



‘Schrijven is meermalen leven’

# ‘Schrijven is meermalen leven’

Het schrijverschap van Hella S. Haasse belicht aan de hand van drie dimensies  
van literaire autonomie

Masterscriptie Nederlandse literatuur

Naam: Hannah Jansen

Studentnummer: 3170055

Begeleider: Wilbert Smulders

Tweede lezer: Joke van der Wiel

Instelling: Universiteit Utrecht

Opleiding: master Nederlandse literatuur

Datum: december 2010



**Universiteit Utrecht**



## Voorwoord

Het onderwerp voor deze scriptie kwam voort uit een leeslijst ‘kunstenaarsromans’ die ik ter voorbereiding van mijn scriptie heb gelezen. Een van de opvallendste conclusies was dat de romantische kunstenaar die in veel – moderne – romans optreedt, steevast een man is. De mythe van de romantische kunstenaar bleek ook nu nog springlevend te zijn. Ik wilde weten of er in de literatuur ook een beeld bestaat van de vrouwelijke romantische kunstenaar, en zo ja, hoe dat beeld verschilt van het standaardbeeld waarin de kunstenaar een man is. Mijn begeleider raadde mij dit af: in hoeveel romans die ik had gelezen kwam er een vrouwelijke kunstenaar voor? Behalve dat het materiaal dat ter mijn beschikking zou staan uiterst summier zou zijn, zou het antwoord al voor de hand liggen. Mijn begeleider stelde mij voor om – wel vanuit het idee een vrouwelijke kunstenaar te onderzoeken – onderzoek te doen naar het schrijverschap van een moderne vrouwelijke auteur. Ik zou mij dan in het bijzonder kunnen richten op de manifestatie van literaire autonomie. ‘Literaire autonomie’ is sinds de moderne tijd onlosmakelijk aan het schrijverschap verbonden en een gemeenplaats geworden in de beschouwing van literatuur. De laatste decennia staat het begrip literaire autonomie ter discussie en is er in de literaire kritiek en literatuurwetenschap een debat gaande over de vraag hoe een schrijver zich dient te positioneren. Literaire autonomie is dus een omstreden, maar nog steeds wezenlijk punt als het gaat om een schrijverschap. Als onderzoeksobject heb ik gekozen voor het schrijverschap van Hella S. Haasse, omdat zij volgens velen de grootste (levende) vrouwelijke auteur is in Nederland. Er is veel over haar werk en haar persoon geschreven, maar voor zover ik weet is haar schrijverschap nog niet of nauwelijks belicht aan de hand van de notie ‘literaire autonomie’.

Ik wil hierbij allereerst mijn geduldige begeleider Wilbert Smulders bedanken, die ieder stuk dat ik instuurde las en bereid was het stuk steeds mondeling van commentaar te voorzien. In het bijzonder wil ik hem bedanken voor zijn ‘strengheid’, zonder welke ik het nooit voor elkaar had gekregen mijn scriptie zo snel af te ronden. Ik moet bekennen dat het soms lastig was om me aan de deadlines te houden, maar ik dat ik erg blij ben dat het me wel min of meer is gelukt. Daarnaast wil ik nog mijn vrienden bedanken die ten eerste bereid waren mijn verhalen aan te horen en ten tweede mijn scriptie te lezen en van commentaar te voorzien. Allen hartelijk dank!

Hannah Jansen

Utrecht, december 2010.

