

Van Weltschmerz tot Worgengel

Functies van representaties van de dood en het sterven in het werk
van François HaverSchmidt

Student: Charlotte Pauwe
Studentnummer: 3467627
Eindwerkstuk Bachelor: Nederlandse taal en cultuur
Afdeling: Moderne letterkunde
Begeleider: Saskia Pieterse
Datum: 08-11-2012

Inhoudsopgave

Samenvatting	3
Inleiding	4
1. De dood in de negentiende eeuw	6
1.1 <i>Ziekte en dood</i>	6
1.2 <i>Zelfmoord</i>	7
1.3 <i>Religie en dood</i>	8
2. Theoretisch kader: representaties van de dood in de negentiende-eeuwse literatuur	11
2.1 <i>De negentiende eeuw als keerpunt</i>	11
2.2 <i>Sterven in stijl</i>	12
2.2.1 <i>Transpositie</i>	12
2.2.2 <i>Samenvatting</i>	13
2.2.3 <i>Vervanging</i>	13
2.3 <i>De verdrinkingsdood</i>	15
2.4 <i>De dood en seksualiteit</i>	16
2.5 <i>De held en de lafaard</i>	17
3. Probleemstelling	19
4. Methode	20
5. Analyse en interpretatie	22
5.1 <i>Snikken en grimlachjes</i>	22
5.1.1 <i>Gedichten: Immortellen (1850-1852)</i>	23
5.1.2 <i>Gedichten: Tijgerlelies (1851-1853)</i>	25
5.1.3 <i>Gedichten: Romancen</i>	27
5.2 <i>Interpretatie gedichten: Snikken en grimlachjes</i>	32
5.3 <i>Familie en kennissen</i>	35
5.3.1 <i>Een groot man en een goed man</i>	35
5.3.2 <i>De pastorie van mijn grootvader</i>	36
5.3.3 <i>Mijn ouders huis</i>	37
5.3.4 <i>Tante Mientje en tante Bet</i>	38
5.3.5 <i>Mijn broertje</i>	39
5.3.6 <i>'t Was Sinterklaas</i>	42
5.4 <i>Interpretatie verhalen: Familie en kennissen</i>	42
5.5 <i>De dominee en zijn worgengel</i>	44
5.5.1 <i>Preken</i>	45
5.5.2 <i>Voordrachten</i>	56
5.6 <i>Interpretatie preken en voordrachten: De dominee en zijn worgengel</i>	58
6. Conclusie	61
7. Bibliografie	65

Samenvatting

De dood is altijd een zeer populair onderwerp geweest in de literatuur. Het is opvallend dat de dood en het sterven in literaire teksten voor de negentiende eeuw nog een vrij oppervlakkige rol spelen. Sterven is, zoals Garrett Stewart in *Death Sentences* zegt, 'to be suddenly removed from the scene'.¹ Vanaf de negentiende eeuw verandert dit als de sterfscène, onder invloed van de Verlichting, steeds meer seculiere tendensen begint te vertonen en centraal komt te staan in de tekst. De negentiende-eeuwse auteur probeert in zijn teksten datgene dat geen vorm heeft, de dood, toch vorm te geven aan de hand van een bepaalde stijl en beeldspraak. Eén van de Nederlandse negentiende-eeuwse auteurs die hier vaak gebruik van lijkt te maken, is François HaverSchmidt. De dood en het sterven zijn centrale thema's in zijn oeuvre. Ofschoon zijn teksten al vaak zijn onderzocht, betreft het meestal een autobiografische interpretatie. Gaston Franssen is de eerste die in zijn artikel 'Een ontspoorde liefdesbrief' een tekstgerichte analyse geeft van het gedicht 'Aan Rika' die de complexiteit van de tekst benadrukt. Dit heeft mij geïnspireerd om de rest van HaverSchmidts werk te voorzien van een tekstuele analyse en interpretatie. Ik heb daarom onderzocht hoe de representaties van de dood en het sterven in de gedichten uit *Snikken en grimlachjes*, in de verhalen uit *Familie en kennissen*, en in de preken en voordrachten uit *De dominee en zijn worgengel* functioneren in HaverSchmidts oeuvre. Daarnaast heb ik gekeken in hoeverre er sprake is van een wisselwerking tussen deze representaties en de verschillende tekstsoorten. In het eerste hoofdstuk wordt de dood in de negentiende-eeuwse maatschappij besproken. Daarna worden in het theoretisch kader de verschillende representaties van de dood in negentiende-eeuwse literatuur onderzocht. Hierop volgt een uitgebreide tekstgerichte analyse van representaties van de dood en het sterven in HaverSchmidts verhalen, preken, voordrachten en gedichten. Deze analyse heb ik vervolgens teruggekoppeld naar het theoretisch kader. Hieruit blijkt dat de representaties van de dood in *Snikken en grimlachjes* vooral moeten worden gelezen als een intertekstueel spel met andere negentiende-eeuwse, Romantische poëzie. De verbeeldingen van de dood en het sterven in deze teksten worden in Paaltjens' dichtbundel geparodieerd. In de verhalen in *Familie en kennissen* en HaverSchmidts voordrachten moet de functie van die verbeeldingen vooral worden gezocht in de sociale context. Hier wordt de representatie van de dood en het sterven vooral gebruikt om maatschappelijke kwesties als sociale ongelijkheid aan de kaak te stellen. In de preken wordt de verbeelding van de dood voornamelijk verbonden aan de geloofscrisis. Nadat in de negentiende eeuw de christelijke betekenis van de dood onduidelijk is geworden, wordt de dood omgeven door conflicten en paradoxen. De verbeeldingen van de dood en het sterven in HaverSchmidts preken geven uiting aan deze tegenstrijdigheden. Er is daarbij sprake van een belangrijke wisselwerking tussen de verschillende tekstgenres en de representaties van de dood. Vooral de teksten die bedoeld zijn om voorgedragen te worden, bevatten ironische vertelwijzen die de aandacht van het publiek op de verbeeldingen van de dood vestigen. De christelijke context van de preken beïnvloeden deze verbeeldingen en andersom. De gedichten daarentegen gebruiken vooral poëtische technieken en de geniecultus van de negentiende-eeuwse dichter om de verbeelding van de dood te benadrukken en te parodiëren.

¹ Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984, p. 9.

Inleiding

*En meteen zocht zijn blik
Naar een eiketak, dik
Genoeg om zijn lichaam te torschen.
Daarna haalde hij een strop
Uit zijn zak, hing zich op,
En toen kon hij zich niet meer bemorsen.*

P. Paaltjens, 'De zelfmoordenaar'. In: *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie* (1867)

Dit gedicht is afkomstig uit het bekendste werk van François HaverSchmidt, *Snikken en grimlachjes*, dat gepubliceerd werd onder zijn alter ego Piet Paaltjens. Het gedicht laat twee belangrijke tendensen zien. Allereerst onthult het meteen een thema dat centraal staat in het werk van HaverSchmidt, namelijk: de dood. Het gedicht gaat over een ik-figuur die, net als HaverSchmidt, zelfmoord pleegt door zich te verhangen.² De dichter Paaltjens is een 'bleeke jongeling' die, net als HaverSchmidt, studeert in Leiden en op de Hoogewoerd 451 boven een doodbidder woont. Het is daarom niet vreemd dat in de secundaire literatuur de sombere Paaltjens en de zelfmoordenaar uit het geciteerde gedicht vaak worden vergeleken met de depressieve dominee die preekte over de worgengel. Het lijkt dan ook juist dit spel met alter ego's en mystificaties te zijn dat de bundel tot op de dag van vandaag nog zo interessant maakt voor literatuurwetenschappers. In de editie van *Snikken en grimlachjes* van Mathijssen en Welsink wordt terecht gezegd:

De figuur HaverSchmidt zelf, zijn gegoochel met zijn alter ego Piet Paaltjens en zijn tragische zelfmoord hebben zeker bijgedragen aan zijn blijvende aantrekkingskracht. Hij past in het sjabloon van de romantische kunstenaar die niet kan leven in zijn tijd, die spot met conventies en ten slotte de dood verkiest boven een gecompromitteerd leven.³

Hieruit volgt de tweede tendens, namelijk die van de autobiografische interpretatie van HaverSchmidts werk. In de secundaire literatuur worden zowel de personages in Paaltjens' gedichten, als die in HaverSchmidts verhalen, preken en voordrachten in verband gebracht met het leven van de auteur zelf. Het typisch Romantische idee van vermenging van leven en werk van de kunstenaar komt duidelijk tot uiting in HaverSchmidts oeuvre en maakt een autobiografische lezing erg aantrekkelijk⁴.

Toch doet deze interpretatie, mijns inziens, geen recht aan de literaire aspecten van de teksten en de manier waarop HaverSchmidt deze steeds uitwerkt. Vooral als het gaat om de dood, het belangrijkste thema in zijn werk, lijkt de autobiografische interpretatie volledig voorbij te gaan aan de ingenieuze wijze waarop de dood wordt verbonden met religie, verlangen naar het onmogelijke, het vrouwelijke of zelfs het esthetische.

Het enige artikel waarin dit wel naar voren komt, is 'Een ontspoorde liefdesbrief' van Gaston Franssen. Met deze analyse van Paaltjens' gedicht 'Aan Rika' toont Franssen aan dat

² Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 83.

³ Idem, p. 67.

⁴ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam 2006, p. 122-123.

deze tekst kan worden gelezen als een delirische of ontspoorde liefdesbrief die doordrenkt is van ironie, paradoxen en absurdisme. Hij komt tot deze conclusie door middel van een tekstgerichte analyse. Er wordt weliswaar rekening gehouden met de cultuurhistorische context waarin de tekst tot stand is gekomen, maar de eventuele autobiografische aspecten worden volledig buiten beschouwing gelaten.

Franssens artikel heeft mij geïnspireerd om de rest van de dichtbundel en HaverSchmidts verhalen, preken en voordrachten te voorzien van een tekstgerichte interpretatie. Zijn analyse toont namelijk aan dat HaverSchmidts teksten complexer in elkaar zitten dan in eerste instantie lijkt. In dit eindwerkstuk zal ik deze teksten dus op tekstueel niveau onderzoeken. Ik zal daarbij geen aandacht besteden aan de autobiografische context, maar ik zal de teksten wel steeds plaatsen in de cultuurhistorische context waarin zij zijn ontstaan. Ik zal mij bovendien enkel richten op het centrale thema in zijn werk: de dood. Hoe worden de dood en het sterven verbeeld? Welke functie hebben deze verbeeldingen? Welke andere thema's worden aan de dood verbonden? Hoe verschilt dit per tekstgenre? In hoeverre heeft dit alles te maken met de periode waarin de teksten tot stand zijn gebracht?

Voordat ik dit soort vragen kan beantwoorden, wil ik eerst zicht krijgen op de dood in de negentiende eeuw en hoe die vervolgens werd verbeeld in de literatuur. Ik zal daarom beginnen met een beschrijving van de dood in de negentiende-eeuwse cultuur en samenleving. Vervolgens zal ik in het tweede hoofdstuk uitgebreid ingaan op representaties van de dood en het sterven in de negentiende-eeuwse literatuur. Dit is meteen het theoretisch kader waaruit een concrete vraagstelling zal voortkomen. Na een korte verantwoording van de onderzoeksmethode en de gekozen teksten in hoofdstuk 4, volgt in hoofdstuk 5 een gedetailleerde tekstanalyse die ik zal terugkoppelen naar het theoretische kader. Ten slotte zal ik in de conclusie een antwoord geven op mijn vraagstelling en eventuele kanttekeningen bij het onderzoek plaatsen. Aangezien dit, naast Franssens artikel, de eerste tekstgerichte analyse van HaverSchmidts werk is, hoop ik met dit onderzoek een geheel nieuwe kant van zijn oeuvre bloot te leggen.

1. De dood in de negentiende eeuw

In dit hoofdstuk zal ik ingaan op de dood in de negentiende-eeuwse cultuur om een beter beeld te krijgen van de manier waarop de dood een rol speelde in de samenleving. Allereerst zal ik iets vertellen over de dood als gevolg van bepaalde ziekten. Vervolgens ga ik in op een voor dit onderzoek belangrijk onderdeel, namelijk: zelfmoord. Dit onderwerp komt niet alleen naar voren in *Snikken en grimlachjes*, maar ook in HaverSchmidts preken. Ten slotte zal ik nog iets zeggen over het verband tussen dood en religie. Ook dit is een belangrijk onderdeel, aangezien in HaverSchmidts verhalen, preken en voordrachten de dood regelmatig verbonden wordt aan het christelijk geloof.

1.1 Ziekte en dood

Hoewel de wetenschap zich vanaf de Verlichting sterk begon te ontwikkelen, kon de negentiende-eeuwer toch vaak niet op tegen de ernstige ziektes en epidemieën die in die tijd heersten. Volgens Mathijssen bereikten in 1840 vrouwen gemiddeld een leeftijd van achtendertig jaar, terwijl mannen gemiddeld nog geen zesendertig werden. Eén op de vier kinderen zou al voor zijn eerste levensjaar sterven. Van de overige drie haalde een kwart nog niet eens de leeftijd van zes jaar.⁵ Dit was niet vreemd, aangezien de medische wetenschap in die tijd niet bekend was met besmettingsgevaar en nog steeds met achterhaalde methoden als aderlatingen via bloedzuigers werkte.⁶ Toch is het belangrijk om kritisch naar deze cijfers te kijken. Aangezien de documentatie van sterfgevallen zich in de negentiende eeuw nog niet volledig heeft ontwikkeld, is er geen duidelijk beeld van sterftcijfers of doodsoorzaken.⁷ Ik zal mij daarom enkel beperken tot een beschrijving van de belangrijkste ziektes in deze tijd en de manier waarop die het alledaagse leven beïnvloedden.

In de negentiende-eeuwse medische wetenschap werden ziektes onderverdeeld in vijf hoofdklassen: koortsen, ontstekingen, bloedstoringen, zenuwaandoeningen en motorische gebreken. Volgens medici werden deze ziektes deels veroorzaakt door de lichaamssamenstelling en deels door de levenswijze van de patiënt. Men dacht dus dat de mens tot op zekere hoogte verantwoordelijk was voor zijn eigen gezondheid. Dit gold echter niet voor ziektes die werden veroorzaakt door het leefklimaat.⁸ Hieronder vielen epidemische ziektes, zoals cholera, die zouden worden veroorzaakt door zogenaamde 'miasmen'.⁹ Dit waren ongezonde dampen 'van rottende stoffen, vooral in den grond, in het water'.¹⁰ Daarnaast waren er besmettelijke ziektes, zoals de pest en syfilis, die zich onder andere zouden verspreiden via lichamelijk contact.¹¹ De tering zou enkel een kwestie van aanleg zijn.¹² Hieruit blijkt hoe weinig men in de eerste helft van de negentiende eeuw wist over ziektes. De echte oorzaak van ziektes en epidemieën, zo bleek achteraf, was namelijk gebrek aan fatsoenlijk drinkwater, vuilnisophaal en riolering. Dit soort zaken werd echter in de negentiende eeuw nog niet centraal geregeld en de overheid had dus weinig controle

⁵ Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 107.

⁶ Idem, p. 108.

⁷ Idem, p. 107.

⁸ Idem, p. 108-109.

⁹ Idem, p. 109-110.

¹⁰ 'Miasma' via WTB: <http://gtb.inl.nl/iWDB/search?actie=article&wdb=WNT&id=M039224&lemma=miasma>; bezocht op 12-05-12.

¹¹ Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 110.

¹² Idem, p. 130.

over de volksgezondheid.¹³ Gebieden waar veel armoede was, werden daardoor eerder getroffen door epidemieën. Daar kwam bij dat de angst voor medische manipulaties groter was dan de angst voor ziektes en dood. Volgens Mathijsen werden uitvindingen als inenting door velen gezien als onchristelijk, omdat men zich hiermee onttrok aan Gods wil.¹⁴

Deze omstandigheden zorgden ervoor dat de gruwelen van ziektes en de angst voor de dood die hier vaak op volgde nog lang deel uitmaakten van de negentiende-eeuwse maatschappij. Mathijsen schetst dit in de inleiding van het hoofdstuk over ziekte en dood zeer treffend:

De dood droeg geen masker. De dood was onvermomd aanwezig in heel de maatschappij. Hij was aanwezig op de oude kerkhoven, die nog om de kerk heen lagen, hij was hoorbaar als de doodsklok luidde, hij was zichtbaar in de rouwkleren die een jaar of langer gedragen werden, in het stro dat voor een sterfhuis gestrooid werd opdat de koetsen stilletjes konden passeren, in de deurbel die met doeken omwonden werd, in zwart omrande brieven die met zwarte in plaats van rode lak afgesloten werden.¹⁵

De enige troost voor het slachtoffer en zijn nabestaanden was het eeuwige leven in de Hemel dat op de dood zou volgen.¹⁶ Hier zal ik in paragraaf 1.3 nog verder op ingaan.

Rond 1840 vormde zich een nieuwe groep medici, de hygiënisten, die hun diagnoses baseerde op statistieken en degelijk, wetenschappelijk onderzoek. Hiermee gingen ze in tegen de oude generatie die zich vooral op de uiterlijke verschijnselen van ziektes beriepen.¹⁷ Ondanks veel tegenwerking hebben de hygiënisten er uiteindelijk voor gezorgd dat de overheid zich ging bemoeien met de openbare hygiëne. Waren ziekenhuizen vroeger stinkende, onhygiënische sterfhuizen voor armen, tegen het eind van de eeuw werd het een schone plek waar zowel arme als rijke mensen konden genezen. Ook scholen werden ingericht volgens instructies van de nieuwe artsen. Bovendien deed de centralisering van hygiënisch drinkwater, een goede riolering en een betere vuilnisophaaldienst zijn intrede. Er waren steeds minder mensen die stierven zonder de aanwezigheid van een arts en het aantal sterfgevallen per jaar leek te dalen.¹⁸ Hiermee brak een nieuwe periode aan.

1.2 Zelfmoord

Het is lastig om uitspraken te doen over zelfmoord in de negentiende eeuw, omdat er weinig onderzoek naar is gedaan. Bovendien bevinden de meeste onderzoeken zich vooral op historisch-literair gebied.¹⁹ Toch valt er wel iets over te zeggen aan de hand van egodocumenten, kranten, proefschriften en statistieken.

Uit Olive Andersons boek over veranderende zelfmoordpatronen in het Victoriaanse en Edwardiaanse Engeland blijkt dat verhangen het meeste voorkomende zelfmoordmiddel was in de negentiende eeuw. Het was sowieso een toegankelijk middel, maar het was vooral effectief in die zin dat de kans op overleving of interventie klein was.²⁰ Verder was, volgens

¹³ Mathijsen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 109-110.

¹⁴ Idem, p. 111-112.

¹⁵ Idem, p. 106-107.

¹⁶ Idem, p. 120-122.

¹⁷ Idem, p. 122-123.

¹⁸ Idem, p. 125.

¹⁹ Hooff, Anton J.L. van, 'Van doodzonde tot doodziekte. De verandering van het suicide-paradigma in de eeuw van HaverSchmidt'. In: *De Negentiende Eeuw*, 18 (1994), p. 65.

²⁰ Idem, p. 69.

Van Hooff, algemeen bekend dat zelfmoord in de negentiende eeuw steeds meer voorkwam.²¹ Hij noemt vervolgens enkele, mogelijke verklaringen hiervoor, zoals de toenemende twijfel aan God en de modernisering van de maatschappij. Een andere oorzaak zou juist de vergroting van de levenskans zijn, omdat het aantal zelfmoorden evenredig met de leeftijd toenam.²² Mathijssen stelt dat de gemiddelde zelfmoordenaar meestal een oudere, alleenstaande, protestante man was.²³ Het is niet altijd even duidelijk waar Van Hooff en Mathijssen hun gegevens op baseren. Bovendien moeten we voorzichtig zijn met uitspraken die gebaseerd zijn op negentiende-eeuwse documenten en statistieken, omdat deze vaak eerder iets zeggen over de manier waarop men in een bepaalde periode zelfmoord wenste te zien dan over de werkelijke situatie.

Hoewel zelfmoord in de negentiende eeuw steeds milder en minder bestraft werd, was het nog steeds geen algemeen geaccepteerd fenomeen. Mathijssen onderscheidt drie soorten zelfmoord. Over het algemeen werd zelfmoord gezien als iets onzedelijks, behalve in het geval van de heldenzelfmoord en de krankzinnigensuicide. In het eerste geval betreft het een martelaar die sterft voor zijn overtuigingen. Dit werd gezien als een zedelijke, waardige manier van sterven. In het tweede geval was de zelfmoordenaar iemand die zichzelf vanwege ondraaglijke, geestelijke pijn van het leven beroofde. Men had dan vooral medelijden met hem en zijn nabestaanden.²⁴ Van Hooff merkt in zijn artikel terecht op dat deze benadering er vooral voor moest zorgen dat de reputatie en gevoelens van de nabestaanden werden gespaard. Pas aan het einde van de negentiende eeuw zorgde de opkomst van psychologie en sociologie als zelfstandige wetenschappen voor een omslag in de benadering van zelfmoord.²⁵ Het werd nog steeds gezien als een ziekte, maar veeleer als een die het gevolg was van psychische afwijkingen, zoals blijkt uit Céleste André de la Parra's dissertatie. Hij ging in tegen het algemeen geaccepteerde idee dat zelfmoord een daad van onzedelijkheid, krankzinnigheid of heldhaftigheid was en streed daarmee voor de afschaffing van zelfmoord als misdrijf.²⁶ Hiermee lijkt de zelfmoordenaar steeds meer begrepen en geaccepteerd te worden.

1.3 Religie en dood

Om een beter beeld van de dood in de negentiende-eeuwse samenleving te krijgen, zal echter ook rekening gehouden moeten worden met de christelijke visie op de dood. Ofschoon het geloof vanaf de Verlichting steeds meer begon te wankelen, maakte geloof namelijk nog altijd een groot deel uit van de negentiende-eeuwse samenleving:

Godsdienst was niet iets wat op zondag aangetrokken werd als een feestjurk; hij was net zo aanwezig als een lichaamsfunctie, bijna onwillekeurig, zoals de adem of de bloedsomloop. Alle handelen stond in het teken van de godsdienst. Als het regende, dankte men God, als er een overstroming was vroeg men zich af wie God wilde straffen en waarom. De goede geboorte van een kind was het werk van God, en als een kindje overleed, had God dit gewild. Het avondeten

²¹ Hooff, Anton J.L. van, 'Van doodzonde tot doodsziekte. De verandering van het suicide-paradigma in de eeuw van HaverSchmidt'. In: *De Negentiende Eeuw*, 18 (1994), p. 74.

²² Idem, p. 74.

²³ Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 147.

²⁴ Idem, p. 145.

²⁵ Hooff, Anton J.L. van, 'Van doodzonde tot doodsziekte. De verandering van het suicide-paradigma in de eeuw van HaverSchmidt'. In: *De Negentiende Eeuw*, 18 (1994), p. 66-67.

²⁶ Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 145.

stond dankzij God op tafel, de zon rees op door Gods wil. God zegende en strafte in het kleine en in het grote.²⁷

Hieruit blijkt hoezeer godsdienst in verband staat met de dood. Tot op zekere hoogte had je invloed op het verloop van je leven, maar hoe en wanneer je zou sterven, werd door God bepaald. Dit was geen vreemde gedachtegang, aangezien de medische wetenschap vooral in de eerste helft van de negentiende eeuw zich geen raad wist met ziektes en epidemieën. Het moesten dus wel straffen van God zijn. De oude geneesmiddelen werkten bovendien niet en nieuwe methoden als medische manipulaties werden als onzedelijk en onchristelijk ervaren. Verlossing door middel van zelfmoord was net zo erg, want de mens hoorde niet te interfereren in Gods wil. Je kon enkel hopen dat God je uiteindelijk uit je lijden verlostte en je naar de hemel ging.

In de tweede helft van de negentiende eeuw neemt de twijfel aan het geloof echter toe. Dankzij de ontwikkeling van de natuurwetenschappen kreeg het volk steeds meer antwoorden op onverklaarbare zaken die vroeger vanuit de christelijke godsdienst werden benaderd. Dit gold dus ook voor zaken die met de dood hadden te maken, zoals het leven na de dood. Dit soort religieuze wonderen kon men vaak niet rijmen met de moderne wetenschap, die deze wonderen onmogelijk achtte. Er ontstond een nieuwe theologische stroming: het modernisme. Moderne godgeleerden als J.H. Scholten en Abraham Kuenen wilden het geloof in overeenstemming brengen met de moderne natuurwetenschappen. Hierdoor kreeg de theologie een meer wetenschappelijk karakter:

De redelijke religie (...) ontkennde het wonder – men achtte het strijdig met de natuurwetten; loochende de goddelijkheid van Jezus – onbewijsbaar!; geloofde niet in de Bijbel als openbaring van God – mythologie! Ze erkende in plaats daarvan nog wel het geweten als goddelijke faculteit in de mens. Godsdienst bestond dus hoofdzakelijk uit oefening en onderzoek van het eigen geweten.²⁸

Godsdienst werd dus kritischer benaderd, maar wel vooral binnen academische kringen. Pas aan het einde van de jaren vijftig van de negentiende eeuw werd het een brede maatschappelijke discussie dankzij de opkomst van een nieuwe generatie predikanten. Zij waren de eerste lichte studenten die in Leiden de moderne theologie hadden aangeleerd en nu naar gemeenten werden gestuurd om daar aan de slag te gaan als predikant. Het is belangrijk om te beseffen dat zij veel aanzien hadden in de negentiende-eeuwse maatschappij. Predikanten werden niet alleen goed betaald naarmate ze in bepaalde gemeenten terecht kwamen, maar hadden bovendien een degelijke, academische opleiding gevolgd.²⁹ Hierdoor hadden predikanten een begeleidingsfunctie. Zij leerden de burger om kritisch na te denken over het geloof.

Toch had de moderne predikant het niet altijd even makkelijk. Critici verweten hen dat ze tegenstrijdig waren, omdat hun gezagspositie als voorganger was gebaseerd op datgene waar zij zelf aan twijfelden: de Bijbel.³⁰ Daarnaast ontstond er binnen gemeenten zelf frictie tussen de oude, traditionele predikanten en de nieuwe, moderne predikanten. In

²⁷ Mathijsen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 242.

²⁸ Jensma, G., 'Blijvend afscheid. Geloof en ongeloof bij Multatuli en François HaverSchmidt'. In: Jensma, G. & Y. Kuiper (red.), *De god van Nederland is de beste*. Kampen 1997, p. 13.

²⁹ Rooden, P. van, 'De sociale positie van de predikant in de tijd van HaverSchmidt'. In: *De Negentiende Eeuw*, 18 (1994), p. 48.-49.

³⁰ Jensma, G., 'Blijvend afscheid. Geloof en ongeloof bij Multatuli en François HaverSchmidt'. In: Jensma, G. & Y. Kuiper (red.), *De god van Nederland is de beste*. Kampen 1997, p. 14.

plattelandsgemeenten was bovendien vaak een culturele kloof tussen de moderne predikant enerzijds, en de gemeenteleden en het volk anderzijds.³¹ Daar kwam nog bij dat de moderne predikant soms kampte met een innerlijke geloofsstrijd. Velen konden het oude en het nieuwe geloof, en wetenschap en religie niet met elkaar verenigen en besloten om het ambt en de kerk te verlaten. Anderen die, zoals HaverSchmidt, wel bleven, moesten leren leven met deze strijd.

Het is belangrijk om te beseffen dat het traditionele geloof ondanks de toenemende twijfel in de negentiende eeuw nog steeds zeer belangrijk was bij een groot deel van de bevolking. Hoewel het volk werd beïnvloed door predikanten leek het merendeel toch geen aansluiting te kunnen vinden bij het modernisme, zoals de preken en voordrachten van HaverSchmidt zullen aantonen. Vooral als het gaat om het verband tussen religie en dood zal duidelijk worden dat zijn moderne ideeën hierover niet altijd in goede aarde vielen.

³¹ Rooden, P. van, 'De sociale positie van de predikant in de tijd van HaverSchmidt'. In: *De Negentiende Eeuw*, 18 (1994), p. 49.

