford-alternatief te prefereren boven het Bacon- of Mary Sidney-alternatief.

Het sterke punt van alle alternatieve theorieën is inderdaad hun uitgangspunt, de twijfel: De Stratford-Shakespeare is geen geloofwaardig figuur als auteur van de werken die op zijn naam staan. Het zwakke punt is steevast hun conclusie: ‘Een geloofwaardig auteur is daarentegen x, y of z.’ Misschien hebben om die reden alle alternatieve auteurtheorieën zich teruggetrokken op die sterkte, de twijfel. De Shakespearean Authorship Trust bijvoorbeeld heeft een website ingericht (www.shakespeareanauthorshiptrust.org.uk) die in een geste van ‘gelijke behandeling’ het problematische auteurschap behandelt en daarbij de verschillende kandidaten zonder onderscheid des persoons de revue laat passeren. De Stratfordenaar ‘William Shaksper’ (spelling *sic*!) wordt daarbij slechts als een van de alternatieven genoemd tussen Bacon, de graaf van Oxford, Mary Sidney en alle anderen; alsof zijn merites even speculatief zouden zijn als die van al die anderen.

Krasser is de website www.DoubtAboutWill.org van de Californische Shakespeare Authorship Coalition, waarvan het doel is de Stratford-auteur bloot te stellen aan wat de auteurs zelf betitelen als *reasonable doubt*. Wie dan wél de echte auteur is, wordt in het midden gelaten; de website maakt geen keuzes, elk alternatief is evenveel waard. Op de 'links'-pagina van de website staat te lezen: 'The SAC takes no position on the identity of the author, but the links described below should provide a good starting point for anyone interested in (...) exploring the authorship issue.' Dan volgen de *usual suspects*, allen harmonieus verenigd door de 'reasonable doubt'.⁸

Speculeren over Shakespeare is niet alleen het monopolie van de 'alternatieve auteurs'. Ook degenen die vasthouden aan de Stratford-visie hebben bij gebrek aan harde feiten een overmaat aan speelruimte voor hun fantasie. Twee namen die hier genoemd kunnen worden – klinkende namen – zijn die van Stephen Greenblatt en Germaine Greer. Greenblatt is een van de grondleggers van het *new historicism* in de Engelse literatuurgeschiedenis, en een van de meest geziene en gefêteerde literatuurwetenschappers ter wereld. Een van zijn specialiteiten is de vroegmoderne Engelse letterkunde, met name Shakespeare. Greenblatts methodiek is wars van het poëtische lezen van autonome, op zichzelf staande teksten. Het *new historicism* wil vooral contextualiseren, laten zien hoe de tekst met talrijke wortels, vertakkingen en dwarsverbanden samenhangt met zijn historische context. Tot op zekere hoogte kan dat door middel van tekstuele analyses (zoals bijvoorbeeld de klassiek geworden lezing van het tovereiland in *The Tempest* als reflectie van Europa's koloniale expansie), maar andere dwarsverbanden lopen via de auteur – of beter gezegd, de 'auteursfunctie', om dat foucauldiaanse onderscheid aan te houden. Met Shakespeare zijn we dan op slecht verlicht terrein. Een van de laatste boeken van Greenblatt over Shakespeare (*Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, 2004) gaat nadrukkelijk over de man van Stratford en plaatst hem in de religieuze troebelen van het toenmalige Engeland. Greenblatt gebruikt de bekende feiten over 's mans levensloop en over het Engeland van die tijd, maar de dwarsverbanden die hij daartussen legt, en met name de visie dat Shakespeare geheime katholieke sympathieën en connecties had, zijn geheel en al speculatief, om niet te zeggen: uit de duim gezogen.

Niet minder speculatief is Germaine Greer, wereldberoemd feministe, schrijfster en televisiepersoonlijkheid, in haar *Shakespeare's Wife* van 2007. Zij wil van achter de obscure man de nóg obscuurdere echtgenote rehabiliteren en gebruikt daartoe de inmiddels vertrouwde mengeling van algemene feiten en specifieke gissingen. Shakespeare was, zo volgt ze de revisionistische consensus, een sul. Dat hij een literaire carrière maakte was alleen mogelijk omdat achter hem de formidabele, wilskrachtige persoonlijkheid stond van zijn echtgenote Anne Hathaway, die er in de schaarse documenten bekaaid van afkomt (denk aan de onhebbelijke testamentaire nalatenschap van het 'op één na beste bed'), maar die in de constructie van Greer een combinatie van Greer zelf en Marie Curie blijkt te zijn. Veel hard bewijs voor

die constructie is er niet, maar feit is wel dat er voor alle andere constructies die blindelings aan Hathaway voorbijgaan evenmin veel hard bewijs is.

Zo blijft 'Shakespeare' een Rorschachtest – vrijwel letterlijk. Met de regelmaat van de klok duiken er portretten op van jongemannen uit de elizabethaanse periode die een zekere gelijkenis vertonen met het portret in de 'First Folio' (twee ogen, een neus en een rare kraag) en daarom door de een of andere expert als 'portret van Shakespeare' worden geïnterpreteerd. Ook dit kan, in het schemerlicht van de ontbrekende documentatie, worden bewezen noch ontkracht.

Shakespeare in fictie

Dat alles zou van Shakespeare een ideale figuur maken voor historische fictie, en het opmerkelijke is eigenlijk dat van die mogelijkheid relatief weinig gebruik is gemaakt. Het bekendste en misschien best geslaagde voorbeeld van een gefictionaliseerde Shakespeare als personage komt, merkwaardig genoeg, niet uit de geschreven maar uit de gefilmde verhaalkunst. *Shakespeare in Love* (1993; regie: John Madden, naar een scenario van Marc Norman en Tom Stoppard) is een geestig juweeltje. Het beschrijft de volwassenwording van de aankomende auteur Shakespeare (Joseph Fiennes), die in zijn jonge periode een flierefluitende broodschrijver is. Zijn nieuwe project (een klucht met de weinig belovende werktitel *Romeo and Ethel the Pirate's Daughter*) wint aan tragische allure dankzij een romance met een rijke koopmansdochter met een gefrustreerde passie voor het theater (Gwyneth Paltrow), en groeit uit tot *Romeo and Juliet*. De film probeert daarbij geen revisionistische theorieën te verkopen, maar buit eerder de schaarste aan feiten uit als vrijplaats voor een komische verhaallijn.⁹

In de geschreven literatuur is de oogst veel magerder. Er is één belangrijke tekst aan te wijzen waarin het Shakespeare-probleem naar voren wordt gebracht, en dat is geen geringer werk dan James Joyces *Ulysses* (1922). Een van de episodes van dat boek ('Scylla and Charybdis') speelt zich af rond het gebouw van de Nationale Bibliotheek van Ierland. Daar ontspint zich een chaotisch gesprek met diverse deelnemers die roddel, *small talk* en culturele discussie vermengen. De jonge student Stephen Dedalus ontvouwt zijn Shakespearetheorie: Shakespeare was door de oudere, seksueel meer ervaren Anne Hathaway bedrogen, dáárom vermaakt hij haar zijn op één na beste bed. Niet hij, maar een van zijn broers was de echte vader van Anne Hathaways zoontje Hamnet. Ter compensatie verlaat Shakespeare Stratford en schrijft in Londen de tragedie *Hamlet*, waarin de bedrogen en vermoorde vader (geënt op Shakespeare zelf) zijn zoon aanspoort wraak te nemen op de trouweloze koningin (geënt op Anne Hathaway). Het is een elegante theorie, doorspekt met veel kennis van de *petite histoire* van het Stratford van circa 1590, maar wordt in een wat verbrokkelde vorm ontvouwd vanwege de chaotische gesprekssituatie en het

introspectieve gepieker van Stephen Dedalus. Een verhaal kun je het eigenlijk niet noemen, het is eerder een theoretische uitweiding in dialoogvorm, en Shakespeare komt daarin niet zozeer als personage naar voren als wel als historisch probleem. Ondertussen lijkt deze scène wel het punt te hebben geformuleerd waarmee Germaine Greer in discussie treedt als ze van leer trekt tegen de karaktermoord op Anne Hathaway. Ironisch genoeg maakt deze fictionele behandeling intertekstueel eerder deel uit van het speculatief-historische dan van het literair-verhalende register.

Datzelfde geldt voor de recente toename van ontspanningslectuur waarin 'iets' met Shakespeare voorkomt en die vaak onder de misleidende benaming 'literaire thriller' aan de man wordt gebracht. Zo is daar Sarah Smiths *Chasing Shakespeare* (2003), dat gaat over de implicaties die een teruggevonden manuscript heeft voor de *quaestio vexata* van het auteurschap – een boek dat door vele recensenten is vergeleken met A.S. Byatts *Possession*.¹⁰ Meer representatief voor het subgenre is Jennifer Lee Carrells veel verkochte thriller *Interred with their Bones* (2007, in Europa ook uitgebracht onder de titel *The Shakespeare Secret*). De schrijfster is een Amerikaanse academica met een interesse in Shakespeare; de hoofdpersoon is eveneens een Amerikaanse academica met een interesse in Shakespeare, die om onduidelijke redenen een regiefunctie krijgt in het herbouwde Globe Theatre en vervolgens verzeild raakt in een miasma van complotten, die allemaal hun oorsprong in het elizabethaanse Engeland hebben en draaien om een verloren toneelstuk van Shakespeare.¹¹ In de speurtocht naar de Ware Toedracht en de pogingen van de heldin om duistere moordaanslagen te ontlopen, volgt de plot de diverse speculatieve auteurschaptheorieën die hierboven zijn beschreven, met name de Oxfordtheorie. Zodoende is dit boek een voorbeeld van de fictionalisering, niet van een historisch thema, maar van een quasihistorische complottheorie.¹² Het prototype van dat genre is natuurlijk Dan Browns *The Da Vinci Code* (2003), dat een fictionalisering is van de new-agemystificaties van Michael Baigent en Richard Leigh.¹³ De verhouding tussen feit en fictie wordt hier vertroebeld tot een verhouding tussen fantasie en fictie.

Een magere oogst dus, temeer daar de literaire vertellingen allemaal voortborduren op de speculatieve complottheorieën van de anti-Stratfordianen. Shakespeare als personage, als iemand die handelingen verricht en daarbij gemotiveerd is door emoties, ambities en een persoonlijkheid, is vrijwel nergens aan de orde; wat Thomas Mann voor Goethe deed in *Lotte in Weimar* is Shakespeare nog niet te beurt gevallen. Onze verbeeldingskracht is volledig gericht op de auteursfunctie Shakespeare en op theorieën over de hand die de stukken heeft geschreven. De man zelf blijft ongrijpbaar, als persoon en ook als personage.

Noten

- 1 De hoeveelheid literatuur over het auteurschapprobleem, de identiteit en de canoniciteit van Shakespeare is enorm. Diverse speculatieve publicaties worden in de loop van de tekst genoemd. Als gezaghebbende overzichten noem ik vooraf M. Dobson, *The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Oxford University Press, 1992, H.N. Gibson, *The Shakespeare Claimants*, Londen, Methuen, 1962 en W. Hope en K. Holston, *The Shakespeare Controversy: An analysis of the Authorship Theories*, Jefferson, NC, McFarland, 2009.
- 2 Vgl. daarvoor S. Burke, *The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998 en de door Burke geredigeerde collectie *Authorship from Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995.
- 3 Auteurschap als het aspect van herkomst waaronder een tekst gelezen dient te worden. M. Foucault, 'What Is an Author?', J. Harari (red.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Cornell, Cornell University Press, 1979, 141-60.
- 4 Carlyle, 'The Hero as Poet', in diens *On Heroes and hero-Worship*, 1841. Vgl. mijn 'Making Shakespeare National', D. Delabastista, P. Franssen en J. de Vos (red.), *Shakespeare and European Politics*, Newark, University of Delaware Press, 2008, 36-54.
- 5 W.F.C. Wigston, *Bacon, Shakespeare and the Rosicrucians*, Londen, George Redway, 1890.
- 6 Een derde editie, bezorgd door R.L. Miller met een tweede deel van haar hand, verscheen in 1975. De oorspronkelijke editie staat online op de website van het Shakespeare Fellowship, www.shakespearefellowship.org/etexts/si/00.htm.
- 7 De theorie is naar voren gebracht door R. Miller, gevestigd in Santa Fe, Californië, auteur van computerboeken en van *Sweet Swan of Avon. Did a Woman Write Shakespeare?*, Berkeley, Peachpit Press, 2006. Zie ook de websites www.marysidneysociety.org en www.marysidney.com.
- 8 Die term is op zich een voorbeeld van scepticisme *en travesti* zoals we dat meestal bij complottheorieën tegenkomen. In moordzaken moet voor de jury de schuld van de aangeklaagde worden aangetoond 'beyond a reasonable doubt', en dient 'reasonable doubt' te leiden tot een 'niet schuldig'-oordeel. Die zware bewijslast (de Angelsaksische variant van het Romeinsrechtelijk adagium *in dubio pro reo*) komt voort uit de uitgangssituatie: de aangeklaagde is 'presumed innocent' en er is heel wat voor nodig om dat te ontkrachten. In het geval van de auteur Shakespeare zou dit principe van de zware bewijslast 'beyond a reasonable doubt' redelijkerwijs moeten slaan op de ontkrachting van de 'presumed author', de Stratford-Shakespeare. Hier echter doet men het voorkomen als zou de bewijslast omgekeerd zijn: dat de bevestiging van de communis opinio zou moeten geschieden 'beyond a reasonable doubt'; quod non.
- 9 Iets soortgelijks onderneemt de Spaanse komedie *Miguel y William* (2007; regie: Inés París, scenario Tirso Calero en Eva Cruz), die een vriendschap en amoreuze rivaliteit

beschrijft tussen niemand minder dan Shakespeare en Miguel de Cervantes. In de speculatieve theorievorming waren Shakespeare en de *Don Quijote* (c.q. de auteur daarvan) wel eerder met elkaar in verband gebracht. In deze filmkomedie wil het verhaal dat beide auteurs (gespeeld door Will Kemp en Juan Luis Galiardo) dingen naar de gunst van een schone Spaanse (Elena Anaya) en haar trachten te redden van een gearrangeerd huwelijk. Naar het auteurschap van Miguel en William wordt verwezen, maar het heeft verder geen functie in de verhaallijn; de namen dienen alleen om een *celebrity-appeal* te verlenen aan een komisch kostuumdrama.

- 10 *Possession*, 1990, een veel serieuzere roman die talrijke literaire prijzen heeft gewonnen, gaat eveneens om een teruggevonden manuscript dat nieuwe biografische informatie aanreikt over beroemde auteurs, maar die auteurs zijn fictieve composieten. Byatt verwerkt hierin trekjes van het echtpaar Browning en de prerafaëlieten en victoriaanse attitudes ten aanzien van liefde en passie, in een stijl die op zijn beurt schatplichtig is aan John Fowles's *The French Lieutenant's Woman* (1969).
- 11 Een andere thriller die draait om een verloren stuk van Shakespeare is Michael Grubers *The Book of Air and Shadows* (2007), dat eerder een Indiana Jonesachtige verhaallijn heeft vol adembenemende plotwendingen, kleurrijke, exotische schurken en een wedloop om een schat (het handschrift van het stuk in kwestie). Een wat zwijmeliger variant op hetzelfde stramien is Carol Goodmans *The Sonnet Lover* (2007), met als ingrediënten de geijkte Amerikaanse academica als heldin, een verloren Shakespeare-sonnet, een oude vlam en een romantische setting in Toscane.
- 12 Iets soortgelijks kan worden gezegd van *Zeg maar Judith* (1983), een roman uit de nadagen van de Antwerpse magisch-realist Hubert Lampo waarin veel theorieën over shakespeareaans auteurschap zijn verweven met Lampo's karakteristieke voorliefde voor het heterodoxe en mystiek-speculatieve.
- 13 Zozeer liet Brown doorschemeren schatplichtig te zijn aan Baigent en Leighs *The Holy Blood and the Holy Grail* (1982) dat die auteurs hem vervolgden wegens plagiaat. Ze verloren dit proces, onder meer omdat in de opinie van de rechter wel copyright kon rusten op fictie, maar niet op zaken die als 'historische feiten' naar voren waren gebracht.

Bibliografie

- S. Burke, *Authorship from Plato to the Postmodern. A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1995.
- S. Burke, *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998.
- M. Dobson, *The Making of the National Poet. Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660-1769*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- M. Foucault, 'What is an Author?', J. Harari (red.), *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Cornell, Cornell University Press, 1979, 141-60.

- H.N. Gibson, *The Shakespeare Claimants*, Londen, Methuen, 1962.
- W. Hope en K. Holston, *The Shakespeare Controversy. An analysis of the Authorship Theories*, Jefferson, NC, McFarland, 2009.
- J.Th. Leerssen, 'Making Shakespeare National', D. Delabattista, P. Franssen en J. de Vos (red.), *Shakespeare and European Politics*, Newark, University of Delaware Press, 2008, 36-54.
- R. Miller, *Sweet Swan of Avon. Did a Woman Write Shakespeare?*, Berkeley, Peachpit Press, 2006.

Goethe. 'Hoe zacht, zonder ook maar enige verkrampdheid, geforceerd, gespannenheid of slapheid! Hoe moeiteloos en harmonieus lopen de contouren van het profiel van de bovenkant van het voorhoofd tot aan de boord.'

Uit: J.C. Lavater, *Psysiognomische Fragmente*, 1775-1778.

PERSONAGES: HUN UITERLIJK EN HUN INNERLIJK

Fysiognomie en karakterisering

Willem G. Weststeijn

Het personage in de moderne verteltheorie

In de literatuurwetenschap van de laatste vijftig jaar, globaal gezien die van het structuralisme en het poststructuralisme, is naar verhouding weinig aandacht besteed aan het personage. Allerlei aspecten van verhalen en romans – zoals de opbouw van de handeling, de verschillende soorten vertellers, point of view en focalisatie, fictionaliteit, tijd en ruimte, vrije indirecte rede – zijn in de verteltheorie uitvoerig aan de orde gekomen, maar het personage is door diezelfde theorie nogal verwaarloosd.¹ Dat is merkwaardig, want naast de handeling en de plaats waar de handeling zich afspeelt, is het personage het derde onontbeerlijke element van elke verhalende tekst. Geen verhaal zonder gebeurtenissen, maar ook geen verhaal zonder personages. Bovendien zijn de personages behalve onmisbaar vaak ook de belangrijkste en voor de lezer interessantste elementen van het verhaal. Er is veel literatuur – thrillers, detectives – waarin het vooral gaat om de spannende handeling en de personages een secundaire rol spelen. Maar er is ook veel literatuur, de psychologische roman bijvoorbeeld, waarin de handeling minder belangrijk is en in elk geval ondergeschikt aan de beschrijving van de personages.

De marginale rol van het personage in de moderne verteltheorie is niettemin verklaarbaar. Toen de verteltheorie zich zo'n halve eeuw geleden begon te ontwikkelen,² richtte men zich in eerste instantie op de structuur van het verhaal, de reeks van gebeurtenissen. Geïnspireerd door het boek van de Russische folklorist Vladimir Propp (1895-1970), *De morfologie van het sprookje*, dat al in 1928 was verschenen, maar pas in de jaren vijftig van de vorige eeuw werd vertaald en de westerse onderzoekers onder ogen kwam, werd geprobeerd een soort grondstructuur vast te stellen die voor alle verhalen zou moeten gelden. Propp had laten zien dat de Russische sprookjes een beperkt aantal handelingsmomenten hebben en altijd volgens een vast patroon verlopen. De personages zijn uitsluitend van belang vanwege de rol die ze spelen in de handeling, bijvoorbeeld als held, opdrachtgever, helper, tegenstrever, et cetera – steeds dezelfde rollen, die in de verschillende sprookjes natuurlijk wel door allerlei verschillende personages kunnen worden vervuld. De held kan

een prins zijn, een boerenzoon of een jong meisje, dat maakt niet uit, want de rol die hij of zij speelt in de handelingsstructuur komt steeds op hetzelfde neer. Vaste handelingsmomenten van de held zijn bijvoorbeeld het krijgen van een opdracht, vertrek uit huis, overwinnen van alle moeilijkheden (verslaan van de tegenstrever) en terugkeer. De personages hebben geen individualiteit, maar zijn slechts een functie van de handeling.

De invloed van Propp was groot en heeft geruime tijd het onderzoek binnen de verteltheorie bepaald. Een bekende voortzetting en toespitsing van zijn ideeën over de personages is de actantentheorie van Algirdas Greimas (1917-1992). Deze literatuurcriticus onderscheidde zes mogelijke rollen in een handelingsverloop: zender, object, ontvanger, helper, subject en opponent. In elk verhaal zijn die rollen, 'actanten', vast te stellen. De actanten hoeven niet speciaal menselijke wezens te zijn, maar kunnen ook dingen zijn of natuurverschijnselen. De rollen worden uitgevoerd door 'acteurs', die van verhaal tot verhaal verschillen. Er is dus een oneindig aantal acteurs, maar er zijn slechts zes actanten. In 'Henk en Manet geven haar een boek' zijn volgens Greimas twee acteurs samen één actant (zender). Maar ook het omgekeerde is mogelijk. In 'Manet kocht een boek voor zichzelf' verenigt één acteur de rol van twee actanten (zowel zender als ontvanger) in zich. Toegepast op verhalen en romans levert dit ogenschijnlijk ruwe schema soms toch interessante interpretaties op.³

Net als Propp heeft ook Greimas in feite alleen aandacht voor de handelingsstructuur en komt het personage als individueel 'persoon' met bepaalde kenmerken en eigenschappen niet voor in zijn theorie. Zoals gezegd geldt dit voor een groot deel van de moderne narratologie. Zeker binnen een structuralistische verteltheorie bestaat een duidelijke voorkeur voor onderzoek naar zaken waarover valt te generaliseren. Zulk onderzoek kun je doen naar de rol van een personage in de handeling, maar niet of nauwelijks naar wat een personage óók is: een weliswaar niet echt bestaand, maar toch op een mens lijkend wezen met allerlei persoonlijke eigenschappen, gedachten, meningen en geheime verlangens – alles wat een werkelijk levend mens tot een uniek persoon maakt. Over zulke soms buitengewoon interessante en psychologisch ingewikkelde personages kun je uitvoerige betogen schrijven, maar dat zijn interpretaties en die behoren tot het domein van de literatuurcriticus.⁴ Voor de theoreticus is het 'psychologische' personage een moeilijk, bijna ongrijpbaar terrein.⁵

Personages in film en literatuur

Bestudering van personages hoeft zich natuurlijk niet te beperken tot het vaststellen van hun rol in de handeling of tot psychologische analyse. Geheel andere vragen die tegenwoordig, mede onder invloed van de cognitietheorie, worden gesteld gaan niet in de eerste plaats uit van de tekst, maar van de lezer die zich op grond van de

woorden van de tekst een bepaalde voorstelling maakt van de vertelde wereld en dus ook van de personages die in die wereld leven.

Het is in dit verband interessant een vergelijking te maken tussen literatuur en film. De (speel)film en het verhaal/de roman hebben iets fundamenteels gemeen: ze creëren allebei een fictionele wereld waarin bedachte personages optreden die allerlei dingen meemaken. De onafzienbare, ononderbroken stroom van nieuwe films en romans lijkt erop te wijzen dat lezers en kijkers graag geconfronteerd worden met spannende of aangrijpende gebeurtenissen met mensen die op echte mensen lijken en gesitueerd zijn in een herkenbare wereld. Waarom dit zo is, is een vraag van psychologische aard die hier niet hoeft te worden beantwoord. Het gaat er hier om dat film en roman hetzelfde doen, maar op geheel verschillende manieren: de roman roept uitsluitend met woorden een verhaalwereld op; de film gebruikt ook woorden (hoewel dit niet noodzakelijk is), maar toont in de eerste plaats beelden.

Omdat een roman met woorden beschrijft en via de woorden een beeld oproept, is dat beeld nooit helemaal compleet – het kan niet compleet zijn, omdat niet alle details kunnen worden genoemd. Het beeld zit vol gaten, die we met onze verbeelding invullen. Neem bijvoorbeeld deze beschrijving uit de roman *La Paix du ménage* van Honoré de Balzac uit 1830. De situatie is als volgt: tijdens een groots bal in Parijs aan het begin van de negentiende eeuw zijn twee mannen met elkaar in gesprek. De ene man maakt de andere opmerkzaam op een jonge vrouw die eenzaam bij een pilaar zit:

Kijkt u een beetje naar links, naar die gebroken zuil met een kandelaar erop, ziet u daar een jonge vrouw met een kapsel *à la chinoise*? Daar, links in de hoek, ze heeft blauwe bloemklokjes in het boeket van kastanjebruine haren die in strengen over haar hoofd vallen. Ziet u haar niet? Ze is zo bleek dat het lijkt alsof ze lijdt, ze ziet er charmant uit en is heel klein; kijk, nu draait ze haar hoofd naar ons toe; haar blauwe amandelvormige ogen zijn verrukkelijk en lijken wel gemaakt om te wenen.⁶

Bij dezelfde scène in een film zouden we eerst een beeld krijgen van de twee mannen die met elkaar in gesprek zijn en vervolgens zou er worden ingezoomd op de jonge vrouw. We zouden direct een volledig beeld van haar hebben, niet alleen van haar kapsel met de bloemetjes, haar kastanjebruine haar en blauwe ogen, maar ook van haar, om maar iets te noemen, al dan niet bekoorlijke neusje en hoe ze is gekleed en natuurlijk ook van de hele setting waarin ze is geplaatst en functioneert: de feestzaal met al zijn negentiende-eeuwse opschik en tierelantijnen. Het visuele beeld is compleet en vertoont geen gaten, je ziet gewoon alles in één oogopslag en hoeft niet zelf woorden te 'vertalen' in beelden.⁷

Er valt over te twisten welke beschrijving van personages het meest adequaat is, die met woorden in de literatuur, waarbij de lezer de gaten opvult met zijn verbeelding, of de in één klap volledige beschrijving door het filmbeeld. Er zijn goede argumenten voor beide te bedenken. Niemand weet natuurlijk hoe Anna Karenina of Emma Bovary er in werkelijkheid uitzien, want als fictionele personages bestaan ze niet echt en we vormen ons een beeld van hen uitsluitend op basis van de woorden van de tekst. Dat beeld zal niet voor iedereen exact hetzelfde zijn: het voorstellingsvermogen van de een is nu eenmaal anders dan dat van de ander. Als een filmregisseur de romans verfilmt waarin Anna Karenina en Madame Bovary als hoofdpersonen optreden, zal hij mooie actrices kiezen die de rol goed kunnen spelen en hen in passende kleding steken, meestal in overeenstemming met de tijd waarin ze – in hun fictionele wereld – leven. Terwijl bij het lezen de eigen verbeelding een grote rol speelt, zit je bij het kijken naar een film vast aan de visuele realisering van de verbeelding van de filmregisseur. Dit kan heel plezierig zijn – de eigen verbeelding is vaak minder concreet dan het filmbeeld en zal graag gedetailleerder worden ingevuld –, maar ook hoogst irritant wanneer het door de film gecreëerde beeld volstrekt niet strookt met de eigen verbeelding. Niet iedereen die Pasternaks roman *Dokter Zjivago* (1957) heeft gelezen zal blij zijn met de Amerikaanse verfilming ervan door David Lean uit 1965, waarin Zjivago, een Russische arts en tevens dichter tijdens de revolutie en burgeroorlog, wordt gespeeld door de acteur Omar Sharif, wiens hollywoodachtige, ‘romantische’ gelaatstrekken – bovendien bekend uit andere films waarin hij heel andere rollen speelde – niet in ieders ogen passen bij het beeld van Zjivago dat in de roman wordt opgeroepen.

Het beeld dat van een personage in woorden wordt gegeven kan, juist doordat de aandacht wordt gevestigd op bepaalde details, suggestiever zijn dan het filmbeeld. Neem de beschrijving van de eenzame jonge vrouw op het Parijse bal. Balzac schrijft: ‘Ze is zo bleek dat het lijkt alsof ze lijdt’ en ‘haar blauwe ogen lijken wel gemaakt om te wenen’. De auteur zinspeelt duidelijk op een groot verdriet bij het personage. Dat verdriet kun je ook tonen, maar de kijker zal zich dat minder goed realiseren: er is immers geen sturend commentaar van de verteller waarin bepaalde dingen expliciet worden gemaakt. Het filmbeeld geeft het totaalbeeld en is daarmee globaler.

Wat literatuur ook beter kan dan film is het weergeven van gedachten en ideeën. In veel romans is sprake van een uitgebreide beschrijving van het innerlijk leven van de personages: hun gedachten, gevoelens, meningen, reacties, stemmingen, et cetera. Die beschrijving is soms zo gedetailleerd dat je als lezer de indruk krijgt een personage volledig te kennen, veel beter dan in de werkelijkheid mogelijk is. In de werkelijkheid kun je nooit iemand volledig kennen, hoe vertrouwd die je ook is. Bij een fictioneel personage waarvan de meest geheime en intieme gedachten worden verteld is dit wel mogelijk.⁸ Buiten de tekst bestaat het personage immers niet; het heeft geen

ander leven dan uit de woorden van de tekst valt op te maken en blijft beperkt tot die woorden. In een film kan heel wat emotie worden getoond – en op een veel directere manier dan in literatuur –, maar het innerlijk leven van het personage moet je toch in hoge mate afleiden uit die beelden, hoewel met bepaalde technieken – zoals de *voice-over* – ook woorden te hulp kunnen worden geroepen. De psychologische roman, waarin een personage innerlijk wordt uitgediept, is een belangrijk romangenre; de ‘psychologische film’ klinkt heel wat minder vertrouwd in de oren.

Hoe komt het beeld van een personage tot stand?

Een belangrijke vraag bij het onderzoek naar literaire personages is hoe het beeld dat je je als lezer van een personage vormt nu eigenlijk tot stand komt. Bij verhalende literatuur heb je uitsluitend te maken met woorden. Deze woorden leveren bepaalde gegevens die vervolgens worden aangevuld door de lezer, die daarbij gebruikmaakt van zijn kennis van de wereld en de werkelijkheid en zijn visie daarop. Leeftijd, geslacht, opleiding, sociale positie en dergelijke spelen hierbij allemaal een rol. Van daar dat eenzelfde boek talloze verschillende interpretaties kan opleveren, iedereen leest tenslotte op zijn eigen manier, uitgaande van eigen opvattingen en vooroordelen. Een feministische lezing van *Anna Karenina* zal er heel anders uitzien dan die van een marxistische criticus. Alle lezingen, hoe verschillend ze ook mogen zijn, zijn echter gebaseerd op de woorden van de tekst. Deze leveren de basis voor de interpretatie en ook voor het beeld dat de lezer zich van een personage vormt.

Talloze tekstgegevens dragen bij aan het beeld van het personage, in veel gevallen zowel van diens uiterlijk als innerlijk. Sommige van die gegevens zijn expliciet, andere impliciet. Expliciete gegevens over de personages worden vaak geleverd aan het begin van een verhaal of roman, wanneer de personages door de verteller worden geïntroduceerd.

Er werd verteld dat op de esplanade een nieuw personage was verschenen: een dame met een hondje. Dmitri Dmitritsj Goerov, die nu reeds twee weken in Jalta vertoefde en er zich al helemaal thuis voelde, was eveneens belangstelling gaan koesteren voor nieuwe gezichten. Toen hij in het café bij Vernet zat, zag hij een er jeugdig uitzijende dame die langs de boulevard kwam aangewandeld, een blonde vrouw van tamelijk kleine gestalte, met een baret op het hoofd; zij werd gevolgd door een witte keeshond.

In deze eerste alinea van Tsjechovs verhaal ‘De dame met het hondje’ (1899) krijgen we al direct een aantal gegevens over twee personages, die de twee hoofdpersonages zullen blijken te zijn: een man en een vrouw. De man wordt met name genoemd

en de verteller staat dicht bij hem, want hij weet dat deze Dmitri Dmitritsj Goerov al twee weken in Jalta (in Tsjechovs tijd, eind negentiende eeuw, een mondaine badplaats op de Krim) verblijft, zich daar thuis voelt en nieuwsgierig is naar nieuw gearriveerde gasten. We weten dan al dat een van die nieuwe gasten een dame met een hondje is en krijgen vervolgens, in de woorden van de verteller, maar vanuit de optiek van Goerov, een beschrijving van hoe ze eruitziet: blond, tamelijk klein, met een baret op het hoofd en een witte keeshond aan de lijn. Na die eerste alinea weten we nog niet veel van de personages: van de man zijn naam en iets over zijn innerlijk, van de vrouw alleen iets over haar uiterlijk. Het vooralsnog vage beeld wordt nader ingevuld en wordt tegelijkertijd concreter en complexer naarmate we verder lezen en meer gegevens krijgen.

Expliciete uitspraken over het uiterlijk of innerlijk van een personage kunnen afkomstig zijn van de verteller, maar ook van een van de andere personages of van het personage zelf. Die uitspraken hoeven niet altijd met elkaar in overeenstemming te zijn. Tegen het einde van 'De dame met het hondje' ziet Goerov, over wie in het begin van het verhaal gezegd wordt dat hij 'nog geen veertig' is, zichzelf in de spiegel. Dit is een beproefd procedé voor de beschrijving van het uiterlijk van een personage. Hoewel er hooguit een paar jaar tussen het begin en het einde van de verhaaltijd ligt – een periode waarin zich een moeilijke liefdesrelatie heeft ontwikkeld tussen Goerov en de dame met het hondje –, ziet Goerov dat zijn haar al grijs wordt en dat hij oud is en begint af te takelen. Zijn somberheid over zijn uiterlijk is misschien ingegeven door de ingewikkeldheid van de liefdesrelatie waarin hij verstrikt is geraakt.

Van de dame met het hondje – na enkele bladzijden vernemen we ook haar naam, Anna Sergejevna – krijgen we vooral een beeld door de ogen van Goerov. Als hij in Jalta verliefd wordt op Anna Sergejevna denkt hij aan haar 'slanke, tere hals, aan haar mooie, grijze ogen'. Als hij haar heeft verleid neemt ze dat zeer ernstig op, 'met de typische schroom van de onervaren jeugd, met een gevoel van gêne': 'Ze keek wezenloos, maakte een verwelkte indruk en treurig hingen haar lange haren aan beide zijden los langs haar gezicht omlaag, zij zat in een deerniswaardige houding te peinzen, als een Maria Magdalena op een ouderwets schilderij.' Goerov vindt haar aandoenlijk, een zuivere, eerbare en naïeve vrouw, die nog maar weinig heeft meegemaakt. In haar eigen woorden schetst ze een ander beeld: 'Ik ben een slechte, laaggezonken vrouw, ik verfoei mezelf... (...) ... en zo ben ik een vulgaire, nietswaardige vrouw geworden, die iedereen het recht heeft te verachten.' Haar oordeel over zichzelf is begrijpelijk: ze is pas twee jaar getrouwd en dit is haar eerste liefdesaffaire. Goerov heeft al vele affaires achter de rug en ergert zich aan haar zijn inziens misplaatste berouw, maar tot zijn eigen verbazing vat hij liefde voor haar op en kan hij 'die kleine, door niets bijzonders opvallende vrouw' wanneer hij eenmaal is teruggekeerd naar Moskou niet vergeten. De liefde is wederzijds, maar

ze zijn allebei getrouwd en zullen grote moeite hebben zich 'te bevrijden van die ondraaglijke keten'.

Hoewel het verhaal kort is, krijgen we een verrassend compleet beeld van de beide personages: een al wat oudere man, bankemployé in Moskou, die al lang geleden begonnen is zijn vrouw te bedriegen en tijdens zijn vakantie niet wars is van een avontuurtje, en een jonge, onervaren vrouw die ongelukkig getrouwd is, zich laat verleiden en zich daar schuldig over voelt. Het verhaal had hiermee afgelopen kunnen zijn, maar Tsjechov geeft er een onverwachte draai aan: het avontuurtje blijkt het begin van echte en zuivere liefde, zoals de twee personages die niet eerder in hun leven hebben gekend. De paar details die de auteur geeft van hun situatie en hun uiterlijk maken het de lezer mogelijk zich de personages min of meer concreet voor te stellen, maar het gaat natuurlijk in de eerste plaats om de beschrijving van hun innerlijk. Het beeld daarvan, de karakterisering, komt tot stand door wat de verteller er expliciet over zegt en door wat de personages over zichzelf en over de ander zeggen, maar meer nog op grond van andere tekstgegevens, die impliciet aan het beeld bijdragen: de beschrijving van wat ze doen, hun reacties, gedachten en meningen. Al die expliciete en impliciete gegevens worden door de lezer bij elkaar gebracht en leiden tot zijn persoonlijke beeld en interpretatie van de personages.

Fysiognomie en karakterisering

Beschrijvingen van het uiterlijk van personages in literatuur zijn meestal niet alleen bedoeld om ze de lezer concreet voor te stellen, maar zijn ook impliciet van belang voor het beeld van het innerlijk, de karakterisering. Het is heel gebruikelijk – ook in het 'echte' leven – om je als je iemand ontmoet of op een andere manier (televisie) tegenkomt niet te beperken tot het vaststellen van een visueel beeld, maar dat visuele beeld, vooral het beeld van het gezicht, te verbinden met bepaalde eigenschappen die iemand heeft of zou kunnen hebben. Iemand met een spottende glimlach verdenk je niet van een zacht karakter, iemand met een zwaar-moedige oogopslag dicht je geen zonnig karakter toe. Veel van dit soort bijna automatische verbanden van uiterlijk en innerlijk zijn echter toch afhankelijk van *the eye of the beholder*. Eenzelfde persoon kan op grond van zijn uiterlijk sympathiek of onsympathiek, lelijk of mooi worden gevonden en zulke oordelen hebben natuurlijk invloed op hoe er over zijn innerlijk wordt gedacht. Dat er vaak direct een relatie wordt gelegd tussen uiterlijk en innerlijk is misschien onvermijdelijk, maar het is onmogelijk en wetenschappelijk onverantwoord bepaalde aspecten van het uiterlijk *vast* te verbinden met bepaalde aspecten van het innerlijk. Als dat mogelijk was zou het weinig moeite kosten criminelen op te sporen, maar het is nu eenmaal zo dat de grootste boeven er heel gewoon en zelfs vriendelijk kunnen uitzien.

Ooit dacht men daar echter heel anders over. In 1775 verscheen in Zürich het boek *Physiognomische Fragmente zur Beförderung des Menschenkenntniss und Menschenliebe* van Johann Caspar Lavater, de zoon van een Zwitserse arts. Het boek kreeg een grote bekendheid en had een enorme invloed.⁹ Lange tijd meende men dat Lavater het met zijn oordelen over de overeenkomsten tussen het uiterlijk en het innerlijk van een mens bij het rechte eind had. De negentiende-eeuwse roman, met zijn vaak uitvoerige beschrijvingen van het uiterlijk van personages, is duidelijk schatplichtig aan zijn theorieën.¹⁰

Lavater stelde dat fysiognomie, het kennen van de mens op grond van zijn gelaatsuitdrukking en fysiek gestel, een instinctieve activiteit is – we zijn allemaal geboren fysiognomisten en vormen ons voortdurend fysiognomische oordelen –, maar in de grond van de zaak een wetenschap die een grote kennis en vaardigheid vereist. Fysiognomie is volgens hem bepaald niet een soort astrologie, waarzeggerij of handleeskunde, maar een echte, empirische wetenschap, gebaseerd op een grondige kennis van het menselijk lichaam en veel en nauwkeurige waarneming. Lavater zag het menselijk lichaam als iets homogeen: elk lichaamsdeel bevat in feite de essentie van het geheel, alles past bij elkaar, er is geen incongruentie tussen de verschillende onderdelen. Gods werk is volmaakt:

Gott und die Natur flicken nicht zusammen! Wie das Auge ist, so ist das Ohr (...)
Wie die Stirn, so jedes Härchen des Bartes.¹¹

Natuur betekende voor Lavater – hij schreef zijn werk in de tijd van de Verlichting – doelgerichtheid, orde en homogeniteit. Voor hem stond de natuur, als schepping van God, boven de kunst, die de schepping slechts kan imiteren, maar er nooit gelijk aan kan worden, laat staan haar verbeteren. Interessant in zijn *Physiognomische Fragmente* is de kritiek die hij levert op bepaalde kunstwerken. Een hele reeks schilderijen van Jezus wees hij niet op artistieke gronden af, maar omdat ze geen recht deden aan Jezus' karakter. Ditzelfde gold voor bepaalde portretten van Judas Iskariot: Jezus zou hem nooit als discipel hebben gekozen als hij er zo had uitgezien als sommige schilders hem hadden geschilderd. Ook sommige grote meesters moesten het ontgelden omdat ze in hun portretten of schilderijen van het menselijk lichaam te weinig aandacht hadden besteed aan de harmonie van de menselijke vorm, in feite zich te weinig hadden bekommerd om de wetten van de natuur.

In zijn *Physiognomische Fragmente* ruimt Lavater veel plaats in voor de studie van de schedel, als het meest permanente deel van het menselijk organisme, de basis van de fysiognomie. Geestelijk vermogen kan worden vastgesteld door het meten van de schedel. De mate van hardheid van de schedel geeft ook de mate van hardheid van het karakter aan. Lavater had een bijzondere voorkeur voor het voorhoofd. In zijn

Fragmente geeft hij een uitvoerige classificatie van voorhoofden als wijkend, vlak, hoog, vooruitstekend, et cetera. De serieuze fysiognomist diende voor zijn onderzoek gebruik te maken van een 'voorhoofdsometer', waarmee de afmetingen van het voorhoofd kunnen worden vastgesteld en de lijnen erin kunnen worden gemeten. Op grond van deze precieze metingen konden vervolgens ook de karaktereigenschappen worden vastgesteld.

Een haast onvermijdelijk gevolg van Lavaters fysiognomie is dat bij hem 'mooie', 'harmonische' gelaatstreken en een fraaie lichaamsbouw verbonden worden met deugd, en lelijkheid en misvormdheid met ondeugd.¹² Aangezien volgens Lavater de geest invloed heeft op de gelaatsuitdrukking kan deze laatste worden verbeterd door een deugdzaam, religieus leven te leiden. Het gezicht wordt lelijk door overmatig alcoholgebruik, tabak en niet binnen de perken gehouden hartstochten. Een zwangere vrouw mag alleen positieve en mooie gedachten hebben, want deze zijn bepalend voor het uiterlijk van het kind dat ze zal baren.

Veel van Lavaters quasiwetenschappelijke leer komt de hedendaagse lezer vreemd en absurd voor, maar zijn ideeën werden tot ver in de negentiende eeuw heel serieus genomen. Dit geldt ook voor de zogeheten frenologie van de Duitse arts Frans Joseph Gall, een tijdgenoot van Lavater. Gall verkondigde dat het karakter van een mens wordt bepaald door de uitgroei van bepaalde delen van de hersenen en dat deze uitgroei te zien is aan de vorm van de schedel. Ook hij deed uitvoerige metingen om zijn theorieën te staven.

Galls frenologie en vooral Lavaters fysiognomie hebben duidelijke sporen nagelaten in de literatuur, in het bijzonder in de negentiende-eeuwse roman. Dat wil niet zeggen dat de auteurs daarvan de theorieën van beide geleerden geheel onderschreven of zelfs maar kenden. Maar aan de opvatting dat wetenschappelijk was bewezen dat er overeenkomsten bestaan tussen uiterlijk en innerlijk werd eigenlijk door niemand getwijfeld en de tendens in de negentiende-eeuwse roman om het uiterlijk van de personages uitvoerig te beschrijven heeft zonder twijfel te maken met dit algemeen geaccepteerde idee. Door die beschrijvingen konden de auteurs, zonder zich expliciet uit te spreken over het innerlijk van hun personages, daar toch al heel wat van suggereren. In veel negentiende-eeuwse literatuur is de beschrijving van het uiterlijk dan ook een belangrijk middel voor de karakterisering van de personages.

Een goed voorbeeld van een auteur die dit procedé toepast is Ivan Toergenjev (1818-1883). Toergenjev schreef een aantal finzinnige psychologische romans en had beschrijvingen van uiterlijk eigenlijk helemaal niet nodig voor de karakterisering van zijn personages. Toch last hij er in zijn werk heel wat in: als een nieuw personage wordt geïntroduceerd gaat dit bijna altijd gepaard met een beschrijving van hoe het eruitziet. Zo worden in zijn bekende roman *Vaders en zonen* (1862) twee generaties tegenover elkaar geplaatst, respectievelijk die van de jaren veertig en die van de jaren zestig van de negentiende eeuw. De generatie van de jaren veertig wordt

vertegenwoordigd door een lid van de langzaam op haar retour rakende aristocratie, die van de jaren zestig door een lid van de nieuwe klasse (veelal popenzonen) – arm, maar wel universitair geschoold en heilig gelovend in de empirische wetenschappen. Deze nieuwe klasse werd door Toergenjev die van de ‘nihilisten’ genoemd, een benaming die is blijven hangen in de Russische cultuurgeschiedenis. De vertegenwoordiger van de nieuwe generatie, student geneeskunde Bazarov, wordt door de verteller als volgt beschreven als hij zich, in het begin van de roman, voorstelt aan de vader van een vriend die hij bezoekt:

‘Jevgeni Vasiljevitsj,’ antwoordde Bazarov met een lijzige, maar mannelijke stem, en de kraag van zijn kiel terugslaand toonde hij Nikolaj Petrovitsj zijn hele gezicht. Lang en mager, met een breed voorhoofd, een van boven platte, naar beneden scherp toelopende neus, grote groenige ogen en zandkleurige neerhangende bakkebaarden, werd het verlevendigd door een rustige glimlach en sprak van zelfvertrouwen en verstand. (...) Zijn donkerblond haar, lang en dicht, verborg de grote rondingen van zijn ruime schedel niet.

Bazarovs aristocratische tegenhanger, eveneens geschetst door de ‘alwetende’ verteller, ziet er zo uit:

(...) op dat moment betrad een man van middelbare grootte de salon, gekleed in een donkere Engelse *suit*, een modieuze lage das en gelakte molières, Pavel Petrovitsj Kirsanov. Zo te zien was hij omtrent vijfenveertig jaar: over zijn kortgeknipte grijze haren lag een donkere glans als bij nieuw zilver; zijn gezicht, geel, maar zonder rimpels, ongewoon regelmatig en zuiver, als was het uitgehakt met een fijne en lichte beitel, vertoonde sporen van opmerkelijke schoonheid: bijzonder fraai waren de heldere, zwarte, enigszins langwerpige ogen. (...) Pavel Petrovitsj nam zijn fraaie hand met lange roze nagels uit de zak van zijn pantalon, een hand die nog fraaier leek door een sneeuw witte manchet, bijengehouden door een enkele grote opaal, en reikte die hand aan zijn neef.

Het zal niet verbazen dat Bazarov en Pavel Petrovitsj, de nihilist en de aristocraat die in Toergenjevs beschrijvingen zo duidelijk tegenover elkaar worden gesteld, elkaar niet kunnen luchten of zien. Hun antagonisme leidt op een gegeven moment zelfs tot een duel. De tegenstelling tussen de beide personages lijkt onoverbrugbaar en is dat ook, terwijl Toergenjev tegelijkertijd heel knap laat zien dat er juist ook allerlei overeenkomsten tussen hen bestaan, zoals een mislukt liefdesleven dat in beider bestaan een dramatische wijziging brengt. Sociale en politieke omstandig-

heden kunnen sterk veranderen, suggereert de auteur, maar de mens zelf verandert niet echt. Dat is iets wat veel literatuur laat zien en de karakterisering, waaronder de impliciete karakterisering door de beschrijving van het uiterlijk, speelt hierbij een belangrijke rol. Deze manier van karakteriseren is van alle tijden,¹³ maar heel nadrukkelijk aanwezig bij schrijvers als Dickens, Dostojevski en andere negentiende-eeuwse romanciers. Dat de ideeën van Lavater daarbij op de achtergrond meespelen blijkt bijvoorbeeld uit een passage uit *Une double famille* (1830) van Honoré de Balzac, misschien wel de kampioen onder de beschrijvers:

De oude moeder zette haar bril weer op, hervatte haar werk terwijl ze een diepe zucht slaakte en wierp zo'n vreemde blik op haar dochter dat Lavater zelf moeite zou hebben die te analyseren.

Noten

- 1 Er zijn zelfs narratologische handboeken die geen apart hoofdstuk over het personage bevatten. Een voorbeeld is Paul Copley's *Narrative*, 2001. In *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten* van Erica van Boven en Gillis Dorleijn, 1999, worden de personages pas aan het eind van het boek, in een kort hoofdstuk, aan de orde gesteld. Ook in *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse* van Luc Herman en Bart Vervaeck, 2001 komt het personage er nogal bekaaid af. De laatste jaren is er een kentering te bespeuren. Walsh 2007 wijdt een heel hoofdstuk aan personages, Wood 2008 een kwart van zijn boek. Een uitstekende studie over de theorie van het literaire personage is *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie* van Fotis Jannides, 2004. Enkele literatuurtheoretici die zich wel eerder met het personage hebben beziggehouden zijn Seymour Chatman 1972, 1978 en 1990 en Uri Margolin 1986, 1987, 1990 en 1995. Twee goede Nederlandse studies waarin de theorie van het personage wordt verbonden met interpretatie zijn Fokkema 1991 en Berendsen 1991.
- 2 De pioniers waren de grondleggers van het Franse structuralisme: Roland Barthes, Claude Bremond, Algirdas Julien Greimas en Tzvetan Todorov. Hun eerste belangrijke publicaties verschenen in twee nummers van het tijdschrift *Communications* 4, 1964 en 8, 1966. Zie Barthes 1966 en 1970, Bremond 1966 en 1973, Greimas 1966 en Todorov 1966 en 1969.
- 3 Ook in de verteltheorie blijft men Greimas' actantentheorie gebruiken. Zie bijvoorbeeld de bijdragen (introdactie en artikel) van David Herman in het door hem geredigeerde boek *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis* (1999). In geen enkel ander artikel in dit boek, dat beoogt nieuwe ontwikkelingen te beschrijven in de verteltheorie, is er overigens ook maar enige aandacht voor het literaire personage.
- 4 Dergelijke interpretaties en analyses van personages zijn in de literatuurkritiek in groten getale gemaakt. Daarbij wordt er in feite altijd van uitgegaan dat er geen ver-

schil bestaat tussen een in een verhaal of roman gecreëerd personage en een mens van vlees en bloed. Dit leidt soms tot strikt psychologische benaderingen van het literaire personage, zoals in B.J. Paris, *Imagined Human Beings. A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*, 1997. Voor de analyse van personages gebruikt Paris de theorieën van de psychoanalyticus Karen Horney – die in zijn boek schrijft dat hij zelf baat heeft gevonden bij haar psychotherapie. Paris past deze toe op een reeks hoofdpersonen van romans. Zulk psychologisch onderzoek kan op zichzelf wel interessant zijn en levert misschien een bijdrage aan de psychologie, maar niet aan de verteltheorie.

- 5 Er is nog een reden waarom de moderne verteltheorie zich weinig gelegen laat liggen aan het personage. Terwijl de negentiende eeuw grossierde in psychologische romans en ook het modernisme (Proust, Kafka, Mann) een groot aantal psychologisch ingewikkelde personages heeft opgeleverd, legt het postmodernisme, waarvan het begin globaal gezien samenviel met de opkomst van het structuralisme, de nadruk op het kunstmatige, de geconstrueerdheid van het literaire personage. Er is bijvoorbeeld een duidelijke parallel te trekken tussen de afwezigheid van psychologische personages in de Franse nouveau roman en het ontbreken ervan in de Franse structuralistische verteltheorie.
- 6 ‘Tournez un peu les yeux vers cette colonne brisée qui supporte un candélabre, apercevez-vous une jeune femme coiffée à la chinoise? là, dans le coin, à gauche, elle a des clochettes bleues dans le bouquet de cheveux châtons qui retombe en gerbes sur sa tête. Ne voyez-vous pas? elle est si pâle qu’on la croirait souffrante, elle est mignonne et toute petite; maintenant, elle tourne la tête vers nous; ses yeux bleus, fendus en amande et doux à ravir, semblent faits exprès pour pleurer.’
- 7 In de woorden van de literatuurcriticus Seymour Chatman 1978, 101, die zowel het personage in de roman als in de film in zijn onderzoek heeft betrokken: ‘In verbal narrative, story-space is doubly removed from the reader, since there is not the icon or analogy provided by photographed images on a screen. Existents [characters and setting] and their space, if “seen” at all, are seen in the imagination, transformed from words into mental projections. There is no “standard vision” of existents as there is in the movies. (...) It is in this sense that verbal story-space is said to be abstract. Not non-existent, but a mental construct rather than an analogon.’
- 8 Zie ook Cohn 1978 en Palmer 2004.
- 9 Zie ook Leerssen 1998.
- 10 Lavater kreeg met zijn boek een grote reputatie, maar was zeker niet de ontdekker van de fysiognomie. Deze bestond al in de oude Arabische en Chinese cultuur en ook in de Griekse Oudheid. De bekendste verhandeling erover is Aristoteles’ *Physiognomica*. Dat ook voor hem de fysiognomie geen nieuw onderwerp was blijkt wel uit het feit dat hij verwijst naar verschillende voorgangers. Waarschijnlijk vinden we dankzij Aristoteles’ tekst juist in studies over de literatuur van de klassieke Oudheid nogal

wat 'fysiognomie' (onder meer Evans 1969 en Van Houdt 2000). Voor de hoofdlijnen van de geschiedenis van de fysiognomie zie onder meer Tytler 1982, 35-54.

- 11 'God en de natuur maken geen broddelwerk! Zoals het oog is, is het oor (...) Zoals de kin, zo is ook ieder haartje van de baard': Lavater (1775-1778), 4, 149.
- 12 Datzelfde gold overigens al voor Plato en Socrates. Voor Plato was uiterlijke schoonheid een duidelijk teken van de schoonheid van de ziel, Socrates verbond lelijkheid met negatieve karaktereigenschappen. We kunnen zelfs nog verder teruggaan: de lelijke Thersites (*Ilias* 2) heeft ook een slechte inborst (zie Bernsdorff, 1992).
- 13 De voorbeelden in dit artikel betreffen personages uit negentiende-eeuwse fictie. Hoevel auteurs in de twintigste eeuw meestal (maar zeker niet altijd!) minder uitvoerig zijn in hun beschrijving van het uiterlijk van personages blijft deze toch een min of meer vast procedé van de fictionele literatuur:

Mr. Carden was a middle-sized, thickly built man. The upper hem of his trousers followed an ample geodesic; his shoulders were very broad, his neck short and powerful. The red face looked tough and knobbly like the head of a cudgel. It was an enigmatic and equivocal face, whose normal expression was at once gross and sensitively refined, serious and sly. The mouth was small and its thin lips fitted tightly together, as though they were the moving parts of a very well made piece of furniture. The line that marked the meeting of the lips was almost straight, but at one end its horizontal gravity was deflected a trifle downwards, so that Mr. Carden seemed to be for ever in process of suppressing a wry smile that was for ever importunately troubling his demureness. The hair was smooth, silvery and saintly. The nose was short and straight, like a lion's – but a lion's that had become, with time and good living, rather bottled. Looking out from the midst of a web-work of fine wrinkles, the eyes were small, but bright and very blue. As the result, perhaps, of an illness – or perhaps it was merely under the weight of five-and-sixty years – one white eyebrow had settled down permanently lower than the other. (Aldous Huxley, *Those Barren Leaves*, 1925)

Willempje was lang, smal en buigzaam, en met de handen liefst zedig in een mofje (op een portret dat ik nog van haar heb). Bleekblauwe, schelmse ogen, een korte wipneus. De mond was groot, open, lachend, vochtig, brutaal getekend met tanden en al in dat van uitdrukking snel wisselend gezicht, dat iets Slavisch had, met zijn royale, bruine vlakken en welvingen. (Simon Vestdijk, *De dokter en het lichte meisje*, 1951)

She came along the alley and up the back steps the way she always used to do. Doc hadn't seen her for over a year. Nobody had. Back then it was always sandals, bottom half of a flower-print bikini, faded Country Joe & the Fish T-shirt. Tonight she was all in flatland gear, hair a lot shorter than he remembered, looking just like she swore she'd never look. (Thomas Pynchon, *Inherent Vice*, 2009)

Bibliografie

- H. de Balzac, *La Paix du ménage*, *La Comédie humaine* 2, Parijs, Gallimard, 1976.
- H. de Balzac, *Une double famille*, *La Comédie humaine* 2, Parijs, Gallimard, 1976.
- R. Barthes, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', *Communications* 8, 1966, 1-27.
- R. Barthes, *S/Z*, Parijs, Seuil, 1970.
- H. Bernsdorff, *Zur Rolle des Aussehens im homerischen Menschenbild*, Göttingen, Vandenhoeck & Rupprecht, 1992.
- M. Berendsen, *Reading Character in Jane Austen's Emma*, Assen/Maastricht, Van Gorcum, 1991.
- E. van Boven en G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*, Muiderberg, Coutinho, 1999.
- C. Bremond, 'La logique des possibles narratifs', *Communications* 8, 1966, 60-76.
- C. Bremond, *Logique du récit*, Parijs, Seuil, 1973.
- S. Chatman, 'On the Formalist-Structuralist Theory of Character', *Journal of Literary Semantics* 1, 1972, 57-79.
- S. Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- S. Chatman, *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.
- P. Cobby, *Narrative*, Londen, Routledge, 2001.
- D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.
- E.C. Evans, 'Physionomics in the Ancient World', *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 59, 1969, 5-101.
- A. Fokkema, *Postmodern Characters. A Study of Characterization in British and American Postmodern Fiction*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1991.
- A.J. Greimas, *Sémantique structural*, Parijs, Seuil, 1966.
- D. Herman (red.), *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.
- L. Herman en B. Vervaeck, *Vertelduivels. Handboek verbaalanalyse*, Nijmegen, Van-tilt/Antwerpen, VUB Press, 2001.
- T. van Houdt, 'De taal van het lichaam. Fysiognomiek en retoriek in de Romeinse keizertijd', *Kleio* 29, 2000, 50-65.
- A. Huxley, *Those Barren Leaves*, Londen, Chatto & Windus, 1950 [1925].
- F. Jannides, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlijn/New York, Walter de Gruyter, 2004.
- J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, 4 delen, Leipzig, Weidmann/Winterthur, Steiner, 1775-1778.

- J. Leerssen, 'Lavaters Physiognomik. Versuch einer Kontextualisierung'. E. Agazzi en M. Beller (red.), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul XVIII en XIX secolo*. Viareggio, Baroni, 1998, 15-27.
- U. Margolin, 'The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative', *Poetics Today* 7, 1986, 205-22.
- U. Margolin, 'Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative. A Set of Conditions', *Style* 21, 1987, 107-24.
- U. Margolin, 'The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative', *Style* 24, 1990, 453-68.
- U. Margolin, 'Characters in Literary Narrative: Representation and Signification', *Semiotica* 106, 1995, 373-92.
- A. Palmer, *Fictional Mind*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.
- B.J. Paris, *Imagined Human Beings. A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature*, New York, New York University Press, 1997.
- V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Bloomington, Indiana Research Centre in Anthropology, 1958.
- T. Pynchon, *Inherent Vice*, New York, Penguin Press, 2009.
- T. Todorov, 'Les catégories du récit littéraire', *Communications* 8, 1966, 125-151.
- T. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, Den Haag, Mouton, 1969.
- I. Toergenjev, *Vaders en zonen. Verzamelde werken* 1, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1955.
- A. Tsjechov, *De dame met het hondje. Verzamelde werken* 5, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1958.
- G. Tytler, *Physiognomie in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- S. Vestdijk, *De dokter en het lichte meisje*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1977 [1951].
- R. Walsh, *The Rhetoric of Fictionality. Narrative Theory and the Idea of Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2007.
- J. Wood, *How Fiction Works*, Londen, Jonathan Cape, 2008.

Irakli Tsereteli in 1917. Foto uit: W.H. Roobol, *Tsereteli – A Democrat in the Russian Revolution. A political Biography*, Den Haag, Martinus Nijhoff 1976.

IRAKLI TSERETELI ALS RIGORIST

W.H. Roobol

In het begin van de jaren zeventig heb ik een proefschrift geschreven over de Georgische mensjewiek Irakli Georgievitsj Tsereteli.¹ Zoals bekend moet een biografie het hoofd bieden aan twee soorten moeilijkheden: het verzamelen van het materiaal en het op basis van dat materiaal vormgeven aan een personage dat weliswaar zo veel mogelijk gebaseerd moet zijn op het leven van een werkelijke persoon, maar dat toch ook niet te veel weg mag hebben van een marionet. Het blijft altijd schipperen tussen de door de meeste vakgenoten verafschuwde *vie romancée* en een dorre aaneenschakeling van weerspannige feiten.

Irakli Tsereteli werd geboren op 21 november 1881 als telg van een oud Georgisch geslacht. Georgië maakte in die tijd deel uit van het Russische keizerrijk. Tsereteli's ouders behoorden tot de zeer dun gezaaide Georgische intelligentsia. Zij hadden in Zwitserland gestudeerd, omdat Georgië nog verstoken was van een universiteit en zij tot de Russische universiteiten niet werden toegelaten. Zijn vader was journalist en schreef romans, evenals een broer van zijn moeder. Het waren sociaal voelende democraten met een neiging tot de *narodnitsjestvo*, de Russische vorm van socialisme waarbij de emancipatie van de boeren centraal stond. Zijn vader streefde naar onafhankelijkheid van Georgië, terwijl zijn oom Niko Nikoladze, die meer invloed op hem had, Georgië liever zag als een deel van een gedemocratiseerd en sociaal Rusland.

Op het gymnasium in Tbilisi, in die tijd Tiflis geheten, schreef Tsereteli aanvankelijk hooggestemde, om niet te zeggen hoogdravende gedichten. Hij liet zich bezielen door de idealen van vrijheid, gelijkheid en broederschap. Maar in een korte aantekening over zijn jeugd schrijft hij:

Ik nam afscheid van de in mijn jeugd zo teder gekoesterde droom een groot dichter te worden omdat ik in die tijd in bezit werd genomen door een andere, diepere, boeiender hartstocht, de hartstocht voor revolutionair werk.²

Tsereteli's gezondheid liet te wensen over, hij leed aan hemofilie. In 1900 ging hij rechten studeren in Moskou, waar hij al gauw betrokken raakte bij de studentenbeweging. Hij ontpopte zich als een leidersfiguur met een uitgesproken retorisch talent waarmee hij zich inzette voor academische vrijheid, in het bijzonder ook voor vrouwen. Toen de overheid de studentenbeweging de kop in probeerde te drukken, radicaliseerde deze en kwam deels in sociaaldemocratisch vaarwater terecht.

Tsereteli omarmde de sociaaldemocratie zonder diepgaande kennis van het marxisme. Hij maakte furore met zijn strenge morele standpunten. De overheid verbande hem naar Siberië, waar hij weigerde amnestie te aanvaarden. Na een jaar of wat mocht hij toch terugkeren naar Georgië, maar niet naar de universiteit van Moskou. Hij kon zijn studie voortzetten in Berlijn. Voordat hij zijn studie had voltooid keerde hij echter om gezondheidsredenen terug naar Tbilisi. Daar raakte hij opnieuw betrokken bij de politiek en in 1907 werd hij als gematigde sociaaldemocraat, als mensjewiek, gekozen in de tweede Doema, het gekortwiekte parlement dat de tsaar in 1905 aan zijn volk had geschonken.

Opnieuw blonk Tsereteli uit door zijn leiderschap, zijn redenaarstalent en zijn hoge moraal. Na de ontbinding van deze Doema door een staatsgreep van de overheid kwam zijn onbuigzame houding hem te staan op gevangenisstraf en opnieuw verbanning naar Siberië. Daar schreef hij twee artikelen over de sociaaldemocratie en het vraagstuk van de inmiddels uitgebroken Eerste Wereldoorlog die als door een wonder bewaard zijn gebleven. Pas tien jaar later, na het uitbreken van de Februarirevolutie in 1917, kon hij terugkeren naar wat nu Petrograd heette. Als vanzelf kreeg hij daar de leiding binnen de gematigde socialisten, keerde zich tegen Lenin en de bolsjewieken, de radicale vleugel van de sociaaldemocraten, en pleitte voor de voortzetting van de oorlog tot, zoals de formulering luidde, een vrede zonder annexaties en herstelbetalingen mogelijk zou zijn geworden. Hij vreesde een contrarevolutie door de reactionaire krachten die door de agitatie van radicale socialisten zou kunnen worden uitgelokt en streefde daarom naar samenwerking met de liberalen. De kloof tussen de liberalen en de gematigde socialisten was echter te groot. De meeste gematigde socialisten neigden meer naar samenwerking met hun radicale broeders. Mede hierdoor mislukte de evenwichtspolitiek van Tsereteli.

Vlak voor de machtsovername door Lenin en de zijnen in november 1917 vertrok Tsereteli naar Georgië voor een periode van rust om ten slotte in januari 1918 nog eenmaal in Petrograd als woordvoerder van de gematigde socialisten in de door de communisten voor slechts een dag getolereerde constituantenvergadering te pleiten voor een democratisch bestel. Een bolsjewistisch matroos stond achter in de zaal met een geweer voortdurend op hem gericht. Nadat hij was ontkomen aan de vervolging door de communisten, zoals de bolsjewieken zich waren gaan noemen, speelde Tsereteli nog een rol in de politiek van het nu zelfstandig geworden Georgië, dat echter al na drie jaar door de Sovjet-Unie met geweld werd ingelijfd. Hij was in 1919 naar Parijs gezon-

den om op de vredesconferentie van Parijs en in de Socialistische Internationale – vergeefs – te pleiten voor internationale steun voor de onafhankelijkheid van Georgië.