# Inhoudsopgave

Voorwoord	1
Inhoudsopgave	2
Inleiding	4
<i>Methoden en bronnen</i>	7
<i>Opbouw</i>	7
<b>Hoofdstuk 1</b> – Een theoretische basis voor het begrip ‘autonomie’. Een sociologisch kader, een literair-historisch kader en een poëticaal kader	9
1.1 <i>Sociologisch kader: het regime van de singulariteit</i>	9
1.1.1 <i>De status van de kunstenaar</i>	10
1.1.2 <i>Hoe het is om een hedendaags kunstenaar te zijn</i>	12
1.2 <i>Literair-historisch kader: kunst als tegencultuur</i>	14
1.3 <i>Poëticaal kader: ontwikkelingen in het denken over kunst</i>	18
1.3.1 <i>Vier poëtica’s</i>	18
1.3.2 <i>De genese van het begrip autonomie</i>	21
1.4 <i>Reflectie</i>	24
<b>Hoofdstuk 2</b> – Esthetische autonomie	25
2.1 <i>Wat is autonomie?</i>	25
2.2 <i>Kant en de idee van esthetische autonomie</i>	27
<b>Hoofdstuk 3</b> – Engagement of autonomie? De discussie over ‘literaire autonomie’ in de literaire kritiek	31
3.1 <i>Meer engagement in de literatuur?</i>	31
3.2 <i>De discussie in de literatuurkritiek naar aanleiding van De revanche van de roman</i>	33
<b>Hoofdstuk 4</b> – Engagement of autonomie? Definities van ‘literaire autonomie’ in de literatuurwetenschap	37
4.1 <i>Definities van ‘literaire autonomie’</i>	31
4.2 <i>Onderzoeksmodel: drie dimensies van de autonomie van de literatuur</i>	40
4.2.1 <i>Maatschappelijke dimensie</i>	40
4.2.2 <i>Subjectieve dimensie</i>	41
4.2.3 <i>Esthetische dimensie</i>	42
4.2.4 <i>De problematiek van de vrijheid</i>	43
<b>Hoofdstuk 5</b> – ‘Ik ben gewoon mezelf’. Maatschappelijke dimensie bij Hella Haasse: hoe positioneert de schrijver zich in het maatschappelijke domein?	45
5.1 <i>Hella S. Haasse</i>	45
5.2 <i>Wel of geen publiek leven?</i>	46

5.3 <i>Haasse als publieke persoon in interviews</i>	48
5.4 <i>Haasse en de actualiteit</i>	51
5.5 <i>‘Schrijven is engagement’</i>	55
5.6 <i>De literatuur als maatschappelijke vrijplaats</i>	59
5.7 <i>Reflectie</i>	61
<b>Hoofdstuk 6</b> – Een allesomvattende werkelijkheid. Subjectieve dimensie bij Hella Haasse: hoe staan de personages in verhouding tot de werkelijkheid?	63
<i>De meermin</i>	63
<i>Sera</i>	65
<i>Leonard</i>	67
<i>Andere personages</i>	70
<i>Reflectie</i>	72
<b>Hoofdstuk 7</b> – Meester of bemiddelaar? Esthetische dimensie bij Hella Haasse: hoe geeft de abstracte auteur vorm aan het verhaal?	74
7.1 <i>Vertelwijze</i>	75
7.2 <i>Associatieve overgangen</i>	76
7.3 <i>Alle kanten van de werkelijkheid belicht</i>	77
7.4 <i>Het grote verband</i>	79
7.5 <i>Verdubbeling van de symboliek</i>	88
7.6 <i>Het subject in relatie tot de ruimte</i>	84
7.7 <i>Reflectie</i>	87
<b>Hoofdstuk 8</b> – Conclusie en discussie	91
8.1 <i>Resumé</i>	89
8.2 <i>De maatschappelijke, de subjectieve en esthetische dimensie bij Haasse</i>	89
8.3 <i>Dynamiek tussen de drie dimensies</i>	91
8.4 <i>Discussie</i>	92
 Bibliografie	 95
 Bijlagen	 101
Bijlage 1: Chronologisch overzicht van prijzen en onderscheidingen voor Hella S. Haasse	101
Bijlage 2: Bijlage 2 – Foto in De Telegraaf 30-03-1957.	103

## Inleiding

‘In 2009 klonk de roep om moraal in de Nederlandse literatuur’, constateert Jeroen Vullings op vijftien december 2009 in *Vrij Nederland*.<sup>1</sup> En daarmee doelde hij ongetwijfeld op uitspraken die Thomas Vaessens, hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam, eerder dat jaar deed:

Schrijvers, literatuurwetenschappers en critici moeten zich niet langer verschuilen achter het argument dat het niet de schrijvers zijn die opvattingen over de werkelijkheid verkondigen. Ze moeten er voor uit durven komen dat zij dat zelf doen. [...] Ik vind het prettig wanneer schrijvers zeggen: ik neem nu als politicus stelling, ook al gaat dat ten koste van die zo hoog geprezen onafhankelijkheid van de schrijver. [...] Als schrijvers in hun literaire werk, dus niet alleen in columns of bij publieke optredens politiek stelling nemen, het maakt niet uit waarvoor of waartegen, maken ze daarmee de literatuur relevant. Daar is het mij allemaal om te doen.<sup>2</sup>

Aldus Thomas Vaessens in april 2009, in een interview met Elsbeth Etty naar aanleiding van zijn net verschenen boek *De revanche van de roman. Literatuur, autoriteit en engagement*. In dit boek pleit Vaessens voor een literatuurbeschouwing die zich richt op geëngageerde literatuur in plaats van op ‘zuivere’ literatuur die losstaat van de samenleving. *De revanche van de roman* genereerde veel kritiek. ‘Tendentieus en leugenachtig’ noemde Arie Storm het boek in *De Groene Amsterdammer*.<sup>3</sup> Storm vond het betoog van Vaessens ‘krankzinnig’. Tegelijkertijd zijn er ook critici en schrijvers die wel wat zien in Vaessens’ pleidooi. In de literaire kritiek, de literatuurwetenschap en onder schrijvers is er dan ook een hevige discussie gaande over de taak van de schrijver. De discussie spitst zich voornamelijk toe op twee termen: ‘engagement’ en ‘autonomie’. Vaessens constateert dat er in de huidige literatuurbeschouwing niet of nauwelijks oog is voor literatuur die zich op een directe wijze met de actualiteit engageert. Hij vindt dat critici en wetenschappers moeten kijken naar geëngageerde literatuur omdat de modernistische visie dat literatuur ‘zuiver’ en autonoom moet zijn, zijn aanzien verloren heeft. Literatuur die zich engageert met politieke, maatschappelijke en actuele kwesties wordt volgens hem steeds belangrijker. De ‘vragen over de weerklank en de urgentie van literatuur [zijn] opnieuw actueel geworden’ [11].

Er zijn inderdaad veel vragen gesteld na de verschijning van dit boek. Moet een schrijver zich engageren? Wat betekent het eigenlijk wanneer een schrijver zich ‘engageert’? En is het wel zo dat ‘autonome literatuur’ geen verband onderhoudt met de maatschappij? Wat houdt autonomie eigenlijk precies in? Vaessens maakt een duidelijk onderscheid tussen de modernistische ‘autonome literatuur’

---

<sup>1</sup> Vullings, J., ‘Interview P.F. Thomése en Robert Vuijsje. ‘Het is toch: de schaamte voorbij’’. In: *Vrij Nederland* 15-12-2009.

<sup>2</sup> Etty, E., ‘Schrijvers durven het publieke debat niet aan’. Thomas Vaessens over zijn omstreden pleidooi voor meer literair engagement en zijn strategie om de literatuur te redden’. In: *NRC Handelsblad* 03-07-2009.

<sup>3</sup> Storm, A., ‘Tendentieus en leugenachtig’. In: *De Groene Amsterdammer* 15-04-2009.