2. Theoretisch kader: representaties van de dood in de negentiende-eeuwse literatuur

Nu ik een duidelijk beeld heb van de dood in de negentiende-eeuwse maatschappij ben ik benieuwd hoe dit wordt verwerkt in de literatuur. In dit hoofdstuk onderzoek ik representaties van de dood en het sterven in negentiende-eeuwse literaire teksten. Dit zal ik vooral doen aan de hand van Garrett Stewarts *Death Sentences*, omdat dit boek, net als mijn onderzoek, teksten voorziet van een tekstgerichte analyse en interpretatie. Stewart plaatst deze teksten bovendien in hun culturele context. Eén van zijn belangrijkste hypothesen is namelijk dat de dood en het sterven in literaire teksten veranderen vanaf de negentiende eeuw. Dit zal ik in de eerste paragraaf bespreken. Vervolgens licht ik in paragraaf 2 drie essentiële begrippen uit *Death Sentences* toe, namelijk: *transposition*, *epitome* en *displacement*. Deze begrippen zal ik voortaan aanduiden als *transpositie*, *samenvatting* en *vervanging*. In de derde paragraaf zal ik ingaan op een specifieke dood waar Stewart veel aandacht aan besteedt: de verdrinkingsdood. In paragraaf 4 sta ik stil bij het verband tussen de dood en seksualiteit in literatuur aan de hand van Elizabeth Bronfens *Over her dead body*. Dit zal vooral van pas komen bij enkele Paaltjens-gedichten. Ten slotte zal ik in paragraaf 5 ingaan op de verschillende soorten zelfmoord in de negentiende-eeuwse maatschappij die in *De gemaskerde eeuw* worden besproken.

2.1 De negentiende eeuw als keerpunt

In *Death Sentences* tracht Stewart de belangrijke posities die de dood en het sterven in literaire teksten innemen, bloot te leggen aan de hand van close reading van verscheidene Britse auteurs. Zijn analyse richt zich vooral op de zogenaamde “death sentences” die ontstaan doordat de tekst datgene probeert te communiceren waar geen woorden voor zijn, namelijk: de dood. Stewarts uitgangspunt luidt dan ook: ‘Death stands as a pivotal moment for language on the edge of silence, for evocation on the verge of the invisible, for narrativity on the brink of closure’.³² Om deze leegte tussen taal en stilte te overbruggen, maakt de tekst gebruik van verscheidene beelden, representaties, metaforen, enzovoorts. Dit is echter niet altijd zo geweest. Stewart kiest er bewust voor om zijn onderzoek te laten beginnen in de negentiende eeuw. In het Victoriaanse tijdperk wordt de dood en het sterven, volgens Stewart, ontdaan van zijn religieuze betekenis en krijgt de dood in literaire teksten dus ook een ander karakter. Maar, waar het sterven in de achttiende-eeuwse tekst nog enkel het verdwijnen van een personage is, krijgt het in de negentiende-eeuwse literatuur steeds meer te maken met het stervende personage zelf:

Before Dickens the psychology of death as an introspective moment – not only objectively enacted from without but subjectively transacted from within – was simply not crucial to the delineation of the fictional character as social creature; to be suddenly removed from the scene was a virtual definition of death in most of the eighteenth-century novelists (...) Recasting the sense of self, and especially the literary self, the subsequent Romantic movement forced death’s hand as not only the agent of identity’s negation but at the same time its guarantor of being.³³

Pas als in de Romantiek het belang van het individu toeneemt, wordt de dood in literaire teksten hieraan verbonden. De identiteit van het stervende personage komt dan steeds meer centraal te staan in de sterfscène. Het sterven is dan overigens niet alleen een

³² Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984, p. 51.

³³ Idem, p. 9.

representatie van het “zijn” van dat personage, maar vooral van het “worden”. In de Romantiek wordt het authentieke ik niet meer gezien als datgene wat je bent, maar meer als datgene wat je wordt.³⁴ Stewart stelt dat sterfscènes in literaire teksten dit idee weerspiegelen:

In conjunction with this agnostic shift there are also deflections mystic and erotic by which death is transferred to a metaphor for other human transitions. According to such transcendental or ecstatic analogues, death can bestow renewed identity on the self when it arrives in the regenerative guise of visionary trance or sexual oblivion, as well as when it appears in its familiar way to comment on a completed life. Romanticism thus curtails on the religious side, while extending on the secular, death’s revelatory potential.³⁵

De paradox die hier echter uit voortkomt, is dat teksten vanaf de negentiende eeuw iets proberen vorm te geven wat geen vorm heeft. De dood en het sterven in literaire teksten vereisen daarom ‘a multiple relation to other narrative content’.³⁶ Fictie heeft een bepaalde stijl nodig om de “vormeloze dood” toch vorm te geven.

2.2 *Sterven in stijl*

Hoe werd de dood vervolgens omgezet in iets dat tot de verbeelding spreekt? Stewart gebruikt de begrippen *transpositie*, *samenvatting* en *vervanging* om hier beter zicht op te geven. In deze paragraaf zal ik deze termen toelichten.

2.2.1 *Transpositie*

Zoals al uit de vorige paragraaf blijkt, heeft de dood een bepaalde stijl en beeldspraak nodig om zijn amorfe aard over te hevelen naar literaire teksten. Het vereist een bepaalde taal en beeldspraak die bovendien afgeleid moeten zijn uit het leven. Stewart noemt deze behoefte transpositie:

Mortality must somehow utter itself in tongues out of its own final blank – brutal, cryptic, ambiguous, or sublime. For whether in the faltering and faint words of a deathbed valediction, for instance, or in the variously evasive or revelatory gestures of its narrative rendering, the rhetoric of dying must transpose life’s terms into death, familiarize the ineffable by crowding death’s infinite instant into the momentary and mundane syllables that phrase even as they fade over to it.³⁷

Het sterven in de werkelijkheid, zo stelt Stewart, is iets dat weinig te maken heeft met tijd of betekenis. Het bestaat enkel uit vermoedens, maar lijkt uiteindelijk eerder een onkenbaar of zelfs een onbewust proces te zijn. De sterfscène in een tekst is echter verbonden aan tijd en betekenis, en moet het leven via informatie over het tijdelijke bestaan omzetten in de dood. Stewart concretiseert dit aan de hand van de sterfscène waarin een stervend personage zijn laatste woorden hoorbaar probeert te maken voor de luisteraars in zijn bijzijn. Hier moet de taal uit de werkelijkheid de stilte van de dood overbruggen en omzetten in betekenis. In een sterfscène uit *Our Mutual Friend* doet Charles Dickens dit bijvoorbeeld door middel van een dialoog tussen een stervend personage en de getuige van haar dood. De dialoog bestaat uit

³⁴ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam 2006, p. 29-30.

³⁵ Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984, p. 10-11.

³⁶ Idem, p. 11.

³⁷ Idem, p. 11.

gebroken, soms onverstaanbare en indirecte uitingen en is daarmee ‘part of a death scene whose local indirections combine for a parable of the very nature of language – always deflected, mediated, translated – when in confrontation with death’s silence’.³⁸ Op deze manier probeert Dickens betekenis toe te kennen aan de dood en de stilte die hiermee gepaard gaat.

2.2.2 Samenvatting

Stewart spreekt van een samenvatting als ‘such an act of figural transference also serves to condense the particular identity whose individual terms it is so transposing’.³⁹ De psychologie van de stervende personage wordt dus samengevat in dat ene moment van transpositie: de sterfscène. Stewart haalt hierbij een onbekend essay aan van Kenneth Burke uit 1952, waarin wordt gesteld dat de dood in poëzie onder andere wordt gebruikt als motief van entelechie.⁴⁰ De dood en het sterven in literaire teksten staan dan voor het idee van volkomenheid of compleetheid. Het woord ‘einde’ krijgt daardoor de dubbele betekenis van doel en bestemming: ‘Death by epitome is essence tested and found true (to itself), life raised to the power of its own (however negative) potential’.⁴¹ In een voetnoot geeft Stewart een treffend voorbeeld van zo’n samenvatting in een vertaling van Honoré de Balzacs *Père Goriot*:

In the “deathorama” (the French *mortorama*) of *Père Goriot*, the summarizing expressiveness of the hero’s deathbed scene, with the old man deluded into thinking his two heartless daughters have returned to his side, reads, “*Ce soupir fut l’expression de toute sa vie, il se trompait en course.*” See Balzac, *La Comédie [sic] humaine* (Paris: Bethune et Plon, 1843), IX, 526. In the Marion Ayton Crawford translation of *Old Goriot* for the Penguin edition (Baltimore, 1951), the French is rendered as follows (my emphasis): “The last sigh of this father was to be a sigh of joy, a sigh that epitomized the feeling of a lifetime; he was cheated to the end” (pp. 297-298).⁴²

In zo’n zin wordt dus de essentie van het leven en de identiteit van de stervende personage gevangen. De sterfscène is een compacte samenvatting hiervan, waardoor de dood – of veeleer het sterven – een representatie is van die identiteit. Sterven is dan niet alleen een metafoor voor de overgang van leven naar dood, maar wellicht ook voor de overgang van een oude naar een nieuwe identiteit: het “worden”.

2.2.3 Vervanging

De metafoor van het sterven als een overgang komt nog beter naar voren in een specifiek soort samenvatting:

... identity epitomized by death can be deputized to an alter ego within the text or deflected by cathartic recognition onto a reader outside the perimeters of representation. The drama of death attended by a double can thus in itself enact the drama of reading about death when understood as a mortal encounter outlived and assimilated.⁴³

³⁸ Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984, p. 13.

³⁹ Idem, p. 11.

⁴⁰ Idem, p. 14.

⁴¹ Idem, p. 14.

⁴² Idem, p. 364.

⁴³ Idem, p. 11.

In zo'n sterfscène wordt de dood van een dubbelganger van de protagonist dus overzien door die protagonist zelf, en functioneert de dood als een representatie van een overgang naar een andere identiteit. Stewart koppelt dit aan de Romantische visie op de dood in teksten als een manier om identiteitsverschuivingen te verwoorden:

With life no longer religiously imagined as a probation for eternity, literary death turns in the first place retroactive, a comment back on life, and then rhetorical, a figure or analogue for some decisive change in other lives or other vital phases of the self's continuum. (...) Death in nineteenth-century fiction becomes an emphatic way to name by metaphor or embody by alter ego certain changes too violent and disjunctive for the alternative Romantic metaphors of organic growth.⁴⁴

Dood door vervanging, ook wel *death by proxy*, functioneert in literaire teksten dus als metafoor voor psychologische verandering, overgang of groei. Interessant hierbij is dat Stewart het heeft over 'decisive change' en 'changes too violent and disjunctive', waarmee hij lijkt te impliceren dat het hier zeer heftige veranderingen in de identiteit, of wellicht zelfs botsende identiteiten betreft. Hier zou ik kort in willen gaan op enkele psychoanalytische ideeën over het gebruik van de dubbelganger. In *A psychoanalytic study of The Double in Literature* bespreekt Robert Rogers onder andere Sigmund Freuds visie op de dubbelganger:

Freud himself, in one of his few references to multiple personality (...), also treats dissociation from a functional point of view, suggesting that it may occur when the ego's various object-identifications come into severe conflict with each other. Dynamically considered, the appearance of an alternating personality can be understood in terms of the drives which have been repressed and impulses which are defended against.⁴⁵

Freud, en andere psychoanalytici als Otto Rank, zien de dubbelganger als een soort afweermechanisme. Door het Zelf op te splitsen, ben je in staat te ontsnappen aan een deel van dat Zelf waarmee andere delen in conflict zijn.⁴⁶ Dit deel bevat onbewuste begeerten en driften die onderdrukt en verdrongen worden, maar wel altijd aanwezig blijven en voor conflicten in het onbewuste zorgen.⁴⁷ In de sterfscène waarbij de dood wordt overgeheveld naar de dubbelganger, lijkt deze afsplitsing dus te functioneren als een manier om met deze conflicten om te gaan. De onbewuste driften die met elkaar in conflict zijn, worden onderdrukt door ze te projecteren op een ander. Tegelijkertijd overziet de protagonist de sterfscène van zijn dubbelganger en wordt hij weer geconfronteerd met datgene dat hij heeft verdrongen. De dood van een dubbelganger functioneert dan dus niet alleen als afweermechanisme, maar ook als een verbeelding van die delen in het Zelf die worden verdrongen en toch altijd aanwezig blijven in de psyche.

Stewart kent overigens nog een tweede functie toe aan de sterfscène van een alter ego. Ofschoon de lezer op een "veilige", esthetische afstand kennisneemt van de sterfscène, wordt hij wel degelijk geconfronteerd met een dramatische dood die wordt overzien en overleefd door een dubbelganger. Hierdoor treedt een soort catharsis op:

⁴⁴ Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984, p. 18-19.

⁴⁵ Rogers, R., *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit 1970, p. 92.

⁴⁶ Idem, p. 64.

⁴⁷ Gay, P., *Freud. Pionier van het moderne leven. Biografie*. Amsterdam 2005. Vertaling: B. van Rijswijk, p. 159.

Through such encounters within the text turned to parables of textual understanding – again, such displacements displaced – the death of others is often seen to encode our own, a fate to which we must, at one depth of consciousness or another, own up.⁴⁸

Zo bezien wordt de dood in literaire teksten dus eerst de dood van de dubbelganger, en vervolgens die van de protagonist en van de lezer die deze sterfscène overzien. Stewart verbindt dit onder andere aan Freuds essay “Thoughts for the Times on War and Death” (1915), waarin hij stelt dat ‘modern life and modern warfare keep the human psyche from the fact of death’⁴⁹. Volgens Freud hebben we verhalen nodig om de afstand tussen de overleden soldaat op het slagveld en de nabestaanden thuis te overbruggen. Die stellen de lezer in staat te sterven met de gestorven held, zich met hem en zijn dood te identificeren, maar hem uiteindelijk te overleven. De dood van een ander werkt dan cathartisch, omdat het de lezer confronteert met zijn eigen sterfelijkheid en hem inzicht verschaft in zijn eigen dood. De sterfscène van de dubbelganger is dus een representatie van de dood van de protagonist en de lezer.

2.3 De verdrinkingsdood

Stewart besteedt veel aandacht aan de verdrinkingsdood. Zijn fascinatie voor deze manier van sterven heeft vooral te maken met de eerder besproken samenvatting die hiermee gepaard zou gaan. Ofschoon het nooit wetenschappelijk is bewezen, zou iemand die verdrinkt vlak voor zijn dood zijn hele leven in een fractie van een seconde voor zich zien. In werkelijkheid zou dit moment uiteraard te kort zijn om te kunnen verwoorden, maar in een tekst is hier des te meer ruimte voor. Vanaf de Romantiek maakt men gretig gebruik van dit populaire bijgeloof dat, volgens Stewart, is verlost van de religieuze aannames over de dood. De verdrinkingsdood in literaire teksten krijgt dan het karakter van een openbaring. Dit is bij deze manier van sterven des te interessanter, omdat er sprake is van verstikking en spreken onmogelijk is. Hoewel de drenkeling in de werkelijkheid fysiek gezien zijn openbaring niet kan verwoorden, gebruikt de verdrinkingsdood in de literaire tekst taal en beeld juist wel als uitingsmiddel op geheel eigen wijze:

Authorized by a popular belief free of religious premises, style may thus play out at full extent in the literature of drowning what is otherwise and repeatedly its narrative intent: to word the evident on the cutting edge of the invisible, epitomizing the self at its obliteration. The drowning mind thus offers the perfect model for agnostic epiphany, its revelation held to what has already been seen if not known.⁵⁰

De verdrinkingsdood in literaire teksten zou dan, zo stelt Stewart, gelijk kunnen worden gesteld aan de narratieve handeling van de sterfscène, omdat beiden een bepaalde leegte moeten overbruggen en omzetten in betekenis. In het eerste geval is dat de stilte die wordt veroorzaakt door fysieke verstikking en in het tweede geval is dat de stilte die wordt veroorzaakt door de vormeloosheid van de dood zelf. In beide gevallen wordt deze leegte omgezet door middel van een eigen soort taal en beeldspraak. In die zin is de verdrinkingsdood dus niet alleen een metafoor voor de essentie van het Zelf, gevangen in een samenvatting, maar ook voor de ‘style of dying’ als narratieve handeling.

⁴⁸ Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984, p. 19.

⁴⁹ Idem, p. 265.

⁵⁰ Idem, p. 33.

2.4 De dood en seksualiteit

In deze paragraaf wil ik ingaan op het verband tussen de dood en seksualiteit, omdat deze thema's in enkele Paaltjens-gedichten naar voren komen. In *Over her dead body* onderzoekt Elizabeth Bronfen tekstuele en beeldende representaties van het dode, vrouwelijke lichaam. Ofschoon haar onderzoek zich minder richt op negentiende-eeuwse tekstuele representaties, en meer op de algemene, culturele ideeën over de vrouw en vrouwelijkheid die uit deze representaties volgen, wil ik toch enkele concepten van haar overnemen.

Bronfen vraagt zich af hoe het kan dat de verbeelding van iets morbides als de dood, of specifiek die van een beeldschone, dode vrouw, ons kan afschrikken en tegelijkertijd kan fascineren. Het antwoord vindt ze in enkele psychoanalytische concepten die zij gebruikt als theoretisch kader voor haar analyse. Bronfen stelt dat de representatie van de dood in de kunst functioneert als een symptoom. De psychoanalyse definieert een symptoom als een "mislukte" onderdrukking. Symptomen willen iets uiten dat zo gevaarlijk en pijnlijk is voor de psyche dat het verdrongen moet worden, maar dat te krachtig is om te verdringen. Op dezelfde manier kan de verbeelding van de dood angst voor de dood, en tegelijkertijd verlangen naar de dood bevatten. Dit doet denken aan de doodsdrijf die Freud in *Jenseits des Lustprinzips* bespreekt. Tegenover de levensdrijf (Eros) om te overleven, te genieten van het aangename en het gevaarlijke of pijnlijke te vermijden, zet hij de doodsdrijf (Thanatos) 'die ernaar streeft levende materie terug te brengen naar een anorganische staat'.⁵¹ Hier lijkt dus sprake te zijn van dezelfde paradox. Gedreven door de levensdrijf, wil men niet geconfronteerd worden met zijn eigen sterfelijkheid en wordt de dood onderdrukt door het te projecteren op een ander. Tegelijkertijd verlangen wij naar het gevaar van de sterfelijkheid en zijn wij, gedreven door de doodsdrijf, gefascineerd door de verbeelding van de dood. Deze paradox zet zich voort in de manier waarop de artistieke verbeelding van de dood functioneert. Volgens Bronfen verbergt het namelijk in zekere zin het gevaar van de dood en de sterfelijkheid, maar wijst het tegelijkertijd precies naar datgene dat te gevaarlijk is en onderdrukt moet worden.

De enige manier waarop wij met deze paradoxale reactie op de confrontatie met de dood om kunnen gaan, is door middel van vervanging, zoals in de vorige paragraaf al werd besproken. De dood wordt dan via de kunst overgeheveld naar een ander. Het beeld van het dode, vrouwelijke lichaam leent zich hier bij uitstek voor, 'because the feminine body is culturally constructed as the superlative of alterity'.⁵² Deze representatie stelt de toeschouwer of lezer enerzijds in staat om te genieten van haar dood en die te overleven, waardoor men even denkt onsterfelijk te zijn. Anderzijds confronteert de verbeelding van de dood het publiek met zijn eigen sterfelijkheid en drukt het ons met de neus op de feiten: deze vrouw is dood, dus moet er zoiets als de dood bestaan.

Daarnaast stelt Bronfen dat de representatie van het dode lichaam van een vrouw vaak meer zegt over de mannelijke artiest dan over de vrouw zelf. Dit wordt bevestigd door het feit dat het boek slechts één hoofdstuk bevat over vrouwelijke auteurs, en dan enkel uit de twintigste eeuw. Bronfen laat overigens heel goed zien hoe representaties van het vrouwelijke lichaam niet alleen iets kunnen zeggen over de mannelijke artiest, maar ook over de man die deelneemt aan de scène. Dit doet zij aan de hand van Gabriel von Max' schilderij *Der Anatom*. In dit schilderij wordt een lijkschouwer en een lijk afgebeeld net voor de lijkschouwing. Het vrouwelijke lijk verbeeldt vooral zijn identiteit en status als man, zo stelt Bronfen, via zijn beschrijving van de lijkschouwing die plaats gaat vinden. Tegelijkertijd

⁵¹ Gay, P., *Freud. Pionier van het moderne leven. Biografie*. Amsterdam 2005. Vertaling: B. van Rijswijk, p. 459.

⁵² Bronfen, E., *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester 1992, p. xi.

zal hij echter, vanwege het contact met het lijk, zijn eigen dood beschrijven.⁵³ Dit sluit aan bij Stewarts theorie over vervanging, of *death by proxy*. Op zo'n manier zegt het beeld van een overleden vrouw dus meer over de man – zowel die in het schilderij, als de mannelijke artiest – dan over de vrouw zelf.

Ten slotte nog enkele opmerkingen over de relatie tussen dood en seksualiteit. In *Desiring the Dead* wordt de Franse negentiende-eeuwse literatuur, waarin de esthetische en seksuele fascinatie met de dood en de doden centraal staat, onderzocht. Necrofilie, zo stelt Downing, is 'as much an aesthetic, a mode of representation, as it is a sexual perversion'.⁵⁴ Hoewel necrofilie als literair thema voor mijn onderzoek niet zo van belang zal zijn, maakt Downing wel enkele belangrijke opmerkingen over het samenspel van de dood, seksualiteit en de vrouw. Zo stelt Downing dat de vrouw als verbeelding voor seksualiteit en dood in de literatuur vaak wordt gezien als een bedreiging voor de man en zijn macht. Vrouwen worden in de kunst geassocieerd met seksuele verleiding die leidt tot de vernietiging van de man, zoals bijvoorbeeld Eva in de Bijbel Adam verleidt en zo de Zondeval veroorzaakt. Net als Bronfen maakt Downing echter duidelijk dat het hier mannelijke representaties van vrouwen betreft. Hun visie op de vrouw als een aantrekkelijk, gevaarlijk wezen heeft bijgedragen aan de representatie van het vrouwelijke lichaam als verleiding en vernietiging: 'Like death itself, women have been feared and desired'.⁵⁵ Dit is precies wat Bronfen in *Over her dead body* bedoelt met de representatie van dood en seksualiteit in het beeld van het dode, vrouwelijke lichaam. Dit beeld staat mannelijke kunstenaars toe om hun eigen dood en sterfelijkheid van zich af te schuiven door het op de ander te projecteren, en tegelijkertijd te genieten van de schoonheid van het vrouwelijke lichaam. Op deze manier kan het beeld van een dood, vrouwelijk lichaam afgrijselijk en tegelijkertijd fascinerend zijn. Dit procedé komt, zoals we in de analyse van enkele gedichten van Paaltjens zullen zien, ook voor in HaverSchmidts oeuvre.

2.5 De held en de lafaard

Ten slotte wil ik ingaan op zelfmoord in literaire teksten. In *De gemaskerde eeuw* onderscheidt Marita Mathijssen twee soorten zelfmoord die in de negentiende-eeuwse literatuur voorkomen: de eervolle en de oneervolle zelfmoord. Van de eerste soort is meestal sprake als een jong persoon zich niet kan vinden in de maatschappij waarin hij leeft. Hij kan dan kiezen om zich aan te passen of om zichzelf van het leven te beroven. In hun beleving is de dood dan eervoller dan toe te geven aan de in hun ogen verkeerde normen en waarden van de maatschappij. Mathijssen noemt dit 'de helden van de negentiende eeuw, de Werthers, de Chattertons, Heinrich von Kleist en zijn vriendin, literaire fictieve helden en literatoren wier leven tot fictie is gemaakt'.⁵⁶ Hieruit blijkt meteen dat de literaire en de werkelijke zelfmoord in de negentiende eeuw soms door elkaar liepen. Mathijssen merkt dan ook op dat de negentiende-eeuwse moraal die zelfmoord afkeurde, vervalt als het gaat om de eervolle zelfmoord. Vooral als het de martelaarsdood betreft, waarbij de zelfmoordenaar sterft voor zijn ideeën of voor zijn vaderland, wordt zelfdoding niet afgekeurd. De zelfexplosie van luitenant-ter-zee Jan van Speyk is hier een treffend voorbeeld van. Toen zijn kanonneerboot in 1831 vastliep bij een Antwerpse kade, blies Van Speyk zijn schip op voordat het kon worden bezet door de Belgen. Nog in dezelfde week werd het eerste

⁵³ Bronfen, E., *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester 1992, p. 12-13.

⁵⁴ Downing, L., *Desiring the Dead. Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*. Oxford 2003, p. 4.

⁵⁵ Idem, p. 8.

⁵⁶ Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 135.

gedicht over deze heldhaftige dood al gepubliceerd door Hendrik Kuyper. Vele gedichten daarna prezen Van Speyks moed en vaderlandsliefde.⁵⁷

De tweede soort, de oneervolle zelfmoord, betreft ook iemand die zich niet kan schikken naar de maatschappij waarin hij leeft. Hier gaat het echter om 'de geordende burgermaatschappij die een moraal eist waaraan niet voldaan wordt'.⁵⁸ Waar de eervolle zelfmoordenaar wordt neergezet als een held die sterft voor zijn eigen normen en waarden, wordt de oneervolle zelfmoordenaar gezien als een lafaard die zich niet kan aanpassen. In dat geval is zelfmoord eerder een straf. Vaak werd als voorbeeld Judas aangehaald, die zich verhing nadat hij Jezus had verraden. Het is dan ook niet vreemd dat de oneervolle zelfmoord in de negentiende-eeuwse literatuur vooral wordt toegepast op slechteriken. Het betreft meestal een schurk die niet kan leven met zijn wandaden en de gevolgen hiervan, en zich uiteindelijk van het leven berooft.⁵⁹ De oneervolle zelfmoord was dus vooral iets waar je als lezer lering uit moest trekken.

Bij deze twee soorten zelfmoord horen twee soorten zelfmoordenaars. De eervolle zelfmoordenaar is eerder een historisch figuur als Van Speyk of een 'overgevoelige, introverte Werther'⁶⁰. De oneervolle zelfmoordenaar is vaak een schurk. De twee zelfmoorden hebben ook, volgens Mathijssen, twee soorten hulpmiddelen. Zo wordt de eervolle zelfmoord eerder gepleegd door middel van een mes, pistool, vergif of, zoals in het geval van Van Speyk, zelfontploffing. Bij de oneervolle zelfmoord betreft het echter meestal verdrinking of verhänging. Vooral dat laatste werd afgekeurd, omdat het dan leek alsof de zelfmoordenaar, net als Judas, vond dat hij het had verdiend.⁶¹

Het zou logisch zijn als de twee soorten zelfmoord ook twee soorten schrijvers aan zouden trekken. Een dichter die in zijn poëzie de onzedigheid van zelfdoding verkondigt, zal niet snel dwepen met de gedichten van Piet Paaltjens. Toch is dit, volgens Mathijssen, niet het geval:

De burgerdichter schrijft in zijn romans met afschuw over zelfmoord en beschouwt zelfmoord als een zelfgekozen gruwelstraf, die bovendien verwerpelijk is omdat hij niet bijdraagt aan de opbouw van de maatschappij. Diezelfde burgerdichter heeft ook een andere kant. Dezelfde man dweept met boosaardige contrasten. Hij geniet van beschrijvingen van de tering die een jong meisje sloopt, hij huivert plezierig bij het lezen van satanische verhalen en vereert het genie dat zich buiten de wel gestructureerde maatschappij plaatst. Wanneer deze kant van de dichter zich laat zien, dan beschrijft hij de heldenzelfmoord.⁶²

De negentiende-eeuwse schrijver hield zich dus bezig met beide soorten zelfmoord. Dit lijkt vooral voort te komen uit de dubbele moraal – de tweezijdigheid van de negentiende eeuw die centraal staat in *De gemaskerde eeuw* – die zelfdoding enerzijds veroordeelt, en anderzijds ophemelt.

⁵⁷ Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002, p. 138-139.

⁵⁸ Idem, p. 135.

⁵⁹ Idem, p. 139-140.

⁶⁰ Idem, p. 136.

⁶¹ Idem, p. 135-136.

⁶² Idem, p. 142.

3. Probleemstelling

In het theoretisch kader heb ik aan de hand van wetenschappelijke bronnen de belangrijkste representaties van de dood in de negentiende-eeuwse literatuur uiteengezet. Hieruit is gebleken dat sinds de Romantiek de sterfscène steeds meer centraal komt te staan in de literatuur. In deze periode worden bovendien het idee van individualiteit en het ontwikkelen van een authentieke identiteit belangrijker, waardoor de sterfscènes in negentiende-eeuwse literaire teksten steeds vaker worden gekoppeld aan de identiteit van het stervende personage. Dit lijkt ook het geval te zijn in HaverSchmidts teksten. Het centrale thema in zijn oeuvre, de dood, is omgeven met paradoxen en ambivalenties op het gebied van religie, maatschappelijke kwesties, et cetera. Daarmee raakt de dood steeds aan persoonlijke vlakken van zowel de auteur, als de personages en de negentiende-eeuwse lezer. De dominee bedient zich daarnaast vaak van ironie als het om de dood en het sterven gaat, waardoor het lijkt alsof hij wilt spotten met de door paradoxen omgeven dood. Ik wil nu onderzoeken hoe zijn verbeeldingen van de dood in zijn teksten functioneren:

Hoe functioneren de representaties van de dood, het sterven en de sterfelijkheid in François HaverSchmidts *Snikken en grimlachjes*, *Familie en kennissen* en zijn preken en voordrachten, en welke literaire technieken worden hiervoor aangewend?