Tsereteli voltooide zijn indertijd onderbroken rechtenstudie en voorzag in zijn levensonderhoud met een baan op een advocatenkantoor. Ondertussen mengde hij zich in de discussies der emigranten, waarbij hij klem kwam te zitten tussen zijn voormalige Russische en Georgische sociaaldemocratische kameraden en vrienden die geïnfecteerd raakten met het virus van het nationalisme. Na de Tweede Wereldoorlog kwam hij in New York terecht, waar hij in 1955 overleed.

Het materiaal dat ik gedurende zeker twee jaar verzamelde op voornamelijk drie plaatsen – in het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis te Amsterdam, in het Hoover Institution in Palo Alto en in Tbilisi – bleek wel omvangrijk, maar was heel onevenwichtig over de verschillende levensperiodes verdeeld. Zonder het bronnenmateriaal geweld aan te doen kon ik dus moeilijk voldoen aan Jan Romeins eis een evenwichtige biografie te schrijven op grondslag van de levensperiodes.³ Bovendien gaven het beschikbare bronnenmateriaal en de literatuur wel enkele aanwijzingen voor Tsereteli's karakter, maar te weinig om dit enig reliëf te kunnen geven.

Om deze problemen zo veel mogelijk uit de weg te ruimen, koos ik voor twee tactieken. Ik besloot mijn boek geen biografie te noemen, maar 'bouwstenen voor een politieke biografie'. Wat latere auteurs met die bouwstenen zouden kunnen of willen doen, was mijn probleem niet. Bovendien maakte ik gebruik van een paar terloopse opmerkingen over de lectuur die Tsereteli had bezield.

In de eerste plaats was het de held Rachmetov uit Nikolaj Tsjernysjevski's roman *Wat te doen?* uit 1863⁴ die hem tot voorbeeld strekte. Wat dit betreft was hij geen uitzondering. Het is inderdaad frappant hoe een hele generatie intellectuele revolutionairen, onder wie Lenin, zich heeft laten inspireren door dit boek, dat volgens de auteur zelf geen literatuur beoogde te zijn, maar een ideeënroman. In alle geschiednissen van de Russische literatuur die ik heb geraadpleegd wordt er enige aandacht aan besteed en is men het roerend met de auteur eens. Literaire kwaliteiten heeft het boek niet of nauwelijks. Het is een boek, in de woorden van Karel van het Reve, geschreven door iemand die niet schrijven kon.⁵ Tsereteli schrijft in een niet gepubliceerde aantekening:

Toch bevond ik mij lange tijd onder de betovering van deze volstrekt originele, levendige en meeslepende uitbeelding in personen van de theorie van het 'rationele egoïsme' dat leidde tot de emancipatie van vrouwen en tot de socialistische commune.⁶

De bewondering van de jeugdige Tsereteli voor het literaire personage Rachmetov wekt geen verbazing. Rachmetov bezit de kwaliteiten die menige held uit jongensboeken kenmerken: hij is een karaktervast idealist tot in het groteske en zijn gehele doen en laten is gehuld in geheimzinnigheid.

Afgezien van de jongensromantiek vermoed ik dat tussen het literaire personage Rachmetov en Tsereteli een diepere verwantschap heeft bestaan. Zowel Rachmetov als Tsereteli kan bogen op een stamboom die teruggaat tot in de Middeleeuwen. Hoewel geen van beiden daar uitdrukkelijk prat op gaat, verleent het hun toch een zekere aristocratische zelfbewustheid. Rachmetov noch Tsereteli praat graag over zichzelf. Hun persoonlijke leven staat geheel in dienst van hun politieke idealen. Tsjernysjevski doet het voorkomen alsof hij bij gebrek aan informatie slechts tipjes kan oplichten van de sluier die over het leven van zijn held hangt. Tsereteli vermeldt in brieven aan zijn vrienden meer dan eens dat hij niet over persoonlijke zaken kan schrijven:

De kern van de zaak is, dat ik een psychisch defect heb, een ziekelijk onvermogen met mensen die mij nastaan op papier van gedachten te wisselen.

En:

Hoe nauwer ik mij verbonden voel met degene aan wie ik moet schrijven en hoe dierbaarder deze mij is, des te moeilijker kan ik ertoe komen de pen op te nemen.⁷

Ondertussen blijkt uit zijn gehele correspondentie van meer dan driehonderd brieven dat, als er brandende politieke kwesties aan de orde waren, het hem wel degelijk goed afging om zijn gedachten op papier te zetten. De kennissen van Rachmetov in *Wat te doen?* noemen hem vanwege zijn hoge moraal spottend 'een rigorist'. Ook Tsereteli is zijn leven lang een man geweest die hoge zedelijke eisen stelde aan zichzelf en anderen. Zodra hij merkte dat iemand onoprecht was, schroomde hij niet definitief met hem te breken, ook niet als het een nauwe politieke of persoonlijke vriend betrof. Zowel Tsereteli als Rachmetov geeft blijk van een spartaanse levenshouding. In Tsereteli's familie was dat trouwens een traditie. Tsereteli zelf heeft zich, ziekelijk als hij was, in 1907 noch in 1917 ook maar enigszins ontzien. Ten slotte hebben Rachmetov in de roman en Tsereteli in het werkelijke leven zich onderscheiden door een buitengewone persoonlijke inzet en moed, waarbij de soms haast pathetische gedrevenheid gepaard ging met een grote praktische zin. Het zou te ver gaan uit deze trekken van overeenstemming af te leiden dat Tsereteli zich geheel vereenzelvigd heeft met Rachmetov. Daarvoor is dit literaire personage

ook wat al te karikaturaal. Maar hij heeft zich wel aan Rachmetov kunnen en willen spiegelen.

Tsjernysjevski's roman is niet de enige literaire bron die ik heb gebruikt om Tsereteli's karakter reliëf te geven. In een andere aantekening schrijft Tsereteli zich wat zijn revolutionaire activiteiten betreft te hebben laten inspireren door de geschriften van de linkse criticus Nikolaj Dobroljoebov, die leefde van 1836 tot 1861.⁸ Deze Dobroljoebov publiceerde in het destijds gerenommeerde door Tsjernysjevski geredigeerde blad *De tijdgenoot*. Om welke opstellen van Dobroljoebov het precies ging vermeldde Tsereteli niet, en het is mij niet gelukt dit te achterhalen. Omdat deze opstellen, zoals alle geschriften in het Rusland van de negentiende eeuw, de censuur moesten passeren is het ook niet gemakkelijk vast te stellen om welke opvattingen van Dobroljoebov het ging. Zij komen misschien het duidelijkst tot uiting in zijn kritische beschouwing getiteld *Wanneer komt eindelijk de echte dag?* over Toergenjev's roman *Aan de vooravond* (1860).⁹ De mannelijke hoofdpersoon in deze roman is een Bulgaar, Insarov geheten, die zijn leven wijdt aan de strijd van de Bulgaren tegen de Turkse overheersing van zijn land. Met zijn Russische geliefde probeert hij naar Bulgarije te reizen, maar hij sterft aan de toring in Venetië voordat hij zijn land heeft kunnen bereiken. Het personage Insarov is een man uit één stuk. Zijn ideaal neemt hem geheel in beslag. In de woorden van Dobroljoebov:

Hij liegt nooit, breekt nooit zijn woord, leent geen geld, hij houdt er niet van over zijn heldendaden te spreken, hij stelt het uitvoeren van een besluit nooit uit, tussen zijn woorden en daden bestaat geen verschil. (...) Hij moet datgene doen waartoe de natuur hem aanzet; als zijn natuur zo zou zijn dat een beter iemand niet te vinden zou zijn, dan zal hij nummer één worden en zich aan het hoofd stellen; als er mensen gevonden worden die sterker en moediger zijn dan hij, dan zal hij hen volgen, en in beide gevallen blijft hij onveranderlijk en oprecht zichzelf.¹⁰

Dit portret lijkt, afgezien van de literaire stilering en de andere omstandigheden, treffend op Tsereteli.

En er is meer. Dobroljoebov grijpt de gelegenheid aan om een hele reeks Russische misstanden de revue te laten passeren. De boodschap van het opstel is dat iemand die als eenling de zaak groots wil aanpakken onvermijdelijk zal stuklopen op wantrouwen en onbegrip. Blijkbaar was Rusland in 1861, toen Dobroljoebov het opstel schreef, nog niet klaar voor 'de echte dag'. Hij probeert die dag naderbij te brengen door de aankomende revolutionair twee dingen in te prenten: strijd nooit alleen en tracht niet de symptomen te genezen, maar tast het kwaad – de tsaristische

autocratie – bij de wortels aan en doe dit in een zo groot mogelijk politiek verband. Ik denk dat Tsereteli zich die boodschap inderdaad heeft ingeprent en dat hij ook geprobeerd heeft haar in praktijk te brengen.

Tekenend, maar dit terzijde, voor het wat angstige karakter van Toergenjev is dat hij hemel en aarde bewogen heeft om plaatsing van het artikel te voorkomen. Hij vreesde dat Dobroljoebovs voor de hand liggende revolutionaire interpretatie van zijn roman hem in moeilijkheden zou kunnen brengen. Waarschijnlijk heeft hij zelfs geprobeerd de censor hiervoor te mobiliseren.

Er is meer, zei ik zo-even, maar er is ook minder. Insarov heeft zijn Helena, of misschien beter gezegd, Helena krijgt haar Insarov. Over het liefdesleven van Tsereteli heb ik niets kunnen achterhalen. Van de enige vier personen met wie ik heb gesproken die hem nog hebben gekend, twee mannen en twee vrouwen,¹¹ kwam ik niet meer te weten dan dat hij een charmante man moet zijn geweest met gevoel voor humor – er zijn een paar aardige *bons mots* van hem bekend – die goed met vrouwen kon omgaan. De foto's die van hem bestaan tonen een aantrekkelijk en knap zij het wat streng gezicht. En er is één ongedateerd briefje in het Hoover Instituut van de dichteres Marina Tsvetajeva, die in 1939 uit de emigratie terugkeerde naar de Sovjet-Unie en daar in 1941 zelfmoord pleegde. In het briefje is sprake van 'mijn nieuwste vlam Tsereteli' en zij deelt mee kaartjes te hebben bemachtigd voor de Parijse opera. Ik heb wel gespeurd, maar verder niets gevonden.

De methode om door middel van twee fictieve personages een historische persoon tot leven te wekken is op zichzelf natuurlijk geen wetenschappelijke, maar een literaire werkwijze. Clio is, zoals de Engelse historicus Trevelyan ooit betoogde, nu eenmaal een muze.¹² Een andere kunstgreep die ik toepaste om de rol van de persoonlijkheid met enige precisie te bepalen is mogelijk van nog dubieuzer aard. Eerst heb ik, vanaf het punt waarop Tsereteli zich als gematigde socialist in het voorjaar van 1917 aan het hoofd stelde van de sovjet van arbeiders- en soldatenafgevaardigden en een coalitieregering smeedde met linkse liberalen, hem uit de geschiedenis weggedacht. Het valt te verdedigen dat de revolutie dan een andere loop zou hebben genomen. Met andere woorden, Tsereteli heeft in die maanden een richtinggevende rol gespeeld.

Vervolgens paste ik dezelfde kunstgreep nog een keer toe, maar dan in omgekeerde richting. In de herfst, tijdens de machtsovername door Lenin en de zijnen, genoot Tsereteli van een korte vakantie in Georgië. Blijkbaar had hij de staatsgreep niet zien aankomen. Ik heb hem een moment teruggedacht in het Petrograd van dat moment en mij afgevraagd of zijn aanwezigheid de loop der gebeurtenissen ingrijpend zou hebben gewijzigd. Ik kwam tot de slotsom dat dit niet het geval zou zijn geweest. Zijn invloed was inmiddels zo getaand dat zijn retorische talent noch zijn daadkracht veel aan de situatie had kunnen veranderen. Hij was tot op zekere

hoogte irrelevant geworden, zoals trouwens bleek toen hij spoorlags uit Georgië teruggekeerd begin januari 1918 nog eenmaal schitterde tijdens de enige zitting van de Constituerende Vergadering die van Lenin slechts één dag mocht bestaan.

Met dit gedachte-experiment – die verdachte kunst van de als-geschiedschrijving – heb ik proberen te laten zien dat over de rol van het individu, van de persoonlijkheid in de geschiedenis, geen algemene conclusies te trekken zijn.

Noten

- 1 W.H. Roobol 1976.
- 2 I.G. Tsereteli, *Detskie i joenosjeskie vospominanija*, ongedateerd manuscript, Stanford, CA, Hoover Institution, z.j., 16.
- 3 Jan Romein 1946, 168-169.
- 4 Hiervan bestaat een ingekorte Engelstalige versie: N.G. Chernyshevsky, *What Is To Be Done*, translated by B.R. Tucker, revised and abridged by L.B. Turkevich, New York, 1961.
- 5 Karel van het Reve 1985, 383. Over Tsjernysjevski is veel geschreven. Het meeste over hem heb ik geleerd uit Venturi 1960.
- 6 Tsereteli, *Detskie i joenosjeskie vospominanija*, 18-19.
- 7 Tsereteli's brieven aan Pavel Axelrod dd. 1 november 1919 en 17 november 1919, en aan Vladimir Vojtinski, dd. 18 juli 1921, Amsterdam, IISG.
- 8 Venturi o.c. heeft ook een hoofdstuk aan Dobroljoebov gewijd.
- 9 Over dit opstel schrijft E. Lampert, 1956, 239: 'It represents one of the most extreme statements of Dobroyubov's radical creed.'
- 10 N.A. Dobroljoebov, *Sobranie sotsjinenie*, t. 6, Moskou, z.u., 1963, 116-117.
- 11 Roesoedan Nikoladze, een nicht van Tsereteli die hem nastond en die mij in 1968 in Tbilisi veel over hem heeft verteld, en haar zoon Niko; Anna Bourguina, die in het Hoover Institution Tsereteli's geschriften beheerde en die hem in Parijs heel goed heeft gekend; en de historicus Boris Sapir, die als jeugdig sociaaldemocraat Tsereteli kende en die later werkzaam was in de Russische archieven van het IISG.
- 12 G.M. Trevelyan 1956 [1903], *Clio. A Muse*, oorspronkelijk verschenen in *The Independent Review* 1903, 227-245.

Bibliografie

- N.G. Chernyshevsky, *What Is To Be Done*, translated by B.R. Tucker, revised and abridged by L.B. Turkevich, New York, 1961.
- E. Lampert, *Sons against Fathers. Studies in Russian Radicalism and Revolution*, Oxford, 1956.
- K. van het Reve, *Geschiedenis van de Russische Literatuur. Van Vladimir de Heilige tot Anton Tsjechov*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1985.

- J. Romein, *De biografie. Een inleiding*, Amsterdam, Ploegsma, 1946.
- W.H. Roobol, *Irakli Cereteli. Bouwstenen voor een politieke biografie*, Amsterdam, 1974. Engelstalige uitgave: *Tsereteli. A Democrat in the Russian Revolution. A Political Biography*, Den Haag, 1976.
- G.M. Trevelyan, *Clio, A Muse*, oorspronkelijk verschenen in *The Independent Review*, 1903, herdrukt in F. Stern (red.), *The Varieties of History. From Voltaire tot the Present*, Cleveland/New York, 1956 (veel herdrukken).
- F. Venturi, *Roots of Revolution. A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth Century Russia*, translated by Francis Haskell, New York, 1960.

Lucien Doucet, Portret van graaf Robert de Montesquiou, 1879,
Musée de Versailles.

PERSOON EN PERSONAGE BIJ PROUST

Montesquiou en Charlus

Annelies Schulte Nordholt

La petite histoire

Kort na de Eerste Wereldoorlog verschenen drie nieuwe delen van *A la Recherche du temps perdu* – *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* in 1919, *Du côté de Guermantes I* in 1920, *Du côté de Guermantes II* en *Sodome et Gomorrhe I* in 1921. En vrijwel direct ontstond er een geliefd spelletje in de Parijse salons en in de kennissenkring van Proust: *who is who* in de *Recherche*? De adellijke comtesse de Greffulhe herkende zich in de beeldschone duchesse de Guermantes, Laure Hayman en mevrouw Arman de Caillavet streden om het alleenrecht Odette Swann te zijn. Voor deze dames was dit geen onprettige bezigheid, aangezien ze wel tevreden konden zijn met 'hun' personage. Anderen waren minder tevreden, maar slikten hun teleurstelling in, want het was altijd beter om in de *Recherche* vereeuwigd te zijn dan om er helemaal niet in voor te komen. Dit spelletje was ook een puzzel, want iedereen met een beetje gezond verstand kon wel zien dat er geen één-op-één relatie bestond tussen een personage en een bestaand persoon. Sleutels waren er wel, maar ze openden vele deuren tegelijk.¹ Zoals Proust zelf ook vele malen betoogde, hebben voor ieder personage tientallen personen model gestaan, de één met zijn fysieke verschijning, de ander met zijn stem, een derde met zijn hebbelikheden. Niemand kon zich dus helemaal in een bepaald personage herkennen.

Hierop bestond één uitzondering: graaf Robert de Montesquiou, toen al een oude man. Woedend was hij toen hij *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* onder ogen kreeg, waarin baron de Charlus zijn eerste opwachting maakt. Tegen vrienden klaagde hij: 'Ik zou ook wel een beetje glorie willen. Maar nu kan ik me net zo goed Montesprout gaan noemen.'² (Montesquiou was namelijk dichter, en had met zijn gedichten nooit veel succes geoogst.) Hij wist niet hoezeer hij gelijk had, want zonder het personage van Charlus en de *Recherche* zou zijn naam allang vergeten zijn. Montesquiou was een edelman uit de hoogste adellijke kringen van Parijs. Lang, slank, elegant, ijdel ook. Hij heeft zichzelf eens raak omschreven als 'une levrette en paletot',³ een hazewind in overjas. Montesquiou was een toonaangevende figuur in de *faubourg Saint-Germain*, vanwege zijn elegantie, zijn grootse *train de vie*, zijn spectaculaire feesten. Een echte dandy die zijn leven tot kunstwerk had gemaakt

en daarin zo'n perfectie had bereikt dat hij rond 1895 model had gestaan voor het personage van Des Esseintes in *A rebours* van Joris-Karl Huysmans, de dandy bij uitstek. Voordat Proust hem 'ontdekte' en opnam in zijn roman, was Montesquiou dus ook al als romanpersonage een dandy.

Model staan voor Des Esseintes vond hij wel vlelend. Het bewees dat hij zijn doel als dandy bereikt had: zichzelf tot hoofdrolspeler maken van zijn eigen *one man show*. Het zal niet verbazen dat deze theatrale kant van hem ook schaduwzijden had. Montesquiou was beroemd, maar ook berucht vanwege zijn grenzeloze egoïsme en snobisme. Een excentriekeling die zich jegens anderen als een machtswellusteling gedroeg: hij maakte verschillende mensen tot zijn protégé en zette hen op een voetstuk, zolang ze maar in zijn macht bleven. Als ze daar naar verloop van tijd niet meer van gediend bleken, terroriseerde hij ze en liet ze genadeloos vallen. Zijn woedeaanvallen waren alom gevreesd – geen wonder dat hij meer vijanden dan vrienden had.

Proust leerde de vijftien jaar oudere Montesquiou rond 1892 kennen, toen hij zelf net eenentwintig was. Hij kreeg een grenzeloze bewondering voor de aristocraat die zowel dichter als dandy was. Voor de jonge Proust, die zich jegens hem gedroeg als een hoveling, was Montesquiou een tijdlang een voorbeeld en rolmodel. Wellicht hoopte Proust via Montesquiou toegang te krijgen tot de meest exclusieve salons. In een essay looft hij Montesquiou als mens, en geeft hij een raak portret van hem:

Wat bij de heer de Montesquiou opvalt is de wil, die bekwaam, vasthoudend, krachtig, almachtig is. Zijn conversatie weerspiegelt die wilskracht. Zijn roem is daar de triomf van. Zodra hij spreekt wordt men meegevoerd door een krachtig ritme dat eerst verbaast, gewend als we zijn aan de weke, accentloze stemmen van nu. (...) Hij lijkt meer op die *conquistadores*, die José Maria de Heredia onsterfelijk heeft gemaakt, dan op de neurotici van tegenwoordig.⁴

Proust schreef Montesquiou ook zeer vlelende brieven over zijn ronduit matige poëzie, zoals na het verschijnen van diens dichtbundel *Le chef des odeurs suaves*:

Uw versregels zijn de raadselachtige honing waarvan de stralen even zacht zijn als die van de hemel. (...) U heeft in mij een eerlijke, tedere, respectvolle en echte bewonderaar.⁵

De termen zijn al even précieux als die van Montesquiou zelf. Deze probeerde op zijn beurt van Proust een van zijn protégés te maken, maar merkte tot zijn woede en teleurstelling al snel dat deze het ook wel zonder hem redde. Welke rol homoseksualiteit in dit geheel speelde is niet duidelijk. Volgens Prousts biograaf George Painter

was Montesquiou's homoseksualiteit weinig opvallend. Hij leefde jarenlang samen met zijn secretaris Gabriel d'Yturri.⁶

Hoe dit ook zij, Montesquiou meende zich met zekerheid in de baron de Charlus te herkennen en wat erger was, de leden van zijn entourage deden dat ook. Voor hen was het de ideale gelegenheid om wraak te nemen op Montesquiou, die zijn leven lang zijn vrienden en kennissen terroriseerde met zijn excentrieke uitvallen en zijn bijtende ironie. De dichteres Anna de Noailles schijnt bijvoorbeeld in haar salon de tirades van Charlus te hebben voorgedragen met de typische dictie van Montesquiou.⁷ Tot groot vermaak van haar gasten natuurlijk. Want een van de meest verbazingwekkende kanten van Montesquiou was wel zijn stem: de stem van een toneelspeler, die alle registers kon bespelen. Zijn tirades liepen onherroepelijk op een climax uit, compleet met hoge uithalen en gestamp.⁸ De voordrachten van Anna de Noailles zijn het vermelden waard, omdat ze Montesquiou voorgoed in Charlus veranderden. Montesquiou trok zich verbitterd terug aan de Côte d'Azur, waar hij zijn memoires schreef met daarin zijn verweer.⁹ Maar hoe kun je je verweren als je van de ene dag op de andere bent ingelijfd in een roman als de *Recherche*? Montesquiou stierf, eenzaam en onbemind, in december 1921. Het verschijnen van de laatste delen van de roman heeft hij niet meer meegemaakt. Niet de verbanning van Charlus door Mme Verdurin, maar ook niet zijn uiteindelijke apotheose in *Le Temps retrouvé*.

Een 'psychologie in de ruimte'

Montesquiou herkende zich voor honderd procent in Charlus. Toch was dit niet helemaal terecht. Ten eerste – maar dat is ook nog een beetje petite histoire – was er nog een ander model, baron Doasan. Deze lijkt model te hebben gestaan voor de fysieke verschijning van Charlus. Doasan was een zwaarlijvige man met een gevlekt, bepoederd gezicht, zijn haar en snor verfde hij regelmatig. Volgens tijdgenoten leek hij te passen in het clichébeeld van de nicht, altijd op zoek naar nieuwe, vluchtige contacten in alle lagen van de bevolking. Ten tweede heeft Proust er niet voor niets voor gekozen om een roman te schrijven en geen mondaine kroniek. Het was dus niet zijn bedoeling om bestaande personen te schetsen, zoals zijn tijdgenoten dachten, maar om literaire personages te scheppen, die per definitie nooit met werkelijke personen kunnen samenvallen. De vraag is dan: hoe heeft hij een personage als Charlus gecreëerd? Welke functie heeft hij hem gegeven binnen de roman? En welke meerwaarde heeft een personage ten opzichte van een persoon?

Over de verhouding tussen werkelijkheid en verbeelding zegt de Verteller in *Le Temps retrouvé* tegenstrijdige dingen. Aan de ene kant, stelt hij, is alles in zijn boek aan de werkelijkheid ontleend:

Maar als hij schrijft, is er geen gebaar, geen tic, geen accent, dat niet door zijn geheugen geïnspireerd is; er is geen naam van een verzonnen personage waarvoor hij niet zestig namen kan geven van mensen die hij gezien heeft, waarvan de één geposeerd heeft voor de grimas, de ander voor het oogglas, een derde voor de woede, een ander nog voor het elegante armgebaar, et cetera (R IV, 478).¹⁰

Aan de andere kant herhaalt Proust in zijn brieven van die jaren aan één stuk door dat:

alle personages en alle gebeurtenissen uit mijn boek verzonnen [zijn] met als doel betekenisvolheid.¹¹

En aan Montesquiou schrijft hij:

Het personage van Charlus is van tevoren geconstrueerd en geheel verzonnen.¹²

En dat was niet alleen maar om hem te troosten. Om te bewijzen dat zijn personages niet met werkelijke personen samenvielen, noemde Proust deze personen trouwens ook bij naam in de roman, vaak juist in een passage waar het bewuste personage ook aanwezig was. Zo wordt Montesquiou een aantal malen genoemd, en altijd in een lovende context. In een schets van *Un amour de Swann* lezen we:

en als Mme Verdurin tegen hem [Swann] zei dat iedereen haar verteld had dat Robert de Montesquiou een onuitstaanbare, humorloze man was, kon Swann niet anders dan zeggen dat het precies omgekeerd was (R I, 890, Esq. 71).

Zo bestreed Proust dus bij voorbaat, *par personnage interposé*, via Swann de slechte reputatie die Montesquiou door toedoen van zijn roman ten deel zou kunnen vallen.

Maar is het wel zo tegenstrijdig wat de Verteller in de *Recherche* en de auteur in zijn brieven beweren? Zeker, de particuliere trekjes ontleent hij aan de honderden mensen die hij in zijn leven van nabij geobserveerd heeft. Maar het personage dat daaruit voortkomt, is een schepsel van de verbeelding. Niet omdat het zo afwijkt van de werkelijke persoon, maar vanwege de betekenisvolheid die een romanpersonage eigen is. Een personage – en daarin verschilt het van een bestaande persoon – is een wezen dat een betekenis belichaamt, een algemene waarheid, ja, zelfs een alge-

mene wet, meent Proust. In dezelfde passage van *Le Temps retrouvé* zegt de Verteller dan ook dat hij:

alleen maar naar anderen heeft geluisterd als ze, hoe dom of dwaas ook, als papegaaien herhaalden wat soortgelijke mensen plegen te zeggen, en daardoor profetische vogels werden, de spreekbuis van een psychologische wet. Hij [de schrijver] herinnert zich alleen het algemene (R IV, 479).

Met andere woorden, bestaande personen mogen een zekere toevalligheid kennen, zij mogen een vat vol tegenstrijdigheden zijn, maar bij een personage moet ieder kenmerk, ieder particulier trekje een functie hebben in het geheel, en daarmee een zekere noodzakelijkheid. Om dat te bereiken bedient Proust zich van een aantal procédés. Ik zal er twee wat nader onderzoeken: simplificatie en amplificatie, dus vereenvoudiging en uitvergroting.

In zijn leven streefde Montesquiou naar twee dingen. Hij wilde een *grand seigneur* zijn, een heer van de hoogste adel en een dandy, maar hij wilde ook een groot dichter zijn. In het eerste slaagde hij, maar het tweede mislukte. Van Charlus heeft Proust wel een grand seigneur gemaakt, maar geen dichter, waarschijnlijk omdat dat niet functioneel was. Hij gaf hem daarentegen een ander belangrijk kenmerk: homoseksualiteit. Terwijl homoseksualiteit bij Montesquiou een secundaire rol speelde, moest Charlus het prototype van de homoseksueel worden, van de inwoner van Sodom. Het verhaal van de estheet en mislukte kunstenaar paste daar niet in, vertelt Proust elders, onder meer met behulp van het personage van Swann. Die twee trekken – snobisme en homoseksualiteit – zijn in Charlus uitvergroot. Dat verklaart de woede van Montesquiou: hij vond dat Proust een karikatuur van hem had gemaakt. En daar had hij helemaal gelijk in, maar om de verkeerde redenen. Proust had dat namelijk niet gedaan om Montesquiou te kwetsen, maar omdat het noodzakelijk was om zijn personage te scheppen. Een personage moet immers groter, meer *outspoken* zijn dan een bestaande persoon. Al zijn kenmerken, tot aan zijn geringste gebaar, moeten betekenisdragend zijn, niets mag toevallig zijn. Daarom vergrootte Proust in Charlus niet alleen de gebreken van Montesquiou uit maar ook zijn kwaliteiten.

Simplificatie, uitvergroting: lopen zijn personages daarmee niet het risico om eendimensionale types, *flat characters* te worden? Het type van de estheet (Swann), het type van de schilder (Elstir), het type van de schrijver (Bergotte) en het type van de homoseksueel (Charlus)? Maar we weten allemaal dat de personages van de *Recherche* allesbehalve *flat characters* zijn, ze hebben juist een grote diepte en rijkdom. Dat is te danken aan Prousts streven naar wat hij noemde een ‘psychologie dans l’ espace’, een dieptepsychologie. In *Le Temps retrouvé* (R IV, 608) en in vele

brieven en schetsen heeft hij uiteengezet dat karakters voor hem geen statische gegevens zijn, maar altijd in beweging. Daarom mag de psychologie zich niet tot een tweedimensionaal vlak beperken, maar moet de derde dimensie, de dieptedimensie, erbij betrokken worden. Ruimtelijkheid is hier, zoals vaker, een metafoor van tijd. De diepte waarnaar Proust zoekt is de tijdsfactor. Die maakt dat personages niet langer statisch, als een onveranderlijk karakter neergezet kunnen worden, maar alleen als een reeks gestalten door de tijd heen. Het volstaat niet meer om, zoals Balzac deed, een personage in de openingsscène van een roman op te voeren met een stevig, onveranderlijk portret. Niet alleen zijn Prousts personages veranderlijk, grillig, maar de roman geeft ook geen objectieve, eenduidige visie op hen. Ze zijn slechts de veelheid van gestalten waarin ze aan de ogen van anderen verschijnen. Het meest bekende voorbeeld daarvan is Albertine, de geliefde van de Verteller. Niet alleen is ze veranderlijk, wispelturig, onvoorspelbaar in haar gedrag, maar haar hele verschijning, met name haar gezicht, is ongrijpbaar. Pas gaandeweg zal de Verteller haar vele gezichten leren kennen.

Met Charlus is het niet anders gesteld. Net als alle andere personages zien we hem alleen maar door de blik van de Verteller, die hem geleidelijk, via een proces van *trial and error*, ontdekt. Deze ontdekkingsstocht duurt even lang als de roman zelf, hij strekt zich uit over vele romanjaren, vanaf de kindertijd van Marcel, als hij Charlus in Combray voor het eerst uit de verte ziet, tot aan de laatste verschijning van Charlus bij de Guermantesmatinee, helemaal aan het einde van *Le Temps retrouvé*. Uitvergroting zou je dus ook kunnen zien als verdieping, ja wellicht uitrekking in de tijd, om een bekend beeld aan de *Recherche* te ontlelen.¹³ Het is boeiend om die wordingsgeschiedenis van Charlus door de drieduizend bladzijden van de *Recherche* heen te volgen. Ik zal er hier een aantal sterke momenten uitlichten.

Geboorte en ontwikkeling van een personage

De Verteller ziet Charlus voor het eerst als hij als kind met zijn ouders 'du côté de chez Swann' gaat wandelen. Het is ook de scène waar hij Gilberte Swann voor het eerst ziet, nadat hij zo veel van haar gehoord had. En het is wellicht niet voor niets dat beide ontmoetingen hier verknoopt zijn in een en dezelfde scène. Zij hebben namelijk veel gemeen. In beide gevallen weet de jonge Verteller niet wie hij voor zich heeft. Het zijn ontmoetingen met een onbekende, maar toch bijzonder intense, ja zelfs intieme ontmoetingen, geladen met verlangen, al heeft hij dat zelf op dat moment nog niet zo door. In de eerste kijken het meisje met het rossige haar en het jongetje op afstand naar elkaar, hij met een 'blik die het lichaam waar hij naar kijkt zou willen aanraken, vangen en meenemen, en de ziel ook' (RI, 139), zij met een eigenaardig starende blik, uitdrukkeloos maar toch gebiologeerd, waarvan hij op

dat moment nog weinig begrijpt – net zomin als van het ‘onfatsoenlijke gebaar’ (R I, 140) dat ze dan tegen hem maakt.

Deze vreemde ontmoeting nu lijkt zich onmiddellijk daarna te herhalen met een tweede onbekende, ‘een in tijd geklede heer die ik niet kende en die mij aanstaarde met uitpuilende ogen’ (R I, 140). We zien hier precies dezelfde verkapte poging tot contact, tot verleiding, waarvan het jongetje op dat moment nog maar vaag de strekking aanvoelt. Later hoort hij van zijn grootvader dat het de heer de Charlus was, een rokkenjager die het heeft aangelegd met mevrouw Swann en die hun goede vriend Swann de horens heeft opgezet. Dergelijke geruchten – die later ontkracht worden – zijn kenmerkend voor de manier waarop de Verteller voor het eerst met anderen in aanraking komt. Swann zelf is overigens de enige, zo blijkt later in de roman, die hier niet de dupe van is. Hij laat zijn vrouw in het volste vertrouwen met Charlus als gezelschap achter, niet alleen omdat hij diens voorkeuren kent, maar ook omdat hij Odette ooit dankzij Charlus heeft leren kennen. Charlus zag Odette in een travestierol in een cabaret optreden als Miss Sacripant, was gecharmeerd van haar dubbelzinnige geslachtelijkheid, maar speelde haar later aan Swann door om, naar eigen zeggen, van haar af te zijn (cf. R III, 803). Voor de lezer die de *Recherche* herleest en dit alles in zijn hoofd heeft, schemert daarom in deze prille scène in *Du côté de chez Swann* het thema van de homoseksualiteit al door dat later in de roman zo’n vooraanstaande rol zal gaan spelen. Het betreft hier de vrouwelijke homoseksualiteit – zowel Odette als Gilberte, haar dochter, zullen door hun vermeende relaties met vrouwen immers hevige jaloezie opwekken bij respectievelijk Swann en de Verteller –, maar ook van de mannelijke homoseksualiteit – vanwege de geladen, priemende blik die Charlus op de Verteller werpt.

Zo’n tien jaar later, in *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, komt de Verteller Charlus weer tegen, ditmaal voor het Grand Hôtel te Balbec. En weer is er die priemende blik, zo sterk dat de Verteller het voelt en zich omdraait. Hij herkent Charlus niet, en vergist zich opnieuw totaal in de betekenis ervan: zou deze heer een dief of een oplichter zijn die in hem een dankbaar slachtoffer ziet? (cf. R II, 110 vv.). Al spoedig wordt de Verteller aan Charlus voorgesteld, maar daardoor worden de zaken niet duidelijker. Integendeel, Charlus blijkt een uiterst wispelturig persoon: het ene moment lijkt hij geobsedeerd door de Verteller, het andere moment ziet hij hem niet staan. De grootmoeder van de Verteller is de enige die het onwillekeurig bij het rechte eind heeft. Zij looft de ‘bijna vrouwelijke gevoeligheid’ van Charlus, zijn *délicatesse*. Inderdaad, vindt de Verteller, heeft diens stem ‘de zachtheid en de hoogte van een alt’ (R II, 123). Maar in dit stadium van de roman kan noch de Verteller noch de lezer dat plaatsen. Toch is dit al een van de voorbeelden waaruit blijkt dat Charlus zeker geen eenduidig negatief personage is.

Al tijdens dit eerste verblijf in Balbec werpt Charlus zich op als mentor van de Verteller, hij wil van hem zijn protégé, zijn creatie maken, en daarmee begint een

uiterst woelige vriendschap tussen hen beiden, met vele ruzies en onvoorspelbare woedeaanvallen van Charlus. Bijvoorbeeld tijdens een bezoek dat de Verteller bij hem aflegt, laat op de avond, in Parijs. Charlus is een theatrale figuur, zo veel is reeds duidelijk geworden. Hij speelt altijd een rol en zijn minste gebaar is in scène gezet. Ditmaal laat hij de Verteller ruim een halfuur in de antichambre zitten en als hij hem uiteindelijk binnenlaat, biedt hij hem geen stoel aan. Er volgt een schitterende woedescène, waarvan de Verteller de aanleiding maar met moeite kan achterhalen: waarschijnlijk afgewezen liefde en grenzeloze trots, gekrenktheid over de wat onverschillige manier waarop de Verteller zijn wel zeer verfijnde cadeaus in ontvangst neemt. Charlus heeft hem namelijk een deeltje brieven van Madame de Sévigné cadeau gedaan, speciaal voor hem ingebonden met een sierrand vergeet-mij-nietjes, naar het fries boven het portaal van de kerk van Balbec, die de verteller bijzonder dierbaar is (cf. R II, 843). Maar deze heeft in zijn jeugdige onverschilligheid de boodschap van dit cadeau over het hoofd gezien. De vergeet-mij-nietjes, zegt Charlus, waren ‘bijna een liefdesverklaring (...)’. Was er een duidelijker manier om u te zeggen: “Vergeet mij niet”?

Charlus is hier een afschrikwekkende, maar grandioze figuur:

Zijn prachtige kop, die weerzinwekkend was, was toch verre superieur aan die van al zijn familieleden; het leek wel een verouderde Apollo (R II, 843).

Dit waren waarschijnlijk de scènes die Anna de Noailles in haar salon voordroeg, want hier wordt zijn meest karakteristieke trek, namelijk zijn stem, het mooist beschreven:

Hij glimlachte minachtend, liet zijn stem omhooggaan tot de hoogst mogelijke registers en daar, met zachtheid de hoogste en meest spottende noot aanslaand (...) (R II, 844).

‘En wie zegt dat ik beledigd ben?’ schreeuwde hij woedend (...), zijn stem werd beurtelings hoog en laag als een oorverdovende, woeste storm. Zijn gebruikelijke stemvolume was verhoorderdvoudigd, als een *forte* dat niet door een piano, maar door een orkest wordt gespeeld, en dat bovendien verandert in een *fortissimo*. Meneer de Charlus brulde. (R II, 845).

Hierin herkende iedereen Montesquiou. Daarom heeft Proust daarvan in deze tirade een kleine ontkenning ingebouwd. Hij laat Charlus tegen de Verteller zeggen:

Ik heb u onderworpen aan wat de enige uitmuntende man van ons wereldje geestig noemt, de proeve van de te grote vriendelijkheid, een proeve die hij terecht de moeilijkste van allemaal noemt, de enige die het kaf van het koren kan scheiden (...) (R II, 844).

Met die uitmuntende man bedoelde Proust uiteraard Montesquiou, die dit dan ook herkende. Proust bood hem ook nog aan hem hier bij name te noemen, hetgeen Montesquiou dankbaar aannam.¹⁴

Maar nog is Charlus' masker hier niet gevallen en heeft de Verteller – en met hem de lezer in dit stadium van de roman – zijn geheim niet ontdekt. Dat gebeurt pas in *Sodome et Gomorrhe*, met de beroemde openingsscène van de bloemetjes en de bijtjes. Het is, evenals de zojuist besproken scène uit *Du côté de chez Swann*, een scène waar vele amoureuze ontmoetingen met elkaar verstrengeld raken. De Verteller staat op de uitkijk op de trap, wachtend op de terugkeer van Madame de Guermites, op wie hij hevig verliefd is. Het is een moment dus van verwachtingsvolle aandacht, van suspense zelfs. Madame de Guermites heeft hem verteld dat ze in haar tuin een zeldzame orchidee heeft, die moeilijk te bestuiven is. Dus wacht de Verteller niet alleen op haar thuiskomst, maar ook op de komst van 'het onwaarschijnlijke insect'.¹⁵ Maar de komst van het insect zal hij missen doordat hij getuige is van een al even onwaarschijnlijke ontmoeting: die tussen Charlus en de vestenmaker Jupien. Vervolgens zal de Verteller, als een echte voyeur, vanuit de aangrenzende ruimte de twee heren de liefde horen bedrijven. Over deze beroemde scène is al heel wat inkt gevloeid. In dit verband gaat het vooral om de verschijning van Charlus, die zijn ware aard aan de Verteller onthult.

Voor het eerst ziet hij Charlus op een onbewaakt ogenblik, terwijl deze zich alleen waant. Heel even speelt hij geen toneel, als een toneelspeler die zijn masker afzet en zich ontspant. Je zou verwachten dat nu Charlus zelf, zoals hij ten diepste is, aan het licht treedt. Maar wat de Verteller in de eerste plaats ziet is niet het particuliere, maar het algemene, waardoor Charlus een lid is van zijn familie, het roemruchte geslacht der Guermites: zijn bleekheid, zijn sterke neus en fijne trekken maken hem tot een Guermites, '... enkel nog een Guermites was hij, een grafbeeld al haast, hij Palamedus xv, in de kapel van Combray'.¹⁶

Toch meent de Verteller dat die algemene familietrekken bij Charlus een meer verfijnde uitvoering gekregen hebben, en bovenal meer zachtheid. Op het gelaat van Charlus, dat meestal door hardheid en trots vervormd wordt, ziet hij nu een onderliggende goedheid verschijnen:

Met zijn ogen knipperend tegen het zonlicht leek hij haast te glimlachen, en ik vond zijn gelaat, dat zich nu in rust en als het ware in natuurlijke staat vertoonde, zo iets tederds, zo iets weerloos hebben (...).¹⁷

En dan komt de uiteindelijke ontdekking:

waar hij me ineens aan deed denken, zozeer had hij er op dit moment de trekken,
de uitdrukking, de glimlach van, was een vrouw!

Charlus is ten diepste een vrouw, dat is wat de Verteller hier ontdekt. Voor iemand als hij, 'die zich zo liet voorstaan op zijn mannelijkheid, en die iedereen maar walgelijk verwijfd vond', is dit uiteraard negatief en beledigend. Maar voor de Verteller – die Charlus' misogynie niet deelt – stelt diens vrouwelijkheid hem zeker niet in een kwaad daglicht, integendeel. Zijn personage krijgt er goedheid en moraliteit door, en daarmee oneindig veel meer diepte en rijkdom.

Sodome et Gomorrhe is ook het deel waarin verteld wordt van Charlus' grote liefde voor Morel, de violist die hij tot zijn protégé maakt. Via hem raakt Charlus verzeild in de salon van Madame Verdurin, een kunstminnende dame uit de burgerij die hij anders nooit met een bezoek vereerd zou hebben. Maar nu schaart hij zich een tijd lang onder de *fidèles*, de getrouwen van haar salon. Ook daar maakt hij zich door zijn snobisme en excentriciteit op den duur onmogelijk. Uit afgunst – ze heeft het gevoel dat Charlus haar Morel aftroggelt – zal Madame Verdurin hem uiteindelijk 'executeren', dat wil zeggen verbannen uit haar salon. Ze zet Morel aan om met hem te breken, wat ook weldra gebeurt. Morel, die niet ongevoelig is voor vrouwelijk schoon, laat hem als een baksteen vallen (*La Prisonnière*). Mede daardoor wordt Charlus op het einde van zijn leven een tragische figuur. In het laatste deel, *Le Temps retrouvé*, verschijnt hij weer, en juist dan bereikt hij zijn meest grootse gestalte.

Op de Champs Elysées komt de Verteller hem bij toeval tegen: hij ziet een oude man met starende blik moeizaam uit een rijtuig komen. Onder zijn strooien hoed komt 'een ongetemd woud van spierwitte haren' tevoorschijn, 'een witte baard (...) stroomde vanaf zijn kin'. (R IV, 438). Het is de baron de Charlus, herstellende van een beroerte. Je zou verwachten dat die beroerte hem zou hebben doen ineen-schrompelen tot een weerloze oude man. Dat is ook gebeurd, maar wonderlijk genoeg geeft het hem tegelijkertijd zijn ware gestalte, los van de gemaakte rol die hij zijn hele leven gespeeld heeft. Zijn masker is voorgoed gevallen. Maar wat of wie verschijnt er nu? Een 'oude gevallen prins [vanwege zijn verbanning uit de salon van Mme Verdurin] met de shakespeariaanse statigheid van een King Lear'. (R IV, 438) Net als King Lear aan het einde van het stuk – en net als de oude Oedipus met wie hij even later vergeleken wordt – heeft hij op zijn oude dag alles verloren en is zijn trots gebroken, maar wordt hij juist daardoor een tragische held, niet deerniswekkend, maar groots. Zijn snobisme, zijn 'aristocratische trots' (R IV, 438) heeft hij afgelegd. In plaats daarvan komt een 'morele trots', waardoor hij bij zijn volle verstand

zijn hoed afneemt voor Madame de Saint-Euverte, een burgerdame die hij vroeger genegeerd zou hebben.

Met deze laatste metamorfose bereikt Charlus zijn uiteindelijke, grandioze gestalte. Terwijl Montesquiou op zijn oude dag deerniswekkend was, is Charlus een *grand old man* geworden. Daarmee is het personage voorgoed ontstegen aan zijn model. Aan zijn ontwikkeling door de roman heen is goed te zien wat Proust voor ogen stond met een 'psychologie dans l' espace', een dieptepsychologie. Tijdens het slotbal, waar alle personages onherkenbaar oud blijken te zijn geworden, constateert de verteller dat ze geworden zijn tot:

poppen die, om herkenbaar te blijven, op verschillende niveaus tegelijk gelezen moeten worden (...) poppen die met de ogen, maar ook met het geheugen gezien moeten worden, poppen die baden in de immateriële kleuren van de jaren, poppen die de tijd veruiterlijken, de tijd die meestal niet zichtbaar is (...).
(R IV, 503)

Die poppen, zo blijkt aan het slot van *Le Temps retrouvé*, zijn waarlijk reuzen. Vrij vertaald luidt de laatste zin van de *Recherche*:

(...) terwijl ze in de ruimte maar een beperkte plaats innemen, nemen mensen [zoals Proust ze wil beschrijven] in de tijd een eindeloos uitgerekte plaats in want, net als reuzen, raken ze gelijktijdig aan tijdperken die ver uiteen liggen (R IV, 625).

Mensen in de tijd beschrijven, dat is wat Proust met zijn personages beoogde. De prijs daarvan zag hij heel duidelijk: 'ook al zou ik ze daardoor als monsterlijke wezens moeten afschilderen.' In 1921 klaagde Montesquiou tegen Proust: 'U hebt van mij een monster gemaakt!' Hij wist niet hoezeer hij daarin gelijk had, maar in een andere zin dan hij dacht.

Noten

- 1 'Il y a tant de clefs pour une porte qu'en vérité il n'y en a aucune,' zegt Proust in een van zijn brieven (*Correspondance*, deel XIX, 462).
- 2 'Je voudrais bien un peu de gloire, moi aussi. Je ne devrais plus m'appeler que Monteproust.' E. de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Proust*, Parijs, Flammarion, 1925, 216. Een schriftelijke bron hiervoor is er niet, het zou ook een aan hem toegeschreven uitspraak kunnen zijn.
- 3 Ibidem, 74.

- 4 'Le souverain des choses transitoires', ongepubliceerd artikel, waarschijnlijk uit 1894, *Essais et articles*, Gallimard Folio, 103.
- 5 Brief van 25 juni 1893 aan Montesquiou, *Lettres*, verzameld door F. Leriche, nr. 34, 105.
- 6 G. Painter, *Marcel Proust* I, Londen, Penguin, 1977, 122.
- 7 Ghislain de Diesbach, *Proust*, Perrin, 1991, 719.
- 8 G. Painter, *op. cit.* I, 120.
- 9 Deze memoires droegen de veelbetekenende naam *Les pas effacés* (1921). Proust vreesde de onthullingen erin zozeer dat hij een poging ondernam om bij de uitgever het boek te censureren. Maar de inhoud bleek nogal mee te vallen (Proust, *Lettres*, 1262).
- 10 De citaten uit de *Recherche* zijn ontleend aan de Franse Pléiade-uitgave in vier delen, Gallimard 1987-1989, afgekort: R. De Nederlandse vertalingen zijn van de auteur, tenzij anders vermeld.
- 11 *Correspondance*, deel XIII, 24.
- 12 *Correspondance* geciteerd door Painter, *op. cit.*, II, 312.
- 13 '(...) grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers (...)', R IV, 625.
- 14 'Je suis très fier que vous m'ayez vite reconnu dans la belle phrase que je vous permettais de ne pas deviner, et je serai très honoré d'être nommé dans la future édition (...) ' (brief van Robert de Montesquiou aan Proust, geciteerd door De Clermont-Tonnerre, *op. cit.*, 227). Zie ook R II, noot p. 1813.
- 15 *Het vervloekte ras*, vertaald door Marjan Hof, Amsterdam, Voetnoot, 2004, 8. Dit betreft een aparte Nederlandse uitgave van het eerste hoofdstuk van *Sodome et Gomorrhe*.
- 16 Ibidem, 12-13 (R III, 5). Deze gedachte komen we vaker tegen in de *Recherche*: Swann, die zijn hele leven lang heeft geprobeerd zijn joodse identiteit af te leggen, keert op zijn oude dag terug naar het geslacht van zijn voorvaderen. Met zijn grote neus en baard wordt hij vergeleken met een oud-testamentische profeet! Zoals Mallarmé dichtte: 'Tel qu'en lui-même l'éternité le change.' Dit geldt ook voor een andere, jongere Guermantes, Robert de Saint-Loup, die sneuvelt in de Eerste Wereldoorlog. Bij zijn begrafenis wordt zijn grafkist bedekt met een laken met daarop een grote G, ten teken dat hij bij zijn dood opgenomen wordt in het geslacht Guermantes.
- 17 Ibidem, 13 (R III, 6).

Bibliografie

- E. de Clermont-Tonnerre, *Robert de Montesquiou et Proust*, Parijs, Flammarion, 1925.
- G. de Diesbach, *Proust*, Parijs, Perrin, 1991.
- G.D. Painter, *Marcel Proust* I, Penguin, 1959.
- Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, 4 delen, afgekort als R I, II, enzovoort, Parijs, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987-1989.

Marcel Proust, *Correspondance*, 21 delen, texte établi et annoté par Ph. Kolb, Parijs, Plon, 1971-1993.

Marcel Proust, *Essais et articles*, Parijs, Gallimard Folio, 1994.

Marcel Proust, *Lettres (1879-1922)*, selectionnées et annotées par Françoise Leriche, Parijs, Plon, 2004.

Marcel Proust, *Het vervloekte ras*, vertaald door Marjan Hof, Amsterdam, Voetnoot, 2004.

Tekening van de (over) actieve essayist Herman Bang uit het satirische tijdschrift *Punch*, van 23 oktober 1890, Dert Kongelige Bibliothek, Kopenhagen.

HERMAN BANG

Persoon, personage en perceptie

Henk van der Liet

Sinds het midden van de jaren tachtig van de vorige eeuw is er in de Scandinavische literatuur, net als in de literatuur uit andere delen van Europa, sprake van een groeiende belangstelling voor genres waarin de grenzen van de belletrise worden opgezocht, uitgedaagd en opnieuw bepaald. Om met de Franse socioloog Bourdieu te spreken: er wordt stevig onderhandeld over de koerswaarde van de verschillende letterkundige genres. Romans, biografieën, memoires en willekeurig andere vormen waarin feit en fictie met elkaar verbonden zijn, ze dingen allemaal naar de gunst van de lezer. Met enige regelmaat wordt dan ook de noodzaak gevoeld om tot nieuwe genredefinities te komen die de lezer enige houvast bieden.

Het belang van genredefinities wordt mede aangewakkerd door de veranderende maatschappelijke opvattingen over wat tot het private domein gerekend wordt en wat niet. In de Scandinavische literatuur is de afgelopen jaren een geweldige opleving van allerlei soorten egodocumenten te zien. Ook wat dit betreft wijkt de literatuur van Scandinavië niet af van de rest van de Europese literatuur, maar de ontwikkelingen dienden zich in het Noorden wel heel markant en onverwacht aan. Het gaat om een breed spectrum aan teksten dat zich uitstrekt van historische en biografische werken die een zekere verwantschap met de historische roman vertonen tot teksten die zich op het breukvlak van fictie en autobiografische bekentenisliteratuur bevinden. Opvallend is de trendbreuk met de rijke Scandinavische traditie op het gebied van sociale, sociaal-realistische, collectieve en sterk lokaal georiënteerde (streek)romans, waarin het individuele personage alleen in functie van zijn of haar plek in een maatschappelijke context een rol speelt.¹

Om enig idee te geven van de ongekende veelzijdigheid van dit relatief onbekende en uiterst ambigue literaire veld volgen hier enkele vrij willekeurig gekozen voorbeelden. Onder de al wat oudere en meer traditionele werken, waarin historische subjecten centraal staan, bevinden zich romans als *Axel* (1986) van de Zweedstalige Finse schrijver Bo Carpelan, een biografie in dagboekvorm rond de Finse componist Jean Sibelius (1865-1957) en de historische roman *Det er svært at dø i Dieppe* (1985) van de Deen Henrik Stangerup over het levensverhaal van de criticus P.L. Møller (1814-1865), die een rol speelde in het leven en werk van zijn tijdgenoot de fi-

losoof Søren Kierkegaard. Een contemporaine tekst die op dit patroon van de ‘biografische kunstenaarsroman’ voortbouwt is Per Olov Enquists recent verschenen derdepersoonsautobiografie *Ett annat liv* (2008, *Een ander leven*), waarbij de vraag natuurlijk is of zoiets überhaupt wel kan – een autobiografie zonder ik-verteller.

Een andere radicale breuk met de genreconventies vindt plaats in de roman *Regissören* (2006, *De regisseur*) van de Zweed Alexander Ahndoril, waarin het ‘personage’ Ingmar Bergman onder eigen naam en in een uiterst herkenbare werkelijkheid is geplaatst. In dit geval is het de vraag of de tekst eigenlijk nog wel als roman betiteld mag worden en of er geen inbreuk is gemaakt op de persoonlijke levenssfeer van de echte Ingmar Bergman, die zich immers niet kon verweren tegen het beeld dat van hem als romanpersonage werd opgeroepen.² Van weer een heel andere orde is de roman *L* (2005) van de Noorse schrijver Erlend Loe, waarin evenmin duidelijk is waar de grens tussen autobiografie en fictie precies loopt.

Tot slot van dit beknopte steekproefje in het zeer omvangrijke terrein van de Scandinavische (auto)biografische genres wil ik wijzen op de Deense schrijver-kunstenaar Claus Beck-Nielsen, of liever gezegd de – naar eigen zeggen – overleden schrijver met die naam wiens nalatenschap wordt beheerd door een mysterieus collectief dat opereert onder de naam Das Beckwerk. Uitgaven van dit fenomeen zijn onder andere *Claus Beck-Nielsen (1963-2001)* (2003), *Selvmondsaktioner* (2005) en *Suverænen* (2008). Samen vormen de boeken een politiek-satirisch drieluik over hoe er in respectievelijk Europa, Iran en de Verenigde Staten tegen het verschijnsel democratie wordt aangekeken. Hoewel er zelfs een grafsteen van de auteur bestaat, lijkt het eerder te gaan om een consequent doorgevoerde performance of een artistiek experiment dan om een literaire vorm die door andere auteurs overgenomen zal worden.³

Met andere woorden: allerlei soorten tekst waarin subjecten gecreëerd, geconstrueerd of gedeconstrueerd worden staan in de actuele Scandinavische literatuur sterk in de belangstelling. Opmerkelijk is ook de grote interesse voor de persoon áchter het werk, wat blijkt uit het sterk toegenomen *event*-karakter van veel literaire gebeurtenissen zoals prijsuitreikingen, *poetry slams*, verkiezingen en festivals.⁴ Al deze zaken wijzen in dezelfde richting, namelijk dat het uiteindelijk toch auteurs van vlees en bloed zijn en niet geconstrueerde entiteiten voor wie potentiële lezers warmlopen.

De schrijversbiografie

Het genre van de schrijversbiografie had in de loop van de twintigste eeuw een merkwaardig wisselend prestige en aanzien. Door de komst van vele literatuurwetenschappelijke en historisch-biografische studies dreigde de literaire schrijversbiografie gaandeweg overbodig te worden. De schrijversbiografie werd steeds meer

gezien als een suspect genre dat eigenlijk geen plaats verdiende in de literatuurwetenschap. Door de zegetocht van het *new criticism* in de naoorlogse periode leek uitsluitend de tekst en niet het schrijvende subject in de literatuurwetenschappelijke belangstelling te staan. Toch gaf de schrijversbiografie zich niet zonder slag of stoot gewonnen. De wetenschappelijke, monografische studie van een oeuvre, met de auteursbiografie als belangrijke bron, bleef bestaan en zeker in de Angelsaksische wereld bleef dit genre ook een belangrijke positie innemen in de literatuurwetenschap. In Scandinavië werd de schrijversbiografie tot op zekere hoogte gedoogd als een vorm van popularisering van de literatuurgeschiedenis. Toch is er de laatste decennia ook hier veel veranderd ten faveure van de academisch gefundeerde schrijversbiografie. Er verscheen een aantal grote biografische werken over canonieke auteurs als Søren Kierkegaard, Henrik Ibsen, Selma Lagerlöf, Knut Hamsun en Johannes V. Jensen.

Uit de drie ingrediënten ‘persoon’, ‘tijd’ en ‘oeuvre’ kunnen verschillende soorten biografische werken ontstaan. De belangrijkste zijn de biografie als monument, de psychobiografie, de existentiële biografie en de *life-and-letters*-biografie.⁵ Een schrijver die een collega-auteur tot hoofdpersoon van een nieuw literair werk maakt, kan zijn tekst in meer of mindere mate fictieel maken. Afhankelijk van de mate waarin de historische feiten gerespecteerd worden, wordt zijn werk als roman of als biografie opgevat. Aan de ene pool staat de historisch-biografische studie, waarin feiten, jaartallen en authentieke bronnen de uitgangspunten voor de narratieve representatie vormen, terwijl de andere pool gevormd wordt door de vrije fantasie van de auteur die dingen verzint en feiten met elkaar verbindt die niet door historische bronnen worden gestaafd, maar die ook niet helemaal onmogelijk hoeven te zijn.

Deze twee uitersten zijn niet meer dan hypothetische tegenstellingen en in de literaire praktijk van alledag komen ze in zo’n pure vorm niet voor. Sinds Foucault en zijn nijvere mede-deconstructivisten aan het gezag van de auteur zijn gaan morelen, is er al helemaal weinig meer over van het uitgangspunt dat een auteur zijn tekst soeverein organiseert en beheerst. Nu lijkt het soms wel alsof de tekst en de lezer de baas zijn geworden en alsof het alleen gaat om het narratieve spel, de discursieve veelheid aan tekstuele en contextuele relaties die de lezer kan en wil realiseren. Die verschuiving van het primaat van de auteur naar het primaat van de tekst zelf, van het centripetale perspectief van de auteur naar het centrifugale van de tekst of de verschuiving van constructie naar deconstructie wordt echter tegengegaan – of in elk geval gecompenseerd – doordat er tegelijkertijd in de teksten veel aandacht is voor het subject. Dat wil zeggen, vooral voor het subject dat door de tekst gegenereerd wordt.

Cruciaal in de discussie over de status van de tekst en de schrijver is de spanning tussen enerzijds de weergave van de naakte historische feiten en anderzijds de verschillende ‘waarheden’ die daaruit gedestilleerd kunnen worden. We geloven niet

meer in dé waarheid en dé feiten en vinden het belangrijker om te zien wat de auteur met zijn feiten doet, hoe hij deze als narratief startpunt kiest en hoe hij ermee omgaat. Dit keuzeproces leidt weer tot nieuwe feiten en reflecties.

Het is opvallend hoe traditioneel biografen nog altijd de persoonlijkheid en de persoonlijkheidsontwikkeling van de auteur die het onderwerp is benaderen en weergeven. Hoewel veel contemporaine biografen met het oog op de fragmentatie van het moderne individu het klassieke, chronologische, samenhangende en teleologische levensverhaal vervangen door andere minder coherentie nastrevende vormen waarbij gebruikgemaakt wordt van narratieve figuren als pro- en metalepsis, blijft de kern van de biografie vrijwel altijd onaangetast.

Het meest interessante aspect aan de schrijversbiografie is in mijn ogen het feit dat taal en tekst niet alleen in het centrum staan van het leven dat beschreven wordt, maar tevens het enige middel zijn waarvan een biograaf zich bedient. De auteur, een schepper van teksten, is zelf onderwerp van een andere tekst en daarmee wordt in een goede biografie de relatie tussen beide teksten de metaliteraire spil waar ze om draait. De biografische tekst legt uit hoe leven, geheugen, taal en tijd op verschillende niveaus in het betreffende werk functioneren en daarmee is de biografie wat mij betreft terug in het geesteswetenschappelijke domein.

De literatuurwetenschappelijke discussie over de biografie kan aan de hand van een aantal vragen en uitgangspunten gevoerd worden. Allereerst betreft dat de vraag hoe de biograaf is omgesprongen met zijn bronnenmateriaal. Welke bronnen stonden hem of haar ter beschikking? Zijn er historische bronnen zoals dagboeken, brieven, ooggetuigenverslagen en dergelijke gebruikt? Of heeft de biograaf zich uitsluitend gebaseerd op de literaire werken van de auteur? De beschikbaarheid en toegankelijkheid van het bronnenmateriaal worden uiteraard bepaald door de tijd waarin de biograaf leeft. Hoewel er verschillende soorten bronnen worden gebruikt bij het reconstrueren van het levensverhaal en de nadruk steeds meer is komen te liggen op de manieren waarop die bronnen narratief worden ingezet, is de vraag naar de authenticiteit van de bronnen ook nog altijd belangrijk.

Een andere kwestie is dat levensverhalen constructies kunnen zijn van mythische aard die de gebiografeerde persoon zelf gedurende zijn leven al mede heeft vormgegeven, maar dat het ook patronen en varianten hierop kunnen zijn, die later pas gevormd werden. In het eerste geval is er sprake van een bewuste poging om de canonisatie direct te beïnvloeden en in het tweede geval gaat het om indirecte beïnvloeding van *post factum* canonisatie.

Het komt tegenwoordig ook regelmatig voor dat niet zozeer de bronnen of het levensverhaal van de auteur in kwestie op de voorgrond staan als wel het proces om die bronnen te vinden en te ontsluiten. Het literair-historische 'schatgraven' wordt hoofdonderwerp. Een chiquer wetenschappelijk woord hiervoor is 'biografische metafiction', dat wil zeggen dat de reflectie op het biografische proces en het

schrijfproces zelf in de tekst nadrukkelijk op de voorgrond staan.⁶ Zodoende krijgt de biografie als metagenre voor de sterk hermeneutisch georiënteerde geesteswetenschappen een nieuwe impuls. Een minder aantrekkelijk aspect is echter dat deze biografieën vaak over auteurs gaan die al een zekere canonieke status hebben en dat de biografen de algemene canoniseringprocessen verder versterken.

Geen enkele biograaf koestert nog de gedachte in staat te zijn om de geschiedenis exact zo weer te geven als deze zich in het verleden heeft afgespeeld. Er is veel te zeggen voor het zichtbaar maken van latere ingrepen in het historische materiaal, waardoor nieuw biografisch werk de sporen van de tijd met zich zal meedragen en zich ook actief zal verhouden tot eerdere biografen en hun interpretaties. Het verleden wordt dus niet nagebootst, maar de sporen van de tijd worden (opnieuw) zichtbaar gemaakt. Voor de literaire biografie lijkt het inzichtelijk maken van de temporele distantie een van de belangrijkste bestaansgronden te zijn geworden.

Dorrit Willumsen: *Bang*

In deze bijdrage zal ik trachten wat ordening aan te brengen in de continu evoluerende Scandinavische literaire biografie. Daartoe zal hier één specifieke casestudy centraal staan, namelijk de romanbiografie *Bang* (1996) over het leven van de Deense auteur Herman Bang, geschreven door zijn landgenote Dorrit Willumsen (1940).

Bang was het derde biografische boek van Willumsen.⁷ Eerder publiceerde ze *Marie* (1983), een roman over het leven van Madame Tussaud, en *Klædt i purpur* (1990), een roman over het leven van de Byzantijnse keizerin Theodora (circa 500-548).⁸ De meest recente historische biografie van Willumsen is *Bruden fra Gent (De Gentse bruid)* uit 2003, over Elisabeth (1501-1526), de dochter van keizer Karel V en tevens de vrouw van de Deense koning Christiaan II.⁹ In tegenstelling tot haar eerdere historisch-biografische werk is het kenmerkende van *Bang* dat het onderwerp een literaire auteur is die door een collega-schrijver in een literair genre beschreven wordt.

In *Bang* staat namelijk de schrijver, acteur, journalist, bohemien en regisseur Herman Bang (1857-1912) centraal. Hij was een van de belangrijkste Scandinavische prozavernieuwers in de grote bloeiperiode van de moderne Noord-Europese literatuur, vanaf circa 1870 tot circa 1910. Bang was ook een van de pioniers van nieuwe opvattingen over de rol van de schrijver in het publieke debat en de media, hier gemakshalve aangeduid als 'de publieke ruimte'. *Bang* is tevens van belang omdat het de grenzen van het genre van de literaire biografie opzoekt en fundamentele vragen opwerpt over de rol en betekenis van historisch bronnenmateriaal bij het (her)scheppen van een persoon als literair personage.

Dat Dorrit Willumsen met dit boek vele Scandinavische literaire prijzen in de wacht wist te slepen, is mede te danken aan de grote faam die haar hoofdpersoon,

Herman Bang, bijna een eeuw na zijn dood nog altijd in de Scandinavische literaire wereld geniet. Rond zijn 150ste geboortedag in 2007 werden veel manifestaties en symposia gehouden en er kwam een nieuwe tiendelige uitgave van zijn verzamelde romans en korte verhalen.