Daarnaast heb ik nog een deelvraag opgesteld, omdat er toch rekening gehouden moet worden met het feit dat we met verschillende tekstsoorten hebben te maken. Er moet niet alleen een onderscheid gemaakt worden tussen proza en poëzie, maar ook tussen teksten die waren bedoeld om voorgedragen te worden en teksten die dit orale aspect niet bezitten:

Is er in HaverSchmidts werk sprake van wisselwerking tussen de representaties van de dood en de verschillende tekstsoorten, en zo ja: hoe dan?

4. Methode

Om mijn onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden, zal ik enkele verhalen, preken, voordrachten en gedichten interpreteren aan de hand van een structuralistische tekstanalyse, waarbij ik vooral zal letten op de literaire eigenschappen: narrativiteit, ruimte, tijd, metaforiek, et cetera. Voor deze analyse zal ik gebruik maken van *Literair mechaniek*.⁶³

Voor de gedichten hanteer ik Mathijssen en Welsinks uitgave van *Snikken en grimlachjes* uit 2003. Zij hebben de eerste druk als basistekst gekozen, omdat die het meest authentiek is „in die zin dat hij het dichtst bij de studentenoorsprong van de poëzie staat” en HaverSchmidt deze druk zorgvuldig heeft nagekeken.⁶⁴ Voor de verhalen maak ik gebruik van Mathijssens uitgave van *Familie en kennissen* uit 1994. Deze uitgave heeft de laatste, geautoriseerde druk als basistekst gekozen en is daardoor uitgebreider dan eerdere versies. Het bevat sowieso alle drie de inleidingen van de drie bijbehorende drukken. Bovendien heeft HaverSchmidt nog zes verhalen toegevoegd die daarvoor enkel in tijdschriften of almanakken waren verschenen. Voor de preken en voordrachten gebruik ik Nieuwenhuys’ *De dominee en zijn worgengel* uit 1994. Aangezien hij vooral gebruik heeft gemaakt van de Collectie HaverSchmidt en de kennis van enkele bekenden van de auteur, geeft dit boek, mijns inziens, het beste beeld van HaverSchmidts documenten. Dit is bovendien een geheel herziene en zeer vermeerderde druk van de uitgave uit 1964, en bevat dus een nog uitgebreider overzicht van HaverSchmidts oeuvre.

Vervolgens heb ik een selectie gemaakt van de verhalen, preken, voordrachten en gedichten die ik ga analyseren. Die selectie is gebaseerd op twee belangrijke criteria. Allereerst heb ik gekeken in welke teksten de dood en het sterven aanwezig is. Aangezien dit zeer vaak het geval is bij HaverSchmidts teksten heb ik nog een tweede criteria opgesteld, namelijk: zijn de dood en het sterven in de tekst een representatie van iets anders dan de dood of de sterfelijkheid zelf? Zoals al uit het theoretisch kader bleek, stelt Garrett dat het sterven in literaire teksten vóór de negentiende eeuw niets meer is dan ‘to be suddenly removed from the scene’.⁶⁵ Pas daarna wordt de dood in de literatuur verbonden aan de identiteit van het stervende personage, en levert het een bepaalde beeldspraak en stijl op. Aan de hand van deze analyse ben ik tot de volgende selectie van teksten gekomen, die ik in het volgende hoofdstuk in onderstaande chronologische volgorde zal analyseren:

Uit *Snikken en grimlachjes*:

- Immortellen (1850-1852): ‘XXXIII’, ‘LX’, ‘LXXXIV’, ‘XCVI’, ‘C’
- Tijgerlelies (1851-1853): ‘Aan Rika’, ‘Aan Hedwig’
- Romancen: ‘Liefdewraak’, ‘De Zelfmoordenaar’, ‘De Friesche poëet’, ‘Jan van Zutphen’s afscheidsmaal’, ‘Drie studentjes’

Uit *Familie en kennissen*:

- ‘Een groot man en een goed man’
- ‘De pastorie van mijn grootvader’
- ‘Mijn ouders huis’

⁶³ Boven, E. van & G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. 2^e, herz. dr. Bussum 2008.

⁶⁴ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p.139.

⁶⁵ Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984, p. 9.

- 'Tante Mientje en tante Bet'
- 'Mijn broertje'
- 't Was Sinterklaas'
- 'Ik heb een wonderlijken droom gehad'

Uit De Dominee en zijn Worgengel:

- Preken: document nr. 86, 94-95, 96, 101, 103, 110, 113, 114, 121, 123, 130-131, 135, 140, 147, 150, 151, 155, 158, 161, 164, 166, 168, 172
- Voordrachten: document nr. 59, 66, 77, 79

5. Analyse en interpretatie

In dit hoofdstuk analyseer ik de uitgekozen verhalen, preken, voordrachten en gedichten uit *Snikken en grimlachjes*, *De dominee en zijn worgengel* en *Familie en kennissen*. Vervolgens zal ik deze tekstanalyses interpreteren en terugkoppelen naar de theorie over representaties van de dood in negentiende-eeuwse literatuur.

5.1 *Snikken en grimlachjes*

In deze paragraaf zal ik enkele gedichten uit *Snikken en grimlachjes* analyseren. Voordat ik dit doe, wil ik eerst nog kort ingaan op een belangrijk onderdeel van deze bundel, namelijk de mystificatie rondom Piet Paaltjens.

De inleiding waarmee *Snikken en grimlachjes* aanvangt, de 'Levensschets', is geschreven door HaverSchmidt zelf. Hij presenteert zich als een vriend van Paaltjens die hem heeft gevraagd biograaf-editeur te zijn voor de dichtbundel en speelt hiermee in de inleiding. Allereerst doet hij dit door Paaltjens te laten lijken op hemzelf. Hij studeert net als HaverSchmidt in Leiden, woont op de Hoogewoerd boven een doodbidder en komt waarschijnlijk uit Friesland. Hier lijkt sprake te zijn van een dubbelganger, zoals die al eerder aan bod kwam bij Stewarts en Bronfens concept van vervanging, of *death by proxy*. Stewart stelt dat de sterfscène van de dubbelganger van de protagonist tegelijkertijd een verbeelding is van de dood van de protagonist zelf én uiteindelijk die van de lezer. Ik heb dit vervolgens verbonden aan de psychoanalytische aanname dat de dubbelganger kan worden gezien als een afweermecanisme om bepaalde onbewuste driften van het Zelf die met elkaar in conflict zijn te onderdrukken. Hier is dan, volgens Bronfen, sprake van een symptoom. De dood en het sterven zijn te gevaarlijk en te pijnlijk voor het Zelf en moeten dus verdrongen worden. Het is echter te sterk om verdrongen te worden en moet dus geuit worden. De dood van een dubbelganger werkt op dezelfde wijze. Door de dood via de kunst op een dubbelganger te projecteren, kan zowel de protagonist als het publiek zich fascineren voor de verbeelding van de dood. Wij overleven de sterfscène namelijk en wanen ons daardoor even onsterfelijk. Tegelijkertijd worden wij geconfronteerd met onze eigen sterfelijkheid. Naar aanleiding van deze opmerkingen is het dus belangrijk om bij de analyse en interpretatie van Paaltjens' gedichten steeds te beseffen dat het hier om zo'n zelfde spel met een dubbelganger gaat. In de verbeelding van de dood, sterfscènes en sterfelijkheid in *Snikken en grimlachjes* kan de lezer dus ook de dood of sterfelijkheid van HaverSchmidt en die van zichzelf lezen. Zowel de auteur als het publiek kan genieten van de morbide gedichten, sterven met de ik-figuur, en uiteindelijk toch de sterfscène overleven. Tegelijkertijd krijgen wij in deze openbaring informatie over de dood en het sterven, en worden wij dus geconfronteerd met onze eigen sterfelijkheid. De projectie van de dood en het sterven op een ander lijkt de enige manier te zijn waarop wij kunnen omgaan met deze paradox tussen de levens- en de doodsdrijf die ons handelen zo sterk bepaalt. HaverSchmidt bedient zich bovendien van ironie om met deze tegenstrijdigheden te kunnen leven, zoals blijkt uit de volgende opmerkingen aan het einde van de 'Levensschets':

Maar ik wil toch wel weten, dat ik de verzen van Piet meer akelig vind dan mooi.
Ik vind er ook geen zedelijke strekking in.
Als ik aan het dichten ging, zou ik het anders doen.⁶⁶

⁶⁶ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 11.

De ironische rol die HaverSchmidt speelt in de totstandkoming van *Snikken en grimlachjes* blijkt bovendien uit de keuze van de gedichten. In de Immortellen-cyclus zijn de gedichten zo genummerd dat het lijkt alsof er enkele gedichten missen. Het is net of HaverSchmidt hier een selectie heeft gemaakt.

Dit ironische spel met zijn alter ego is zeer belangrijk voor mijn analyse, omdat het een heel ander licht werpt op de verbeeldingen van de dood en het sterven. Spot creëert in zekere zin afstand van de tekst, waardoor men kan omgaan met datgene dat zo ongezond is voor onze psyche: de dood en de paradoxen waarmee het omgeven is. Zelfs gruwelijke gedichten als 'De zelfmoordenaar' worden fascinerend en humoristisch als men bedenkt dat het is geschreven door HaverSchmidts dubbelganger. Dit heeft niet alleen te maken met het concept van vervanging, maar ook met de ironische invulling van dit alter ego. Paaltjens wordt omschreven als een ongelukkige 'bleeke jongeling' die spot met datgene wat hem dierbaar is. Hij dweept met de onbereikbare liefde, de trouweloze vriendschap, de dood en zelfmoord. Het 'miskend genie', zoals hij wordt genoemd in de inleiding, en zijn poëzie wordt bovendien nooit echt begrepen. Paaltjens lijkt een soort ironische personificatie van de negentiende-eeuwse Weltschmerz en Sehnsucht te zijn. Ook hierdoor wordt de literaire verbeelding van de dood als iets paradoxaals en bespottelijks benadrukt, omdat de teksten door zo'n ironisch figuur zijn geschreven.

5.1.1 Gedichten: Immortellen (1850-1852)

De eerste cyclus van de dichtbundel zijn de 'Immortellen'. De titel van deze cyclus is al zeer opmerkelijk, omdat het verwijst naar het soort bloemen dat niet verwelkt en vaak in grafkransen wordt gebruikt. Er zit een interessante paradox in het leggen van een krans met onsterfelijke bloemen bij het stoffelijk overschot van een sterfelijk persoon. In de christelijke context verwijzen deze bloemen dan ook naar het idee dat het lichaam na de dood sterft, maar de ziel blijft voortbestaan. Je zou dan kunnen zeggen dat de gedichten, net als de bloemen, een soort onvergankelijke nagedachtenis of herinnering uitdragen aan datgene dat is gestorven. Wat datgene is, zal uit de analyse blijken.

Het eerste gedicht dat ik zal analyseren, is 'Immortelle XXXIII'. De ik-figuur in dit gedicht lijkt, volgens de eerste twee regels, gevoelloos te zijn. Hij is niet meer ontvankelijk voor emoties: 'Mijn hart was toegevroren, / Mijn tranen vloeiden niet meer'.⁶⁷ In de daaropvolgende regels ziet hij echter een vrouw waar hij meteen verliefd op wordt. Haar 'gloeiende blikstraal' raakt hem, waardoor zijn hart smelt en zijn tranen weer vloeien. In de laatste strofe wordt de dood aan de liefde verbonden:

O ware ik toch verdronken
In den bitterzilten vloed!
In liefdetranen, hoe brak ook,
Te smoren, is honingzoet.⁶⁸

De ik-figuur spot hier met zijn eigen verliefdheid door gebruik te maken van een hyperbool: hij wil verdrinken in zijn eigen tranen die voortkomen uit zijn verliefdheid. 'Den bitterzilten vloed' is hier een hyperbool voor de stroom van 'liefdetranen'. Het lijkt hier om een soort doodsverlangen te gaan. De ik-figuur wil namelijk zwelgen en uiteindelijk verstikken in zijn

⁶⁷ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 22.

⁶⁸ Idem, p. 22.

verliefdheid. De zoutheid van zijn tranen vormt vervolgens een antithese met 'honingzoet'. Daarmee komt de paradoxale aard van het doodsverlangen naar voren: hoe vreselijk ('brak') dit verlangen enerzijds is, anderzijds is het verrukkelijk ('honingzoet'). De dood wordt hier dus, aan de hand van de hyperbool en de antithese, verbeeld in het paradoxale doodsverlangen dat uit de liefde voortkomt.

Al snel blijkt echter dat de vrouw waar de ik-figuur verliefd op is niets doorheeft (' – maar dat zij / Er hoegenaamd niets van vermoedde, / Dat was wel hard voor mij.'⁶⁹), waardoor zijn verdriet des te groter wordt. In 'Immortelle LX' takelt de ik-figuur steeds verder af. In de eerste strofe merkt de kapper op dat hij al grijs wordt. De kleermaker ziet in de tweede strofe hoe mager de ik-figuur is geworden als hij zijn maten opneemt. Hij wordt in de derde strofe weggestuurd bij een restaurant, omdat zijn ingevallen gezicht andere gasten doet denken dat ze te weinig eten krijgen. In de vierde strofe wordt zelfs al gesproken over wie zijn doods-kist gaat dragen. Toch kan dit alles de ik-figuur niets schelen, omdat zijn grote liefde juist net de enige is die dit niet opmerkt. De liefde is hier dus onbereikbaar en illusoir. Het bezorgt de ik-figuur veel liefdesverdriet en doet hem, zo lijkt het, uiteindelijk vergaan. Die vergankelijkheid wordt verbeeld in zijn grijze haren, zijn magerte, zijn holle kaak en zijn begrafenis. Het gedicht draagt het idee uit van de romantische dichter die sterft aan een gebroken hart, maar spot hier wel mee. Die spot zit vooral in de overdrijving van het verdriet van de ik-figuur. Dat verdriet is zo groot dat hij ervan vergrijst en vermagert. Er worden zelfs al dingen voor zijn begrafenis geregeld, waardoor de dichter met een been in zijn graf lijkt te staan. In dit gedicht is de dood en het sterven dus niet alleen een verbeelding van de vergankelijkheid, maar vooral een ironische representatie van het immense verdriet dat de onbereikbare, illusoire liefde veroorzaakt.

Deze ironische verbeelding van de Sehnsucht wordt voortgezet in 'Immortelle LXXIV', waarin de ik-figuur stelt dat de liefde, vriendschap en trouw overleden zijn. Hij is niet alleen teleurgesteld door de liefde, maar ook door vrienden (zie: 'Immortelle IX', 'Immortelle XVI' en 'Immortelle XXV'). De dood is hier dus vooral een verbeelding van de teleurstellingen en illusies in het leven. Hier wordt echter wel weer mee gespot door middel van de hyperbool dat de liefde, vriendschap en trouw gestorven zijn. Dan stelt hij nog dat hij er al lang van in de rouw is, waardoor deze hyperbool voortgezet en benadrukt wordt. De tweede strofe vormt vervolgens een soort tegenstelling met de eerste strofe:

Neen, spreek mij van 's menschen ellende,
Van al zijn kommer en nood,
En hoe hij zijn broeders leven
Verbittert, - dan lach ik mij dood!⁷⁰

De liefde, vriendschap en trouw uit de eerste strofe vormen een antithese met de ellende, kommer en nood van de mens uit de tweede strofe. De eerste drie zijn positief, maar bleken illusoir. De ik-figuur heeft ze afgezworen, maar heeft er nog wel verdriet van. Hij wil nu enkel nog spreken van negatieve dingen in het leven: dan lacht hij zich dood. Dit is uiteraard ook ironisch bedoeld. De ik-figuur lacht om de ellende, kommer en nood, maar wel als een boer met kiespijn. Het is een grimlach waar woede, verdriet, minachting en bittere spot in zit.

⁶⁹ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 23.

⁷⁰ Idem, p. 27.

Daarmee wordt de dood in dit gedicht dus ook verbeeld als iets bespottelijks. Het is iets om uit te lachen, maar wel op zeer pijnlijke manier.

In 'Immortelle XCVI' wordt de dood en de sterfelijkheid weer gebruikt om het doodsverlangen dat hieruit voortkomt te vertegenwoordigen. Steeds wanneer de ik-figuur een doodbidder ziet lopen, wordt hij gelukkig bij de gedachte dat hij straks ook voor hem uit bidden zal gaan. Hiermee geeft het gedicht niet alleen uiting aan het doodsverlangen, maar ook aan de naderende dood die uit de dood van een ander blijkt. De doodbidder gaat namelijk in de eerste regel uit bidden voor iemand anders. De ik-figuur ziet dit en het doet hem aan zijn eigen toekomstige dood denken. Het feit dat dit hem vrolijk stemt, geeft uiting aan zijn doodsverlangen. Hier wordt overigens wel weer mee gespot door middel van de uitspraak 'Dan slaat mij 't hart zoo blij'.⁷¹ De ironie zit dan in de paradox dat de naderende dood van de ik-figuur hem fysiek doet opleven. Dit komt voort uit zijn doodsverlangen dat in de eerdere gedichten ook al aan bod kwam.

De cyclus eindigt met 'Immortelle C' waarin de ik-figuur alles nog eens samenvat. In de eerste twee strofes staan de illusoire, trouweloze liefde en vriendschap centraal. Zijn geloof in vriendschap, zijn hoop en liefde zijn verdwenen en overleden. De representatie van de dood als de teleurstellingen en illusies in het leven uit 'Immortelle LXXIV' worden hier dus voortgezet. Het verdriet van de ik-figuur heeft niet alleen haat veroorzaakt, maar ook kunst. De 'sombere, bittere liedren' die hij zong, kennen geen gelijke op aarde. Hier lijkt het gedicht uiting te geven aan het verlangen om de dood te verbeelden en te verwoorden. Het gaat hier dan niet om een letterlijke dood, maar om de figuurlijke dood van de vriendschap, de hoop en de liefde. Dit blijkt uiteindelijk niet te werken voor de ik-figuur, zoals blijkt uit de laatste strofe: hij zwijgt nu nog enkel. Maar, ofschoon de liefde, vriendschap, trouw en hoop overleden zijn, blijven de gedichten als immortellen eeuwig voortbestaan.

5.1.2 Gedichten: Tijgerlelies (1851-1853)

De tweede cyclus in *Snikken en grimlachjes* zijn de 'Tijgerlelies'. Het bestaat uit vier gedichten die allen gericht zijn aan liefdes van de ik-figuur. Het betreft echter steeds wel afgewezen liefdes. Hoewel de tijgerlelie in eerste instantie een bloemensoort is, zou je de titel van deze cyclus ook als een binaire oppositie kunnen lezen: 'tijger' wijst op een gevaarlijk roofdier, terwijl 'lelies' eerder een beeld is voor onschuld en vroomheid. De dichter ziet de vrouw dus als een wezen dat onschuldig lijkt, maar uiteindelijk gevaarlijk is. Deze visie op de vrouw als een bedreiging voor de man kwam al eerder aan bod bij Bronfen. Zij stelt dat het vrouwelijke lichaam zich bij uitstek leent voor de verbeelding van de dood, omdat de vrouw in onze cultuur en kunst staat voor de Ander of een bepaalde Andersheid. Ook hier zou je dus kunnen spreken van vervanging. Als in de gedichten de vrouw sterft, moet dat dus weer opgevat worden als de dood van een surrogaat, en uiteindelijk die van de ik-figuur en die van onszelf. Downing beschrijft hoe het vrouwelijke lichaam in de literatuur, net als de dood, staat voor verleiding en de vernietiging van de man. Deze verbeelding functioneert precies als een symptoom: enerzijds wil je het verdringen, omdat deze representatie te gevaarlijk is (vooral voor de man). Anderzijds is het te krachtig om te verdringen en verleidt het je om je er toch mee te confronteren. De auteur maakt, zoals we zullen zien, gretig gebruik van dit concept in deze cyclus.

Het eerste gedicht dat ik behandel, is 'Aan Rika'. De ik-figuur schrijft een gedicht aan een vrouw die hij ziet als de trein waar hij in zit de sneltrein waar zij in zit, passeert. Hij is

⁷¹ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 28.

meteen verliefd op haar, maar wordt vervolgens herinnerd aan de realiteit: hij zal haar nooit meer zien. Hier is dus sprake van een onmogelijke, onbereikbare liefde. In plaats van zijn tragische lot te betreuren, omarmt hij het echter. Dit resulteert in een ironische visie op de liefde. Gaston Franssens analyse van 'Aan Rika' laat precies zien waar dit in zit door het gedicht te bekijken als een ontspoorde liefdesbrief.⁷² Allereerst constateert hij dat de ik-figuur Rika slechts een fractie van een seconde heeft gezien en dus nooit een gedicht aan haar kan schrijven of haar naam kan weten. Daarnaast verwijt hij Rika dat ze engelachtig haar en wonderdiepe blauwe ogen heeft. Dit zijn absurde verwijten, aangezien Rika hier niets aan kan doen. De lezer krijgt dus duidelijke signalen dat hier sprake is van ironie. De titel van de cyclus wordt hier bovendien mee benadrukt: Rika is een tijgerlelie. Ze lijkt onschuldig, maar veroorzaakt met haar beeldschone, verleidelijke uiterlijk enkel leed bij haar slachtoffer. In de laatste strofe wordt deze paradoxale liefde verbonden aan de sterfscène, en meer specifiek aan zelfmoord:

Gij vreesdet mogelijk voor een spoorwegramp?
Maar, Rika, wat kon zaalger voor mij zijn,
Dan, onder helsch geratel en gestamp,
Met u verplet te worden door één trein?⁷³

Het verlangen naar de onmogelijke, onbereikbare liefde mondt hier uit in een fatalistische fantasie: de ik-figuur wil samen sterven met zijn geliefde. Franssen merkt hier overigens zeer scherp op wat er precies wordt gezegd:

Maar nóg ongerijmder is dat de 'ik' vurig hoopt dat de treinen zullen versmelten tot 'één trein', terwijl hij eerder laat vallen dat de trein van zijn geliefde hem 'passeerde'. Dat laatste betekent dat de 'sneltrain' van Rika de tragere 'trein' van de ikfiguur *inhaalt*: de treinen rijden op parallelle sporen. De verhoopte catastrofe móet daardoor wel uitblijven, want Paaltjens verlangt naar het onmogelijke - twee parallelle lijnen die elkaar snijden.⁷⁴

Het sterven wordt hier dus verbeeld door deze fatalistische fantasie die je met je geliefde deelt. Dit doodsverlangen komt voort uit de onbereikbare liefde. Hierin schuilt een soort aanklacht tegen de tijd die niet kan worden stilgezet om deze liefde te bereiken. Het is bovendien een beeld voor de illusie van de moderne techniek. De sneltrain zou moeten zorgen voor betere communicatie, waardoor mensen dichterbij elkaar zouden komen. Dit blijkt echter niet het geval te zijn: de techniek is te snel en te onpersoonlijk om iemand daadwerkelijk te leren kennen.⁷⁵ Deze sterfscène verbeeldt hier dus het verlangen te sterven met je liefde, dat voortkomt uit het feit dat die liefde in deze wereld onmogelijk is. Dit is echter wel nog steeds een ironische representatie, vanwege het zojuist beschreven absurde

⁷² Franssen, G., 'Een ontspoorde liefdesbrief'. In: Y. van Dijk (ed.), *'Geloof mij Uw oprechte en dankbare Vriend'. Brieven uit de Nederlandse letteren, verzameld en van commentaar voorzien door vrienden van Marita Mathijssen, 30 oktober 2009*. Geraadpleegd via:

http://www.dbnl.org/tekst/dijk069math01_01/dijk069math01_01_0016.php

⁷³ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 34.

⁷⁴ Franssen, G., 'Een ontspoorde liefdesbrief'. In: Y. van Dijk (ed.), *'Geloof mij Uw oprechte en dankbare Vriend'. Brieven uit de Nederlandse letteren, verzameld en van commentaar voorzien door vrienden van Marita Mathijssen, 30 oktober 2009*. Geraadpleegd via:

http://www.dbnl.org/tekst/dijk069math01_01/dijk069math01_01_0016.php

⁷⁵ Idem.

karakter van het gedicht. Dat komt overigens nog het beste naar voren in de vraag 'Gij vreesdet mogelijk voor een spoorwegramp?'.⁷⁶ De ik-figuur lijkt hier niet te begrijpen waarom zijn geliefde deze ramp en de dood die hierop volgt, zou vrezen: wat is nou zaliger dan twee treinen die samensmelten en hen samen verpletten? In deze vraag schuilt het ironische, absurdistische doodsverlangens.

Het tweede gedicht dat ik zal analyseren, is 'Aan Hedwig'. Dit gedicht geeft weer uiting aan de titel 'Tijgerlelies'. Hedwig is namelijk iemand die met haar 'zoet, valsch, arm handje' het geluk van de ik-figuur ombrengt, blijkt de eerste drie strofes. Vervolgens brengt zij in de drie daaropvolgende strofes zijn doodsverlangens weer naar boven. In de laatste strofe blijkt dat de ik-figuur, net als in 'Immortelle XXXIII', hier maar al te graag in zwelgt en Hedwig wil meesleuren in deze verlangens en fantasieën. Aangezien dit verhaal in dit gedicht wordt verbeeld aan de hand van de dood, leent deze tekst zich perfect voor mijn analyse. Allereerst wordt het innerlijk van het ik-figuur verbeeld door de tegenstelling van 'een vrolijk marktplein' en 'een kerkhof'. Eerst was hij gelukkig en vrolijk, totdat hij Hedwig ziet en verliefd wordt. Deze liefde blijkt echter al snel, om onbekende redenen, een illusie te zijn, want zijn verliefdheid wordt verbeeld als het ombrengen van zijn geluk. De ik-figuur biecht dan ook meteen op aan Hedwig dat zij zich heeft gegeven aan een weduwnaar. Hier komt weer het thema van de rouwende ik-figuur uit 'Immortelle LXXXIV' naar voren. De liefde, het geluk en de hoop zijn gestorven, waardoor de ik-figuur nu weduwnaar is. Deze hyperbool toont weer het ironische karakter van het gedicht en dus van zijn gevoelsleven. Er wordt hier gespot met de Sehnsucht en de Weltschmerz van de negentiende-eeuwse dichter.

Vervolgens wordt duidelijk dat de vrouw wiens hand dit alles heeft veroorzaakt met haar andere hand alle dode dromen van de ik-figuur weer doet ervaren. De dode dromen lijken een representatie te zijn voor de fatalistische fantasieën en doodsverlangens die we in 'Aan Rika' ook al zagen. Zij doet dit echter wel door met haar 'dartle hand' een 'onbarmhartig-smeltende klaviërgeluid' te spelen op de piano. De 'dartle hand' staat hier dus weer voor de onschuldigheid van de vrouw, terwijl het 'onbarmhartig-smeltende' pianospel staat voor haar predatorgedrag. De vrouw is, volgens de ik-figuur, een soort femme fatale die hem met haar onschuldige uiterlijk verleidt en onverwachts al het geluk smooit en het doodsverlangen in hem wakker schudt.

Het gedicht eindigt met dezelfde fatalistische fantasie als 'Aan Rika': de ik-figuur wil Hedwig meesleuren in deze fantasie. Dit doodsverlangen wordt verbeeld door een grafgewelf, waarin hij haar laat verstikken in stikstof en uiteindelijk lachend met haar sterft. Het feit dat zijn ziel dreunt van zijn laatste lach toont weer aan dat de ik-figuur hier spot met zijn eigen gevoelens en de liefde. Het geeft bovendien uiting aan de verbeelding van de dood als iets bespottelijks.

5.1.3 Gedichten: Romancen

De laatste cyclus, de 'Romancen', betreft een aantal lange, verhalende gedichten. Een romance is oorspronkelijk een verhalend, heroïsch-historisch gedicht. Later vielen ook gedichten of zelfs verhalen over de liefde en avontuur hieronder.⁷⁷ De gedichten uit deze cyclus lijken wat dat betreft, zo zal blijken uit de analyse, goed te passen bij deze naam. De

⁷⁶ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 34.

⁷⁷ Idem, p. 90.

gelukkige afloop die de oorspronkelijke romancen meestal hebben, komt in Paaltjens' gedichten echter niet voor. Daarmee lijkt hij dit genre te willen parodiëren.

Het eerste gedicht dat ik wil analyseren, is 'Liefdewraak'. De tekst begint met een citaat uit het gedicht 'Jenny' van J.L. van der Vliet. Het gedicht gaat over een jonkvrouw die de liefde van haar aanbidder ontkent en uiteindelijk door hem wordt neergestoken met een dolk.⁷⁸ De dood wordt hier verbeeld als een misdaad, namelijk de moord op de geliefde, die voortkomt uit de miskende liefde. Die liefde wordt hier gepersonifieerd als de moordenaar die het wraakvuur aansteekt, een dolk in de borst van de geliefde steekt, hem vergiftigt en doodschiet. Daarna gaat het gedicht over in het verhaal van een jongeling die in de winter bij het raam van zijn geliefde aan haar zijn liefde verklaart. Net als in 'Jenny' wordt deze liefde echter niet erkend, waardoor ook in zijn hart het wraakvuur wordt aangestoken. De manier waarop vervolgens wraak wordt genomen, wijkt echter enigszins af van Van der Vliets romance:

Dat wekt in 't eind des jonglings toorn.

Zijn oogen schieten vuur;

En aan zijn mond ontstijgt de kreet:

'Ha! dat betaalt ge duur!'

En vol van wraak buigt hij zich neer,

Pakt fluks een sneeuwbal saâm

En werpt hem, paarsch van nijdigheid,

Bij 't liefje door het raam;⁷⁹

De hooggestemde gevoelens van de eerste strofen en de bijna heroïsche moord die hieruit voortkomt, wordt met deze twee strofen belachelijk gemaakt doordat het tegenover iets banaals als een sneeuwbal wordt geplaatst. Hier is geen sprake van een woedende aanbidder die zijn geliefde doodsteekt met een dolk of haar vergiftigt. Hier gooit de miskende enkel een sneeuwbal door haar raam. Aan de hand van deze humoristische anticlimax spot de auteur met de illusoire liefde en de moordlust die hierdoor wordt veroorzaakt. De representatie van de dood als de moord op een geliefde is hier dus weer ironisch bedoeld. Dit wordt nog eens benadrukt als de dichter in de laatste strofe wegloopt en droevig de eerste regels van 'Jenny' zingt.

In het tweede gedicht dat ik wil analyseren, 'De zelfmoordenaar', staat de dood in de vorm van zelfmoord centraal. De romance vertelt het verhaal van een man die in de herfst door het bos dwaalt en zich uiteindelijk verhangt aan een boom. Terwijl het kouder wordt en de winter komt, blijft hij hangen. Het is interessant om te zien hoe de ruimte hier wordt gebruikt om de dood vorm te geven. Als de man zich verhangt, is het namelijk koud en herfstig. De staat waarin de natuur zich dan verkeert, lijkt de eenzaamheid en woede van de man te reflecteren. Als hij sterft, wordt het stil en nog kouder in het woud. De kilte en stilte van de natuur is dan een weerspiegeling van die van het lijk dat aan de boom hangt. Deze verbeelding heeft overigens weer een ironische ondertoon, blijktens de volgende opmerking: 'En intusschen / Hing maar steeds aan zijn tak, / Op zijn doode gemak, / Die mijnheer, tot

⁷⁸ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 126.

⁷⁹ Idem, p. 41.

verbazing der musschen'.⁸⁰ 'Op zijn doode gemak' moet hier uiteraard letterlijk en figuurlijk worden opgevat. Het feit dat zijn aanwezigheid de mussen verbaasd, benadrukt de ironische aard van het gedicht. Mussen zijn tenslotte dieren die niet zoiets kunnen voelen of uiten als verbazing. Hun verbazing maakt de zelfmoord van de ik-figuur belachelijk en bespottelijk.

Vervolgens komt de lente en daarna de zomer. De warmte en vruchtbaarheid van de natuur reflecteert vervolgens het verliefde stelletje dat het bos betreedt. Zij gaan zitten onder de boom waaraan de man zich heeft verhangen. Tijdens het vrijen, valt de laars van zijn verteerde been op het stel. Zij kijken naar boven en zien het geraamte van de zelfmoordenaar hangen. Op deze manier verbindt de auteur weer de liefde aan de dood. Ook dit verband wordt echter meteen geïroniseerd:

In een wip was de lust
Om te vrijen gebluscht
Bij het paar. Zelfs geen woord dorst het spreken.
't Zag van schrik zóó spierwit
Als een laken, wen dit
Reeds een dag op het gras ligt te bleeken.⁸¹

De ironie zit vooral in het feit dat de huidskleur van het stel bij het zien van het lijk wordt vergeleken met de witheid van een laken dat ligt te bleken op het gras. Door de verbeelding van de dood in deze alledaagse, huiselijke context te plaatsen, laat de auteur de lezer weten dat dit niet serieus bedoeld is. Hierdoor wordt ook de liefde, de dood en het verband hiertussen bespot. Er lijkt overigens een soort woordgrapje te zitten in de eerste twee regels van deze strofe. 'In een wip' kan hier letterlijk worden opgevat als 'meteen', maar ook figuurlijk als een andere term voor 'vrijen'.⁸²

In 'De Friesche poëet' komt het zelfmoordthema terug. Dit gedicht gaat over een Friese, bleke poëet die met de boot van Stavoren naar Enkhuzen vaart. Al snel blijkt dat hij depressief en levensmoe is. Dit wordt niet alleen gekoppeld aan het lot van de kunstenaar, blijkens de vierde strofe, maar ook aan zijn vaderland dat verbasterd is. De dichter is droevig, omdat de Friese taal amper wordt gesproken en de typisch Friese gewoonten niet meer in stand worden gehouden. Verdrietig dat zijn vaderland niet meer is wat het was, verlaat de dichter Friesland en springt uiteindelijk van de boot. Hierop volgt de geschiedenis van Oud-Staavren, een Fries stadje dat uiteindelijk is vergaan in de Zuiderzee. De dichter die zojuist zelfmoord heeft gepleegd, komt in deze stad terecht. De verdrinken koopstad blijkt nog te bestaan, maar nu onderwater. De man herleeft bij de aanblik van zijn vertrouwde vaderland. Hij komt een mooie Friezin tegen die hem snel meeneemt naar haar huis waar verse lucht is. De dichter wordt echter al snel achterdochtig en vraagt zich af of zij wel degelijk een Friezin is: zij spreekt geen Fries en draagt bovendien geen oorijzers, zoals traditionele Friezinnen deden. De dichter ergert zich zo vreselijk aan het feit dat zijn vaderland zelfs onderwater verbasterd is, dat hij haar huis uitstormt. Al snel wordt hij opgegeten door de haaien.

⁸⁰ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 46.

⁸¹ Idem, p. 47.

⁸² Het is niet duidelijk of 'wip' in de negentiende eeuw ook al de connotatie had van 'vrijen'. Deze betekenis van 'wip' komt in *Woordenboek der Nederlandse Taal* (geraadpleegd via: <http://gtb.inl.nl/>) in ieder geval niet voor. Of hier dus daadwerkelijk sprake is van een woordgrap is onduidelijk.

De dood wordt dus verbeeld in de twee zelfmoorden van de Friese dichter. Die zelfmoord komt beide keren voort uit verdriet over zijn verbasterde vaderland. Bij de eerste zelfmoord wordt dit gerepresenteerd in zijn laatste woorden, waarin hij zijn woede uitspreekt over het feit dat zijn Friesland niet meer is wat het ooit was. De tweede zelfmoord zit echter iets complexer in elkaar. Deze passage zou namelijk ook opgevat kunnen worden als een soort onderbewuste droom van de dichter voordat hij sterft. Zoals al uit het theoretisch kader bleek, wordt vaak gedacht dat de drenkeling voor zijn dood nog een soort openbaring krijgt. Dat lijkt hier ook het geval te zijn. In deze openbaring zit de essentie van het bestaan van de drenkeling, namelijk zijn nationaliteit. Dit moment openbaart overigens niets nieuws voor de dichter, maar beaamt enkel wat hij al wist: zijn vaderland is verbasterd. Dit is voor hem aanleiding om voor de tweede keer zelfmoord te plegen. Deze keer wordt hij opgegeten door de haaien en sterft hij een minder heroïsche dood dan de eerste keer. Hier wordt overigens weer mee gespot aan de hand van de laatste zin: 'Nog een korte strijd, - en de haaien / verdeelen hun zangrigen buit'.⁸³ Niet alleen de hooggestemde gevoelens van de dichter over zijn Friesland, maar ook zijn dood krijgen hierdoor een ironische ondertoon. In die zin, en dus in zijn dood, zit de essentie van het bestaan van de drenkeling.

In 'Jan van Zutphen's afscheidsmaal' wordt de dood gepersonifieerd als een minstreel die bij Van Zutphens deur staat te zingen tijdens zijn afscheidsfeest. 'Afscheid' kan daarbij al gezien worden als een soort representatie voor de dood. Figuurlijk gezien nemen alle studievrienden namelijk afscheid van elkaar en van hun studententijd. Het afscheid staat dan vooral voor de teleurstellingen van het leven na de studententijd. Letterlijk gezien nemen ze ook afscheid van Van Zutphen die binnenkort moet vechten in verre landen en wellicht nooit meer terugkomt ('waar al menig / Zich een heldengraf heeft gedolven'⁸⁴).

Tijdens het feest merkt Melchior, een vriend van Van Zutphen, op dat er een dode minstreel aan zijn deur staat. Van Zutphen is echter niet bang voor de minstreel en daagt hem uit binnen te komen zingen. Dan volgt een zeer interessante beschrijving van de dode minstreel die, volgens HaverSchmidts aantekeningen, eigenlijk Piet Paaltjens is.⁸⁵ Hij wordt verbeeld als een lijk met bleke wangen ('marmere koonen'), een blik in zijn ogen van een 'afgrond van onpeilbaar zielelijden' en een grimlach die zich om zijn lippen krult. De minstreel draagt verder een krans van grafbloemen in zijn haar en bespeelt met zijn dode vingers een harp van doodkistenhout. De snaren worden enkel gezien door de geestenblik, waarmee de tekst lijkt te zeggen dat de boodschap of de verbeelding van de dood verborgen is of in ieder geval niet tastbaar. Het is geen letterlijke, maar een indirecte verbeelding. De dode minstreel lijkt hier dan ook een representatie te zijn van de kille, doodse maatschappij die de ex-student staat te wachten na zijn studententijd. Dit wordt niet alleen verbeeld door zijn uiterlijk, maar daarnaast door de manier waarop hij deze maatschappij vertegenwoordigt. De minstreel staat aan de deur van de ex-student en is daarmee dus iets dat hem letterlijk en figuurlijk staat te wachten. De kilheid en doodsheid van de maatschappij wordt bovendien gereflecteerd in de doodsheid van de harp en de vingers die de harp bespelen. Aan het einde van het gedicht wordt weer gespot met dit idee van een teleurstellende, kille maatschappij:

⁸³ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 54.

⁸⁴ Idem, p. 55.

⁸⁵ Idem, p. 133.

Wee! Daar opent de minstreel zijn lippen;
Daar... Het sieraad der clerezije,
Eligius, schiet plots onder tafel. –
Dat komt van de malvezije!⁸⁶

De hooggestemde beschrijving van de verbeelding van de kille maatschappij als dode minstreel wordt hier tegenover een bange, dronken student gezet. Op deze manier toont de tekst weer dat de lezer deze representatie ironisch moet opvatten.

Ten slotte wil ik nog ingaan op de representatie van de dood in het gedicht 'Drie studentjes'. Het gedicht begint met het oude kinderliedje 'Van zeven kikkertjes', waar in de eerste strofe een eigen draai aan wordt gegeven:

Daar waren eens zeven kikkertjes
Al in een groene sloot,
Toen kwam er een boer op klompen aan –
En die trapte ze allemaal dood.

Daar waren eens drie studentjes
Drie vrienden in lust en in nood;
Ze sprongen zoo moedig de wereld in,
En de wereld – trapte ze dood.⁸⁷

Het kinderliedje begint vrolijk, maar plotseling komt er een boer aan die ze doodtrapt. De dood is daarmee vooral iets hards, kils en onverwachts. In Paaltjens' gedicht wordt dit beeld overgeheveld naar de maatschappij. De dood wordt hier verbeeld in de kille, harde maatschappij die drie moedige, maar enigszins naïeve studentjes veroordeelt en doodtrapt. Hier hoeft de dood niet letterlijk opgevat te worden, maar betreft het, net als in 'Jan van Zutphen's afscheidsmaal', ook de teleurstellingen die de student na zijn studententijd meemaakt in de maatschappij.

In de hierop volgende strofen wordt teruggedacht aan die tijd. Tijdens een reünie blijkt hoe goed deze tijd was als het leven dat zij nu leiden hier tegenover wordt gezet. Er wordt gesproken over 'het lijden dezer eeuw' en de slechtheid van de mens. Hierop zweren de moedige ex-studenten dat zij de wereld en de mensheid zullen redden van domheid en tirannie. Deze heldhaftigheid wordt echter meteen tegengesproken in de daarop volgende strofe, waarin de eerste strofe van het gedicht weer wordt herhaald. Dit thema van het kille, harde leven wordt verderop extra benadrukt:

Want breken wil hem het zijne [hart],
Als hij denkt, hoe oneindig veel groots
De klauw der wereld reeds smakte
In den killen afgrond des doods.

Nam ze ook niet zijn dichterdroomen
Wreeddaardig bij een been
En sloeg hun de hersens te pletter
Tegen den werkelijkheidssteen?

Zijn gezang, dat de objectiveering
Van de idee der wereldsmart was,

⁸⁶ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p, p. 59.

⁸⁷ Idem, p. 60.

Zette zij 't niet met de verzen
Van – ∪ in ééne klas?⁸⁸

Hierin wordt de dood niet alleen verbeeld in de kille afgrond die de harde, doodse maatschappij voorstelt, maar bovendien verbonden aan de rationaliteit. Die wordt verbeeld in 'den werkelijkheidssteen' waartegen de maatschappij de hersens van de jongeling slaat. Dit wordt vervolgens tegenover de jonge dichter gezet die zingt over de Weltschmerz. De maatschappij zet zijn verzen om in een trochee, waarmee de tekst lijkt te zeggen dat de kunst gerationaliseerd wordt. De dood als een kille maatschappij is dus niet alleen hard en compromisloos, maar ook te rationeel. Er lijkt geen plek te zijn voor emoties.

Vervolgens wordt verteld wat er uiteindelijk is gebeurd met de studenten. De eerste is gestorven voor de waarheid in het 'land der vampyrs / En der kruipende slangen'. Dit lijkt een metafoor te zijn voor een land waarin tirannie heerst. De tweede is vermoord door padden en wespen in de strijd tegen vooroordeel en domheid. De padden en wespen zijn hier een metafoor voor het vooroordeel respectievelijk domheid. Van de laatste wordt gezegd dat hem nog het ergste lot was beschoren. Hij krijgt een belangrijke baan en trouwt met een rijke, lelijke vrouw. Hij heeft al zijn idealen van vrede en vrijheid weggegooid en ingeruild voor een paar witte dassen. Toch is hij niet gelukkig met dit leven:

Slechts als hij een ouden makker
Op het slagveld verbloeden zag,
Dan weerlichtte er plots om zijn lippen
Een vreemde, geheimvolle lach;

Een lach, nog oneindig veel fletser
Dan die lijkengrimlach, dien Jan
Van Beers eens den mond zag plooiën
Van zeker ziekelijk jongman;

Een lach, die getuigde van lijden,
Zóó gruwzaam, zóó peilloos diep,
Dat die hem loeg mocht bidden,
Dat ook hij den heldendood sliep,⁸⁹

Het geluk zit hier dus in de heldhaftige dood van zijn kameraden die voor hun idealen sterven. Dit wordt ervaren als iets moois, blijkens de eerste regel van de laatste strofe ('Den schoonen dood der vrienden'), terwijl het gecompromitteerde leven van de laatste student wordt ervaren als het meest vreselijke dat iemand kan overkomen. De dood van zijn vrienden maakt hem aan het lachen, maar niet zomaar: het is een lijkengrimlach. Hier wordt dus weer gespot met de dood.

5.2 Interpretatie gedichten: Snikken en grimlachjes

Uit de analyse van de gedichten uit Paaltjens' dichtbundel zijn enkele belangrijke representaties van de dood en het sterven naar voren gekomen. Het is opvallend dat de

⁸⁸ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p, p. 64.

⁸⁹ Idem, p. 66.

dood vaak verbonden wordt aan de liefde. In de Immortellen-cyclus is regelmatig sprake van de onmogelijke, onbereikbare of illusoire liefde. De manier waarop de tekst hier uiting aan geeft, heeft bijna altijd op de een of andere manier te maken met de dood. Hier betreft het dan voornamelijk de verbeelding van doodsverlangens ('Immortelle XXXIII', 'Immortelle XCVI'), de vergankelijkheid ('Immortelle LX') en de naderende dood. Deze romantische verbeelding van liefde en dood wordt echter altijd geïroniseerd. Dit komt volledig overeen met wat HaverSchmidt over Paaltjens in de 'Levensschets' zegt, namelijk dat 'Hoe dierbaarder hem iets is, des te erger pleegt hij er mee te sollen'.⁹⁰ Hij doet dit onder andere aan de hand van hyperbolen, waardoor zijn gevoelsleven zo erg wordt overdreven dat het lachwekkend of bespottelijk is. Hierdoor spot hij meteen met de dood en zijn doodsverlangens. Dit komt wellicht nog beter naar voren in zijn absurdistische, fatalistische fantasieën in 'Aan Rika' en 'Aan Hedwig'. In het eerste gedicht zwelgt hij in de zaligheid van de gedachte te sterven in een spoorwegramp met zijn geliefde, terwijl hij zich in het tweede gedicht doodlacht als hij samen met zijn geliefde sterft. Hier is dus duidelijk sprake van een ironische representatie van het verband tussen de dood en de liefde.

In deze twee gedichten komt overigens nog een ander belangrijk aspect naar voren. De dood wordt hier namelijk geprojecteerd op de vrouw. Die vrouw wordt hier, zoals ook bleek uit de titel van de cyclus, vooral gezien als een onschuldig, maar gevaarlijk wezen. Dit beeld komt steeds terug in de gedichten. Hier lijkt het echter vooral Paaltjens' beeld van de vrouw te zijn en wordt de aanname die Bronfen in de inleiding van *Over her dead body* maakt, beaamt. De verbeelding van de vrouw en het dode lichaam van een vrouw zegt meer over de mannelijke kunstenaar dan over die vrouw zelf. Zij verbindt bovendien de dood van een vrouw aan de dood van de man, wat weer verwijst naar Stewarts idee van *death by proxy*. In de besproken 'Tijgerlelies' wordt hier zeer duidelijk uiting aan gegeven. De ingebeelde dood (of zelfmoord) is in beide gedichten vooral verbonden aan het ironische doodsverlangen van de ik-figuur. Het heeft weinig te maken met de vrouwen zelf. Hun personages worden nauwelijks of niet uitgewerkt in de gedichten, waaruit des te meer blijkt dat de ironische representaties van de dood als doodsverlangens, geprojecteerd in het vrouwelijke lichaam, alles te maken hebben met Paaltjens en niets met de vrouwen zelf. Ook in 'Liefdewraak', waarin de miskende aanbieder uit wraak zijn liefde doodt, heeft de dood van de vrouw vooral te maken met de onbeantwoorde liefde van de dichter zelf. Dit blijkt mede uit de spot die hij hiermee drijft, die uiteraard niet van de vrouw komt, maar van de lijdende dichter die spot met datgene wat hem dierbaar is. De sterfscènes van deze vrouwen moeten dan ook gelezen worden als de dood van de mannelijke auteur HaverSchmidt en het alter ego waarachter hij zich verschuilt. Zij worden tenslotte verleid door deze vrouwen die hen uiteindelijk vernietigen. Deze verbeelding onthult een conflict tussen de onbewuste driften in het Zelf, de levensdrift en de doodsdrijf, en functioneert als een oplossing voor deze paradox. Ten slotte lezen wij dan als publiek hier onze eigen dood en sterfelijkheid in. Het onbewuste deel van de psyche dat te gevaarlijk is en wordt verdrongen, komt terug in de confrontatie met deze representaties: wij zijn allen sterfelijk.

Een ander thema dat regelmatig aan de dood wordt verbonden, is de vriendschap. In de Immortellen-cyclus betreft het dan vooral de trouweloze vriendschap, blijkens 'Immortelle LXXIV' en 'Immortelle C'. De dood wordt hier voornamelijk verbeeld door de overleden vriendschap en trouw, waarvan de ik-figuur al lang in de rouw is. Door deze overdreven verwoordingen spot hij meteen weer met deze gevoelens. Hij moet niks weten

⁹⁰ Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003, p. 7.

van de vriendschap of van trouw, maar lacht zich dood om de ellende en het ongeluk van de mens. Ook hier is sprake van spot: hij lacht, maar het is een bittere grijnslach.

In de geanalyseerde gedichten uit de Romancen-cyclus komt het thema van de vriendschap weer aan bod. Hier wordt de vriendschap echter voorgesteld als iets positiefs. De dood wordt hier dan ook voornamelijk verbonden aan de kille, harde maatschappij waarin deze vrienden na hun studententijd moeten leren leven. Deze representatie wordt wel weer geïroniseerd door het te personifiëren als een dode, grijnslachende minstreel (zie: 'Jan van Zutphen's afscheidsmaal') of door het te verwoorden in een parodie op een oud kinderliedje (zie: 'Drie studentjes').

De meeste gedichten in *Snikken en grimlachjes* die representaties van de dood bevatten, verbinden dit dus vaak aan de illusies van liefde, vriendschap en de maatschappij, en de Sehnsucht en Weltschmerz die hieruit voortkomen. Op deze manier wordt in *Snikken en grimlachjes* de amorfe aard van de dood overbrugd en geeft het vorm en betekenis aan de dood. Hier is dus sprake van transpositie. Het idee van de samenvattende transpositie komt echter niet vaak voor in deze bundel, behalve in 'De Friesche poëet'. In zijn sterfscène zit de essentie van zijn bestaan: niet alleen zijn Friese nationaliteit, maar vooral zijn aanklacht tegen de verbastering van Friesland. Het is interessant dat hier gekozen is voor de verdrinkingsdood die zich toch het beste lijkt te lenen voor zo'n samenvattende, compacte sterfscène. In dit gedicht wordt daar zeker gebruik van gemaakt, blijkens de passage na de zelfmoord van de ik-figuur. Dit lijkt eerder een openbaring te zijn in de laatste momenten voor zijn dood dan iets dat daadwerkelijk gebeurd is. De samenvatting zit dan ook in die openbaring, waarin des te meer blijkt hoe nationalistisch de ik-figuur is en hoe woedend hij is dat Friesland zelfs op de bodem van Zuiderzee verbasterd is.

Tot slot wil ik nog kort ingaan op een humoristisch procedé dat heel vaak voorkomt in *Snikken en grimlachjes*, namelijk de tegenstelling tussen hooggestemde gevoelens, die vaak met de dood hebben te maken, en iets banaals of alledaags. Dit komt nog het beste naar voren in 'Liefdewraak' en 'De zelfmoordenaar'. In het eerste gedicht wordt gespot met de miskende liefde en de hieruit voortkomende moord die de aanbidder pleegt op zijn geliefde. Dit doet hij door deze moord, die in J.L. van der Vliets 'Jenny' wordt voorgesteld als iets heroïsch, in zijn gedicht om te zetten in een sneeuwbal die door het raam van de geliefde wordt gegooid. Hierdoor spot hij met het gevoelsleven van de ik-figuur en met de heroïsche dood. Dat laatste wordt verbeeld in de moord die gepleegd wordt uit wraak voor de miskende liefde. In 'De zelfmoordenaar' doet Paaltjens precies hetzelfde: de hooggestemde gevoelens van verliefdheid, geprojecteerd in het vrijende stel en in de bloeiende natuur, wordt tegenover een rottend lijk geplaatst. Als dan vervolgens de bleekheid van de gezichten van het stel bij het zien van het lijk vergeleken worden met de witheid van een laken, wordt de spot van deze verbeelding extra benadrukt. Liefde en dood zijn dus ook hier weer iets bespottelijks. Ironie lijkt dan, zoals ik al benadrukte in de inleiding van deze analyse, een middel te zijn om met het paradoxale karakter van de liefde en de dood om te kunnen gaan. Beiden functioneren als symptomen: ze zijn, volgens Paaltjens' gedichten, te gevaarlijk om je mee in te laten, maar te krachtig om te onderdrukken. Door ermee te spotten, creëert hij een veilige, 'esthetische' afstand van waaraf hij, HaverSchmidt en de lezer kan lachen om deze tegenstrijdigheden. Hiermee lijkt de afschuwelijke, paradoxale dood even onschadelijk te worden gemaakt. Tegelijkertijd beaamt het de paradox van de verbeelding van de dood, want via de confrontatie met deze verbeelding worden wij herinnerd aan onze eigen dood en sterfelijkheid. De ironische verbeelding van de dood is in

Paaltjens' poëzie dus niet alleen een afweermechanisme, maar ook een representatie van de met paradoxen omgeven dood.

5.3 Familie en kennissen

Marita Mathijnsens uitgave van deze verhalenbundel bestaat uit achttien korte verhalen. Wat het meest opvalt, is dat alle verhalen op de een of andere manier met de dood hebben te maken. In sommige verhalen heeft dat wellicht meer te maken met het feit dat in de negentiende eeuw mensen eerder en jonger stierven, bijvoorbeeld aan ongeneeslijke ziektes. In dat geval is de dood vooral een verschijnsel dat deel uitmaakte van de negentiende-eeuwse maatschappij waarin HaverSchmidt leefde. In andere verhalen speelt de dood echter een belangrijker, meer thematische rol en wordt het verbonden aan andere thema's, zoals religie. In de volgende tekstanalyse zal ik mij op deze teksten richten.

5.3.1 Een groot man en een goed man

Dit verhaal gaat over Van Daveren en Jillessen. Van Daveren wordt geschetst als een rijke, bekende advocaat die zeer geleerd is, en geregeld artikelen en gedichten schrijft. Jillessen, die in de kelder van Van Daveren woont, is zijn tegenpool en wordt neergezet als een arme, simpele, maar hardwerkende schoenmaker. Aan het einde van het verhaal sterven zij beiden aan een ziekte. De manier waarop wordt gereageerd op deze twee sterfgevallen zegt veel over de identiteit van beide mannen:

Donderdag daarop stond er in de stadscourant een treffend artikel. 'Gisteravond,' – zoo begon het, – 'onderging de plaats onzer inwoning een "gevoelig" verlies. Een harer grootste, om niet te zeggen, de grootste harer burgers werd door de hier heerschende ziekte weggerukt. Van Daveren is niet meer.' En vervolgens een lange optelling van de deugden en werken van den edele. Maar dit stuk haalde niet in lengte bij een tweede in een der volgende nummers, waarin, behalve de uitvoerige beschrijving van de begrafenis, ook een uittreksel voorkwam uit het testament van den overledene, door hem, onder den invloed van een merkwaardig voorgevoel, eerst kort voor zijn afsterven ontworpen. Daarbij werden aanzienlijke legaten, vrij van successierechten, aan allerlei weldadige en geleerde instellingen vermaakt, en dat scheen den redacteur zoo te treffen, dat hij besloot met den geestdriftvollen uitroep: 'Burgers! laat ons op van Daveren's graf een arduinen gedenkzuil oprichten met dit inschrift, bescheiden maar waarachtig, als de man zelf: "Hij was groot".' Van Jillessen stond er niets in de courant. Slechts zijn zuster en hare kinderen stonden nog lang daarna 's Zondagsmiddags, als ze tijd tot wandelen hadden, bij zijn grafheuveltje te treuren: 'och, hij was zoo goed!'⁹¹

Van Daveren is een groot man en Jillessen een goed man. Door deze identiteiten naast elkaar te zetten, wordt er een tegenstelling gesuggereerd. Van Daveren is vooral belangrijk, ontzaglijk en machtig, terwijl Jillessen eerder deugdelijk en bescheiden is. Zo worden zij door hun nabestaanden gezien gedurende hun leven, maar belangrijker is: zo worden zij herinnerd in hun dood. Hun dood weerspiegelt hun leven, en dus hun identiteit. Dit blijkt allereerst uit de beschrijving van Van Daverens en Jillessens dood. Van Daverens dood wordt voornamelijk gekoppeld aan zijn liefdadigheid, zijn werk en woorden als 'de grootste harer burgers'. Belangrijker is echter het feit dat dit zo uitgebreid wordt vermeld, terwijl er over Jillessen niks wordt gezegd. Als hij sterft, zegt de geneesheer dat het jammer is, omdat hij zo'n goede waker was. De knecht voegt hier nog aan toe dat hij goedkope schoenen maakte. Enkel zijn familie lijkt echt stil te staan bij zijn dood en het enige wat zij hierover zeggen, is dat hij goed was. Niet alleen de beschrijving 'goed', maar vooral de simpelheid van deze

⁹¹ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 21-22.

korte beschrijving verbindt Jillessens dood aan zijn simpele, maar goedaardige inborst. Op deze manier wordt de dood gebruikt om de identiteiten van de gestorven personages uit te beelden, en is de dood dus een representatie voor hun identiteit. Hun essentie ligt besloten in hun nagedachtenis. De titel van het verhaal, 'Een groot man en een goed man', benadrukt dit. Hier lijkt echter wel enigszins sprake te zijn van ironie. Van Daveren wil namelijk worden gezien als een groots man en doet er alles aan om dit te bereiken. Jillessen heeft hier echter geen behoefte aan en beschouwt zichzelf dan ook niet als een groots man. Je zou dan kunnen stellen dat de grootsheid van Van Daveren hierdoor enigszins wordt aangetast door zijn patsverige houding. Jillessen zal echter vooral stijgen in achting bij de lezer. De soberheid van zijn nagedachtenis komt namelijk voort uit goedheid en bescheidenheid. Hierdoor wordt het verhaal dus ook in een sociale context geplaatst.