Zeker niet onbelangrijk is ook het feit dat Bang deel uitmaakte van de beweging die de Scandinavische literatuur een centrale plaats gaf in de moderne Europese literatuurgeschiedenis. Vanaf 1870 ontstond er in Noord-Europa een cultureel klimaat dat een aantal uitzonderlijke talenten voortbracht. Deze beweging wordt in Scandinavië aangeduid als ‘de moderne doorbraak’, waarin prominente schrijvers als Bjørnson, Ibsen, Strindberg, Jacobsen en ook Bang een hoofdrol vervulden. Tevens is dit het tijdsgewricht waarin de auteur een publieke rol kreeg en definitief evolueerde in de richting van de plaats die schrijvers in het huidige culturele landschap innemen. Internationale verdragen over erkenning van het auteursrecht, beginnend bij de conventie van Bern in 1886, zijn daarbij zeer belangrijk geweest, evenals de razendsnelle technologische ontwikkelingen op het gebied van de pers aan het einde van de negentiende eeuw.¹⁰

De naam Herman Bang zal de meeste Nederlandse lezers niet erg bekend voorkomen, maar dat is zeker niet altijd zo geweest. Bang was een zeer gevierde auteur in het Europese fin de siècle en ook in het Nederlandse taalgebied werd zijn oeuvre van meet af aan met grote belangstelling gevolgd. Het is opvallend hoe snel de werken van Bang in Nederlandse vertaling verschenen. Al zijn hoofdwerken, inclusief een van zijn relatief onbekende toneelstukken, verschenen in het Nederlands. In totaal gaat het om zo’n twintig titels en daarmee behoort Bang tot de tien meest vertaalde Deense belletteristen in het Nederlands.¹¹ Na de Tweede Wereldoorlog echter verbleekte de ster van Bang – net als van veel andere Scandinavische schrijvers – en sindsdien verschijnen er nog slechts mondjesmaat (nieuwe) vertalingen. In 1981 verscheen een van zijn belangrijkste romans, *Tine* (1889), in het Nederlands,¹² twee jaar later volgde een bundel novellen, *De raven*, inclusief een autobiografische schets,¹³ en recent is een van de hoogtepunten uit het oeuvre van Bang, *Aan het spoor* (*Ved Vejen*, uit 1886), opnieuw vertaald.¹⁴

Reizen, vluchten, schrijven

De belangrijkste persoonlijke bronnen die de hedendaagse biograaf van Bang ter beschikking staan, zijn naast de archivalia zelf vooral Bangs brieven, die in de jaren na zijn dood verschenen.¹⁵ We beschikken over de handschriften en brieven in de Koninklijke Bibliotheek te Kopenhagen, een aantal gedrukte brievenbundels, de werken van Bang, zowel zijn belletterie als essayistiek en zijn enorme journalistieke oeuvre, beeldmateriaal en tot slot al hetgeen anderen over Bang hebben gepubliceerd, zowel tijdens zijn leven als daarna. Het beeldmateriaal wordt als

historische bron te vaak over het hoofd gezien, terwijl dit in mijn optiek juist zo belangrijk is voor een goede beschrijving van Bang. Beeldmateriaal kan uiteraard aanleiding zijn voor belangrijke nuancerings- en aanvullingen op schriftelijke bronnen.

Het oeuvre van Bang in boekvorm is relatief beperkt. Zijn journalistieke oeuvre is daarentegen zeer omvangrijk en sinds kort ook ten dele in boekvorm in het Deens toegankelijk. Over Herman Bang werd tijdens zijn leven al veel geschreven en er is een enorme hoeveelheid documenten, krantenartikelen en memoires bewaard gebleven. In dit omvangrijke materiaal treffen we het imago aan dat Bang van zichzelf wenste te scheppen, maar we vinden ook stukken van het beeld terug dat anderen van hem maakten. Door de veelheid aan bruikbare en gemakkelijk toegankelijke bronnen is er voor de biograaf nog maar weinig ruimte over voor fantasie en verbeelding.¹⁶ Een belangrijke vraag die hiermee samenhangt is natuurlijk hoe een auteur als Willumsen bij het schrijven van een literatuurhistorische romanbiografie is omgegaan met die bronnen. Op welke manier bijvoorbeeld gebruikt zij de personages en de gebeurtenissen uit Bangs literaire teksten in haar levensverhaal van de schrijver, die immers deze teksten zelf heeft geschreven? Met andere woorden: wat is de status van het fictionele materiaal als onderdeel van een biografische tekst?¹⁷

Laten we eens kijken hoe Willumsen deze vragen en problemen heeft opgelost. Welke balans heeft ze gevonden bij het scheppen van een nieuw literair personage en hoe is ze omgegaan met de literaire nalatenschap van Bang, inclusief de personages die hij ooit heeft bedacht? Belangrijk is vast te stellen wat de rode draad, het leidmotief in de tekst is. In *Bang* is dat 'de reis'.¹⁸ Er komen in het boek meerdere reizen voor, maar de belangrijkste is de laatste grote reis die Bang aan het einde van zijn leven ondernam en waarmee de biografie zowel begint als eindigt. Wat een wereldreis had moeten worden, via Europa naar Amerika en Azië en terug, eindigde in Ogden in de staat Utah in de Verenigde Staten, waar Bang op 29 januari 1912 overleed. Vanuit het perspectief van deze laatste reis is de hele romanbiografie opgebouwd. Je zou het een panoramische terugblik kunnen noemen vanuit die laatste treincoupé. Dit is weliswaar een weinig originele oplossing, maar ze is wel in overeenstemming met het sterk visuele en scenische karakter van het oeuvre van Bang en zijn markante publieke verschijning.¹⁹

Bepalend voor de compositie van *Bang* is dat de verhaallijnen vanuit deze laatste reis teruggaan in de tijd. De gehele tekst is dus retrospectief geschreven, waarbij de treinreis de eenzaamheid van Bang op dramatische wijze onderstreept, bovenal omdat hij in de Verenigde Staten vreselijk onthand was doordat hij – taalkunstenaar en geboren performer – geen woord Engels sprak. De Duitse literatuurwetenschapper Joachim Grage zegt hier in een essay het volgende over:

Bang läßt in den Stunden vor seinem Tod sein Leben, chronologisch geordnet, Revue passieren. Etappenweise, kontinuierlich unterbrochen von den Sprüngen in die Gegenwart der USA-Reise, wird die Lebensgeschichte erzählt. Obwohl vom Ende des Lebens her organisiert, folgt die Romanbiographie auf diese Weise dennoch der Chronologie der Ereignisse.²⁰

In de gehele hoofdttekst beperkt de verteller zich tot het bewustzijn van de historische persoon Herman Bang. Het slot van *Bang* is een soort naschrift dat duidelijk losstaat van de hoofdttekst. Het bevat een beschrijving van de aankomst van het stofelijk overschot van Bang in Kopenhagen en de teraardebestelling.

Maar de betekenis van de reis als *leidmotief* gaat nog verder in *Bang*. Ook gebeurtenissen uit het verleden van Bang zijn meestal verbonden met reizen, vertrekken, opbreken of vluchten. Steeds vanuit een situatie van instabiliteit, tegen de achtergrond van 'vertrek' en 'beweging', beschrijft Willumsen de verschillende fases in het leven van Bang. Ze verwerkt in *Bang* de 'mythe' die Bang zelf rond zijn eigen levensverhaal construeerde en die hij ook in zijn oeuvre meerdere malen autobiografisch verwerkte.²¹ Maar deze alom gevoelde mobiliteit had zeker ook te maken met de tijd waarin Bang leefde. Het was immers een periode waarin de moderniteit zich aankondigde, en die begon met een explosieve groei van transport en communicatie. In zekere zin heeft Willumsen de rusteloosheid, het eeuwige onderweg zijn, de nervositeit van de nieuwe tijd tot de belangrijkste kenmerken van de figuur Bang gemaakt. Ze heeft tevens een aantal scènes uit het literaire oeuvre van Bang gekozen om dat beeld te onderbouwen. Het gedwongen vertrek uit het paradijs van zijn jeugd, het lieflijke eilandje Als in Zuid-Jutland, wordt door Willumsen gebruikt als een onuitwisbare, traumatische gebeurtenis en daarmee volgt ze zowel het beeld dat Bang van zichzelf gaf als dat van zijn latere biografen. De openingswoorden uit het tweede hoofdstuk van *Bang* zijn wat dat betreft allesbepalend: '[Het eiland] Als is zijn verloren paradijs.'²²

Vanaf het moment dat het gezin het geboortehuis op Als moest verlaten doordat Denemarken in 1864 de oorlog met Pruisen verloor, is Bang ook in figuurlijke zin een *displaced person*. Hij is nergens meer thuis, veroordeeld tot onafgebroken onderweg zijn en hij komt eigenlijk nooit ergens op zijn bestemming aan – zelfs niet in de dood: bij de teraardebestelling werd hij naar later bleek in het verkeerde graf gelegd. Een ander symbool van ontheemding zou men de beide testamenten die Herman Bang naliet kunnen noemen. Het ene was een openbaar testament, waarin hij de twee zoontjes van zijn hospita uit zijn studententijd tot erfgenamen maakte, terwijl hij hen nauwelijks kende.²³ Een ander 'testament' bevatte een tekst die hij liet optekenen door de Duitse psycholoog dr. Wasbutzki. Deze mocht pas na zijn dood gepubliceerd mocht worden (*Gedanken zum Sexualitätsproblem*, 1922).

Het genoemde reis- of vluchtmotief doordeesemt *Bang* op alle niveaus. Het is bepalend voor de psychologische gesteldheid van de hoofdpersoon en een belangrijk kenmerk van de tijd waarin hij leefde en waarin de roman zich afspeelt. De vele reizen die Bang maakte voerden hem ook steeds verder weg van zijn oorsprong. Bang zou echter pas na zijn dood de wereld écht veroveren, doordat zijn novelle *Les quatre diables* (1885) in Hollywood verfilmd werd en over de hele wereld furore maakte.²⁴ Het navrante hiervan is dat het belangrijkste instrument waarover Bang beschikte, de taal, op die manier ondergeschikt werd gemaakt aan het beeld – het was immers een stomme film. De taal was zijn grootste gave en tegelijkertijd ook zijn grootste handicap, iets wat Willumsen in de openingsscène prachtig uitbeeldt als op zijn hotelkamer de telefoon maar blijft overgaan en Bang steeds ophangt omdat hij niets begrijpt van wat er tegen hem gezegd wordt aan de andere kant van de lijn. Midden in de miljoenenstad New York is hij eenzaam en compleet geïsoleerd. Naast het reizen springt ook het *Vanitas*-motief in het oog. De drang om steeds door anderen gezien te worden en de angst voor de ouderdom, of althans voor het tonen van de uiterlijke tekenen van het ouder worden, waren kenmerkend voor Bang. Deze aspecten keren ook veelvuldig terug in *Bang*. De zelfenscenering, de mislukte droom om toneelspeler te worden, het zich opzichtig kleden en gedragen, kortom het uiterlijk vertoon wordt steeds weer door Willumsen benadrukt.

Herman Bang stond met één been in de negentiende-eeuwse burgerlijke cultuur en met het andere in de moderniteit, de twintigste eeuw. Hij hield van de luxe en de levensstijl van de adel en gedroeg zich als een grand seigneur, maar had daar niet de middelen voor. Hij leefde zijn hele leven van de benepen voorschotten en honoraria die uitgevers en impresario's hem gunden, maar een stabiele bron van inkomsten had hij nimmer.

Bang bewoog zich als schrijver in het overgangsgebied tussen belletrise en journalistiek, tussen literatuur als kunst en als tekstproductie.²⁵ In de loop van de negentiende eeuw hadden zich een enorme groei en professionalisering van de tekstproductie voorgedaan. De journalistiek werd steeds belangrijker als bron van inkomsten voor grote groepen auteurs. Kranten en tijdschriften betaalden over het algemeen goed, waardoor de auteur niet langer afhankelijk was van het al dan niet publiceren van zijn manuscript door een uitgever. Ook zien we in de naturalistische literatuur en de kritiek in de late negentiende eeuw een zekere wetenschappelijke ambitie doorklinken; de literatuur werd door sommigen als het wetenschappelijk discours van de nieuwe tijd gezien, omdat zij in staat zou zijn om vluchtige stemmingen en verborgen verbanden te verhelderen en te analyseren.²⁶

De auteurs van artikelen in tijdschriften, jaarboeken en almanakken waren ook zelf vaak en intensief het onderwerp van wat we tegenwoordig roddelbladen zouden noemen. Daarnaast werd over hen geschreven in satirische blaadjes van het type *Punch*, dat in veel landen, ook in Scandinavië, navolging vond. In dergelijke bladen, die in enorme oplages verschenen, werden auteurs, kunstenaars, maar ook politici

en andere publieke figuren op de hak genomen. En aangezien er in kranten maar mondjesmaat illustraties stonden afgedrukt – meestal lithografieën, maar nog geen foto's –, wisten veel mensen vaak alleen via dit soort satirische of humoristische kanalen hoe iemand er bij benadering uitzag.

Daarom is het zo interessant om de wisselwerking te zien tussen tekst en beeld in het geval van Bang als historische figuur. Het uiterlijk, de façade en het ophouden van de schone schijn nemen in de overige werken van Willumsen, vanaf haar allereerste novellen en romans tot aan haar laatste werken, een belangrijke plaats in.²⁷ In het (vroeg) oeuvre van Willumsen gedragen vooral de vrouwen zich als een soort robots of bewegende paspoppen; het zijn figuren wier innerlijk en uiterlijk onmogelijk valt te scheiden. De directe relatie tussen het uiterlijk van een personage en zijn psyche is een stilistisch en compositorisch kenmerk in het oeuvre van Willumsen dat ze ook in *Bang* gebruikt.

Wat betreft haar verteltechniek tracht Willumsen steeds binnen de mentale en discursieve horizon van haar hoofdpersoon te blijven.²⁸ Ze citeert voornamelijk uit Bangs eigen brieven en laat de wereld uitsluitend zien vanuit zijn perspectief. Willumsen gaat in deze romanbiografie voor een belangrijk deel voorbij aan de historische en vooral politieke context waarvan Bang deel uitmaakte. Zodoende worden zaken als de wijze waarop hij zijn homoseksualiteit etaleerde en de publieke hoon die hem hierdoor ten deel viel te sterk als algemene uitdrukkingsvormen gezien en onvoldoende in verband gebracht met de politieke en maatschappelijke realiteit van dat moment. Dit blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat Bang niet zozeer vanwege zijn homoseksualiteit Duitsland werd uitgezet, maar vanwege het beledigen van de Duitse keizer. Willumsen heeft vooral zijn tragische persoonlijkheid willen beschrijven en in mindere mate een persoon in zijn tijd. In zijn studie over *Bang* stelt de eerder aangehaalde literatuurwetenschapper Joachim Grage dan ook:

Willumsens Romanfigur entpuppt sich so als das Image, das der reale Bang selbst in die Welt gesetzt hat.²⁹

Tot besluit

Naarmate de roem van Bang in de loop der jaren groter werd, werd het ook moeilijker om in de beschrijving van die periode de grenzen tussen de private bronnen – zoals zijn brieven – en zijn literaire werk te trekken, moeilijker ook om zijn personages niet als directe klonen van zijn eigen persoon te zien. Bang schreef over tragische personages en had zonder twijfel een extra zintuig voor het tragische. Die tragiek heeft niets te maken met het reismotief en ook weinig met zijn seksuele geaardheid, maar met de komst van de moderne schrijver als tekstproducent voor een groot en anoniem publiek. Het tragische aura komt ook pas later in zijn oeuvre echt tot ontwikkeling en

krijgt een enorme vlucht in de latere canonisatie van Bang in de literatuurgeschiedenis. Hierdoor wordt hij te weinig gezien op een manier die hem veel meer recht zou doen als literatuurhistorische grootheid: als prozavernieuwer en literair impressionist. In plaats van als auteur op de voorgrond te staan, zou Bang het liefst zijn verdwenen achter zijn personages, maar de literatuurhistorici hebben hem die onopvallende rol niet gegund. In veel literatuurgeschiedenissen moet hij nu, zwaarmoedig van *spleen* en levensmoeheid, de tragische en naar erkenning hunkerende schrijver uithangen.

Maar wie het journalistieke oeuvre van Bang bestudeert, merkt dat hij allesbehalve miskend of over het hoofd gezien werd. Ook de tientallen karikaturen en de ontelbare foto's die er van Herman Bang in omloop waren geven aan dat hij juist op een heel effectieve manier aan *imagebuilding* en *-maintenance* deed. Laten we daarbij evenmin over het hoofd zien dat er al in 1885, nog voor hij bij het grote publiek bekend werd, een wassenbeeld van Bang voor het publiek te bezichtigen was in het beroemde Skandinavisk Panoptikon in Kopenhagen.

Foto van het interieur van het in 1885 geopende *Skandinavisk Panoptikon*, het eerste wassenbeelden kabinet in Denemarken. Herman Bang is prominent aanwezig en leunt links, theatraal tegen een pilaar. De nagebootste ruimte is het bekende Café à Porta aan Kongens Nytorv te Kopenhagen, sinds 1792 tot op heden een bekende pleisterplaats voor de Kopenhaagse *beau monde*. Onder de aanwezigen zijn de Noorse auteur Jonas Lie (1833-1903) en de Denen Erik Skram (1847-1923) en Sophus Schandorf (1836-1901), destijds schrijvers van naam en faam. Jaartal onbekend.

Opvallend genoeg maakt de biografie van Willumsen, waarin zoveel aandacht is voor het reismotief, geen gewag van het interessante feit dat Bang ook initiatiefnemer was van Danmarks Turistforening, de Deense vvv. Hoezo tragisch? Reizen was onderdeel geworden van een nieuwe, moderne levensstijl, in die eerste jaren nog vooral voorbehouden aan kunstenaars, schrijvers en bohemiens, maar al spoedig ook binnen het bereik van bredere lagen van de bevolking. Het reizen was voor Bang niet uitsluitend verbonden met vluchten, maar had blijkbaar ook iets positiefs. Daarmee valt een belangrijk deel van het tragische aureool dat rond Bang gesponnen was weg – een beeld dat naar mijn overtuiging vooral vanuit een nationalistisch geïnspireerde canon en later door een homo-emancipatorische tegencanon, steeds maar weer benadrukt werd. Door het tragische zo sterk te belichten is de impressionistische stilist en taalvernieuwer Bang sterk naar de achtergrond gedrongen ten faveure van de tragische en altijd ontheemde Bang.

Noten

- 1 Op deze traditie, die teruggaat op de literatuur uit het begin van de twintigste eeuw, is het stereotiepe beeld dat veel Nederlandstalige lezers van de Scandinavische literatuur hebben nog voor een groot deel gebaseerd. Zie in dit verband Grit 1994, 120-126.
- 2 Toen *Regissören* verscheen was de toen 88-jarige Bergman bepaald *not amused*. Ahndoril hield echter vol dat het om fictie ging en beriep zich op zijn recht op literaire vrijheid. Wanneer een titel in dit essay vertaald is, dan geeft dit aan dat er van dat boek een Nederlandse vertaling voor handen is.
- 3 Zie hierover onder meer Van der Liet 2007, 263-285.
- 4 Ook dat doet zich in de Nederlandse literatuur voor. Te denken valt daarbij aan de ophef rond de jongste verkiezing van de dichter des vaderlands, de sponsoring van de Nederlandse Spoorwegen, de CPNB-acties met het verstrekken van gratis boeken, het prominente mediaoptreden van een aantal auteurs, bijvoorbeeld op het Crossing Border Festival, enzovoort.
- 5 Zie onder meer Jørgensen 1995 en Richard en Jensen 1999, 18.
- 6 Een bekend voorbeeld hiervan is *Flaubert's Parrot* (1984) van Julian Barnes.
- 7 Zie voor een Engelstalig overzicht van het oeuvre van Dorrit Willumsen: <http://www.danishliterature.info>, en zoek onder Author Profiles.
- 8 De vrouw van keizer Justinianus.
- 9 De Nederlandse vertaling, door K. de Vries, verscheen in 2005.
- 10 Denemarken ratificeerde dit verdrag pas in 1903.
- 11 Zie Grit 1994, 115 en Grit 1986, 39-40.
- 12 *Tine*, vertaald door Annelies van Hees, Amsterdam, Meulenhoff, 1981. *Tine* was het eerste boek van Bang dat in het Nederlands verscheen, slechts twee jaar na het Deense origineel van 1891. Vermeldenswaard is dat destijds de ondertitel luidde: *Roman uit den*

jongsten Duitsch-Deenschen oorlog, maar dat toen in 1921 een nieuwe vertaling van *Tine* verscheen de ondertitel veranderd was in: *Een roman van liefde*.

- 13 *De raven*, vertaald door J.C. Torringa-Timmer, Bussum, Agathon, 1974.
- 14 *Aan het spoor*, vertaald en van een nawoord voorzien door G. Cruys, Amsterdam, Van Genneep, 2008. De eerste Nederlandse vertaling, van R. Crous, getiteld *Aan den weg*, stamt uit 1905 en verscheen bij Becht in Amsterdam.
- 15 De belangrijkste brievenverzamelingen zijn: *Herman Bangs Vandreaar. Fortalt i Breve til Peter Nansen* (1918) en *Herman Bang. Breve til Fritz* (1951). Een derde brievenbundel is: H. Bang, *Det er Liv eller Død. 32 breve*, geselecteerd en becommentarieerd door O. Knudsen, S.I., Aschehoug, 1994. Deze bundel is samengesteld uit de beide voornoemde werken en bevat geen nieuw materiaal.
- 16 Zie bijvoorbeeld Richard en Jensen 1999, 76.
- 17 Zie bijvoorbeeld Richard en Jensen 1999, 77.
- 18 De reis als leidmotief is in de Europese literatuurgeschiedenis op vele manieren gecontextualiseerd, vooral in de christelijke traditie in het verlengde van het motief van de levensweg, met daarvan afgeleid de stadia op de lijdensweg, de weg van goed en kwaad.
- 19 Ook sluit het reismotief aan bij andere films en boeken over schrijverslevens, zoals de biografie over de schrijver Johannes V. Jensen (1873-1950) van L. Handesten, *Johannes V. Jensen. Liv og værk* (2000) en de film *At skrive eller dø* (Schrijven of sterven) van O. Roos uit 2006 over het leven van de schrijver Henrik Stangerup (1937-1989). In beide gevallen is de reis een metafoor en in het geval van Stangerup is de (trein)reis zelfs het belangrijkste structuurelement, het topos bij uitstek, van het levensverhaal.
- 20 Grage 2000, 152.
- 21 Zoals in *Tine*, *Det hvide Hus* (1898) en *Det graa Hus* (1901).
- 22 *Bang*, 26.
- 23 Van Walkendorff Kollegium.
- 24 Zie Richard en Jensen 1999, 78. De novelle verscheen eerst in de bundel *Excentriske Noveller* (1885) en werd in 1911 verfilmd door Alex Christensen. Wereldberoemd werd echter de verfilming van de Duitse Hollywoodregisseur F.W. Murnau uit 1928. Teksten van Bang zijn veelvuldig verfilmd, zo is de roman *Mikaël* (1904) door de beroemde regisseur C.Th. Dreyer verfilmd. Opmerkelijk is dat slechts een paar maanden na de première in 1924 de Nederlandse vertaling uit 1905 opnieuw verscheen (2de en 3de druk) bij De Wereldbibliotheek, met in beide drukken zeven foto's uit de film van Dreyer. Zie voor een impressie van de film:
http://dnfx.dfi.dk/pls/dnf/pwt.page_setup?p_pagename=dnffulldvis&p_parmlist=filmid=7556#visflash.
- 25 Het is wellicht aardig om op te merken dat dit onderscheid in het Deens heel precies is aan te geven. Je kunt spreken van een schrijver (*forfatter* of *skribent*) als het om iemand gaat die tekst produceert, maar als het gaat om een schrijver van poëzie of proza spreekt men van een *digter*.

- 26 Zie Lehrmann 2001, 11. Te denken valt aan de literatuurkritiek van onder meer Sainte-Beuve en Taine.
- 27 Bijvoorbeeld haar debuut *Knagen* uit 1965 of de verhalen in *Den dag jeg blev Honey Hotwing* (2005).
- 28 Zie Grage 2000, 152.
- 29 Grage 2000, 159.

Bibliografie

- P.R. Backschneider, *Reflections on Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2001 [1999].
- S. Baggesen, 'Forfatterskabsmonografien som litteraturvidenskabelig genre', T. Bredsdorff en F. Hauberg Mortensen (red.), *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1995, 101-114.
- H. Bang, *Herman Bangs Vandreaar. Fortalt i Breve til Peter Nansen*, København, Henrik Koppels, 1918.
- H. Bang, *Gedanken zum Sexualitätsproblem*, Bonn, A. Marcus und E. Webers, 1922.
- H. Bang, *Mikaël*, vertaald door D. Logeman-Van der Willigen, Amsterdam, Wereldbibliotheek, 1925 (3^e druk, volksuitgave, met foto van de auteur en zeven foto's uit de film van Carl Th. Dreyer uit 1924).
- H. Bang, *Breve til Fritz*, København, Westermann, 1951.
- H. Bang, *Vekslende Themaer I-IV*, S. Rasmussen red., København, DSL/C.A. Reitzels, 2006.
- J. Barnes, *Flaubert's Parrot*, Londen, Pan, 1985 [1984].
- M. Egeland, *Hvem bestemmer over livet? Biografien som historisk og litterær genre*, Oslo, Universitetsforlaget, 2000.
- J. Grage, 'Und dann können Sie sich nicht einmal an die Wahrheit halten. Über Dorrit Willumsens Roman "Bang"', C. von Zimmermann (red.), *Fakten und Fiktionen*, Tübingen, Gunter Narr, 2000, 147-66.
- D.C. Grit, *Dank skønlitteratur i Nederland og Flandern 1731-1982. Bibliografi over overrettelser og studier*, Ballerup, Kongelige Bibliotek/Bibliotekscentralens, 1986.
- D.C. Grit, *Driewerfzalig Noorden. Over literaire betrekkingen tussen de Nederlanden en Scandinavië*, Maastricht, Universitaire Pers Maastricht, 1994.
- J.H. Haarder, *Portrættets moment. Forfatterportrættet hos Sainte-Beuve, P.L. Møller, Georg Brandes & Herman Bang*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2003.
- L. Handesten, *Johannes V. Jensen. Liv og værk*, København, Gyldendal, 2000.
- H. Hauge, 'Biografien går igen', *Kritik* 112, 1994, 1-5.

- P. Houe, 'Døden i Amerika. Dorrit Willumsen's *Bang*', P. Olsen en M. Salmonsens (red.), *Alt skal med. et festskrift på 60-årsdagen den 5. juni 1998*. Århus, MS-film og tekst, 1998, 19-27.
- H. Jacobsen, *Den unge Herman Bang*, København, H. Hagerup, 1954.
- H. Jacobsen, *Herman Bang, Resignationens Digter*, København, H. Hagerup, 1957.
- H. Jacobsen, *Aarene der gik tabt, den miskendte Herman Bang*, København, H. Hagerup, 1961.
- H. Jacobsen, *Den tragiske Herman Bang*, København, H. Hagerup, 1966.
- T.B. Jensen, 'Romanen der fik prisen. Om Dorrit Willumsens "Bang"', *Bogens Verden* 3, 1997, 16-23.
- K.A. Jürgensen, *Dramatiske Pennetegninger. Herman Bang som teateressayist. En antologi*, Odense, Syddansk Universitetsforlag, 2007.
- J.C. Jørgensen, 'Teksten i livet – livet i teksten. Om biografi, monografi og litteratur', T. Bredsdorff en F. Hauberg Mortensen (red.), *Hindsgavl Rapport. Litteraturteori i praksis*, Odense, Odense Universitetsforlag, 1995, 139-159.
- S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1983.
- J. Kondrup, *Livsværker. Studier i dansk litterær biografi*, København, Amadeus, 1986.
- I. Larsson, 'Biografiforskning: poetik, politik eller panorama?' *Nordica* 6, 1989, 15-13.
- U. Lehrmann, *Virkelighed, set i Herman Bangs speil. Temaer, indtryk og reportager af Herman Bang*, Aarhus, Ajour, 2001.
- A. Levin [F. Ferslew], *Fra Herman Bangs Journalistaar ved "Nationaltidende" 1879-84. Minder, samlede omkring Breve til mine Forældre*, København, Gyldendal, 1932.
- H. van der Liet, 'Über die Grenze. Identität und Identitätsverlust bei Claus Beck-Nielsen', W. Behschnitt en E. Herrmann (red.), *Über Grenzen. Grenzgänge der Skandinavistik. Festschrift zum 65. Geburtstag von Heinrich An*, Würzburg, Ergon, 2007, 263-285.
- H. van der Liet, '"Sonst gibt es hier nichts zu schreiben". Text und Paratext in Herman Bangs Briefen', A. Heitmann en S.M. Schröder (red.), *Herman-Bang-Studien. Neue Texte – neue Kontexte*, München, Herbert Utz, 2008, 119-146.
- A. Nünning, 'Von der fiktionalen Biographie zur biografischen Metafiktion. Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres', C. von Zimmermann (red.), *Fakten und Fiktionen*, Tübingen, Gunter Narr, 2000, 15-36.
- A.B. Richard en B.E. Jensen, 'Livet fortalt. Litteraturhistoriske og faghistoriske biografier i 1990'erne', *Humanistisk historieformidling* 9, Frederiksberg, Roskilde Universitetsforlag, 1999.

- D. Willumsen, *Bang. En roman om Herman Bang*, Kopenhagen, Gyldendal, 1996.
- H. Wivel, 'Distancens lidenskab. Metode, mulighed og nogle idealforestillinger', *Tijdschrift voor Skandinavistiek* 1, 1997, 9-31.
- K. Zeruneith (red.), *Livsformer. Otte bidrag om biografi*, Kopenhagen, Gyldendal, 1988.
- C. von Zimmermann (red.), 'Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970', *Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft* 48, Tübingen, Gunter Narr, 2000.

Spotprent van Roosevelt, afkomstig uit de *Chicago Tribune*, 13 december 1938.

ROOSEVELT IN ZIJN EIGEN MUSEUM

Waarom Roosevelt als authentiek ervaren wordt

Sara Polak

In de musicalfilm *Annie* uit 1982 gaan het roodharige weesmeisje Annie en haar tijdelijke pleegvader 'Daddy Warbucks' op visite bij Franklin en Eleanor Roosevelt.¹ Ze worden hartelijk ontvangen en een passant vraagt president Roosevelt aan Warbucks de New Deal mede te financieren. Wanneer het gesprek op het feit komt dat de 'gewone Amerikanen' hun hoop aan het verliezen zijn, laat Annie horen wat zij zelf als arm weeskind altijd zingt als ze het even niet meer ziet zitten: 'The sun will come out tomorrow / So you gotta hang on till tomorrow.' Aan het einde van de scène zingen Annie, Franklin, Eleanor en Warbucks, staande onder het portret van George Washington, dit lied gezamenlijk, met een solo voor de president: 'When I'm stuck with a day that's gray and lonely / I just stick out my chin and grin and say / Tomorrow, tomorrow, I love you, tomorrow, you're only a day away.'

Dit beeld van Roosevelt als begripvolle president die samen met zijn gevoelige echtgenote een ontmoeting heeft met een dapper weesmeisje en een multimiljonair druipt van de goedkope symboliek. Het fragment suggereert dat de president en zijn vrouw – crisis of niet – altijd klaarstaan om individuele Amerikaanse burgers thuis te ontvangen en hun ideeën serieus te nemen. De miljonair en het weesmeisje vertegenwoordigen samen als het ware de begin- en eindstations van de *rags-to-riches*-mythe: Annie is bezig aan de *rags* te ontsnappen en Warbucks heeft zich lang geleden van arme Ierse jongen tot onmetelijk rijke kapitalist opgewerkt. Het ligt inhoudelijk en historisch gezien meer voor de hand dit ideaal van de *self-made man* te associëren met de Republikeinse Partij (Warbucks is ook een Republikein) dan met de economische politiek van Roosevelt, die in de ogen van bijvoorbeeld zijn voorganger Herbert Hoover burgers juist de stimulans om op te klimmen in de maatschappij ontnam.² Niettemin wordt Roosevelt in deze beelden nadrukkelijk met dit ideaal geassocieerd. Hoewel veel historici en economen later vastgesteld hebben dat de New Deal geen einde gemaakt heeft aan de Depressie,³ werd het overheidsprogramma in de musical *Annie* zeer positief in beeld gebracht.

Natuurlijk is *Annie* bedacht en gemaakt door een beperkt aantal mensen, en reflecteert het geschetste beeld van de New Deal niet noodzakelijkerwijs de algemeen heersende interpretatie. Maar de filmbeelden bepalen wel hoe Roosevelt en zijn

New Deal door kijkers *gezien* worden (in de meest letterlijke zin). Ongetwijfeld baseren veel kijkers hun uiteindelijke ideeën over Roosevelt en de New Deal ook op andere beelden, maar deze kinderfilm, die elk jaar rond Kerst wereldwijd op de televisie wordt uitgezonden, is een belangrijke bijdrage aan de moderne beeldvorming. De vele kritische monografieën en artikelen over de New Deal hebben een meer wetenschappelijke basis dan *Annie* en vormen eveneens bouwstenen voor de pluriforme en complexe beelden die er van Roosevelt en de New Deal bestaan. Voor sommigen zullen wetenschappelijk-historische interpretaties meer gewicht hebben dan het musicalbeeld, maar omdat veel meer mensen kennis nemen van het musicalbeeld dan van historisch onderbouwde beelden is het onmogelijk vast te stellen wat 'het' algemeen heersende beeld van de New Deal is. Historicus Robert Utley beargumenteert dat *lieux de mémoires*, filmfragmenten, boeken en musea wel hét materiaal vormen waarop het publiek zijn beeld baseert.⁴

Het in *Annie* geschetste beeld van Franklin Roosevelt is uitgesproken positief. Het past goed bij het beeld van deze president dat tegenwoordig prevaleert in boeken, films, kranten, romans en andere media. Hierin komt Roosevelt, met vier termijnen de langstzittende president ooit, naar voren als een krachtig staatsman tijdens de Grote Depressie en de Tweede Wereldoorlog. Op wereldberoemde foto's van de Conferentie van Jalta van 4 tot 11 februari 1945 zit Roosevelt stevast tussen Churchill en Stalin, als de bruggenbouwer en *Great Communicator*. Feitelijk zat hij in een rolstoel nadat hij op 39-jarige leeftijd polio had gehad. Ook was hij de leider die zijn volk regelmatig in *Fireside Chats*⁵ via de radio op zeer persoonlijke wijze moed insprak. Hij was echtgenoot van een van de beroemdste *first lady's*, Eleanor Roosevelt, en een gepassioneerd postzegelverzamelaar. Deze aspecten van Roosevelt geven natuurlijk maar een zeer beknopte en oppervlakkige samenvatting van hemzelf en zijn presidentschap, maar opvallend is dat de positieve beelden de filmmakers, romanschrijvers, journalisten en het publiek beter bijgebleven zijn dan de negatieve beelden. Bovendien betreft het meer dan zomaar wat losse beelden: samen creëren ze een bijzonder dapper en sympathiek personage, wiens karakter we op een diep persoonlijk niveau denken te kennen en dat tegelijk model staat voor belangrijke moderne westerse waarden als democratie en openheid.

Hoewel er zeker ook buitengewoon negatieve theorieën over Roosevelt's persoon en politiek waren, lijkt het erop dat deze tegenwoordig minder aandacht krijgen. Of de jury nu bestaat uit wetenschappers, politici of gewone Amerikanen, bij verkiezingen van de populairste president van de Verenigde Staten staat Franklin D. Roosevelt al sinds de Schlesinger Poll van 1948 stevast in de top drie, samen met Washington en Lincoln.⁶ Recente belangrijke publicaties over Roosevelt, met titels als *Franklin Delano Roosevelt: Champion of Freedom*, zijn per saldo positief tot jubelend in hun conclusies over Roosevelt's persoon en presidentschap.⁷

Tijdens zijn presidentschap (1933-1945) was er daarentegen veel en luidruchtige kritiek op Roosevelt. Niet alleen zijn politieke handelen – de overheidsbemoeienis die de New Deal inhield, zijn pogingen om extra rechters van zijn keuze aan het Hooggerechtshof toe te voegen en zijn fanatieke wens om de Verenigde Staten militair te betrekken bij de Tweede Wereldoorlog in Europa –, maar ook sommige meer persoonlijke aspecten wekten verontwaardiging. Er zijn talloze spotprenten die de draak steken met Roosevelts eeuwige sigarettenhouder en zijn pose van joviale suikeroom.

Niet alleen lijken de herinneringen aan Roosevelt positiever dan die aan de meeste van zijn voorgangers en opvolgers, hij lijkt ook bekender te zijn gebleven. Daarom rijst de vraag hoe de beeldvorming rondom zijn persoon zich ontwikkeld heeft en in hoeverre Roosevelt zelf meegewerkt heeft aan het creëren van een positief beeld. Staatshoofden doen altijd hun best invloed uit te oefenen op hun nagedachtenis, zoals bijvoorbeeld uitgebreid besproken wordt door Peter Burke in *The Fabrication of Louis XIV* (1992). Ook de invloed van een nagedachtenis op het moderne Amerikaanse democratische bestel is bestudeerd, onder anderen door Andrew Ferguson in *Land of Lincoln* (2007), waarin hij de beeldvorming rond Abraham Lincoln in hedendaags Amerika analyseert. Socioloog Barry Schwarz heeft het fenomeen bestudeerd aan de hand van de erfenis van en herinnering aan Washington en Lincoln, in *George Washington. The Making of an American Symbol* (1987) en *Abraham Lincoln in the Post-Heroic Era. History and Memory in Late Twentieth-Century America* (2008). Een vergelijkbare studie over de herinnering aan Roosevelt is er nog niet.

Roosevelt is in een aantal opzichten bijzonder. Ten eerste had hij een volkomen nieuwe omgang met de media, deels doordat een medium als de radio nog maar relatief kort beschikbaar was. Hoover had ook de gelegenheid gehad om gebruik te maken van de radio, maar Roosevelt was de eerste die het werkelijk gedaan heeft. Bovendien was hij hierin zo succesvol dat hij via radio-optredens zijn invloed kon vergroten. Roosevelt was, constitutioneel gezien, voor veel zaken afhankelijk van de goedkeuring van het congres, dat bijvoorbeeld weigerde hem ruimte te geven om te interveniëren in de oorlog in Europa. Door zijn vriendschappelijke ‘band’ met miljoenen Amerikaanse burgers probeerde hij meer macht te verwerven dan hem grondwettelijk was toegestaan.⁸ In zijn Fireside Chats trachtte Roosevelt de publieke opinie in zijn voordeel te veranderen, in de hoop dat het congres dan wel mee zou moeten. Hij slaagde erin om zijn eigen persoon als personage politiek in te zetten. Daarnaast geldt Roosevelt, zoals David Michael Ryfe stelt, als een van de belangrijke vormgevers van de ‘American imagined community for the mass public’; zijn Fireside Chats behoorden tot de eerste *media events* die alle radiostations vulden. Als Roosevelt een Fireside Chat hield, luisterde gemiddeld 90 procent van de bevolking tegelijkertijd, ondanks de tijdverschillen binnen de Verenigde Staten.⁹ Bovendien is Roosevelt de uitvinder van de moderne persconferentie, waarbij de

president journalisten de gelegenheid geeft vragen te stellen, die hij *off the record* beantwoordt.

Ten tweede was Roosevelt's optreden buitengewoon persoonlijk. In de Fireside Chats sprak hij Amerikanen steevast aan als 'my friends' en verwees hij regelmatig naar personen en zaken uit zijn privéleven, zoals zijn hond Fala. Hij slaagde erin de indruk te wekken dat zijn politieke optreden samenviel met hoe hij persoonlijk was en dit gaf zijn publiek het gevoel hem persoonlijk te kennen. Dat Roosevelt dit beeld van zichzelf via de media kon presenteren, kwam onder meer door zijn bijzondere band met de pers. Zijn openhartige persconferenties gaven hem veel krediet bij journalisten, waardoor hij hen bijvoorbeeld kon vragen zijn rolstoel niet te fotograferen. Hoewel Roosevelt zelf de onderwerpen koos waarover hij openhartig was, maakte hij een heel authentieke indruk. Zijn persoonlijke benadering van de pers was nieuw. Dit is uitgebreid besproken door Graham White in *FDR and the Press* (1979) en recenter door Linda Levin in *The Making of FDR. The Story of Stephen T. Early, America's First Modern Press Secretary* (2008).

Het gaat bij dit alles niet zozeer om de vraag of het geschapen beeld nu werkelijk authentiek was of niet, maar om het feit dat het beeld als authentiek ervaren werd. Roosevelt koos de onderwerpen waarover hij nonchalant en openhartig was buitengewoon zorgvuldig en zorgde ervoor dat andere onderwerpen niet ter sprake kwamen. In het bepalen van de zaken waarover hij authentiek wenste te zijn was zijn houding berekenend. Jaap Kooijman bespreekt (met een beroep op Umberto Eco) de relatie tussen 'the real thing' en 'the absolute fake' in *Fabricating the Absolute Fake* (2008). Hij zegt:

(...) the American imagination demands the real thing and, to attain it, must fabricate the absolute fake.¹⁰

Volgens deze theorie zou de publieke versie van de persoon Roosevelt, zijn 'personage', tegelijk gezien kunnen worden als 'the real thing' en als 'the absolute fake'. Dit verklaart waarom Roosevelt enerzijds als toonbeeld van authenticiteit en openhartigheid geportretteerd wordt, maar anderzijds onder zijn directe staf en vertrouwelingen als uiterst geslepen bekendstond en bijvoorbeeld tegen zijn minister van Financiën Henry Morgenthau verklaarde: 'I'm a juggler, I never let my right hand know what my left hand is doing.'¹¹

Roosevelt profileerde zichzelf niet alleen in zijn eigen tijd als kordaat, authentiek en sociaal voelend, maar deed ook zijn best om dit beeld tot in de verre toekomst te bestendigen. Welk mechanisme schuilging achter Roosevelt's projectie van zijn eigen publieke personage in de toekomst zal ik laten zien aan de hand van een specifieke bron, namelijk de Roosevelt Presidential Library. Deze door hem opgerichte

bibliotheek bevat en ontsluit alle presidentiële archieven en veel persoonlijke documenten van, door en over Roosevelt. De bibliotheek is een van de bouwstenen die bijgedragen hebben aan Roosevelt's blijvende bekendheid en populariteit. Hoewel er relatief weinig over geschreven is, behalve door Benjamin Hufbauer, Richard Cox en een aantal medewerkers en beleidsmakers van het instituut zelf,¹² is de bibliotheek een belangrijk voorbeeld van de wijze waarop Roosevelt de herinnering aan zijn presidentschap vormgaf. Ze is een belangrijke bron voor mijn onderzoek naar Roosevelt's eigen invloed op de beeldvorming rond zijn persoon.

Vanaf zijn inauguratie in 1933 ontving Roosevelt ongeveer vijftigduizend brieven per week vol zinnen als:

Gisteravond hoorden mijn vrouw en ik uw bemoedigende toespraak, of beter gezegd, uw openhartige gesprek met het Amerikaanse volk, en we voelden beiden het hartverwarmende effect ervan, net als duizenden anderen.¹³

Veel briefschrijvers spraken hem aan als een soort oudere broer met wie op min of meer gelijke voet gecorrespondeerd kon worden over hoe de economische crisis of de oorlog aangepakt zouden kunnen worden. Dat Roosevelt dol was op deze brieven blijkt wel uit zijn woorden tijdens het leggen van de eerste steen van de Franklin D. Roosevelt Presidential Library:

Van de documenten die hier zullen komen te liggen hecht ik persoonlijk minder aan de stukken van degenen die een hoge publieke functie vervuld hebben dan aan de spontane brieven die ik ontvangen heb (...) van mannen, vrouwen en kinderen uit de hele Verenigde Staten, waarin ze mij vertellen over hun omstandigheden en problemen en hun mening met mij delen.¹⁴

Er zijn in de Roosevelt Presidential Library veel van dergelijke brieven tentoongesteld. Roosevelt liet de bibliotheek nog tijdens zijn presidentschap bouwen op het landgoed van zijn familie in Hyde Park in de staat New York. Het landgoed is tegenwoordig een grote toeristische trekpleister, waar behalve een deel van de Roosevelt Library ook het daarbij behorende Roosevelt Museum en het woonhuis van de Roosevelt's bezocht kunnen worden. De bibliotheek en het museum zijn in hetzelfde gebouw gevestigd, maar gewone toeristen komen alleen in het museumgedeelte. Om toegang te verkrijgen tot het niet tentoongestelde deel van het archief, zijn referenties van een wetenschappelijke instelling nodig. Op hetzelfde landgoed zijn Franklin en Eleanor Roosevelt en hun wereldberoemde hond Fala begraven. Sinds Roosevelt hebben alle presidenten een Presidential Library laten bouwen voor

hun archieven, hoewel ze dit – anders dan hij – meestal niet tijdens maar pas na hun presidentschap deden. Vóór Roosevelt was er geen eenduidige wet of gewoonte die voorschreef wat er met de persoonlijke archieven van presidenten moest gebeuren.¹⁵ De archieven van de meeste negentiende-eeuwse presidenten zijn verzameld of later opgekocht door de National Archives and Records Administration en de Library of Congress in Washington. Het archief van George Washington is een pijnlijk voorbeeld van hoe sommige presidentiële archieven behandeld werden. Het was voordat het werd opgekocht door de National Archives and Records Administration nagekomen aan diens neef en vervolgens uitgeleend en op een zolder beland, waar het veel later, aangevreten door ratten en beschadigd door lekkage, werd teruggevonden.¹⁶

Roosevelt begon in 1937 serieuze plannen te maken voor zijn papieren nalatenschap. Hij had duidelijke ideeën over hoe en waar zijn archief bewaard moest worden. Zoals hij uitlegde tijdens een persconferentie op 10 december 1938, waarop hij zijn plan presenteerde:

Omdat de documenten zoveel periodes en activiteiten beslaan die niet verbonden zijn met mijn werk voor de federale overheid (...) wil ik graag dat ze als een geheel en in hun oorspronkelijke context toegankelijk worden gemaakt voor toekomstige wetenschappers in één gebouw.

Ik heb goed nagedacht over de keuze van een plek en om verschillende redenen heb ik besloten dat het het beste zou zijn dat ze op het grondgebied van mijn familie in Hyde Park, Dutchess County, New York blijven.

Ik besef dat de Library of Congress, de National Archives (...) – en anderen – de hele collectie waarschijnlijk graag zouden willen hebben. Ik denk echter dat dit een gelegenheid is om voor het eerst in dit land een collectie bronnenmateriaal te creëren over een specifieke periode in onze geschiedenis.¹⁷

Roosevelt wilde zijn hele archief graag bij elkaar houden, dat wil zeggen geconcentreerd rond zijn persoon. Die wens is niet zo gek. Men zou hem hierin ijdelheid kunnen verwijten: hij vond dat zijn persoon, of misschien zelfs zijn personage, centraal moest staan, maar kennelijk was hij er ook van overtuigd dat het belangrijk was dat er zo snel mogelijk een wetenschappelijk instituut zou komen voor de bestudering van zijn regeerperiode. Daarnaast wilde hij zijn persoonlijke verzamelingen – postzegels, modelbootjes, boeken, brieven en cadeaus, zoals een twee meter hoge sfinx met zijn eigen gezicht in papier-maché – tentoonstellen voor een meer algemeen publiek. Jarenlang zijn de sfinx en veel andere cadeaus in een speciale ruimte voor *Oddities* tentoongesteld in het museum.

Dat Roosevelt zijn archief de Franklin Roosevelt Presidential *Library* noemde, is verwarrend maar belangrijk. Aan de historici die zijn plan steunden en aan de

pers presenteerde hij het als een plan voor een archief, maar eigenlijk was het in de eerste plaats bedoeld als museum. Zoals hij in 1937 al schreef aan zijn vriend, de architect Henry Toombs, verwachtte hij wel drieduizend bezoekers per dag. Hij zei hierover:

Dat is een enorme hoeveelheid toeristen om te bedienen, en deze bezoekers zouden gewoon door de kamers en de tentoonstelling moeten kunnen wandelen. Daarom denk ik dat wat we een 'reading room' noemen niet zozeer een leeszaal zou moeten zijn voor studenten, maar eerder een in detail vormgegeven zitkamer, waar portretten en een aantal van mijn favoriete schilderijen zouden hangen en misschien duizend van mijn boeken zouden staan. (...) Ik zou deze kamer trouwens zelf buiten de openingstijden kunnen gebruiken, als ik ga werken aan het organiseren van de collectie.¹⁸

Het nieuwe instituut was dus in de eerste plaats een museum en daarnaast een bibliotheek in de betekenis van een zitkamer voor een heer van stand. Hoewel Roosevelt het niet nodig vond om het naar zichzelf te vernoemen, stond hij er wel op dat de naam van het instituut het woord 'Library' zou bevatten. Dat vond hij toegankelijker klinken dan 'archive' en serieuzer dan alleen 'museum'.

Ondanks die weloverwogen wetenschappelijkheid suggererende naam had het museum, zowel toen als nu, in de eerste plaats de functie van een monument. Het is een viering van het leven van en de herinnering aan Roosevelt en als zodanig laat het vooral de positieve kanten van zijn personage zien. De achteraf gezien juiste beslissingen van Roosevelt worden er relatief meer belicht dan de slechte. De internering van Japanse Amerikanen tijdens de oorlog komt bijvoorbeeld in het museum maar nauwelijks aan de orde. Roosevelt wordt er uiterst bescheiden en sympathiek geportretteerd. Tegelijk geeft de expositie van brieven en cadeaus van fans een indrukwekkend beeld van hoe buitengewoon geliefd hij was. De minder aardige brieven worden niet in het voor toeristen toegankelijke deel getoond, terwijl de naam 'bibliotheek' wel de suggestie wekt dat je als bezoeker een greep uit alle documenten ziet. Het archief is een schatkamer voor wetenschappers, maar dat wil niet zeggen dat het museum een objectief en volledig beeld van Roosevelt geeft, terwijl het label 'library' die suggestie wel wekt. Dat, anderzijds, het museum meer laat zien dan een selectie uit het archiefmateriaal blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat ook Roosevelts auto er sinds jaar en dag te zien is.

Roosevelt hechtte er veel belang aan om bij het plannen van zijn bibliotheek de goedkeuring en medewerking van historici te krijgen, deels om het wetenschappelijke karakter ervan gestalte te geven, maar ook om de indruk te vermijden dat het een zelfverheerlijkingsproject was. Dit laatste lukte ten dele. *The New York Times* van 11

december 1938 kopte: 'Roosevelt Estate to House Archives, go to Public Later', met als onderkop: 'Historians Back Idea'. Dat 'go to public later' slaat op het feit dat de eenmaal voltooide bibliotheek bezit zou worden van de federale overheid en verder door de overheid beheerd en gefinancierd zou worden. Dat niet iedereen enthousiast was over het plan blijkt uit de afgebeelde cartoon uit de *Chicago Tribune* van 13 december 1938 (zie pag. 124). De kerstsok 'to President Roosevelt from Roosevelt' is overvol en het cadeau is de 'Hyde Park Memorial to Franklin D. Roosevelt, To be enlarged by public subscription and forever maintained at government expense. To be grander than Mount Vernon or Monticello' (Mount Vernon en Monticello zijn de landgoederen van George Washington en Thomas Jefferson).

Ondanks de kritiek is de bibliotheek er gekomen; de opening vond plaats op 30 juni 1941. De eerste woorden van de speech die Roosevelt bij die gelegenheid hield worden in alle publicaties over de bibliotheek geciteerd:

Volgens mij is de opening van een archief als zodanig een daad van vertrouwen. Om de aantekeningen van het verleden bijeen te brengen in gebouwen waar ze zullen worden bewaard voor het gebruik door mannen en vrouwen in de toekomst, moet een natie in drie dingen geloven. In het verleden. In de toekomst. En de natie moet bovenal geloven in haar eigen capaciteit om zodanig te leren van het verleden dat ze wijzer kan handelen in het bouwen van haar eigen toekomst.¹⁹

Toch waren er ook documenten die Roosevelt niet wilde ontsluiten. Zo schreef hij in 1943 aan de directeur van de bibliotheek:

Before any of my personal or confidential files are transferred to the Library at Hyde Park, I wish to go through them and select those which are never to be made public.

Zoveel vertrouwen had hij dus ook weer niet in de 'men and women in the future' aan wie hij zijn bibliotheek schonk, maar hij is er desondanks goed in geslaagd de wereld te laten geloven dat hij dat vertrouwen wel had. Of hij het werkelijk had of niet, is dan eigenlijk niet eens meer zo belangrijk.

Latere presidenten konden Roosevelt als een groot voorbeeld beschouwen, in elk geval op het gebied van communicatie.²⁰ Zo hebben Kennedy en Reagan, die meesters waren in het ontwikkelen van warme banden met het volk, Roosevelt genoemd als hun grote voorbeeld. Net als Roosevelt waren Kennedy en Reagan in de eerste plaats great communicators die geleerd hadden de mogelijkheden van nieuwe media in hun voordeel te gebruiken en hun privépersoon publiek in te zetten.

Alle recente documentaires over Roosevelt en ook de huidige tentoonstelling in de Library besteden veel aandacht aan zijn privéleven, wat hij zelf stimuleerde door zich zo persoonlijk te profileren. Weliswaar worden er ook veel zaken in beeld gebracht die hij zelf niet graag verbeeld had willen zien (zijn buitenechtelijke verhouding en zoals in *Annie* zijn rolstoel), maar ook hiervoor geldt dat die beelden tegenwoordig juist het persoonlijke en het authentieke van Roosevelt benadrukken. De recent gemaakte beelden wekken een al even authentieke indruk als de oudere beelden, alleen is de inhoud van die authenticiteit veranderd doordat wij nu bijvoorbeeld anders naar lichamelijke handicaps kijken. Als Roosevelts rolstoel nu nog uit beeld gehouden zou worden, zou het onmogelijk zijn hem als authentiek en nonchalant openhartig te zien.

Roosevelt heeft niet voorzien dat zijn rolstoel na zijn dood van een publiek geheim zou veranderen in een symbool van doorzettingsvermogen en compassie met de zwakkeren in de maatschappij, wat hij als geboren aristocraat, die nooit om financiële redenen heeft hoeven werken, wellicht heel goed kon gebruiken. Het past evenwel naadloos in zijn werkwijze.

Noten

- 1 J. Huston (regisseur) en C. Sobieske (scenario), *Annie*, Columbia Pictures, 1982.
- 2 H. Hoover, *The Challenge to Liberty*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934.
- 3 J. Powell, *FDR's Folly: How Roosevelt and his New Deal Prolonged the Great Depression*, New York, Crown Forum, 2003.
- 4 R.M. Utley, 'Foreword', Edward Tabor Linenthal, *Sacred Ground: American and Their Battlefields*, Urbana, University of Illinois Press, 1993, ix-xi.
- 5 Live radiotoespraken die Roosevelt regelmatig hield, gericht aan de Amerikaanse burgers.
- 6 http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_rankings_of_United_States_Presidents.
- 7 C. Black, *Franklin Delano Roosevelt, Champion of Freedom*, New York, 2005 en J. Smith, *FDR*, Boston, Random House, 2007.
- 8 A.M. Schlesinger Jr., *The Imperial Presidency*, Boston, Houghton Mifflin, 1973.
- 9 D.M. Ryfe, 'Franklin Roosevelt and The Fireside Chats', *Journal of Communication*, herfst 1999, 80-102.
- 10 J. Kooijman, *Fabricating the Absolute Fake*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.
- 11 J.E. Smith, *FDR*. Boston, Random House, 2007.
- 12 R.J. Cox. 'American Pyramids. Presidents and Their Libraries'. *Government Information Quarterly* 19, 2002, 45-75, B. Hufbauer, 'The Roosevelt Presidential Library: A Shift in Commemoration', *Journal of American Studies* 3, 2001, 173-193 en C. Koch en L. Bassanese, 'Roosevelt and His Library', *Prologue* 2, 2001. Koch is directeur van de Franklin D. Roosevelt Library en Bassanese van de afdeling Publieksprogramma's.

- 13 A. Kiewe, 'Letters to Roosevelt', *Paper gepresenteerd tijdens de jaarvergadering van de NCA 94th Annual Convention, TBA, San Diego, CA*, 20 november 2008, http://www.allacademic.com/meta/p255002_index.html.
- 14 Toespraak bij de eerstesteenlegging van de Franklin D. Roosevelt Library, Hyde Park, New York, 19 november 1939.
- 15 In 1955 is de Presidential Libraries Act aangenomen, die voorschreef dat dergelijke archieven behandeld moesten worden zoals Roosevelt het zijne behandeld had.
- 16 R.J. Cox, 'American Pyramids. Presidents and Their Libraries', *Government Information Quarterly* 19, 2002, 45-75.
- 17 F.D. Roosevelt, persconferentie, 10 december 1938.
- 18 B. Hufbauer, 'The Roosevelt Presidential Library. A Shift in Commemoration', *Journal of American Studies* 3, 2001, 173-193.
- 19 F.D. Roosevelt, openingstoespraak Library, 30 juni 1941, geciteerd door C.M. Koch en L.A. Bassanese, 'Roosevelt and His Library', *The National Archives Prologue Magazine* 2, 2001, <http://www.archives.gov/publications/prologue/2001/summer/roosevelt-and-his-library-1.html>.
- 20 W. Leuchtenburg, *In the Shadow of FDR. From Harry Truman to Ronald Reagan*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.

Bibliografie

- C. Black, *Franklin Delano Roosevelt. Champion of Freedom*, New York, PublicAffairs, 2005.
- R.J. Cox, 'American Pyramids. Presidents and Their Libraries', *Government Information Quarterly* 19, 2002, 45-75.
- H. Hoover, *The Challenge to Liberty*, New York, Charles Scribner's Sons, 1934.
- B. Hufbauer, 'The Roosevelt Presidential Library. A Shift in Commemoration', *Journal of American Studies* 3, 2001, 173-193.
- A. Kiewe, 'Letters to Roosevelt', *Paper presented at the annual meeting of the NCA 94th Annual Convention, TBA, San Diego, CA*, 20 november 2008, http://www.allacademic.com/meta/p255002_index.html.
- C. Koch en L. Bassanese, 'Roosevelt and His Library', *Prologue* 2, 2001, <http://www.archives.gov/publications/prologue/2001/summer/roosevelt-and-his-library-1.html>.
- J. Kooijman, *Fabricating the Absolute Fake*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.
- W. Leuchtenburg, *In the Shadow of FDR: From Harry Truman to Ronald Reagan*, Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- J. Powell, *Roosevelt's Folly. How Roosevelt and his New Deal Prolonged the Great Depression*, New York, Crown Forum, 2003.

- F.D. Roosevelt, persconferentie, 10 december 1938.
- F.D. Roosevelt, Address at the Cornerstone Laying of the Franklin D. Roosevelt Library, Hyde Park, New York, 19 *november* 1939.
- F.D. Roosevelt, Library Dedication Speech, 30 juni 1941.
- D.M. Ryfe, 'Franklin Roosevelt and The Fireside Chats', *Journal of Communication*, herfst 1999, 80-102.
- A.M. Schlesinger Jr., *The Imperial Presidency*, Boston, Houghton Mifflin, 1973.
- J.E. Smith, *FDR*, Boston, Random House, 2007.
- R.M. Utley, 'Foreword', E.T. Linenthal, *Sacred Ground. American and Their Battlefields*, Urbana, University of Illinois Press, 1993, ix-xi, http://en.wikipedia.org/wiki/Historical_rankings_of_United_States_Presidents/

Film

- J. Huston (regisseur) en C. Sobieski (scenario), *Annie*, Columbia Pictures, 1982.

Stalin, 1938, uit: Miklós Kun, *Stalin. An unknown Portrait*,
Boedapest-New York, CEU Press, 2003.

MACHTSPOLITIEKE EN IDEOLOGISCHE MOTIEVEN IN EEN TWINTIGSTE-EEUWSE DICTATUUR

Jozef Stalin

Erik van Ree

De afgelopen jaren is het beeld dat wij hebben van de in 1953 overleden Sovjetdictator Jozef Stalin geleidelijk gaan schuiven. In dit artikel zal ik mij richten op Stalins omgang met het marxisme. Nog niet zo lang geleden was het heel gebruikelijk om de Sovjetdictator te bestempelen als een meedogenloze machtpotentaat zonder enige ideologische bevoegenheid. Dit beeld is steeds moeilijker houdbaar. Niet dat enige serieuze historicus zou willen ontkennen dat Stalin machtsghongerig was, en er is evenmin sprake van een sluipende rehabilitatie. Wel blijken de motieven van de dictator complexer te zijn geweest dan eerder werd vermoed. Het wordt steeds duidelijker dat Stalin op zijn manier een ‘ware gelovige’ was, een man die leefde in en voor het marxisme – een gedachte die veel historici 25 jaar geleden weggehoond zouden hebben.

Voor deze verschuiving in de beeldvorming zijn mijns inziens drie belangrijke oorzaken aan te wijzen. Om te beginnen het einde van de Koude Oorlog: omstreeks 1985 was het socialistische gedachtegoed nog relatief sterk vertegenwoordigd in de internationale gemeenschap van historici die zich met de geschiedenis van de Sovjet-Unie bezighielden. Voor het marxisme bestond voldoende sympathie om de associatie van een gewelddadige despoot daarmee van de hand te wijzen. Dat iemand als Stalin marxistische idealen gekoesterd zou hebben was een contra-intuïtieve notie. Na de ineenstorting van het communisme begin jaren negentig is de glans van het marxisme verder verbleekt, waardoor een open onderzoek naar de marxistische componenten in Stalins optreden niet langer als absurd wordt ervaren. De tweede factor is dat ook de stalinismestudies inmiddels door de postmodern geïnspireerde *cultural turn* getroffen zijn.¹ De belangstelling voor het culturele gebied is sterk toegenomen, en machtspolitiek wordt thans eerder in de context van een betekenisgevend discours geanalyseerd dan als een puur autonome factor. Dit gaat gepaard met een hernieuwde belangstelling voor het ideologische motief.

De voornaamste reden van het veranderde perspectief is echter te vinden in de opening van de Sovjetarchieven omstreeks 1990. Velen hadden verwacht dat Stalin in de beslotenheid een andere toon zou hebben aangeslagen dan in het openbaar. Dit blijkt echter nauwelijks het geval te zijn geweest. Ook in vergaderingen en pri-

vécorrespondenties met zijn naaste medewerkers, zelfs in handgeschreven aantekeningen in zijn eigen boeken, spreekt en schrijft Stalin als marxist voor wie de socialistische opbouw en de wereldrevolutie zwaar wegen. De ‘tweede, echte’ Stalin blijkt nooit te hebben bestaan, of liever: die kenden we al, namelijk de man van het podium. Dit verrassende gegeven heeft de interpretatie van Stalin als cynicus voor wie het marxisme slechts een façade was moeilijker verdedigbaar gemaakt. Het model van de fanaticus wint aan kracht.

De Stalin-biografie in ontwikkeling

Om het verschuivende beeld goed in het vizier te krijgen is het zaak eerst terug te gaan naar de jaren dertig en veertig. De belangrijke biografieën in die tijd hadden een trotskistische achtergrond. Naast Trotski zelf portretteerden ook diens voormalige aanhanger Boris Souvarine en Isaac Deutscher de dictator. Bij Trotski en Souvarine ontmoeten we een sluwe, meedogenloze, bekrompen, principeloze en theoretisch ongeïnteresseerde man, die de macht wist te veroveren dankzij zijn organisatorische en tactische begaafdheid. Jozef Stalin was, zoals dat in de Russische revolutionaire beweging werd genoemd, een *praktik*, een man van de praktijk. Het marxisme zou voor deze apparatsjik niets betekend hebben. Achter die typering van zijn persoon schuilde een sociologische visie waarin Stalin het bureaucratische staatsapparaat representeerde.²

Toch werd de beperking van dit beeld al in deze vroege jaren erkend. Ook biograaf Deutscher zag Stalin bovenal als de man van de bureaucratie, en hij wees op diens dogmatische en christelijk-orthodoxe betoogstijl. Daarmee en met zijn bewondering voor de gewelddadige autocraten Ivan de Verschrikkelijke (1530-1584) en Peter de Grote (1672-1725) was Stalin een typische vertegenwoordiger van de Russische traditie. Deutscher erkende echter dat Stalins nieuwe orde tevens een moderniseringsproces belichaamde. Volgens Deutscher beschouwde Stalin zichzelf als aanhanger van het marxisme, dat voor hem een emotionele functie als rancuneleer vervulde. Hiermee introduceerde deze biograaf een notie waarop aanvankelijk door weinig historici werd voortgebouwd, maar die de afgelopen jaren zeer vruchtbaar is gebleken.³

Tijdens de Koude Oorlog maakte de academische wereld zich meester van het thema, maar decennialang bleef het leidende interpretatiekader dat van de ‘bureaucraat’. Voor Moshe Lewin bleef de Sovjetdictator vooral exponent van het Russische bureaucratische etatisme. Diens marxisme had een voornamelijk instrumentele functie en bleef dienstbaar aan zijn obsessieve machtsstreven. Adam Ulam erkende de ideologische component wel, maar hij beklemtoonde eveneens de instrumentele functie daarvan.⁴ Robert Tucker stond, net als Deutscher, open voor de marxistische component in Stalin, maar arriveerde uiteindelijk toch bij een meer traditio-

nele benadering. Tucker verwerpt met zoveel woorden de these dat Stalin bovenal uit was op macht. Niet macht maar roem zou zijn hoogste doel zijn geweest: te worden erkend als Lenins opvolger en als historische held. Net als Deutscher verklaart Tucker Stalins marxisme psychologisch. Stalin zocht een vorm voor zijn revolutionaire heldendom en vond die in de radicale, militante klassenstrijd. Stalin was geen puur praktisch georiënteerde leider, een man van het apparaat, maar hechtte sterk aan de ontwikkeling van een eigen marxistische visie als onderdeel van zijn charismatische formule.⁵ In het tweede deel van zijn biografie echter verschuift Tuckers perspectief drastisch. Met de 'revolutie van bovenaf' van rond 1930 gingen Russisch nationalisme en bureaucratisch etatisme overheersen. Al bleef hij zichzelf als marxist beschouwen, in feite brak Stalin toen met Lenin en herstelde de continuïteit met het tsaristische verleden. Hij adopteerde twee nieuwe helden als rolmodellen, Ivan en Peter, door wier voorbeelden hij zich bij zijn economische revolutie en bij de Grote Terreur liet inspireren.⁶

Na afloop van de Koude Oorlog verschuiven de accenten. Ook dan blijven er auteurs die Stalin op de traditionele wijze beschouwen als iemand die werd gedomineerd door het streven naar persoonlijke macht. Dmitri Volkogonov, de eerste biografie die op grote schaal gebruikmaakte van de archieven, is hiervan een goed voorbeeld.⁷ Maar het is opvallend hoe makkelijk de meeste nieuwe biografen het oude sociologische model waarin de bureaucratie centraal stond hebben verlaten. Bij Robert McNeal is Stalin een fanatieke marxist, die zich de leer van de radicale klassenstrijd eigen maakte in de revolutionaire ondergrondse. Deze leer was perfect aangepast aan Stalins militante temperament. Zijn manipulaties en de massaterreur worden niet primair verklaard uit eigenbelang, maar uit een blinde overtuiging dat alles voor de zaak van het socialisme gerechtvaardigd is.⁸ Diverse biografen diepten deze these psychologisch uit.