5.3.2 De pastorie van mijn grootvader

In deze tekst bezoekt de verteller in gedachten de pastorie van zijn grootvader. De dood speelt een belangrijke rol en lijkt een representatie van de vergankelijkheid te zijn. Het is belangrijk om te beseffen dat er sprake is van twee soorten vertellers. Het verhaal wordt namelijk verteld vanuit het ik-perspectief, waarbij de verteller terugblijkt op zijn jeugd. Er is dus een ik dat vanuit het heden iets uit het verleden beschrijft (vertellend ik) en een ik over wie wordt verteld en wiens handelen plaats heeft gevonden in de periode vóór het moment van vertellen (belevend ik). Als de dood in dit verhaal voorkomt, is het dus belangrijk om te beseffen dat de dood wordt beleefd vanuit een kind, maar wordt beschreven vanuit een volwassene.

De herinneringen die de verteller ophaalt, hebben vaak met de dood te maken, zoals onder andere uit de volgende passage blijkt:

Hoe dikwijls heb ik meegetrokken aan het touw, als de avondklok het volk in het veld het uur van zessen aankondigde, of als er iemand begraven moest worden en de zwarte stoet, met grootvader voorop, en de vrouwen zoo spookachtig met rouwkleeden over de hoofden achteraan, tweemaal het kerkhof rondtrok!

Dicht bij het pad dat de optocht volgde tusschen het hooge bloemrijke gras, lag de zerk waaronder twee ooms van mij rustten. (...) Wat heb ik niet al afgedroomd op dien bemosten steen en bij dat geheimzinnige doodgravershok tegen de kerk, waar ik voor het eerst van mijn leven menschenbeenderen gezien heb. Van wien was die kop geweest waarvan de holle oogen mij zoo akelig aankeken? Al de tanden zaten er nog in!⁹²

De herinneringen aan een vergane tijd bevatten in deze passage voornamelijk beelden van de dood: begrafenissen, rouwkleeden, kerkhoven, botten, enzovoorts. Daarmee lijkt de dood een representatie te zijn van de vergankelijkheid van die tijd en de herinneringen hieraan. Deze verbeelding wordt verder uitgewerkt in de laatste passage:

Ach, grootmoeder bakt geen wentelteefjes meer en grootvaders zilveren haren glanzen niet langer eerwaardig onder zijn driekanten hoed. Allebei zijn ze dood en begraven. En Moortje is dood. En poes en de duiven en de biggen, en de dikke boerin en de diaken en de klokkeluiers, allen zijn ze verdwenen van het groote schouwtooneel. De boeken uit de studeerkamer zijn op een auctie verkocht. Ze hebben zo goed als niet opgebracht, zegt mijn vader. Stuart, en Cats, en van der Palm, en Wagenaar met al de Vervolgen, en de dikke folianten waar mijn broertje en ik op zaten, zo goed als niets! Wie weet, wat er van den prachtige zilveren bril van grootmoeder is geworden – *Sic transit gloria mundi*. – De wereld gaat voorbij, en wij met haar.⁹³

⁹² HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 27.

⁹³ Idem, p. 29.

De vergankelijkheid van zijn jeugd en de herinneringen hieraan worden weerspiegeld onder andere in de dierbaren die allemaal inmiddels zijn begraven. Alles is vergankelijk, lijkt de verteller te willen zeggen: zelfs de literatuur! De boeken die hier ooit lagen, zijn verkocht en hebben bovendien weinig opgebracht. Daarmee impliceert HaverSchmidt dat ook kunst vergankelijk en waardeloos is, en dat de kunstenaar zichzelf uiteindelijk niet vereeuwigd in zijn kunst. En HaverSchmidt zichzelf dus ook niet. De befaamde Latijnse uitspraak 'Ars longa, vita brevis' wordt hier vervolgens tegengesproken met de spreuk 'Sic transit gloria mundi': alles in de wereld vergaat, en dus ook de kunst. De dood, het sterven en de sterfelijkheid van al het stoffelijke, staan hier dus voor vergankelijkheid.

5.3.3 *Mijn ouders huis*

In dit verhaal zwerft de verteller door zijn ouderlijk huis dat binnenkort moet worden afgebroken voor een nieuwe spoorweg. Hij bezoekt voor de laatste keer het huis en haalt jeugdherinneringen op. De dood speelt daarbij drie keer een belangrijke rol. Ook hier is sprake van twee soorten vertellers: een volwassen beschrijvend ik en een jong belevend ik. De dood wordt dus weer beleefd door het kind, maar beschreven door een volwassene.

De eerste keer dat de dood een belangrijke rol speelt, is als hij terugdenkt aan hun poes, die zwanger was geworden. De verteller verzorgt de geboren katjes stiekem op de vliering, maar al snel komt de oppasser achter zijn geheim en verdrinkt de katjes. Dit is voor de verteller een aanleiding om een lierzang te schrijven op de vermoorde katjes: 'Gruwzame wreedheid, die mij zóó verontwaardigde dat de dichter in mij geboren werd'.⁹⁴ De dood is hier voor de verteller een reden om te beginnen met dichten. Hij is zo verontwaardigd door de gruwelijkheid en wreedheid van deze plotselinge dood, dat hij hier een vorm aan moet geven. De dood moet hier worden verwoord en verbeeld in een tekst, en weerspiegelt daarmee de drang van de kunst om datgene dat geen vorm heeft, vorm te geven.

De tweede passage waarin de dood duidelijk naar voren komt, is als de verteller de kamer van zijn oudste zus Anna betreedt. Zij is, na een lang ziekenbed, gestorven. De verteller beschrijft eerst hoe zij steeds verder aftakelt. Dan blijkt dat ze snel zal sterven. De verteller bidt nog voor haar, maar uiteindelijk komt de sterfscène toch. Ondanks de ietwat christelijke aard van de beschrijving zit er wel degelijk een persoonlijk aspect in:

En daar lag ze. Ze was nu zoo vermagerd dat wij er blijkbaar van verschrikten. Maar weer vertoonde haar bijna dood gelaat – slechts de oogen waren niet dood, ja er was een buitengewone gloed in die oogen, - weer vertoonde haar gelaat iets van den ouden, vriendelijken glimlach.⁹⁵

Deze beschrijving van haar laatste momenten weerspiegelt de beschrijving van haar leven. Die wordt vooral gekenmerkt door haar vriendelijkheid en goedheid, maar vooral haar gezicht 'waarop zich nooit iets anders aan ons vertoonde dan vrede en vriendelijkheid'.⁹⁶ Het feit dat de beschrijving van haar dood ook hierdoor wordt gekenmerkt, toont aan dat het sterven hier wordt gekoppeld aan de essentie van de overledene: haar identiteit.

Haar sterfscène wordt echter ook nog aan iets anders verbonden, zoals blijkt uit de passage die hierop volgt. De verteller denkt terug aan alle mensen die zijn gestorven en beseft dan terwijl hij verder door het huis loopt:

⁹⁴ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 46.

⁹⁵ Idem, p. 52.

⁹⁶ Idem, p. 50.

Wat lag mijn jeugd toch ver achter mij. Hoe snel waren zij voorbijgevlogen, de blijde jaren mijner jonkheid. En nimmer, nimmer keerden ze terug, de vreugden van weleer, nimmer, nimmer de dooden wier liefde mij als kind eens gelukkig maakte!⁹⁷

De dood lijkt hier dus mede een beeld te zijn voor vergankelijkheid. De dood betreft niet alleen de vergankelijkheid van het leven, maar ook die van stoffelijke zaken. Zijn ouderlijk huis is net zo vergankelijk als zijn jeugd en zijn dode familieleden. Dit wordt later in het verhaal nog eens benadrukt:

Dus zie ik mijn zalig woonvertrek, maar ik zie het ook zoals het, getuige de eenmaal zoo prettige en nu zoo doodsche tuinkamer van mijn ouders, over maar al te korten tijd zal worden. Dan kent onze plaats ons zelfs niet meer. Vreemden zetten zich op uwe lievelingsplekjes, en lachen en lijden, en weten niets af van u en uwe kinderen, die als gij begraven liggen ergens, niemand kan het schelen wáár. Of ze komen met hamers en houweelen en laten geen steen van uw huis op den ander, en daar waar uw doodkist stond, met een immortellenkrans op de deksel (o wreede spot!) daar zit een opperman en bikt de kalk van de moppen en neuriet, zooveel als zijn pruim hem toe laat, iets van een vaderland dat wel rustig kan wezen want dat er een wacht aan den Rijn staat.⁹⁸

Deze passage lijkt iets te bevatten van Paaltjens' spot. De vergankelijkheid wordt hier namelijk verbeeld door een bouwvakker die het ouderlijk huis, en daarmee ook de overleden inwoners en herinneringen, sloopt. De botte kracht van de hamers en houweelen van een pruimkauwende, neuriënde bouwvakker worden tegenover de doodskist en de immortellenkrans van de bewoner geplaatst. Doordat de verteller zo'n banale verbeelding maakt van de dood, spot hij hiermee. Deze vorm van spot zagen we al eerder bij de analyse van de gedichten van Paaltjens. Het is bovendien interessant om te zien dat hier, net als in 'De Friesche poëet', een verband wordt gelegd tussen vergankelijkheid en nationaliteit. De opmerking over 'een vaderland dat wel rustig kan wezen want dat er een wacht aan den Rijn staat', verwijst namelijk naar Otto von Bismarcks vereniging van Duitse staten. Na vele gebieden te hebben veroverd, was Nederland bang dat ook zij uiteindelijk onder het regime van Duitsland zouden vallen. De bouwvakker lijkt hier dus, net als de Friese dichter in Oud-Staavren, iets te verbeelden van de vergankelijkheid van het vaderland. Hiermee wordt de dood als iets vergankelijk benadrukt. Het zit niet alleen in de overledenen, maar ook in de herinneringen aan hen, in de 'doodsche tuinkamer' van het ouderlijk huis en zelfs in het gevaar te verbasteren onder het Duitse regime. De verteller gebruikt beelden van de dood om het thema van de vergankelijkheid uit te werken. Deze representatie van de dood zagen we al eerder in 'De pastorie van mijn grootvader'.

5.3.4 Tante Mientje en tante Bet

Dit verhaal gaat over twee tantes van de verteller. Het is weer verteld vanuit een ik-vertelperspectief, waarbij de beschrijving van de tantes verteld wordt door een volwassen vertellend ik, maar beleefd is door een kind. Tante Bet wordt omschreven als een lieve, aardige tante die goed kan omgaan met kinderen. Tante Mientje is echter minder aardig en heeft bovendien een hekel aan kinderen. Ze is onaardig tegen haar zus en heeft vaak commentaar op haar. Kortom: de tantes zijn elkaars tegenpolen. Dit wordt, net als in 'Een groot man en een goed man', benadrukt door de titel, zij het iets minder direct.

⁹⁷ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 53.

⁹⁸ Idem, p. 55-56.

Aan het einde van het verhaal beschrijft de verteller hun dood. Hij is dan inmiddels volwassen en het belevend ik dus ook. Toch blijkt uit de beschrijving dat zijn visie op de tantes niet is veranderd. Hij mag tante Mientje nog steeds niet en maakt dan ook weinig woorden vuil aan haar dood. De verteller is niet eens naar haar begrafenis geweest, omdat het te ver weg was en het contact met haar was verwaterd. Hij eindigt met een korte uitweiding over enkele perikelen betreffende haar testament en besluit dan: 'Kortom, ik weid er liever niet over uit, maar denk er van, dat op die manier na zijn dood te blijven voortleven, als tante Mientje het doet, net het tegenovergestelde mag heeten van een zegen'.⁹⁹ De verteller lijkt hier te willen zeggen dat de manier waarop je voortleeft na je dood niet alleen heeft te maken met de manier waarop je hebt geleefd, maar ook met je dood zelf. Hieruit blijkt dus dat de negentiende-eeuwse literatuur steeds meer seculiere tendensen begint te vertonen en de identiteit van de overledene hierin centraal komt te staan. Dit komt overeen met de beschrijving van tante Mientjes dood die niet alleen kort is, maar vooral haar onaardige karakter verwoordt. Zo wordt de essentie van haar leven dus uitgedragen in de verbeelding van haar dood.

Dit komt nog beter naar voren in de beschrijving van de dood van tante Bet. Deze is niet alleen uitgebreider, maar bevat veel persoonlijke elementen die uiting geven aan haar karakter zoals die beschreven wordt in de rest van het verhaal:

Toen zij mij zag noemde zij mijn naam. Maar zij deed het met zooveel moeite, en daarbij was er zoo iets vreemds in haar blik, haar heele gezicht was zoo ingezonken en haar handen waren zoo vermagerd: alles dacht mij kondigde een snel naderend einde aan. (...) Tante Mientje ging bij het ledikant zitten. De zieke maakte een beweging of zij iets zocht. 'Geef haar de hand Mientje!' zei oom Jan. Tante Mientje deed het. Toen zagen wij allen hoe tante Bet's gezicht opklaarde. Het werd weer het oude, lieve gezicht. De kuiltjes in haar wangen glimlachten nog eenmaal, en uit haar oogen straalde voor het laatst het vriendelijke licht van haar ziel. Zij zeide niets, maar wij voelden het: zij vergaf aan haar zuster al het verdriet dat zij van haar had ondervonden en, terwijl zij stierf, was er in haar hart niets dan een bede voor tante Mientje's geluk.¹⁰⁰

Uit deze sterfscène blijkt hoe vriendelijk en vergevingsgezind tante Bet is. Vooral uitspraken als 'haar oogen straalde voor het laatst het vriendelijke licht van haar ziel' tonen aan hoezeer het sterven van tante Bet verbonden is aan haar karakter. Daarmee draagt deze verbeelding van haar dood haar identiteit uit.

5.3.5 *Mijn broertje*

In dit verhaal blikt de verteller terug naar de periode waarin zijn broertje nog leefde en uiteindelijk verdrinkt. Hij doet dit vanuit een ik-vertelsituatie en er is dus weer sprake van twee soorten vertellers: een volwassen beschrijvend ik en een jong belevend ik. In dit verhaal komt dit verschil zeer goed naar voren. De schrijfstijl is duidelijk die van een volwassene, zoals blijkt uit de lange volzinnen en het volwassen taalgebruik. Het belevend ik komt tot uiting in de kinderlijke manier van beleven en denken. Dit komt vooral naar voren in de wijze waarop het belevend ik de dood van zijn broertje ervaart:

Ik had des Vrijdagsavonds dus wel degelijk voor mijn broertje gebeden. Maar waarom had de goede God er dan niet voor gezorgd dat hij geen ongeluk kreeg? Ik begreep het niet. Het eenige wat ik mij kon voorstellen was: God had het zoo gauw niet gezien, evenmin als mijn ouders, dat de metselaars den muur voor de sloot weggebroken hadden. Maar nu, dat spreekt, moest Hij het

⁹⁹ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 79.

¹⁰⁰ Idem, p. 81-82.

al weten wat er gebeurd was, en waarom zou Hij mijn broertje dan ook nu nog niet kunnen helpen? Dat God wel meer doode mensen levend gemaakt had, dat was mij genoeg bekend. Het verwonderde mij dat ik dit niet reeds van het eerste begin af bedacht had, en vooral waarom vader er nog met geen enkel woord van had gesproken. (...) Ik zou er, was mijn besluit, mijn vader nog eens over ondervragen. En intusschen, wie weet of de gewenschte uitkomst niet al eerder opdaagde!¹⁰¹

HaverSchmidt geeft hier, zoals Mathijzen scherp opmerkt in haar nawoord, niet zozeer de spreektaal van het kind weer, maar vooral de gedachtetaal¹⁰². De jonge ik-figuur kan niet begrijpen hoe God een onschuldig, klein kind op zo'n vreselijke wijze kan laten sterven en begint te twifelen aan zijn geloof. Als hij vervolgens raad vraagt bij zijn vader, worden deze twijfels alleen maar erger. De manier waarop het belevend ik hierop reageert, verschaft de lezer meer informatie over de werkelijkheid. Het kindperspectief laat de lezer namelijk, zo stelt Mathijzen ook, enerzijds de onbeholpenheid van kinderwaarnemingen zien, maar anderzijds toont het aan dat de volwassen kijk op bepaalde zaken soms verkeerd kunnen zijn. Dit blijkt vooral uit de passage waarin de jonge ik-figuur langsgaat bij de dominee. Als hij vraagt of God zijn broertje heeft gedood, vraagt de dominee of hij zou willen dat een ander dan God het had gedaan:

Die vraag verraste mij. Ik zou haast zeggen: zij bracht mij een weinig in verwarring. Waarschijnlijk, denk ik nu achterna, moest zij dienen om mij te leiden tot blijmoedige berusting in mijn broertjes verlies. Dat verlies was onherstelbaar, doch als ik nu maar bedacht, geen booze menschen hebben het ons aangedaan maar een volmaakt wijs en liefderijk God, dan zou ik immers tot het besluit moeten komen: het is nog zoo'n groot ongeluk niet dat broertje gestorven is, ja welbeschouwd moet ook het jammerlijk verdrinken van dit lieve kind de vaderlijke beschikking zijn geweest eener aanbiddelijke Voorzienigheid. - Maar ik redeneerde, of liever ik voelde, geheel anders. Dat broertjes dood, zijn ontzettende dood in dat walgelijke water, dat deze verraderlijke moord, op een argeloos en engelachtig schepseltje gepleegd (want aangenomen dat God de oorzaak van zijn sterven was, dan vooral had dit sterven voor mij het karakter van een móórd onder de meest verzwarende omstandigheden), dat zoo'n moord ooit een goede daad zijn kon, ooit een daad waardoor hij die haar volbracht (hij mocht dan wezen wie hij wilde) niet duizendmaal alle aanspraak op mijn eerbied en mijn liefde verbeurd had, dat kon in de verste verte niet bij mij opkomen. - De dominee ging van zijn overtuiging uit: er is een God die alles doet, en die het doet uit liefde. Als ik dat nu maar aannam! Maar ik stond voor een feit waartegen mijn geheele ziel opkwam als tegen een gruwel. En nu geloofde ik zeker graag dat er een liefderijk God is. Mijn moeder had mij het voorbeeld gegeven van dat geloof, en ik had er altoos vrede bij gevonden. Maar om nu, ter wille van dien vrede, of ook zelfs om nu uit ontzag voor mijn moeder toe te stemmen: die gruwel was eigenlijk géén gruwel geweest, want hij was het werk van den liefderijken God, - neen ik zal niet zeggen dat ik dit weigerde, maar het was mij volstrekt onmogelijk.¹⁰³

Hier laat HaverSchmidt aan de hand van het kindperspectief zien dat de visie van de dominee beperkt is. De vraag of je zou willen dat iemand anders dan God mensen doodt, is voor het belevend ik onbegrijpelijk. Het suggereert, volgens hem, namelijk dat het juist beter is als God het heeft gedaan, omdat die er wel goede redenen voor zal hebben. Dit zegt de dominee later dan ook, volgens de ik-persoon, als hij beweert dat Gods gedachten ondoorgroendelijk zijn en zijn wegen hoger dan die van ons. Dit sluit weer aan bij de gedachte dat God geeft en neemt, en daar wel zijn redenen voor zal hebben. Dit is echter

¹⁰¹ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 103.

¹⁰² Idem, p. 262.

¹⁰³ Idem, p. 109-110.

onbegrijpelijk, vooral voor een achtjarig kind. De gebrekkigheid van deze visie op de dood komt daardoor des te sterker naar voren. De ik-persoon vervolgt dan:

Ik hoorde dus den dominee met de uiterste verbazing aan toen hij vroeg: 'zoudt gij willen dat een ander dan God het gedaan had?' Hoe kon hij dat vragen? Vooreerst was er in het minst geen sprake van wat ik wel wilde. Anders zou ik hem verzocht hebben om met mij op de knieën te vallen en te zien of wij God nog niet verbidden konden dat Hij mijn broertje weer opwekte uit het graf. Doch aan zoo iets had ik niet gedacht. De vraag was niet eens bij mij opgekomen of zoo'n gebed nu nog wel voor verhooring vatbaar was. Mijn wenschen toch deden niets ter zake. Het geval was eenvoudig en ik had het genomen zooals het daar lag: mijn broertje was dood. Alles wat ik nu nog maar weten moest was, hebben zij gelijk die beweren: dat heeft God gedaan? De dominee kon mij dat natuurlijk best zeggen: waarvoor was hij anders dominee? Maar wat ging hij nu doen? Mij vragen of ik soms ook liever had dat een ander dan God mijn broertje om het leven gebracht had! Wederom, wonderlijke vraag! Begreep hij dan niet dat als niemand anders dan God die verschrikkelijke daad had bedreven, ik nimmermeer met mijn moeder geloovig en troostvol zou kunnen bidden tot 'Onze Vader in de Hemelen'?¹⁰⁴

Ook hier wordt aangetoond dat de blik van een volwassen persoon niet altijd correct is. De vraag die de dominee stelt, suggereert namelijk dat mensen de keuze hebben of hun geliefden sterven door Gods wil of door die van een ander. Dit lijkt vrij onwaarschijnlijk en brengt de jonge ik-persoon in verwarring. Het bidden heeft niet geholpen en zijn wenschen doen dus blijkbaar niet ter zake. Hoe kan zo iemand als de dominee, die volgens de ik-persoon toch ervaren en alwetend is, dan zo'n vreemde vraag stellen? Hoe kan hij zomaar blind vertrouwen op de overtuiging dat God alles uit liefde doet? Zowel de dominee, als de vader en de timmerman geloven dit en zetten, zo lijkt het vanwege het vertelperspectief, geen vraagtekens hierbij. Het kind doet dit wel en lijkt het onbegrijpelijk te vinden dat de volwassenen waar hij zo op vertrouwt dit niet doen. Dit toont niet alleen de onbeholpenheid van de kinderlijke visie op de dood, maar ook de gebrekkigheid van de volwassen visie hierop.

De dood vormt in dit verhaal een aanleiding om te gaan twijfelen over het geloof en is daarmee een representatie voor een soort geloofscrisis. Die ontstaat doordat het belevend ik gaat nadenken over de rol van God bij de dood van zijn broertje, maar wordt des te groter door de manier waarop enkele volwassen autoriteitsfiguren reageren op zijn twijfels. Doordat een kindperspectief wordt gehanteerd, wordt deze representatie extra benadrukt. Religie en dood worden namelijk bekeken en beredeneerd vanuit een kind, waardoor het verband tussen die twee heel onlogisch lijkt. Het kind snapt niet hoe een goed iemand als God zijn macht kan gebruiken om onschuldige mensen weg te nemen. De volwassene zou dit verband, volgens het kind, wel moeten snappen, want hij leeft langer en weet meer. In dit verhaal blijkt echter des te meer dat dit niet het geval is en dat hun kennis en visie hierop zeer gebrekkig en beperkt is. Het vertelperspectief geeft op die manier niet alleen vorm aan de dood als verbeelding van de geloofscrisis, maar ook aan de gebrekkige visies die sommigen op die dood hebben. Daarnaast lijkt het een representatie te zijn voor de menselijke drang om betekenis en vorm toe te kennen aan de dood. Dit komt vooral naar voren in de jonge ik-figuur die constant op zoek is naar antwoorden op zijn vragen over de dood. Hij moet de dood en het sterven betekenis geven, omdat de dood van zijn broertje anders vergeefs is. Als het geloof dit niet kan, blijkt des te meer hoe leeg en vormeloos de dood van zichzelf is.

¹⁰⁴ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 110.

5.3.6 't Was Sinterklaas

Dit verhaal bestaat uit enkele observaties tijdens Sinterklaasavond. Eén daarvan betreft een zeer verdrietig echtpaar dat kortgeleden hun zoontje heeft verloren en daardoor een zeer eenzame Sinterklaas moet zien te overleven. Uiteindelijk krijgen ze het idee om hun zoontje dit jaar niet te eren met een grafkrans op zijn grafsteen, maar met een Sinterklaasfeest voor andere gelukkige kinderen. Ze nodigen kinderen van familie en bekenden uit, en het wordt een groot succes. Als het feest is afgelopen, bedankt de man zijn vrouw:

Maar zij wilde dien dank niet aannemen. 'Ik dank ú dat gij mij zoo trouw geholpen hebt; of neen'... Hier hield zij op. 'Gij meent dat de eer van den avond aan den goeden bisschop toekomt?' – 'Neen,' sprak zij zacht, 'maar ik geloof dat het onze lieve jongen was, die uit den zaligen hemel u en mij heeft ingefluisterd: Wat gij niet meer voor mij doen kunt, doet dat aan de arme broertjes en zusjes die ik beneden heb achtergelaten.'

En hij kuste haar dubbel teeder, en zij spraken af dat het niet weer Sinterklaasavond zou worden of zij zouden denken om die arme kleinen, die voor hunne liefdevolle harten waren als een nalatenschap van hun vroeggestorven kind.¹⁰⁵

Het overleden zoontje lijkt voort te leven in het geluk van andere kinderen als zij Sinterklaas mogen vieren bij het echtpaar. Allereerst omdat hun zoontje uiteraard zelf zo'n liefhebber was van de Goedheiligman en het dus ongepast zou zijn om deze feestdag over te slaan. Maar des te meer omdat hij dit geweldige idee, volgens zijn ouders, heeft ingefluisterd bij hen. De dood wordt hierdoor niet alleen weer verbonden aan de nagedachtenis van de overledene, maar wordt ook in zekere zin nuttig. Zijn ouders kunnen op deze manier vorm geven aan zijn dood en hun rouw. Ze hebben geen eenzame Sinterklaasavonden meer, kunnen andere kinderen gelukkig maken en halen hier hun eigen geluk uit. Het is een gepaste manier om hun overleden zoontje te herdenken, omdat dit zijn karakter weerspiegelt. De dood staat hier dus eerder voor het herdenken en vieren van iemands leven in plaats van het rouwen om zijn dood. Het persoonlijke karakter van die herdenking verbindt het vervolgens aan de identiteit van de overledene, waardoor de dood een representatie is voor die identiteit. In zijn nagedachtenis ligt zijn essentie besloten. Bovendien blijkt uit dit verhaal des te meer de menselijke drang om betekenis, en in dit geval ook nut, te geven aan de dood. Overigens moet hierbij wel opgemerkt worden dat de dood uiteindelijk altijd vormeloos en betekenisloos blijft. Ofschoon er in de literaire tekst vorm en nut aan wordt gegeven, blijft de dood in de werkelijkheid iets dat geen vorm of betekenis kent. In dat geval geeft deze tekst dus, via de verbeelding van de dood en de herdenking van het overleden zoontje, ook uiting aan de paradoxale aard van de dood als iets dat vormeloos en nutteloos is, maar waar mensen altijd vorm en nut aan moeten geven.

5.4 Interpretatie verhalen: Familie en kennissen

Tijdens mijn analyse van de verhalen uit *Familie en kennissen* ben ik verschillende interessante representaties van de dood en het sterven tegengekomen. Eén van de belangrijkste representaties betreft die van de identiteit van de overledene. In 'Een groot man en een goed man' en 'Tante Mientje en tante Bet' wordt dit gedaan aan de hand van twee tegengestelde personages die uiteindelijk allebei sterven. In 't Was Sinterklaas' wordt dit gedaan aan de hand van de nagedachtenis van de overledene. In de beschrijvingen van hun dood wordt vervolgens de essentie van hun bestaan verbeeld. Dit doet HaverSchmidt op verschillende manieren. In deze verhalen wordt eerst een beschrijving gegeven van het

¹⁰⁵ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 206-207.

leven en het karakter van het personage. Als hij of zij uiteindelijk sterft, wordt deze beschrijving vervolgens weerspiegeld in de beschrijving van de sterfscène. Dit betreft dan meestal uiterlijke kenmerken die op de een of andere manier verbonden worden aan het innerlijk. Vooral de ogen zijn hierbij belangrijk, zoals blijkt uit de sterfscène van tante Bet en het overleden zoontje in 't Was Sinterklaas'. Wanneer de getuigen in de ogen van de stervende kijken tijdens zijn of haar laatste momenten zien ze zijn of haar karakter. Ook de beschrijving zelf kan echter iemands karakter of identiteit bevatten. De verbeelding van de dood van tante Mientje is kort en gaat vooral over negatieve dingen. Door hier vervolgens een lange, meer persoonlijke beschrijving tegenover te plaatsen, worden beide identiteiten benadrukt. Hierdoor komt ook het verband tussen de dood en de individualiteit van de overledene beter uit de verf. HaverSchmidt gebruikt in deze gevallen overigens de titel om dit te benadrukken. Door de personages naast elkaar te zetten in de titel wordt er een tegenstelling gesuggereerd. Die tegenstelling wordt vervolgens niet alleen beaamd door de beschrijving van hun leven, maar vooral door die van hun dood.

Als ik dit nu koppel aan het theoretisch kader blijkt dat bovenstaande verhalen perfecte voorbeelden zijn van Garrett Stewarts begrippen transpositie en samenvatting. Deze teksten proberen namelijk een vorm te geven aan de dood door hieraan de essentie van iemands bestaan te koppelen. Het einde wordt in deze verhalen verbeeld volgens de dubbelzinnige betekenis van dat woord: doel en bestemming. In het einde ligt de essentie. In het geval van tante Mientje wordt die verbeeld door de verteller die te beroerd is om naar haar begrafenis te gaan en de perikelen rondom haar testament. Bij tante Bet wordt die verbeeld door haar ogen, en de vergevingsgezindheid en goedheid die hieruit straalt. Bij het overleden zoontje in 't Was Sinterklaas' wordt die verbeeld door het geluk van de kinderen tijdens Sinterklaas en het hieruit voortkomende geluk van de ouders van het zoontje. In de sterfscène wordt dus steeds iemands identiteit, of de essentie van zijn bestaan, gestopt. Op deze manier, aan de hand van een compacte samenvatting, overbrugt de tekst de leegte die de vormeloze dood achterlaat en geeft hij er vorm aan. Aan de andere kant blijkt echter impliciet dat dit nooit helemaal werkt. Hoewel de tekst via beelden en woorden vorm en betekenis heeft gegeven aan de tekst, blijft de dood en het sterven in de realiteit altijd amorf en nutteloos. De verbeelding van de dood verwijst dus niet alleen naar de menselijke drang om hier vorm en betekenis aan te geven, maar ook naar de paradox die hier meteen uit blijkt.

Een ander treffend voorbeeld van transpositie is de verbeelding van de dood als aanleiding voor een geloofscrisis in 'Mijn broertje'. In deze tekst zorgt de dood van het broertje van de verteller ervoor dat hij gaat twijfelen aan God. Het is voor hem onbegrijpelijk dat God een onschuldig jongetje op vreselijke wijze zou laten verdrinken. Hij vraagt vervolgens raad bij zijn vader en de dominee. Hier komt het principe van transpositie zeer goed naar voren. De jonge ik-figuur wil namelijk betekenis geven aan de dood van zijn broertje. Hij kan niet zomaar sterven: zijn dood moet een vorm of een bestemming hebben. Het idee van transpositie wordt daarmee gereflecteerd in de tekst zelf. Interessant is overigens dat HaverSchmidt heeft gekozen voor de verdrinkingsdood die, volgens Stewart, ook een soort weerspiegeling is van de paradox van transpositie. De tekst wil vorm geven aan iets dat geen vorm heeft, net zoals de drenkeling zijn laatste woorden wilt uiten, maar dit niet meer kan. Ook in dit verhaal lukt het de jonge ik-persoon niet om vorm te geven aan de dood. In ieder geval niet aan de hand van zijn geloof, waardoor de dood ook een representatie is van de geloofscrisis die de ik-figuur ondergaat. Dit komt des te beter naar

voren door de gebsrekkige visie van de vader en de dominee op de dood. Ook zij lijken hier uiteindelijk geen vorm aan te kunnen geven.

Eén laatste voorbeeld van transpositie komt voor in 'Mijn ouders huis', waarin de verteller vertelt over de verdrongen katjes die hij verzorgde. Zijn verontwaardiging over deze dood is zo groot dat hij begint met schrijven. Hier wordt het principe van het vormgeven van datgene dat geen vorm heeft, de dood, zeer letterlijk uitgewerkt. De jonge ik-persoon moet de dood van de katjes verwoorden en verbeelden, en doet dit in een lierzang. Overigens is het typisch dat HaverSchmidt hier weer de verdrinkingsdood gebruikt.

Verder wordt de dood in 'De pastorie van mijn grootvader' en 'Mijn ouders huis' nog verbonden aan de vergankelijkheid. Die vergankelijkheid wordt onder andere verbeeld aan de hand van de dood. HaverSchmidt gebruikt kerkhoven, begrafenissen, overleden geliefden, mensenbeenderen en rouwkleden om uiting te geven aan de vergankelijkheid van het leven. Alles is vergankelijk: het ouderlijk huis dat gesloopt wordt, verkochte boeken die niets opbrengen, de oude pastorie, maar ook de herinneringen hieraan. De tekst spreekt de gedachte uit dat alles uiteindelijk vergaat, en dit wordt voornamelijk verbeeld door middel van de dood en alles dat sterfelijk is.

Ten slotte wil ik nog kort ingaan op een ander thema waarmee de dood en het sterven wordt verbonden, namelijk: sociale gelijkheid. In 'Een groot man en een goed man' wordt dit uitgebeeld via twee tegenovergestelde personages, zoals de titel al doet vermoeden. Hoewel de een niet meer positief of negatief wordt beschreven dan de ander, lijkt er toch duidelijk sprake te zijn van een onrechtvaardige ongelijkheid. Beide mannen werken even hard, maar Van Daveren krijgt hier meer erkenning voor dan Jillessen. Van Daveren is niet alleen tijdens zijn leven rijker dan Jillessen, zowel letterlijk als figuurlijk, , maar ook in zijn dood. De kranten drukken uitgebreide artikelen af over zijn levenswerk, terwijl van Jillessen echter enkel wordt opgemerkt dat hij goedkope schoenen maakte en een goede waker was. Vooral dat laatste is opmerkelijk: hij was goed in het waken bij een andere sterveling, maar zijn eigen dood blijft vrijwel onopgemerkt. De auteur lijkt met deze verbeelding van twee sterfgevallen een boodschap over sociale gelijkheid over te willen brengen. In het leven op aarde is geen sprake van dit soort gelijkheid, maar blijkbaar is dit in de dood ook niet het geval. Zelfs in de nagedachtenis van de overledenen blijft een bepaalde sociale ongelijkheid bestaan. De dood en de sociale ongelijkheid worden door de auteur in hun onrechtvaardigheid aan elkaar verbonden.

5.5 De dominee en zijn worgengel

In dit boek heeft Rob Nieuwenhuys preken, voordrachten, brieven en andere documenten van HaverSchmidt verzameld en voorzien van commentaar. Ik zal mij enkel richten op de preken en de voordrachten waarin de representatie van de dood centraal staat. In die teksten wordt de dood vooral verbonden aan religie. Opvallend is dat algemene en persoonlijke opmerkingen over, en ervaringen met de dood vaak door elkaar lopen. Dit komt allereerst door het tekstgenre. Zo wordt bij preken meestal een specifieke Bijbeltekst gebruikt als aanleiding om een bepaalde moraal uit te leggen, die vervolgens wordt toegepast op het dagelijks leven. Daarnaast probeerde de negentiende-eeuwse dominee, zoals al bleek uit het eerste hoofdstuk, zijn preken wat lossere en persoonlijker te maken. Hierdoor hebben HaverSchmidts preken en voordrachten over de dood meestal een algemeen, en tegelijkertijd zeer persoonlijk karakter. Verder lijkt HaverSchmidt, volgens Nieuwenhuys' commentaar bij de preken, opvallend vaak te verwijzen naar doodsverlangens en zelfmoord. Vooral de preken uit de periodes waarin de auteur depressief was, bevatten

veel passages waarin wordt gesproken over het verlangen naar de dood. Het is echter belangrijk om te beseffen dat we te maken hebben met een specifiek tekstgenre in een specifieke historische en religieuze context. Om daadwerkelijk te achterhalen of deze passages over zelfmoord of doodsverlangens gaan, zou er uitgebreid onderzoek moeten worden gedaan naar negentiende-eeuwse preken. Het is namelijk waarschijnlijk dat deze verbeeldingen van de dood vooral gelezen moeten worden in het licht van de christelijke retoriek van negentiende-eeuwse preken. Door gebrek aan tijd en ruimte zal ik mij echter toch moeten beperken tot een tekstanalyse zonder deze contextuele informatie.

5.5.1 Preken

In HaverSchmidts preken neemt de dood vele vormen aan. Zo wordt in een preek van 20 augustus 1871 gesproken van 'de grote nacht, de nacht die een einde maakt aan alle werkzaamheid hier beneden, de nacht des doods'¹⁰⁶. De nacht lijkt een beeld te zijn voor een depressie en de dood die hier eventueel op volgt. Die nacht komt onverwachts en weerhoudt je niet alleen van arbeid, maar kan je uiteindelijk zo levensmoe maken dat de dood de enige uitweg is. Het is interessant om te zien hoe HaverSchmidt hier speculeert op doodsverlangens in een zeer verkapte vorm. Hij doet dit bovendien in de ik-vorm, waardoor het persoonlijk wordt: deze levensmoeheid is hém overkomen. Hij verbeeldt deze periode als iets zwarts, duisters en onheilspellends. Het is daarnaast iets dat onverwachts komt: 'de nacht komt wanneer niemand het weten kan'¹⁰⁷. Het kan iedereen op ieder moment overkomen en daarmee lijkt HaverSchmidt dit doodsverlangen enigszins te veralgemeniseren en te rechtvaardigen.

Het thema van doodsverlangens komt later terug in document 94 dat een passage van een preek van 5 mei 1872 bevat. Hier wordt gesteld dat de mens een groot offer brengt aan zijn geliefden door te sterven:

Straks wanneer ge van hen zult heengaan, zult ge een dubbele zegen voor hen wezen, krachtiger invloed op hen uitoefenen, op hun ontwikkeling en volmaking dan gij ooit hadt of kondt hebben gedurende uw leven. Zoudt ge daar zelfs de dood niet voor over hebben?¹⁰⁸

In deze passage wordt het publiek direct aangesproken, waardoor de preek een meer gemeenschappelijk karakter krijgt: iedereen moet ooit sterven en niemand sterft tevergeefs. Deze gedachte is zelfs de dood waard, stelt HaverSchmidt vervolgens. Je zou dit kunnen lezen als een indirecte verwijzing naar zijn doodsverlangens. De publieke aanspreking lijkt dan ook een manier te zijn om te verbergen dat het wel degelijk betrekking heeft op HaverSchmidts eigen doodsverlangens. Vooral de laatste vraag, die eerder retorisch lijkt te zijn, beaamt dit. De dood is, zo blijkt indirect uit deze vraag, in zekere zin nuttig, of zelfs heldhaftig. De overledene is namelijk iemand die veel leed heeft getrotseerd ten behoeve van zijn geliefden en sterft dus voor een hoger doel.

Verderop in dezelfde preek wordt dit principe toegepast op de dood van kinderen. Hoewel het verlies immens is en blijft, zegt HaverSchmidt, is hun dood ook niet vergeefs:

Gij denkt wel dikwijls aan de kleine die heenging en zo vaak ge dat doet, is het in uw hart zo wonderlijk stil en ernstig; dan zwijgen de oude neigingen en de goede voornemens worden

¹⁰⁶ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 136.

¹⁰⁷ Idem, p. 136.

¹⁰⁸ Idem, p. 141.

wakker. O, gij hadt gaarne uw kind behouden, maar zou uw kind zo het niet was weggegaan uw goede engel ook zijn geworden? Gij hoopt het. Nu weet ge dat het zo is.¹⁰⁹

Deze passage geeft uiting aan de gedachte dat de dood van een kind mensen uiteindelijk aanzet tot goede daden. Dit doet denken aan het overleden zoontje in 't Was Sinterklaas' dat ervoor zorgt dat zijn ouders in zijn naam andere kinderen gelukkig maakt op Sinterklaasavond. Zo wordt de dood verbeeld als iets positiefs en zelfs iets nuttigs. Het wordt bovendien verbonden aan de nagedachtenis van de overledene. Het gestorven kind leeft voort in de goede daden die zijn dood teweegbrengt, en dus in zijn dood.

De dood van een ander heeft overigens, zoals blijkt uit een preek uit 1891, nog een ander doel. Het maakt ons vertrouwd met onze eigen dood:

Juist, dat ook is een zegen die onze doden ons schenken: zij maken ons vertrouwd met ons sterven. Als de meesten van die ons liefhadden ons zijn voorgegaan door de donkere poort, dan houdt deze op een *donkere* poort voor ons te zijn en wij wachten het uur dat ons afroept.¹¹⁰

De dood van een ander dient dus ook om zijn nabestaanden voor te bereiden op hun eigen dood, waardoor zij hun eigen sterven beter kunnen verdragen. De dood van een ander wordt hier overgeheveld naar diegenen die er dichtbij staan. Op die manier is de dood hier niet alleen een representatie van de nagedachtenis van de overledene, maar vooral van de dood van de getuigen. De positieve gedachte dat iemands dood nuttig kan zijn, komt nog beter naar voren in de eerste preek die HaverSchmidt hield na de dood van zijn vrouw. Hoewel hij veel verdriet heeft moeten doorstaan, lijkt hij iets positiefs uit haar dood te kunnen halen. Deze persoonlijke ervaring, beschreven vanuit het ik-perspectief, krijgt vervolgens weer een gemeenschappelijk karakter doordat hij het publiek direct aanspreekt met 'wij', 'gij' en 'vrienden':

Bij de stem Gods schijnt zich te voegen de stem die nooit meer in onze oren zal klinken, maar die daarbinnen tot ons zegt: wees niet moedeloos, wees niet traag, doe mij de oneer niet aan van het op te geven, huldig mijn nagedachtenis door uw kruis te dragen, zo lang en zo goed gij kunt.¹¹¹

Dit is de stem van de overledene, die in zijn nagedachtenis tot de nabestaanden spreekt. Die nagedachtenis begeleidt mensen na hun dood bij het trotseren van het leven dat soms ondraaglijk lijkt. De dood wordt dan vooral verbeeld via de nagedachtenis van de overledene, en hier specifiek als zijn stem. Die stem zet weer aan tot leven en daarmee zou zelfs gesteld kunnen worden dat de dood in de vorm van de nagedachtenis uiteindelijk een beeld is voor het leven.

Deze preken, waarin de dood een positief karakter heeft en vooral wordt gezien als iets nuttigs, tonen een belangrijk verlangen van mens, namelijk het verlangen om betekenis of vorm te geven aan de dood. Dit principe kwamen we al eerder tegen in de analyse van de verhalen uit *Familie en kennissen*. Net als die teksten geven deze preken uiting aan de dubbelzinnige betekenis van het einde als doel en bestemming. Het einde is ook hier niet alleen de onvermijdelijke dood aan het einde van je leven, maar een deel van het leven waar je van kunt leren. Men wil dat het nuttig is, want anders is de dood leeg en betekenisloos.

¹⁰⁹ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 142.

¹¹⁰ Idem, p. 213.

¹¹¹ Idem, p. 212.

Het is bovendien wellicht typisch christelijk om de dood, net als andere belangrijke aspecten van het leven, een bepaalde betekenis te willen geven. Preken lenen zich hier goed voor, omdat de spreker dan via een bepaalde Bijbeltekst dit thema kan aansnijden en kan voorzien van een christelijke interpretatie die uiteindelijk betrekking heeft op de hele gemeente.

In een preek van 13 september 1891 wordt de dood verbonden aan de vergankelijkheid van de nagedachtenis van de doden. Het is gebaseerd op de Bijbeltekst Prediker 9 vers 5 en 6 ('Want de levenden weten dat zij sterven zullen, maar de doden weten niet met al; zij hebben geen loon meer hun gedachtenis is vergeten. Ook is alrede hun liefde, ook hun haat, ook hun nijdigheid vergaan en zij hebben geen deel meer in deze eeuw, in alles wat onder de zon geschiedt'):

Men zal ons vergeten. Met alles wat en allen die wij ons herinnerden, zullen wij vergeten zijn. Er zal geen gedachtenis meer gevonden worden van onze liefde en ook, gelukkig, van onze liefdeloosheid, van onze ijver, maar ook van onze nijd, van al onze kleine armzaligheden, noch van de – ach, al te korte, al te schaarse ogenblikken – als wij zalig waren omdat wij beminden en het goede beoogden.¹¹²

Hier worden de twee zojuist besproken preken tegengesproken. Iemands dood en zijn nagedachtenis zijn niet nuttig, maar vergankelijk. De dood wordt hier verbeeld als een leeg einde. Enerzijds wordt dit negatief ervaren, omdat het goede van de overledene na zijn dood wordt vergeten. Aan de andere kant worden ook het slechte vergeten. Toch is deze representatie voornamelijk pessimistisch en zelfs nihilistisch: je sterft en niets blijft uiteindelijk over. In een andere preek van 28 juli 1872 keert dit verband tussen de dood en de vergankelijkheid van het leven terug. Net als in 'De pastorie van mijn grootvader' en 'Mijn ouders huis' wordt er terugverlangd naar het verleden:

Ach, het heden, de werkelijkheid is zo vaak in zo ruwe tegenstelling met de blijde dagen van weleer, de onbezorgde jeugd, het ouderhuis, het uur der eerste liefde, de tijd toen de dood onze beminden nog niet van ons hart gerukt had en het wrede lot onze verwachtingen van het leven nog niet in damp had doen verdwijnen!¹¹³

De jeugd, het ouderlijk huis en de herinneringen hieraan zijn even vergankelijk als de mensen die inmiddels zijn gestorven. HaverSchmidt zint vervolgens weer op doodsverlangens als hij zegt: 'Geen wonder dat er zijn die de moed ontbreekt zich nieuwe vooruitzichten te scheppen, die daar neerzitten en de zucht nauwelijks kunnen onderdrukken: "Och, ware het ook met mij gedaan. Ik heb toch niets meer te hopen!"'¹¹⁴ Hier wordt het verlangen naar de dood niet voorgesteld als iets heldhaftigs, maar eerder als iets dat voor sommigen onvermijdelijk is. Zij zijn niet opgewassen tegen de harde realiteit van de dood en de vergankelijkheid van het leven. Het is interessant om te zien hoe HaverSchmidt hier gebruik maakt van de zinsconstructie 'er zijn die...'. Hiermee suggereert hij dat het anderen zijn die levensmoe zijn en naar de dood verlangen, en niet hijzelf.

Dit thema wordt later nog eens gebruikt in een preek uit 1877, waarin wordt gesproken van mensen die levensmoe zijn en geen andere uitweg zien dan de dood:

¹¹² Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 216.

¹¹³ Idem, p. 142.

¹¹⁴ Idem, p. 142.

Wij willen billijk zijn, mijn vrienden, niet alle reikhalzend begeren naar het einde is even veroordelenswaardig. Er doen zich gevallen voor waarin men erkennen moet: hier is het niet dan natuurlijk te smachten naar de dood.¹¹⁵

De oorzaak van doodsverlangens wordt hier vooral gezien als een ongelukkige samenloop van omstandigheden die iedereen kan overkomen. Het leven bestaat nu eenmaal uit verliezen en teleurstellingen en, zoals HaverSchmidt in een preek uit 1890 zegt, 'de gedachte daaraan, wil de mens ontstemmen, hem verbitteren en tot hardheid en onverschilligheid [in potlood erbijgevoegd: *moedeloosheid*] brengen'.¹¹⁶ Het verlangen te sterven is in zo'n geval weliswaar niet heldhaftig, maar wel gerechtvaardigd en zelfs logisch, volgens de dominee. Dit verlangen wordt overigens niet alleen veroorzaakt door een ondraaglijk leven, maar lijkt ook een gevolg te zijn van een bepaald gestel:

Al te grote aandoenlijkheid, ook bij ingebeeld leed, hangt dikwijls samen met een lichaamsgestel dat van jongs af teer of door latere noodlottige invloeden, misschien van meet af aan door overerving of anders ten gevolge van averechtse behandeling, door kwaad dat men zichzelf of dat anderen ons aandeden, ondermijnd en van draagkracht beroofd werd, zodat het dus menigmaal ook weer gans natuurlijk en onvermijdelijk heten moest als enkelen tegen niets opgewassen blijken, en het kleinste stootje vaak voldoende is om hen, zoal niet terneer te werpen, dan toch een innerlijke, door niemand opgemerkte pijn te veroorzaken.¹¹⁷

Dit leed dat men ervaart en de zelfgekozen dood die hier eventueel op volgt, is dan treurig, maar niet afkeurenswaardig, stelt HaverSchmidt. Het is overigens interessant dat hij in deze preken weer indirect over de dood spreekt aan de hand van zinsconstructies als 'Er zijn er die ...'. Enerzijds lijkt hij hiermee dus afstand te nemen van de doodsverlangens die sommige mensen hebben, maar anderzijds blijkt dat dit ook betrekking heeft op hemzelf.

In een preek uit 1879 komt de zelfmoord die op levensmoeheid volgt weer aan bod. Deze keer wordt echter minder positief over zelfmoord gesproken dan in de andere preken:

En gij herinnert u misschien hoe gij zelf ook wel eens zó waart. Dan had het leven, anders ons zo dierbaar, alle waarde verloren. Gij die het op andere tijd zoudt verdedigd hebben, desnoods ten koste van al uw bezittingen, gij wist niet waarom gij het nu langer voortslepen zoudt. Neen, op zelfmoord zint gij niet. Daarvan hield u terug, zo niet de gedachte aan een Eeuwigheid, waarin ge slechts bedrogen zoudt uitkomen, zo niet de vrees voor een God die alléén het recht heeft ons tot zich te roepen, dan toch de voorstelling van de schande waaraan gij de uwen zoudt prijsgeven.¹¹⁸

In deze passage staan doodsverlangens eerder voor schande en zonde. Toch nuanceert HaverSchmidt dit meteen door het te koppelen aan de oorzaak ervan. Verlies, verdriet, rampen en ander ongeluk maken de mens wanhopig. Het verlangen te sterven is dan een logische uitweg, stelt HaverSchmidt. Hij onderscheidt echter ook een ander soort doodsverlangens:

Arbeid, nuttige arbeid, werk ten zegen van anderen, werk dat onze geest oefent, onze blik verruimt, ons hart verheft. Geen gewisser middel tot zelfkwelling, geen rijker bron van onlust en moedeloosheid dan ledigheid. Maar onder het werk vlucht de smart en zeker vliegt het leven

¹¹⁵ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 157-158.

¹¹⁶ Idem, p. 203.

¹¹⁷ Idem, p. 221.

¹¹⁸ Idem, p. 164.

voorbij, maar om achter te laten wat niet vervliegt. En wij gaan in de overtuiging dat wij niet tevergeefs leefden. Ook is die overtuiging geen zelfbedrog. En het jeugdige gevoel dat ons bijblijft tot in de werkzame ouderdom, het zegt ons dat wij niet afgeleefd zijn, dat in ons nog leeft de kiem voor een hoger bestaan, een heerlijker werkzaamheid daarginds. En dan, ja bidden ook wij in onze laatste uren: 'Het is genoeg, neem nu o Heer onze ziel, ik ben niet beter dan mijne vaders.' Doch dit is dan *niet* de taal der moedeloosheid. Het is de stervensmoed die ons hoopvol doet scheiden van het tegenwoordige, het is de onsterfelijke levenslust die ons getroost doet ingaan tot een betere toekomst.¹¹⁹

Op deze manier wordt het doodsverlangen omgekeerd in stervensmoed, waardoor het een heldhaftig karakter krijgt. In deze preek is de dood, mijns inziens, vooral een verbeelding van de tweestrijd tussen een zondig, maar begrijpelijk soort doodsverlangen en een meer heldhaftig soort doodsverlangen.

Deze tweestrijd komt later terug in een andere preek uit 1887. Het is gebaseerd op de Bijbeltekst van Psalm 102 vers 25a: 'Ik zeide, mijn God, neem mij niet weg in het midden mijner dagen'. De dood is hier enerzijds iets waarvoor men vreest, maar anderzijds iets dat de mens kan verlossen uit zijn lijden. HaverSchmidt begrijpt diegene die voor het leven bidt, maar beklagt hem tegelijkertijd:

Of er dan geen werkelijk lijden is, geen lichaamssmart en – gruwzamer – zielsverdriet? Mijn vrienden, wie zou dat durven beweren? Intussen hebben wij in de eerste plaats medelijden met zo'n in waarheid beklagelijke. Men kan tóch niet sterven als men wil. Men moet tóch zijn beurt afwachten. (...) Neen, de wens: neem mij niet weg uit het midden van mijn dagen, zij gans begrijpelijk en natuurlijk – maar er is een bede die hoger staat en aldus luidt: laat mij niet sterven, o God, voordat ik met mijn korte leven iets goeds heb mogen doen.¹²⁰

Angst voor de dood is hier allereerst begrijpelijk, maar zondig. HaverSchmidt stelt dat het menselijk is om de dood te vrezen en dus langer te willen leven. Doordat hij zijn publiek direct aanspreekt met 'wij' en 'mijn vrienden' wordt deze angst voor de dood en de wens voor een langer leven iets gemeenschappelijks: niet alleen zichzelf, maar iedereen ervaart het. De mens heeft hier echter uiteindelijk geen zeggenschap over. Enkel God kan leven schenken en nemen, en het is dus verkeerd om in Gods wil te interfereren. Het is echter wel goed om te bidden voor een langer leven in het teken van een hoger doel. HaverSchmidt zegt hier vervolgens wel over:

Doch die bede betekent meteen het voornemen, de belofte niet uit te stellen, niet te vertragen met zijn arbeid, wetende dat de grens van ons bestaan dichterbij kan zijn dan wij vermoeden. (...) Daarom zegt de ernstige mens het de Christus na: nu is het nog dag, weldra daalt de nacht die een einde maakt aan onze arbeid. En hij spoedt zich met zijn werk, zijn levenstaak, opdat wanneer de dood soms onverwacht kwam, hij er niet té vroeg door overvallen mag worden.¹²¹

Hier wordt de dood weer verbeeld als nacht. Die komt hier des te duidelijker naar voren doordat het tegenover de verbeelding van het leven als dag wordt gezet. Doodsverlangens worden gezien als iets zondigs, omdat het de levenstaak vertraagt. Dit wordt benadrukt door

¹¹⁹ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 166.

¹²⁰ Idem, p. 185-186.

¹²¹ Idem, p. 186.

de hierna aangehaalde spreuk van een apostel: 'de prikkel des doods is zonde, en hij had gelijk'.¹²² Dit idee komt in een andere preek uit 1892 naar voren:

En over ons allen zal komen, *komt* 'de nacht waarin niemand werken kan'. De eeuwige nacht, de nacht des doods, die van het ogenblik af dat wij het daglicht zagen, met onafwendbare schreden op ons af gaat. (...) Een droevig denkbeeld, zeer zeker, maar een denkbeeld waarmee wij ons vertrouwd moeten maken. Niet om er enkel over te treuren! Dat zou ons niet baten en het zou louter dienen om het stukje dag dat wij het onze mogen noemen, voor ons te bederven. Maar wij moeten erop rekenen dat wij sterven gaan opdat wij ons korte leven zo goed en zo nuttig mogelijk besteden.¹²³

Hier komt dezelfde gedachte naar voren: onthoud dat je ooit moet sterven, opdat je iets van je leven maakt. HaverSchmidt beklagt vervolgens weer de zwaarmoedige mens die walgt van het leven en bidt om de dood. Doodsverlangens worden ook in deze preek niet gezien als iets heldhaftigs, maar als iets dat voor sommigen onvermijdelijk is. Het is een beeld voor wanhoop en radeloosheid. Verder wordt de dood hier weer verbeeld door de eeuwige nacht die ieder moment kan komen, zoals ook blijkt uit het slot:

De schaduwen van de avond breiden zich al over hem en u uit. – Ja, hij komt, voor *u* en voor *mij*, voor ons *allen*. Eensklaps zal hij daar zijn. O, moge de gedachte ons kunnen troosten: 'Ik heb gewerkt zolang het dag voor mij was.'¹²⁴

HaverSchmidt spreekt het publiek direct aan: de dood treft ons allen. Hiermee is de representatie van 'de nacht des doods' een gemeenschappelijke representatie. In een andere preek uit 1893 wordt dit beeld verbonden aan een belangrijk onderdeel van de dood: 'In uw leven zullen nog sombere dagen komen, dagen als het haast nacht schijnt en eens – dan komt de nacht, onverwacht, en de hand verlamt, en de pen breekt af, midden in een zin. Welke?'¹²⁵ HaverSchmidt lijkt het hier te hebben over de laatste woorden van de stervende voordat hij zijn laatste adem uitblaast. In de vraag welke woorden dit zijn, schuilt het belang van die laatste woorden. Die zijn bepalend voor de nagedachtenis van de overledene. In deze woorden moet de essentie van het bestaan van de dode vastliggen. Daarmee wordt de dood hier een representatie voor de identiteit van de overledene.