Robert Service erkent grif dat Stalin een despoot was, maar ontkent dat diens kracht volledig school in manipulatie van het machtsapparaat. Evenmin was de Sovjetdictator een bekrompen 'praktik'; hij was eerder een – toegegeven, niet erg briljante – intellectueel te noemen. Hij putte uit het tsaristische verleden, maar slechts selectief, en hij was daarnaast een overtuigd apostel van het communisme, het nieuwe systeem dat de mensheid economisch en cultureel moest verheffen. De verdienste van Service is dat hij heeft gewezen op de verschillende tradities die in de Sovjetleider samenkomen, al blijft het beeld dat we van hem krijgen vaak te versplinterd om te overtuigen.⁹

Hiroaki Kuromiya's Stalin is een manipulatieve en wrede politicus met een praktische en machtspolitieke oriëntatie, die jaloers afkerig van intellectuelen is. Maar Kuromiya erkent Stalins marxistische voorkeuren, die hij verklaart uit het wezenskenmerk van zijn psychologie, namelijk de neiging alles te politiseren: Stalin identificeerde zijn eigenbelang totaal met de socialistische zaak.¹⁰ Het meest provocerend

wordt de these van Stalins identificatie met het socialisme verwoord door Richard Overy, die boud beweert dat niet het streven naar macht maar het belang van de revolutie Stalins voornaamste zorg en drijfveer was. De dictator ervoer de Sovjetstaat niet – zoals vroeger werd aangenomen – als instrument van zijn eigen machtsstreven, maar – omgekeerd – zag zichzelf slechts als eerste dienaar en instrument van die staat.¹¹

Onder de nieuwe biografen komt de sociologische dimensie er soms bekaaid af, maar niet bij Kevin McDermott. In zijn interpretatie was Stalins marxisme vooral gekleurd door oorlogs- en revolutionair geweld, te verklaren uit het tijdsgewricht van de Eerste Wereldoorlog en de burgeroorlog. McDermott begrijpt het marxisme van de dictator daarnaast ook tegen de achtergrond van het Europese moderniseringsproces van de vroege twintigste eeuw, dat door toenemende staatsinterventie en sociale controle werd gekenmerkt.¹²

Het is typerend voor de nieuwe biografische trend dat men het kennelijk niet meer als contra-intuïtief ervaart om Stalin tegelijk als overtuigde revolutionair en als massamoordenaar neer te zetten. Misschien nog het meest karakteristiek voor deze omslag is de tweedelige studie van Simon Montefiore. Deze historicus stelt Stalins seksuele leven, zijn onhebbelijkheden in de privésfeer en zijn persoonlijke betrokkenheid bij het geweld centraal, een sensationele benadering die zich uitstekend zou lenen om een cynicus te portretteren wiens ware drijfveer persoonlijke macht of genot was. Opmerkelijk genoeg echter denkt Montefiore helemaal niet in die richting, maar is Stalin ook bij hem weer de ons inmiddels bekende marxistische fanaticus.¹³

Stalin en het marxisme

De intuïtieve afwijzing van de gedachte dat Stalin zich aan een subtiële intellectuele doctrine als het marxisme gecommitteerd zou kunnen hebben, wordt mede gevoed door het vermoeden dat de man niet over enige culturele bagage beschikte. Dat vermoeden is onjuist. We mogen Stalins algemene ontwikkeling zeker niet overdrijven. Zo leerde hij bijvoorbeeld nooit Duits of Engels, ondanks de pogingen die hij daartoe in het werk stelde. Hij dacht in schematische formules, was nooit spiritueel of briljant en toonde geen belangstelling voor niet-marxistische politieke denkers. Toch moet hij als een betrekkelijk ontwikkeld man beschouwd worden. Als student aan het seminarie leerde hij onder meer klassiek Grieks, las Xenophon en Plato en verwierf een uitstekende Bijbelkennis.¹⁴ Hoewel zijn inzichten altijd primitief bleven, blijkt uit de gesprekken die hij voerde en uit zijn privébibliotheek een niet diepgravende maar toch brede wetenschappelijke belangstelling, variërend van linguïstiek tot economie en van oude geschiedenis tot filosofie. Stalin was behoorlijk belezen in de marxistische klassieken. Al legde hij het land dan een socialistisch-

realistische uniformiteit op, hij beschikte beslist over smaak. Hij was een groot liefhebber van de film, het theater en de Russische literatuur.¹⁵ Het simplistische beeld van een ongeletterde barbaar is dan ook onhoudbaar.

Maar uiteindelijk is de vraag of de Sovjetleider zichzelf, zoals de meeste biografen thans veronderstellen, als marxist beschouwde alleen op te lossen op basis van empirisch materiaal. We kunnen dan de vuistregel hanteren dat wat hij zei en schreef interessanter wordt naarmate het voor minder oren en ogen bestemd was. Wat hij in het Centraal Comité te zeggen had is relevanter dan zijn woorden op een partijcongres, en opmerkingen gemaakt in het Politbureau zijn weer belangwekkender dan die in het Centraal Comité. Nog waardevoller is de privécorrespondentie met zijn naaste kameraden Vjatsjeslav Molotov en Lazar Kaganovitsj, die gepubliceerd is door Yale University Press. In dezelfde serie *Annals of Communism* verscheen ook het dagboek van Cominternleider Georgi Dimitrov, waarin Stalin veelvuldig aan het woord komt.¹⁶

Wat dan opvalt is dat ook in deze 'intieme' context de leider uitsluitend spreekt en schrijft in marxistisch-leninistisch jargon, een rol waar hij nooit uit valt. Van enig cynisme tegenover deze ideologie is niets te bespeuren. De leider onderhoudt zijn kameraden over de wereldrevolutie; over de noodzaak om de arbeidersklasse in de kapitalistische staten te vrijwaren van beïnvloeding door de reformisten en om de anti-imperialistische bevrijdingsoorlogen tegen verraad van de bourgeoisie te beschermen; over het belang van een uitbreiding van het socialistische front door revolutionaire expansie en het bewaken van de door de imperialisten omsingelde Sovjetstaat; over de plicht om de kapitalistische klassen in de Sovjet-Unie te vernietigen en de arbeidersklasse tegen de bureaucraten en de staat tegen terreur en sabotage van de klassenvijand te beschermen; en over het grote, wenkende perspectief van de opbouw van het volmaakte communisme. Als Stalin Dimitrov in 1939 laat weten dat hij op een wereldoorlog hoopt is zijn argument dat dit de ondergang van het kapitalisme zal bespoedigen. Als hij zich, zoals hij veelvuldig doet, beroept op het Sovjetstaatsbelang of op Russische of tsaristische tradities, dan houdt hij vol hiermee in de geest van het marxisme te handelen.

De aantekeningen die Stalin in de boeken van zijn privébibliotheek maakte vormen ten slotte het 'intiemste' thans beschikbare materiaal. Hier kunnen we zijn kanttekeningen in de werken van Marx, Engels en Lenin nalopen. In Marx onderstreept hij driftig, en kritisch is hij nooit. Tegenover Friedrich Engels permittleert Stalin zich vaak een laatlunkende houding. In diens werken treffen we de bekende smalende 'ha-ha-ha's' aan, evenals opmerkingen in de trant van 'niet overtuigend'. Voor zover uit zijn aantekeningen is op te maken, was Stalin dus meer gecharmeerd van Marx dan van Engels. Hier en daar treffen we opmerkingen aan zoals 'Marx is beter dan Engels'. Het meest aandachtig bestudeerde Stalin Lenins geschriften. We zien hem in de kantlijn met zijn voorganger polemiseren, bijvoorbeeld over het

thema van de staat, maar ook hier blijft hij zorgvuldig binnen de marxistische terminologie. Misschien is de verrassendste ontdekking nog wel dat Stalin Marx tot het einde van zijn leven bleef lezen. Zoals blijkt uit aantekeningen in boeken gepubliceerd in 1950 en 1951 kon de bejaarde dictator er geen genoeg van krijgen.¹⁷

Ook op het niveau van de taal, van de door hem gehanteerde terminologie, blijkt de dictator een man uit één marxistisch stuk te zijn geweest. Bijmengingen, bijvoorbeeld uit de slavofiele hoek, ontbraken vrijwel volledig. Hij lijkt in één conceptueel kader gedacht te hebben, weinig verrassend voor iemand die in schematische formules grossierde. Zo kon hij hopen de tegenstrijdigheden in zijn denken tot een coherent geheel te smeden.

Het definitieve bewijs van Stalins marxistische gezindheid zal nooit worden geleverd, om de eenvoudige reden dat we niet in zijn hoofd kunnen kijken. Maar het is moeilijk het thans bekende materiaal anders te interpreteren. Het is nauwelijks voorstelbaar dat iemand erin zou zijn geslaagd om tientallen jaren achtereen in ontelbare debatten en geschriften en tot in uitsluitend voor zijn eigen ogen bestemde krabbels toe iedereen, inclusief zijn naaste kameraden, om de tuin te leiden. Het laat zich vergelijken met de hypothetische ontdekking dat Johannes Paulus II in werkelijkheid een atheïst en vrijdenker was die voor de voor ons gestorven Heer niets dan minachting voelde. Interessanter dan de vraag of Stalin het marxistische idee was toegedaan is dan ook de vraag hoe we dit nauwelijks nog te betwijfelen gegeven moeten interpreteren. Wat zegt het over het soort leider dat Jozef Stalin was?

Macht en idee

In zijn laatste boek schrijft Jonathan Brent Stalin een 'absolute overtuigdheid van de macht van het idee' toe.¹⁸ Zijn speurwerk in de archieven bracht deze uitgever van Yale University Press tot dezelfde conclusie als die welke Kaganovitsj, lang na de dood van zijn voorman, trok:

Vóór alles was Stalin een ideologisch iemand. Het idee was voor hem het belangrijkste.¹⁹

Ik ben ervan overtuigd dat Brent en Kaganovitsj gelijk hebben en dat het idee – niet alleen het marxisme trouwens, maar het idee in zijn algemeenheid – voor Stalin zwaar telde. Tegelijk is het evident dat in elke overtuigende portrettering van de Sovjetdictator ook het machtsmotief zwaar moet wegen. Ik wil hem daarom eerst in de context van zijn tijd plaatsen en de contouren van zijn machtspolitieke stijl schetsen. We zullen dan een aantal factoren zien terugkeren die in de oudere biografieën een hoofdrol speelden.

De latere Sovjetdictator werd op 18 december 1878 geboren in het Georgische stadje Gori, als Joseb Dzoegasjvili, zoon van een schoenmaker die later fabrieksarbeider werd. Nadat zijn vader het gezin had verlaten, werkte Josebs moeder als naaister en hulp in de huishouding. Als student aan het seminarie van Tiflis, een revolutionair broeinest waar hij snel radicaliseerde, trad hij toe tot de rijen van de *intelligenty*. Maar hij bleef zich op de arbeidersbevolking oriënteren. In 1898 werd hij lid van de Russische Sociaal-Democratische Arbeiders Partij en ging aan de slag als propagandist onder spoorwegarbeiders.

De Georgische arbeiderscultuur van die dagen was ongewoon gewelddadig. Oude eer-en-wraaktradities waren nog springlevend, en de snelle industrialisatie en urbanisatie werkten ontwrichtend en polariserend op de relaties tussen arbeiders en fabriekseigenaren en tussen arbeiders van verschillende nationaliteiten onderling. De Transkaukasische afdeling van de RSDAP stond bekend om haar terroristische praktijken en afrekeningen met overheidsfunctionarissen, politieke tegenstanders en politespionnen. In dit milieu betekende politiek in essentie een met gewelddadige middelen uitgevochten klassenstrijd. In deze vroege periode werd de kiem gelegd van Stalins levenslange angst voor samenzweringen en zijn voortdurende jacht op verraders en spionnen.

Stalins Georgische afkomst helpt ons ook de nationale component van zijn ontwikkeling te begrijpen. Als Georgiër maakte Dzoegasjvili deel uit van een koloniaal overheerst volk, en dan nog in een tijd dat de russificatiepolitiek aan kracht won. Nadat hij had gebroken met het orthodoxe christendom liet hij zich aanvankelijk vooral beïnvloeden door het Georgische romantische nationalisme, dat zich weer liet inspireren door de geest van Giuseppe Mazzini, Lajos Kossuth en andere negentiende-eeuwse Europese voorvechters van de nationale vrijheid. Eenmaal sociaaldemocraat identificeerde hij zich echter steeds sterker met het Russische volk, dat hij als belichaming van de moderniteit en de beschaving beschouwde. Dit was zijn oplossing voor het vernederende probleem tot een nationaal achtergestelde bevolkingsgroep te behoren.

De ironie wil echter dat Stalin als Sovjetleider opnieuw terecht kwam in een achterstandssituatie. Sociaaleconomisch gezien was Rusland, ondanks een versnelde ontwikkeling rond de eeuwwisseling, immers nog altijd een ontwikkelingsland met een overwegend agrarische bevolking. Het worstelde met hetzelfde dilemma waar ontwikkelingslanden nog altijd mee worstelen: halen we het uitdagend superieure Westen in door zijn model na te volgen of juist door hernieuwde bezinning op eigen tradities? Stalins antwoord op deze vraag was ambivalent: hij koppelde een marxistisch geïnspireerd streven naar industrialisatie en modernisering aan een overspannen cultus van Russische nationale trots, en hij weigerde fanatiek om het westerse model te kopiëren. Het fenomeen Stalin moet kortom ook gezien worden in de context van het ongelijkmatig verlopende wereldwijde moderniseringsproces

van de twintigste eeuw. Zijn politieke stijl is altijd gekarakteriseerd gebleven door patriottisme en een krampachtig streven om onder mobilisatie van alle beschikbare middelen achterstanden in te lopen en in een voorsprong om te zetten.

Stalin leidde vanaf 1929 een staat die niet alleen internationaal op achterstand stond, maar ook chronisch gebukt ging onder innerlijke zwakten. Enigszins kort door de bocht geformuleerd heeft het de Russische staat altijd aan organische samenhang ontbroken: een immens land, extreem dun bevolkt, zonder natuurlijke grenzen en met een relatief zwak ontwikkelde handel en een kleine middenklasse. Om het immer dreigende gevaar van desintegratie van deze zwakke staat te bezweren, namen leiders van Rusland zoals de tsaren Ivan en Peter telkens weer hun toevlucht tot autoritaire projecten. Stalin was zich ervan bewust dat zijn eigen autoritaire centralisme paste in de traditie van deze vorsten, waarvoor hij zijn bewondering niet onder stoelen of banken stak. Maar hij meende tegelijk dat hij toch vanuit een authentiek marxistisch perspectief opereerde. In plaats van historische persoonlijkheden abstract-moreel te veroordelen dienden zij, aldus Stalin, in hun tijd te worden geplaatst. Vergeleken met de 'feodale versplintering' was het vorstelijk absolutisme zijns inziens historisch progressief geweest.

Stalin was ook een typische exponent van de gewelddadige twintigste eeuw, die zo rijk aan oorlogen was. Tijdens de eerste Russische Revolutie van 1905 kwam het in Georgië geregeld tot confrontaties tussen het leger en socialistische partizanen. Het begin van de Eerste Wereldoorlog bracht Stalin door in het relatieve isolement van een Siberisch verbanningsoord, maar vanaf november 1917 was hij lid van de Sovjetregering, die toen nog in oorlog met Duitsland verkeerde. Tijdens de daarop volgende burgeroorlog was hij actief als politiek commissaris aan diverse fronten. Tevens speelde hij een indirecte rol in de mislukte invasie in Polen in 1920. In de late jaren twintig en de jaren dertig ontketende de Sovjetdictator twee ongekend gewelddadige campagnes, de 'dekoelakisatie' en de Grote Terreur, die als oorlogen tegen de eigen bevolking gekarakteriseerd kunnen worden. Meteen daarna, in 1939-1940, beval hij Sovjetveldtochten tegen Polen en Finland. Tijdens de Tweede Wereldoorlog was hij uiteraard opperbevelhebber van het Rode Leger. De laatste acht jaar van Stalins leven werden getekend door de Koude Oorlog, waarin hij opereerde als leider van een als militair kamp georganiseerd statenblok. De wereld balanceerde in deze periode op de rand van een hete oorlog, en in Korea werd deze werkelijkheid. Net als voor de extreemrechtse Duitse filosoof Carl Schmitt draaide het in Stalins gemilitariseerde politiek altijd om de vraag wie hij tot zijn vrienden en wie tot zijn vijanden moest rekenen.²⁰ Tegenstanders dienden te worden vernietigd of op zijn minst definitief uitgeschakeld.

Ten slotte bleef Stalins beleid toch ook door een zekere balans gekenmerkt. Door zijn positie als staatsleider zag hij zich genoodzaakt het geweld tegen de eigen bevolking te beperken. De immer argwanende dictator ontwaarde alom samenzwerin-

gen, en in zijn fantasie waren zijn vijanden ontelbaar. Hele sociale klassen moesten worden opgeruimd om de opbouw van het socialisme mogelijk te maken, en het vermeende gebrek aan loyaliteit jegens de Sovjetstaat van nationale minderheden noopte tot nog meer terreur. Maar de opbouw van een sterke socialistische economie en staat vereiste ook een talrijke en sterke bevolking. Mensen waren, in Stalins bewoordingen, niet alleen potentiële 'klassenvijanden' maar ook het 'waardevolste kapitaal', de voornaamste productiekracht. Voorstanders van ongelimiteerde terreur moesten vanuit zijn perspectief dan ook als saboteurs van de Sovjetstaat worden beschouwd. Stalins beleid zwenkte chronisch tussen perioden waarin de terreur en die waarin het economische beginsel zwaarder woog.

Hiermee zijn enkele belangrijke parameters van Stalins motieven en van zijn machtspolitieke stijl gegeven. Hoe hoog Stalin het marxisme ook waardeerde, de macht bleef hij evenzeer toegewijd. Hij aarzelde dan ook geen moment om, waar hij dat nodig vond, de leer te herformuleren en aan te passen. Niet intellectuele nieuwsgierigheid maar *Realpolitik* en de vereisten van de macht wezen hem hier de weg. Al doende creëerde hij een vermagerd marxisme waaruit de democratische componenten waren verwijderd. De dictator rehabiliteerde de sterke staat en het patriottisme, en utopische projecten zoals de afschaffing van het geld werden naar een verre toekomst doorgeschoven. Dit geherformuleerde marxisme functioneerde als ideologische legitimering van de communistische dictatuur.

Stalins relatie tot het marxisme blijft hiermee echter eenzijdig gekarakteriseerd. Ideologie vervulde niet alleen een instrumentele en legitimerende functie, maar speelde ook een richtinggevende en inspirerende rol. Stalins kracht als leider school hierin dat hij zich in belangrijke opzichten juist niet door machtspolitiek liet leiden, maar zichzelf beschouwde als drager van een imposante visie waaraan hij zich onvoorwaardelijk committeerde. Hij opereerde vanuit een groot historisch idee, dat ten koste van alles gerealiseerd moest worden.

Stalins denken is enigszins te vergelijken met dat van Adolf Hitler, die in *Mein Kampf* schrijft dat de staat noch een doel noch een waarde op zichzelf vertegenwoordigt, maar slechts dient als instrument voor het behoud en de versterking van het Arische ras.²¹ Voor Stalin waren terreur en staatsmacht evenmin doelen op zichzelf, maar instrumenten ter realisering van zijn voornaamste programmapunt: de vernietiging van de feodale en kapitalistische klassen en van het privé-eigendom van productiemiddelen. Vanuit machtspolitiek oogpunt was de opbouw van een genationaliseerde planeconomie bepaald niet de enig mogelijke of zelfs maar de voor de hand liggende koers. Zij was Stalin en zijn medebolsjewieken evenmin door de omstandigheden of door de Russische traditie opgedrongen. Het antikapitalisme was een utopische en door marxistische voorkeuren ingegeven autonome keuze.

De vraag blijft natuurlijk of wat de dictator voor marxisme liet doorgaan wel als zodanig beschouwd mag worden. Hij dreef immers ver af van Marx en Engels' utopie

waarin de gesocialiseerde productiemiddelen democratisch beheerd zouden worden. Hier kan tegen in worden gebracht dat ook in het toekomstbeeld van de aartsvaders het dictatoriale element al aanwezig was. Andrzej Walicki betoogt overtuigend dat Marx' ideaal van vrijheid geïnterpreteerd als collectieve zelfcontrole een dictatoriale potentie had.²² Toch blijft de afstand van Stalin tot Marx uiteraard immens.

Het probleem met de ontkenning van de legitimiteit van Stalins marxisme is dat van een essentialistische benadering wordt uitgegaan. Om van marxisme te kunnen spreken moet kennelijk aan enkele wezenlijke voorwaarden voldaan zijn, waaraan Stalin niet voldeed: met zijn rehabilitatie van de staatsbureaucratie was hij Marx fataal ontrouw. Het lijkt echter zinnvoller om te erkennen dat ook het originele 'marxisme', dat van Karl Marx zelf, al een synthese van stromingen en concepten vormde met een beperkte coherentie. Na zijn dood borduurden zijn volgelingen, die opereerden in zeer diverse omstandigheden, voort op zijn werk. Ze beriepen zich telkens op verschillende aspecten daarvan en kleurden die elk in de tinten van hun eigen realiteit. Zo beschouwd is het feit dat Stalins specifieke, Russisch gekleurde synthese sterk afweek van het oorspronkelijke marxisme onvoldoende grond om hem uit deze traditie uit te schrijven.

Men zou ook kunnen volhouden dat een essentialistische benadering toch nooit helemaal te vermijden is. Ondanks hun diversiteit en incoherentie kennen ideologieën bepaalde eenvoudige uitgangspunten, die we *core beliefs* kunnen noemen. Door verschillende stromingen worden deze weliswaar verschillend geïnterpreteerd, maar zonder erkenning van de aanwezigheid van een minimale gedeelde grondslag doemt een paradoxaal begripvacuüm op: de ideologieën lossen als het ware voor onze ogen op; zij bestaan alleen nog maar uit de stromingen waaruit ze bestaan. Echter, ook uitgaande van zo'n meer essentialistische benadering blijft de continuïteit van Stalin met de marxistische traditie behouden in die zin dat, al opereerde hij dan op een wijze die de grondleggers ongetwijfeld met afschuw vervuld zou hebben, hij toch een kernpunt van hun programma realiseerde, namelijk de afschaffing van het privé-eigendom van productiemiddelen.

Een verheven zelfbeeld

Het blijft wel de vraag hoe een meedogenloze machtspotentaat zijn leven in dienst van een groot antikapitalistisch ideaal kon stellen. Maar wat op het eerste gezicht ongeloofwaardig klinkt, is dat bij nadere beschouwing niet. Juist in het geval van een megalomane persoonlijkheid als Jozef Stalin is dit goed te begrijpen. Leaders zoals hij hebben er een psychologisch belang bij om in het door henzelf gepropageerde idee te geloven. De reden is dat hun geloof leidt tot een spectaculaire verhoging van hun zelfbeeld, een gedachte die goed aansluit op Tuckers these dat Stalin bovenal door een zucht naar roem werd gedreven.

Een van de functies van grote ideologieën is dat zij het alledaagse politieke handwerk herdefiniëren en er een dramatische betekenis aan geven. Politieke en bestuurlijke activiteiten worden ervaren als ronduit *epoch-making*, als bijdragen aan een historisch project zonder precedent. Wat voor de buitenstaander slechts een stukje brood lijkt, wordt door de ingewijde feilloos herkend als het lichaam van Christus. De leider van het grote project is in zijn eigen ogen niet langer een doorsneemens, maar een 'epoch-maker'. Dit verheven zelfbeeld blijft echter alleen in stand zolang de leider het grote verhaal waarin hij de hoofdrol speelt zelf nog serieus neemt. Max Webers analyse van charismatische leiders en gemeenschappen aan wie 'ausseralltägliche' krachten en betekenis wordt toegeschreven is hier bruikbaar.²³

De Jozef Stalin die in november 1917 als lid van de Raad van Volkscommissarissen een van de leiders van het nieuwe Rusland werd, was al twintig jaar gedrenkt in de marxistische ideologie. Geloof in het marxisme bood hem iets wat niets anders hem zou kunnen bieden: de mogelijkheid zichzelf te ervaren als niet enkel de dictator van Rusland, maar als de leidsman van een wereldbeweging die op het punt stond de grootste omwenteling uit de menselijke geschiedenis – de overgang van kapitalisme naar communisme – te verwezenlijken. Van dit heerlijke besef zou Stalin moeilijk afstand hebben kunnen doen. Het leninisme combineerde deze historische overmoed ook nog eens met extreme voorhoedepretenties. Hoe Stalin daarvan genoot blijkt uit zijn plechtige rede na Lenins dood in januari 1924, toen hij de bolsjewieken als een heroïsche elite bewierookte, 'mensen van een bijzonder slag'.²⁴ Zonder zijn marxistisch-leninistische geloof zou aan zijn besef een uitverkorene onder de uitverkorenen te zijn de basis zijn ontvallen. Hoe makkelijk hij de partijdoctrine ook aan de vereisten van de macht en de realiteiten van Rusland aanpaste, haar loslaten zou voor hem psychologisch bijna onmogelijk zijn geweest.

In Stalin kwamen een methodisch machtsstreven en een fanatieke toewijding aan het idee samen. In zijn karakter werden ijsskoude berekening en heilig vuur gecombineerd. De dictator lijkt zich te hebben gerealiseerd dat er in zijn borst twee zielen huisden. Eens beschreef hij de ideale bolsjewistische werkstijl als 'de combinatie van de Russische revolutionaire geest met de Amerikaanse zakelijkheid'.²⁵ De macht en het idee dienden elkaar als doel en middel. Met de marxistische ideologie werd een persoonlijke dictatuur gerechtvaardigd, die op haar beurt weer ten dienste stond aan het grote communistische project. We kunnen de traditionele, vroege portretten van Stalin en de latere van na de Koude Oorlog lezen als respectievelijke reflecties van deze beide aspecten van Stalins persoonlijkheid: machtsongor en bezetenheid.

Voor zijn eigen gevoel vielen het belang van het communisme en zijn persoonlijke macht samen, maar ik ben geneigd mee te gaan met auteurs zoals Tucker en Overy die Stalins machtsongor, hoe belangrijk ook, uiteindelijk als een drijfveer

van de tweede orde beschouwen. De gedachte dat de dictator het communistische ideaal meer toegewijd was dan zijn persoonlijke macht klinkt slechts ongeloofwaardig tot het moment dat we ons realiseren dat zijn behoefte aan drama en aan de roem van het historische leiderschap van de communistische wereldbeweging zijn machtshonger nog overtroffen kan hebben.

Het idee was niet alleen richtinggevend in Stalins eigen leven en werken, maar ook medebepalend voor zijn stijl van leiderschap. De dictator beseftte dat zijn regime door angst alleen niet in stand gehouden kon worden. Zonder het geloof van de bevolking in de zaak van het communisme was de ineenstorting slechts een kwestie van tijd, en wel omdat mensen zich niet alleen door dwang maar ook door overtuiging laten leiden.

Stalin was zich bewust van de belangrijke functie van geloof als een van de hefbomen van sociale mobilisatie, en erkende ook de parallellen met religies. Zo wees hij er in 1923 op dat het socialisme eenzelfde bezielende functie vervulde als het vroege christendom voor de Romeinse slaven had vervuld.²⁶ Later noemde hij het marxisme zelfs eens 'de godsdienst van een klasse, haar geloofsbelijdenis'.²⁷ Het zou mijns inziens te simpel zijn om het stalinisme als een gesecculariseerde religie te beschouwen. Waar in de Kerk geloof het hoogste doel is en een waarde in zichzelf, bleef Stalin eerder praktisch georiënteerd op de realisering van het socialisme. De bevolking tot geloof te brengen was voor hem geen doel, maar een middel om haar te mobiliseren voor de organisatie van de nieuwe samenleving. Stalin bekommerde zich om de overtuigingen van de burgerij zoals een legeraanvoerder om het moreel van zijn troepen geeft.

Maar het belang dat hij hechtte aan geloof als enthousiasmerende factor was er niet minder om. Dit werd al duidelijk in de jaren twintig, toen hij tijdens de debatten met de oppositie betoogde dat, nu de wereldrevolutie uitbleef, de partijleden wel in de mogelijkheid van de opbouw van het 'socialisme in één land' móesten geloven: zonder inspiratie zou de Sovjetstaat onvermijdelijk verloren gaan. De Grote Doorbraak van 1929-1930 dwong hij niet alleen af door terreur; om het noodzakelijke enthousiasme te genereren werden de industrialisatie en collectivisatie in romantische termen verkocht als de opbouw van een nieuwe wereld. Zo kan de heldencultus die de Sovjet-Unie in de jaren dertig in zijn greep kreeg worden geïnterpreteerd als een poging om de loyale elite nog strakker voor het karretje van de staat te spannen door haar met geloof in zichzelf te vervullen. In de naoorlogse Sovjet-Unie werd de bevolking een patriottisch en xenofobisch getoonzette trots en een geloof in eigen kracht regelrecht ingehamerd. Het geheim van Stalins dictatuur schuilt kortom daarin dat hij niet alleen meedogenloos was en een meester van de terreur, maar ook een bezielend leider.

Conclusie

Sinds Isaac Deutscher is duidelijk dat het marxisme voor Stalin meer betekende dan enkel een instrument om zijn macht te legitimeren. Maar het inzicht dat zijn marxistische overtuiging gemeend was, bleef lang van marginale betekenis in de Stalin-biografie. Pas recentelijk, vooral dankzij de opening van de archieven, is dit inzicht van groot belang geworden in de interpretatie van zijn leven en werken. Stalin blijkt een ware gelovige geweest te zijn. Het marxisme hielp hem richting geven aan zijn beleid, ook op momenten dat hij machtspolitiek gezien heel goed andere keuzes had kunnen maken. Het model van een door marxisme opgesmukte machtspolitiek moet dan ook als eenzijdig en onvruchtbaar verworpen worden.

Een en ander leidt vanuit de probleemstelling van deze bundel (persoon en personage) tot een mogelijk verrassende conclusie. Voor zover we dit nu kunnen beoordelen viel de privépersoon Jozef Stalin in verregaande mate samen met het publieke beeld dat hij van zichzelf creëerde, een these die goed aansluit bij Kuromiya's analyse van Stalins totaal gepolitiseerde psychologie. Stalin was dusdanig bezeten van de communistische politiek dat hij ook zijn privépersoon modelleerde naar de eisen daarvan. Van een onderscheid tussen persoon en personage valt in dit geval kortom weinig te bespeuren.

Noten

- 1 Zie Fitzpatrick 2000.
- 2 Trotski 1947 en Souvarine 1939.
- 3 Deutscher 1949.
- 4 Lewin 1985, 258-285 en Ulam 1974.
- 5 Tucker 1974.
- 6 Tucker 1990.
- 7 Volkogonov 1990.
- 8 McNeal 1988.
- 9 Service 2004.
- 10 Kuromiya 2005.
- 11 Overy 2004, hfst. 1.
- 12 McDermott 2006.
- 13 Montefiore 2003 en 2007.
- 14 Service 2004, 30-31 en 35-36.
- 15 Voor Stalins lezen en zijn wetenschappelijke en culturele belangstellingen zie Volkogonov 1990, 213-214, 311-326, Van Ree 1997, Gromov 1998, Medvedev-Medvedev 2001, 113-117, Ilizarov 2002, Volkov 2004, Pollock 2006 en Service 2004, 301-309 en 560.
- 16 Lih, Naumov en Khlevniuk 1995, Davies, Khlevniuk en Rees 2003 en Banac 2003.

- 17 Zie Van Ree 1997 en 2002.
- 18 Brent 2008, 313.
- 19 Tsjoëjev 1992, 101.
- 20 Zie Schmitt, 1963.
- 21 Hitler 1938, hoofdstuk 2.2.
- 22 Walicki 1995.
- 23 Weber 1985, 124, 140-141 en 658-663.
- 24 Stalin, deel 6 1947, 46.
- 25 Stalin, deel 6 1947, 188.
- 26 Stalin, deel 5 1947, 347.
- 27 Maslov 1990, 100.

Bibliografie

- I. Banac (red.), *The Diary of Georgi Dimitrov, 1933-1949*, New Haven/Londen, Yale University Press, 2003.
- J. Brent, *Inside the Stalin Archives. Discovering the New Russia*, New York, Atlas, 2008.
- R.W. Davies, O.V. Khlevniuk en E.A. Rees (red.), *The Stalin-Kaganovich Correspondence, 1931-36*, New Haven/Londen, Yale University Press, 2003.
- I. Deutscher, *Stalin. A Political Biography*, Londen/New York/Toronto, Oxford University Press, 1949.
- S. Fitzpatrick (red.), *Stalinism. New directions*, Londen/New York, Routledge, 2000.
- J. Gromov, *Stalin. Vlast i iskoestvo*, Moskou, Respoeblika, 1998.
- A. Hitler, *Mein Kampf*, München, Zentralverlag der NSDAP, 1938.
- B.S. Ilizarov, *Tajnjaja zjizn Stalina. Po materialam ego biblioteki i archiva. K istoriosofii stalinizma*, Moskou, Vetsje, 2002.
- H. Kuromiya, *Stalin*, Harlow, Pearson, 2005.
- M. Lewin, *The Making of the Soviet Union. Essays in the Social History of Interwar Russia*, New York, Pantheon Books, 1985.
- L.T. Lih, O.V. Naumov en O.V. Khlevniuk (red.), *Stalin's Letters to Molotov, 1925-1936*, New Haven/Londen, Yale University Press, 1995.
- N.N. Maslov, 'Iz istorii rasprostranenia stalinizma', *Voprosy istorii KPSS* 7, 1990, 94-108.
- K. McDermott, *Stalin. Revolutionary in an Era of War*, Basingstoke/New York, Palgrave, 2006.
- R.H. McNeal, *Stalin. Man and Ruler*, Oxford, MacMillan, 1988.
- Zj. Medvedev en R. Medvedev, *Neizvestny Stalin*, Moskou, Prava Tsjeloveka, 2001.
- S.S. Montefiore, *Stalin. The Court of the Red Tsar*, Londen, Weidenfeld & Nicolson, 2003.

- S.S. Montefiore, *Young Stalin*, Londen, Weidenfeld & Nicolson, 2007.
- R. Overy, *The Dictators. Hitler's Germany and Stalin's Russia*, Londen [etc.], Allen Lane, 2004.
- E. Pollock, *Stalin and the Soviet Science Wars*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- C. Schmitt, *Der Begriff des Politischen. Text von 1932 mit einem Vorwort und drei Corollarien*, Berlijn, Duncker & Humblot, 1963.
- R. Service, *Stalin. A Biography*, Londen/Basingstoke/Oxford, Macmillan, 2004.
- B. Souvarine, *Stalin. A Critical Survey of Bolshevism*, z.p., Alliance Book Corporation, 1939.
- I.V. Stalin, *Sotsjinenia* 5, 1921-1923; 6, 1924, Moskou, OGIZ, 1947.
- L. Trotsky, *Stalin. An Appraisal of the Man and his Influence*, Londen, Hollis and Carter, 1947.
- F. Tsjojev, *Tak govoril Kaganovitsj. Ispoved stalinskogo apostola*, Moskou, Otetsjestvo, 1992.
- R.C. Tucker, *Stalin as Revolutionary, 1879-1929. A Study in History and Personality*, New York/Londen, W.W. Norton, 1974.
- R.C. Tucker, *Stalin in Power. The Revolution from Above, 1928-1941*, New York/Londen, W.W. Norton, 1990.
- A.B. Ulam, *Stalin. The Man and his Era*, Londen, Allen Lane, 1974.
- E. van Ree, 'Stalin and Marxism. A research note', *Studies in East European Thought* 49, 1997, 23-33.
- E. van Ree, *The Political Thought of Joseph Stalin. A Study in Twentieth-Century Revolutionary Patriotism*, Londen/New York, RoutledgeCurzon, 2002.
- D. Volkogonov, *Triomf en Tragedie. Een Politiek Portret van Josef Stalin*, z.p., De Haan, 1990.
- S. Volkov, *Shostakovich and Stalin. The Extraordinary Relationship between the Great Composer and the Brutal Dictator*, Londen, Little-Brown, 2004.
- A. Walicki, *Marxism and the Leap to the Kingdom of Freedom. The Rise and Fall of the Communist Utopia*, Stanford, Stanford University Press, 1995.
- M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der Verstehende Soziologie. Fünfte, Revidierte Auflage*, Tübingen, J.C.B. Mohr-Paul Siebeck, 1985.

Foto van de omslagen van: Dirk U. Stikker, *Memoires. Herinneringen uit de lange jaren waarin ik betrokken was bij de voortdurende wereldcrisis*. Rotterdam-Den Haag, Nijgh en Van Ditmar, 1966 en A.G. Harryvan, J. van der Harst en S. van Voorst (red.), *Voor Nederland en Europa*, Den Haag-Amsterdam, Instituut voor Nederlandse Geschiedenis, Boom, 2001.

DIRK STIKKER

Een ambitieus Europeaan

Annemarie van Heerikhuizen

Oud-minister van Buitenlandse Zaken Dirk Uipko Stikker (1897-1979) was in april 2009 weer even in het nieuws. Vanwege het zestigjarig bestaan van de NAVO werd in de media stilgestaan bij het feit dat Stikker de eerste Nederlander was die het ambt van secretaris-generaal bekleedde — Joseph Luns en Jaap de Hoop Scheffer zouden hem volgen — en in 1949 persoonlijk zijn handtekening onder het handvest van de NAVO plaatste. Foto's genoeg van dat belangrijke moment, maar Stikkers politieke loopbaan had veel meer facetten. Zo was hij als minister van Buitenlandse Zaken (1948-1952) een vurig verdediger van de Nederlandse koloniale belangen, en speelde hij later een actieve rol in Europa als voorzitter van de Organisatie voor Europese Economische Samenwerking (OEES). In die functie hield hij zich intensief bezig met de liberalisatie van het Europese handels- en betalingsverkeer, en ontwierp hij zelfs een grondig Europees plan om vaart te maken met de eenwording van Europa. In mijn bijdrage wil ik allereerst een beeld geven van de verschillende typeringen die er van Stikker in omloop zijn en die elk een verschillend personage schetsen. Dit illustreert de moeilijkheden waarop men bij de beschrijving van een dergelijk complex persoon kan stuiten. Meer in detail zal ik ingaan op de vraag of Stikker als Europees politicus niet bovenal als een ambitieus Europeaan beschouwd kan worden, gelet op de serieuze bijdrage die hij vanuit de OEES heeft geleverd aan de Europese samenwerking.

Stikker-personages

Hoeveel personages ook zijn toegeschreven aan de persoon van Stikker, aan de basis van alles zou volgens veel auteurs het feit hebben gelegen dat hij een Noord-Nederlander was, een Groninger. De historicus Jan Bank bijvoorbeeld is van mening dat Stikker meer Atlantisch georiënteerd was dan continentaal-Europees en schrijft: 'Dat hoeft geen verwondering te wekken voor een Noord-Nederlander, die bovendien van moederszijde geparenteerd was aan scheepsbouwers.'¹ H.N. Boon, secretaris-generaal van het Ministerie van Buitenlandse Zaken in de jaren 1947-1952, schrijft in het *Nederlands Biografisch Woordenboek* kort maar krachtig: 'Stik-

ker is zijn hele leven een typische Groninger gebleven.² En zo wilde Stikker het ook. In zijn memoires wijst hij er nadrukkelijk op Groninger te zijn en dat ook zijn hele leven te zijn gebleven.³

Maar wat is een Groninger? Voor de meeste biografen is dat geen moeilijke vraag, in ieder geval geen vraag om lang bij stil te staan. 'Het pragmatisme was hem, telg uit een Groninger geslacht van herenboeren en van scheepsbouwers, met de paplepel ingegoten,' aldus Bank.⁴ En dus ging Stikker rechten studeren, kwam terecht bij de Twentsche Bank en trad in 1935 toe tot de directie van Heineken's Bierbrouwerij Maatschappij. Stikker groeide uit tot 'man van het bier', een personage dat hem niet meer zou verlaten en dat ook wel tegen hem is gebruikt. 'Als hij zijn bier maar ergens kon verkopen,' zei M. van der Goes van Naters – zijn latere politieke tegenstander – in een vraaggesprek over Stickers motieven met betrekking tot de naoorlogse Europese samenwerking.⁵

Een personage van Stikker dat nauw verbonden is aan 'de pragmaticus' is dat van 'de vernieuwer'. Door zijn werk bij Heineken en het Verbond van Werkgevers raakte hij in de oorlog nauw betrokken bij de oprichting van een nieuw sociaal overleglichaam, de Stichting van de Arbeid (overlegorgaan werknemers en werkgevers). Een volgende stap was de politiek: Stikker behoorde tot de oprichters van een nieuwe liberale partij, de Partij van de Vrijheid (de latere VVD), waarvan hij de eerste voorzitter werd. In augustus 1948 trad hij aan als minister van Buitenlandse Zaken in het kabinet-Drees/Van Schaik. Het feit dat hij uit het bedrijfsleven kwam en niet uit de diplomatie was een novum in de Nederlandse politiek. Stikker was minister in een zeer bewogen tijdperk (het einde van de neutraliteitspolitiek en het begin van de Europese samenwerking en het Atlantisch bondgenootschap). Hij verbleef veel in het buitenland, wist wat er in de wereld omging en groeide uit, aldus zijn biograaf M.F. Westers, tot internationaal staatsman.⁶ Ook het departement maakte onder Stikker roerige tijden door en werd grondig gereorganiseerd en aangepast aan de nieuwe tijd.

Haaks op dit dynamische personage van Stikker staat het beeld van de onwetende parvenu, de negatieve variant zou men kunnen zeggen van de nieuwkomer. De parvenu, de man uit het bedrijfsleven, zou geen benul hebben gehad van staatszaken en had eigenlijk niets te zoeken bij Buitenlandse Zaken. In geen enkel opzicht was hij gekwalificeerd om leiding te geven aan dit departement, aldus de uiterst kritische P.F. Maas, 'of het moest zijn doordat het Heineken-bier ook buiten onze grenzen aftrek vond'.⁷ Het personage van de parvenu handelde zeer onhandig in de Indonesische kwestie. Stikker was voor de harde lijn tegen de Republiek van Soekarno en bleek hierin bijzonder vasthoudend. Hij stemde in met de tweede politieke actie, maar van duidelijk beleid was geen sprake, aldus Maas: 'Stikker sloeg voor het forum van de gehele diplomatieke wereld een baggerfiguur'.⁸ Ook Stickers poging de ondertekening van het NAVO-verdrag afhankelijk te maken van steun van de Amerikanen voor het Nederlandse koloniale beleid zou schipbreuk lijden.

Opmerkelijk genoeg is de parvenu Stikker van tijdelijke aard gebleken. Vooral het feit dat hij uiteindelijk ‘om’ ging in de Indonesische kwestie en in later jaren ook niet heeft willen vasthouden aan Nieuw-Guinea heeft hem veel goodwill opgeleverd. ‘Op de tweesprong tussen Azië en het Westen’ koos Stikker voor het laatste, meent L.G.M. Jaquet.⁹ Stikker komt er ook ronduit goed vanaf bij Duco Hellema in diens overzichtswerk – momenteel een populair studieboek – over de buitenlandse politiek van Nederland:

Minister Stikker was bij dit alles een centrale figuur, niet als visionair of groot politiek denker, maar als pragmatisch en flexibel verdediger van de Nederlandse economische belangen. Aanvankelijk trad Stikker ambivalent en opportunistisch op inzake de Indonesiëkwestie, later bracht zijn zakelijke instelling hem ertoe de conclusie te trekken dat ook Nieuw-Guinea een ernstig conflict met Indonesië niet waard was. Zich aanpassend aan de nieuwe omstandigheden was Stikker inderdaad het symbool van de modernisering en atlantisering die de Nederlandse buitenlandse politiek in deze jaren doormaakte.¹⁰

Stikker is hier de pragmaticus, de vernieuwer, de man die bereid was, aldus Hellema, ‘alle consequenties van de naoorlogse wereldorde te aanvaarden.’¹¹ En zo groeide hij uit tot Atlanticus, tot man van de NAVO, tot vooraanstaand leider van de westerse wereld in de spannende jaren van de Koude Oorlog. Maar hoe ‘vernieuwend’ stelde Stikker zich op in de Europese politiek, waarmee hij zich vóór zijn overstap naar de NAVO intensief heeft bezighouden?

Stikker, het federalisme en de OEES

Stikker werd in 1950 voorzitter van de OEES, maar zou van het Europese eenheidsstreven niet veel hebben willen weten. In Europa had het federalisme in de jaren 1950-1952 een behoorlijke aanhang, schrijft hij in zijn memoires. Ook hij had belangstelling voor het federalisme, maar was, schrijft hij, een scepticus. Europa was naar zijn mening nog niet rijp voor ‘werkelijke eenheid’. Bovendien: ‘Te hooggespannen verwachtingen leiden tot te grote teleurstellingen.’¹² Stikker was dus een scepticus als we op zijn eigen woorden afgaan, maar volgens sommigen die hem van nabij hebben gekend zelfs een volledig tegenstander van het federalisme. Boon bijvoorbeeld schrijft in het *Nederlands Biografische Woordenboek*:

Aan het Nederlandse streven naar supranationaliteit en vergaande integratie bleef hij niet meer dan lippendienst. Hij geloofde er niet in en achtte het niet voor verwerkelijk vatbaar.¹³

Stickers uitspraken in de Tweede Kamer, waar hij het aan de stok heeft gehad met menig federalist, tonen inderdaad aan dat hij de supranationale gedachte niet welgezind was. In een van zijn speeches in de Kamer zei hij:

Het is verleidelijk om te veel te verwachten van een nieuwe vorm van internationale samenwerking, die nog niet op de proef is gesteld, en aldus op het Europese federalisme verwachtingen te bouwen, die, wanneer eenmaal de Europese organisatie in het leven zal zijn geroepen, niet ten volle verwezenlijkt zullen worden.¹⁴

Het personage van Stikker als scepticus heeft nog vaster vorm gekregen door het sterke contrast tussen hem en zijn opvolger J.W. Beyen. Beyen wist de federalisten voor zich te winnen, was de ontwerper van het idee van de gemeenschappelijke markt en heeft dankzij zijn biograaf W.H. Weenink inmiddels de status gekregen van ‘bouwer van Europa’.¹⁵

Toch dient het beeld van Stikker als scepticus naar mijn mening bijgesteld te worden. Zijn verhouding met de federalisten in de Kamer was slecht, zeker, maar Stickers denkbeelden blijken bij nadere beschouwing toch minder te hebben gebotst met die van de Kamer dan vaak wordt aangenomen. Allereerst moet erop gewezen worden dat menig Kamerlid aarzelingen had op het punt van supranationale samenwerking. Vooral de vertegenwoordigers van de protestants-christelijke partijen, de ARP en de CHU, hadden hun reserves. Zij steunden weliswaar de moties-Van der Goes/Serrarens waarin werd aangedrongen op gezagsoverdracht aan ‘bovennationale’ Europese organen, maar alleen als daarin kwam te staan: ‘voor zover mogelijk en wenselijk’.¹⁶ Behalve de protestanten hadden ook de katholieken en liberalen zo hun bedenkingen. De liberaal H.A. Korthals bijvoorbeeld was net als zijn partijgenoot Stikker vooral geïnteresseerd in de economische voordelen van een verenigd continent, maar stond gereserveerd tegenover het idee van een sterke federalistische overheid – dat eigenlijk alleen door de sociaaldemocraten werd voorgestaan.

De Raad van Europa, die in 1949 in Straatsburg van start ging, dreef evenwel een wig tussen Stikker en de Kamer. Zelfs Korthals kwam erdoor tegenover de minister te staan. Stikker hechtte aanzienlijk meer belang aan de OEEC, de samenwerking met de landen van het Marshallplan, dan aan de Raad van Europa. Hij wilde niet dat de OEEC door de komst van de Raad van Europa op een zijspoor kwam te staan. Tijdens de begrotingsdebatten van 1949 merkte Korthals tamelijk fel op:

Ik zou willen zeggen dat, wanneer de Minister opmerkt dat de OEEC [OEEs] niet ondergeschikt kan worden aan de Raad van Europa, het toch niet zo moet zijn, dat de zaak van de Raad van Europa nu uiteindelijk door de OEEC wordt beslist.

Ik zou nogmaals willen pleiten voor een integratie van de organen zodanig, dat door de Raad van Europa het reliëf wordt gegeven, dat de Raad van Europa de eerste viool kan spelen.¹⁷

Het belang van de Raad van Europa was dat deze organisatie een parlementair orgaan bezat: de Raadgevende Vergadering. Een groot aantal Nederlandse parlementsleden was hierin actief, zo ook Korthals. Maar Stikker wilde van parlementaire bemoeienis met het buitenlands beleid niets weten, wat bij 'de Straatsburgers' kwaad bloed zette.

Dit neemt niet weg dat Stikker bij de OEEC uiterst verdienstelijk werk heeft gedaan voor Europa. Binnen de VVD vroeg men zich zelfs bezorgd af of Stikker, die zoals gezegd in 1950 naast het ministerschap ook het voorzitterschap van de Raad van de OEEC ging vervullen, bij belangrijke beslissingen zijn inzicht als Europees politicus niet zou laten prevaleren, met andere woorden: de belangen van zijn eigen land uit het oog dreigde te verliezen.¹⁸ Stikkers betrokkenheid bij de OEEC mag blijken uit het door hem ontworpen 'plan van actie', niet voor niets bekend geworden als het 'Stikkerplan', dat tot een drastische vermindering van de handelsbelemmeringen in Europa moest leiden: sector voor sector diende het Europese handelsverkeer te worden aangepakt en moesten tarieven en quota omlaag worden gebracht. Aan de voorbereiding van het Stikkerplan werkten verschillende ambtenaren van het Ministerie van Buitenlandse Zaken en Economische Zaken mee, onder wie Max Kohnstamm, die ook nauw betrokken was bij de oprichting van de EGKS.¹⁹ In het boek *Voor Nederland en Europa* – een verzameling interessante vraaggesprekken met politici en ambtenaren over het Nederlandse Europabeleid en de Europese integratie – zegt Kohnstamm over de betekenis van Stikker en zijn plan:

(...) Stikker was, dat was toen voor het eerst, een minister die zich ook sterk voor economische aangelegenheden interesseerde (...) Stikker was een vrijhandelsman bij uitstek en wilde dus ook die grotere economische ruimte en hij zag dat het in de OEEC niet verder kwam dan het een beetje versoepelen van de kwantitatieve beperkingen, enzovoorts. Er was ook de Betalingsunie die hielp, maar het ging niet echt vooruit. En Stikker heeft toen het Stikkerplan laten opstellen (...) We hebben de problematiek toen doorgewerkt in mijn huis in Wassenaar, met Spierenburg, Van der Beugel, Keesing en Tinbergen (...) Stikker wilde iets doen, hij wilde een open markt in West-Europa. Wat was er nodig om een open markt te krijgen? En om hem in stand te houden? Het gezamenlijk zoeken naar antwoorden op die vragen heeft voor mij een grote rol gespeeld, want daardoor waren we in de latere onderhandelingen op dat gebied eigenlijk heel goed voorbereid (...)

Ook de financiële kant, wat doe je met inflatie, wat doe je met de verschillende munten? Hoe blijft de markt bestaan als iedereen zijn eigen beleid blijft voeren? Die dingen hebben we in een stuk of vier sessies terdege doorgewerkt.²⁰

Op initiatief van Stikker dus! Spierenburg wijst er in *Voor Nederland en Europa* op dat Stikker allesbehalve een tegenstander van Europese samenwerking was. Stikker wilde zelfs breken met het principe van unanimiteit terwijl de meeste landen, waaronder Nederland, daar nog geenszins aan toe waren. ‘Wij wilden ook unanimiteit en geen meerderheidsbeslissingen. Dat kwam pas later, met Stikker en het Stikkerplan,’ aldus Spierenburg.²¹

Uit de interviews met Kohnstamm en Spierenburg komt Stikker dus zeker niet naar voren als scepticus. Integendeel, hij lijkt eerder een voorloper te zijn geweest op het terrein van de Europese samenwerking. Spierenburg geeft ook de organisatie waar Stikker al zijn tijd en energie in stak, de OEES, een belangrijke plaats in het Europese integratieproces:

(...) de rol van de OEES (is) natuurlijk uitermate belangrijk geweest, want de OEES heeft een betalingssysteem, een *payments union* [Europese Betalingsunie], tot stand gebracht, zonder welke men nooit had kunnen werken. Het Schumanplan voorzag niet in een betalingsregeling. We moesten ervan uitgaan dat dat geregeld zou worden. En de liberalisatie is ook een heel belangrijke zaak geweest, het begin van de eliminatie van het protectionisme. Men moet zeker de rol van de OEES waarderen als een belangrijke in deze fase in de Europese samenwerking. Maar omdat men niet verder wilde op institutioneel gebied, geen meerderheidsbesluiten wenste en de tarieven niet wilde aanpakken, is de OEES vastgelopen.²²

Dat vastlopen was dus *niet* te wijten aan Stikker, die juist voorstander was van meerderheidsbesluiten, maar werd veroorzaakt door de tegenwerking van de landen van de OEES die wilden vasthouden aan het beginsel van unanimiteit.

Het Stikkerplan is evenwel mislukt en Stickers naam is verbonden geraakt aan een fiasco. Ook is hij in een minder gunstig daglicht komen te staan doordat in het plan niet duidelijk werd aangegeven welke industrieën moesten worden geliberaliseerd en Nederland al gauw met een lijstje kwam met kwetsbare industrieën die beschermd dienden te worden. Verbazingwekkend was dat overigens niet. Nationale belangen hebben altijd een grote rol gespeeld bij de Europese samenwerking. Niettemin lezen we in een van de meest gedetailleerde beschouwingen over het Stikkerplan:

(...) what seems even more remarkable is that by mid-1950 and again in January 1951, when the Stikker negotiations and studies were still going on, the Dutch Directorate General for Trade and Industry produced a list of infant industry products for which quota protection (...) would be officially applied for a maximum period of three years.²³

Hellema doet het Stikkerplan als volgt af:

Het plan-Stikker werd door de overige OEEs-lidstaten lauw ontvangen (...) Het plan-Stikker leek de zaken volgens de critici door de sector-per-sector-aanpak nog ingewikkelder te maken dan ze al waren (...) Bovendien ontstond binnen de OEEs al snel verschil van mening over de vraag welke sectoren het eerst aan de beurt zouden moeten zijn. Daarbij trad Nederland overigens zelf opportunistisch op en weigerde akkoord te gaan met de selectie van sectoren waarin de Nederlandse industrie een zwakke positie leek in te nemen.²⁴

Misschien is het de hoogste tijd dat het negatieve beeld van het Stikkerplan eens bijgesteld wordt in het licht van de herinneringen van zijn tijdgenoten, van Kohnstamm en Spierenburg, die er de prelude in zagen van de Europese samenwerking in de jaren vijftig.

Stikker en de EGKS

Toegegeven, Stikker kon zich niet vinden in dat andere functionalistische initiatief dat wel een groot succes werd en de echte opstap naar de EEG/EU is geworden: het Schumanplan. Zijn grootste bezwaar tegen dat plan was dat het Verenigd Koninkrijk er geen deel van uitmaakte, dat het een 'klein-Europese' organisatie was waaraan slechts zes landen deelnamen. Maar bedacht dient te worden dat ook de geestelijk vader van het Schumanplan, Jean Monnet, van mening was dat de Britten er eigenlijk bij hoorden. Hij reisde in 1950 tevergeefs naar Londen om hen over te halen deel te nemen.²⁵

Het grote verschil tussen de man van de EGKS en de man van de OEEs lag wellicht dus niet op ideologisch vlak. Waarin school het verschil dan wel? Een rol speelde zeker Stikkers gebrek aan overtuigingskracht, aan visie, en daarin lag juist de kracht van Monnet. De prachtige tekst van de door Monnet ontworpen *Schuman Declaration* bijvoorbeeld handelt over oorlog en vrede, het verleden en de toekomst van Europa. Het Stikkerplan was daarentegen saai en kaal geformuleerd. Afgezien van een enkel woord over de zorg om de welvaart en werkgelegenheid gaat het hierin vooral

om tarieven en quota. Het was de taal van de zakenman, de pragmaticus: een beetje koel en bloedeloos. Wat zou het Stikkerplan niet hebben gewonnen bij woorden als deze uit de Schuman Declaration:

World peace cannot be safeguarded without the making of creative efforts proportionate to the dangers which threaten it. The contribution which an organized and living Europe can bring to civilization is indispensable to the maintenance of peaceful relations.²⁶

Maar helaas, het Stikkerplan ademde de geest van Groningse nuchterheid. Een van de warmste stukjes uit de tekst van het plan luidt als volgt:

Het doel van de integratie der Europese volkshuishouding is om het levenspeil der bevolking te verhogen en de betalingsbalans t.o.v. de rest van de wereld in evenwicht te brengen onder het nastreven en handhaven van een hoog en stabiel peil der werkgelegenheid.²⁷

Waarna de toon al gauw nog zakelijker wordt:

Dit doel, hetwelk verhoging der productie impliceert, kan worden bereikt door middel van specialisatie der productie en verbetering der arbeidsindeling. Specialisatie der productie en verbeterde arbeidsindeling zijn slechts denkbaar bij de vorming van één grote markt d.w.z. door de geleidelijke wegneming van alle belemmeringen, zowel aan de invoer- als aan de uitvoerzijde, die een maximale uitwisseling van goederen en diensten in de weg staan.²⁸

Stikker mag dan geen visionair zijn geweest, geen man die mooie, meeslepende plannen heeft geschreven, maar als het aan hem had gelegen had Europa al in 1950 de eerste stappen gezet op weg naar een gemeenschappelijke markt. Beyen, die Stikker in 1952 opvolgde en het idee van een gemeenschappelijke markt zou hebben geïnitieerd, kon in feite voortbouwen op de door Stikker ingeslagen weg. A.E. Kersten is een van de weinigen die zowel op de functionalistische (sectorale) als de horizontale (markt)aspecten van het Stikkerplan hebben gewezen en er de voorbereiding in zagen van het latere Beyenplan. Kersten schrijft:

Hoewel met betrekking tot het herstel van de Europese economie nog werd uitgegaan van een sectorale aanpak, opende het Plan Stikker toch ook perspectie-

ven in de richting van een horizontale benadering. Twee jaar later werd deze visie in het Plan Beyen nog duidelijker gemarkeerd.²⁹

Tevens bood de sectorale aanpak Stikker de gelegenheid iets mee te pikken van het succes van het Schumanplan. ‘Het Plan-Stikker hield een bedrijfstakgewijze benadering in, vergelijkbaar met die van het Plan-Schuman,’ zo citeert hij in zijn memoires uit het werk van de door hem zeer gewaardeerde H.B. Price.³⁰ Soms is zelfs eerder concurrentie met dan bezwaar tegen het Schumanplan te bespeuren, al bleef Stikker hameren op het belang van Britse deelname en Amerikaanse steun. Vooral het supranationale element van het Schumanplan sprak hem aan en dit was eigenlijk, zo was hij van mening, zijn idee. Doordat Schuman hem net iets voor was geweest (Schuman maakte zijn plan op 9 mei 1950 bekend, Stikker het zijne op 13 juni 1950) kon Stikker niet naar zijn eigen plan verwijzen, maar hij had toch enkele bewijsstukken bij de hand waarmee hij Schuman leek te kunnen verslaan:

De opoffering van een stuk soevereiniteit, zoals belichaamd in het Schumanplan, was geen nieuw idee: het voorstel tot oprichting van de EBU, dat juist in die tijd besproken werd, voorzag in een Bestuursraad, die met eenvoudige meerderheid van stemmen zou kunnen beslissen.

Ook ik worstelde met de vragen waarop het Schumanplan een antwoord zocht. Op 18 april 1950 roerde ik ze aan in een rede te Rome (...): ‘Indien wij onze Europese samenwerking waarlijk tot ontwikkeling willen brengen, zullen wij vrijwillig afstand moeten doen van een deel van onze dierbare soevereine rechten, daarmee de mogelijkheid aanvaardend dat over zaken van gemeenschappelijk belang met minder dan unanimité wordt beslist.’³¹

Woorden toch, zou ik zeggen, van een man die een nieuw ‘personage’ verdient: niet dat van een scepticus, maar dat van een ambitieus Europeaan – al zouden ‘de Straatsburgers’ een dergelijke herwaardering van de voorzitter van de OEES, die in hun ogen zeker geen Schuman was, moeilijk hebben kunnen verteren.

Noten

- 1 J. Bank, ‘Overal een ondernemer. Dirk Uipko Stikker (1948-1952)’, D. Hellema, B. Zeeman en B. van der Zwan (red.), *De Nederlandse ministers van Buitenlandse Zaken in de twintigste eeuw*, Den Haag, Sdu, 1999, 181-197 en 181.
- 2 H.N. Boon, ‘Stikker, Dirk Uipko (1897-1979)’, *Biografisch Woordenboek van Nederland*, <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/stikker> (13-03-2009), 1.

- 3 D.U. Stikker, *Memoires. Herinneringen uit de lange jaren waarin ik betrokken was bij de voortdurende wereldcrisis*, Rotterdam/Den Haag, Nijgh en Van Ditmar, 1966, 5-6.
- 4 Bank, op.cit., 18.
- 5 J.W.L. Brouwer en W. Camphuis, "Ik kan niet goed tegen ambtenaren". Vraaggesprek met jhr. mr. M. van der Goes van Naters, A.G. Harryvan, J. van der Harst en S. van Voorst (red.), *Voor Nederland en Europa. Politici en ambtenaren over het Nederlandse Europabeleid en de Europese integratie, 1945-1975*. Den Haag, Instituut voor Nederlandse Geschiedenis/Amsterdam, Boom, 2001, 68.
- 6 M.F. Westers, *Mr. D.U. Stikker en de naoorlogse reconstructie van het liberalisme in Nederland. Een zakenman in de politieke arena*, Amsterdam, De Bataafsche Leeuw, 1988, 259.
- 7 P.F. Maas, 'De Indonesiëpolitiek van minister mr. D.U. Stikker in memoires en geschiedschrijving', *Acta Politica* 3, 1984, 359-378, 363.
- 8 Idem, 376.
- 9 L.G.M. Jaquet, *Minister Stikker en de soevereiniteitsoverdracht aan Indonesië. Nederland op de tweesprong tussen Azië en het Westen*, Den Haag, Nijhoff, 1982, 337.
- 10 D. Hellema, *Buitenlandse politiek van Nederland. De Nederlandse rol in de wereldpolitiek*, Utrecht, Het Spectrum, 2006, 172.
- 11 Idem, 173.
- 12 Stikker op.cit., 158-159 en 177.
- 13 Boon, op.cit., 2.
- 14 *Handelingen Tweede Kamer 1948-1949*, 1186-1187.
- 15 W.H. Weenink, *Johan Willem Beyen 1897-1976. Bankier van de wereld. Bouwer van Europa*. Amsterdam, Prometheus/Rotterdam, *NRC Handelsblad*, 2005.
- 16 A. van HeerikhuiZEN, *Pioniers van een verenigd Europa. Bovennationaal denken in het Nederlandse parlement (1946-1951)*, Amsterdam, dissertatie Universiteit van Amsterdam, 1998, 81.
- 17 Idem, 177.
- 18 Westers, op.cit., 155.
- 19 Naast M. Kohnstamm waren dat D.P. Spierenburg (directeur-generaal Buitenlandse Economische Betrekkingen, Ministerie van Economische Zaken), E.H. van der Beugel (directeur van het Bureau voor het Economisch Herstelprogramma, tevens chef van de afdeling Westelijk Halfrond, Ministerie van Buitenlandse Zaken), F.A. Keesing (Raadsadviseur Ministerie van Financiën) en J. Tinbergen (hoogleraar economie, directeur van het Centraal Planbureau).
- 20 A.G. Harryvan en J. van der Harst, "Een sneeuwveld in 1942". Vraaggesprek met drs. M. Kohnstamm, A. G. Harryvan, J. van der Harst en S. van Voorst (red.), op.cit., 89.
- 21 W. Asbeck Brusse en F.H. Bergman, "U moet het genuanceerd zien." Vraaggesprek met dhr. D.P. Spierenburg, A.G. Harryvan, J. van der Harst en S. van Voorst (red.), op.cit., 265.

- 22 Idem, 267.
- 23 W. Asbeek Brusse, 'The Stikker Plan', R.T. Griffiths (red.), *The Netherlands and the Integration of Europe*, Amsterdam, NEHA, 1990, 69-92, 84.
- 24 Hellema, op.cit., 162.
- 25 Aldus M. Kohnstamm in Harryvan en Van der Harst, op.cit., 111.
- 26 *Declaration of 9 May 1950*, http://europa.eu/abc/symbols/9-may/decl_en.htm.
- 27 Nationaal Archief, Collectie 194 D.U. Stikker, Doos 49, Stikker Plan.
- 28 Ibidem.
- 29 A.E. Kersten, 'Oorsprong en inzet van de Nederlandse Europese integratiepolitiek', E.S.A. Bloemen (red.), *Het Benelux-effect. België, Nederland en Luxemburg en de Europese integratie, 1945-1957*. Amsterdam, NEHA, 1992, 1-12, 7.
- 30 Stikker, op.cit., 164, H.B. Price, *The Marshall Plan and its Meaning*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1955, 142. Zie ook D.U. Stikker, 'The Functional Approach to European Integration', *Foreign Affairs* 4, 1950, 436-444.
- 31 Stikker, op.cit., 164.

Bibliografie

- W. Asbeek Brusse, 'The Stikker Plan', R.T. Griffiths (red.), *The Netherlands and the Integration of Europe 1945-1957*, Amsterdam, NEHA, 1990, 69-92.
- J. Bank, 'Overall een ondernemer. Dirk Uipko Stikker (1948-1952)', D. Hellema, B. Zeeman en B. van der Zwan (red.), *De Nederlands ministers van Buitenlandse Zaken in de twintigste eeuw*, Den Haag, Sdu, 1999, 181-197.
- H.N. Boon, 'Dirk Uipko Stikker', *Biografisch Woordenboek van Nederland*, <http://www.inghist.nl/onderzoek/projecten/BWN/lemmata/bwn2/stikker> (13-03-2009).
- J.W.L. Brouwer, 'Buitenlandse Zaken: de strijd om meer parlementaire invloed', P.F. Maas en J.M.M.J. Clerx (red.), *Parlementaire geschiedenis van Nederland na 1945. Het kabinet Drees-Van Schaik (1948-1951), Koude Oorlog, dekolonisatie en integratie*, Nijmegen, Centrum voor Parlementaire Geschiedenis, 1996.
- M. van der Goes van Naters, *Met en tegen de tijd. Een tocht door de twintigste eeuw*, Amsterdam, Arbeiderspers, 1980.
- A.G. Harryvan, J. van der Harst en S. van Voorst (red.), *Voor Nederland en Europa. Politici en ambtenaren over het Nederlandse Europabeleid en de Europese integratie 1945-1975*, Den Haag, Instituut voor Nederlandse Geschiedenis/Amsterdam, Boom, 2001.
- A.G. Harryvan en J. van der Harst, *Max Kohnstamm. Leven en werk van een Europeaan*, Utrecht, Het Spectrum, 2008.
- A. van Heerikhuizen, *Pioniers van een verenigd Europa. Bovennationaal denken in het Nederlandse parlement (1946-1951)*, Amsterdam, 1998.

- D. Hellema, *Buitenlandse politiek van Nederland. De Nederlandse rol in de wereld-politiek*, Utrecht, Het Spectrum, 2006.
- L.G.M. Jaquet, *Minister Stikker en de soevereiniteitsoverdracht aan Indonesië. Nederland op de tweesprong tussen Azië en het Westen*, Den Haag, Nijhoff, 1982.
- A.E. Kersten, 'Oorsprong en inzet van de Nederlandse Europese integratiepolitiek,' E.S.A. Bloemen (red.), *Het Benelux-effect. België, Nederland en Luxemburg en de Europese integratie, 1945-1957*, Amsterdam, NEHA, 1992, 1-12.
- P.F. Maas, 'De Indonesiëpolitiek van minister mr. D.U. Stikker in memoires en geschiedschrijving', *Acta Politica* 3, 1984, 359-378.
- H.B. Price, *The Marshall Plan and its Meaning*, Ithaca/New York, Cornell University Press, 1955.
- D.U. Stikker, 'The Functional Approach to European Integration', *Foreign Affairs* 4, 1950, 436-444.
- D.U. Stikker, *Memoires. Herinneringen uit de lange jaren waarin ik betrokken was bij de voortdurende wereldcrisis*, Rotterdam/Den Haag, Nijgh en Van Ditmar, 1966.
- W.H. Weenink, *Johan Willem Beyen 1897-1976. Bankier van de wereld. Bouwer van Europa*, Amsterdam, Prometheus/Rotterdam, NRC Handelsblad, 2005.
- M.F. Westers, *Mr. D.U. Stikker en de na-oorlogse reconstructie van het liberalisme in Nederland. Een zakenman in de politieke arena*, Amsterdam, De Bataafsche Leeuw, 1988.
- C. Wiebes en B. Zeeman, 'Stikker, Indonesië en het Noordatlantisch verdrag. Of: hoe Nederland in de pompe ging', *Bijdragen en mededelingen betreffende de geschiedenis der Nederlanden* 2, 1985, 225-251.

Foto van omslag *La Pipe de Maigret*, Parijs, Presses de la Cité,
Livre de poche, 2007.

VOORWERPEN ALS PERSONAGES

De revolver en de pijp van Maigret

Albert Rijksbaron

Very few novels outlive their own generation; and of such survivors the majority live on merely as works dignified and popular in their time, the names on whose outsides are remembered, but whose insides are only examined by the scholar, or the person stranded in a remote hotel. The few novels of old times to which we still turn with gusto are almost always those in which a character or characters have outlived their period. (Galsworthy, 1931)

Bij wijze van amuse

Toen mevrouw Maigret de gordijnen van de slaapkamer openschoof, voelde de commissaris dat de zon op zijn gezicht speelde. Hij opende meteen zijn ogen. Lente, dacht hij. En hij begon glimlachend zijn eerste pijp te stoppen. Terwijl uit de keuken de geur van verse koffie tot hem doordrong, ging de telefoon. 'Janvier, chef. Een afgesneden strot in de Rue Bayard.' 'Een vrouw?' 'Nee, een man.' Het verbaasde Maigret. Meestal waren het vrouwen wier strot werd afgesneden in de Rue Bayard.

Na nog enkele details over Maigrets reacties gaat Maigret naar zijn werk, waar zich het volgende telefoongesprek afspeelt (dr. Paul is de patholoog-anatoom):

'Dr. Paul? Maigret hier.' 'Veel is er nog niet,' klonk het. 'Hij is gestorven om vier minuten over drieën. De keel is afgesneden met een generaalssabel. De maag bevat veel alcohol. Zijn laatste maaltijd bestond uit groentesoep, schapenvlees met boontjes en roompudding toe.' De commissaris glimlachte. Schapenvlees met boontjes was zijn lievelingsgerecht. Mevrouw Maigret wist het, volgens een recept uit de Elzas, heerlijk klaar te maken. 'Dank je, Paul.'

De verdachte blijkt niemand minder dan De Gaulle te zijn. 'Hij zag al hoe hij de lange, trotse man verhoorde in zijn kamer.' Dan gaat het verder met:

Mevrouw Maigret zette de koffie voor hem neer en vroeg: 'Ga je niet uit? Je hebt nu toch de tijd aan jezelf.' Meteen had ze spijt. Om die kleine vergissing was Maigret met vervroegd pensioen gezonden en ze wist dat hij het niet verkroppen kon. 'Trek het je niet aan,' zei ze. 'Alles wees er toch op dat De Gaulle de dader was? En alleen omdat hij het niet gedaan had, moest jij de laan uit.'¹

(Simon Carmiggelt, 'Maigret' in: *Duiven melken*, oorspr. 1960, ed. 1999, p. 13 e.v.)

Deze passages uit een naar mijn smaak erg geslaagde persiflage tonen twee dingen aan. Carmiggelt was een zeer nauwkeurige Maigretlezer en Maigret was bij een groot publiek in Nederland bekend, met al zijn hebbelijkheden en onhebbelijkheden, want anders zou een dergelijk stukje in een dagblad geen zin hebben gehad. Een groter succes als schrijver kun je je nauwelijks voorstellen: gepersifleerd worden in een dagblad in een taalgebied dat niet het jouwe is. Minstens even opmerkelijk is dat Georges Simenon op dat moment al dertig jaar onafgebroken succes had met zijn Maigrets, een succes dat onverminderd voortduurt. Simenons succes begon al direct na Maigrets geboorte.²

Simenon en Maigret

Simenon schreef en publiceerde aan het begin van de jaren dertig in korte tijd een groot aantal Maigrets (zie de appendix). Dit onverbiddelijke werktempo volgde hij daarvoor, in zijn loopbaan als journalist en feuilletonschrijver, ook al en het zou hem niet meer verlaten. Hij werd daarom wel een *machine à écrire* genoemd en een *romancier minute*. Dat was uiteraard niet goed voor zijn reputatie, want het cliché wil nu eenmaal dat veelschrijvers geen kwaliteit kunnen leveren. Zo kon het bijvoorbeeld gebeuren dat Simon Vestdijk het had over 'de Maigrets en aanverwante avonturenromans', waaruit blijkt dat hij nooit een Maigret gelezen had.³

En het was nog erger, want Simenon schreef ook nog eens in opdracht. Fayard, de uitgever, wilde de eerste Maigrets alleen publiceren als hij zeker was van een vervolg, het liefst in serie. En zo geschiedde. De serie werd gelanceerd op 20 februari 1931 en was onmiddellijk een groot succes. De Zwitserse literatuurwetenschapper Vanoncini, gespecialiseerd in de *roman policier*, geeft hiervoor de volgende verklaring:

Het succes van Simenon berust geheel op de originaliteit van een oeuvre dat niet gericht is op het avant-garde ideaal van de schrijfbare tekst maar op de oeroude betovering van de leesbare tekst.⁴

Het succes blijkt ook uit het feit dat drie van deze romans vrijwel direct verfilmd werden: *Le chien jaune* (maart 1931/april 1931), *La tête d'un homme* (september 1930/1931) en *La nuit du carrefour* (april 1931/1931).

Nu is er bij nader inzien met die serie iets vreemds aan de hand. Tot 1934 blijkt in de titel van geen enkele Maigret de naam 'Maigret' voor te komen. Dat is geen toeval, want Simenon had lange tijd een ongemakkelijke relatie met zijn personage. Hij wilde erkenning als schrijver van 'echte' romans, van *romans de la destinée* of *romans durs* zoals hij ze later zelf noemde, niet als schrijver van romans met een politiemannet die misdaden oplost als hoofdpersoon. Dit verklaart mijns inziens waarom de titels van deze vroege Maigrets zich in niets onderscheiden van die van zijn 'echte' romans.⁵ Dat zijn er tussen 1931 en 1934 elf (zie de appendix). Op boeken uit beide series staat 'Roman par Georges Simenon'.

Ook inhoudelijk zijn er grote overeenkomsten. Want met één uitzondering (*L'Âne-Rouge*) bevatten deze *romans durs* net als vrijwel alle Maigrets allemaal één of meer onnatuurlijke sterfgevallen. Ook de psychologische uitwerking van de personages in beide typen vertoont grote gelijkenissen. Voor beide typen geldt wat Gothot-Mersch in 1980 opmerkte:

In grote trekken kan men zeggen dat er twee manieren zijn om een tekst te concipiëren: ofwel vanuit de gebeurtenissen die verteld zullen worden, of vanuit de personages die de schrijver ten tonele zal voeren. Bij Simenon staat het personage zonder twijfel voorop, ook volgens zijn eigen verklaringen.⁶

Inderdaad zegt Simenon in een interview met André Parinaud in 1957: 'Het zijn de personages die de roman op gang brengen.'⁷ Daarmee ging hij tegen de literaire-kritische tijdgeest in. Zie wat Vladimir Propp hierover zegt (1970: 29):

We kunnen vaststellen dat de personages in een sprookje, ook al zijn zij nog zo verschillend, dikwijls dezelfde handelingen verrichten. (...) Bij het bestuderen van het sprookje is de enige belangrijke vraag *wat* de personages doen; de vragen *wie* iets doet en *hoe* hij dat doet zijn van ondergeschikt belang.⁸

Barthes schrijft:

Zodra ze haar intrede had gedaan heeft de structurele analyse [van het verhaal] er de grootst mogelijke afkeer van gehad om de personages als iets wezenlijks te behandelen. (...) De structurele analyse streefde ernaar om het personage te definiëren als een 'participant' en niet als een 'wezen'.⁹

In feite is er maar één inhoudelijk verschil met de Maigrets. In de laatste gaat het om twee geschiedenissen: die van een misdaad, die er eerst is – de *première histoire* – en die van het onderzoek naar die misdaad, die daarna komt – de *seconde histoire* (de terminologie is van Todorov en Bedner). In de Maigrets ‘heeft de narratieve techniek als functie de geschiedenis van een misdaad te vertellen via een tweede geschiedenis’.¹⁰ In de *romans durs* daarentegen is er maar één geschiedenis, die van een handelingsverloop dat zich in de loop van de roman ontwikkelt tot een misdrijf. Daarnaast is er een tweede, niet onbelangrijk verschil: de Maigrets waren een commercieel succes, de *romans durs* niet. De Maigrets waren niet alleen *lisible*, hun aantrekkingskracht zat ook in hun structuur: de oplossing van een misdaad spreekt nu eenmaal een groot publiek aan. De ambivalentie van Simenon tegenover zijn personage werd snel sterker en al in 1934 besloot hij zich van dat personage te ontdoen: het ging te veel zijn carrière als schrijver bepalen. En zo stuurde hij Maigret in dat jaar met pensioen, in een roman die eenvoudigweg de titel *Maigret* droeg, alsof het een soort afsluitende levensbeschrijving betreft.

Maigret verdween dus van het toneel, en tussen 1934 en 1942 publiceerde Simenon uitsluitend *romans durs*. In dat laatste jaar zag hij zich min of meer gedwongen – na sterk aandringen van Gaston Gallimard, de uitgever van zijn *romans durs* – om Maigret als romanpersonage uit zijn rust te halen en opnieuw tot hoofdpersoon van een politieroman te maken. De reden was nogal pijnlijk: de *romans durs* verkochten simpelweg niet goed genoeg. Simenon kon gemakkelijk aan Gallimards verzoek voldoen, want het bleek dat hij Maigret eigenlijk in de coulissen had laten wachten: tussen 1938 en 1940 had hij talloze korte verhalen over hem geschreven en dus in portefeuille. Dat Maigret ook in de serie Maigrets die bij Gallimard verscheen niet in de titel voorkomt, kan gezien worden als een indicatie dat Simenon zich nog steeds niet had neergelegd bij de populariteit van zijn creatie.¹¹ Dat gebeurde pas na 1944, toen hij bij Gallimard was weggegaan.

Het einde van Simenons gevecht met Maigret wordt meeslepend beschreven in een hoofdstuk getiteld ‘Maigret vainqueur de Simenon’ in de monografie van Lacassin uit 2003. De overwinning van Maigret is in gang gezet door een nieuwe uitgever, Sven Nielsen van de eveneens nieuwe uitgeverij Les Presses de la Cité. Deze had Simenon bijzonder gunstige publicatievoorwaarden aangeboden, en als dank had Simenon zich bereid verklaard een nieuwe Maigret te schrijven en had hij zelfs de suggestie van Nielsen overgenomen ‘om de naam van de held op te nemen in de titel’.¹² Dit kwam niet uit de lucht vallen, want tijdens een langdurig verblijf in de Verenigde Staten was Simenon tot het inzicht gekomen dat het tijd was ‘vrede te sluiten met zijn personage’.¹³ Die nieuwe Maigret was *Maigret se fâche*, dat direct werd gevolgd door het eerder geschreven en veel kortere *La pipe de Maigret*.¹⁴ Hierna zou de naam ‘Maigret’ niet meer uit de titels verdwijnen, hij was natuurlijk ook het centrale personage. Ook dit is Simenon uiteraard aangerekend:

Het resultaat waartoe de exploitatie van het model leidt is zijn snelle neergang; de nabootsing en de banalisering van het model leiden tot slijtage aan, en vernietiging van, het model.¹⁵

Geen woord over het belang van herkenbaarheid en over de commerciële waarde van dit procédé.

Toen Simenon zich eenmaal met Maigret verzoend had, bouwde hij een bijzondere relatie met hem op. Zulke relaties komen vaker voor. Zo is van Flaubert bekend dat hij zich zozeer vereenzelvigde met Emma Bovary dat hij niet alleen uitriep: 'Madame Bovary, c'est moi!', maar ook zelf ziek werd na de beschrijving van haar vergiftiging (Vestdijk 1968: 204). Simenons veranderde, ontspannen houding tegenover Maigret blijkt in het bijzonder op twee momenten. In *Les mémoires de Maigret* uit 1951 staat Simenon het woord af aan de commissaris om hem de gelegenheid te geven nu eens zelf aan hem, Simenon, uit te leggen hoe hij bij een onderzoek te werk gaat. De roman is dan ook door Maigret geschreven. Het resultaat is een briljant, ironisch spel tussen schrijver, verteller en personage. En de schrijver gaat ook nog eens schuil achter een pseudoniem. De manier waarop Simenon het verhaal binnenkomt is al onnavolgbaar. Maigret wordt bij zijn chef Xavier Guichard geroepen. Dit nu was in het Parijs van de jaren twintig het werkelijke hoofd van de Parijse politie, bij wie Simenon ook echt op bezoek was geweest. Guichard stelt Maigret voor aan Simenon, die zich in die vroege jaren nog van het pseudoniem Georges Sim bediende:

'Kom binnen, Maigret. Commissaris Maigret. De journalist Georges Sim.'
'Geen journalist, romanschrijver,' protesteerde de jonge man lachend.¹⁶

De tweede gelegenheid waarbij de bijzondere band tussen schrijver en personage aan de dag treedt is wanneer Simenon in 1979, zeven jaar na de laatste Maigret, een afscheidsbrief stuurt aan het echtpaar Maigret nadat zij zich na Maigrets pensionering hebben teruggetrokken in hun buitenhuis aan de Loire. Zij vormen 'een paar waarmee hij zich met het ouder worden steeds meer heeft geïdentificeerd'.¹⁷ Simenon besluit zijn brief met: 'Je vous embrasse avec émotion, vous et Mme Maigret...'

Maigret en zijn betrekkingen met andere personages

In de meer dan honderd Maigret-romans en -novellen heeft de titelheld vanzelfsprekend te maken met tientallen andere personages.¹⁸ In veel gevallen verschijnen deze ook in de titel, in drie verschillende (syntactische) relaties met Maigret: a) Maigret

staat op één lijn met een ander personage: 'Maigret et...', b) Maigret staat in een 'de'-bepaling: 'Le/La... de Maigret', en c) Maigret is bij iemand: 'Maigret chez...' (zie de appendix).

Dit formele verschil correspondeert met een inhoudelijk verschil: in de romans van het eerste type raakt Maigret betrokken bij een personage, vaak een slachtoffer, soms een dader, met wie hij zolang zijn onderzoek duurt te maken heeft zonder dat hij met hem of haar een relatie heeft. In de veel kleinere tweede groep worden de personages door 'de' in een bezits-, of beter gezegd een pertinentieve relatie met Maigret geplaatst: op de een of andere manier horen zij bij hem. Zo wordt Maigret in *Le voleur de Maigret* persoonlijk getroffen door het misdrijf,¹⁹ meent de bijzonder onsympathieke vriend in *L'ami d'enfance de Maigret* dat hun gedeelde schoolverleden hem het recht geeft een beroep op Maigret te doen, en gaat het in *La folle de Maigret* om een oude vrouw die niet gelooft wordt wanneer zij op het politiebureau komt melden dat bepaalde voorwerpen in haar appartement van plaats veranderen. Ook Maigret gelooft haar niet, maar belooft dat hij zal komen kijken. Kort daarop wordt zij vermoord. Maar de vrouw blijft een grote rol spelen en in zekere zin is zij inderdaad 'van Maigret', want hij had zich over haar moeten ontfemen. Alleen in het geval van *La pipe de Maigret* (geschreven in 1945) en *Le revolver de Maigret* (1952) gaat het, door de aard van het nomen, om een echte bezitsrelatie, die zeer relevant is, zoals we hieronder zullen zien. De derde groep ten slotte, die slechts twee leden telt, wijkt geheel af van de andere twee: in *Maigret chez le Coroner* is Maigret in de Verenigde Staten letterlijk op bezoek bij een collega tijdens een onderzoek, in *Maigret chez le Ministre* wordt Maigret door een minister bij zich thuis uitgenodigd om te helpen een politiek schandaal te voorkomen.

De revolver van Maigret

De eerste zin van de roman *Le revolver de Maigret*²⁰ luidt: 'Wanneer Maigret later terugdacht aan dit onderzoek was dat altijd als aan iets wat een tikje abnormaal was...' Al in de titel van het eerste hoofdstuk wordt een eerste aanwijzing gegeven dat dit geen gewoon onderzoek en dus geen gewone Maigret-roman is: 'Waarin Maigret te laat thuiskomt voor de lunch en waarin een gast niet op komt dagen bij het diner'. Een dergelijk begin is zeer uitzonderlijk: er zijn in totaal zeven romans met dergelijke hoofdstuktitels, waaronder het ontregelende en onconventionele *Les mémoires de Maigret* dat hierboven is besproken.

Het procédé heeft iets ouderwets, en daardoor iets ironiserends. Dit geldt nog sterker voor de titel van het tweede hoofdstuk: 'Waarin er sprake is van een conciërge die niet nieuwsgierig is en van een heer van onduidelijke leeftijd die door het sleutelgat loert'.²¹ Ook het onderzoek is direct vanaf het begin al 'un peu anormal':

Maigret wordt opgebeld door zijn vrouw met de vraag of hij thuis komt dejeuner, wat zeer ongewoon is. Mme Maigret heeft daarmee meteen een belangrijke rol, eveneens ongewoon. De reden is dat er een 'jeune homme' zit te wachten die hem dringend wil spreken. Maigret stemt met tegenzin toe, maar gaat eerst nog iets drinken met een collega. Wanneer hij uiteindelijk thuiskomt is de jongen vertrokken, met medeneming van Maigrets revolver, zoals spoedig blijkt. Het is een bijzondere revolver, want Maigret had hem cadeau gekregen van de FBI na een verblijf in de Verenigde Staten. Ook voor de lezer is hij bijzonder, want hij onthult de voornaam van Maigret, een zeer grote zeldzaamheid in de Maigret-romans. Daarmee heeft de revolver meteen aan het begin al in zekere zin een naam gekregen, en is dus een soort personage geworden, als een afsplitsing of representant van Maigret. Er staat in gegraveerd: *To J.-J. Maigret. From his F.B.I. friends.*

Verteltechnisch heeft Simenon de onthulling van de namen elegant opgelost, want zoals vaak wordt de informatie grotendeels door Maigret gefocaliseerd: hij bedenkt hoe hij de avond tevoren de revolver aan een vriend, 'à un camerade plutôt' – een echte vriend zou dit geweten hebben – liet zien en hem desgevraagd had uitgelegd waarvoor de initialen J.-J. stonden: Jules-Joseph. En dan volgt in *monologue intérieur*:

De Amerikanen, die gewoonlijk twee voornamen hebben [informatie van de verteller], hadden gevraagd naar de zijne. Alleen naar de eerste twee gelukkig [commentariërende gedachte van Maigret].

Waarna de verteller toevoegt:

In werkelijkheid was er nog een derde: Anthelme.

De revolver is een sierrevolver en lag daarom thuis, Maigret heeft hem nooit gebruikt. Al deze informatie stuurt onze verwachtingen voor het verdere verloop: er is een jongen die bij Maigret thuis op bezoek is geweest en hij is in het bezit van een decoratief wapen. Geen zware crimineel, mogen we aannemen.

De intrige draait om een dubieuze *député* die kort daarvoor, buiten de roman, vermoord is. De vermoedelijke dader is al snel bekend, het is François Lagrange, een ziekelijke en maatschappelijk mislukte man die Maigret zou ontmoeten bij een gemeenschappelijk diner en die de vader blijkt te zijn van de jongen die bij Maigret op bezoek was. In het huis van de vader worden grote hoeveelheden krantenknipsels gevonden over Maigret, die sterk de nadruk leggen op diens 'humanité'. Lagrange was van plan Maigret om raad te vragen. De zoon heeft inmiddels op zijn zwerf-

tocht door Parijs geld gestolen en daarmee munitie gekocht en is naar Londen vertrokken, waarschijnlijk met de bedoeling een voormalige maîtresse van zijn vader te vermoorden die hem chanteerde. Intussen blijft Mme Maigret een rol spelen, want zij voelt zich schuldig aan de diefstal van de revolver en leeft daarnaast sterk met de jongen mee. Maigret volgt hem naar Londen, waar hij ontdekt dat de jongen de ex-maîtresse van zijn vader heeft weten te vinden. Hij spoort hem op en in een lange, indringende monoloog weet hij hem over te halen zijn wapen aan Maigret terug te geven.

De spanning in de roman wordt opgewekt door de zoektocht van Maigret naar de jongen. Zal hij erin slagen te voorkomen dat de jongen de revolver gebruikt? Simenon heeft ervoor gezorgd dat de lezer er met een zekere regelmaat aan herinnerd wordt dat de jongen nog steeds over de revolver beschikt, waardoor er een vage dreiging in de roman heerst. Op p. 22 lezen we al: 'Hij [Maigret] voelde een vage ongerustheid.' Vooral als de jongen naar Engeland is gevlucht speelt de revolver een duidelijke rol in de gedachten van Maigret of in de directe rede tot anderen. Op p. 112 bedenkt Maigret dat 'Alain Lagrange, met zijn geladen revolver, al een tijdje in Londen was.' 'Il est armé,' zegt hij op p. 113 tegen een Engelse *rechercheur* en op p. 130 tegen de ex-maîtresse van zijn vader. Op p. 138 realiseert Maigret zich, in *monologue intérieur*: 'Er bestond dus geen gevaar dat hij zich al schietend op haar zou storten.' Een combinatie van een alwetende verteller en een beperkt perspectief vinden we op p. 145: 'Alain Lagrange, met in zijn zak de zware revolver die hij van Maigret gestolen had, was in de buurt, ongetwijfeld niet ver weg.'²² Op p. 150 is Maigret een hotelkamer binnengegaan, en de reden wordt door hem gefocaliseerd: 'Hij was ervan overtuigd dat Alain Lagrange ergens verborgen zat. – Hij wist ook dat de jongeman gewapend was.' Maar ook is hij 'ému', een merkwaardige emotie voor een politiemann die iemand moet zien te ontwapenen, waarvan later duidelijk wordt hoe dat komt. Daarna zegt hij tegen de – onzichtbare – jongen: '(...) nog even en we kunnen eindelijk met z'n tweeën een beetje praten', wat alweer niet wijst op een streng optreden. Na zeven pagina's monoloog zegt Maigret (p. 157): 'Geef me m'n revolver terug,' met het gewenste resultaat.

Verteltechnisch opmerkelijk is dat Maigret in deze monoloog ook speculeert over de reden die Alain kan hebben gehad om naar zijn huis te gaan. Al pratend tegen de jongen legt hij hem in de mond wat hij tegen Maigret gezegd zou hebben als die op tijd thuis was geweest: dat zijn vader de moord niet gepleegd kan hebben, want 'het is iemand die geen vlieg kwaad zal doen'. Na de monoloog volgen twee cruciale zinnen die duidelijk maken dat Maigret niet alleen als politiecommissaris optreedt. De jongen vraagt: 'Wat gaat u nu doen?' Maigret antwoordt: 'Om te beginnen eten en drinken. En jij, heb jij geen honger?' Hij ontfermt zich dus over de jongen en gedraagt zich als een vader, wat hij zelf toegeeft. 'Waarom doet u dit allemaal?' – 'Wat dan allemaal?' antwoordt Maigret, gespeeld naïef. 'Dat weet u heel

goed.’ – ‘Misschien omdat ik net als jij een jongen ben geweest, en een vader heb gehad.’ Daarom kan hij daarna ook zeggen: ‘Haal een borstel door je haar. Doe je jasje eens goed.’

Dat Maigret hier een vaderrol heeft is voor de toevallige lezer duidelijk genoeg, maar voor de lezers die met de rest van de Maigret-romans bekend zijn krijgt deze vermelding een extra lading, want Maigrets eigen vader was – 44 jaar oud – gestorven toen hijzelf negentien was, dezelfde leeftijd als die van Alain Lagrange. Daarachter doemt weer Simenon zelf op, want ook zijn vader was jong gestorven, namelijk op 43-jarige leeftijd, toen Simenon achttien was.²³ De vaderrol overheerst de rest van de roman, bijvoorbeeld op p. 159:

Maigret had het begrepen. En bij het verlaten van de kamer legde hij impulsief zijn zware hand op de schouder van z'n metgezel. ‘Je hebt me behoorlijk laten schrikken, rare jongen.’

In het gesprek dat hierna volgt wordt duidelijk waarom hij zoveel begrip voor de jongen had: als enige van de drie kinderen hield hij van zijn vader en trok hij zich diens ellende aan. ‘Je comprends!’ zegt Maigret nogmaals op p. 164, wanneer de zoon hem heeft verteld over de mislukkingen van zijn vader.²⁴ Maigret laat doorschemeren dat hij verder geen actie zal ondernemen tegen de zoon, en daarmee is de voornaamste intrige van de roman ten einde gekomen. Al met al is Alain in zijn opzet geslaagd: ook al was hij van plan de vrouw te doden, het stelen van de revolver was toch vooral bedoeld om Maigret tot actie aan te zetten.²⁵

Le revolver de Maigret wijkt op essentiële punten af van de meeste andere Maigret-romans. Deze bevatten, meestal direct aan het begin, een moord of een moordaanslag. Ook in *Le revolver de Maigret* is er een moord, maar die leidt niet tot een onderzoek, want de vermoedelijke dader is direct bekend. In deze roman gaat het er juist om een (tweede) moord te voorkomen.²⁶ Er is dus ook geen moordenaar, geen crimineel, maar alleen een gelegenhedsdief, een goed bedoelende, onhandige jongen. Onhandigheid is misschien wel een van de sleuteltermen voor deze roman. Ook Maigret zelf voelt en gedraagt zich regelmatig onhandig, bijvoorbeeld omdat hij Engels moet spreken, omdat de pubs niet op tijd opengaan en omdat hij de hele dag in de lobby van een hotel moet zitten, zonder eten en drinken. En omdat hij tegen een jongen zit te praten die onder een hotelbed ligt. Door al deze kenmerken heeft de roman iets lichts, af en toe op het burleske af. Dit wordt nog versterkt door het weer, altijd een belangrijke indicatie voor de toon van de Maigret-romans: van begin tot eind is het uitzonderlijk fraai weer, zowel in Parijs als in Londen.

La pipe de Maigret

Zoals hierboven al vermeld had Simenon al vóór *Le revolver de Maigret* een minder ambitieus kort verhaal geschreven met een voorwerp in de titel, *La pipe de Maigret* (1945). *Le revolver* en *La pipe* vertonen veel overeenkomsten, maar *La pipe* heeft een grimmiger intrige, want nu is degene die de handeling in gang zet, Joseph Leroy, potentieel slachtoffer. Toch overheerst ook hier een lichte toon, omdat het eigenlijk om een liefdesgeschiedenis gaat en omdat de prominente rol van de pijp de intrige een enigszins absurdistisch karakter verleent; de titel doet zoiets misschien ook al verwachten. 'Al dat gedoe om een pijp,' zegt Maigret zelf op p. 61, die zich in deze novelle niet zozeer onhandig – zoals in *Le revolver* – als wel belachelijk voelt. Het is mijns inziens niet toevallig dat ook nu (p. 17) – net als in *Le revolver* – een jongen, deze keer van 'zeventien jaar, dat kon niet anders'²⁷ het personage is dat de handeling in gang zet. Ook hij is een gelegenhedsdief, want wanneer hij met zijn moeder, een weduwe, bij Maigret op diens kamer is – zij is daar om Maigret te melden dat de voorwerpen in haar huis telkens van plaats veranderen –, maakt hij van een korte afwezigheid van de commissaris gebruik om diens pijp achterover te drukken, naar later blijkt om net als Maigret zelf 'la pipe... aux dents' thuis zelf op onderzoek uit te gaan en zo Maigret vóór te zijn. En de pijp laat hem niet in de steek, want hij vindt inderdaad een partij diamanten, waarnaar een indringer al enkele malen vergeefs had gezocht. Wanneer hij door de indringer bij zijn vondst betrapt wordt, vlucht hij het huis uit, met pijp, en Maigret gaat naar hem op zoek. Na een lange autorit tot buiten Parijs vindt Maigret op aanwijzing van Mathilde, de vriendin van Joseph, die met hem meerijdt, zijn pijp met de jonge dief terug, en ook de zeer gewelddadige indringer. Dan blijkt dat de pijp voor de tweede keer als talisman heeft gewerkt:

Als je niet stiekem mijn pijp had gestolen denk ik dat we je op een kwade dag als lijk in het riet van de Marne hadden teruggevonden. Ja ja, de pijp van Maigret, hè! (p. 84, ed. 2007).

Vanzelfsprekend wordt de lezer ook nu regelmatig herinnerd aan het object uit de titel. De pijp wordt vrijwel steeds gefocaliseerd door Maigret. 'Geen pijp' lezen we op p. 9, wanneer Maigret op zijn werkkamer aan het zoeken is. 'Hij had zijn favoriete pijp niet' bedenkt hij zich als hij de dag doorneemt. 'Vervloekt joch!' zegt hij op p. 27 tegen zichzelf, gevolgd door: 'Want hij was het zonder twijfel die de pijp op zijn bureau achterover had gedrukt'. Op p. 44: 'Als ik er nog aan denk dat die hond [hij bedoelt Joseph] mijn pijp achterover heeft gedrukt'. Op p. 46: 'Minstens tien keer had Maigret onwillekeurig zijn hand uitgestrekt naar zijn favoriete pijp, die

er niet was, en elke keer had hij gemopperd: “Vervloekt joch!” Op p. 57: ‘opnieuw zocht hij zijn pijp die er niet was, “Vervloekte stommeling!” En aan het eind draait eigenlijk alles om de pijp: op p. 78 zegt Maigret tegen de cafébaas bij wie Joseph zich verborgen heeft: ‘Hij heeft toch zeker wel een pijp?’ Op p. 80 tegen Joseph: “Mijn pijp...” (...) En hij nam met een tevreden grijns de pijp aan die hem werd aangereikt...’ Als alles achter de rug is toont hij dezelfde vaderlijke bezorgdheid als in *Le revolver*, want hij zegt tegen hem: ‘Sst! Mathilde loopt op de trap. (...) Haal eens een kam door je haar.’ En tegen Mathilde: ‘Hij is echt dol op je, maar ik denk dat hij vooral iets moet eten.’ Ook nu weet de lezer dat de jongen geen vader meer heeft, zijn moeder was immers weduwe.

Conclusie

Door hun bijzondere relatie met Maigret moeten de twee voorwerpen uit de titels *La pipe de Maigret* en *Le revolver de Maigret* als personages beschouwd worden. Hoewel ze natuurlijk onbezield zijn, zijn pijp en revolver niet zomaar bezittingen van Maigret, maar vaste attributen die zo sterk met hem als politieman en als persoon verbonden zijn dat ze als dragers van zijn identiteit kunnen worden gezien. Wanneer revolver en pijp als gevolg van een misdrijf verdwenen zijn moet hij, omdat het zijn revolver en pijp zijn, wel een zoektocht naar ze beginnen: in handen van anderen kunnen ze immers een eigen en dus een ander leven gaan leiden. Zolang hij ze niet terug heeft en anderen erover beschikken functioneren de revolver en de pijp dus als triggers van de handeling. Omdat die anderen goedbedoelende maar naïeve jongens blijken te zijn, krijgen beide intriges een verrassende lichtheid: Maigret achtervolgt immers geen criminelen, maar een revolver en een pijp.²⁸

Nog één ontnuchterende opmerking tot slot. De teneur van het voorafgaande was dat Simenon serieuze aandacht besteedde aan zijn titels. Maar zijn vertalers hadden daar vaak geen boodschap aan – met toestemming van de schrijver, neem ik aan. Zo werd *Maigret se fâche* in het Engels *Maigret in retirement*, wat waar is, maar wel iets anders dan zich boos maken. En men zou toch waarachtig niet aan *Maigret et la jeune morte* denken bij de Nederlandse titel *Maigret en de blauwe avondjapon*.

Noten

- 1 S. Carmiggelt, ‘Maigret’, *Duiven melken*, 1999 [1960], 13 e.v.
- 2 Voor het ontstaan van het Maigret-personage en hoe het komt dat in Delfzijl een standbeeld van Maigret staat verwijs ik naar de gedetailleerde en zeer leesbare studie van Francis Lacassin, *Simenon et la vraie naissance de Maigret* uit 2003.
- 3 Vestedijk 1968, 114.

- 4 Vanoncini 1990, 127: 'La réussite de Simenon réside tout entière dans l'originalité d'une oeuvre tendue non vers l'idéal avant-gardiste du texte scriptible, mais vers la magie très ancienne du texte lisible.'
- 5 Later is deze gelijkvormigheid opgeheven doordat bij herdrukken de vroege Maigrets op de kaft de toevoeging 'Maigret' kregen.
- 6 Gothot-Mersch 1980, 82: 'En schématisant assez grossièrement les choses, on peut dire qu'il est deux façons de concevoir un récit: à partir des événements que l'on va raconter, ou à partir des personnages que l'on va mettre en scène. Chez Simenon, d'après ses propres déclarations, c'est incontestablement le personnage qui est premier.'
- 7 'Ce sont les personnages qui amènent le roman.'
- 8 Propp 1970, 29: '(...) on peut établir que les personnages des contes, si différents soient-ils, accomplissent souvent les mêmes actions. (...) Dans l'étude du conte, la question de savoir *ce que* font les personnages est seule importante; *qui* fait quelque chose et *comment* il le fait, sont des questions qui ne se posent qu'accessoirement.' De vraag naar het *waarom*, die in de Maigrets (en niet alleen daar, natuurlijk) zo'n grote rol speelt, wordt in deze op de handeling gerichte benadering niet eens genoemd.
- 9 Barthes 1966, 16: 'Dès son apparition, l'analyse structurale [du récit] a eu la plus grande répugnance à traiter le personnage comme une essence' (...) 'L'analyse structurale (...) s'est efforcée (...) de définir le personnage non comme un "être" mais comme un "participant".'
- 10 'La technique narrative (...) sert à raconter l'histoire d'un crime par l'intermédiaire d'une seconde histoire', zie Bedner 1990, 20. Deze techniek heeft een zeer lange traditie. Het oudste voorbeeld is de *Oedipus Tyrannus* van Sophocles.
- 11 Hij had dat één keer gedaan, in het korte verhaal *Une erreur de Maigret* (1938).
- 12 'de faire apparaître le nom du héros dans le titre', zie Lacassin 2003, 94.
- 13 'de faire la paix avec son personnage'.
- 14 Dat Maigret in *Maigret se fâche* nog met pensioen is wijst er volgens Lacassin 2003, 94 op dat Simenon nog niet echt van plan was met Maigret door te gaan. Maar dit wordt tegengesproken door het vrijwel gelijktijdige *La pipe de Maigret*, waar hij gewoon weer commissaris is, zij het in een ongewone rol.
- 15 Hoek 1980, 196: 'le résultat auquel aboutit l'exploitation du modèle est sa dépréciation rapide; l'imitation et la banalisation du modèle provoquent son usure et sa destruction.'
- 16 'Entrez, Maigret. – Le commissaire Maigret. M. Georges Sim, journaliste. – Pas journaliste, romancier, protesta le jeune homme en souriant.'
- 17 'Un couple auquel il s'est de plus en plus identifié en vieillissant', zie Lacassin 2003, 97.
- 18 'Il est dans la littérature française peu d'ensembles romanesques plus riches en personnel que la série des Maigret' (Bedner 1990, 63). Een overzicht van personages (en plots) is te vinden in Piron 1983 en op de (Engelse) website van de The Maigret Forum.
- 19 Anders dan in *Maigret et le voleur paresseux*, waar de dief het niet op Maigret zelf gemunt heeft.

- 20 Ik kan hier niet ingaan op de intrigerende vraag van wie de boektitel eigenlijk afkomstig is: van de al dan niet impliciete auteur of van de verteller. Zie voor deze kwestie Hoek 1981, 257-60.
- 21 *Où il est question d'une concierge qui n'est pas curieuse et d'un monsieur d'un certain âge qui regarde par le trou de la serrure.* Een klassiek voorbeeld van het gebruik van dergelijke hoofdstuktitels is Fieldings schelmenroman *Tom Jones*.
- 22 'Alain Lagrange, avec en poche le gros automatique qu'il avait volé à Maigret, était quelque part, pas loin sans doute (...)' De bijzin 'qu'il avait volé à Maigret', die informatie verstrekt die zowel de lezer als Maigret bekend is, dient vermoedelijk om de revolver nogmaals nadrukkelijk te identificeren en is afkomstig van een alwetende verteller. In dezelfde zin wijst de formulering 'quelque part, pas loin sans doute' op de plotselinge aanwezigheid van een niet-alwetende verteller, want een alwetende verteller zou de locatie van de jongen zonder meer hebben vermeld. Dergelijke formuleringen komen regelmatig voor in de Maigret-romans. Meer in het algemeen is het zo dat de verteller bijna altijd alleen weet wat Maigret ook kan weten.
- 23 Voor het effect van de dood van zijn vader op Simenon zie bijvoorbeeld Assouline 1992.
- 24 'Comprendre, et ne pas juger' was de lijfspreuk van zowel Maigret als Simenon. Hij sierde Simenons ex-libris.
- 25 Bedner 1990, 95 spreekt in zijn hoofdstuk 'Maigret et les autres' niet geheel terecht van 'ces jeunes gens qui poussent le besoin de contact sinon d'identification avec le commissaire jusqu'à lui dérober un portefeuille, une pipe ou un revolver (...), et qui finissent tous par être l'objet de ses recherches, comme ils l'ont obscurément désiré.' Dit gaat op voor *Le revolver*, waar Alain Lagrange zelfs naar het appartement van Maigret gaat om dat contact tot stand te brengen, maar niet voor *La pipe*, waarin Joseph Leroy toevallig met zijn moeder mee is gegaan naar Maigret.
- 26 Door deze kenmerken beantwoordt deze roman in het geheel niet aan het elders aanwezige schema (zie boven) van de première histoire (een misdaad) gevolgd door de seconde histoire (het onderzoek naar die misdaad). De première histoire heeft immers betrekking op een misdrijf van de vader van Alain Lagrange, en is vrijwel direct weer beëindigd. En de seconde histoire (de zoektocht naar Alain) vloeit wel voort uit de eerste, maar heeft daar geen betrekking op.
- 27 'dix-sept ans, sans doute'. Gefocaliseerd door Maigret.
- 28 Het is vermoedelijk geen toeval dat de novelle *La pipe de Maigret* het eerste resultaat was van zijn verzoening met Maigret: zowel de beperkte omvang als de ongewone aard van het onderzoek en het feit dat dit de eerste Maigret was met 'Maigret' in de titel suggereren dat Simenon zich dan wel verzoend had met Maigret, maar nog enige moeite had hem serieus te nemen.

Bibliografie

- P. Assouline, *Simenon. Biographie*, Parijs, 1992.
- J.-B. Baronian, *Simenon ou le roman gris. Neuf études sentimentales*, Parijs, 2002.
- R. Barthes, 'Introduction à l'analyse structurale des récits', *Communications* 8, 1966, 1-28.
- J. Bedner, *Simenon et le jeu des deux histoires. Essai sur les romans policiers*, Amsterdam, 1990.
- J. Galsworthy, *The Creation of Character in Literature*. The Romanes lecture, delivered in the Sheldonian Theatre, 21 mei 1931. Oxford, 1931.
- C. Gothot-Mersch, 'Le travail de l'écrivain', C. Gothot-Mersch et al., *Lire Simenon. Réalité, fiction, écriture*, Brussel, 1980, 81-116.
- G. Henry, *Commissaire Maigret, qui êtes-vous?* Parijs, 1977.
- L.H. Hoek, *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Den Haag-Parijs/New York, 1980.
- F. Lacassin, *Simenon et la vraie naissance de Maigret*, Boulogne/Billancourt, 2003.
- The Maigret Forum, www.trussel.com/maig/maibul.htm.
- A. Parinaud, *Connaissance de Simenon. I Le secret du romancier, suivi des Entretiens avec Simenon*, Parijs, 1957.
- M. Piron, *L'univers de Simenon. Guide des romans et nouvelles (1931-1972) de Georges Simenon*, Parijs, 1983.
- V. Propp, *Morphologie du conte*, Parijs, 1970. Vertaling van *Morfologija skazki*, Leningrad, 1969.
- A. Vanoncini, *Simenon et l'affaire Maigret*, Parijs, 1990.
- S. Vestdijk, 'Simenon en de realiteit', *Gallische facetten*, Amsterdam, 114-135.

Appendix

De titels van de Maigret-romans van Simenon

1. Titels zonder 'Maigret'

Eerste serie (verschenen bij Fayard)

Pietr-le-Letton (geschreven: september 1929/gepubliceerd: mei 1931), *M. Gallet, décédé* (zomer 1930/februari 1931), *Le pendu de Saint-Pholien* (najaar 1930/februari 1931), *Le charretier de 'la Providence'* (zomer 1930/maart 1931), *Le chien jaune* (maart 1931/april 1931), *La tête d'un homme* (september 1930/1931), *La nuit du carrefour* (april 1931/1931), *Un crime en Hollande* (mei 1931/1931), *Au Rendez-vous-des-Terre-Neuvas* (juli 1931/1931), *La danseuse du Gai-Moulin* (september 1931/1931), *La Guinguette à deux sous* (oktober 1931), *Le port des brumes* (oktober 1931/1932), *L'ombre chinoise* (december 1931/1932), *L'affaire Saint-Fiacre* (1932/1932), *Chez les*

Flamands (1932/1932), *Le fou de Bergerac* (1932/1932), *Liberty-Bar* (1932/1932), *L'Ecluse no 1* (1933/1933).

Ter vergelijking enkele titels van non-Maigrets uit die periode:

Le Relais d'Alsace (1931/1931, de eerste non-Maigret), *Le passager du 'Polarlys'* (1932/1932), *La maison du canal* (1933/1933), *Les gens d'en face* (1932/1933).

Tweede serie (verschenen bij Gallimard)

Cécile est morte (1939-40/1942), *Les caves du Majestic* (1939-40/1942), *La maison du juge* (1939-40/1942), *Signé Picpus* (1941/1944), *L'inspecteur Cadavre* (1941/1944), *Félicie est là* (1941/1944).

II. Titels met 'Maigret' (behalve *Maigret* alle verschenen bij Presses de la Cité)

I. Zonder tweede personage

a. 'Maigret' zonder meer

Maigret (1933/1934).

b. Met 'Maigret' als onderwerp van een werkwoordsvorm

Maigret se fâche (juni 1945/1947; Maigret is met pensioen), *Maigret a peur* (1953/1953), *Maigret se trompe* (1953/1953), *Maigret tend un piège* (1955/1955), *Maigret s'amuse* (1956/1957), *Maigret voyage* (1957/1958), *Maigret se défend* (1964/1964), *Maigret hésite* (1968/1968).

c. Met 'Maigret' en een plaatsbepaling: *Maigret à... / en*

Maigret à New York (maart 1946/1947; hij is nog steeds met pensioen en treedt op als privépersoon), *Maigret au Picratt's* (1950/1951), *Maigret en meublé* (1951/1951), *Maigret à l'école* (1953/1954), *Maigret aux Assises* (1959/1960), *Maigret à Vichy* (1967/1968).

d. Met Maigret in een 'de'-bepaling: *le/la/les/un... de Maigret*

Concreta (zaken en personen): *La pipe de Maigret* (kort verhaal; 1945/1947, in één band met *Maigret se fâche*), *Le revolver de Maigret* (1952/1952), *Le voleur de Maigret* (1966/1967), *L'ami d'enfance de Maigret* (1968/1968), *La folle de Maigret* (1970/1970). Zie ook beneden II.b!

Abstracta (nomina actionis):

Les vacances de Maigret (november 1947/1948), *La première enquête de Maigret* (oktober 1948/1949), *Un Noël de Maigret* (1950/1951), *Les mémoires de Maigret* (1950/1951; staat geheel apart), *Un échec de Maigret* (1956/1956), *Les scrupules de*

Maigret (1957/1958), *Une confidence de Maigret* (1959/1959), *La colère de Maigret* (1962/1963), *La patience de Maigret* (1965/1965).

II. Met een tweede personage

a. Met 'Maigret' op één lijn met een ander personage: 'Maigret et...'

Maigret et son mort (december 1947/1948), *Maigret et la vieille dame* (1949/1950), *Maigret et la Grande Perche* (1951/1951), *Maigret, Lognon et les gangsters* (1951/1952), *Maigret et l'homme du banc* (1952/1953), *Maigret et la jeune morte* (1954/1954), *Maigret et le corps sans tête* (1955/1955), *Maigret et les témoins récalcitrants* (1958/1959), *Maigret et les vieillards* (1960/1960), *Maigret et le voleur paresseux* (1961/1961), *Maigret et les braves gens* (1961/1962), *Maigret et le client du samedi* (1962/1962), *Maigret et le clochard* (1962/1963), *Maigret et le fantôme* (1963/1964), *Maigret et le tueur* (1969/1969), *Maigret et le marchand de vin* (1969/1970), *Maigret et l'homme tout seul* (1971/1971), *Maigret et l'indicateur* (1971/1971), *Maigret et Monsieur Charles* (1972/1972) – de laatste Maigret, en überhaupt Simenons laatste boek. Variant: *Maigret et l'affaire Nahour* (1966/1967).

b. Met Maigret in een 'de'-bepaling

La pipe de Maigret (kort verhaal; 1945/1947, in één band met *Maigret se fâche*), *Le revolver de Maigret* (1952/1952), *Le voleur de Maigret* (1966/1967), *L'ami d'enfance de Maigret* (1968/1968), *La folle de Maigret* (1970/1970). Variant: *L'amoureux de Madame Maigret* (1938/1944; kort verhaal), *L'amie de Madame Maigret* (1949/1950).

c. 'Maigret chez...'

Maigret chez le Coroner (1949/1949), *Maigret chez le ministre* (1954/1955).

d. Ander personage geïmpliceerd

Mon ami Maigret (1949/1949).

De Franse acteur Pierre Chabert speelt Krapp in *La dernière bande* van Samuel Beckett en onder diens regie in het théâtre d'Orsay, Parijs, april 1975.

WACHTEN MET KRAPP

Het lievelingspersonage van Samuel Beckett

Sjef Houppermans

Als acteur heb ik bij sommige rollen sterk de indruk gekregen dat er meer in het bijzonder een vrouwelijke dimensie van mijn persoon werd aangesproken. Dat is geen kwestie van een oplichtende essentie en heeft ook niet (of althans niet allereerst, denk ik) te maken met genen, hormonen of een ander soort biologisch substraat. Het betreft projecties en zoals bijvoorbeeld Proust niet ophoudt te schrijven: de ander is een samenspel van projecties, maar het eigen subject niet minder. Als Flaubert zich met Madame Bovary vereenzelvigd, als Laclos Madame de Merteuil tot super-intrigante uitbouwt of als Perrault in de voetsporen van Roodkapje treedt is er ook op gevarieerde wijze sprake van wat ik gynescopie zou kunnen noemen: een inkijkje in de wereld van het vrouwelijke. En ook Homerus behaagde het naar de wevende Penelope als spiegelbeeld te kijken.¹

In het werk van Samuel Beckett ontmoeten we heel uiteenlopende personages die elkaar vaak completeren en twee visies vertegenwoordigen, van de alom bekende zwervers uit *Wachten op Godot* tot de verstilde mijneraars uit de laatste proza-teksten. Verschillende werken van Beckett zou men om verschillende redenen kunnen karakteriseren als vrouwelijk: bijvoorbeeld *Ill seen ill said* (*Slecht gezien, Slecht gezegd*), waarin door de ogen van een oude vrouw de wereld in het licht van de ochtendster – Venus dus – wordt geplaatst, of *Happy Days* (*Gelukkige dagen*), met Winnie als monologerende strandmuze.

De laatste band

Binnen het toneelwerk van Beckett neemt *De laatste band* (*Krapp's Last Tape; La dernière bande*) een bijzondere plaats in vanwege het sterk affectieve karakter ervan. Beckett noemde het zelf zijn 'meest vrouwelijke' tekst. Toen *Krapp's Last Tape* in 1958 in Londen werd opgevoerd als vooraf bij *Endgame*, schreef hij in een brief aan zijn vertaalster Jacoba van Velde:

Nicely sad and sentimental; it will be like the little heart of an artichoke served before the trips and excrement of Hamm and Clov.²

Later gaf Beckett het volgende commentaar toen hij het stuk repeteerde voor de San Quentin Drama Workshop:

*A woman's tone goes through the entire play, returning always, a lyrical tone (...)
Krapp feels tenderness and frustration for the feminine beings.*

Dit is een vorm van vrouwelijkheid die ondanks alle rauwe toonsoorten het werk van Beckett doordeesemt: het personage kijkt vooral terug op zijn ontmoetingen met vrouwen en herbeleefd dit samenzijn in een affectieve stemming. Ook kan daarbij Becketts eigen belevingswereld betrokken worden, zoals bijvoorbeeld zijn biograaf James Knowlson op genuanceerde wijze doet. De ziekte en het overlijden van zijn goede vriendin en vroegere geliefde Ethna MacCarthy speelt zeker mee in de ontstaansgeschiedenis, vermengd dan wel met herinneringen aan andere vrouwen uit zijn leven; vandaar die 'a woman's tone', die eerder stilistisch is dan thematisch, de 'lyrical tone' refererend aan een rijke traditie van vrouwelijke vormen in literatuur, waarbij Beckett een bijzondere voorliefde had voor de Italiaanse Renaissancedichters.³ Het gaat ook om de vorm van het stuk en de toon ervan, het ritme en de woordkeus, de manier van spreken.

Die toon is een kwestie van stijgen en dalen, van vallen en opstaan, van overslaan van het ene niveau op het andere. Wie wel eens een opname van Beckett gezien of beluisterd heeft, gemaakt als hij zelf bemoeienis had met de regie van zijn stukken, heeft kunnen observeren hoe essentieel voor hem toonhoogte, ritme, accentuering, stiltes en muzikaliteit waren. Er zijn met name veel stiltes, en plotselinge wisselingen van stemming in het geval van Krapp, waarbij de oude man dan ook nog zingt: een soort nostalgische ballade met pastorale trekjes over het invallen van de nacht – pastiche en zottigheid, maar tegelijkertijd rakend aan de kern van de persoon. De stem van de oudere Krapp wordt trouwens hoger en hoger (denk ik). En het muzikale aspect heeft verder te maken met de originele polyfonie, die veroorzaakt wordt door de vermenigvuldiging van de stem waarbij huidige aanwezigheid verglijdt en vernevelt in stemmen van toen en ooit.

Krapp immers luistert op zijn negenenzestigste verjaardag in zijn werkkamer bandjes af die hij bij gelegenheid van verschillende van zijn vorige verjaardagen (toen hij negenenertig werd bijvoorbeeld) heeft opgenomen en hij reageert in het hier en nu op die monologen en neemt nieuwe stukken op. Het is een spannend spel met herinnering en (al dan niet bewust) vergeten. Biografische gegevens en esthetische overwegingen worden afgewisseld door kwinkslagen en cynische uithalen. Zoals meestal bij Beckett is een van de belangrijkste spanningsbogen die tussen het heel concrete, de lichamelijkheid in zijn elementaire verschijningsvormen, en anderzijds een metafysische dimensie waar het met name gaat om overwegingen

betreffende leven en dood. Het personage wordt opgebouwd via flarden en rafels, via vallen en opstaan, via lichtflitsen en schaduwpartijen. Zijn prothese (de bandrecorder) is onontbeerlijk en overweldigend – in combinatie met een goede fles wel te verstaan. Het trekken van de kurken in de coulissen maakt deel uit van een spel met attributen en getallen dat het stuk een ritueel karakter geeft.

Ik heb Krapp zelf gespeeld in de Franse versie en zo dit personage ‘van binnenuit’ leren kennen. Overigens ging tijdens de repetities de bandrecorder voortijdig stuk en moest ik mijn toevlucht nemen tot een cassetteapparaat, maar dat voldeed op een andere manier: de bobine/spool werd ‘caca sette’, en dit sluit naadloos aan bij de scatologische, anale dimensie van Krapp die ook al in de betekenis van deze eigennaam besloten ligt. Ook laat een gettoblaster zich liefdevol omhelzen in zijn rondborstige aanwezigheid.

Bij Krapp gaat het herinneringsproces samen met een terugkeer vanuit een logisch, rationeel geordend, functioneel universum naar een elementaire leefruimte waar bevrediging van behoeften en directe beleving van verlangens vooropstaan. Voor wat betreft de toespelingen van oraal-seksuele aard is de bananenact in het begin van het stuk een duidelijke appetizer. Krapp smikkelt meerdere bananen weg die hij angstvallig achter slot en grendel in zijn bureau bewaart, en het ligt aan de acteur in hoeverre hij de vrucht seksualiseert. Pat Magee, die de rol creëerde, had daar niet zoveel zin in, Pierre Chabert kijkt er uiterst verzonken bij en John Hurt – in de beroemde serie filmopnames *Beckett on Film. Channel Four/Irish Film Board* die de VPRO in 2002 uitzond – geniet. In elk geval volgt op genot de neergang: Krapp heeft een schil laten vallen en maakt een glijpartij (of bijna). Zoals in de *comics* lacht het publiek spontaan om deze strapatsen die zichtbaar inspelen op onbewuste mechanismen. ‘Een combinatie van Pascal en de Fraternelli’, zei Anouilh over Vladimir en Estragon, de hoofdpersonen uit *Wachten op Godot* (in Nederland dan ook door Mini en Maxi vertolkt in de regie van Jos Thie), en dat zou hier ook wel passen. Dan stopt Krapp de rest van zijn laatste banaan in zijn binnenzak en laat zo de zwevende, zwervende aard van deze *pars pro toto* blijken. Immers, evenzo gaat Krapp heen en weer tussen tij en ontij, tussen tijd en ontijd, tussen stemmen van toen en de ploffende en klokkende geluiden van zijn fles nu.

Met Deleuze zouden we kunnen zeggen dat een oedipale setting vervangen wordt door een polymorf pervers (preoedipaal) verglijden, waarbij vaste patronen in beweging geraten – zo men wil een *rhizomatisch* gebeuren, waarin niet tegenstellingen en verdelingen de toon aangeven, maar complexe verstrengelingen en gedecentreerde dynamiek.⁴ *A woman's tone* heeft te maken met herinneringen en met lijfelijkheid, met muzikaliteit en polyfonie, van woorden, van stemmen en van betekenissen. Theater kan zo de theorie tastbaar, voelbaar, hoorbaar maken. Deleuze heeft overigens meermalen uitgebreid Beckett besproken in samenhang met zijn eigen denken. Zo schrijft hij in *Critique et clinique* (1995) over de rol van Buster

Keaton in *Film*, de unieke verfilming van alle negentien theaterstukken van Beckett waarvoor deze zelf het scenario schreef. Deleuze beschrijft de etappes volgens welke de hoofdpersoon tracht te ontsnappen aan het gezien worden (inclusief en vooral aan zijn eigen blik)⁵ en aan het bestaan dat hierdoor bepaald wordt. Uiteindelijk, zegt Deleuze, is de conclusie van *Film* positief, want:

als het personage sterft verliest de kamer waar hij zich dan bevindt haar wanden, en laat in de oplichtende leegte een atoom los, onpersoonlijk en toch singulier, die geen 'So' meer bezit om zich te onderscheiden noch om zich te vermengen met de anderen. Onzichtbaar worden is een vorm van leven zonder ophouden of voorwaarden, een leven dat zo verglijdt in een kosmische en spirituele beweging als van kabbelend water.⁶

De wijze waarop Krapp 'afrekent' met zijn verleden lijkt hier sterk op, zoals we nog nader zullen bekijken.⁷

La dernière bande is een vrouwelijk stuk en allereerst het stuk van de moeder, van de moeder die getransformeerd wordt tot een eindeloze zee in de donkerte van de nacht. Het licht speelt hier dan ook een belangrijke rol: Krapp beweegt zich in een kleine lichtcirkel waarbuiten de nacht heerst.⁸ Zijn 'turne', zijn 'hok' wordt zo een eiland dat zweeft in de duisternis. De band tussen vrouwelijkheid, de moederfiguur en het onbewuste weerspiegelt zich in deze ruimtelijke onbestemdheid (deze baarmoederlijke setting waarbij de 'bande' prominent als navelstreng fungeert). Ook in de tijd is deze onbestemdheid, die grenst aan buitentijdelijkheid, duidelijk aanwezig. Aan het begin van de tekst treffen we bijvoorbeeld ook de volgende regieaanwijzing aan: 'a late evening in the future'. Waartegenover kan deze 'future' geplaatst worden? Of vervangt een virtualiteit hier het concrete 'heden'? Is er sprake van een *futur du passé* misschien, zo'n modus waarin Lacan de voedingsbodem van de imaginaire scenario's situeert? 'La femme est l'avenir de l'homme,' dichtte Aragon en ook hij dacht in virtualiteiten (wat de liefde betreft althans), terwijl Villiers de l'Isle Adam zijn meesterwerk schreef onder de titel *L'Ève future*. 'A late evening in the future' is, gecombineerd met het soort platonische grot waarin Krapp zijn symposium beleeft (de zuipkeet waar hij zwelgt en weent, zo men verkiest), de context voor een modern sprookje, een wat grimmig sprookje zoals ook Angela Carter ze bedenkt. Sprookjes, zegt Marthe Robert, zijn het universum van de vondeling.⁹ Krapp is zo'n vondeling, die geen oedipale gevechten voert gelijk de bastaard, maar zich vermeit en verliest in mijmeringen en melancholische meditatie. Hij streeft niet naar vooruitgang of veroveringen, maar draait zijn rondjes in ruimte en tijd op zoek naar een onvindbaar middelpunt (zoals de acteurs in Becketts stuk *Quad*).

De laatste band laat overigens ook in zijn opbouw en structuur een cirkelbeweging zien: Krapp gaat bij het beluisteren van zijn opnames via ellipsen en sprongen in de tijd van band tot band, waarbij bepaalde passages als een refrein telkens weer opduiken en de hoofdpersoon zichtbaar fascineren. De progressieve, chronologische orde wijkt voor een reeks van verglijdingen en overlappende vormen. De belangrijkste gebeurtenissen in het stuk worden sterk beïnvloed door deze rituele voortgang en verwerven zo ook een aura van voorbestemming en onvermijdelijkheid; ze worden gebrandmerkt als noodzakelijk en onontkoombaar.

Moeders

Om met name de plaats van de moeder en de vrouw in de herinnering nader te illustreren is het nodig naar de drie kernmomenten te kijken die het noodlot voor Krapp concretiseren en die de uitgangspunten vormen voor zijn persoonlijkheid: allereerst de dood van zijn moeder, een moment van diepste vertwijfeling waarbij Krapp weer terugkeert naar zijn kindertijd. Hij kijkt naar het rolgordijn dat wordt neergelaten als teken dat het afgelopen is en gaat vervolgens met een hard, zwart balletje gooien om in zijn verdwaasd verdwaald-zijn opnieuw de afstand tot de ander te meten, om weg en terug en opnieuw weer weg te weten en te meten. En als hij weer luistert naar het verslag van die gebeurtenis blijft hij hangen bij het woord *viduity*, waar moeder, dood en leegte een vreemd intieme combinatie aangaan. Taal biedt een uitweg uit de leegte van het weduwe-zijn: in het woordenboek komt hij terecht bij de *vidua-bird*, de weduwevogel en zijn schitterende zwarte veren; en zo wordt het gemis in zekere zin een vluchtige schittering. De speelsheid van taal doet de verstening van de dood (even) vergeten.

Een andere compensatie voor het verlies van de moeder is gelegen in een ontmoeting met een geliefde tijdens een boottochtje op een meer. Hier ligt de nadruk op het wegglijden in de ogen van de ander, in hun goudkleurige schittering, waarbij het deinende water alles in beweging brengt:

We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side.' (227)

Het derde ijkmoment is het extatische visioen dat Krapp heeft (gehad) op de dijk in de Ierse kustplaats Dún Laoghaire in een samenvallen van vuur en zeeschuim, waar hij wordt overspoeld door de elementen met in het hart van de maalstroom een 'dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire' (226). Dan begrijpt hij dat 'de duisternis die ik altijd per se wilde verdringen in feite mijn beste was'. Hij vult geen substantief in na 'beste', maar dat geeft juist de alomvat-

tende strekking van dit uiteindelijk object van verlangen aan, waar onderkennen, *bekennen* in gloeiend vuur oplicht – niet in eenheid en synthese, maar in het hart van ‘dissolution’, het uiteenvallen van het subject, *Jenseits des Lustprinzips*.

Aan het eind van het stuk komt Krapp weer terug in een grote tijdloze stroom: hij heeft gekozen voor nacht en duisternis; daarin verzinkt hij weer als in de amniotische wateren van de moederschoot. Heel belangrijk is dan de uitspraak van Beckett wanneer hem gevraagd wordt in hoeverre de belevenissen van de stormnacht in Dún Laoghaire autobiografisch waren. Hij erkent dat de extase die hem zijn roeping deed inzien als schrijver van de nacht werkelijk had plaatsgevonden, maar hij voegde eraan toe: ‘Mine was in my mother’s room.’