In een preek van 14 september 1873 keert het thema van de vergankelijkheid terug:

De hemel is weer grijs als tevoren: Welk een vreugde verschaft ons het werk waartoe wij ons geroepen zien! Men waardeert ons pogen. Wij stichten nut. Opeens, daar stort het gebouw in. De omstandigheden verlammen onze pogingen tot geluk van anderen. We kunnen met de beste wil niets meer uitrichten. Of de dood komt en velt onze dierbaren. (...) Om het allerergste te zeggen: ook God valt er menigeeen tegen. God zou ons redden uit de hand der bozen. Wee! waar is nu de verhoring van het gebed? Dode op dode is uitgedragen naar het donkere graf om niet meer terug te keren.¹²⁶

De dood is niet nuttig of heldhaftig, maar zinloos. Het wordt hier bovendien gekoppeld aan het christelijk geloof: zelfs het geloof lijkt geen enkele hulp te kunnen bieden als het gaat om

¹²² Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 186.

¹²³ Idem, p. 218.

¹²⁴ Idem, p. 219.

¹²⁵ Idem, p. 231.

¹²⁶ Idem, p. 151-152.

de dood. Hiermee staat de dood in zekere zin ook voor een soort geloofscrisis. Hoe kan God namelijk een rol spelen in zo iets gruwelijks als het lijden en sterven van mensen? Net als in 'Mijn broertje' is het verband tussen God en de dood onbegrijpelijk. Dit wordt nog eens benadrukt in een preek van 9 november 1873:

O, ik weet het, niets is gemakkelijker dan voorop te stellen: God is liefde en God doet alle dingen, waaruit dan natuurlijk moet volgen: alle dingen zijn goed. Maar als ik sta bij het lijk van mijn kind, of als ik – erger nog – dat kind zie krimpen in doodsstrijd en ik kan er niets aan doen, heb ik dan wat aan dat gemakkelijke: alles is goed?¹²⁷

Ook de dood van een kind heeft geen nut en spreekt dus de preek van 5 mei 1872 tegen. Het brengt niet het goede in de mens naar boven, maar veroorzaakt enkel leed en twijfel. Het is interessant om te zien hoe hier weer duidelijk het ik-perspectief naar voren komt. Zodra HaverSchmidt een persoonlijk onderwerp aansnijdt, de dood van een kind in het algemeen en de dood van zijn eigen zoontje, is deze vertelwijze het meest gepast. De dood is hier enerzijds een algemene representatie van het kind dat vergeefs is gestorven, en anderzijds een meer persoonlijke representatie van de vergeefsheid van de dood van HaverSchmidts gestorven zoontje. Het is bovendien een verbeelding van de geloofscrisis die voortkomt uit de ondoorgrondelijkheid van Gods rol in de dood van een kind. Het geloof biedt geen enkele hulp bij het geven van vorm en betekenis aan de dood.

Deze verbeelding van de dood als geloofscrisis komt in een preek van 1878 nog sterker naar voren. Deze keer gaat het specifiek om het leven na de dood: 'Mijn vrienden, hebt gij nooit twijfelingen gekend? Heeft nooit het graf u tegengegrijnsd als een afgrond, als een bodemloze diepte, als de vernietiging?'¹²⁸ HaverSchmidt wil graag geloven in de onsterfelijkheid van de mens en het leven na de dood, maar vervalt uiteindelijk, net als vele anderen, in twijfel en ongelof. Het hart verlangt naar een plek waar het beter is dan het leven op aarde, maar het verstand weet dat dit onmogelijk is, stelt hij. Dit idee wordt vervolgens verbonden aan een meer sociaal thema:

En de arme? Hij wordt tot gedweeheid geprest door de belofte van het daarginds. Hij laat zich geduldig verdrukken in hoop op rijke vergoeding daarginds; een lage bedelaarsgeest komt over de zwakken en lijdenden.¹²⁹

Het christelijke idee van leven na de dood is niet alleen ongeloofwaardig, maar vooral misleidend voor de minderbedeelden. Zij trotseren armoede en onderdrukking in de hoop dat het hen rijkdom zal geven na de dood. Hierna wordt dan ook gezegd dat het niet verwonderlijk is dat mensen beginnen te twijfelen aan het leven na de dood, de hemel en de hel: 'Laat ons het heden gebruiken en genieten, want morgen sterven wij!'.¹³⁰ Het *memento mori* van de eerste passage wordt hier tegengesproken met het idee van *carpe diem*. Hierdoor wordt de dood als representatie van de strijd tussen geloof en ongelof, of traditioneel en modern geloof extra benadrukt, en bovendien verbonden aan de sociale ongelijkheid. Vooral de armen voelen zich namelijk gedwongen te geloven in een beter leven na de dood, omdat zij in dit leven niets hebben. Overigens wordt bij deze preken, waarin de

¹²⁷ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 154-155.

¹²⁸ Idem, p. 160.

¹²⁹ Idem, p. 160.

¹³⁰ Idem, p. 160.

dood aan een geloofscrisis wordt verbonden, vaak gebruik gemaakt van een indirecte stijl. Enkel als hij het heeft over zijn overleden zoontje spreekt hij in de ik-vorm. De wij-vorm in de andere preken benadrukken enerzijds het gemeenschappelijke karakter van de dood en de hieruit voortkomende twijfel aan God, maar tonen anderzijds dat deze kwesties des te meer betrekking hebben op HaverSchmidt zelf. De tekst geeft uiting aan het idee dat iedereen uiteindelijk moeite heeft met de dood en de christelijke invulling hiervan.

In een andere preek uit 1889 wordt het thema van het leven na de dood niet alleen verbonden aan de arme arbeider, maar ook aan de zwaarmoedige mens. Hier wordt echter vooral begrip opgebracht voor het verlangen naar een betere plek na de dood:

O, kwel die lijder niet met beloften van beterschap waarmee hij zich zelf al honderdmaal gepaaid en even zo dikwijls bedrogen heeft. Hij weet wel beter. Maar als hij het bonzend hoofd, de verduisterde blik opheft ten hemel en aan de hijgende borst ontsnapt de zucht: 'O, was ik dáár maar, in die andere wereld waar niet meer geleden wordt.' (...) O, zeg mij, zal die klacht, die bede dan weerzin bij ons moeten wekken? Zullen wij niet veeleer zegenen dat er in de mens woont wat hem doet hopen tegen alle hoop in, zult gij niet moeten toestemmen hoe daar een geestelijke veerkracht is, ondanks alle drukking tegen verlammen bestand, en die wel verre van een blaam op te leggen, onze eer verdient te heten. (...) Ik denk aan de armen, die gedwongen om dag aan dag, menigeen nog een goed deel van de nacht erbij, sommigen zelfs op rust- en feestdag mede, een zware of een eentonige, een vreugdeloze, mogelijk wel een onreine en afzichtelijke arbeid te volbrengen. (...) Hoort gij niet waarmee zulk een rampzalige zich troost? Hij heeft in zijn bijbel gelezen, hij heeft ergens opgevangen, dat woord van de lijdende Job: 'Daar houden de bozen op van beroering, daar rusten de vermoeiden van kracht, daar zijn de gebonden tezamen in rust, zij horen de stem des drijvers niet, de kleine en de grote is daar, en de knecht vrij van zijn heer.'¹³¹

In deze passage wordt de belofte op een eeuwig leven in de Hemel na de dood niet gezien als een valse belofte, maar als een logische wens die moet worden geprezen. De dood en het doodsverlangen zijn hier vooral representaties van de verlossing van een armzalig, zwaar leven. Daarmee is het meteen weer een verbeelding van de sociale ongelijkheid. Het doodsverlangen kan echter iedereen overkomen, stelt HaverSchmidt vervolgens, en hij benadrukt dit door het publiek direct aan te spreken met de wij-vorm. Hiermee krijgt de preek in zekere zin een hoopvol karakter, omdat uiteindelijk iedereen wel eens hoopt dat je na de dood naar een betere plek gaat: 'Nochtans, zo soms het oog zich afwendt van de aarde om opwaarts te zien naar die hemel vanwaar het licht en de regen, de zegen en het leven afdalen, mag dan daar zich de hoop niet in mengen, de hoop op iets meer dan de aarde ons biedt en belooft?'¹³² De representatie van de dood als verlossing wordt hiermee benadrukt.

In een preek uit 1881 komen enkele representaties van de dood aan bod die hierboven besproken zijn.¹³³ Weer spreekt HaverSchmidt van het verband tussen de dood en de vergankelijkheid, en het misleidende idee van een leven na de dood. Het sterven heeft geen enkel nut, volgens hem, en veroorzaakt enkel twijfel aan God. Ook het beeld van de dood als de nacht waarin men niet meer kan werken, komt terug. Het bijzondere van deze preek zit echter in de passage die op deze sombere overwegingen volgt:

Wat een zwaarmoedige overlegging, denkt iemand. Wat, behoeft dat nu, om een mens zo onnodig bang te maken? Bang? En onnodig? Maar zijt gij bang voor de dood? Maar zou het in dat

¹³¹ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 193-194.

¹³² Idem, p. 196.

¹³³ Idem, p. 167.

geval niet juist nodig zijn u te herinneren dat hij niet ver van u af is? Dat is te zeggen, meent ge, ik verlang nog volstrekt niet heen te gaan. Ik zou nog graag wat willen blijven leven. En mijn antwoord is: natuurlijk dat verlangt iedereen. We hebben weleens van die droevige buien; dan wensen we te sterven. (...) Doch zullen wij nu daarom doen als de vogel waarvan men zegt dat hij om zijn vervolger niet te zien de kop in de struiken steekt. En omdat gij liefst nog niet sterft, zult hij daarom houden alsof er geen dood was? Doch wat heb ik eraan, zult ge zeggen, al aan die akelige dood te denken en mij het leven daardoor te vergallen? Als de dood komt, komt hij nog altoos vroeg genoeg. Hij kon weleens veel te vroeg komen!¹³⁴

Hier verandert HaverSchmidt duidelijk van toon. Hoewel de dood iedereen op ieder moment kan overvallen, is dit geen reden om te vervallen in levensmoeheid. Toch moet men de dood ook niet uit het oog verliezen, zegt de dominee, want het hoort nu eenmaal bij het leven. Hierna vraagt hij zich echter meteen af wat het nut hiervan is. De dood, of in ieder geval doodsgedachten en -verlangens, lijken hier een verbeelding te zijn van deze dilemma's. Aan de ene kant moet men zich niet te veel bezighouden met de dood, omdat men dan vervalt in zwaarmoedigheid. Aan de andere kant moet men de dood niet vergeten, hoe nutteloos deze bezigheid soms lijkt, want het hoort nu eenmaal bij het leven.

Er zijn twee zeer belangrijke preken, waarin de dood centraal staat en verschillende gedaanten aanneemt. Dit betreft allereerst de befaamde Worgengelpreek die HaverSchmidt in 1885 hield. De preek gaat uit van Samuel 20 vers 3 ('Er is maar één schrede tussen mij en tussen de dood') en vangt aan met de representatie van de dood als de laatste vijand:

Nooit zijn wij buiten bereik van de machtige, de 'laatste' vijand. Het cijfer van iedere leeftijd leest gij op de zerken. Ouders en kinderen liggen er bij elkander en gij zult meer vinden, verreweg meer, die het beste van het leven nog hebben moesten dan die het reeds hadden gehad. Wat roemt hij dan, gij zwakken en kleinen, gij kloeken en groten ook, wat denkt gij en doet alsof het voor u niet zo ware, niet voor ons allen 'één schrede slechts tussen ons en tussen de dood'. (...) Men betreurt de jonge doden. Treuriger dunkt het mij, zich te overleven. En noemt dan vrij de dood een vijand, onze ergste vijand is hij toch niet. Hij is onze laatste. Na die smart, na de benauwdheden van het sterven, geen nieuwe meer.¹³⁵

De dood is hier een gemeenschappelijke vijand, zoals weer blijkt uit het gebruik van de directe aanspreking 'wij'. Het is echter niet de ergste én de laatste vijand, stelt HaverSchmidt, waarmee hij de angst voor de dood enigszins probeert te verzachten. Vervolgens vraagt hij zich echter af wat er dan na de dood komt. Het geloof lijkt hier weer tekort te schieten. Hij haalt verschillende Bijbelteksten aan die elkaar tegenspreken. Ook de twijfel aan het leven na de dood passeert weer de revue. HaverSchmidt zegt dat de mens graag wil geloven in het eeuwige leven in de Hemel, maar dat het bijna onmogelijk is. Het blijft een complexe kwestie: 'De eeuwigheid is en blijft een raadsel, door geen der geslachten die voorbij gingen, opgelost. Zelfs het evangelie nam de sluier van het 'daarginds' niet weg'.¹³⁶ De dood en wat daarna komt, verbeeld in het woord 'daarginds', wordt hier dus voorgesteld als een raadsel. Dit thema van de dood als ondoorgrondelijk raadsel komt later nog terug in twee andere preken uit 1890: 'Hebben wij niet de sleutel bij de hand die ons naar buiten leidt? Doch neen, dat is juist het ergste: wij weten ook dát niet'.¹³⁷ Niet alleen het leven na de dood is een raadsel, maar ook de eventuele hulpmiddelen die je na de dood

¹³⁴ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 167-168.

¹³⁵ Idem, p. 172-173.

¹³⁶ Idem, p. 174.

¹³⁷ Idem, p. 205.

zouden kunnen begeleiden zijn onbekend. In de andere preek wordt de dood en wat daarna komt verbeeld aan de hand van woorden als 'Eeuwigheid' of een 'dicht gordijn' dat het 'hiernamaals' bedekt¹³⁸. In deze preken, waarin de dood en het hiernamaals wordt verbeeld als een raadsel, schuilt overigens weer de representatie van de behoefte om hier betekenis aan te geven. De mens wil vorm geven aan de dood en het eventuele leven na de dood, en dat lijkt hier vooral voort te komen uit een bepaalde angst. Als men eenmaal weet welke vorm de dood en het hiernamaals aanneemt, zal het sterven wellicht minder angstig zijn.

De Worgengelpreek vervolgt hierna met het thema van het doodsverlangen. Dit is het belangrijkste deel van de preek, omdat hier onder andere het verband tussen het verlangen naar de dood en de kunst specifiek wordt geuit:

En dan treffen wij in de eerste plaats dit zonderling verschijnsel aan, soms zichtbaar in het doen en laten van een gans geslacht, zich uitend in zijn letteren en in zijn kunst en ook op het bijzonder en huiselijk leven zijn donkere stempel drukkend, als een besmettelijke ziekte links en rechts om zich henen grijpend, toch straks ook, na te hebben uitgewoed, nog hier en daar haar verstrooide sporen achterlatend; (...) En in die dagen verlangen wij soms naar de dood. Dan schijnt hij ons geen dreigende gestalte, geen verwoester van ons heil, maar een vriend die ons belooft wat geen wereld ons te schenken vermag. Met wellust luisteren wij naar droeve kerkhofklanken. De dichters, die ze ons voorzingen zijn onze lievelingen, de liederen die ze ons vertolken slepen ons mede.¹³⁹

De kunst en de literatuur zijn hier manieren om uiting te geven aan het doodsverlangen en de dood. Hiermee geeft de tekst weer uiting aan het idee van de vormeloosheid van de dood, waaraan men toch vorm probeert te geven. De moedeloze mens ziet de dood in zijn slechte dagen niet als een vijand, maar als een vriend en zwelgt in de kunst waarin die dood wordt vormgegeven. Het is zeer interessant om te zien hoe HaverSchmidt in de hele preek gebruik maakt van de wij-vorm in plaats van de ik-vorm, waardoor hij enigszins afstand schept tussen deze ideeën en hemzelf. Het doodsverlangen krijgt hierdoor bovendien een gemeenschappelijk karakter. Dit wordt nog eens benadrukt door het gebruik van constructies als 'er zijn er die...'. Aan de andere kant toont de wij-vorm aan dat HaverSchmidt hier zelf ook toe behoort, waardoor de preek toch weer persoonlijk wordt.

HaverSchmidt stelt vervolgens dat dit spel met de dood een gevaarlijk spel is. Hier begint het tweede belangrijkste deel van de preek. In deze passage spreekt hij namelijk voor het eerst van de worgengel:

Uit vele bleke jongelingen en heimwee-krankte maagden zijn kloeke mannen gegroeid en blijde moeders of vrouwen, wier gelukkige glimlach een brede lichtstroom om haar henen verspreidt. Doch er zijn ook jong vergaan of vroeg afgeleefd, er zijn die ongeneeslijke tobberds en klagers werden, zich zelf en anderen tot last, omdat, in plaats van met liefde het leven te omhelzen, zij zich het hartebloed lieten uitdrinken door de vampier des doods. Hij, de worgengel, verstaat geen scherts. Wie hem spelend de hand reikt, die laat hij niet meer los, die sleept hij mede tegen wil en dank, om kon het zijn, in het eind hem neer te stoten in een eigenwillig gedolven graf.¹⁴⁰

Het doodsverlangen en de dood wordt hier allereerst verbeeld door de vampier des doods die het bloed, oftewel het leven, uit de moedeloze mens zuigt en hem uiteindelijk doodt. Vervolgens wordt het doodsverlangen en de dood gerepresenteerd door de worgengel. Het

¹³⁸ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 206.

¹³⁹ Idem, p. 174-175.

¹⁴⁰ Idem, p. 175-176.

is een engel die je komt halen, maar wel een worgengel die je de dood inlokt. In deze passage is de dood dus meer een vijand dan een vriend. Daarmee lijkt hij ook moedeloosheid en doodsverlangens af te keuren. Hierna relativeert hij dit echter door te stellen dat doodsverlangens vaak worden veroorzaakt door verlies, ongeluk, rampspoed, enzovoorts. Het verlangen naar de dood is hier dus ongezond, maar toch begrijpelijk.

De preek wordt afgesloten met een typisch beeld van de dood: enerzijds is het iets om te vrezen, anderzijds is het iets om te gedenken, opdat wij ons leven nuttig maken in nagedachtenis van hen die ons zijn voorgegaan. In het eerste geval wordt de dood dan verbeeld als 'die strenge reisgenoot (die slechts als op één schrede afstands met ons voortwandelt, ieder ogenblik bij machte zijn hand op ons te leggen)'¹⁴¹. In deze representatie is de dood iets dreigends dat altijd in de buurt is en ieder moment kan toeslaan. In het laatste geval wordt het vooral verbonden aan geloof, hoop, liefde en de nagedachtenis van de doden. Deze verbeelding van de dood is wat positiever en staat in contrast met de rest van de preek. De dood lijkt daarmee ook een representatie te zijn van zijn paradoxale aard.

Ten slotte wil ik nog kort ingaan op een andere belangrijke preek, waarin verscheidene verbeeldingen van de dood voorkomen:

Doch hoeveel wachters ons omringen, eens breekt de belager door hun kring heen. Eens, en vermoedelijk nog onverwacht, zelden of nooit op het ogenblik waarop wij het ons hadden voorgesteld, meestal minstens iets te vroeg, wordt de hand ons op de schouder gelegd, en de zwijgende gast, die niemand ziet, staat vóór ons. Hij wenkt dat wij gaan zullen. En wij gaan. (...) Verzet u dan niet verder. Geef u over aan de onoverwinnelijke. En waar gij u niet langer verweren kunt, leg daar de wapens minstens met waardigheid af. Sterf, maar sterf als een held!¹⁴²

De dood wordt hier verbeeld als een belager en een vijand die men niet kent. Hij zwijgt en niemand ziet hem. Hij is bovendien onoverwinnelijk en het is dus beter, stelt HaverSchmidt, om je aan hem over te geven en waardig te sterven. De wij-vorm geeft dit idee een gemeenschappelijk karakter. Het lijkt alsof de tekst iedereen wil voorbereiden op de naderende dood. Hierna volgt een opsomming van enkele doodsbeelden:

De ouden beeldden de dood af als een jongeling met een uitgedoofde fakkel in de hand. Daar was niets afzichtelijks in; en als zij hem de 'tweelingbroeder van de slaap' noemden, gingen zij ons desgelijks voor in een betamelijkeid die men nooit uit het oog had behoren te verliezen. Later evenwel vond men het nodig de verbeelding te hulp te komen, of liever haar te schokken door middel van geraamten, met behulp van de holle ogen en de grijnslach van een doodshoofd. Een zandloper moest de ontvleesde hand omvatten, met de zeis om zich heen maaien... (...) Memento mori! Gedenk te sterven! Die vermaning verdrong in de bloeitijd der kluisenaars en in die van een wereldschuw protestantendom het 'gedenk te leven'. Wat trouwens nog niet zo onhebbelijk verdiende te heten als de zucht die bij tussenpozen de lieden bekreep, om te dwepen met de zoete dood. Dan schreide men, bij voorkeur op een kerkhof, en rijmde over dit onderwerp. Dichters heten, die in hun verzen, en laat ons hopen daarin alleen, de armen smachtend uitbreiden naar het 'koele graf'. Vergeleken daarbij was de akelige scherts der middeleeuwse dodendansen hartverheffend.¹⁴³

De dood wordt hier gerepresenteerd door typische beelden van geraamten en dodendansen. Belangrijker is echter dat de kunst hier weer een belangrijk onderdeel van de

¹⁴¹ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 179.

¹⁴² Idem, p. 223.

¹⁴³ Idem, p. 225.

dood vertegenwoordigt, namelijk de drang om die dood te verbeelden en verwoorden. Ondanks dat de afbeelding van de dood, volgens HaverSchmidt, afkeurenswaardig is, blijft de dood wel een onoverkomelijk feit. Het zou dus verkeerd zijn om de dood te negeren. De mens moet de dood vormgeven, zoals uit deze passage blijkt. Dit wordt ten slotte benadrukt in de passage die hierop volgt, waarin HaverSchmidt vertelt hoe hij als kind werd afgeschrikt door de afbeelding van de dood in zijn moeders kerkboek:

In het midden Jezus. De stralenkrans om zijn hoofd liet geen twijfel over of hij was het. Hoog troonde hij op de wolken des hemels, en rondom hem, eveneens door wolken gedragen, scharen van mensen, in altoos wijder kringen en wier getal steeds aangroeide. Want beneden op de aarde, daar stond een engel en blies op de bazuin, dat de doden er wakker van werden en hun graven verlieten. Men zag hoe hun verstrooide beenderen zich bijeenvoegden, hoe zij opnieuw bekleed werden met het vlees van voorheen, en dan voeren zij opwaarts en engelen kwamen hun tegemoet en leidden hen de hemel binnen tot de menigte die de toon van Jezus omringde. Maar er waren onder de opgestanen óók, die met blijkbare ontzetting het schallen der bazuin vernamen. Deze bedekten hun aangezichten om Jezus niet te zien. Zij poogden te ontvlieden. Tevergeefs! Afgrijslijke gedaanten, van duivels, met horens en klauwen als van wilde dieren, wierpen zich op hen en sleurden hen mee naar een gapende afgrond uit welks kaken helse vlammen omhoogstegen...¹⁴⁴

In dit geval staat de dood vooral in het teken van de Dag des Oordeels. Hoewel deze verbeelding van de dood vooral een christelijk karakter heeft, blijkt ook hieruit hoezeer men verlangt de dood een betekenis of een vorm te geven in afbeeldingen en teksten. Overigens wordt dit ook benadrukt door de teksten van HaverSchmidt zelf die de dood constant proberen te verbeelden en te verwoorden.

5.5.2 Voordrachten

In een aantal voordrachten uit *De dominee en zijn worgengel* komen nog enkele interessante representaties van de dood naar voren. Zo ook in de schets 'Op een St. Niklaasavond in de Kalverenbuurt', waarin HaverSchmidt de armoede in Schiedam beschrijft aan de hand van een verhaal over een dronken man die verdrinkt in de gracht. Zijn sterfscène wordt als volgt beschreven:

De drenkeling zank weg in de diepte. Terwijl hij vruchteloos poogde om weer boven te komen, schoten er nog enkele voorstellingen als bliksemstralen door zijn hersenen. Het gezicht van zijn vrouw zag hij – reusachtig groot, spookachtig, en iets – wat wist hij niet –, God beware – het deed hem denken aan jenever – maar het was walgelijk – het was zó gruwelijk, dat hij het uitgillen wilde – maar het stinkende water van de gracht drong hem in de keel – en hij stikte.¹⁴⁵

De manier waarop de dronken man sterft, weerspiegelt zijn leven. Het is allereerst ironisch dat een alcoholist sterft door verdrinking. Het stinkende grachtwater waar hij in stikt, heeft daarbij iets weg van jenever. Dit keer komt het hem echter walgelijk en gruwelijk voor. Het is bijna of hij een openbaring betreffende zijn drinkgedrag krijgt. Dit wordt aangevuld door het beeld van het gezicht van zijn vrouw dat een verbeelding van zijn geweten lijkt te zijn. De manier waarop de man uiteindelijk sterft, is ironisch bedoeld. Doordat hij zich heeft verdronken in de jenever is hij gedoemd te verdrinken in het stinkende grachtwater. In het moment dat hij verdrinkt, ligt dan de essentie van zijn leven: de drank, maar vooral zijn

¹⁴⁴ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 225.

¹⁴⁵ Idem, p. 101.

geweten. Op deze manier wordt de dood in deze voordracht gekoppeld aan de identiteit van de drenkeling.

In een andere belangrijke voordracht, 'Een kind van onzen tijd', wordt de dood verbonden aan de geloofscrisis. Het verhaal gaat over een jongen genaamd Willem die onder invloed van zijn patroon en zijn zoon begint te twifelen aan zijn ouderlijk geloof. Zijn twijfel aan het bestaan van de Hemel en de Hel doet Willem uiteindelijk twifelen aan het idee van een leven na de dood:

Was er ook wel een leven na dit leven? Wat grond was er om het te beweren? De Bijbel bewees niets. Geen teken van gindse zij des grafs was ooit herwaarts gekomen. Wanneer men erover nadacht werd het immers ook ten enenmale onhoudbaar, dat denkbeeld van een wederzien hiernamaals! Het enige wat vaststond was dat wij stof zijn en tot stof zullen wederkeren.¹⁴⁶

Het kan niet bewezen worden dat er leven is na de dood, dus, redeneert Willem, kan het niet waar zijn. Wanneer de dood dan eenmaal is ontgaan van zijn christelijke aard blijft er weinig over. Voor Willem is dan zowel de dood, als het geloof leeg en betekenisloos. HaverSchmidt gebruikt de dood hier om het thema van de geloofscrisis uit te werken.

Een andere voordracht waarin de dood centraal staat, is 'De geschiedenis van den kleinen Bob'. Het gaat over een jongetje dat op jonge leeftijd sterft:

Maar wie ook kan zich voor de geest roepen die prachtige jongen, tintelend van leven en gezondheid, zoals hij, onverwacht aangegrepen door een dodelijk hersenlijden daar terneer lag in zijn wieg, het hoofdje gloeiende gelijk van een inwendig vuur, u aanstarende alsof hij u doorboren wilde en toch stekeblind, rusteloos kreunende en kermende en niettemin doof voor al uw vriendelijke woordjes, zonder ophouden geschokt door altoos heviger stuiptrekkingen die ten laatste zijn lief gezichtje tot afschuwelijk wordens misvormden, om het niet weer te gunnen dat het zijn vroegere zachte trekken hernam dan toen de bleke engel des verderfs zijn, ten slotte bijna afgebeden, taak had volbracht en een einde gemaakt aan de al te lang gerekte strijd – wie aanschouwt in zijn verbeelding nog eens dat wasachtig lijkje, door trouwe handen in het grafgewaad gespeld en... Maar genoeg, maar genoeg!¹⁴⁷

De beschrijving van de sterfscène zegt veel over Bob. Hoewel er nog niet echt gesproken kan worden van identiteit, wordt in deze passage de dood wel degelijk verbonden aan de essentie van het bestaan van de stervende. In het begin van de tekst beschrijft de verteller uitgebreid hoe mooi Bob was. Het mooiste zijn nog zijn ogen: 'Wie in die ogen keek, die werd in een wenk omgeschapen, zodat als hij bijvoorbeeld een beer was geweest, een rechte brombeer, hij eensklaps veranderde in een geduldig schaap of in een goedige, trouwe huishond'.¹⁴⁸ Hiermee wordt Bob, en vooral zijn ogen, een soort beeld voor vroomheid en liefde. Het is des te schrijnender dat Bob later blind en misvormd sterft. Hierdoor wordt niet alleen zijn schoonheid aangetast, maar vooral zijn vrome, lieflijke aard. Op die manier wordt de dood verbonden aan Bob, maar op een zeer gruwelijke manier. Het is overigens interessant dat HaverSchmidt in dit verhaal gebruik maakt van het ik-perspectief. Hierdoor krijgt het verhaal een zeer persoonlijk karakter.