De onbewuste dimensie opent een dynamisch verlangen, maar er is ook een negatieve of beter gezegd een beangstigende dimensie. Het *Unheimliche*, *the uncanny*, de meest vertrouwde vervreemding die zich manifesteert daar waar de identiteitsvorming op gespannen voet staat met de intieme versmelting in de symbiose, waar *eros* en *thanatos*, ‘voorbij aan het lustprincipe’, samenkomen. Fantomen en verdubbelingen zijn de verschijningsvormen van het *Unheimliche* en de bandrecorder groeit uit tot een concretisering ervan. De tekst van Beckett is niet zozeer een illustratie van *unheimlich* maar een invulling, een talig en beeldend proces dat ook de theorievorming in een kritisch daglicht kan plaatsnemen. Het was trouwens al kenmerkend dat Freud bij zijn overwegingen over *unheimlich* na een etymologische en een inventariserende exercitie bij een literair verhaal terechtkwam dat pas echt zijn gedachtewereld kon weergeven: *De Zandman* van E.T.A. Hoffmann uit 1816.

Effi

Krapps identiteit is in stukken en fragmenten uiteengevallen, maar tegelijkertijd vindt hij zo een opening naar de droomwereld van de vrouw.¹⁰ De vrouw in het groen die hij vroeger liefhad duikt weer op in zijn gedachten, net als Bianca, zijn jeugdliefde, en het beeld van een verpleegster die meerdere dimensies combineert:

Ik herinner me vooral een knappe brunette helemaal in het gesteven wit die een grote kinderwagen met een zwarte kap voortduwde, de rouw droop ervan af (...) ogen had ze als goudsteentjes (...).’

Daarop ging het rolgordijn omlaag (van het huis van moeder als teken van haar overlijden).

Bij de geliefde in de boot wordt het kijken tot een vereniging en een vermenging:

Ze lag op de planken vloer met de handen onder haar hoofd en de ogen gesloten (...) ik vroeg haar naar me te kijken en na enkele ogenblikken heeft ze dat ook gedaan maar met ogen als spleetjes vanwege de zon. Ik heb me over haar heen gebogen om ervoor te zorgen dat de ogen in de schaduw kwamen en toen zijn ze helemaal open gegaan. Ze hebben me laten binnenkomen. Ik ben over haar heen gegleden en zo zijn we blijven liggen zonder te bewegen, maar onder ons bewoog alles, en wij bewogen mee, zachtjes, op en neer, heen en weer.

Binnen de groep van schrijvers die ooit de kern van de *nouveau roman* gevormd hebben is wellicht Robert Pinget het meest met Beckett verwant,¹¹ maar ook mede-Nobelprijswinnaar Claude Simon behandelt vaak een soortgelijke thematiek van alom heersende ontredde-ning. In *De Tram*, zijn korte roman uit 2001, is de sfeer ook weer overwegend melancholiek. Deze tekst vormt een soort testament van Simon en is enerzijds een nieuw afscheid van zijn moeder en zijn kinderjaren. Op een soortgelijke wijze als bij Krapp komt Claude Simon in dit verhaal, waarin dood en ongeluk alom aanwezig zijn, anderzijds tot een centraal rustpunt. Het is kenmerkend dat deze passage midden in het boek tussen haakjes staat als in de armen van een moeder of een vrouw:

(nu was het zo dat de rimpelingen die ontstonden onder invloed van de landwind die opstak in de avondschemering aanvankelijk niet de strijd aangingen met de deining van de volle zee maar zich ertoe beperkten over het oppervlak of zo men wil over de huid van de zee te glijden de bewegende bulten op en in de golfdalen weer naar beneden (...) terwijl ik tegelijkertijd onder me het machtige iets kon voelen dat de logge boot zachtjes optilde, weer opving als in een vloeibare wieg en weer omhoog kwam.)¹²

Terug bij Beckett en Krapp komen we op een ander niveau nog een vrouwelijk personage tegen met wie Krapp zich innig verbonden voelt, dit keer een literair personage:

Ik heb mijn ogen gepijnigd met het lezen van Effi, een pagina per dag, en weer tranen erbij. Effi. Met haar had ik gelukkig kunnen zijn daarginds aan de Oostzee, bij de dennen en in de duinen. Neen? En zij dan? Pah!

Zoals we weten loopt het bij Theodor Fontane slecht af met Effi Briest.¹³ De melancholie is een inherent onderdeel van alle Beckett-personages en deze vindt haar voedsel in de cluster vrouw-dood-liefde, waarbij Beckett sterk uit de Duitse traditie put.¹⁴

De verplaatsingen in ruimte (naar de Ierse kust of naar de Oostzee) en tijd (kriskras van decennium naar decennium) vullen elkaar aan: de chronologische voortgang van de tijd en de bepaaldheid van plaats en ruimte (in zekere zin is Krapp tijdloos geworden en zijn verblijfruimte is overal en nergens te situeren) worden vervangen door een repeterend en golvend ritme dat een spanningsboog begeleidt van intense momenten en verstilde mijmeringen. Het herinneringsproces zoals dat bij Proust naar voren komt in de extatische ervaringen uit de *Recherche* – waarbij zintuiglijke merktekens het affect voeden – is ook hier actief, maar vooral als bron van melancholie. In zijn studie *Proust* uit 1930, die als een van de eerste Proust-studies kan worden beschouwd waarin de strekking van de *Recherche* goed wordt aangevoeld, laat Beckett naar voren komen dat ook bij deze schrijver de idealistische visie vooral een scherm optrekt voor een dieper gewortelde hopeloosheid.

De verplaatsing tussen ruimten van licht en oorden van duisternis weerspiegelt overigens allereerst het spel hier en nu op toneel: ‘Table and immediately adjacent area in strong white light. Rest of stage in darkness’ (223), waarbij Krapp opmerkt: ‘With all this darkness round me I feel less alone’ (221). Hier is de persoon een *persona*, een masker of liever gezegd een hele reeks maskers, niet te onderscheiden van een waar gezicht. Een aantal jaren voor *La dernière bande* had Beckett deze visie op het personage al tot zijn uiterste grenzen gevoerd in *L’Innommable* (De/Het onnoembare), dat begint met elementaire vragen over wie, wat en hoe (eerder dan waarom) en na honderden pagina’s met telkens nieuwe afsplitsingen en fabels eindigt met de verzuchting dat het zo niet verder kan, maar dat je ook niet mag stoppen. Krapp is ook zo’n restfiguur.

De duisternis waarin Krapp verblijft, verwijst naar de toneelscène in zijn hoofd waar expressionistisch licht de contouren uitzet en een opening biedt op het theater van het onbewuste. Dat is immers een theatrale ruimte waar, zoals ook in het theater van Jean Genet (*Les Bonnes*, *Les Nègres*, *Le Balcon*), een ceremonie plaatsvindt, een drama van wreedheid en offer, snoeihard in *Eindspel*, hier in *De laatste band* zachter door een mengeling van sentiment en ironie. Krapp gooit zijn banden en boeken over de vloer als het hem niet meer aanstaat, hij grijpt naar de fles en zingt er zo goed en zo kwaad als het gaat op los:

L’Ombre descend de nos montagnes / L’azur du ciel va se ternir / Le bruit se tait dans nos campagnes / En paix bientôt tout va dormir (De duisternis daalt neer uit onze bergen. Het blauw van de hemel wordt bleek. Het geluid verstomt op onze velden. Vredig valt alles weldra in slaap).

Een lied zoals de vrouwen dat zingen tijdens de *veillée*, waarbij een melodie van Joseph Canteloube zou passen, een lied van heimwee en dwaasheid dat goed aansluit bij de clochardachtige verschijning van Krapp.

Uiterlijk

De uiterlijke verschijning van Krapp is namelijk nogal bijzonder: hij draagt vooral ontzettend grote witte schoenen ('Surprising pair of dirty white boots, size ten at least ["du 48 au moins" in het Frans] very narrow and pointed' (221)).

Het is een moderne variant van de *cothurne* (*kothornos*), de toneelschoen die van de persoon van de acteur een personage maakt. De acteur wordt er statiger door, imposanter, vooral als tragische figuur. Beckett drijft ook op milde wijze de spot met deze toneeltraditie. Vaak waren die schoenen rood en het vuilwitte van Krapps schoeisel dedramatiseert dus de verschijning. *De laatste band* is meer en tegelijkertijd minder dan een drama of een tragedie; het is een geautomatiseerd proces met kortsluitingen waarin juist door de onthechting van de held mogelijkheden opengaan voor zuivere intensiteiten. Dit is een weerspiegeling van het verlangen in zijn tomeloze vergeefsheid. We zien en horen de lichamelijke van Krapp hier en nu op de scène – dat is toneel: hij eet, drinkt, zoekt, zweet, struikelt, hapert, valt bijna, buigt, komt weer overeind, wrijft zijn handen, praat, luistert, zingt, lacht, vloekt, zet zijn recorder aan en af, spoelt, vooruit en weer terug, leest, staart, sluit zijn ogen, peinst, glimlacht, murmelt, kucht, kreunt, gooit met spullen. Automatismen en herhalingen kenmerken deze activiteiten, zoals ook het liedje dat telkens terugkomt (dit doet ook aan de opening van acte twee van *Wachten op Godot* denken) en de beelden die zich opdringen. Zijn lichaam wordt in samenspel met de recorder tot een soort *machine désirante* (Deleuze), een mechaniek van verlangen, de begeerte als pure intensiteit. Deze werkt op het ritme van de blik, de starende blik (de *gaze*) die het verlangen moduleert: de blik gericht op de afwezigheid van de moeder en het doek dat neerdaalt, de blik die verglijdt naar de positief beleefde duisternis en die zich verliest in de ogen van de geliefde.

De laatste positie van Krapp vat de momenten samen waarin de tijd tussen haakjes wordt gezet: 'Krapp motionless staring before him. The tape runs on in silence' (230). Zoals bij de laatste blik van de hoofdpersoon in *Catastrophe* is de stille blik een absoluut teken geworden. We kunnen ook de laatste zin van *From an abandoned work* uit 1957 – een jaar voor het verschijnen van *Krapp's Last Tape* dus – erbij nemen en in de mond van de afscheid nemende Krapp leggen:

Harsh things these great ferns, (...) take the skin off your legs through your trousers, and then the holes they hide, break your leg if you're not careful, awful English this, fall and vanish from view, you could lie there for weeks and no one hear

you, I often thought of that up in the mountains, no, that is a foolish thing to say,
just went on, my body doing its best without me. (348)

Het is trouwens relevant te vermelden dat Krapp al een voorloper had bij Beckett in diens eerste (en door de auteur verworpen) stuk *Eleutheria* uit 1948. De hoofdpersoon daarin is Victor Krap, een soort personage dat maar niet tot stand wil komen, een schetsmatige vooruitspiegeling van latere helden der onbepaaldheid met pirandelliaanse trekken. Wat in *Eleutheria* nogal schematisch bleef, krijgt een grote gevoelsdiepte in *De laatste band*.

Krapp eindigt (dus) zijn monoloog zonder illusies te koesteren:

Misschien dat mijn beste jaren voorbij zijn. Toen er nog een kans op geluk was.
Maar ik zou dat ook niet meer willen. Nu niet meer nu ik dat vuur binnen in me
voel. Neen, ik zou dat niet meer willen.

Het vuur van de innerlijke visie is een brandhaard die alle starende blikken verzengt: dat vuur voedt zich meedogenloos met mislukking en rouw als grondstoffen voor het kunstwerk. De laatste pose brengt alle stiltes die het werk scanderen tot een apotheose: Krapp blijft onbeweeglijk zitten zegt de regieaanwijzing en hij kijkt in de leegte voor zich uit. De band blijft zich in stilte afwikkelen – melancholie van het verlangen dat nooit het einde van de band zal kennen, want er is niets wat geknipt kan worden.

Valt er nu iets te concluderen over die vrouwelijke toonzetting? Ik denk dat naast wat gezegd is over de vrouwen in de tekst die de vrouwelijke dimensie van Krapp naar voren doen komen, de muzikale kwaliteiten van *Krapp's last tape* heel belangrijk zijn. Ook is de opening naar het onbewuste sterk preoedipaal getekend, dat wil zeggen bepaald door het moederbeeld met zijn positieve en negatieve (*unheimliche*) kanten. Maar meer nog dan die aspecten zijn het wellicht de openheid, de beschikbaarheid en de schrijfbaarheid (naar de term van Roland Barthes) die tot een vrouwelijke toon leiden, of, omdat het toneel is, de speelbaarheid, dat wil zeggen in dit geval de beschikbaarheid van een personage voor een invulling met de meest uiteenlopende gevoelens.

Noten

- 1 Weven stond in de Griekse Oudheid voor dichten. Denk ook aan Helena, die bij Homerus de Trojaanse Oorlog in haar weefsel verbeeldt.
- 2 Geciteerd door James Knowlson in diens standaardbiografie van Beckett: Knowlson 1996, 399.

- 3 Zie Balibar 1998 voor een hele reeks voorbeelden op dit gebied.
- 4 De term 'rhizomatisch' is ontleend aan de plantenwereld waar hij de woekering van de wortelstok aan geeft.
- 5 Dit volgens de beroemde uitspraak van Bishop Berkeley die als motto van *Film* dient: 'Esse est percipi.'
- 6 Deleuze 1993, 40.
- 7 Ook wat Deleuze in diezelfde studie schrijft over *le bégaiement*, het stamelen, als fundamentele eigenschap van het beckettiaans personage is bij uitstek van toepassing op Krapp (Deleuze 1993, 139). In *Qu'est-ce que la philosophie?* uit 1991 wordt Beckett bij uitstek gezien als een schakel tussen de wereld van het affect en het universum der concepten, en in zekere zin treft men dit allegorische aspect ook bij de hoofdpersoon van *La dernière bande* aan. Ten slotte publiceerde Deleuze een indringende studie als voorwoord bij *Quad*, de fascinerende minimalistische choreografie van de hand van Beckett (*L'épuisé*, 1992): ook Krapp 'put' zijn leefruimte meer en meer 'uit'.
- 8 Vooral dit aspect werd schitterend verwerkt in de 2009 versie van NTGent onder regie van Johan Simons met Steven van Watermeulen in de hoofdrol.
- 9 Zie Robert 1972. Voor deze auteur weerspiegelen de vormen van de freudiaanse familieroman zich in de historisch opeenvolgende manifestaties van het vertellend genre. De preoedipale thematiek van de vondeling heeft als primaire vorm het sprookje en het oedipale bastaardmotief is met name in (proto)pikareske vertellingen te herkennen.
- 10 *Droom van matig tot mooie vrouwen* is een titel van Beckett vertaald door Anneke Brasinga (oorspronkelijke titel: *Dreams of Fair to Middling Women*).
- 11 Zie <http://www.robert-pinget.com/>.
- 12 Vertaald door Maria Noordman, Breda, De Geus, 2003, 64.
- 13 Effi sterft jong nadat haar man haar verstoten heeft vanwege een vroegere liefdesaffaire; ze sterft als de liefde onmogelijk blijkt te zijn, zoals dat ook het geval is met Anna Karenina, Emma Bovary en vele anderen.
- 14 Thomas Hunkeler toont dat uitgebreid aan in een artikel uit 2000.

Bibliografie

- S. Beckett, *Krapp's Last Tape, Dramatic Works*, New York, Grove Press, 2006 [1958].
 S. Beckett, *La dernière bande*, Parijs, Minuit, 1990 [1959].
 S. Beckett, *From an Abandoned Work, Poems, Short Fiction, Criticism*, New York, Grove Press, 2006 [1957].
 S. Beckett, *Proust*, Londen, Chatto and Windus, 1930.
 S. Beckett, *Eleutheria*, Parijs, Minuit, 1995.
 R. Balibar, *Histoire de la littérature française*, Parijs, Presses Universitaires de France, 1998.
 G. Deleuze, *Critique et clinique*, Parijs, Minuit, 1993.

- G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie*, Parijs, Minuit, 1991.
- G. Deleuze, 'L'Épuisé', voorwoord bij *Quad* van Samuel Beckett, Parijs, Minuit, 1992.
- T. Hunkeler, 'Un cas d'hyperthermie littéraire', M. Engelberts en S. Houppermans (red.), *L'Affect dans l'œuvre beckettienne. Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 10, Amsterdam, New York, Rodopi, 2000, 213-223.
- J. Knowlson, *Damned to fame. The Life of Samuel Beckett*, Londen, Bloomsbury, 1996.
- M. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Parijs, Grasset, 1972.
- C. Simon, *Le Tramway*, Parijs, Minuit, 2001; vertaling *De Tram*, door Maria Noordman, Breda, De Geus, 2003.

Vincent van Gogh, Portret van Joseph Roulin (februari-maart 1889),
Collectie Kröller Müller Museum te Otterlo.

GESCHREVEN LEVENS

Vie de Joseph Roulin van Pierre Michon

Manet van Montfrans

Zes keer portretteerde Van Gogh hem. Twee keer vlak na elkaar in de zomer van 1888: eenmaal als halffiguur, zittend en met de linkerarm op een tafeltje leunend en eenmaal de kop alleen. In december 1888 maakte hij een derde portret van hem, dit keer niet met een blauwe maar een gele achtergrond, en in de eerste drie maanden van 1889 volgden nog drie reproducties waarbij Van Gogh de effen achtergrond door een gebloemde verving. Op alle portretten draagt het model een blauw uniform en een pet waarop de naam van zijn werkgever staat: *Postes*. Over zijn beroep is derhalve weinig twijfel mogelijk: Van Goghs model was in dienst van de posteries. Overigens was hij geen postbode of *facteur*, zoals Van Gogh hem in zijn brieven stevast noemde, maar *entreposeur*, magazijnmeester bij het postdepot op spoorwegstations.

Aan het leven van deze figuur, Joseph Roulin, wijdde Pierre Michon (1945) de korte vertelling *Vie de Joseph Roulin*, die hij in 1988 publiceerde, precies honderd jaar nadat Roulin in Arles voor Van Gogh poseerde. *Vie de Joseph Roulin* is de tweede gepubliceerde titel in het oeuvre van Michon, dat er in totaal dertien telt.¹ In al zijn werk grijpt Michon terug op de traditie van de *vitae*, levensgeschiedenissen van illustere figuren, een genre dat stamt uit de Oudheid (Plutarchus en Suetonius) en een vervolg heeft gevonden in de middeleeuwse heiligenlevens (Jacobus van Voragine) en de kunstenaarslevens van de Renaissance (Giorgio Vasari).² Als laattwintigste-eeuwse schrijver wijkt Michon daarbij uiteraard af van de door zijn voorgangers gebaande paden. Zo bevat zijn debuut *Vies minuscules* (1984) acht portretten van eenvoudige mensen uit de Creuse, Michons eigen, doodarme geboortestreek.³ Het zijn mensen die, anders dan de helden, heiligen en kunstenaars in de traditionele *vitae*, hebben geleefd en zijn gestorven zonder enig opzien te baren. Met het verhaal van hun 'roemloze' levens, dat hij heeft vervlochten met zijn eigen autobiografie, heeft Michon hen van de vergetelheid, 'die tweede dood', gered en zelf zijn naam als schrijver gevestigd. In Frankrijk wordt Michons debuut inmiddels als een meesterwerk beschouwd.

Na *Vies minuscules* leek het of Michon zijn kruit had vershoten, tot hij in 1988 de opdracht kreeg om een tekst over Van Gogh te schrijven. Nu is het leven van Van Gogh niet bepaald roemloos, maar Michon bedacht een nieuwe variatie op de *vitae*-

formule: hij laat Van Gogh zien door de ogen van een eenvoudige tijdgenoot, Joseph Roulin. Overigens was ook Van Gogh in de periode waarin hij door Michon beschreven wordt nog onbekend. Niet gehinderd door enige kennis van zaken tracht Roulin het geheim van het talent en de scheppingsdrift van de schilder te doorgronden. Via dit onbevangen, naïeve personage probeert Michon zijn onderwerp uit de verstarring van het cliché te halen, een procédé dat hij ook in de kunstenaarslevens die hij daarna beschreef zou hanteren en waarvan *Les Onze* (2009) de meest recente variant is.⁴

Ik heb deze tekst niet alleen gekozen omdat hij geschikt is om te analyseren binnen het thema ‘persoon en personage’, maar ook omdat hij representatief is voor een duidelijke trend in de hedendaagse Franse literatuur. In de jaren tachtig en negentig van de vorige eeuw, toen de banvloek van de nouveau romanschrijvers en de Tel Quelbeweging op het personage geleidelijk aan verdween, maakte in Frankrijk het genre van de geschreven levens een opmerkelijke ontwikkeling door. Naast tal van familiebiografieën (Bergounioux, Millet, Rouaud), waarvan de titels (*Miette, La gloire des Pythre, Des hommes illustres*)⁵ evenals *Vies minuscules* vaak ironiserend verwijzen naar Plutarchus en Suetonius, zijn er ook veel kunstenaarslevens verschenen. Zo schreef Michèle Desbordes over Leonardo da Vinci en Camille Claudel (*La demande, La robe bleue*), Pascal Quignard over de componisten Marin Marais en Monsieur de Sainte-Colombe (*Tous les matins du monde*) en Jean Echenoz over Ravel (*Ravel*).⁶ Uitgaande van verifieerbare gegevens vullen de schrijvers van deze teksten de leemtes in hun kennis over hun hoofdpersonen, hun biologische voorouders en artistieke voorgangers, met hun verbeelding in. In beide gevallen is de uiteindelijke inzet vaak autobiografisch: langs de omweg van een levensbeschrijving van figuren uit het verleden proberen ze hun eigen plaats in de hedendaagse maatschappij te bepalen en hun eigen kunstopvatting tot uitdrukking te brengen.

Bronnen

Wij kennen het uiterlijk van Roulin en dat van zijn gezinsleden van foto's en van de portretten die Van Gogh van hen maakte: Van Gogh schilderde niet alleen Roulin zelf, maar ook zijn beide zonen, Armand en Camille, zijn vrouw Augustine en hun pasgeboren dochtertje Marcelle.⁷ Uit de brieven van Van Gogh kunnen wij iets opmaken over Roulins levensloop en zijn karakter. Dat is niet heel veel, want Van Gogh en Roulin zijn slechts één jaar met elkaar omgegaan; zij kwamen toevalligerwijs bijna gelijktijdig, begin 1888, in Arles terecht. Roulin werd in januari 1889 overgeplaatst naar Marseille, in april 1889 zag hij Van Gogh voor het laatst in het ziekenhuis van Arles, vlak voordat de schilder werd opgenomen in de inrichting Saint-Paul de Mausole in Saint-Rémy-de-Provence. Van Gogh beschouwde Roulin als een van zijn weinige echte vrienden en Roulin stond Van Gogh tijdens zijn psychische crises

van eind 1888 en begin 1889 ook als een vriend bij. De postbode overleefde de schilder dertien jaar, lang genoeg om mee te maken dat de doeken die zijn vriend Vincent had gemaakt zich in een steeds groeiende belangstelling van de kunstwereld mochten verheugen of, zoals Michon het beeldend en ironisch uitdrukt, ‘al een flink stuk ten hemel waren gevaren in de torens van Manhattan’.

De portretten van Roulin en zijn familie, de brieven waarin Van Gogh over zijn model aan zijn verschillende correspondenten schreef, de brieven van Roulin aan Van Gogh en de Franse exegese van Van Goghs leven en werk zijn de belangrijkste bronnen geweest waaruit Michon zijn materiaal putte.⁸ Hij interpreteert de geschilderde en de geschreven visie van de schilder op zijn model teneinde van Roulin een personage te maken dat zich op zijn beurt weer een beeld van de schilder vormt. Roulins visie gaat, zoals zal blijken, tegen de bestaande exegese in.⁹

De Roulin-portretten zijn verspreid over de hele wereld. Het Kröller-Müller Museum in Otterlo bezit er een, uit februari/maart 1889.¹⁰ De correspondentie van Van Gogh is in de loop van de tijd in verschillende uitgaven verzameld en recent in een complete boekeditie verschenen in het Nederlands, Engels en Frans.¹¹ Hierin zijn 902 brieven opgenomen, waarvan er 819 door Van Gogh zelf geschreven zijn en 83 aan hem gericht. Ruim driehonderd brieven zijn in het Frans gesteld. De brieven waarin Van Gogh van Roulin gewag maakt, dateren uit de tweede helft van 1888 en de eerste helft van 1889, de brieven van Roulin aan Van Gogh uit de tweede helft van 1889.¹² Daarnaast schreef Roulin eind december 1888 en begin januari 1889 over de gezondheidstoestand van Van Gogh aan diens broer Theo.¹³

Opbouw van de tekst

Hoe heeft Michon nu dit materiaal verwerkt en wat is precies de inzet van zijn vertelling? De tekst, die in totaal 67 bladzijden telt, bestaat uit een inleiding, een epiloog en daartussen vier lange paragrafen. De inleiding of proloog bevat een korte karakterisering van Roulin. Deze karakterisering is opgebouwd rond de verschillen die de (hedendaagse) verteller tussen de ‘vier of vijf’ portretten van Roulin meent te ontwaren en die hij met behulp van Van Goghs brieven over zijn model ondersteunt. Die verschillen worden uitgewerkt in enkele beknopt samengevatte episodes uit Roulins levensgeschiedenis: zijn jeugd in het Provençaalse stadje Lambesc, zijn vriendschap met Van Gogh in Arles en de jaren na de dood van Van Gogh in 1890 tot die van Roulin in 1903. De verschillende episodes worden overigens niet in chronologische volgorde gepresenteerd. Het verhaal begint in 1890 in Marseille. Hier ontvangt Roulin nog enkele brieven van Van Gogh uit de inrichting in Saint-Rémy, waar Van Gogh zich begin mei vrijwillig heeft laten opnemen. Na een lange stilte (Theo overleed een halfjaar na Vincent) bereikt hem dan in 1893 het bericht dat Van Gogh in juli 1890 in Auvers-sur-Oise zelfmoord heeft gepleegd. Daarna gaan

we terug in de tijd, naar de jeugd en de volwassenwording van Roulin. Het tweede deel speelt zich vervolgens af in Arles in 1888-1889. In de delen 3 en 4 verplaatst de handeling zich opnieuw naar Marseille. Begin twintigste eeuw krijgt Roulin bezoek van een kunsthandelaar die er lucht van heeft gekregen dat hij een schilderij van Van Gogh in zijn bezit heeft. In de epiloog ten slotte wordt de dood van Roulin, in september 1903, beschreven. Alleen in het tweede deel zien we Van Gogh 'in levende lijve'. In de andere delen is hij afwezig of leeft hij in de herinnering en in de beschrijvingen van zijn werk.

Door deze opbouw krijgt de tekst in het eerste deel een opgaande lijn die uitmondt in de cruciale periode in Arles, waar Van Gogh op het hoogtepunt van zijn kunnen is en Roulin in de kracht van zijn leven. Maar over deze ontwikkeling, die precies de helft van het totale aantal bladzijden in beslag neemt, ligt door de inbreuk op de chronologie al de schaduw van Vincents geestesziekte en dood. De delen 4 en 5 bevatten de eigenlijke apotheose; het verhaal van de verhouding tussen Roulin en Van Gogh krijgt er een mooie ontknoping.

De rol van de verteller

In de inleiding schetst de verteller de omgang tussen Van Gogh en Roulin in Arles. Deze verteller – het alter ego van de schrijver – blijft het hele verhaal door anoniem, maar is zeer nadrukkelijk aanwezig. Regelmatig herinnert hij de lezer eraan dat hij verzinsels opdist, dat hij een eeuw na de gebeurtenissen niet anders kan dan fictionaliseren. Zodoende geeft hij duidelijk de grens aan tussen de gebeurtenissen en de verbeelding ervan, tussen het moment van de geschiedenis en dat van de vertelling, tussen het gezichtspunt van de verteller en dat van zijn personages. Hij is daarbij beurtelings besluitvaardig en aarzelend. Soms leidt hij de beschreven scènes in met opmerkingen als 'ik stel me voor dat', 'ik wens uit de grond van mijn hart' of 'laten we hem eens van naderbij bekijken'. Maar op andere plaatsen maakt die besluitvaardigheid plaats voor een bescheidener opstelling, voor onzekerheid en aarzeling, voor veronderstellingen: 'misschien ontmoetten ze elkaar in een kroeg, misschien op de place de l'Eglise, bij de gasfabriek of de pont de Langlois', 'we weten het niet', 'waarom ook niet' en 'het zou kunnen'. In beide gevallen wordt de lezer erop gewezen dat het in dit verhaal om een reconstructie gaat die sterk gestuurd wordt door de verbeelding van de verteller. (Het is natuurlijk ook een kunstgreep om zoveel mogelijk informatie te kunnen geven.) De werkelijkheidsillusie wordt zo steeds doorbroken. Dialogen die vaak aan die illusie bijdragen en ook belangrijk kunnen zijn bij de karakterisering van de personages ontbreken. De gesproken woorden of de gedachten van de personages worden altijd weergegeven in de veel afstandelijker vorm van de parafrase of de vrije indirecte rede – nooit in de directe rede, die mimetischer is.

Door de ogen van deze verteller ziet de lezer de portretten van de postbeambte met zijn karakteristieke baard, 'zo breed als het blad van een spade', zijn 'waterige, benevelde blik', zijn 'blauwe met geel gegalonneerde uniformjas' en 'de pet van de posterijen'. Uit de brieven waarin Van Gogh over hem schreef destilleert de verteller ook een beeld van Roulins denkwereld en zijn karakter: Roulin was een fervent republikein, wat in 1888 nog niet algemeen gangbaar was, en zong in die hoedanigheid graag de Marseillaise, vooral als hij te diep in het glaasje had gekeken – en dat deed hij vaak. Hij had een grote mond, maar ook een goede inborst.¹⁴ Van dat laatste getuigde zijn vriendschappelijke bejegening van die berooide, roodharige schilder die door de buurtbewoners in Arles maar als een vreemde snuiter werd beschouwd.

De uitlatingen van Van Gogh en de onderlinge verschillen tussen de portretten van Roulin zetten de verteller aan het denken. Volgens Van Gogh zag Roulin, hoewel hij een typische Fransman was, eruit als een Rus,¹⁵ Maar, zo vraagt de verteller zich af, was hij een moezjiek of een bojaar, een boer of een aristocraat, een knecht of een meester, een postbode of een prins? Was hij de tegenspuiterende moezjiek die de arrenslee mende en was Van Gogh zijn bojaar die zich, dik ingepakt tegen de kou, door hem liet vervoeren?

Op het eerste portret uit augustus 1888 ziet Roulin eruit alsof hij beschonken is en heeft hij, volgens de verteller, wel wat weg van zijn eigen boerse grootvader. Op het portret uit december van dat jaar lijkt hij op een wrede satraap met een grove vierkante Assyriërbaard, maar op de replieken uit 1889 meer op een vredige icoonheilige, 'een Nepomucenus, Chrysostomos of Abbakyrus', wiens baard zich met de bloemen op de achtergrond vermengt. Op alle portretten echter heeft hij die 'opgetogen en benevelde blik van de achtergrondfiguren in Russische romans die voortdurend aarzelen tussen de hemelse vader en de aardse fles'. In zijn karakterisering van uiterlijk en innerlijk van de postbode blijft de verteller heel dicht bij de typering die Van Gogh in zijn brieven geeft en beperkt hij zich ertoe de tegenstellingen aan te scherpen.

Na deze inleiding kennen we Roulins uiterlijk en weten we iets van zijn ideeën en karakter, maar of je veel aan hem hebt als je iets van de schilderkunst wilt begrijpen is, aldus de verteller, maar helemaal de vraag. Een vraag waarop, zoals uit het verloop van zijn verhaal blijkt, het antwoord na flink wat omwegen negatief uitpakt.

Postbode of prins

Waar de werkelijkheid of beter gezegd de boekstaving ervan verstek laat gaan, ontstaat fictie. Over de persoon Roulin van voor 1888 is niet veel meer bekend dan zijn geboortjaar en geboorteplaats; bij de invulling van de in de inleiding geschetste tegenstelling boer/satraap/icoonheilige, knecht/meester of zo men wil postbode/prins, die als een rode draad door het verhaal loopt, verbindt de verteller de levens-

loop van Roulin met de politieke en historische ontwikkelingen in Frankrijk: het Tweede Keizerrijk (1852-1870), waarin van democratie geen sprake was, vervolgens de bloedig neergeslagen Commune (maart 1871-mei 1871), de proclamatie van de Republiek in mei 1871 en de teleurstelling over het uitblijven van maatschappelijke verbeteringen. Roulin laat zich daardoor niet uit het veld slaan en houdt vast aan de revolutionaire idealen van vrijheid en gelijkheid. Ze stellen hem in staat om, althans in gedachten, afstand te nemen van zijn lage maatschappelijke status. In zijn fantasie is hij een bojaar, een prins, eeuwig jong, altijd vrij. Terwijl hij zelf loopt te zwoegen, ravot boven zijn hoofd zijn andere ik, die lichtvoetige prins. En als hij een bijzonder zware dag vol kleine en grote vernederingen in dienst van de posterijen heeft en zijn zware schoenen knellen in de middaghitte, droomt hij als een rechtgeaarde afstammeling van Robespierre en de zijnen over de guillotine waarmee hij zijn onderdrukkers een kopje kleiner zou kunnen maken. 's Avonds in zijn keuken zet hij in verbeelding de grote hoed met zwarte pluimen op van de sinistere openbaar aanklager van het Tribunal Révolutionnaire, Fouquier-Tinville, die tijdens de Terreur in de periode 1793-1794 duizenden mensen naar de guillotine zond. Dan leest hij onder de niet-begrijpende blik van zijn vrouw de namen op van de veroordeelden op de volgende kar.

Roulins denkkeeldige dubbelganger is echter niet alleen luchthartig en soms wraakzuchtig, maar ook ruimhartig en tolerant tegenover mensen in wie hij het vuur van zijn eigen opstandigheid meent te herkennen. Als Van Gogh in juli 1888 op het station van Arles een aantal schilderijen komt versturen naar Theo, die als kunsthandelaar in Parijs woont, raakt hij in gesprek met Roulin. Deze is van mening dat 'de republiek zal bewerkstelligen dat iedereen in de schone kunsten aan zijn trekken komt en de omgang ermee een bron van louter plezier zal zijn, en niet van schaamte omdat men er niets van begreep'. Hierover is de sociaal bewogen Van Gogh, die zichzelf zag als 'de schilder van de boer en de arbeider', het trouwens roerend met hem eens.¹⁶ Roulin probeert dus te begrijpen wat Van Gogh maakt en wat hem daarbij beweegt.

We zijn dan in het tweede deel van het boek aangeland en zien beide mannen in een decor waarvan de beschrijving helemaal is opgebouwd uit verwijzingen naar Van Goghs schilderijen. Het is een buitengewoon efficiënte en ook kleurrijke manier van schrijven: geen omstandige uiteenzettingen, dus geen vertragingen in het verteltempo. De titels van de overbekende schilderijen volstaan om bij de lezer een beeld op te roepen van Arles en zijn inwoners – het gele huis, het café de la Gare, het nachtcafé met een interieur van hard rode en groene kleuren: 'de oven', zoals Van Gogh schrijft, of 'het zwarte gat waar tegen negen uur 's avonds alle dronkaards in rollen', zoals de verteller zegt terwijl achter de tap Madame Ginoux, beter bekend als de 'Arlésienne', onbewogen toekijkt.¹⁷ Het belang dat Van Gogh hechtte aan kleuren maakt ook van Michon in deze tekst een colorist. In het gele huis, in het atelier

met de witte muren en op de roodstenen vloer poseert Roulin voor Van Gogh: met groeiende verbazing slaat hij gade hoe hij een schilderij wordt.

Roulin herkent in Van Gogh zijn eigen innerlijk vuur, hij ziet dat er in de schilder ook een prins schuilt. En hij heeft met hem te doen: zulke heftige begeerten in een zo karig bedeed mens, dat kent hij uit eigen ervaring. En als hij Van Gogh vergezelt op diens rendez-vous met de zon op de weg naar Tarascon piekert hij over die harts-tocht, de manie waarvan de schilder die met grote stappen naast hem voort beent bezeten is. Deze passage is het hart van de tekst, ook letterlijk. De verteller schort zijn afstandelijkheid gedeeltelijk op: hij kijkt hier mee met Roulin. Het gebruik van het *praesens historicum* en de suggestiviteit van de visuele details maken dat de lezer zich met Roulin in de verbeelde situatie waant.

Rendez-vous met de zon

De zon staat al hoog aan de hemel, de cicaden maken een oorverdovende herrie, Van Gogh heeft zijn ezel neer geplant en knijpt de chromaatgelen uit op zijn palet. Roulin is erbij gaan zitten en terwijl hij de zwoegende schilder gadeslaat, bezint hij zich op het raadsel van de schone kunsten. Voor Roulin is dit landschap een open boek, een geordende werkelijkheid; hij kent de namen van de dorpjes en hun inwoners en de afstanden, hij heeft er republikeinse vrienden wonen, van elke ommuurd korenveld weet hij wie de eigenaar is. Hij kijkt toe hoe Van Gogh, die van al deze zaken en namen geheel niet op de hoogte is, het landschap weergeeft als een weefsel van onleesbare runetekens in dikke gelen en vluchtige blauwen. En hij vraagt zich af hoe het gekomen is dat wat hij voor schilderkunst aanzag, 'een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid, bedoeld als decoratie van rijkeluishuizen of kerken, (...) een duidelijk en nuttig ambacht dus, zoiets ongehoord buitensporigs was geworden, iets wat tiranniek, ongericht en leeg was, een rampzalig karwei dat tussen een mens en de wereld in stond'.

Roulin kijkt met een naïeve, onbevangen blik, een blik van vóór de mythevorming rond Van Gogh en zijn werk, mythes die door zijn tragisch levenseinde, door de marktwaarde van zijn schilderijen en door de kunstkritiek gevoed zijn. Terwijl hij daar verbouwereerd naar het ontstaan van een voor hem onleesbaar schilderij zit te kijken, souffleert de verteller de lezer een beetje. Hij beschrijft Van Gogh als een incarnatie van het kunstenaarsbeeld dat ten tijde van de Romantiek is ontstaan en in de loop van de negentiende eeuw steeds extremer vormen heeft aangenomen: de kunstenaar gaat zo veel mogelijk zijn eigen weg, hij is een rebel die in opstand komt tegen regels in de kunst en daarbuiten; kunst is van ambacht een religie geworden die van haar dienaars onvoorwaardelijke overgave verwacht, totale opoffering, zelfs van het eigen leven. Als armlastig schilder die alles opzijzet, ja opoffert voor zijn met alle conventies brekende werk en dan ook nog ten prooi valt aan vlagen van waanzin

voldoet Van Gogh bij uitstek aan het profiel van de romantische kunstenaar. Heel illustratief in dit opzicht is wel de laatste, onvoltooid gebleven brief die Vincent op 23 juli 1890 aan Theo schreef:

Welnu, mijn werk, daarvoor riskeer ik mijn leven en het heeft me de helft van mijn verstand gekost (...).¹⁸

Deze visie op de ‘verdoemde’ kunstenaar, die de verteller hier licht ironisch weer geeft, was koren op de molen van veel twintigste-eeuwse Van Gogh-exegeten. Zo gaf Antonin Artaud, zelf een habitué van psychiatrische inrichtingen, aan het poëtisch pamflet dat hij in 1947 ter gelegenheid van een expositie van Van Goghs werk schreef de titel *Van Gogh. Le suicidé de la société*.

Maar Roulin kent die opvattingen niet, hij ziet er alleen het resultaat van en dat doet hem versteld staan. Het ontbreekt hem aan de kennis om het schilderij dat daar voor hem ontstaat te interpreteren of zo men wil te lezen: hij ziet slechts lijnen en kleuren, blauwen en gelen, maar geen afbeelding van de zichtbare wereld zoals hij die waarneemt en ook geen fase in de ontwikkeling van de schilderkunst. Laat staan dat hij iets zou begrijpen van latere psychologiserende of metafysische interpretaties van Van Goghs wens om het pure, ongebroken licht te schilderen, zijn preoccupatie met de zon, ‘de truc met de zonneliturgie’, ‘het Azteekse tweegevecht met de bron van alle licht’, zoals de verteller het formuleert met een toespeling op twee teksten die Georges Bataille in 1930 over Van Gogh schreef.¹⁹

Bataille, wiens oeuvre in het teken staat van de overtreding en het exces en die in de jaren zestig van de twintigste eeuw grote invloed zou uitoefenen op filosofen als Derrida en Foucault, was gefascineerd door alle vormen van grensoverschrijdend gedrag. In ‘La mutilation sacrificielle et l’oreille coupée de Vincent van Gogh’, een tekst uit 1930 over rituele offerpraktijken, legt hij een verband tussen de zelfverwonding van de schilder in december 1888 en de plaats die Van Gogh op zijn schilderijen aan de zon toekent – volgens Bataille vooral tijdens zijn verblijf in Saint-Rémy. In sommige culturen, zoals in de door Michon genoemde Azteekse beschaving, werden mensenoffers gebracht om de goden – in dit geval de zonnegod – gunstig te stemmen of om vermeend wangedrag uit te boeten: de dood werd bezworen met een plaatsvervangend slachtoffer. Maar psychopathologische of rituele zelfverminderingen zouden, aldus Bataille, voortkomen uit een ‘primitieve behoefte aan directe identificatie met de dood’, die in bepaalde culturen de gedaante aanneemt van de zonnegod. Van Goghs pogingen om de zon in zijn schilderijen te vangen zouden, aldus Bataille, van een dergelijke behoefte getuigen en hem zijn komen te staan op fysieke en mentale desintegratie, op een nabootsing van de effecten die de dood heeft.

Door Batailles interpretaties van de zonnepreoccupatie van Van Gogh worden de schilderkunstige aspecten van diens werk aan het oog onttrokken. De verteller wijst dit pathetische scenario nuchter van de hand:

Zelf zag Van Gogh daar vast niets liturgisch of Azteeks in maar wel iets picturaals ja, en ook iets gewaagds, want wat hij deed [namelijk het pure ongebroken licht schilderen], daar waagden zelfs de impressionisten zich nauwelijks aan en die gele strohoed droeg hij natuurlijk vanwege de stekende zon, noch Roulin noch ikzelf ziet daar iets ritueels in.

Een wonder

Van Gogh is gestorven zonder ooit de genoegdoening van erkenning gesmaakt te hebben. Wel bracht het artikel van de kunstcriticus Albert Maurier 'Les isolés: Vincent van Gogh', dat in januari 1890 in de *Mercur de France* had gestaan, hem in verlegenheid omdat hij zichzelf niet herkende in de lof die hem werd toegezwaaid.²⁰ Maar niet lang na zijn dood op 29 juli 1890 in Auvers-sur-Oise begint vanuit de galerie van Ambroise Vollard in Parijs een levendige handel in zijn schilderijen. De publicatie tussen 1893 en 1897 van een aantal brieffragmenten in het tijdschrift *Mercur de France* door Emile Bernard, een van Van Goghs correspondenten, draagt bij aan zijn snelgroeiende roem. De kunsthandelaar die Roulin in Marseille komt opzoeken vertelt hem dat Van Gogh een groot schilder is geworden, en hij bestudeert geruime tijd, met een blik waarin Roulin het meedogenloze vuur van de revolutionairen van 1793 maar ook dat van Van Gogh herkent, het portret dat in Roulins keuken hangt, naast een symbolisch verbleekte kleurenprent van de socialist Louis Auguste Blanqui.

Uit de tekst kunnen we opmaken dat het portret een van de 'icoonheiligen' is die Van Gogh in de eerste maanden van 1889 schilderde. Omdat er maar één portret van de zes is gesigineerd, is het waarschijnlijk dat dit het schilderij is dat Van Gogh aan Roulin heeft geschonken – in het verhaal dan welteverstaan.²¹ Het gaat om het portret uit januari/februari 1889 dat zich nu in de Barnes Foundation in Merion (Pennsylvania) bevindt. In de linker bovenhoek staat de signatuur: Vincent.

's Avonds denkt Roulin na. Het heeft hem gelukkig gemaakt van de jongeman te vernemen dat Van Gogh een echte prins was, dat hij, Roulin, zich niet heeft vergist daar in Arles en dat Vincents inspanningen niet voor niets zijn geweest. De tegenstelling postbode/prins waarmee Roulin zo lang heeft geworsteld is eindelijk opgelost:

Voor één keer ravot het prinselijke wezen niet buiten hem om maar zit het helemaal in hem; hij is niet opstandig, hij doet niet alsof hij Roulin is, hij is gelukkig dat hij deze Joseph Roulin is die een wonder heeft gezien, de gedaanteverandering van Vincent die nu een groot schilder is geworden.

De kunsthandelaar doet een bod. Roulin is er blij mee, niet vanwege het geld, maar omdat het de nieuw verworven status van hemzelf en Vincent bevestigt. En met een vorstelijk gebaar besluit hij het portret te schenken. Als enige voorwaarde stelt hij dat in de lijst zal worden gegraveerd dat dit portret door Vincent van Gogh is geschonken aan Monsieur Joseph Étienne Roulin, en dat dit ook in de kranten vermeld zal worden. Het is de eerste keer dat Roulins naam voluit in de tekst genoemd wordt: hij treedt uit de anonimiteit, hij is nu iemand, voortaan zal hij bekendstaan als de vriend van een beroemd schilder. En nadat hij nog een keer uit volle borst voor het portret de Marseillaise heeft gezongen, laat hij de kunsthandelaar met zijn kostbare werk vertrekken.

In de epiloog begeeft het grote hart van Roulin het. De verteller laat hem levenloos neervallen op een pad langs de grote baai, op weg van zijn volkstuintje naar huis. In de diepte schittert de zee. Eindelijk is de moeziek met zijn bojaar verenigd en terwijl boven het koren de zwarte kraaien cirkelen, rijden Joseph en Vincent samen in hun arrenslede door de eeuwige dahliavelden.

Portret van de kunstenaar als 'facteur'

Als de lezer aan het einde van dit eigentijdse heiligenverhaal is gekomen, compleet met wonder en al, dan heeft hij zich met behulp van picturale verwijzingen, citaten uit Van Goghs brieven, speculaties van de verteller en zijn eigen achtergrondkennis een voorstelling kunnen vormen van Joseph Roulin. Hij heeft een voorstelling van zijn uiterlijk, zijn karakter en zijn idealen en desillusies en hij kent in grote lijnen zijn levensloop en zijn voornaamste daden.

De lezer krijgt in de tekst ook, zij het in veel mindere mate, een beeld van Van Gogh. De verteller concentreert zich op Roulin en als hij iets zegt over Van Gogh, dan heeft dat weer betrekking op Roulin of moet de lezer met de beperkte blik van Roulin genoeg nemen. Roulin herkent in Vincent het vuur dat ook in hemzelf brandt, maar hij weet niet hoe dat van hem bezit heeft genomen en hij snapt niet wat hij ermee uitricht.²² Als we al van een dubbelportret kunnen spreken, dan is dit toch asymmetrisch.

In een van de vraaggesprekken over zijn werk en opvattingen zegt Michon dat zowel in de schilderkunst als in de literatuur zijn voorkeur uitgaat naar het portret. In antwoord op de vraag of zijn schildersbiografieën niet allemaal verkapte zelfportretten zijn, zegt hij tegen de interviewer:

In wat jij mijn *portretten* noemt, ben ik het onderwerp van het portret, het personage van Watteau bijvoorbeeld, of Van Gogh; ik ben degene die schildert, en ik ben ook de eenvoudige man die daarvan getuige is en daar commentaar op levert, Carreau de pastoor of Roulin de postbode. En ten slotte ben ik een derde stem

die hier en daar in mijn teksten verschijnt, de *schrijver*, de pennenlikker die zich ergens in het donker, helemaal op de achtergrond van het schilderij ophoudt. (...) Ja, het zijn zelfportretten.²³

Als we Michon geloven en hij zichzelf in deze vertelling in het personage van Van Gogh portretteert, dan is hij de bezeten scheppende kunstenaar van wie de motieven en het streven buiten beeld blijven door het gekozen perspectief, namelijk dat van de naïeve Roulin en van een ironische verteller die niets wil weten van de bestaande exegeze van de schilder. Als hij zichzelf portretteert in Roulin, de eenvoudige getuige en het model van de schilder, dan stelt hij de vragen die worden opgeroepen door het raadsel dat Van Gogh voor Roulin is of dat hij als schrijver voor zichzelf of voor de lezer blijft of wil blijven. Dit zijn ook de vragen die telkens weer opduiken in Michons andere werk en die indirect altijd zijn eigen kunstenaarschap betreffen: Waarom en hoe begint men te schrijven of te schilderen? Waaruit komt het verlangen hiernaar voort en onder welke omstandigheden kan het verwezenlijkt worden? En hoe legitimeert een kunstenaar zijn scheppende activiteit? Gaat het hem om publieke erkenning? Sociale status, geld? Of gaat het hem om schoonheid? Maar wie zal zeggen wat schoonheid is?

Als Michon zichzelf portretteert in de verteller, dan zien we dat hij de dramatische interpretaties van twintigste-eeuwse exegeten van Van Goghs leven en werk ironiseert, en ons terugvoert naar het mythische tafereel van de prehistorische mens die oog in oog staat met het eerste kunstwerk. De ervaring van Roulin heeft wel iets gemeen met die van de jagers uit het Paleolithicum die getuige zijn geweest van de totstandkoming van de rotsschilderingen in de grotten van Lascaux. In die zin is de figuur van Roulin een reëliek op een andere tekst van Bataille: 'Lascaux et la naissance de l'art'.²⁴ De verteller maakt Roulin tot getuige van de geboorte van de moderne kunst of de wedergeboorte van de kunst. In Van Gogh laat de verteller Roulin niet zozeer een sacrale figuur als wel een *homo faber* zien, een ambachtsman, een *facteur* die worstelt met zijn weerbarstige materiaal om uitdrukking te geven aan zijn waarneming van de werkelijkheid. Hij pretendeert overigens niet dat deze voorstelling van zaken waarheidsgetrouwer is dan de voorstellingen die hij verwerpt. In een vraaggesprek zegt Michon:

Als ik schrijf over grote namen, Rimbaud, Watteau, Goya haal ik mythes onderuit om er andere voor in de plaats te stellen.²⁵

Op de flaptekst van de Franse uitgave van *Vie de Joseph Roulin* citeert Michon Van Gogh:

Er zijn moderne koppen waar men nog lang naar zal kijken en waar men over honderd jaar wellicht naar terug zal verlangen.²⁶

Het is de vraag of dat nog mogelijk is: de astronomische waarde van Van Goghs schilderijen en de mythetvorming rondom hem verduisteren de blik van de hedendaagse toeschouwer. Het vergaat het werk van Van Gogh zoals de beeldenaren op munten: die zie je ook niet meer, omdat je alleen aan de waarde van de munt denkt. Daarom, zegt Michon, heeft hij het werk van de schilder willen ontdoen van die overvloedige bagage en het willen laten zien door de ogen van een eenvoudige tijdgenoot, zijn model Roulin. Daartoe heeft hij dat model in de vorm van een geschreven portret voor ons laten herrijzen, het opnieuw aan ons laten 'verschijnen', als een epifanie. En daarmee heeft hij, ondanks alle eigentijdse mitsen en maren rond de schepping van zijn fictionele personages, Van Goghs voorspelling doen uitkomen.²⁷

Noten

- 1 *Vie de Joseph Roulin* verscheen bij Les Éditions Verdier (Lagrasse/Parijs). De citaten in het Nederlands zijn afkomstig uit *Meesters en knechten*, Amsterdam, G.A. van Oorschot, 1996.
- 2 Plutarchus (46-126 n.Chr.), *Bioi paralleloï* (Parallele levens) rond 76 n.Chr.; Suetonius (69/70-140 n.Chr.) schreef de levens van grammatici, retorici, historici en dichters, en ook *De Vita caesarum* (Levens van de Keizers) rond 121 n.Chr.; deze verschillende teksten worden ook wel aangeduid met de titel *De Viris Illustribus* (Over beroemde mannen); Jacobus van Voragine, *Legenda aurea* (Gouden legende), 1265; Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (Levens van de uitmuntendste Italiaanse architecten, schilders en beeldhouwers, van Cimabue tot onze tijd), 1550 en 1568. Michon verklaart zijn voorkeur voor de literaire verbeelding van voorbije levens uit zijn behoefte om zichzelf bij het schrijven een bepaalde vormdwang op te leggen die hem in staat stelt korte metten te maken met alles wat hij in de roman te expliciet vindt, overvloedig, overloos (Michon 2007, 203). Een andere verklaring ligt in het verlengde van de wens om te getuigen voor mensen die nooit een stem in het kapittel hebben gehad: 'Ik heb er geen behoefte aan om levens te bedenken, personages. Er zijn voldoende mensen die gestorven zijn en erop wachten dat er over hen gesproken wordt.' Voor een uitvoerige uiteenzetting over Michons omgang met het genre van de vitae zie Viart 2001, 203-219.
- 3 Michon heeft zich bij dit boek onder meer laten inspireren door *La vie des hommes infâmes* (1977) van Michel Foucault. Deze tekst (opgenomen in *Dits et écrits*, 1994, 237-253) is gebaseerd op Foucaults onderzoek naar documenten afkomstig uit de interneringsarchieven van het Hôpital Général en de Bastille uit de periode 1660-1760. In enkele regels worden daar de levens samengevat van de mensen die men opsloot wegens 'afwijkend' gedrag. Foucault heeft het over 'kleine, onrustbarende levensgeschiedenissen'. Zijn preoccupatie met mensen die in de marge van een repressieve maatschappij

- leven en daardoor vermorzeld dreigen te worden is typerend voor de jaren zeventig en klinkt ook heel duidelijk door in Michons werk.
- 4 Bijvoorbeeld Goya, Watteau en Piero della Francesca in *Maîtres et serviteurs* (1990), Rimbaud in *Rimbaud le fils* (1991) en Claude le Lorrain in *Le Roi du bois* (1996). In *Les Onze* (2009) voert Michon een fictieve schilder ten tonele en een fictief schilderij: het groepsportret van de elf leden van het Grand Comité de Salut public, dat ten tijde van de Franse Revolutie een schrikbewind uitoefende.
 - 5 Miette is het verkleinwoord van Marie maar betekent ook kruimel; het homoniem van pythre is 'pitre' (hansworst); de hoofdpersoon van *Des hommes illustres* is een handelsreiziger in serviesgoed.
 - 6 Ook in de Angelsaksische literatuur is een dergelijke trend te bespeuren. De romans van Colm Toibin en David Lodge over Henry James zijn twee prominente voorbeelden. Eveneens representatief zijn J.M. Coetzee's *The Master of Petersburg* en *Zomer in Baden-Baden* van Leonid Tsygkin, in beide romans is Dostojevski de protagonist.
 - 7 Zie voor de foto's van Joseph Roulin, zijn echtgenote en zijn zoon Camille de website *Geheugen van Nederland: 'Vincent van Gogh: brieven, kunst en context'*.
 - 8 Van de talrijke Franse essays over Van Gogh noem ik hier slechts Bataille 1970, met een inleiding van Michel Foucault, Artaud 1974 en Mauron 1976.
 - 9 Voor een beschouwing over Van Gogh als personage in fictie zie Van Heugten 1993, 161-171.
 - 10 Zie voor de (vermoedelijke) datering van de Roulin-portretten Ten Berge, Meedendorp et al. 2003, 65-71. De halffiguur uit augustus 1889 bevindt zich in Boston, Museum of Fine Arts, de kop uit diezelfde maand in Detroit, Institute of Arts, het portret uit december 1888 in het Kunstmuseum van Winterthur (Zwitserland); de replieken uit de eerste maanden van 1889 respectievelijk in The Barnes Foundation in Merion (Pennsylvania), het Museum of Modern Art in New York en het Kröller-Müller Museum te Otterlo.
 - 11 Voor de informatie ontleend aan de brieven zie Leo Jansen, Hans Luijten en Nienke Bakker, *Vincent van Gogh – De brieven*. De volledige, geïllustreerde en geannoteerde uitgave, Amsterdam, Van Gogh Museum/Amsterdam University Press/Den Haag, Huygens Instituut/Brussel, Mercatorfonds, 2009. De brieven zijn gepubliceerd in de oorspronkelijke talen en in een parallelle vertaling in het Engels; de webeditie is integraal te raadplegen: www.vangoghletters.org.
 - 12 De brieven van Van Gogh van 31 juli 1888 (nr. 653), 3 augustus 1888 (nr. 654), 4/5 augustus 1888 (nr. 655), 6 augustus 1888 (nr. 656), 18 augustus 1888 (nr. 663), 21 augustus 1888 (nr. 667), 29 september 1888 (nr. 691), 10/11 oktober 1888 (nr. 702), 1 december 1888 (nr. 723), 4 januari 1889 (nr. 730), 7 januari 1889 (nr. 732), 9 januari 1889 (nr. 734), 17 januari 1889 (nr. 736), 19 januari 1889 (nr. 738), 21 januari 1889 (nr. 739), 22 januari 1889 (nr. 741), 30 januari 1889 (nr. 744), 22 maart 1889 (nr. 751), 4 april 89 (nr. 754) en 4 januari 1890 (nr. 836). De brieven van Roulin dateren van 13 mei

- 1889 (nr. 773), 22 mei 1889 (nr. 775), 19 augustus 1889 (nr. 796) en 24 oktober 1889 (nr. 814).
- 13 Zie voor fragmenten uit deze brieven van Roulin aan Theo van Gogh (26 en 28 december 1888 en 3 januari 1889) Hulsker 1985, 483-485.
 - 14 Van Gogh: 'Ik ben nu bezig aan 't portret van een brievebode met zijn donker blauwe uniform met geel. Een kop zoowat als die van Socrates, haast geen neus, een hoog voorhoofd, kale kruin, kleine grijze oogen, hoog gekleurde volle wangen, een grooten baard, peper en zout, groote ooren. De man is een fameus republikein en socialist, redeneert heel goed en weet veel dingen' (brief nr. 653). En: 'Ik weet niet of ik de postbode kan weergeven *zoals ik hem aanvoel*, die man is een revolutionair als père Tanguy; waarschijnlijk wordt hij voor een goede republikein aangezien, omdat hij de republiek waarin wij leven, hartgrondig verafschuwt en al met al een beetje twijfelt aan en een beetje teleurgesteld is in de republikeinse leer. Maar ik heb hem een keer de Marseillaise zien zingen en ik dacht dat ik het jaar 89 zag, niet het komende jaar maar dat van 99 jaar geleden' (brief nr. 663). Zie verder ook de brieven nr. 654, 655 en 656.
 - 15 Brief nr. 723.
 - 16 Vanuit Saint-Rémy schrijft Van Gogh aan zijn broer: 'En in plaats van grootse exposities te organiseren hadden ze [nl. de kunstenaars] zich beter tot het volk kunnen wenden en kunnen werken zodat iedereen schilderijen of reproducties in huis had die even leersaam zijn als het werk van Miller' (brief nr. 823).
 - 17 Brief nr. 676.
 - 18 Opgenomen als bijbehorend manuscript in deel 5 van *Vincent van Gogh – De brieven*, nr. BM 25.
 - 19 Bataille, 1970, 258-270 en 497-501. Over de stellingname van Michon ten aanzien van Bataille en diens exegese van Van Gogh zie E. Arnould 2003, 97-122 en P. Crowley 2007, 115-128.
 - 20 In een brief van 9/10 februari 1890 (nr. 853) aan Aurier schrijft Van Gogh dat deze er beter aan had gedaan de lof te zingen van 'werkelijk grote' schilders als Gauguin en Monticelli.
 - 21 Uit de brief van 21 mei 1889 van Theo aan Vincent (nr. 775) blijkt dat Roulin ten minste één portret in zijn bezit had. Dit kan de halffiguur uit augustus 1888 zijn geweest. Het is echter ook mogelijk dat Van Gogh daarnaast nog andere portretten aan Roulin had geschonken waaronder het gesigneerde. Zie hierover de webeditie www.vangoghletters.org, brief nr. 774, noot 3, en de Cat. Otterlo 2003, 268.
 - 22 Over de ideeën die ten grondslag liggen aan de verhouding tussen zijn twee personages zegt Michon: 'In *Vie de Joseph Roulin* heb ik twee diametraal tegenover elkaar staande mythes met elkaar willen confronteren; de mythe van de Revolutie, van de grote "Vooravond" (die nu helaas ter ziele is), en de mythe van de schone kunsten die nog steeds opgeld doet, ten onrechte eigenlijk. Die mythes staan lijnrecht tegenover elkaar omdat de ene, die van de kunst, naar solipsisme neigt en de andere in extreme mate gericht

- is op de wording van een ideale gemeenschap. Ik heb mijn twee personages van elkaar laten houden via deze mythes van de vorige eeuw.' Michon 2007, 51.
- 23 Michon 2007, 66-67. In *Je veux me divertir*, een van de drie verhalen uit *Maîtres et serviteurs*, worden de laatste levensjaren van Watteau verteld door een dorpspastoor.
 - 24 Bataille 1979 [1959], 9-101. De grotten van Lascaux verbeelden het in het werk van Michon steeds terugkerende thema van de oorsprong van de kunst. In *La Grande Beune* bezoekt de hoofdpersoon een grot in de Dordogne die echter helemaal maagdelijk blijkt; in *Les Onze* laat de verteller zijn verhaal uitmonden in een wonderlijke apotheose: op het groepsportret verschijnen de leden van het Comité de Salut public in de gedaante van de mythische dieren van Lascaux.
 - 25 Michon 2007, 187.
 - 26 Brief aan Willemien van Gogh, 13 juni 1890 (nr. 886).
 - 27 Veel dank ben ik verschuldigd aan Hans Luijten, een van de bezorgers van de monumentale uitgave van *Vincent van Gogh—De Brieven*, voor zijn zorgvuldige commentaar op dit stuk.

Bibliografie

- E. Arnould, 'Le portrait de l'artiste en facteur', I. Farron en K. Kürtös (red.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Bern [etc.], Peter Lang, collection 'Variations' 4, 2003, 97-122.
- A. Artaud, 'Van Gogh, Le suicidé de la société', *Oeuvres complètes* T. XIII, Parijs, Gallimard, 1974, 13-64.
- G. Bataille, 'La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent van Gogh', en 'Van Gogh Prométhée', *Oeuvres complètes* T. I, Parijs, Gallimard, 1970, 258-270 en 497-501.
- G. Bataille, 'Lascaux ou la naissance de l'art', *Oeuvres complètes* T. IX, Parijs, Gallimard, 1979, 12-102.
- J. ten Berge et al., *The Paintings of Vincent van Gogh in the collection of the Kröller-Müller Museum*, Otterlo, Kröller-Müller Museum, 2003.
- S. Coyault, 'Les Illuminations de Pierre Michon', I. Farron en K. Kürtös (red.), *Pierre Michon entre pinacothèque et bibliothèque*, Bern [etc.], Peter Lang, 2003, 35-57.
- P. Crowley, *Pierre Michon. The Afterlife of Names*, Bern [etc.], Peter Lang, 'Modern French Identities', 53, 2007, 115-128.
- L. Demanze, *Encres orphelines. Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Parijs, José Corti, 'Les Essais', 2008.
- M. Foucault, 'La vie des hommes infâmes', *Dits et écrits* T. III, Parijs, Gallimard, 'Bibliothèque des sciences humaines', 1994, 237-253.
- Vincent van Gogh, *Lettres à son frère Théo*, Parijs, Grasset, 1937.

- S. van Heugten, 'Vincent van Gogh as a hero of fiction', Tsukasa Kodera en Yvette Rosenberg (red.), *The mythology of Vincent van Gogh*, Amsterdam, John Benjamins, 1993, 161-171.
- J. Hulsker, *Lotgenoten. Het leven van Theo en Vincent van Gogh*, Den Haag, Agathon, 1985.
- L. Jansen, H. Luijten en N. Bakker, *Vincent van Gogh. De brieven*. De volledige, geïllustreerde en geannoteerde uitgave, Amsterdam, Van Gogh Museum/Amsterdam University Press/Den Haag, Huygens Instituut/ Brussel, Mercatorfonds, 2009.
- Ch. Mauron, *Van Gogh, études psychocritiques*, Parijs, José Corti, 1990 [1976].
- M.E. Tralbaut, *Van Gogh. Le mal aimé*, Lausanne, Edita Lausanne, 1969.
- D. Viart, 'Les fictions critiques de Pierre Michon', A. Castiglione (red.), *Pierre Michon, l'écriture absolue*, Saint-Étienne, Presses de l'Université de Saint-Étienne, 2001.

Werk van Michon

Behalve *Vies minuscules* (Gallimard) en *Le roi vient quand il veut* (Fayard) zijn alle teksten van Michon bij Les éditions Verdier uitgegeven. Met uitzondering van *Le Roi du bois* (1996) – *De koning van het woud* (Voetnoot, 1998) zijn de Nederlandse vertalingen van Rokus Hofstede verschenen bij G.A. van Oorschot, Amsterdam: *Vies minuscules* (1984) – *Roemloze levens* (2001), *Vie de Joseph Roulin* (1988) – *Het leven van Joseph Roulin* (1996), *L'Empereur d'Occident* (1989), *Maîtres et serviteurs* (1990) – *Meesters en knechten* (1996), *Rimbaud le fils* (1991) – *Rimbaud de zoon* (1998), *La Grande Beune* (1996) – *De hengelaars van Castelnau* (1997), *Trois auteurs* (1997), *Mythologies d'hiver* (1997) en *Abbés* (2002) – *Vuur van Brigid en andere wintermythen* (2005), *Corps du Roi* (2002), *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, textes réunis et édités par Agnès Castiglione (2007), *Les Onze* (2009).

Foto van Haruki Murakami. Foto: Cédric Martigny.