Tot slot is er nog een belangrijke voordracht waarin enkele alter ego's van HaverSchmidt worden opgevoerd. Deze tekst, 'Mijn kennissen', komt uit februari 1868 voor

¹⁴⁶ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 109.

¹⁴⁷ Idem, p. 127-128.

¹⁴⁸ Idem, p. 127.

het Nutsdepartement van Vlaardingen. Het verhaal gaat over een rijke man die tijdens een vreselijke onweersbui veilig achter het raam toekijkt hoe de lantarenopstekers het weer trotseren om hun werk te doen. De rijkaard heeft echter weinig medelijden met de arbeiders, waardoor het verhaal een vreemde wending krijgt:

Ja, het zijn maar lantarenopstekers, dat weet ik, maar gij miljonair, weet gij ook dat een lantarenopsteker soms wonderlijke opwellingen kan hebben? Dat hij, op zijn ladder staande, wel eens bij zichzelf kan denken hoe geschikt de armen van een lantaren zijn om er iemand aan op te hangen? Iemand, bijvoorbeeld een kapitalist? Zeg, weet gij dat wel, gij miljonair?

Smak! Daar ligt er een lantarenopsteker!

Een oud-suikercontractant, op weg van zijn middagdutje naar zijn bankier, is tegen de voet van de ladder des arme aangereden. En dwars over het hoofd van de gevallen vervolgt de couponknipper zijn weg.

Kraak! zegt het hoofd en het splijt in tweeën. De hersenen liggen in de goot te lillen.

Stelt u gerust, gij miljonairs, deze opsteker zal tenminste niet meedoen op de grote dag als het kapitaal aan de lantarens zal bungelen.¹⁴⁹

De dood wordt hier niet alleen verbonden aan de sociale breuk tussen arm en rijk, maar er wordt bovendien mee gespot. De lantarenopsteker die de kapitalist wil ophangen aan de lantaarn wordt zelf gedood. Hij wordt nota bene vermoord door twee kapitalisten: een verzekeraar en een rentenier. De dood wordt hier dus op zeer ironische wijze verbonden aan de lantarenopsteker. Dit wordt mooi aangevuld door de vertelwijze. HaverSchmidt leest dit verhaal namelijk voor dat hij kent van Franciscus Haas, een van zijn alter ego's, die het weer gehoord heeft van hun vriend Van Balkum. Door op deze manier te spelen met de vertelwijze wordt er afstand geschept tussen HaverSchmidt en dit verhaal dat eigenlijk vrij gruwelijk is. De vertelwijze benadrukt echter de ironische ondertoon van deze tekst en maakt het mogelijk om te lachen om de dood. De dood wordt daardoor, net als we steeds zagen in *Snikken en grimlachjes*, verbeeld als iets bespottelijks.

5.6 Interpretatie preken en voordrachten: De dominee en zijn worgengel

Eén van de belangrijkste dingen die mij opgevallen zijn bij de analyse van HaverSchmidts preken over de dood is het tweezijdige karakter hiervan: enerzijds doet de dominee zijn best om afstand te nemen van de dood, maar anderzijds identificeert hij zich er mee. Deze wisselingen tussen meer persoonlijke en gemeenschappelijke passages over de dood maken de preken zeer interessant. De representaties van de dood en het sterven, bijvoorbeeld als doodsverlangen, zijn dan namelijk iets dat iedereen lijkt te raken, maar uiteindelijk vooral betrekking hebben op HaverSchmidt zelf. Of dit ook daadwerkelijk het geval is, is verder niet relevant voor mijn onderzoek.

De dood komt vaak voor als iets duisters, onheilspellends, onkenbaars en onverwachts. HaverSchmidt verbeeldt dit dan regelmatig als de nacht, de stille gast, de vijand, enzovoorts. De dood wordt gepersonifieerd als iemand die constant bij je is en je ieder moment van achter kan besluipen en meetrekken in het dodenrijk. Hierin zit ook een andere representatie van de dood, namelijk die van de angst voor de dood. HaverSchmidt preekt hier vaak over en stelt dat deze angst zeer menselijk is. Men moet echter uitkijken dat men door deze angst de dood niet gaat ontkennen. Het maakt nu eenmaal deel uit van het leven en het is dus belangrijk deze dood te erkennen en te verbeelden. Hier wordt dus ook uiting gegeven aan het principe van transpositie. HaverSchmidt doet dit zelf constant in

¹⁴⁹ Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994, p. 120.

zijn preken en voordrachten, bijvoorbeeld door de dood vorm te geven in de verdrinkingsdood in 'Op een St. Niklaasavond in de Kalverenbuurt'. Hier is duidelijk sprake van transpositie door middel van een samenvatting in de laatste momenten voor de dood van de drenkeling. In deze momenten krijgt hij een soort openbaring over zijn drinkgedrag in de vorm van de spookachtige vertoning van zijn vrouw en het grachtwater dat erg veel lijkt op jenever. HaverSchmidt gebruikt hier dus weer de verdrinkingsdood om vorm te geven aan de dood door het te koppelen aan de essentie van het bestaan van de drenkeling.

De drang om vorm of betekenis toe te kennen aan de dood komt echter het beste naar voren in de preken waar wordt gesproken van het nut van het sterven. HaverSchmidt is van mening dat iemands dood, zelfs die van een kind, nuttig kan zijn. De nagedachtenis van de overledene brengt uiteindelijk niet alleen het goede in de mens naar boven, maar bereidt ons bovendien voor op onze eigen dood. Hier is dus sprake van transpositie door middel van vervanging. Iemand in onze nabije omgeving sterft en daarin worden wij voorbereid op onze eigen dood. Zijn of haar sterven, zegt HaverSchmidt, zorgt ervoor dat wijzelf rustiger kunnen sterven. De dood van een ander wordt geprojecteerd op de dood van de omstanders en geeft daarmee uiting aan het idee van *death by proxy*. Het is overigens wel belangrijk te beseffen dat steeds wanneer de tekst uiting geeft aan de menselijke drang om vorm en betekenis te geven aan de dood, er sprake is van een paradox. Hoewel de tekst de dood een vorm en een betekenis geeft, blijft de dood in werkelijkheid iets onkenbaars en nutteloos. Wij weten niets over de dood en snappen uiteindelijk niet wat het nut ervan is. Als HaverSchmidts teksten toch de dood proberen vorm te geven, of dit concept ter sprake brengen, zijn de dood en het sterven dus ook verbeeldingen van deze paradox. Dit blijkt nog het beste uit de preken en voordrachten die de positieve visie op de dood tegenspreken, zoals 'De geschiedenis van den kleinen Bob'. Vooral in HaverSchmidts meer sombere periodes wil hij de dood nog wel eens zien als iets onvermijdelijks dat snel nadert en verder geen betekenis, nut of vorm heeft. Regelmatig krijgt het christelijke principe van het leven na de dood ervan langs. Al snel blijkt namelijk dat er een grote leegte is ontstaan in de dood. Die is weer amorf, leeg en betekenisloos. Wat er wel op de dood volgt, is onduidelijk. In deze preken wordt de dood vooral verbeeld als een eeuwig, complex raadsel.

Verder wil ik nog ingaan op een belangrijk thema in zijn preken: het doodsverlangen. De drie soorten zelfmoord uit het eerste hoofdstuk en het theoretisch kader komen, mijns inziens, indirect naar voren in de preken die het verlangen naar de dood bespreken. De eerste soort zelfmoord, voortkomend uit geestelijke ongezondheid, is de natuurlijke zelfmoord. Het is geen mooie of nuttige dood, maar een die onvermijdelijk lijkt. Er zijn nu eenmaal mensen, zegt HaverSchmidt, die door een bepaald lichaamsgestel en de teleurstellingen in het leven levensmoe worden. Zij verlangen uiteindelijk naar de dood en het is belangrijk om deze mensen niet te veroordelen. De dood wordt hier dus verbeeld in het doodsverlangen van de geesteszieke mens. Hoewel dit doodsverlangen beklagenswaardig is, mag men het niet veroordelen. Hiermee is de dood dus ook een representatie van de paradoxale aard van dit verlangen.

De laffe en de heldhaftige zelfmoord uit het theoretisch kader komen ook voor in HaverSchmidts preken. De eerste krijgt niet zo heel veel aandacht. In enkele passages lijkt de dominee te spreken van doodsverlangens als zonde of schande, maar dit wordt al snel genuanceerd met het beeld van de moedeloze mens die de dood als verlossing ziet. De tweede zelfmoord komt echter vaker aan bod, zij het indirect, als HaverSchmidt het heeft over het nut van de dood. De dood als iets dat het goede in de mens naar boven brengt en hem voorbereidt op zijn eigen sterven, is het sterven waard. Hier is het doodsverlangen dus

een representatie van een heldendaad. De overledene wordt afgebeeld als een held die gestorven is voor de goede zaak en voor zijn nabestaanden.

Ik wil besluiten met enkele opmerkingen over het doodsverlangen in HaverSchmidts preken met betrekking tot Freuds ideeën over de levens- en doodsdwang. Die komen namelijk ook goed naar voren in deze teksten, vanwege de constante strijd tussen het willen behouden van het Zelf en het leven enerzijds, en het willen terugkeren naar een anorganische staat anderzijds. In de preken wordt het verlangen naar stilstand en dood gezien als iets dat slecht is, maar wel verklaarbaar of zelfs onvermijdelijk voor sommigen. Dat wordt dan tegengesproken door de boodschap dat men zijn arbeid moet voortzetten voordat het te laat is, en dat men het lot aan God over moet laten. Dit wordt dan weer tegengesproken door het feit dat men de dood niet uit het oog moet verliezen, omdat het toch een deel van het leven is. Bovendien zal onze dood en die van onze naasten toch wel enigszins nuttig zijn. Uiteindelijk concludeert de dominee toch weer dat het nutteloos is om steeds de dood te gedenken, en dat de dood betekenisloos en waardeloos is. Deze continue stroom van opeenvolgende paradoxen komt precies overeen met Freuds theorie dat de mens wordt gedreven door de strijd tussen Eros en Thanatos. De uiting hiervan in de kunst kan dan vervolgens worden gezien als een symptoom. Hoewel HaverSchmidt en het lezerspubliek namelijk denken het conflict tussen deze driften te hebben verdrongen met de verbeelding van de dood in de kunst, blijft dat conflict uiteindelijk des te meer aanwezig in de confrontatie met die verbeeldingen.

6. Conclusie

Na het analyseren en interpreteren van HaverSchmidts oeuvre, ben ik toegekomen aan het beantwoorden van de onderzoeksvraag die ik aan het begin van mijn onderzoek als volgt heb geformuleerd:

Hoe functioneren de representaties van de dood, het sterven en de sterfelijkheid in François HaverSchmidts *Snikken en grimlachjes, Familie en kennissen* en zijn preken en voordrachten, en welke literaire technieken worden hiervoor aangewend?

Ik zal eerst deze vraag per werk beantwoorden. Vervolgens ga ik hier nog iets verder op in bij het beantwoorden van de subvraag.

Uit de analyse en interpretatie van *Snikken en grimlachjes* blijkt dat de representatie van de dood vaak samenhangt met de illusie van liefde, vriendschap, trouw, het vaderland en het leven zelf. De dood wordt verbeeld in de fatalistische fantasie te sterven met je geliefde, een Friese dichter die niet kan leven in een verbasterd Friesland en zich verdrinkt, of door een dode minstrel die aan de deur van de ex-student staat. Het lijkt hier te gaan om een soort intertekstueel spel met andere teksten en genres uit de negentiende-eeuwse, Romantische periode. Dit wordt niet alleen bevestigd door de genoemde thema's die HaverSchmidt aan de dood verbindt, maar ook door het feit dat hij gebruik maakt van een dubbelganger. Dit was niet zeer ongebruikelijk in de negentiende eeuw. De onbegrepen, lijkbleke dichter die 'zingt van *Thränen, Höllenschmerz, Van Sehnsucht, Grab en Tod*' komt bovendien precies overeen met Doormans beschrijving in *De romantische orde* van de Romantische kunstenaar als geniaal, overgevoelig, melancholiek, eenzaam, et cetera.¹⁵⁰ Tegelijkertijd blijkt hieruit echter de werkelijke functie van deze verbeeldingen van de dood: het ironiseren van die verbeeldingen. De Weltschmerz en Sehnsucht die in andere negentiende-eeuwse teksten zo ernstig wordt bezongen, wordt in *Snikken en grimlachjes* belachelijk gemaakt. HaverSchmidt doet dit niet alleen aan de hand van het spel met zijn dubbelganger, maar ook door overmatig gebruik van hyperbolen. De stoep is nat geschreid door Paaltjens, wiens hoop op liefde en vriendschap is gestorven, zichzelf daardoor weduwnaar noemt en al dingen begint te regelen voor zijn begrafenis. Bovendien wordt er bij de representatie van de dood vaak gebruik gemaakt van een mengeling tussen banale en hoogstaande beelden. Het beste voorbeeld hiervan is het beeld van een verliefd stel dat ligt te vrijen onder een boom waar een rottend lijk aan hangt.

Al deze technieken worden aangewend om de verbeelding van de dood en het sterven in typische negentiende-eeuwse teksten over te nemen en ermee te spotten. Omdat de dood steeds op ironische wijze wordt geprojecteerd in de ander, namelijk in de dubbelganger Piet Paaltjens, kan zowel de auteur als de lezer omgaan met de paradoxen van de dood, het doodsverlangen en het sterven. Tegelijkertijd functioneren deze representaties als symptomen, omdat ze ook aangeven dat de dood en het verlangen hiernaar, dat wij hebben onderdrukt, niet verdrongen kan worden. De ironie in de verbeeldingen van de dood en het sterven in *Snikken en grimlachjes* lijken daarmee een spiegeling te zijn van de ironie van de met paradoxen omgeven dood.

¹⁵⁰ Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam 2006, p. 129-132.

De analyse en interpretatie van de verhalen in *Familie en kennissen* tonen aan dat Stewart gelijk heeft als hij stelt dat de dood in negentiende-eeuwse teksten centraal staat en alles te maken heeft met het individu van de stervende. HaverSchmidts verhalen beginnen vaak met een beschrijving van één of twee personages, die uiteindelijk sterven. De beschrijving van de sterfscène, de dood en de nagedachtenis van het personage wordt dan gekoppeld aan de eerdere beschrijving van diens leven. Hier probeert de auteur dan telkens een bepaalde boodschap aan te verbinden. In het geval van een stervend kind pleit hij voor het geven van betekenis aan de dood, terwijl HaverSchmidt met het verhaal 'Een groot man en een goed man' vooral aandacht wilt schenken aan de sociale ongelijkheid. Een ander belangrijk thema dat aan de dood wordt gekoppeld, is die van de vergankelijkheid. Die zit niet alleen in persoonlijke dingen, zoals het ouderlijk huis dat wordt afgebroken, maar ook in meer gemeenschappelijke dingen. Zo wordt het vaderland en de kunst verbeeld als dingen waarvan men dacht dat ze eeuwig waren, maar uiteindelijk niet blijken te zijn. Aan de hand van deze verbeeldingen zou ik willen concluderen dat de representaties van de dood, de sterfelijkheid en het sterven zelf in *Familie en kennissen* vooral moeten worden geplaatst in de sociale, gemeenschappelijke context. HaverSchmidt gebruikt persoonlijke, 'kleinere' verhalen over de dood om een punt te maken over een gemeenschappelijke kwestie. Dit komt nog het beste naar voren in het verhaal 'Mijn broertje', waarin de geloofscrisis, die we later vooral in zijn preken en voordrachten zien, centraal staat. Het betreft steeds een groter verhaal in een kleiner verhaal. De technieken die HaverSchmidt hiervoor aanwendt, reflecteren dit. Hij maakt namelijk vaak gebruik van een kindperspectief. Het verhaal wordt dan weliswaar verteld door een volwassen personage, maar het wordt beleefd door de ogen van het kind. Hiermee lijkt hij in eerste instantie een zekere afstand van de tekst te scheppen, zoals hij dat ook doet als hij gebruik maakt van raamvertellingen of inbedding. Al snel blijkt echter dat dit vertelperspectief wordt gehanteerd om de lezer iets te tonen over de bekrompen visie van andere personages, of die van onszelf, over de dood. Ook hier is dan sprake van een gemeenschappelijke context, want de auteur toont met de verbeelding van de dood aan hoe iedereen uiteindelijk onwetend is als het gaat om de dood en het sterven.

De paradoxen die de dood en het sterven met zich meebrengt, ervaart iedereen. Door de dood steeds te verbeelden in iets anders, vergankelijke dingen of andere overleden personen, creëert HaverSchmidt een veilige afstand van waaraf hij en de lezer kan genieten, maar nog belangrijker: kan leren van dit verhaal. De les die de auteur verstopt in de verbeeldingen van de dood en het sterven functioneren steeds in een sociale context. Of het nu de ongelijkheid is tussen arme en rijke doden, of de betekenisloosheid van de dood van een kind waaraan toch betekenis moet worden geven: de dood functioneert steeds als een sociale, gemeenschappelijke boodschap.

In HaverSchmidts preken wordt de dood en het sterven, hoe kan het ook anders, vooral verbonden aan religie. Om de functie van de verbeeldingen van de dood in deze preken te duiden, moet er steeds rekening gehouden worden met het tekstgenre zelf. De preek heeft, zoals ik al eerder heb vermeld, een bepaalde opbouw. Het begint met een Bijbeltekst die vervolgens wordt toegepast op een algemene moraal. Die werd dan verbonden aan het dagelijks leven, opdat het publiek wist hoe deze moraal uit te dragen. De preken uit de negentiende eeuw kunnen echter ook niet adequaat geïnterpreteerd worden zonder rekening te houden met de christelijke cultuur in deze periode. Zoals ik al eerder stelde, probeerde de moderne dominee dichter bij zijn gemeenschap te staan en een minder traditioneel geloof te verkondigen. HaverSchmidt deed dit ook zoals blijkt uit de vermenging

van persoonlijke en algemene verhalen en opmerkingen over de dood in zijn preken. Zijn visie op de dood is daarbij zeer modern voor de negentiende eeuw. HaverSchmidt gaat er niet meer zomaar van uit dat er leven na de dood is of dat er sprake is van een Hemel. Daarom stel ik dat de representaties van de dood in zijn preken niet alleen functioneren in een religieuze, christelijke context, maar ook een gevolg zijn van zijn geloofstwijfel. De grimmige verbeeldingen van de dood en het sterven als worgengel of eeuwige nacht lijken soms voort te komen uit de leegte waaruit de dood bestaat sinds de christelijke invulling van de dood onduidelijk of discutabel is geworden. Deze verbeeldingen geven daarmee niet alleen uiting aan die leegte, maar ook aan de tegenstrijdigheden omtrent het geloof en de dood die voortkomen uit de geloofscrisis. HaverSchmidt maakt hiervoor vooral gebruik van tegenstellingen in zijn preken. De boodschap van 'Carpe diem' wisselt steeds af met het meer negatieve 'Memento mori'. De moedeloze mens die verlangt naar de dood is iemand die beklaagd en betreurd moet worden, maar tegelijkertijd iemand waarmee wij ons kunnen identificeren. De verbeeldingen van de dood en het sterven in HaverSchmidts preken staan vaak in dienst van het uiten van deze paradoxen omtrent het verband tussen de dood en het geloof. Die tegenstrijdigheden hebben iets gemeenschappelijks en persoonlijks, en worden daardoor gereflecteerd in de manier waarop HaverSchmidt preekt. Vooral de constructie 'Er zijn er die...' wordt vaak gebruikt, waarmee hij de dood en het doodsverlangen vooral wil verklaren als iets gemeenschappelijks. Tegelijkertijd spreekt hij het publiek aan met 'wij' en 'ons'. Dit heeft iets ironisch, want hij heeft het over iedereen en dus ook over zichzelf. De afwisseling van de gemeenschappelijke aanspreking met de meer persoonlijke aanspreking is dan dus een perfecte weerspiegeling van de paradoxen van de dood zelf.

Het gemeenschappelijke karakter van teksten komt echter nog beter naar voren in de voordrachten die ingaan op de sociale context, zoals in *Familie en kennissen*. Twee verhalen vertellen weer over de betekenisloosheid van een kind, waaraan men toch betekenis probeert te geven. De sociale context komt echter nog beter naar voren in de twee andere verhalen die ik heb besproken. Vooral in 'Op een St. Niklaasavond in de Kalverenbuurt' en in het verhaal over de lantarenopstekers komt de sociale kwestie zeer duidelijk naar voren. In het eerste geval wordt de dood verbeeld door de alcoholist die verdrinkt in het grachtwater, en is de dood dus vooral een representatie van problemen in de lagere, sociale laag van de maatschappij. In het tweede geval wordt de dood verbeeld door de arme lantarenopsteker die de rijken wil vermoorden, maar uiteindelijk zelf wordt vermoord door kapitalisten. Hier is de dood dan vooral een representatie van de sociale ongelijkheid die altijd, zelfs in de dood, zal blijven bestaan. Deze verbeeldingen van de dood en het sterven functioneren dus als een manier om sociale kwesties aan de kaak te stellen.

Tenslotte wil ik deze conclusie iets scherper formuleren aan de hand van mijn deelvraag:

Is er in HaverSchmidts werk sprake van wisselwerking tussen de representaties van de dood en de verschillende tekstsoorten, en zo ja: hoe dan?

Het antwoord op deze vraag is al deels gebleken uit de beantwoording van mijn onderzoeksvraag. Ofschoon er namelijk wel een duidelijke lijn loopt door het oeuvre van HaverSchmidt wat betreft de dood, is wel degelijk gebleken dat de representatie van de dood in ieder werk een eigen vorm, functie en techniek heeft. Mijn deelvraag kan ik daarom dus bevestigend beantwoorden: er is wel degelijk sprake van een wisselwerking tussen de representaties van de dood en de verschillende genres. Ik zal nu dit kort verklaren per genre.

Het tekstgenre van de poëzie lijkt zich goed te lenen voor de ironische representatie van de dood en het sterven in *Snikken en grimlachjes*. Aan de hand van bepaalde klankherhalingen, antithesen en hyperbolen kan de dichter namelijk extra nadruk leggen op die elementen in de gedichten die spottend bedoeld zijn. Bovendien leent de beschrijving en status van de negentiende-eeuwse, Romantische dichter als melancholisch, onbegrepen genie zich goed voor parodie. HaverSchmidt heeft het imago van deze typische kunstenaar overgenomen en bespot. Er kan daarbij zeker gesproken worden van een wisselwerking tussen het genre van de poëzie en de dichter en de representatie van de dood. Zoals Paaltjens zelf namelijk al zegt: 'De daad is proza, maar de klacht, de traan is poëzij!' De verbeeldingen van de dood worden met deze uitspraak automatisch aan de poëzie verbonden.

De wisselwerking tussen de representaties van de dood en het tekstgenre is, mijns inziens, het duidelijkst te zien in de preken. Dit komt het beste naar voren in de meer christelijke verbeeldingen van de dood. Die zitten voornamelijk in de Bijbelteksten over de dood die HaverSchmidt vaak aanhaalt. Aangezien preken steeds beginnen met zo'n Bijbeltekst leent dit genre zich het beste voor dit soort representaties van de dood. Interessanter is echter de afwisseling tussen het persoonlijke en het gemeenschappelijke karakter van de dood in de preken. Dit tekstgenre lijkt zich namelijk, in het licht van de cultuurhistorische context, ook het beste te lenen voor dit paradoxale karakter van de dood en het sterven. De negentiende-eeuwse, modernistische dominee probeerde dichter bij zijn gemeenschap te staan en meer persoonlijke elementen te stoppen in zijn preken. Zo ook HaverSchmidt. Dit blijkt des te meer uit zijn verbeeldingen van de dood, het doodsverlangen en sterfelijkheid als iets dat ons allen betreft, maar dus ook hemzelf. Daarmee is de dood iets gemeenschappelijks en iets persoonlijks. Niet alleen het tekstgenre van de preek leent zich het beste voor deze representatie, maar nog specifiek het genre van teksten die bedoeld zijn om voorgedragen te worden. Die teksten geven de schrijver / spreker namelijk de kans om meer contact te leggen met zijn publiek, bijvoorbeeld door middel van wisselingen in de manier waarop HaverSchmidt zijn publiek aanspreekt.

Ook de voordrachten bevatten dit orale aspect. Vandaar dat de functie van de representaties van de dood als uitdrager van een sociale boodschap hier perfect bij past. Op deze manier kan de schrijver / spreker deze boodschap namelijk beter overbrengen op zijn publiek. HaverSchmidt doet dat in zijn voordrachten anders dan in zijn preken. Hij maakt vooral gebruik van ironische vertelperspectieven. Hij vertelt dan dat hij een verhaal heeft gehoord van iemand, die het weer gehoord heeft van een ander. Die 'ander' blijkt dan een alter ego van HaverSchmidt zelf te zijn. Deze manier van vertellen trekt de aandacht van de luisteraar en beaamt bovendien de absurditeit van de sociale kwesties die de spreker aan de kaak stelt.

Ik besluit met het antwoord op de subvraag voor de verhalen van *Familie en kennissen*. Ik bespreek dit werk als laatste, omdat HaverSchmidt in deze verhalen hetzelfde doet als in zijn voordrachten. De sociale boodschap over de betekenisloosheid van de dood en de sociale ongelijkheid wordt verbeeld in de dood via een kindperspectief of een raamvertelling. Ook hier is dus weer sprake van ironische vertelwijzen die de aandacht trekken van de luisteraar. De vertelwijze lijkt dan een manier te zijn om deze boodschap beter over te kunnen brengen. Het is dan ook belangrijk om te beseffen dat de verhalen in *Familie en kennissen* zijn geschreven om voorgedragen te worden.¹⁵¹ Er is dus een duidelijke overeenkomst tussen de functie van de verbeelding van de dood als sociale boodschap en het orale aspect van de tekst.

¹⁵¹ HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994, p. 263.

7. Bibliografie

Primaire bronnen:

HaverSchmidt, F., *Familie en kennissen*. Amsterdam 1994.

Nieuwenhuys, R., *De dominee en zijn worgengel. Van en over François HaverSchmidt. Preken, voordrachten, brieven en andere documenten*. 2^e, geheel herz. en zeer verm. dr. Amsterdam 1994.

Paaltjens, P., *Snikken en grimlachjes. Academische poëzie*. Bezorgd door Marita Mathijssen en Dick Welsink. Amsterdam 2003.

Secundaire bronnen:

Boven, E. van & G. Dorleijn, *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. 2^e, herz. dr. Bussum 2008.

Bronfen, E., *Over her dead body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester 1992.

Doorman, M., *De romantische orde*. Amsterdam 2006.

Downing, L., *Desiring the Dead. Necrophilia and Nineteenth-Century French Literature*. Oxford 2003.

Franssen, G., 'Een ontspoorde liefdesbrief'. In: Y. van Dijk (ed.), *'Geloof mij Uw oprechte en dankbare Vriend'*. *Brieven uit de Nederlandse letteren, verzameld en van commentaar voorzien door vrienden van Marita Mathijssen, 30 oktober 2009*. Geraadpleegd via: http://www.dbnl.org/tekst/dijk069math01_01/dijk069math01_01_0016.php

Gay, P., *Freud. Pionier van het moderne leven. Biografie*. Amsterdam 2005. Vertaling: B. van Rijswijk.

Hooff, Anton J.L. van, 'Van doodzonde tot doodziekte. De verandering van het suicide-paradigma in de eeuw van HaverSchmidt'. In: *De Negentiende Eeuw*, 18 (1994).

Jensma, G., 'Blijvend afscheid. Geloof en ongeloof bij Multatuli en François HaverSchmidt'. In: Jensma, G. & Y. Kuiper (red.), *De god van Nederland is de beste*. Kampen 1997.

Mathijssen, M., *De gemaskerde eeuw*. Amsterdam 2002.

Rogers, R., *A psychoanalytic study of the double in literature*. Detroit 1970.

Rooden, P. van, 'De sociale positie van de predikant in de tijd van HaverSchmidt'. In: *De Negentiende Eeuw*, 18 (1994).

Stewart, G., *Death sentences. Styles of Dying in British Fiction*. Cambridge, Massachusetts, London 1984.

Woordenboek der Nederlandse Taal. Geraadpleegd via <http://gtb.inl.nl>