MURAKAMI EN DE *DUIZEND-EN-ÉÉN-NACHT*

Over de handelingsvrijheid van personages

Richard van Leeuwen

Elke schrijver zal erkennen dat personages in romans niet ‘echt’ zijn, maar gemaakt van taal. Sommigen zullen eraan toevoegen dat ‘echte’ mensen ook voor een groot deel uit taal bestaan. Sterker nog, in veel gevallen is het moeilijk te onderscheiden waar personen en personages in elkaar overgaan, waar de werkelijkheid ophoudt en de fantasie begint. In hoeverre wordt de realiteit door de verbeelding gevormd? Waar ligt de grens tussen de verwoording van een realiteit en de realiteit zelf? In hoeverre valt de representatie van een persoon samen met de persoon zelf? En, ten slotte, als een persoon voor een groot deel een personage is, in hoeverre kan hij dan de loop van zijn eigen verhaal bepalen? Dit soort vragen zal ik aan de orde stellen voor twee werken die ik met elkaar in verband breng: de Arabische verhalenverzameling *Duizend-en-één-nacht*, waarin Sjahrazaad elke nacht verhalen vertelt om aan de dood te ontsnappen en haar echtgenoot koning Sjahrijaar van zijn wreedheid te genezen, en de roman *Kafka op het strand*, een van de complexe werken van de Japanse schrijver Haruki Murakami (Tokio 1949), die zoals zal worden betoogd zijn wonderlijke wereld voor een groot deel aan Sjahrazaad heeft ontleend.

Op het eerste gezicht lijkt het misschien vreemd invloed van de Arabische literatuur op de Japanse literatuur te veronderstellen, maar sinds enige tijd heeft ook Japan een eigen ‘oriëntalistische’ traditie ontdekt, die betrekking heeft op representaties van met name China en de Arabische wereld. Deze traditie heeft zich voornamelijk ontwikkeld in samenhang met de onder invloed van het Westen ontwikkelde Japanse vorm van moderniteit, vanaf het einde van de negentiende eeuw. In die tijd werd de *Duizend-en-één-nacht* ontsloten als een inspiratiebron voor literair exotisme en verschenen er deelvertalingen van westerse versies, zoals de Franse editie van Antoine Galland (1646-1715). Het eerste exemplaar van de *Duizend-en-één-nacht* op Japanse bodem was overigens een Nederlandse editie die zich in de geconfisqueerde nalatenschap van een Nederlandse koopman bevond, maar dit exemplaar werd pas veel later opgemerkt. In de loop van de twintigste eeuw begonnen schrijvers zich voor de verhalen van Sjahrazaad te interesseren, en met name in het werk van Yukio Mishima en Junichiro Tanizaki zijn hiervan sporen terug te vinden. Het waren vooral de onverbloemde vormen van erotiek die de auteurs aanspraken.¹

Haruki Murakami verwijst enkele malen naar de *Duizend-en-één-nacht* in zijn romans. In de *Opwindvogelkroniek* wordt Aladdin genoemd en in *Hardboiled Wonderland en het einde van de wereld* komt de mythische reuzenvogel al-Rukhkh voor. De belangrijkste verwijzing, die de band tussen de *Duizend-en-één-nacht* en Murakami's werk definitief bevestigt, is te vinden in *Kafka op het strand*, zoals we hieronder zullen zien. Naast deze expliciete referenties zijn er structurele parallellen te vinden met verhalen uit de *Duizend-en-één-nacht*, zoals de verhalen waarin de zoektocht wordt beschreven van jongemannen naar hun geliefde, die soms uit een soort betovering moet worden bevrijd. Net als in de verhalen van Sjahrazaad lopen reële en betoverde ruimtes in elkaar over en grijpen bovennatuurlijke krachten regelmatig in de loop der dingen in. Deze overeenkomsten zijn met name te bespeuren in de roman *Kafka op het strand*, waarin het verhaal van de zoektocht van de adolescent wordt gekoppeld aan de Griekse tragedie van Oedipus. In dit artikel richt ik mijn aandacht vooral op de parallellen met de *Duizend-en-één-nacht*, als matrix voor de voornaamste thematiek in Murakami's roman: de handelingsvrijheid van de mens als persoon en personage.

Het handelend personage in de Duizend-en-één-nacht

Een van de belangwekkendste discussies in de narratologische bestudering van de *Duizend-en-één-nacht*, met name van de verhalen die kunnen worden gekarakteriseerd als gecombineerde liefdes- en reisverhalen, gaat over de vraag of aan de protagonisten enige mate van individuele handelingsvrijheid kan worden toegekend. Er zijn natuurlijk verscheidene varianten van dit type verhaal, maar het normale patroon is eenvoudig: een prins of een koopmanszoon verlaat de ouderlijke woning om te proberen een geliefde te zoeken of te veroveren of simpelweg om de wereld te leren kennen. Hij vindt zijn geliefde, die meestal gevangen wordt gehouden in een kasteel of om andere redenen moeilijk te bereiken is en soms onderworpen is aan een betovering. Nadat hij alle hindernissen heeft overwonnen en haar heeft gevonden, moet hij haar overtuigen van zijn liefde. Daarna trouwt het stel en neemt de held zijn plaats in de maatschappij weer in, meestal als opvolger van zijn vader. Daarmee is de cyclus voltooid en is de *status quo ante* hersteld. De held heeft de voor hem voorbestemde rol op zich genomen.²

In een van zijn essays in *Poétique de la prose* heeft de literatuurcriticus Tzvetan Todorov het concept van de *homme-récit* ontwikkeld, het personage dat wordt getypeerd door het ontbreken van innerlijke contemplatie, van het vermogen beslissingen te nemen en van elke vorm van handelingsvrijheid. Als voorbeeld noemt hij het verhaal van Sindbad de zeevaarder uit de *Duizend-en-één-nacht*, waarin de hoofdpersoon als een typische *homme-récit* niet meer is dan een narratief vehikel voor de gebeurtenissen in het verhaal. Hij wordt voortgestuwd door de gebeurtenissen die

worden verteld en niet gestuurd door zijn handelingen of keuzes en hij heeft geen wil, noch de macht om te interveniëren. Sindbad is alleen in staat te reageren op de omstandigheden en heeft aan het einde geen innerlijke ontwikkeling doorgemaakt, aangezien hij geen innerlijke dimensie heeft. Hij heeft geen persoonlijkheid en bestaat louter uit reflexen opgeroepen door zijn omgeving.³

Dit soort eendimensionaal karakter correspondeert met het idee van het 'epische' verhaal zoals dat is ontwikkeld door Mikhail Bakhtin. In epische verhalen zijn de personages stereotypen die zelf niet handelen, maar alleen hun voorgeschreven rol vervullen binnen het verhaal, dat uiteindelijk een gepredetermineerde afloop zal krijgen. Deze personages hebben geen wil, zij zijn onderworpen aan het onontkoombare lot. De verhalen zijn gevangen in hun eigen tijdsbegrip, dat niet verbonden is met het verlopen van de historische tijd, maar deel uitmaakt van een cyclus waarin het lot van de mensheid zich steeds weer voltrekt. Tegenover het epische genre staat in Bakhtins model het romangenre. Dat is realistisch, onderworpen aan 'natuurlijke' tijd en daarmee contingent, heeft een open einde en is in wezen onvoorspelbaar. De personages hebben een individuele persoonlijkheid, een vrije wil en vrijheid van handelen. Ze zijn in staat van hun ervaringen te leren en maken een proces van psychologische ontwikkeling door.⁴

Hoewel deze theoretische concepten enigszins kunstmatig zijn, kunnen ze toch als uitgangspunt dienen bij het interpreteren van de liefdes- en reisverhalen in de *Duizend-en-één-nacht*. De vraag, zoals die is geformuleerd door Peter Heath, is of deze verhalen kunnen worden gezien als de groei van de held naar volwassenheid dankzij een reeks individuele ervaringen of als een weergave van de cyclus van koninklijke opvolging als een proces dat vooraf is bepaald door het lot. Of, in andere woorden, moeten deze verhalen worden getypeerd als 'epische verhalen' of als 'romans'? Toont het patroon van deze verhalen de eeuwige, onontkoombare cyclus van het lot, die de terugkeer van de held naar de sociale conventies voorschrijft, of moet het worden gezien als een proces van geestelijke rijping, dat vereist dat de held met de sociale conventies breekt en zijn eigen weg zoekt? Het is duidelijk dat de held een liminale fase doormaakt, waarin hij wordt geïnitieerd in de liefde en de wisselvalligheden van het bestaan, maar wijst deze initiatie ook op een besef van individualiteit die zich onderscheidt van de 'mechanische' invulling van een sociale rol?⁵

Voor de *Duizend-en-één-nacht* zijn de antwoorden op deze vragen nog niet eenduidig, maar het is juist deze complexiteit die de aandacht heeft getrokken van moderne auteurs, onder wie Murakami. Dat is natuurlijk geen toeval: in Japan is de moderne literatuur, die aan het einde van de negentiende eeuw is ontstaan, voor een groot deel bepaald door vragen over subjectiviteit, de rol van het individu binnen de sociale gemeenschap en de manieren waarop de literatuur hieraan uitdrukking kan geven. Murakami neemt met zijn werk ook in deze discussie een bijzondere positie in.⁶

Murakami en het subjectieve zelf

De problematiek van de vrijheid van handelen van het individu en de relatie tussen persoon en tekst vormt een van de pijlers van het werk van Murakami. De romans *Hardboiled wonderland en het einde van de wereld*, *Wilde schapenjacht*, *Dans, dans, dans* en *Opwindvogelkroniek* gaan allemaal over een hoofdpersoon die in een diffuse toestand geraakt en eropuit trekt om zijn plaats in de wereld te ontdekken, waarbij hij wijs moet zien te worden uit breed uitgesponnen netwerken van aanwijzingen die naadloos in het bovennatuurlijke overvloeien, en door labyrintische ruimten zwerft die in verschillende lagen in de werkelijkheid liggen ingebed. Steeds onderzoekt Murakami waar de werkelijke aard en de identiteit, het wezen van de persoonlijkheid, zich bevinden en hoe zij worden beïnvloed door moeilijk te doorgronden krachten van buitenaf. Juist door de manier waarop werkelijkheid en onwerkelijkheid, realiteit en verbeelding, tekst en persoon in elkaar overlopen, roepen Murakami's verhalen onmiddellijk de associatie op met de *Duizend-en-één-nacht*. Daarna wordt enkele malen ook expliciet verwezen, maar de Arabische verhalenverzameling staat vooral model voor een wereld waarin door middel van tekst en verbeelding een complexe werkelijkheid wordt gecreëerd, waarbij het uiteindelijk steeds gaat om de vraag hoe het individu zich ten opzichte van die werkelijkheid verhoudt.

De verwantschap tussen de *Duizend-en-één-nacht* en Murakami's werk is goed te zien in de roman *Kafka op het strand*, een soms als freudiaans getypeerd werk over de volwassenwording van een jongeman.⁷ Het verhaal bestaat uit twee lijnen die aan het einde van de roman samenkomen. De hoofdpersoon, de vijftienjarige Kafka Tamura, besluit zijn ouderlijk huis te verlaten, waar hij leefde met zijn vader sinds zijn moeder hen toen hij vier jaar oud was samen met zijn zuster verliet. De reden voor zijn 'vlucht' is de voorspelling van zijn vader dat Kafka hem zal vermoorden en de liefde zal bedrijven met zijn moeder en zuster. Kafka strijkt neer in een afgelegen stadje, waar hij 'onderduikt' in een kleine bibliotheek, onder bescherming van het meisje Oshima, dat in de bibliotheek werkt, en de directrice, mevrouw Sacki.

De tweede verhaallijn komt voort uit een incident in 1948, als een klas schoolkinderen, op excursie op het platteland, opeens getroffen wordt door een onverklaarbare aanval van bewusteloosheid, waarvan de kinderen na enige tijd genezen. Een van de slachtoffertjes, Nakata, blijft de gevolgen van het incident zijn hele leven met zich meedragen: hij is een zombieachtig, leeg personage geworden dat niets weet en niets kan onthouden, maar dat in staat is met katten te communiceren en over bovennatuurlijke krachten blijkt te beschikken. Aan het begin van het verhaal doodt hij een mysterieuze, geestachtige man die de gewoonte heeft katten te doden om hun zielen te vergaren. Na deze gruwelijke ervaring vertrekt hij voor een reis waarvan hij de bestemming niet kent. Uiteindelijk komt hij terecht in het stadje waar Kafka zich schuilt.

In de tussentijd is Kafka vertrouwd geraakt met Oshima en mevrouw Saeki. Hij hoort dat mevrouw Saeki als vijftienjarige verliefd was op een jongen die later op tragische wijze omkwam. Aangezien de jongen haar lotsbestemming was, heeft ze sindsdien als een onvolledig persoon voortgeleefd. Kafka wordt verliefd op haar, dat wil zeggen op haar vijftienjarige schim die aan hem verschijnt, en bedrijft de liefde met haar. Inmiddels begint hij zijn greep op de werkelijkheid steeds meer te verliezen en op een ochtend ontwaakt hij in de bosjes, bedekt met bloed. Dan hoort hij dat diezelfde nacht zijn vader in Tokio is vermoord. In een droom bedrijft hij de liefde met Sakura, een meisje dat hem onderweg heeft geholpen, en hij begint zich af te vragen of hij niet onbewust en ongewild de vloek van zijn vader verwerkelijkt. Heeft hij zijn vader vermoord? Is mevrouw Saeki zijn moeder en is Sakura zijn zusster? Op een zeker moment brengt Oshima Kafka naar een hut in een afgelegen bos. Kafka begint door het bos te dwalen, elke dag iets verder van de hut, en uiteindelijk ontmoet hij twee wachtposten die hem meenemen naar een soort onderwereld, waar de mensen als geesten voortleven. Hij ontmoet de vijftienjarige mevrouw Saeki en ontdekt dat zij dit domein is binnengegaan toen ze vijftien was om bij haar geliefde te zijn en dat zij daarvoor voor de rest van haar leven is gestraft.

Nu blijkt dat Nakata, met zijn bijzondere krachten, de taak had de toegang tot de onderwereld voor Kafka te openen door het omdraaien van een magische steen. Het incident van 1948 was veroorzaakt doordat mevrouw Saeki de onderwereld had betreden en er weer uitgekomen was. Ook Kafka weet de onderwereld bijtijds te verlaten, waarna mevrouw Saeki sterft. Kafka kan nu zijn normale leven hervatten.

Het verhaal van *Kafka op het strand* heeft de vorm van een labyrinthische reis, maar het is onduidelijk wat de bestemming is. Is Kafka op de vlucht voor de vloek van zijn vader? Of is hij op zoek naar een verloren identiteit, een plaats in het leven, een geliefde, zijn moeder? Deze onduidelijkheid ligt ook besloten in Kafka's naam, die associaties oproept met onderworpenheid aan ondoorgrondelijke hogere machten. Maar 'Kafka' betekent in het Tsjechisch letterlijk 'kraai', en Murakami voert Kraai op als een soort innerlijke stem, een alter ego dat Kafka aanspoort zich in het avontuur te storten en zijn lot in eigen hand te nemen. Het blijft uiteindelijk onduidelijk, ook voor Kafka zelf, in hoeverre hij door een lotsbestemming wordt gestuurd, in hoeverre hij een gepredestineerde weg volgt, bepaald door zijn DNA, door een plan van zijn vader of door een gebeurtenis in het verleden. Deze vaagheid wordt nog versterkt door de geleidelijke ontwrichting van de temporele en ruimtelijke omgeving, door de versmelting van droom en realiteit, visioenen en onverklaarbare gebeurtenissen, die uitmonden in een systematische wisselwerking tussen de werkelijke en bovenwerkelijke werelden. Deze uitwisseling wordt belichaamd door verscheidene personages die optreden als helpers van Kafka, zoals Oshima, Sakura en natuurlijk Nakata. Het is Nakata die de ontknoping van het verhaal mogelijk maakt en de verschillende componenten samenbrengt. Hij is ontstaan uit een te-

gennatuurlijke handeling en is voorbestemd de schade die daarmee is aangericht te herstellen. Hij is een werktuig van het lot, wachtend in een liminale toestand tot hij zijn taak kan vervullen, waarna hij sterft.

De omzwervingen van Kafka worden expliciet vergeleken met een labyrint. Vanaf het begin wordt Kafka geconfronteerd met een labyrintische wereld die is opgebouwd uit verschillende werelden, verschillende noties van tijd en plaats, echte en onechte personen, aanwijzingen en innerlijke aandriften, waarin hij zijn weg moet vinden zonder te weten waar hij heen gaat of waarom hij er is binnengegaan. Het is een labyrint dat zich om hem heen bevindt, maar dat overloopt in zijn innerlijk, en op zeker moment legt Oshima hem uit dat het labyrint, een schijnbaar ondoorgroendelijk systeem van tekens, in werkelijkheid een projectie is van zijn eigen ingewanden. Zo schuiven de fysieke realiteit en de voorstelling ervan in elkaar:

Het labyrint is (...) een wederzijdse metafoor. De dingen buiten je zijn projecties van wat in je is, en wat in je is is een projectie van wat buiten je is. Wanneer je dus in het labyrint buiten je stapt, stap je tegelijkertijd in het labyrint binnen in je.
(p. 366)

Illusies zijn even werkelijk als de tastbare werkelijkheid, en omgekeerd. Deze vermenging van de realiteit met de gerepresenteerde wereld culmineert tijdens de droom waarin Kafka de liefde bedrijft met Sakura en er een eiachtig iets in zijn binnenste lijkt open te barsten. Eerst ziet het eruit als een vormloos 'teken', maar het is tegelijkertijd een vlezig substantie. De geslachtsgemeenschap leidt tot een soort geboorte in zichzelf, zonder dat hij kan zien wat er eigenlijk geboren wordt.

Zo wordt de vloek die op Kafka rust geleidelijk werkelijkheid, terwijl hij op zoek blijft naar een wezenlijke kern in zichzelf die niet louter het werktuig is van anderen, van gebeurtenissen of van het verleden, maar die hem uit de baaierd van gebeurtenissen bevrijdt. Tot zijn ontzetting merkt hij dat de voltooiing van de vloek niet tot deze bevrijding leidt: de angst en de bitterheid bevinden zich nog steeds in hem, alsof hij gedoemd is altijd zijn vader te doden en zich aan zijn moeder en zuster te vergrijpen, alsof alleen die ononderbroken handeling de leegte in hem kan vullen, alsof de voortdurende verwezenlijking van de vloek zijn ware identiteit vormt.

Kafka op het strand en de Duizend-en-één-nacht

Na deze beknopte analyse van het verhaal van *Kafka op het strand* kunnen de voornaamste parallellen met de verhalen van *Duizend-en-één-nacht* worden gereconstrueerd. In de eerste plaats is de wereld die Murakami beschrijft opgebouwd uit meervoudige realiteiten, die worden voorgesteld als in elkaar geschoven ruimtelijke

domeinen. Dit is een typisch kenmerk van veel verhalen uit de *Duizend-en-één-nacht*, waarin narratieve dynamiek wordt verkregen door de wisselwerking tussen verschillende componenten van de werkelijkheid. Murakami associeert deze overgang expliciet met de *Duizend-en-één-nacht* als hij Kafka over de verhalen laat opmerken:

Net als de djinn in de fles hebben ze die vitale, levende speelsheid, die vrijheid die het gezonde verstand niet opgesloten kan houden. Ik houd ervan en kan ze niet loslaten. Vergeleken met de gezichtloze mensenmassa die zich door het treinstation spoedt, zijn deze waanzinnige, bespottelijke verhalen van duizend jaar geleden, althans voor mij, veel werkelijker. Hoe dat mogelijk is weet ik niet. (...) Langzaam, als een film-fadeout, verdampmt de echte wereld. Ik ben alleen, in de wereld van het verhaal. Mijn geprefereerde gevoel in deze wereld.' (pp. 60, 62)

In de tweede plaats is het verhaal noodzakelijk om de verwijdering te bewerkstelligen van wat een onbestemde, liminale toestand kan worden genoemd, net als in het kaderverhaal van de *Duizend-en-één-nacht*. In beide gevallen wordt deze toestand veroorzaakt door traumatische gebeurtenissen die de voortgang van de tijd onderbreken. Zowel Kafka als mevrouw Saeki is in deze stagnatie gevangen geraakt, de laatste door het verlies van haar geliefde, de eerste door het verlies van zijn moeder en het bereiken van de puberteit. Pas als de vloek die deze liminale toestand in stand houdt is opgeheven, herneemt de tijd zijn normale loop. Dit schema is op dezelfde wijze terug te vinden in de liefdes- en reisverhalen waarnaar Kafka's reis is gemodelleerd.

In de derde plaats doet het verhaal verslag van een initiatie, waarin Kafka wordt gedwongen op zoek te gaan naar zijn identiteit en – vooral – het wezen van de seksualiteit, een thema dat zowel in het kaderverhaal als in de reis- en liefdesverhalen van de *Duizend-en-één-nacht* centraal staat. De initiatie vindt plaats door te tonen hoe de wereld van de verbeelding ingrijpt in de loop der gebeurtenissen, hoe de realiteit vorm krijgt door de dialectiek tussen werkelijkheid en onwerkelijkheid, tussen fysieke realiteit en verbeelding. Kafka maakt kennis met de reële wereld door middel van de fantasie, de droom en een bovennatuurlijke realiteit, een paradox die typerend is voor de *Duizend-en-één-nacht*, waarin de werkelijkheid wordt verkend en geïnterpreteerd aan de hand van verzonnen verhalen.

In de vierde plaats laat Murakami systematisch de grenzen tussen de innerlijke ervaringen van de held en zijn ruimtelijke omgeving vervagen. De reis is een innerlijke reis en de realiteit is niet meer dan een projectie van Kafka's innerlijk. De ruimtes om hem heen worden voortgebracht door de innerlijke toestand van de held en gevormd volgens de fasen die hij doormaakt, waarbij de reis-vorm vereist is om die

fasen in een temporeel kader te plaatsen. Deze versmelting van de interne en externe aspecten van de held is typerend voor de helden in de liefdes- en reisverhalen van de *Duizend-en-één-nacht*, waarin ruimtelijke landschappen, gesloten ruimtes, mobiliteit, grenzen, woestijnen, tuinen, zeeën, enzovoort de psychische en emotionele toestanden van de held weerspiegelen. De reis leidt uiteindelijk naar een nieuw evenwicht, een thuis, waarin immobiliteit en harmonie niet tegenstrijdig zijn.

Conclusie

Keren we nu terug naar de centrale vraag: Hoe behandelt Murakami het probleem van de narratieve protagonist als een handelend individu, en in hoeverre is zijn visie op de held beïnvloed door de *Duizend-en-één-nacht*? Het is belangrijk vast te stellen dat voor Murakami het verhaal, inclusief de personages die erin voorkomen, deel uitmaakt van een systeem van tekens. De realiteit zoals die zich aan hen voordoet, wordt gepresenteerd als een tekensysteem dat zij moeten ontrafelen en interpreteren. Het probleem is echter dat dit tekensysteem overloopt in hun innerlijke zelf (of omgekeerd) en dat de helden de tekens niet waarnemen van buitenaf, maar er zelf in ondergedompeld zijn, als in een zee waarin het materiële en psychische bestaan is vermengd. Personages worden clusters van discursieve tekens, louter ‘aanwijzingen’ of voertuigen zonder menselijke substantie. Alles is tegelijkertijd abstract en concreet.

Dit komt overeen met de strategie van Sjahrazaad, die met haar verhalen ook een narratief systeem construeert, met het doel Sjahrijaar ervan te overtuigen dat de werkelijkheid ingebed ligt en wordt gevormd door een systeem van tekens dat hoewel misschien verbeeld, toch krachtig aanwezig is in de realiteit. Omdat haar – en Murakami’s – personages allereerst discursieve constructies zijn, bedoeld om de discursieve aard van onze ervaringen aan te tonen, is het wellicht vreemd om over hen te spreken als bezitters van een innerlijk bewustzijn, individualiteit of het vermogen tot handelen. Geen van de personages heeft een realiteit of een bestaan buiten de verhalen. Toch is het de intentie van Sjahrazaad te laten zien dat binnen het systeem van tekens gebeurtenissen kunnen plaatsvinden die individuele keuzes vereisen, bedachtzaamheid, inventiviteit en intelligentie, om te bewijzen dat deze eigenschappen, die gebonden zijn aan de individuele persoonlijkheid, invloed kunnen hebben op de loop der gebeurtenissen, dat de discursieve dimensie onontbeerlijk is in de confrontatie met onverwachte gebeurtenissen en dat zij de bron is van individualiteit.

In de *Duizend-en-één-nacht* lijkt de essentie van het vertellen te liggen in het overstijgen van de grens tussen een gesloten domein van de verbeelding en een realiteit die in zichzelf gevangen zit, met het doel een vruchtbare uitwisseling tot stand te brengen. Op dezelfde manier maakt in de liefdes- en reisverhalen de held deel uit

van een schijnbaar gesloten systeem waarin hij uiteindelijk terugkeert, zodat de indruk wordt gewekt dat hij geen bestaan heeft buiten dat systeem. Tegelijkertijd wordt getoond dat dit systeem, misschien een manifestatie van het lot of de onafwendbare, ‘juiste’ loop van de geschiedenis, in aanraking komt met, wordt opgelegd aan en wordt gevormd door een contingente werkelijkheid die af en toe in het systeem binnendringt om het van nieuwe vitaliteit te voorzien. Het bestaan van de held is niet slechts een tautologie van het stelsel dat hem omringt, er is een essentiële discrepantie tussen de rol die hij moet vervullen en zijn innerlijke aandriften, en het is deze discrepantie die het verhaal in beweging brengt. De spanning ontstaat door een conflict te suggereren tussen de sociale rol die moet worden vervuld, onder druk van de collectieve wil, en de individuele wil van de protagonist, die zich genoodzaakt ziet uit het sociale patroon los te breken en zijn eigen bestemming te volgen.

Het is gerechtvaardigd te stellen dat in Murakami’s romans de held gevangen zit in dezelfde dynamiek, enerzijds voortgestuwd door de gebeurtenissen en versmolten met tekensystemen, maar anderzijds voortdurend bezig een identiteit en een zekere mate van controle te verwerven. Net als bij de helden van de *Duizend-en-één-nacht* is er een voortdurende spanning tussen het personage als werktuig van de plot en zijn pogingen om ruimte te bemachtigen voor individuele keuzes. Dit wordt in beide gevallen bemoeilijkt doordat de keuzes van de personages de gebeurtenissen zodanig vormgeven dat het niet eenvoudig is te onderscheiden of de gebeurtenissen worden gestuurd door de held of omgekeerd, omdat beide een weerspiegeling zijn van hetzelfde proces. Als deze helden *hommes-récit* zijn, komt dat niet doordat ze willekeurig door gebeurtenissen worden voortgestuwd, maar doordat ze zo opgaan in hun omgeving dat de differentiatie tussen oorzaak en gevolg wegvalt. Ze hebben een keuze, maar hun keuzes zijn al aanwezig in het ‘landschap’ dat hen omgeeft.

Dat de liefdes- en reisverhalen zonder uitzondering eindigen met de terugkeer van de helden in het systeem is op zichzelf geen bewijs van hun epische karakter. Immers, zelfs als hun innerlijke transformatie niet wordt geëxpliciteerd en breed wordt uitgemeten, keren ze terug als wijzere, volwassen mensen, vergezeld van hun echtgenote. Maar zoals de aanleiding voor hun reis – en voor het verhaal – niet het herstel van de orde was, maar juist het opbreken van de gevestigde orde, zo is de terugkeer met hun ‘buit’ niet de uiteindelijke betekenis van het verhaal. Net als vergelijkbare Europese verhalen gaan verhalen van dit type niet over het samenkomen van de geliefden, maar veeleer over het uitstellen van de samenkomst, het ‘genoegen’ van het overwinnen van de hindernissen onderweg, van het bedenken van manieren om de geliefde te benaderen, van het vereeuwigen van het verlangen: net als in het kaderverhaal van de *Duizend-en-één-nacht* gaan de verhalen over uitstel en het beheersen van het verlangen. De held moet niet zozeer zijn verlangen bevredigen, hij moet het integreren in de fysieke realiteit en het discursieve systeem.

Ook in *Kafka op het strand* is de ontknoping van minder belang dan het proces van transformatie dat de held doormaakt. Aan het eind beseft Kafka dat hij niets heeft opgelost, dat hij zijn vloek altijd in zich zal dragen, dat zijn leven niet bedoeld is om de vloek uit te bannen, maar alleen om te leren hem op een evenwichtige manier te verdragen. Het verhaal zal zich altijd herhalen, net zoals het verhaal van de *Duizend-en-één-nacht* opnieuw zal beginnen zodra de zoon van de nieuwe koning zijn puberteit zal hebben bereikt. Het doel van het verhaal is niet de onthulling van de bestemming, maar de reis zelf, net als het vertellen van verhalen en niet zozeer de genezing van Sjahrijaar het doel is van het kaderverhaal.

Als Murakami's personages typische kenmerken vertonen van de epische *homme-récit*, versterkt door de verwijzingen naar de Griekse tragedies en door de inherente discursiviteit van de realiteit, is het verschil met de liefdes- en reisverhalen van de *Duizend-en-één-nacht* dat zij zich in de loop van het verhaal steeds meer bewust worden van hun benarde situatie. Het verhaal en de gedachten van de helden richten zich meer en meer op de keuze tussen vrije wil en predestinatie en op de vraag of er zoiets als predestinatie bestaat – door het lot, de tijd, DNA – of alleen maar een vloek die de held dwingt de tekortkomingen en anomalieën in het leven van anderen recht te zetten. In Kafka's geval blijft het onduidelijk of hij niet gedwongen wordt zijn vaders begeerte naar mevrouw Saeki te stillen of mevrouw Saeki's onbevoegde betreden van de 'andere' wereld goed te maken. Deze vragen zijn zo prominent in de roman dat de lezer bijna zou denken dat het Murakami's bedoeling is te vertellen wat er omgaat in het hoofd van iemand zonder vrije wil, ofwel het innerlijke leven betreft van een *homme-récit* zoals die ook voorkomt in de *Duizend-en-één-nacht*. De held is misschien een *homme-récit*, maar het feit dat hij zich van zijn tragische staat bewust is verandert hem in een echt mens, met de illusie dat hij vrij kan handelen.

Noten

- 1 Zie hierover Sugita 2006.
- 2 Bekende liefdes- en reisverhalen zijn bijvoorbeeld 'Kamar az-Zamaan en prinses Boedoer', 'Ardasjier en Hajaat an-Noefoes', 'Ali Sjaar en Zoemoerroed' en 'Ali Noer ad-Dien en Marjam'. Zie voor besprekingen en samenvattingen van deze verhalen en literatuurverwijzingen Marzolph-van Leeuwen 2004.
- 3 Todorov 1971, 78-91.
- 4 Bakhtin 1994.
- 5 Heath 1987 en 1988 en Van Leeuwen 2010, zie ook Molan 1978.
- 6 Zie Suter 2008.
- 7 Ik verwijs naar de Engelse vertaling van het werk: H. Murakami, *Kafka on the shore*, New York, Vintage Books, 2005.

Bibliografie

- M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1994.
- P. Heath, 'Romance as a Genre in the "Thousand and one nights"', *Journal of Arabic literature* 18, 1987, 1-21 en 19, 1988, 3-26.
- R. van Leeuwen, 'Conversion as a (Meta-)Historical Concept in the Epic stories of the Thousand and One Nights,' te verschijnen Caïro, 2010.
- U. Marzolph en R. van Leeuwen, *The Arabian Nights Encyclopedia*, 2 delen, Santa Barbara, ABC-Clio, 2004.
- P. Molan, 'Sindbad the Sailor. A Commentary on the Ethics of Violence', *Journal of the American Oriental Society* 98, 1978, 237-247.
- H. Sugita, 'The Arabian Nights in Modern Japan,' Y. Yamanaka, en T. Nishio (red.), *The Arabian Nights and Orientalism. Perspectives From East and West*, Londen/ New York, I.B. Tauris, 2006, 116-153.
- R. Suter, *The Japanization of Modernity. Murakami Haruki between Japan and the United States*, Cambridge (Mass.)/Londen, Harvard University Press, 2008.
- T. Todorov, *Poétique de la prose*, Parijs, Seuil, 1971.

Ravel (rechts) krijgt eredoctoraat in Cambridge, foto uit:
Michael Stegemann, *Maurice Ravel*, Rowolht, Hamburg, 2005.

JEAN ECHENOZ EN ZIJN *RAVEL*

De levensbeschrijving van een antiromantisch kunstenaar

Sabine van Wesemael en Joep van Brederode

In zijn roman *Ravel* beschrijft Jean Echenoz de laatste tien jaar uit het leven van de Franse componist Maurice Ravel en een van de hoogtepunten daaruit: een vier maanden durende glorieuze tournee door de Verenigde Staten en Canada.¹ In 1928 reisde Ravel kriskras door beide landen, dirigeerde er orkesten, gaf uitvoeringen, liet zich graag inviteren door de jetset en vervulde met verve zijn rol van publieke figuur. Hij ontmoette collega's als George Gershwin en Bela Bartok, en genoot met volle teugen van de lofuitingen die hem ten deel vielen. Eenmaal terug in Frankrijk begon hij weer te componeren en schreef achtereenvolgens de *Boléro*, het concert voor de linkerhand voor Paul Wittgenstein – de broer van de filosoof Ludwig Wittgenstein, die tijdens de oorlog zijn rechterarm had verloren –, het pianoconcert in G-groot waarmee hij samen met Marguerite Long door Europa toerde en, ten slotte, de Don Quichotte-liederen, zijn laatste compositie.

De laatste vier jaar van zijn leven was Ravel tot weinig meer in staat. Tegenover vrienden als Hélène Jourdan-Morhange en Roland-Manuel beklagde hij zich erover dat hij nog zoveel muziek in zijn hoofd had maar dat hij deze niet meer op kon schrijven. De meeste tijd zat hij op het balkon van zijn huis in Montfort-l'Amaury in de verte te turen. Soms bezocht hij nog een concert, maar dan herkende hij zijn eigen muziek niet meer. De artsen stonden voor een raadsel en konden de motorische en geestelijke aftakeling niet verklaren. Op 28 december 1937 overleed Ravel op 62-jarige leeftijd na een mislukte hersenoperatie, in bijzijn van Ida Rubinstein, voor wie hij de *Boléro* had gecomponeerd, en Hélène Jourdan-Morhange; zij hadden gedurende de twaalf dagen dat de componist in coma lag aan zijn bed gezeten.

Echenoz (1947) heeft aan zijn tekst de genre aanduiding 'roman' meegegeven en dat valt ook wel te begrijpen, want een biografie zou zich nooit beperkt hebben tot de laatste tien jaar uit het leven van de historische figuur die onderwerp is van zijn of haar biografie. Een biografie in de strikte zin van het woord is *Ravel* dan ook zeker niet, maar zoals wij zullen aantonen heeft Echenoz ruimschoots gebruikgemaakt van historisch en biografisch materiaal en heeft hij wel degelijk de ambitie gekoesterd om een waarheidsgetrouw portret te schilderen van de Franse componist. In navolging van Christine Jérusalem zouden wij *Ravel* dan ook willen aanduiden als

een voorbeeld van ‘biofiction’, een roman die sterk leunt op verifieerbare historische documenten maar toch ook fictionaliseert.²

De componistenbiografie is een uitvinding van de Romantiek. In de eerste helft van de negentiende eeuw verschenen de biografie van Bach van J.N. Forkel (1802), de biografie van Beethoven van Anton Schindler (1840) en de biografie van Mozart van Otto Jahn (1856), en schreef Stendhal zijn *Vies de Haydn, de Mozart et de Méta-stase* (1814) en *Vie de Rossini* (1823). Biografen bestempelden Mozart en Beethoven als romantische figuren en verleenden ze een heldenstatus. De jong gestorven Mozart, over wie de meest romantische verhalen de ronde deden, sprak natuurlijk zeer tot de verbeelding van de negentiende-eeuwse biografen.

Romantische componisten hadden zich ook zelf voorbereid op hun levensbeschrijving. Van Beethoven zijn de *Konversationshäfte* bewaard gebleven en de componist schreef bovendien zijn *Heiligenstädter Testament*, dat hij in een la opborg in de hoop dat het later ontdekt zou worden. Berlioz schreef memoires die heel persoonlijk zijn. Clara en Robert Schumann correspondeerden met elkaar en hun brieven zijn vaak zo literair dat men de indruk krijgt dat ze met opzet voor het nageslacht zijn geschreven. En vader Wieck hield een door hemzelf geschreven ‘dagboek van Clara’ bij.

Negentiende-eeuwse componisten speelden ook vaak een rol in literaire werken. Georges Sand schreef een roman over haar relatie met Chopin en Marie d'Agoult beschreef haar relatie met Liszt. In beide gevallen leidde de roman tot het einde van de relatie. Voor al deze biografieën en egodocumenten geldt dat ze vol hoogstpersoonlijke ontboezemingen staan. Berlioz doet al zijn verliefdheden uit de doeken en Robert en Clara Schumann bespreken uitvoerig hun ruzie met Clara's vader. Romantici laten zich ook in hun werk vaak inspireren door hun persoonlijk leven. Tsjajkovsky geeft in het laatste deel van zijn zesde symfonie uitdrukking aan zijn persoonlijke nood en Schumann geeft in sommige van zijn pianostukken een muzikale beschrijving van de persoonlijkheden die hij meent te bezitten: Florestan, de onstuimige, en Eusebius, de bezonnene.

Ravel is in de eerste plaats een antiromantisch kunstenaar omdat hij wars is van persoonlijke ontboezemingen. De *Esquisse autobiographique*, die hij in 1928 aan zijn vriend Roland-Manuel dicteerde, onthult niets over zijn persoonlijk leven. Ravel beperkt zich tot een droge opsomming van zijn belangrijkste composities. Ook uit de vijftienhonderd brieven die bewaard zijn gebleven komt een extreem gereserveerde persoonlijkheid naar voren. Op 9 augustus 1905 schrijft Ravel bijvoorbeeld aan zijn vriendin Ida Godebska:

Ik verveel je met mijn praatjes. Je moet het me maar niet kwalijk nemen. Ik begin sentimenteel te worden. Het gaat niet goed met me. Het wordt tijd dat ik er een eind aan brei.³

En Colette, die het libretto schreef voor Ravels kleine opera *L'Enfant et les Sortilèges*, meent dat ze de componist nooit werkelijk gekend heeft. In haar *Journal à rebours* noteert zij:

Ik kan niet beweren dat ik mijn beroemde compagnon echt gekend heb, want het was welhaast onmogelijk toegang te krijgen tot zijn zielenleven. (...) Hij was afstandelijk en ik kan me niet herinneren dat ik ooit een persoonlijk gesprek met hem heb gevoerd.⁴

Paul Valéry geeft er een komische draai aan door te beweren dat de kettingrokende Ravel voortdurend een rookgordijn optrok om zich te beschermen tegen de imbecielen van deze wereld. Ravel is vaak vergeleken met zijn tijdgenoot Marcel Proust, die in zijn *Contre Sainte-Beuve* ook stelt dat het werk, en niet de persoonlijkheid van de kunstenaar centraal dient te staan. Het is wellicht niet toevallig dat op de begrafenis van Proust in november 1922 op Père-Lachaise de *Pavane pour une Infante défunte* ten gehore werd gebracht en dat Céleste Albaret haar laatste jaren sleet als beheerster van het Ravelmuseum, dat gehuisvest was in Ravels woonhuis, *Le Belvédère*.

Maar ook in zijn muziek breekt Ravel radicaal met de romantische traditie. Zijn muziek is objectiverend, hij wilde door het leven gaan als een achttiende-eeuwse hofcomponist die muziek schrijft in opdracht – en dus niet, zoals de romantici, vanuit een innerlijke noodzaak. Niet voor niets verzette Ravel zich toen Toscanini tijdens een uitvoering van de *Boléro* romantische vertragingen en versnellingen wilde. Ravel eiste van uitvoerenden dat ze zich strikt aan de partituur hielden en het verhaal gaat dat Willem Mengelberg de *Boléro* niet in aanwezigheid van Ravel durfde te dirigeren en dat Clemens Krauss tijdens een uitvoering van hetzelfde stuk in Wenen zo schrok van het feit dat de componist in de zaal zat dat hij van de weeromstuit een te langzaam tempo koos. Ravel mocht zelf graag vertellen hoe zijn buurman in Montfort l'Amaury altijd maar één kant van de *Boléro* draaide. Toen hij hem eens vroeg waarom hij nooit de andere kant van de plaat opzette, zou deze muziekbaar hebben geantwoord:

Het loont de moeite niet om de andere kant te beluisteren, want dat is van hetzelfde laken een pak.

Alle tien door ons bestudeerde biografieën benadrukken dat Ravel de reputatie had afstandelijk en gereserveerd te zijn. Echenoz neemt dit standpunt over en stelt:

Elegante afstandelijkheid, hoffelijke bescheidenheid, ijzige beleefdheid, niet perse erg spraakzaam: het is een kille maar chique man.’

Keer op keer benadrukt Echenoz in zijn beschrijvingen van Ravels persoonlijkheid diens terughoudendheid. Wanneer hij na zijn Amerikaanse triomftocht terugkeert in Le Havre staan zijn beste vrienden hem op te wachten. Echenoz beschrijft Ravels reactie op deze hartelijke ontvangst als volgt:

Ravel straalt, al vindt hij het vanzelfsprekend dat ze de reis naar Le Havre hebben gemaakt om hem te begroeten, en hij komt geen moment op het idee hen ervoor te bedanken. Heus, zegt hij alleen, ik had liever gezien dat jullie niet waren gekomen.⁵

En over het effect van de wereldfaam die Ravel deelachtig werd schrijft Echenoz:

Al dat prestige brengt hem misschien ook lichtelijk in de war, want terwijl hij gewoonlijk ironisch en vrij ongevoelig is, raakt hij nu enigszins de kluts kwijt.⁶

Echenoz’ interpretatie sluit naadloos aan bij de mythevorming die zich rond Ravel al tijdens diens leven heeft voltrokken, maar is ook wel een tikkeltje eenzijdig, want de meeste biografen menen toch dat achter het masker van ironische afstandelijkheid een zeer sensitieve persoonlijkheid schuilging. Ravels boezemvriend de pianist Ricardo Viñes vertelt hoe de als cynisch bekendstaande Ravel huilde als een kind toen hij voor het eerst het *Vorspiel* van de *Tristan* van Wagner hoorde, en René Chalupt schrijft in een van zijn commentaren bij de brieven van Ravel:

Toen hij de *Sacre* voor het eerst hoorde moest hij huilen. Deze kunstenaar, die de reputatie heeft ongevoelig te zijn, was in werkelijkheid een overgevoelig mens. Wanneer de oorlog uitbreekt kan hij zijn gedachten niet losmaken van het leed dat ermee gepaard gaat want hij heeft een heel menselijke, invoelende kant.⁷

Ravel zelf schrijft zijn afkeer van persoonlijke ontboezemingen toe aan zijn Baskische achtergrond. In een brief stelt hij:

Er zijn mensen die beweren dat ik gevoelsarm ben. Ze weten heel goed dat dat niet klopt. Maar ik ben een Bask en Basken koesteren zeer diepe gevoelens, maar vertrouwen deze slechts zelden aan anderen toe.⁸

Ravel is dus een wat raadselachtige figuur over wiens persoonlijk leven maar weinig bekend is. Dit gebrek aan informatie verklaart wellicht waarom biografen elkaar voortdurend overschrijven. Dat is overigens niet alleen kenmerkend voor de Ravel-literatuur. In zijn *Bach en ik* constateert Maarten 't Hart eenzelfde kopieergedrag: ook over Bach is niet al te veel bekend en de biografen sieren de *Bachdokumente* naar hartenlust op. Over Ravel worden steeds opnieuw dezelfde anekdotes verteld: zijn ruzie met Toscanini en zijn fascinatie voor de techniek. Er zijn ook anekdotes over zijn kinderlijke spontaniteit: Ravel had zijn huis volgestouwd met mechanisch kinderspeelgoed en liet zich voor menig compositie inspireren door de fantasiewereld van het kind (*Ma Mère l'Oye, L'Enfant et les Sortilèges*). En er zijn de verhalen over de sterke band met zijn moeder, wier Spaanse achtergrond van grote invloed was op zijn latere œuvre (van *L'Heure Espagnole* en de *Habanera* tot de Don Quichotte-liederen), over Ravels fascinatie voor de jazz (hij had zijn hondje Jazz genoemd) en over zijn verhouding tot Debussy. Steeds opnieuw worden dezelfde karaktereigenschappen naar voren gebracht en dezelfde composities becommentarieerd.

Slechts een enkeling heeft een originele visie op de componist, maar de geconditioneerde Ravel-kenner zal eigenzinnige interpretaties doorgaans als ongeloofwaardig terzijde schuiven. Benjamin Ivry doet in zijn *Maurice Ravel, a Life* uit 2000 bijvoorbeeld een verwoede poging Ravels homoseksuele geaardheid aan te tonen, maar zijn bewijsvoering is op zijn zachtst gezegd kolderiek. Zo beluistert hij in een van de delen van *Ma Mère l'Oye*, getiteld *La Belle et la Bête*, een onverbloemde homo-erotische fantasie van Ravel die zijn hele leven leed onder een minderwaardigheidscomplex vanwege zijn kleine gestalte – hij was slechts 1 meter 61 lang en woog 45 kilo. Ravel was 'het beest' en 'La Belle' zou een mooie jongen zijn. De eerlijkheid gebiedt te zeggen dat Ivry zich voor zijn interpretatie baseert op niemand minder dan Roland Barthes, die in zijn essay *Fragments d'un discours amoureux* ook wijst op de erotische magie van Ravels encenering van dit verhaal over een lelijkheid die een schoonheid weet te verleiden.

De meeste biografen houden zich evenwel tamelijk gezeglijk aan de spaarzame historische feiten die er over het leven van Ravel bekend zijn en Echenoz vormt hierop geen uitzondering. Zijn roman *Ravel* is ten dele een collage van citaten uit eerdere biografieën en van minutieuze beschrijvingen van overgeleverde foto's. Ravels reactie op het verzoek van Gershwin om hem compositieles te geven is letterlijk overgenomen:

Maar Ravel weigert vierkant en houdt hem voor dat hij gevaar zou lopen zijn melodische spontaniteit te verliezen en met wat voor resultaat, vraag ik u, tweederangs Ravel toch?⁹

En de bewoordingen die Echenoz kiest om de ruzie te beschrijven tussen Ravel en Paul Wittgenstein, die zich bij zijn interpretatie van het concert voor de linkerhand in 1933 te veel vrijheden had veroorloofd, zijn al even typerend:

Als Wittgenstein hem gepikeerd terugschrijft dat vertolkers geen slaven hoeven te zijn, antwoordt Ravel hem met drie woorden. ‘Vertolkers zijn slaven.’¹⁰

Echenoz schroomt niet hele stukken tekst uit biografische bronnen over te nemen zonder aan bronvermelding te doen en dat hoeft natuurlijk ook niet in een roman. Zonder de feiten geweld aan te willen doen, behoudt Echenoz zich als romanschrijver het recht voor om op zijn eigen manier met het gegeven materiaal om te gaan. Op 7 april 1928 houdt Ravel in Houston een lezing met als titel ‘La musique contemporaine’ waarin hij zijn fascinatie voor de Amerikaanse jazz naar voren brengt en aangeeft dat Edgar Allan Poe’s essay ‘The philosophy of composition’ magistraal uitdrukking geeft aan zijn eigen visie op het artistieke proces. Echenoz, die in zijn roman voortdurend wijst op de ambachtelijke kant van Ravels kunstenaarschap – de componist zou niet geloofd hebben in de kracht van de poëtische inspiratie – neemt een lange passage uit deze lezing letterlijk over:

Tijdens een lezing in de kathedraal van de Schotse Kerk, voorafgaand aan het tweede concert, legt hij uit dat componeren bij hem over het algemeen een lange rijpingsperiode vereist. Dat hij er tijdens die periode langzaam maar zeker in slaagt de vorm en het verloop van het toekomstige werk steeds duidelijker voor ogen te krijgen. Dat hij er op die manier jarenlang door in beslag kan worden genomen zonder maar één noot op papier te zetten. En dat het schrijven zelf vervolgens vrij snel gaat, hoewel het nog flink veel moeite kost om alle ballast overboord te gooien eer de verlangde helderheid ten slotte zo dicht mogelijk is benaderd.¹¹

Ook foto’s zijn een belangrijke inspiratiebron voor Echenoz. De foto van de jonge Ravel die als kandidaat voor de Prix de Rome voor de camera poseert, die van de wat oudere Ravel die tijdens de oorlog in zijn legertruck de frontlinie doorkruist en die van de vrolijke Ravel die in Oxford een eredoctoraat krijgt uitgereikt, worden getrouwd door Echenoz beschreven:

En net heeft hij dat gevalletje in C-majeur af, waarvan hij niet weet dat het hem onsterfelijk zal maken, of hij wordt uitgenodigd in Oxford. En daar stapt hij in geklede jas en streepjesbroek, met lakschoenen, waar hij niet buiten kan, das en

vadermoordenaar, gehuld in een toga, met een baret op zijn hoofd, lacherig en zo kaarsrecht mogelijk vanuit het Sheldonian de binnenplaats van de Bodleian op. Zijn armen hangen met gebalde vuisten langs zijn korte lichaam, op de foto ziet hij er een beetje mal uit.¹²

Echenoz schroomt niet om overbekende anekdotes op een tamelijk clichématige manier opnieuw te vertellen: de soldaat Ravel die aan het front het gezang van de vogels transcribeert, Ravel die in Chicago weigert te dirigeren omdat hij zijn lakschoenen is vergeten, Ravel die ruziemaakt met Toscanini en Wittgenstein omdat ze zich te veel vrijheden permitteren bij de interpretatie van zijn stukken, enzovoort. Echenoz eindigt zijn roman met de opmerking dat Ravel weinig tot niets heeft nagelaten: geen testament, nog niet het kortste filmfragment, geen enkele opname van zijn stem. Het is een opmerking die hij vrijwel letterlijk heeft overgenomen uit *Ravel et nous*, de biografie van Hélène Jourdan-Morhange, maar die desalniettemin in strijd is met de feiten.¹³ Ravel heeft wel degelijk het nodige nagelaten: opnames van zijn pianospel, muziek en talloze foto's. Opvallend is bovendien dat Echenoz duidelijk gebruik heeft gemaakt van bestaande biografieën, maar geen kennis heeft genomen van de strikt autobiografische bronnen: de *Esquisse autobiographique* uit 1928 en de vijftienhonderd brieven die deels gepubliceerd zijn.¹⁴ Dat is jammer, want het had hem kunnen behoeden voor interpretatiefouten.

Sjef Houppermans heeft in zijn uitstekende studie over Echenoz heel overtuigend aangetoond dat begin en einde van de roman nauw met elkaar verbonden zijn.¹⁵ De roman opent met een scène waarin Ravel op de dag van zijn vertrek naar de Verenigde Staten met tegenzin uit bad stapt en eindigt met een beschrijving van zijn doodsbed. Het bad ziet Houppermans als een vooraankondiging van de dood en hij volgt daarbij de verteller van Echenoz die de lezer er al in het begin van het boek op wijst dat de Franse componist geen lang leven zal zijn beschoren:

Hij vertrekt naar de zeehaven van Le Havre om naar Noord-Amerika te gaan. Het is de eerste keer dat hij dit doet, het zal ook de laatste zijn. Hij heeft vandaag, op de dag af, nog tien jaar te leven.

Begin en eind van de roman staan volgens Houppermans ook tegenover elkaar, omdat de Amerikaanse triomftocht in schril contrast staat met het ontluisterende ziekteproces dat uiteindelijk tot Ravels dood zou leiden.

Een ander motief dat de hele roman door de naderende dood van de componist aankondigt, is slapeloosheid. Ravel leed aan chronische slapeloosheid. Alle biografen zien de geestelijke en lichamelijke uitputting die daar het gevolg van was als

belangrijkste uiteindelijke doodsoorzaak.¹⁶ Echenoz komt er ook voortdurend op terug. Hij beschrijft de verschillende technieken die Ravel gebruikt zou hebben om de slaap te vatten: het bedenken van een spannend scenario, de beste houding in bed zoeken, met iemand anders slapen, slaapmiddelen innemen, je kunt het zo gek niet bedenken of Ravel heeft het wel geprobeerd, maar zonder het gewenste resultaat:

En één ander kleinigheidje: het slapen lukt niet. Met het leven dat ze hem laten leiden kan hij alleen in de trein de slaap een beetje vatten, en dan nog.¹⁷

Uit de correspondentie blijkt echter dat Ravel juist tijdens de Amerikatournee blaakte van gezondheid en in de transcontinentale treinen waarmee hij het land doorkruiste sliep als een roos. Op 24 februari 1928 meldt Ravel al aan zijn vriend Roland-Manuel:

Ik weet niet precies hoe ik me momenteel staande weet te houden, maar ik denk dat het dankzij de treinen is: ik heb twee dagen en twee nachten onafgebroken geslapen.¹⁸

En op 4 april van datzelfde jaar schrijft Ravel aan Ida Godebska:

Ik ben niet uitgeput zoals men je verteld heeft. Ik heb me nog nooit zo goed gevoeld als tijdens deze tournee. Ik ben er eindelijk achter gekomen hoe dat komt. Ik heb nog nooit zo'n verstandig leven geleid.¹⁹

Echenoz volgt in deze ook de belangrijkste biografen die, ten onrechte dus, ook de Amerikatournee als een uitputtingsslag zien waarvan Ravel nooit helemaal hersteld zou zijn. Alleen Roger Nichols schrijft in zijn biografie *Ravel* dat de dood de laatste negen jaar, en dus niet tien zoals bij Echenoz, van het leven van Ravel overschaduwde: 'De slapeloosheid was weer teruggekomen na de Amerikatournee en nu was Ravel er geestelijk en lichamelijk steeds minder tegen bestand.'²⁰

Wat we Echenoz dus wel enigszins kunnen verwijten is dat hij kritiekloos put uit bestaande biografische bronnen. *Ravel* is evenwel geen biografie maar een roman en Echenoz mengt feit en fictie. Zijn verhaal over de manier waarop Ravel zijn dagen sleet tijdens de overtocht naar Amerika is in grote lijnen verzonnen. Bovendien benadrukt ook Echenoz dat, bij gebrek aan historische informatie, bepaalde raadselachtige facetten van het leven van Ravel nooit opgehelderd zullen kunnen worden. Over zijn liefdesleven is bijvoorbeeld nauwelijks iets bekend:

Misschien zou hij kunnen proberen toch met iemand te slapen. Slapen is soms eenvoudiger als je minder alleen in een bed ligt. Hij zou het in elk geval eens kunnen proberen. Maar nee, hopeloos. Het is niet bekend of hij ooit liefde voor iemand heeft gevoeld, man, vrouw, wie dan ook. Wel bekend is dat een vriendin, toen hij ooit de moed had haar ten huwelijk te vragen, heel hard begon te lachen en ten overstaan van iedereen uitriep dat hij gek was. Bekend is dat hij het ook heeft geprobeerd bij Hélène, die hij in bedekte termen vroeg of ze geen zin zou hebben om buiten de stad te wonen, waarna zij dat verzoek eveneens afwees, zij het minder bot. Maar toen een derde dame, even groot en omvangrijk als hij klein en dun was, hem andersom hetzelfde aanbod deed, was hij degene die in een onbedaarlijk lachen uitbarstte, ook dat is bekend. Bekend is dat de jonge Rosenthal hem een keer aantrof in een café-restaurant, waar Ravel op zeer goede of in elk geval zeer vertrouwelijke voet leek te staan met een detachement hoeren dat daar zijn hoofdkwartier had. (...) Dus er is weinig bekend, al kunnen er bepaalde zaken worden vermoed, waaronder die misschien onvrijwillige voorliefde voor vluchtige contacten. Kortom er is niets bekend, praktisch niets, behalve dat hij zich tegenover Marguerite Long, als die hem op een dag aanspoort om te trouwen, eenmaal, voor eens en voor al uitspreekt over het onderwerp liefde: dat gevoel, oordeelt hij, overstijgt nooit de liederlijkheid.²¹

Ook hier geldt evenwel weer dat de zojuist aangehaalde passage niet veel meer is dan een collage van anekdotes en roddels die door de biografen en tijdgenoten van Ravel over diens liefdesleven zijn verteld. Benjamin Ivry verhaalt dat Ravel eens tijdens een feestje bij de societydame Madame de Saint-Marceaux heeft gezegd:

Ik geef de voorkeur aan een mooie locomotief boven een aantrekkelijke vrouw.
Mijn enige maîtresse is de muziek.²²

Uiteindelijk volgt Echenoz dus vaak gezeglijk de biografen die zich voor hem met Ravel hebben beziggehouden; feit en fictie lopen niet al te ver uiteen.²³ Houppermans stelt in navolging van Dominique Viart en Bruno Vercier, auteurs van *La Littérature française au présent*, dat Ravel een 'fiction biographique' is omdat, en ik citeer Houppermans, '*Ravel est un roman où mythe et réalité du grand compositeur aboutissent à un portrait qui est surtout littéraire.*'²⁴ Heel opvallend is dat Echenoz als hij fictionaliseert dit geheel in de lijn van de overbekende historische gegevens doet, maar dat hij informatie verplaatst. Vrijwel iedere Ravel-biografie opent met een beschrijving van *Le Belvédère*, dat volstond met snuisterijen, prullaria en kitschvoorwerpen en waarvan de muren behangen waren met valse Renoirs en Picasso's. *A*

rebours van Joris-Karl Huysmans was een van Ravels favoriete romans en dat hoeft ons niet te verbazen, want hij deelt met de hoofdpersoon Des Esseintes een dandyachtige zorg voor het uiterlijk en een voorkeur voor het gekunstelde.²⁵ Echenoz wil aan het begin van zijn roman dezelfde eigenschappen benadrukken, maar kiest hiervoor een iets kleiner perspectief, namelijk Ravels badkamer:

Dan grijpt hij op de kaptafel tussen de borstels, ivoren kammen en parfumflesjes een luxe met satijn gecapitonneerde nagelgarnituur van eerste kwaliteit schapenleer met hagedissenmotief en knipt zijn door het warme water zacht geworden nagels pijnloos op de goede lengte.

Een ander mooi voorbeeld van de manier waarop Echenoz speelt met de informatie die hij van belang acht voor zijn portret van de Franse componist is de passage waarin hij Ravel de machinekamer van het reusachtige schip *France* laat bezoeken. Zoals gezegd had Ravel een bijzondere fascinatie voor de moderne techniek. Alle biografen wijzen hier op. Een steeds terugkerende anekdote is die van een bootreisje dat Ravel in 1905 maakte door Duitsland, Nederland en Vlaanderen en dat Echenoz als volgt, weer letterlijk tekstfragmenten overnemend, samenvat:

Onder het eten denkt hij aan het stuk dat hij schrijft. Hij is altijd al dol geweest op automaten en machines, op bezoeken aan fabrieken en industrieterreinen, hij herinnert zich die in België en Rijnland toen hij daar meer dan twintig jaar geleden op een rivierjacht doorheen voer, de steden met hun bos van schoorstenen, vlammeende koepels die roze en blauwe rookwolken uitbraakten, gietijzeren kastelen, uitgloeiende kathedralen, symfonieën van drijfriemen, stoomfluiten en hamerslagen onder de rode hemel.²⁶

Ravel spreekt in zijn brieven lyrisch over het mechanische landschap dat gevormd wordt door de molens van de Zaanse Schans en hij is gefascineerd door de bedrijvige industrie in het Ruhrgebied: 'Ce que tout cela est musical... Aussi, j'ai bien l'intention de m'en servir,' schrijft hij verrukt aan zijn vriend Maurice Delage. Veel biografen geloven inderdaad dat de moderne techniek doorklinkt in Ravels muziek en men wijst daarbij met name op de repeterende monotonie van de *Boléro* (1928), die Ravel het liefst geënceneerd zou zien in een fabriek, en de tikkende metronomen uit het begin van *L'Heure Espagnole*. Dit aspect van Ravels kunstenaarsschap lijkt voor Echenoz van groot belang te zijn, aangezien hij er in zijn verbeelding van Ravels laatste levensjaren voortdurend op terugkomt. Zo schrijft hij over diens bezoek aan de machinekamer van het passagiersschip *France* dat, zoals Echenoz na-

tuurlijk niet voor niets vermeldt, wordt voortgestuwd met een gemiddelde snelheid van 23 knopen door vier groepen Parsonsturbines, aangedreven door 32 Prudhon-Capusketels met een totaalvermogen van 40 duizend pk:

Ravel maakt dankbaar gebruik van de mogelijkheid, hij beent over de dekken, blijft op de commandobrug een poosje bij het officiersverblijf staan, neemt een kijkje in de radiohut en de kamer van de wacht, waar hij zich laat uitleggen hoe de apparaten werken, en bewondert de turbines in de machinekamer, een monsterlijke maag die door de hitte en de herrie een idee geeft van de hel – maar hij is altijd al gek geweest op mechanismen en fabrieken, smelterijen en roodgloeiend staal, voor het opdoen van ritmische ideeën heeft hij meer aan tandwielen dan aan golven.²⁷

Sjef Houppermans heeft opgemerkt dat Echenoz in zijn roman die facetten van Ravel's persoonlijkheid en esthetica benadrukt die ook hem persoonlijk boeien en typeren: Ravel's ironische afstandelijkheid, de afkeer van psychologiserende interpretaties. Houppermans noemt Echenoz' teksten 'machines textuelles', tekstmachines zonder enige metafysische pretentie, een definitie die ook op het werk van Ravel van toepassing lijkt te zijn. Hij benadrukt de voorkeur van de Franse auteur voor fantoomachtige figuren en puzzelachtige verhalen om uiteindelijk te concluderen dat 'compositeur et écrivain semblent voisiner': Echenoz en Ravel lijken op elkaar, niet in de laatste plaats omdat beiden de grenzen van bestaande genres oprekken.²⁸ Zoals Houppermans terecht opmerkt, dient de roman *Ravel* misschien vooral gelezen te worden als één lang metafictioneel commentaar. De ironie waarmee Echenoz regelmatig met name de vrouwelijke entourage van Ravel beschrijft moeten we wellicht eerder aan de auteur toeschrijven dan aan de componist, die zich maar al te graag liet bemoederen:

De speciale trein staat nog niet eens klaar als ze het perron op lopen, Ravel voorop met ver achter zich zijn vriendinnen, die zo goed en zo kwaad als het gaat twee dragers van het Terminus vier volumineuze valiezen plus een hutkoffer helpen verslepen. De bagage is behoorlijk zwaar, maar die jonge vrouwen zijn zo dol op muziek.²⁹

Dit neemt niet weg dat voor Ravel de ironie ook een belangrijk middel was in zijn creatieve arbeid: Echenoz' ironische benadering lijkt op de ironie waarmee Ravel in zijn werken andere componisten parodieert. Zo schrijft hij op 9 augustus 1909 aan Ida Goddebska naar aanleiding van *L'Heure Espagnole*, een parodie op de Italiaanse *opera buffa*:

De geest van dit werk is uitgesproken humoristisch. In de muziek, door de harmonie, het ritme en de orkestratie, heb ik ironie tot uitdrukking willen brengen.³⁰

Het parodiëren van bestaande genres is een van de handelsmerken van Ravel en overigens ook van Echenoz, die zich maar al te graag laat inspireren door bijvoorbeeld het genre van de thriller.

Maar *Ravel* is een roman over een componist. Je mag dus verwachten dat er ook over de muziek van Ravel het een en ander naar voren wordt gebracht. Ravel heeft ooit gezegd dat de ideale biograaf van een componist zelf musicus is en hij is wat dit aangaat goed bediend. De meeste biografen besteden relatief weinig aandacht aan de levensbeschrijving en concentreren zich op de composities die Ravel heeft nagelaten. Wel is het zo dat men vaak een verband legt tussen de persoonlijkheid van Ravel en zijn muziek. We spraken al over zijn fascinatie voor de wonderlijke wereld van het kind, zijn voorkeur voor het gekunstelde, zijn lyrische bewondering voor de moderne techniek en zijn ironische afstandelijkheid. Echenoz concentreert zich in zijn roman hoofdzakelijk op de anekdotische kant van Ravels muziekleven, zijn gebrekkige pianospel, zijn voorliefde voor de jazz en zijn ruzies met uitvoerenden – waarbij de romancier overigens onverbloemd partij kiest voor Ravel. Zo schrijft hij over Paul Wittgensteins interpretatie van het concert voor de linkerhand:

Schaamteloos neemt hij de ene vrijheid na de andere en geeft hij zich over aan virtuoos effectbejag door kwistig met trillertjes en prallertjes te strooien, frasen te versieren die aan niemand iets gevraagd hebben en met zijn linkerhand hardnekkig naar de rechterkant van het toetsenbord te dwalen op momenten dat hij daar niets te zoeken heeft.³¹

Ravel is een muzikale kameleon. Het is moeilijk in zijn werken een constante stijlfactor te vinden. Ravel heeft veel geëxperimenteerd en in een bonte volgorde de invloed ondergaan van impressionisme, expressionisme, bitonaliteit, jazz en volksmuziek. De componisten die hem beïnvloed hebben zijn Fauré, Chabrier, Debussy, Liszt, Moesorgski, Rimski-Korsakoff, Satie, Strawinsky en Schönberg. Er is wel een breuk te onderscheiden in zijn manier van componeren, en die breuk valt rond 1920. Voor 1920 wordt zijn stijl gekenmerkt door uitgesponnen gedragen melodieën, een fluwelige en precieuze manier van harmoniseren en instrumenteren. Na 1920 wordt zijn stijl schriller vergeleken met de volle, verzadigde, fluwelen klank van de periode daarvoor. Dit gebeurde in reactie op de kritiek van de jongere generatie componisten (Auric, Honegger, Milhaud, Poulenc), die hem als overleefd en ouderwets gingen beschouwen. De periode voor de breuk zou men 'geschilderd' kunnen noemen, de periode erna 'geëts'.

Er is echter één constante factor in Ravels werk, en dat is klank. In zijn eerste periode horen we die klank in het precieus zoeken naar een uitbreiding van de mogelijkheden van de samenklank, de harmonie, zonder de grondslagen van de har-

monieeler uit het oog te verliezen. Componisten als Gabriel Fauré, zijn leraar, en Claude Debussy waren hem hierin al voorgegaan. Na 1920, misschien als reactie op zijn ervaringen tijdens de oorlog, wordt zijn muziktaal als gezegd schriller. Een mooi voorbeeld daarvan is het grandioze duo voor viool en cello.

Die constante factor, de klank, vindt zijn weerslag in de instrumenteerkunst van Ravel. Hij instrumenteerde stukken van andere componisten (Schumanns *Carnaval* en Moesorgski's *Schilderijtentoonstelling*), maar vooral pianostukken, stukken voor piano met een ander instrument en liederen van hemzelf (*Ma Mère l'Oye*, *Valses Nobles et Sentimentales*, *Shéhérazade*, *Tzigane*). Ook in zijn direct voor orkest geschreven werken vormt deze instrumenteerkunst het hart van het werk. Die instrumentaties zijn voor 1920 harmonieuzer, impressionistischer, debussyaanser en na 1920 vaak scheller, heftiger.

Echenoz schrijft:

Zo staat hij ervoor. Hij is zevenenvijftig jaar oud. Dertien jaar eerder heeft hij zijn pianoœuvre afgesloten met *Frontispice*. (...) Hij heeft afgerekend met de sonate en het kwartet.

Hier is Echenoz echter niet goed te volgen. Wat bedoelt hij met 'afgerekend met'? Bedoelt hij wellicht met wat hij elders omschrijft als 'de grenzen opgezocht (...) de uiterste mogelijkheden onderzocht? (...) Hij hoeft en kan er nu niets meer mee te maken hebben, want hij heeft alles gezegd wat hij erover zou kunnen zeggen (...)'. Het heeft een revolutie binnen het genre ontketend? Hoe dan ook, de uitdrukking 'afrekenen met' roept ontegenzeggelijk een negatieve associatie op.

Er valt veel af te dingen op deze interpretatie van Echenoz. Allereerst het strijkkwartet. Het is een compositie uit 1902-1903 en geheel in de vroege stijl van Ravel geschreven. Niet voor niets wordt dit stuk vaak beschouwd als een pendant van het strijkkwartet van Debussy. Het is overigens een meesterwerk, dat met dezelfde harmonische en melodieuze kwaliteiten die het andere vroege werk van Ravel kenmerken onmogelijk revolutionair is te noemen. Ook de opeenvolging van de delen is klassiek: een snel deel, een scherzo, een langzaam en een snel deel. De vorm van de delen is evenmin revolutionair of baanbrekend. In het eerste deel onderscheiden we, ondanks de modale harmonieën, een klassieke hoofdvorm met een eerste en tweede thema, een doorwerking en een reprise.

Van de in 1926 ontstane vioolsonate kun je zeggen dat hier de grenzen van de harmonische en technische mogelijkheden worden onderzocht die met deze combinatie van instrumenten kan worden bereikt. Maar de driedelige vorm is weer traditioneel, en de blues als tweede deel is een andere vorm van een traditioneel langzaam deel, of zelfs van het oude menuet. Ook in de grandioze sonate voor viool

en cello uit 1922 worden de grenzen opgezocht van wat technisch en qua klankmogelijkheden in de combinatie van deze instrumenten mogelijk is. Het resultaat is buitengewoon ongewoon, en tegelijkertijd zeer beheerst in de stemvoering. De openvolging van de vier delen is dan weer heel traditioneel. De revolutie bereikt Ravel met de ontwikkeling van de samenklank. Maar of daarmee wordt 'afgerend' met de sonate?

Naast de klank is de climax een stijlenmerk van Ravel, en wel de climax naar het slot van een stuk toe. Voorbeelden hiervoor vinden we al vroeg, in het laatste deel van het strijkkwartet, in het slotdeel, het feest, uit de *Rhapsodie espagnole* uit 1907, in het bacchanaal uit het ballet *Daphnis en Chloé* en natuurlijk in de twee grote orkestrale dansen, *La Valse* en de *Boléro*. Hiervan kunnen we inderdaad, met Echenoz, zeggen dat Ravel 'de grenzen van zijn instrumentatiekunst heeft opgezocht, met het risico de boel voorgoed op te blazen'. Met het 'risico'? Misschien wel met de bedoeling. De driekwartsmaat van *La Valse* wordt aan het eind van het stuk tot een 5/4 maat vervormd, en uiteindelijk explodeert het stuk in een uit elkaar spattend hoempapa. Ook de *Boléro* explodeert aan het slot in die grandioze maten in C-groot waarin de eindeloze herhaling uitmondt.

Maar is de *Boléro* met zijn eindeloze herhalingen van eenzelfde melodie en eenzelfde ritme gedurende een kwartier daarom een voorbeeld van het mechanische, met de lopende band als uitgangspunt, van muziek die geen muziek is, zoals Echenoz en Ravel zelf verkondigen? We moeten Ravel met zijn boutades niet altijd *au pied de la lettre* nemen, zoals Echenoz doet. Muziek kan ritme zijn, muziek kan melodie zijn, en deze beide elementen vinden we – zonder ontwikkeling, want voortdurend herhaald – in deze compositie. Maar in dit stuk gaat het om iets anders, iets wat niet per se muziek hoeft te zijn, namelijk pure klank. Gedefinieerde, specifieke klank als onderdeel van een muzikaal kunstwerk is een zeer laat verschijnsel in de muziekgeschiedenis. Nog tot ver in de achttiende eeuw hangt de klank van een compositie van het toeval af, namelijk van de instrumenten die ter beschikking staan. Een klavecimbel of een hammergeklavier of een orgel? Alles kan. Pas wanneer in de negentiende eeuw langzaam maar zeker de nadruk op een specifieke klank wordt gelegd ontstaan leerboeken in instrumentatie. Ravel is in zekere zin het sluitstuk van deze ontwikkeling en als antiromanticus dus tegelijkertijd een navolger van Berlioz en Tsjajkovsky, die grote negentiende-eeuwse instrumenteerders.

We zouden ons kunnen voorstellen dat Ravel bij het ontwerpen van de *Boléro* zijn instrumentatiekunst – zoals gezegd een late verworvenheid van de muziek en bovendien zijn fort – tot onderwerp heeft willen maken. Men kan zich daarom afvragen of het mechanische van de *Boléro* niet eerder een gevolg dan een oorzaak is. Zoals bekend wordt de climaxwerking van de *Boléro* niet alleen bereikt door het volume gradueel steeds sterker te maken, maar ook door de instrumentatie op een zeer geraffineerde manier steeds voller te maken en door de harmonieën, de samen-

klanken steeds complexer te maken. Ravel heeft zich met andere woorden een op-gave gesteld op een zeer beperkt terrein, namelijk door één ritme en één melodie uittentreuren te herhalen, met behulp van klank een climax te bereiken en daarmee klank en climax tot uitgangspunt van een compositie te maken, waarbij de echte muziek, het ritme en de melodie niet meer dan hulpmiddelen zijn.

Misschien is het dienstig om in dit verband op te merken dat mechanische herhaling in de werken van Ravel maar zelden voorkomt, en dan nog met een specifiek doel. In het pianostukje 'Le Gibet' (De galg) uit *Gaspard de la nuit* (1908) komt een obsessieve toonherhaling voor waaromheen lugubere harmonieën worden gevormd. De toonherhaling onderstreept hier dus het angstaanjagende. In de 'Prélude à la Nuit' uit de *Rhapsodie espagnole* (1907) horen we een steeds herhaalde langzame viertonige melodie, die bijdraagt aan de verdroomde erotische sfeer van het stuk.

Tot besluit willen we nog één element uit het oeuvre van Ravel noemen dat door Echenoz als essentieel wordt beschouwd, en dat is het parodistische, het ironische. Ironie komen we tegen in liedcycli als de *Histoires Naturelles* en *Don Quichotte à Dulcinée*, in de parodie op de achttiende-eeuwse opera buffa *L'Heure Espagnole* en wellicht ook in de pianocomposities *à la manière de* Borodin of Chabrier. *Le tombeau de Couperin* is echter geen pastiche op de stijl van Couperin, maar een liefdevolle omvorming van achttiende-eeuwse muziek naar de twintigste eeuw. En de blues uit de vioolsonate is geen parodie van jazzmuziek, die Ravel veel te dierbaar was, maar een hommage, ook in de slotmaat die quasi ironisch een sixte-ajouté akkoord laat horen. En *La Valse* is, met zijn citaten van Johann Straus' pompeuze *Kaiserwalzer* en een Schrammelorkestje, geen parodie maar demonie, zoals de wals in de negentiende eeuw een dans was waarop men zich dood kon dansen. Ook in zijn liedcycli komt men weinig parodie tegen, vaak zijn het wel liederen met een glimlach. De Hebreeuwse liederen die hij heeft getoonzet getuigen van een grote eerbied.

Kortom, in zijn roman getuigt Echenoz niet altijd van een groot inzicht in de muziek van Ravel en kan hij de verleiding niet weerstaan om zijn eigen esthetische preoccupaties te projecteren op het werk van de Franse componist. Dit neemt niet weg dat het beeld dat hij van Ravel oproept waarheidsgetrouw is. Echenoz heeft in Ravel blijkbaar een zielsverwant gevonden. Zich beroepend op de bestaande biografische portretten heeft hij zijn uiterste best gedaan zijn nieuw verbeelde Ravel te vormen naar de persoon.

Noten

- 1 Wij verwijzen voor de paginering naar de Nederlandse vertaling van *Ravel* door Martin de Haan en Jan Pieter van der Sterre.
- 2 Jérusalem, 19-24.

- 3 Chalupt, 47
- 4 Colette, *Journal à rebours*, Parijs, 1941, 107 en 110. Zie ook Marguerite Long, 182-183: 'Ravel was heel gereserveerd en de woorden die Arkel gebruikt om Mélisande te typeren, "Het was een klein mysterieus wezen", zijn op hem van toepassing. Natuurlijk is een ieder van ons een onbekende voor de ander tot de dag waarop het masker wordt afgeworpen en de ziel zich ontbloot. Ravel zet het masker niet af. Je denkt dat je hem kent, maar plotseling zet hij je door een opmerking, een stilte, een onverwachte beslissing, weer op het verkeerde been. Uit zijn leven en zijn muziek spreekt een afkeer van de neiging om de diepste persoonlijkheid tot uitdrukking te brengen die hij de romantici verwijt.'
- 5 Zie ook de beschrijving van zijn vertrek op de pagina's 16-17: 'Ze wisselen nog wat beminnelijke ditjes en datjes uit, die steeds schaarser worden tot het moment van vertrek, waarop die dames hun zakdoek uit hun tasje halen en ermee beginnen te zwaaien. Ravel zwaait nergens mee en beperkt zich tot een laatste hoekige glimlach en een handgebaar, waarna hij het raampje weer dichtschuift en de krant weer openslaat.'
- 6 Echenoz 2007, 93.
- 7 Chalupt, 257.
- 8 Geciteerd door Stegemann, 15.
- 9 Echenoz 2007, 58.
- 10 Ibidem, 99-100.
- 11 Ibidem, 60. De lezing is opgenomen in de biografie van Marguerite Long. De oorspronkelijke tekst luidt: 'Dans mon propre travail de composition, je juge nécessaire une longue période de gestation consciente; durant cet intervalle, j'en arrive progressivement à voir et avec une précision croissante la forme et l'évolution que l'œuvre ultérieure prendra dans son ensemble. Je puis ainsi être occupé pendant des années, sans écrire une seule note de l'œuvre, après quoi la rédaction va relativement vite. Mais il faut encore beaucoup de temps à éliminer tout ce qui pourrait être regardé comme superflu, pour réaliser aussi complètement que possible la clarté définitive tant désirée', Long, 109.
- 12 Echenoz, 80-81.
- 13 Jourdan-Morhange, 251: 'Il ne parlait jamais de la mort, ni de ce qu'on devrait faire s'il mourait; aucun testament, aucune lettre n'a pu renseigner ses intimes sur ses dernières volontés.'
- 14 M. Ravel, *Lettres, écrits, entretiens*, Arbie Orenstein (red.), Parijs, Flammarion, 1989.
- 15 Houppermans, 116-117.
- 16 Ravel bleef vaak ook hele nachten op om composities af te maken.
- 17 Echenoz 2007, 55.
- 18 Chalupt, 230.
- 19 Ibidem, 232
- 20 Nichols, 139.
- 21 Echenoz, 84-85.

- 22 Ivry, 61.
- 23 Dit geldt ook voor de volgende passage waarin Echenoz speculeert over het moment waarop de eerste ziektesymptomen zich bij Ravel openbaarden. De tekst herneemt weer eerdere beschrijvingen van hetzelfde incident: 'Daar denkt hij inderdaad op te kunnen rekenen, maar als hij twee dagen later op de ambassade in Madrid zijn *Sonatine* wil spelen, slaat hij in het eerste deel het menuet over en begint direct aan de finale. Je kunt over dit incident denken wat je wilt. Je kunt een geheugenstoornis vermoeden. Je kunt veronderstellen dat hij het leven beu wordt om altijd en eeuwig dat meer dan twintig jaar oude ding te spelen. Je kunt je ook indenken dat hij zich voor een al te onoplettend publiek het liefst zo snel mogelijk van die uitvoering afmaakt. Maar je kunt ook bij jezelf zeggen dat er voor het eerst in het openbaar iets niet meer klopt' (81-82).
- 24 Houppermans, 11.
- 25 Zie bijvoorbeeld de volgende beschrijving van Ravel die aan het componeren is: 'Hij zit aan zijn piano, alleen thuis, partituur voor zich, sigaret tussen de lippen en nog altijd onberispelijk gekamd. Onder zijn kamerjas met licht revers en bijpassende pochet draagt hij een grijsgestreept overhemd en een bronskleurige das.' Echenoz, 76-77.
- 26 Echenoz, 77-78. Zie bijvoorbeeld René Chalupt, 38, lettre à Maurice Delage, 5 juli 1905: 'On est descendu jusqu'aux usines à la nuit tombante. Comment vous dire l'impression de ces châteaux de fonte, de ces cathédrales incandescentes, de la merveilleuse symphonie des courroies, des sifflets, des formidables coups de marteau qui vous enveloppe. Partout un ciel rouge, sombre et ardent. Là-dessus un orage a éclaté. On est rentré horriblement saucés, dans des dispositions diverses, Ida terrifiée avait eu envie de pleurer, moi aussi, mais de joie. Ce que tout cela est musical (...) aussi j'ai bien l'intention de m'en servir.' Ibidem, 37, lettre à Maurice Delage, le 29 juin 1905: 'Hier excursion à Alkmaar. Marché aux fromages accompagné d'un sempiternel carillon. En route, un spectacle des plus magnifiques. Un lac bordé de moulins. Dans les champs, des moulins jusqu'à l'horizon. De chaque côté que l'on regarde, on ne voit que des ailes qui tournent. On finit par se croire automate soi-même à l'aspect de ce paysage mécanique. Avec tout cela, je n'ai pas besoin de vous dire que je fiche rien. Mais j'emmagasine et je crois qu'il sortira un tas de choses de ce voyage.'
- 27 Echenoz, 42-43.
- 28 Houppermans, 115.
- 29 Echenoz, 15.
- 30 Chalupt, 61.
- 31 Echenoz, 104.

Bibliografie

- R. Chalupt, *Ravel au miroir de ses lettres*, Parijs, Robert Laffont, 1956.
 J. Echenoz, *Ravel*, vertaald door Martin de Haan en Jan Pieter van der Sterre, Breda, De Geus, 2007 [Parijs, Minuit, 2006].

- Th. Hirshbrunner, *Maurice Ravel. Sein leben. Sein werk*, Laaber, Laaber Verlag, 1989.
- J. Houppermans, *Jean Echenoz*, Parijs, Bordas, 2008.
- B. Ivry, *Maurice Ravel, a life*, New York, Welcome Rain, 2000.
- V. Jankélévitch, *Ravel*, Parijs, Le Seuil, 1956.
- C. Jérusalem, *Jean Echenoz*, Parijs, Association pour la diffusion de la pensée française, 2006.
- H. Jourdan-Morhange, *Ravel et nous*, Genève, Éditions du Milieu du Monde, 1945.
- G. Larner, *Maurice Ravel*, Londen, Phaidon Press, 1996.
- M. Long, *Au piano avec Maurice Ravel*, Parijs, Gérard Billaudot, 1957.
- R. Nichols, *Ravel*, Londen, J.M. Dent & Sons, 1977.
- A. Orenstein, *Ravel man and musician*, New York, Columbia University Press, 1968.
- S. Pallaud, *Étude de l'affectivité du musicien Ravel*, Parijs, Thèse pour le doctorat en médecine, Faculté de Médecine de Paris, 1936.
- M. Ravel, 'Esquisse autobiographique', *Revue musicale*, décembre 1938.
- Roland-Manuel, *À la gloire de Ravel*, Parijs, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1938.
- M. Stegemann, *Maurice Ravel*, Hamburg, Rowolht, 1996.
- M. 't Hart, *Johann Sebastian Bach*, Amsterdam, De Arbeiderspers, 2000.

Spotprent van Sarkozy als Napoleon, Matthias Koeppel, Hommage à David, *Sarkozy et Napoléon*, 2007 (détail). ADAGP, Parijs 2008.

NICOLAS SARKOZY

Ethos en (zelf)representaties

Danièle Torck

Publiek persoon en ethos

In de klassieke retorica wordt de beeldvorming met betrekking tot een persoon ook wel het *sociale ethos* genoemd (*ethos préalable*¹). In het geval van een publiek persoon betreft dit ethos twee soorten representaties: de representatie van het individu en die van het individu als publiek persoon. Als een publiek persoon ook een institutionele functie bekleedt of ambieert, bijvoorbeeld als kandidaat voor het presidentschap van de Franse Republiek, wordt het sociale ethos ook beïnvloed door de beeldvorming met betrekking tot die functie: deze ligt voor een deel al vast in de geschiedenis en het collectieve geheugen, en wordt voor een deel geconstrueerd en geïndividualiseerd. Naast het sociale ethos bestaat er ook een *discursief ethos*: het beeld van een persoon zoals dat tot stand komt op grond van zijn stijl van spreken – dat wil zeggen stilistische keuzes en aspecten van zijn voordracht (uitspraak en lichaamstaal) – en op grond van verwachtingen die gewekt worden door het soort discours (toespraak in het parlement, persconferentie of deelname aan een ‘infotainment’-tv-show). Met Maingueneau (2002) kunnen we binnen het discursieve ethos een onderscheid maken tussen een *ethos montré*, dat gecreëerd wordt door de hierboven genoemde keuzes, en een *ethos dit*, waarbij gerefereerd wordt aan de commentaren van een spreker op zijn eigen *discourse*, op de inhoud en de vorm ervan. ‘Ethos montré’ en ‘ethos dit’ vormen samen het *ethos revendiqué*, het geclaimde ethos.

Voor de meeste mensen komen deze representaties tot stand via de media. Media *discourse* plaatst de informatie binnen een *frame*² (Entman 1991) via een proces – *framing* genoemd – dat de feiten selecteert, de structuur van het verhaal bepaalt, de handelingen en de uitvoerders ervan benoemt en hun motivaties beschrijft en evalueert. De framing wordt min of meer bewust aangepast aan de ideologie en de economische en politieke belangen van de media enerzijds en de verwachtingen van het publiek anderzijds (samen ‘de agenda’). Agenda en framing bepalen bijvoorbeeld ook wat er uit de uitspraken van een publiek persoon geselecteerd wordt en hoe dat gepresenteerd wordt. Naast de media vormen teksten die geïnspireerd zijn op een publiek persoon zoals politieke essays, gespecialiseerde studies, romans en

stripverhalen ook een bron voor de beeldvorming. Onze kennis van een publiek persoon is dus gebaseerd op veel verschillende niveaus van representatie die aan elkaar gerelateerd zijn en elkaar beïnvloeden.

In het geval van de huidige Franse president Nicolas Sarkozy kunnen we rustig spreken van een *vertige représentationnel*, een duizelingwekkende stortvloed van representaties door de enorme hoeveelheid en diversiteit aan boeken, artikelen en commentaren die in de media en op internet aan hem gewijd zijn. In 2007-2008 werden er wereldwijd meer dan 250 voorpagina's van kranten en tijdschriften door het onderwerp Sarkozy in beslag genomen en werden 77 boeken over hem gepubliceerd (www.evene.fr, december 2008), waaronder literaire teksten en wetenschappelijke studies afkomstig uit tal van disciplines – psychologie, sociologie, politologie, taalkunde, communicatiewetenschappen en psychoanalyse.³ Mijn studie is gebaseerd op vier boeken die alle betrekking hebben op de periode van de presidentsverkiezingen en de eerste maanden van het presidentschap van Sarkozy (herfst 2006-zomer 2007). Onderwerp van deze teksten zijn Sarkozy, zijn handelingen, zijn toespraken en zijn uitspraken. De gekozen teksten liggen op een as 'objectiviteit-subjectiviteit' en illustreren verschillende aspecten van het ethos van Sarkozy zoals dit wordt voorgesteld in de publicatie van een groep historici (het institutionele ethos), in een filosofisch-politiek essay (het politieke ethos) en in een satire en een roman waarin de (publieke) persoon door de twee schrijvers als personage wordt voorgesteld:

het institutionele ethos van NS	het politieke ethos van NS	NS als personage	NS als personage
historische studie	politiek essay	satire	roman
Laurence de Cock et al., <i>Comment Nicolas Sarkozy écrit l'Histoire de France</i> , 2008	Alain Badiou, <i>De quoi Sarkozy est-il le nom?</i> , 2007	Patrick Rambaud, <i>Chronique du règne de Nicolas I</i> , 2008	Yasmina Reza, <i>L'Aube, le soir ou la nuit</i> , 2007

Deze vier publicaties hebben tot veel commentaar en reacties aanleiding gegeven. Ik zal me beperken tot een aantal reacties en enkele studies van linguïsten, historici en semiologen. Eerst zal ik bespreken hoe in deze verschillende teksten de constructiemechanismen van de diverse typen van ethos in Sarkozy's toespraken beschreven en geanalyseerd worden. Vervolgens zal ik proberen deze mechanismen te interpreteren in termen van politieke communicatie en mediastrategieën, van discursief en politiek populisme en van culturele kenmerken.

Visies op de diverse types van ethos van Nicolas Sarkozy

In de vier boeken heb ik gekeken naar de commentaren van de auteurs op bepaalde strategieën van Sarkozy, zoals het noemen van historische figuren. Ook heb ik aandacht besteed aan zijn gebruik van discursieve en retorische strategieën in zijn toespraken en persconferenties in de periode van de verkiezingscampagne van september 2006 tot mei 2007. Dat is het aspect van het ‘geclaimde ethos’. Een tweede aspect van de representatie is het ‘gemediatiseerde’ ethos, dat benaderd wordt via de benamingen en de beschrijvingen van Sarkozy zoals ze in de genoemde teksten voorkomen.

Sarkozy en de historici

Zesentwintig specialisten op het gebied van de Franse geschiedenis en van de politieke geschiedenis hebben de verwijzingen naar historische figuren en gebeurtenissen in de toespraken van Sarkozy als presidentskandidaat bestudeerd. Zij analyseerden de historische lacunes of de kunstmatige vergelijkingen (*amalgames*) die in de toespraken te vinden zijn, en die volgens sommigen ‘een krachtige afwijzing van de specifieke functie van de wetenschappelijke, kritische geschiedschrijving’ aan het licht brengen, maar ze beschrijven ook bijzonderheden van de gehanteerde discursieve strategieën.

Een eerste kenmerk wordt gevormd door de talrijke verwijzingen naar historische figuren via wat de historicus Laurence De Cock ‘zapping, name dropping, listing’ noemt:

Je me reconnais dans Jaurès et dans Blum, dans Jules Ferry, dans Clémenceau, comme je me reconnais dans Péguy, dans Bernard Lazard, dans Lyautey et dans le général de Gaulle. (Saint-Quentin, 25 januari 2007)

De decontextualisering van beroemde Franse ‘helden’ en van hun daden is hierbij een steeds terugkerend kenmerk. Soms gebeurt dat via woordspelletjes van het type ‘groenteboer – boerderij – rijstrook’ enzovoort, waarin verbanden worden gelegd zonder aandacht voor de politieke context in het verleden. Illustratief hiervoor is het volgende fragment uit een toespraak van Sarkozy in april 2007 waarin een dreyfusard (Péguy) en een antidreyfusard (Barrès) bijeengebracht worden in een verwijzing naar Lotharingen:

‘Notre Père qui êtes au royaume des cieux, de combien de temps il s’en faut que votre règne arrive au royaume de France’, disait la Jeanne d’Arc de Péguy, la petite Lorraine qui s’est mise en tête un jour de libérer la France. (...) Et sur la colline

inspirée de Sion, Barrès priait d'un même élan du cœur la Vierge, la Lorraine et la France et écrivait pour la jeunesse française le roman de l'énergie nationale. (Metz, 17 april 2007)

Het ene na het andere personage passeert de revue en de toeschouwer krijgt een mythisch fresco voorgeschoteld dat volledig losstaat van de geschiedenis, maar 'de geschiedenis van Frankrijk moet zonder blikken of blozen verteld worden' (Parijs, 29 april 2007) (115). Sarkozy citeert herhaaldelijk historische figuren, wat als een vorm van *doublage* (nasynchronisatie) wordt gezien. In de bestudeerde periode gebruikt Sarkozy bijvoorbeeld tot vier keer toe de uitspraak van Napoleon Bonaparte 'De Clovis au Comité de Salut Public j'assume tout'.

Een andere door Sarkozy veel gebruikte discursieve strategie is die van de *litanie* (De Cock): formules die binnen een toespraak worden herhaald, die als oplossingen voor problemen worden gepresenteerd en die voor een gevoel van zekerheid en instemming moeten zorgen. Voorbeelden zijn: *je veux être* (198 keer), *je veux dire* (98) en *je sais* (85). Of microlitanieën in één toespraak: *Pourquoi tant de haine?* (Dijon, 23 april 2007, 10 keer) of *Ça ne peut plus durer* (17 keer):

Ça ne peut plus durer l'assisté qui gagne plus que le travailleur, l'école qui n'apprend pas à lire, à écrire, à compter correctement.

Ça ne peut plus durer la violence des multi-récidivistes.

Ça ne peut plus durer le petit voyou et le patron voyou qui restent impunis.

Ça ne peut plus durer les parachutes en or pour celui qui échoue, les stock-options réservées à quelques-uns.

Ça ne peut plus durer la discrimination, l'inégalité des chances, la panne de la promotion sociale.

Ça ne peut plus durer les femmes moins payées que les hommes, les mariages forcés, la loi des grands frères, la polygamie, l'excision (...) (Toulon, 7 februari 2007)

Deze litanieën worden ook gekenmerkt door een zeer frequent gebruik van het persoonlijk voornaamwoord 'ik' in combinatie met gevoelsuitingen (*je suis heureux, je rêve*, 46 keer in Marseille):

Je rêve d'une France où parler de l'identité nationale, condamner la fraude et la délinquance ou vouloir lutter contre l'immigration clandestine ne serait plus considéré comme le signe d'une droitisation extrême (...)

Je rêve d'une France où l'immigration serait maîtrisée, où l'immigré serait accueilli dignement (...)

Je rêve d'une France qui aurait tourné la page de mai 68 (...) (Marseille, 19 april 2007; Parijs, 18 maart 2007, Nice, 30 maart 2007)

Deze discursieve kenmerken van Sarkozy's stijl worden bevestigd door statistische studies van linguïsten⁴. Zijn *discourse* lijkt op reclameleuzen, zeggen Calvet en Véronis (27): korte zinnen, een beperkt vocabulaire, een voorkeur voor werkwoorden die de nadruk leggen op actie, verhaal en dynamiek. Dit in tegenstelling tot zelfstandige naamwoorden die beschrijving, reflectie en abstractie aanduiden. De stijl van Sarkozy is kortom gericht op directheid, efficiëntie, transparantie, eenvoud en beknoptheid. In tegenstelling tot andere presidentskandidaten van wie de toespraken bestudeerd zijn – zoals Ségolène Royal – domineert bij Sarkozy het *moi/je* (in tegenstelling tot *nous/vous*) vaak in combinatie met modale werkwoorden, waarvan *vouloir* het meest frequent is: tussen januari en mei 2007 komt *je veux être le président* 147 keer voor.

De relatie tot de geschiedenis zoals deze wordt gezien door Sarkozy zelf of door Henri Guaino, zijn tekstschrijver sinds begin 2007, is een bron geweest van veel commentaar. Een historicus verklaart:

Door Nicolas Sarkozy wordt de geschiedenis teruggebracht tot de wensen en de eigen carrière van de leider, als enige legitieme bron van politieke verandering (J. Foa, 73).

Dit lijkt bevestigd te worden door Henri Guaino, die in een interview vrijheid eist voor de politicus:

Ik heb het onaantastbare recht om mijn eigen aanknopingspunten te kiezen in het verleden van mijn land of in de wereldgeschiedenis. De historicus heeft hierover helemaal niets te zeggen, de manier waarop men het verleden van zijn land interpreteert en hoe men erover praat is ook een politieke keuze.⁵ (Marseille 19 april 2007)

Sarkozy en de filosoof Alain Badiou

De Franse filosoof Alain Badiou interesseert zich niet voor de mens Sarkozy, maar voor wat zijn verkiezing betekent ('ce dont Sarkozy est le nom'). Op zijn interpretatie van de persoon en zijn politieke agenda laat hij een nieuwe politieke visie op de wereld en op het communisme volgen. De pamflettoon van zijn politieke essay kenmerkt vooral het eerste deel ervan. Hierbij zijn vooral Badiou's *benamingen* voor

Sarkozy en de vergelijkingen die hij hanteert opmerkelijk: ‘Sarko, un flic agité qui fait feu de tout bois’ (9), ‘une sorte de comptable bourré de tics’ (8), ‘Avec ce Napoléon-le-très-petit’ (9), ‘la chose immonde dont le petit Sarkozy est le serviteur’ (29) en ‘le petit agité de Neuilly’ (30). Nog veel interessanter is de benaming ‘l’homme aux rats’: deze wordt door Badiou eerst gebruikt om naar sommige linkse politici te verwijzen die het schip verlaten als het op het punt staat te vergaan. Maar verderop in zijn tekst stelt Badiou voor de uitdrukking te gebruiken voor Sarkozy zelf:

De rat is degene die, gezien de vluchtigheid van de openbare mening, niet langer kan wachten, die de behoefte gevoelt zich te storten in de tijdsduur die hem wordt geboden. (47)

Deze benaming riep veel reacties op van schrijvers, filosofen en historici, op internetsites en in de media. Volgens de schrijver-journalist Pierre Assouline doet dit gebruik aan de jaren veertig denken; hij ziet er een echo van anti-Joodse propaganda in. Maar de meeste andere commentaren spreken over de linkse ratten die het zinkende schip verlaten en over de ‘vluchtigheid van de openbare opinie’. Ook wordt verwezen naar de Duitse filmregisseur Werner Herzog (*Meister der Ratten, Nosferatu: Phantom der Nacht*), Napoleon III en Freud (*De rattenman*), om de nadruk te leggen op de neurotische dimensie van ‘de persoon/het personage’ Sarkozy.⁶ Dit leverde studies op van psychologen en psychiaters. Voor de psychiater Serge Héféz bijvoorbeeld is Sarkozy een klassiek voorbeeld van een ‘pervers narcissique’.⁷

Sarkozy vertegenwoordigt volgens Badiou *le transcendantal pétainiste* of *le néopétainisme*:

de subjectiviteit van de massa waardoor Sarkozy aan de macht is gekomen en die zijn handelen steunt, vindt haar nationaal-historische, onbewuste wortels in het pétainisme. (103)

Het neopétainisme is een catastrofale, door de staat gestuurde vorm van desoriëntatie waarin de nadruk wordt gelegd op de morele crisis op het gebied van ‘werk, familie en vaderland’ (het officiële devies van het Vichy-regime van Pétain tijdens de Tweede Wereldoorlog). De dramatische situatie van Frankrijk wordt geschetst door de ‘reddende engel’ Sarkozy:

Je suis venu ici parce qu’ici c’est la France, la vraie France celle que j’aime, telle que je la connais, telle que je la ressens. La France qui croit au mérite et à l’effort, la France dure à la peine, la France dont on ne parle jamais parce qu’elle

ne se plaint pas, parce qu'elle ne brûle pas des voitures – cela ne se fait pas ici de casser ce que l'on a payé si cher – parce qu'elle ne bloque pas les trains. (...) La France qui ne veut pas renoncer, qui ne veut pas disparaître, qui ne veut pas mourir. La France qui sait que la vie est un combat et qui s'est toujours battue, battue pour sa liberté, battue dans la guerre comme dans la paix, contre les armées étrangères, contre la nature, contre la fatalité, battue comme vous l'avez fait ici pour arracher du sol le fer et l'ardoise (...) (Charleville-Mézières, 18 december 2006)

De voornaamste oorzaak van deze rampzalige gebeurtenissen ligt in het verleden:

Mai 68 est hélas passé par là.
A bas l'autorité! C'était cela le programme de mai 68. (...)
A bas l'autorité! Cela voulait dire:
L'obéissance de l'enfant à ses parents, c'est fini! Démodé! (...)
L'amour de la patrie, la fidélité à la France, à son drapeau, la gratitude vis-à-vis de ceux qui ses sont battus pour elle, c'est fini!
La morale, c'est fini!
L'humilité devant le savoir, devant les grandes œuvres de l'esprit humain, c'est fini! (...)
Eh bien je suis venu à Perpignan pour vous dire qu'il est temps de dire non à ce formidable mouvement d'inversion des valeurs.
D'ailleurs on voit où cela nous a menés. (Perpignan, 27 februari 2007)

De interpretatie van Badiou wordt voor wat het taalgebruik betreft bevestigd door het onderzoek van Damon Mayaffre (2008), een lexicometrische studie van de 67 toespraken (462.649 woorden) van Sarkozy tijdens de presidentiële campagne. In deze studie wordt de frequentie van woorden als *travail*, *famille* en *patrie* geanalyseerd en vergeleken met de frequentie van dezelfde woorden bij Sarkozy's opposanten in de presidentsverkiezingen. Onder de woorden die het verschil tussen de kandidaten Sarkozy en Ségolène Royal duidelijk maken vinden we: *enfant* (711 voor NS vs. 154 voor SR), *rêve* (151 vs. 5), *haine* (133 vs. 4), *école* (479 vs. 139), *moral/morale* (274 vs. 31), *autorité* (194 vs. 44), *Mai-68* (75 vs. 6), *famille* (227 vs. 110) en *travailler* (296 vs. 107). Mayaffre gaat ook in op de context waarin deze woorden voorkomen. Het woord *patrie* wordt bij Sarkozy geassocieerd met vijf lexicale domeinen: *amour* (*sang*, *haine*, *souffrance*), *histoire* (*France*, *grandeur*), *famille*, *ordre* (*délinquant*, *crime*, *police*) en *religion*.

Sarkozy en de schrijver Patrick Rambaud: de satire

Bij de publicatie van het tweede deel van zijn *Chronique du règne de Nicolas 1^{er}* in januari 2009 gaf Patrick Rambaud op de vraag ‘Is het om te lachen of te huilen?’ het antwoord: ‘We bevinden ons op het moment tussen het burleske en het tragische. Het zijn allemaal personages uit een komedie.’ Hij citeerde daarna de tekenaar Plantu van *Le Monde*:

Je kunt hem (ns) uitdossen, het doet er niet toe hoe, hij wordt toch herkend. Hij leent zich voor karikaturisering, omdat hij zelf een karikatuur is.

Het referentiekader van de *Chronique* is het hof van de koning, waar iedereen en alle gebeurtenissen met gemak herkend kunnen worden; de publieke personen rond Sarkozy treden op als personages in de rol van hoveling, *éminence grise* of favoriet(e) van de koning. Sarkozy wordt met historische en literaire personages geassocieerd door middel van zijn uiterlijk, zijn manier van communiceren en zijn uitspraken. Zijn uiterlijk wordt voornamelijk gekenmerkt door zijn kleine postuur:

Zijne Majesteit leed onder deze handicap, maar met een soort van bezetenheid waardoor hij behoefte kreeg om omgang te zoeken met steeds grotere mensen, om zich aan hen vast te klampen en zo aan de top te komen. (16)

Sarkozy's eigen favoriete discursieve strategie van de litanie wordt nu ironisch gehanteerd, eerst in een opsomming van beroemdheden die groot zijn geworden ondanks hun fysieke tekorten (16): Alexander en Caesar en hun epilepsie, Jonathan Swift en zijn oorpijn, Rousseau en zijn blaasproblemen, de bochel van Richard III, de astma van Proust en de tuberculose van Saint-Just. Sarkozy's persoonlijkheid wordt daarna geassocieerd met die van Borgia, Machiavelli, Robin des Bois, Rastignac, Karel de Grote en Tintin (Kuifje). Ook de benamingen van de koning worden als ironische litanie gebruikt: *Notre Précieux Souverain*, *Notre Trépidant Souverain*, *Notre Chef Rutilant*, *Notre prodigieux Bambin*, *Son Ombrageuse Majesté*, *Notre Véloce Souverain*, *Son Honorable Majesté*, *Notre Sublime Majesté*, *Sa Majesté Remuante*, *Notre Agacé Souverain*, enzovoort.

Nog niet eerder genoemd maar ook aanwezig in de andere teksten is de vermelding van het gebrek aan cultuur van de koning; hiertegenover staat de culturele bagage van bijvoorbeeld Monsieur le Duc de Villepin met zijn klassieke uiterlijk, zijn klassieke cultuur en eruditie als schrijver van onder andere studies over Napoleon en over poëzie. De koning is onbeschaafd en onontwikkeld: hij was ‘de eerste van onze

monarchen die op arrogante wijze de literaire dimensie van zijn functie negeert' (23) of 'Zijne Majesteit wilde de dwaze eruditie vervangen door de snelheid waarmee hij sprak' (24). De lezer vindt citaten uit de toespraken en persconferenties van Sarkozy terug in de dialogen die aan het hof worden gehouden en getuigen van de *langue crue*, *langue verte* (volkstaal) van de koning, die haaks staat op de *pédanterie litanique* waarvan de koning zo veel gebruikmaakt. Ook hier wordt gewezen op het overheersende gebruik van *moi/je* (en áls *nous* verschijnt, is het altijd een pluralis majestatis) en op de verwijzingen naar historische verhalen rond de Franse koningen en hun *culte du Moi*.

Sarkozy en de schrijver Yasmina Reza: het portret

Volgens Reza hebben 'dichters het voorrecht dat zij aan onverwachte wetten gehoorzamen. Deze wetten zijn niet logisch en waartoe ze leiden is onduidelijk; ze dienen een waarheid die niet valt uit te leggen. Van deze vrijheid maak ik hier gebruik' (17). In haar roman verwijst ze ook naar getuigenissen van vrienden of lezers die haar zeggen: 'U verzint hem [NS] hoe dan ook. Schrijvers kunnen zoals tirannen de wereld aan hun verlangen onderwerpen' en 'Hij is werkelijk een van uw personages' (85).⁸

Reza baseert haar portret van Sarkozy op haar observaties gedurende zijn verkiezingscampagne – observaties van zijn gedrag bij publieke optredens en in zijn privéleven – en op citaten en beschrijvingen van gesprekken en toespraken. De vrijheid van de schrijver die zij zich toe-eigent leidt tot een ambigu gebruik van de directe en indirecte rede: citaten in de directe rede, met of zonder aanhalingstekens, soms wel en soms niet geïntroduceerd door werkwoorden (hij zegt: ..., ik zeg: ...); dialogen met of zonder en-streepjes; collectieve of generieke citaten tussen dubbele aanhalingstekens, soms in cursief; veel vrije directe en indirecte rede. De lezer vraagt zich af welke vorm van citeren met de persoon en welke met het personage correspondeert. Voor de schrijver Reza is deze vraag duidelijk niet van belang. Zij beschrijft de persoon/het personage Sarkozy, zijn lichaamstaal, zijn kinderlijke uiterlijk of zijn gedrag.

Het woord *enfant/enfantin/garçon* komt niet minder dan dertig keer voor (in een boek van 185 pagina's): 'Ik heb de indruk een klein jongetje te zien' (12), 'Hij glimlacht met de onhandigheid van een kind dat zijn geschenk laat zien' (18), 'Hij maakt aantekeningen zoals een ijverige leerling dat doet, des te meer omdat hij niet luistert' (101). Het meest genoemde kenmerk van zijn karakter is zijn snoeverij (*vantardise*): 'Je plais en étant moi-même, pourquoi voulez-vous me changer' (67, dubbele aanhalingstekens), 'J'ai un succès énorme avec les filles' (87, zonder aanhalingstekens) en 'Si je n'existais pas, il faudrait m'inventer' (144, cursief zonder aanhalingstekens).

Reza besteedt evenals de andere auteurs veel aandacht aan de kenmerken van Sarkozy's stijl. Ze vermeldt zijn neiging om zinnen te herhalen (10), zijn voorkeur

voor gemeenplaatsen (34) en de vele opsommingen ongeacht hun context (38). In een toespraak van dertig pagina's voor een jong publiek vindt ze 53 keer het woord *amour* (110); en ze luistert naar 'een kwartier (het lijkt wel drie uur) over Jeanne d'Arc!' (153).

In verschillende interviews en gesprekken heeft Reza haar doel, het maken van een portret toegelicht. In een interview in het weekblad *Le Nouvel Observateur* van 23 augustus 2007 legt zij de nadruk op de literaire dimensie van de held en haar eigen motieven: ze kende hem niet persoonlijk, hij was de bron van veel bizarre ideeën en voorstellingen en ze zag in hem en zijn wereld een waar schouwspel. Maar het boek is ook een zelfportret van Reza die zegt een aantal kenmerken met Sarkozy gemeen te hebben: angst voor het voorbijgaan van de tijd, gebrek aan heimwee naar het verleden en wantrouwen ten opzichte van de media. Ze zegt onder de indruk te zijn van zijn politieke ethos: 'Hij is een groot overtreder, een antiheld die heel dicht bij gewone helden staat.' In *NRC Handelsblad* van 4 april 2008 geeft ze toe:

Ik houd van die mannen, ze ontroeren me. Voor mij zijn het mafkezen die als gekken op avontuur gaan, achter de macht aan. Ze zijn ongelooflijk trots, narcistisch en hebben een enorm ego, maar wat zijn ze tegelijkertijd kwetsbaar. Als dat niet literair is!

Over de politicus Sarkozy zegt ze: 'Hij is geen demagoog, hij is gewoon zichzelf'. En: 'Hij is een toneelspeler, het is zijn plicht om te verleiden.' Deze woorden wisselt ze af met herhaalde verwijzingen naar haar eigen werk: 'Het gaat om een portret, ik schilder, ik vertel, ik laat zien, ik teken.'

De besproken boeken hebben ons enig inzicht gegeven in de vraag hoe Sarkozy in zijn toespraken een ethos construeert en in de manier waarop dit ethos discursief wordt gerepresenteerd met verschillende oogmerken en in verschillende tekstgenres. Ondanks deze verschillen hebben de vier auteurs dezelfde stijlaspecten en retorische strategieën van het *discourse* van Sarkozy naar voren gebracht. Er schuilt dus misschien wel een zekere logica in de constructie van het door Sarkozy geclaimde ethos.

Deze logica ligt in de eerste plaats in de aard van de persoon Sarkozy, zijn persoonlijkheid, zijn stijl van communiceren, zijn wijze van regeren en zijn egomanie. Maar veel commentatoren zien in deze stijl ook een illustratie van mondiale veranderingen op het gebied van politieke actie en politiek discours. Ik zal nu proberen een aantal aspecten van deze veranderingen toe te lichten aan de hand van de studies van de schrijver Christian Salmon (2007) en de mediaspecialist Patrick Charaudeau (2008).

Sarkozy als eerste postmoderne Franse president?

Het gebruik van verhalen door politici is zo oud als de wereld, maar recent is er een nieuwe trend zichtbaar geworden. Een journalist van de *Los Angeles Times*, Lynn Smith, schrijft daarover op 11 november 2001:

From cavemen to scholars, people have been drawn to fire pits, water coolers, theatres and grave sites to share stories, which have long been at the core of the arts, novels, movies and plays. But since the postmodern literary movement of the 1960s swept out of academia and into the wider culture, narrative thinking has seeped into other fields. Historians, lawyers, physicians, economists and psychologists have all rediscovered the power of stories to frame reality, and storytelling has come to rival logic as a way to understand legal cases, geography, illness or war. Stories have become so pervasive, critics fear they have become a dangerous replacement for facts and reasoned argument. ('Not the same old story').

Volgens Ewan Cornog (2004: 2) is deze tendens al lange tijd aanwezig in het Amerikaanse politieke discours:

From George Washington on, the success of every president has depended on his ability to build consensus for his narrative, and so persuade the press and the people to accept his story line. It is through such narratives that presidents capture the public imagination and build the support they need in order to govern. Such stories have meaning, they have lessons and morals.

Salmon (2007), ten slotte, vraagt zich af wat het verschil is tussen 'grote verhalen', mythen en *storytelling*:

Beroemde verhalen uit het verleden van de mensheid, van Homerus tot Tolstoi en van Sophocles tot Shakespeare, vertellen universele mythen en brengen lessen over van voorbije generaties, die bronnen zijn van wijsheid en opgedane ervaring. (...) Met het vertellen van verhalen, *storytelling*, gaat het om het scheppen van een narratief kader, waardoor de mensen ertoe gebracht worden zich met modellen te identificeren en zich aan protocollen aan te passen. (17)

Salmon situeert het ontstaan van deze vorm van *storytelling* in de ontwikkelingen rond het management en zijn goeroes in de jaren tachtig en negtig van de vo-

rige eeuw. Hij verwijst ook naar Evan Illouz (*Les Sentiments du capitalisme*, 2006) en het *capitalisme émotionnel*, waarin emoties als handelswaar worden gezien.⁹ In het politieke domein zijn de eerste tekenen hiervan te zien bij Richard Nixon en vervolgens bij Ronald Reagan: zij maakten al gebruik van spindoctors. Volgens Salmon is de presidentiële macht in de jaren negentig niet langer een instantie die beslissingen neemt (128): de president van nu is een scenarioschrijver, een regisseur en de belangrijkste acteur in een politiek toneelstuk voor de tijd dat een mandaat duurt. De verbeelding daarvan vinden we in televisieseries die de wereld in hun ban houden zoals *24 hours* en *West Wing*. Met de komst van George W. Bush in 2001 neemt deze tendens mythische proporties aan. Het gaat er niet meer om het publiek te informeren, maar om een virtuele wereld te creëren, een koninkrijk met helden en antihelden in een verhaal – ‘the story of the day’ – met dialogen die uit ‘soundbites’ bestaan.

Salmon stelt dat Sarkozy bij de Franse presidentsverkiezingen eenzelfde benadering gebruikt heeft als de Amerikaanse politici: hij handelde volgens een presidentieel scenario met een permanente montage die coördinatie vereist van de verschillende informatiebronnen, en dus controle over de media. Sarkozy zou dus de eerste echte postmoderne Franse president kunnen zijn: hij beschikt over een publiek van burgers die op de hoogte gehouden worden van alle dagelijkse activiteiten van de grote baas. Met zijn toespraken creëert hij feiten en situaties, en speelt hij in op emoties. Het politieke discours ontleent zijn relevantie misschien niet meer aan de inhoud ervan, maar aan de mogelijkheid die het biedt om overeenstemming te bereiken, het publiek te verleiden en te manipuleren.¹⁰

Nieuw populisme

De retorische strategieën in de toespraken van Sarkozy die gericht zijn op het verleiden van het publiek en het opbouwen van een verstandhouding tussen beiden zijn ruimschoots onderzocht. Voorbeelden van dergelijke strategieën zijn: het frequente gebruik van uitdrukkingen die expliciet om de aandacht van het publiek vragen (*écoutez, vous savez, je vais vous dire*); retorische vragen (*Pourquoi tant de haine?*); uitspraken over de noodzaak om de waarheid te vertellen (*dire la vérité aux Français*) in reactie op (de mythe van) de onmogelijkheid de waarheid te kunnen of te mogen zeggen; het doen van een beroep op de emoties via de woordenschat en via positieve en negatieve beelden; het gebruik van *images d'Epinal* (naïeve, aan tradities gekoppelde beelden); het versterken van het familiegevoel (bijvoorbeeld door verwijzingen naar medewerkers met de woorden *mon frère, ma sœur*).¹¹

Als kern van het populistische discours noemen verschillende auteurs de *rhétorique performative*: ‘Ik wil, dus ik doe, dus het bestaat’ of ‘Ik zeg het, dus is het er.’ Het begrip ‘performatieve taalhandeling(en)’ is afkomstig uit de Britse taal filosofie

van de jaren vijftig. John Austins *How to do things with words?* (1962) werd in het Frans vertaald als *Quand dire, c'est faire*. 'Le faire', het doen, is een constante in het discours van Sarkozy. De semioloog Mariette Darrigrand (2008) vertaalt het met de slogan *On n'a rien fait, je vais tout faire*. Deze slogan wordt ook in verband gebracht met de cumulatie van functies van Sarkozy of, metaforisch, met de multifunctionaliteit van een Zwitsers zakmes of de combinatie *chanteur-acteur-animateur-écrivain-producteur* die in de televisiestudio's rondloopt. Het *je* symboliseert het nieuwste multifunctionele product.

Een ander kenmerk van het nieuwe populisme is een anticulturele houding, die de schrijver en journalist Pierre Assouline ontwaart in de woorden van Sarkozy 'Un fonctionnaire n'a pas à avoir lu *La Princesse de Clèves*' en in de beperking van het onderdeel 'Algemene cultuur' in het toelatingsexamen tot administratieve opleidingen (*nouvelobs.com*, 29-12-08). Een ander verschijnsel is bijvoorbeeld het gebruik van zeer informeel en soms incorrect taalgebruik bij ontmoetingen met de academische gemeenschap, en van een toon die door velen als minachtend wordt ervaren.

De achtergrond van anticultureel taalgebruik is bekend. In een crisisperiode is er een figuur nodig die charismatisch is en in staat is – of zegt te zijn – om de nodige grote veranderingen in gang te zetten: het accent wordt gelegd op de economische crisis en op de oorzaken ervan, op stigmatisering van de schuldigen, de vijanden (jongeren zonder discipline, bijstandstrekkers, kleine en grote criminelen, verdedigers van de 35-urige werkweek, linkse partijen, mei '68). Het taalgebruik van de grote leider is krachtig, eenvoudig en doorzichtig en geeft weer wat 'waar' is. Het heeft een markante prosodie: veel nadruk op bepaalde woorden, gebruik van stiltes en een gevarieerde gebarentaal¹² en het maakt gebruik van woordspelletjes, ironie, sarcasme en aan de oorlog ontleende metaforen.

We kunnen concluderen, met Charaudeau (2008), dat het ethos dat Sarkozy construeerde in de bestudeerde periode het ethos is van een leider, een groot zakenman in de politiek, een sporttrainer en een onderhoudende entertainer. In Charaudeaus woorden ook:

een alomtegenwoordigheid in een tijd zonder diepgang, omdat het enige dat telt deze alomtegenwoordigheid is die alle gebeurtenissen gelijkenschakelt, in de ruimte en in de tijd. (77)

Volgens Charaudeau is het populisme 'een verplichte fase om in democratieën aan de macht te komen' (91). Interessant zijn tevens recente interpretaties van het populisme door bepaalde politici en schrijvers in Nederland en België. Bij de centrum-linkse denktank Policy Network in april 2009 in Londen vroeg Wouter Bos meer aandacht voor de gewone man: 'We moeten populistischer worden en minder aca-

demisch.’ De Belgische schrijver-essayist David van Reybrouck (2008) plaatst de elite van hoogopgeleiden, die oververtegenwoordigd is in de politieke instellingen, tegenover de rest van de bevolking, die een lagere opleiding heeft genoten, in geringe mate deelneemt aan verkiezingen en zich vaak vergeten of gediscrimineerd voelt: ‘Meer dan wie ook vertolken populistische partijen vandaag de dag de stem van de laaggeschoolden in de samenleving.’ En: ‘Er is niet minder, maar beter populisme nodig.’¹³

Een culturele specificiteit

Het grote aantal historische en fictionele personages in de toespraken van Sarkozy heeft misschien enige verbazing gewekt. Deze strategie past in het kader van het storytelling, maar met één belangrijk verschil ten opzichte van de Amerikaanse politiek: het is niet in de eerste plaats het familieverhaal van de presidentskandidaat dat het frame bepaalt voor het verhaal, maar de geschiedenis van Frankrijk. Het persoonlijke verhaal van Sarkozy wordt namelijk opgenomen en geïntegreerd in een lange reeks van Franse verhalen, mythes en helden, ‘dusdanig dat het er volledig in opgaat en dat de sporen van de oorsprong ervan niet meer zichtbaar zijn in zijn eigen identiteit’.¹⁴ Het specifieke van de Franse situatie lijkt me derhalve gelegen in de belangrijke plaats die door het culturele elitarisme en door frequente literaire referenties wordt toegekend aan de Franse geschiedenis en haar erfenis, in bijvoorbeeld verwijzingen naar de *grands hommes* en clichés als *La France, patrie des droits de l’homme* en *la fille aînée de l’Eglise*. Deze specificiteit staat ook wel bekend als *l’exception culturelle*.¹⁵

In een interview bij de publicatie van zijn roman over Sarkozy getiteld *Eh bien dansez maintenant* antwoordt Marc Lambron op de vraag van een lezer of hij ook vindt dat de Franse politiek en zijn personages romanesk zijn:

Dat vind ik wel, want in onze geschiedenis heeft wat we een nationale roman noemen altijd bestaan, dat wil zeggen dat er op een bepaald moment figuren, personages naar voren zijn gehaald zoals de Fransen dat graag zien. Als schrijver vind ik het interessant om deze personages te behandelen als romanpersonages, in de wetenschap dat het scenario door de werkelijkheid al bepaald is als u naar Sarkozy kijkt, naar zijn entourage, naar het Hof. Het thema van het Hof bestaat hier sinds de Middeleeuwen, sinds Joinville, en Saint-Simon in de achttiende eeuw. Ik vond het grappig om als het ware de stijl van de klassieke Franse hofkronieken uit de zeventiende en achttiende eeuw te imiteren. (France Inter, 22 mei 2008)

Conclusie

Het doel van mijn analyse was om uiteenlopende aspecten van de (zelf)representaties van een publiek persoon als Nicolas Sarkozy te illustreren aan de hand van een klein aantal teksten en van de reacties daarop. Het betrof vier publicaties op een totaal van bijna tachtig uit één en dezelfde periode en een tiental reacties uit de honderden die er toen gegeven zijn.

Ik heb geprobeerd enig inzicht te geven in de interactie tussen de verschillende typen van ethos en representaties. In het politieke *discourse* zijn de grenzen tussen deze verschillende vormen vervaagd. In die vervaging spelen de huidige politieke communicatie en de media, door bijvoorbeeld de personalisering en de *peopolisering* van de politieke informatie, een belangrijke rol. De filosoof Pascal Bruckner is van mening dat deze twee tendensen niet nieuw zijn: ze kwamen al voor in het Frankrijk van de machtige koningen. De moderne technologie heeft de pluraliteit van representaties en de verspreiding ervan bij het publiek alleen nog maar verder vergroot. (France Inter, 31 oktober 2009)

De belangstelling van wetenschappers voor Sarkozy's *discourse* en voor de retorische kenmerken ervan is sinds zijn verkiezing tot president niet afgenomen. Maar het is aan de politicoloog vast te stellen of *le faire le dire* heeft vervangen.

Noten

- 1 Amossy 1999.
- 2 Entman 1991.
- 3 Bij de presentatie van deze boeken in de media, en in commentaren over zijn politieke handelingen, wordt zeer vaak naar Sarkozy verwezen met de term 'personnage'. In het Frans is het veel gebruikelijker om met deze term naar gewone mensen en publieke personen te verwijzen dan in het Nederlands. Sarkozy + *personnage* geeft op Google circa 500.000 hits vs. Balkenende + *personage* 30.000 en Tony Blair + *fictional character* 17.000; 'personage' geeft op google.nl 449.000 hits, op google.com 4.900.000 en op google.fr 9.640.000 (22 maart 2009). Sarkozy is al lang een populaire bron van inspiratie voor karikaturisten, die hem voorstellen als een historische figuur (Lodewijk XIV, Napoleon Bonaparte of Napoleon III). Als *personage* in het kinderboek *Le Petit Nicolas à l'Élysée* van Gospé et Sempinny is hij een variant op *Le Petit Nicolas* van Goscinny & Sempé. Soms ook is hij een figuur uit de reclame, zoals de 'Duracell Bunny of French Politics' (*The Guardian*).
- 4 Mayaffre 2008 en Calvet et Véronis 2008.
- 5 Maar op andere momenten is er sprake van 'laisser l'Histoire aux historiens', de geschiedenis aan de historici overlaten. Dit geldt bijvoorbeeld voor het koloniale verleden, dat geen object van nostalgie mag zijn, volgens Sarkozy, en ook geen politieke rol mag

spelen: 'A tous les peuples de la Méditerranée qui passent leur temps à ressasser le passé et les vieilles haines de jadis, je veux dire que le temps est venu de regarder vers l'avenir' (Toulon, 7 februari 2007).

- 6 *Les Carnets de la philosophie* 5, oktober-december, 2008.
- 7 *Libération* (6 met 2007); Cf. ook het speciale nummer van *Le Nouvel Observateur* (9 april 2007) over de 'psychoanalyse' van de kandidaten. De figuur van de afwezige vader wordt in dit verband vaak genoemd.
- 8 De status van personage wordt ook door Sarkozy in verschillende omstandigheden opgeëist: 'Moi-même, j'ai créé mon personnage en transgressant certaines règles de la pensée unique. Je crois en la transgression. Mais ce qui me différencie des libertaires, c'est que pour transgresser il faut qu'il y ait des règles! Il faut qu'il y ait de l'autorité, des lois. L'intérêt de la règle, de la limite, de la norme, c'est justement qu'elles permettent la transgression. Sans règles, pas de transgression. Donc pas de liberté. Car la liberté, c'est de transgresser.' 'Entretien avec M. Onfray', *Philosophie Magazine*, ook in Reza, 139-140.
- 9 Salmon verwijst in dit verband ook naar twee literaire werken (89): de roman *Players* van DeLillo (1977), die over drie elementen van de retorica van het nieuwe kapitalisme gaat: ethos (constante veranderingen), pathos (management van het emotionele ego) en logos (verhalen als instrument bij het zelfmanagement); en *American Lectures* van Italo Calvino, dat de entree in de eenentwintigste eeuw moest karakteriseren.
- 10 Interessant is dat deze controle over de media en deze 'overmedialisering' van het politieke leven vaak samengaan met minachting, vrees en wantrouwen ten opzichte van de media en de journalisten, een verschijnsel dat zou teruggaan tot het Watergateschandaal. Reza citeert de volgende uitspraak van Sarkozy: 'Je suis quand-même une source inépuisable pour vos articles de merde' (67), gericht tot journalisten van *Le Monde* en *Le Figaro*.
- 11 Een ander aspect dat veel aandacht heeft gekregen in recente studies van het huidige politieke leven is het *peopolisme*. Peopolisme verwijst kort gezegd naar de verdwijning van de grens tussen het publieke en het privéleven, waardoor de politiek in de media veel ruimte vraagt. In november 2009 legde de filosoof Pascal Bruckner een verband tussen peopolisme en de Franse koninkrijkstradities: het lichaam van de koning bijvoorbeeld is niet het eigendom van de koning maar van het volk, wat de uitgebreide, openbare ceremonie van *le coucher du Roi* verklaart.
- 12 Calbris 2008.
- 13 Voor een kritischer blik op populisme cf. Zijderveld 2009
- 14 Charaudeau, 28.
- 15 Ook in de media is de literatuur een bron van veel vergelijkingen. Zo geeft de Franse psychiater Serge Hefez op de staatsradio in de volgende termen een analyse van de discussies en problemen binnen de Parti Socialiste: 'We zitten midden in een antieke tragedie met de ene katharsis na de andere. Ik heb vaak aan de Trojaanse Oorlog gedacht, in feite hebben we het personage Cassandra dat uitstekend door Martine Aubry wordt

uitgebeeld; dat wil zeggen dat ze de traditie is; ze vertegenwoordigt het hele staatsapparaat met al zijn waarden en zijn anciënniteit (...) en dan hebben we vooral Ségolène Royal als een sublieme Andromache, die voor altijd slachtoffer is, voor altijd moeder en weduwe, en die ons troost biedt, broederlijke gevoelens en vooral een moederschap dat zich onophoudelijk manifesteert; we bevinden ons in het hart van het antieke drama' (France Inter, 17 november 2008, 13.00).

Bibliografie

- R. Amossy (red.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne/Parijs, Delachaux & Niestlé, 1999.
- A. Badiou, *De quoi Sarkozy est-il le nom?*, Fécamp, Nouvelles Editions Lignes, 2007.
- G. Calbris, 'La tête de Nicolas Sarkozy, ou les fonctions des gestes de la tête durant l'énonciation', *Mots, Les langages du politique*, 86, 99-118, 2008.
- L.-J. Calvet en J. Véronis, *Les Mots de Nicolas Sarkozy*, Parijs, Le Seuil, 2008.
- P. Charaudeau, *Entre populisme et peopolisme. Comment Sarkozy a gagné*, Parijs, Vuibert, 2008.
- E. Cornog, *The Power and the Story. How the Crafted Presidential Narrative Has Determined Political Success from George Washington to George W. Bush*, New York, Penguin Press, 2004.
- M. Darrigrand, *Ces mots qui nous gouvernent. Abécédaire de la France sarkozienne*, Parijs, Bayard, 2008.
- L. De Cock et al., *Comment Nicolas Sarkozy écrit l'Histoire de France*, Marseille, Agone, 2008.
- R.M. Entman, 'Framing US Coverage of International News. Contrasts in Narratives of the K.K.A.L and Iran Air Incidents', *Journal of Communication* 41, 1999, 26-27.
- D. Maingueneau, 'Problèmes d'Ethos', *Pratiques* 113-114, 2002, 55-68.
- D. Mayaffre, 'Quand "travail", "famille", "patrie" co-occurrent dans le discours de Nicolas Sarkozy. Etude de cas et réflexion théorique sur la co-occurrence', *JADT (Les Journées internationales d'Analyse statistique des Données Textuelles)*, 2008, 811-822.
- P. Rambaud, *Chronique du règne de Nicolas 1^{er}*, Parijs, Grasset, 2008.
- Y. Reza, *L'Aube, le soir ou la nuit*, Parijs, Flammarion, 2007.
- D. van Reybrouck, *Pleidooi voor populisme*, Amsterdam, Querido, 2008.
- C. Salmon, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et formater les esprits*, Parijs, La Découverte, 2007.
- A.C. Zijderveld, *Populisme als politiek drijfzand*, Amsterdam, Cossee, 2009.

OVER DE AUTEURS

JOEP VAN BREDERODE is musicoloog en altviolist.

ANNEMARIE VAN HEERIKHUIZEN is als historicus verbonden aan de leerstoelgroep Moderne Europese Geschiedenis van de Opleiding Europese Studies van de Universiteit van Amsterdam.

SJEF HOUPPERMANS is als romanist verbonden aan de Opleiding Frans van de Universiteit van Leiden.

IRENE DE JONG is classicus en als hoogleraar Oudgriekse Letterkunde verbonden aan de Universiteit van Amsterdam.

JOEP LEERSSEN is literatuurhistoricus en als hoogleraar Moderne Europese Letterkunde verbonden aan de Opleiding Europese Studies van de Universiteit van Amsterdam.

RICHARD VAN LEEUWEN is als arabist en historicus verbonden aan de Opleiding Religiestudies van de Universiteit van Amsterdam.

HENK VAN DER LIET is scandinavist en als hoogleraar Scandinavische Taal- en Letterkunde verbonden aan de Universiteit van Amsterdam.

MANET VAN MONTFRANS is romanist en was van 1986 tot 2009 verbonden aan de leerstoelgroep Moderne Europese Letterkunde van de Opleiding Europese Studies van de Universiteit van Amsterdam.

SARA POLAK is als historicus verbonden aan de leerstoelgroep Amerikanistiek van de Universiteit van Amsterdam.

OVER DE AUTEURS

ERIK VAN REE is socioloog en als Stalinkenner verbonden aan de leerstoelgroep Oost-Europese Geschiedenis van de Opleiding Europese Studies aan de Universiteit van Amsterdam.

ALBERT RIJKSBARON is emeritus hoogleraar Oudgriekse Taalkunde aan de Universiteit van Amsterdam.

DAVID RIJSER is classicus, publicist en verbonden aan de leerstoelgroep Latijn van de Universiteit van Amsterdam.

W.H. ROOBOL is emeritus hoogleraar Moderne Europese Geschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam.

ANNELIES SCHULTE NORDHOLT is als romanist verbonden aan de Opleiding Frans van de Universiteit Leiden.

DANIÈLE TORCK is als linguïst verbonden aan de afdeling Taal en Communicatie van de Vrije Universiteit.

SABINE VAN WESEMAEL is als romanist verbonden aan de leerstoelgroep Franse letterkunde van de Universiteit van Amsterdam.

WILLEM WESTSTEIJN is emeritus hoogleraar Slavische Letterkunde aan de Universiteit van Amsterdam.