(literatuur die in zichzelf gekeerd is en losstaat van de werkelijkheid) en de laatpostmoderne ‘geëngageerde literatuur’ (literatuur die zich mengt in actuele kwesties). Niet iedereen is het ermee eens dat engagement en autonomie lijnrecht tegenover elkaar staan. Zo geven de Utrechtse wetenschappers Frans Ruiter en Wilbert Smulders een andere invulling aan de notie ‘autonomie’. Zij constateren in *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans* dat de literatuur juist haar invloed dankt aan deze notie. In hun ogen betekent ‘autonomie’ – in tegenstelling tot bij Vaessens – juist ‘verhoogde effectiviteit’.<sup>4</sup> De autonomie van de literatuur (literaire autonomie) is namelijk méér dan alleen het werk. Literaire autonomie bestaat volgens hen uit meerdere dimensies die elkaar veronderstellen. Zij bespreken drie dimensies – de maatschappelijke dimensie, de subjectieve dimensie en de esthetische dimensie – en vatten ze in een ‘model van literaire autonomie’. De maatschappelijke dimensie betreft de positie van de auteur die hij in het maatschappelijke domein inneemt, de subjectieve dimensie betreft de personages die een auteur opvoert en de esthetische dimensie, nauw verweven met de vorige, betreft de manier van vormgeven door de abstracte auteur. ‘Autonomie’ en ‘engagement’ zijn in dit model onlosmakelijk met elkaar verbonden.

Ruiter en Smulders hebben in *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt* onderzoek gedaan naar hoe literaire autonomie eruit ziet bij Willem Frederik Hermans. In dit werk merken ze op dat literaire autonomie er geheel anders kan uitzien ‘als het werk door een vrouw is geschreven’ [Ruiter en Smulders 2009: 31]. Deze thesis haakt in op deze veronderstelling: hoe ziet literaire autonomie eruit wanneer het werk door een vrouw is geschreven? Hier geeft de bundel van Ruiter en Smulders een aanzet: in de bijdrage van Odile Heynders wordt het schrijverschap van Hermans vergeleken met dat van Hella S. Haasse. Het is voor Heynders een logische stap om het werk van Hermans te vergelijken met dat van Haasse:

De twee zijn generatiegenoten, werkzaam in eenzelfde Nederlandse cultuurhistorische context, die zij later verruimden door naar Frankrijk te verhuizen. De auteurs kenden elkaar en hadden respect voor elkaars schrijverschap. Beiden genieten een hoog prestige, hoewel het geen moeite kost vast te stellen dat het schrijverschap van Haasse in literatuurgeschiedenissen en dissertaties minder aandacht heeft gekregen dan dat van Hermans. Haasse staat als grande dame van de literatuur tamelijk geïsoleerd [...], terwijl Hermans vrijwel altijd in een driemanschap wordt geplaatst naast mythebouwer Harry Mulisch en stilist Gerard van het Reve.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Ruiter, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 10.

<sup>5</sup> Heynders, O., ‘Wiens verhaal is het? Willem Frederik Hermans en Hella S. Haasse’. In: Ruiter, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 167.



Haasses literaturopvatting kan, volgens Heynders, bij uitstek in het midden van de twintigste eeuw gesitueerd worden, want bij Haasse is literatuur een ‘tekstvorm waarin de werkelijkheid onderzocht wordt’ [182]. In deze thesis zal ik het model van literaire autonomie zoals Ruiters en Smulders dit voorstellen, toepassen op het schrijverschap van Hella S. Haasse. Mijn hoofdvraag zal zijn:

*Hoe manifesteert literaire autonomie zich bij Hella S. Haasse?*

*Onderzoeksobject*

Hella S. Haasse; de bekendste levende schrijfster van Nederland<sup>6</sup>, de *grande dame* van de Nederlandse literatuur<sup>7</sup>, een van Nederlands hoogst gewaardeerde en meest vertaalde auteurs<sup>8</sup>, de keizerin van de twintigste-eeuwse Nederlandse literatuur<sup>9</sup>, de wijze moeder van de literatuur<sup>10</sup>; slechts enkele van de vele lofuitingen over het schrijverschap van Haasse. Toch constateert Arnold Heumakers in *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en context* dat er een eenzijdig beeld van haar schrijverschap bestaat.

Wanneer een nieuw boek van haar hand verschijnt, regent het recensies in de pers. Maar de kritische reflectie daarna is, vreemd genoeg, veel minder overweldigend. Er bestaan betrekkelijk weinig diepgravende studies, essays, dissertaties over haar werk of aspecten daarvan. En wat er bestaat richt zich vooral op een paar, steeds dezelfde, aspecten: Hella S. Haasse en Nederlands-Indië, Hella S. Haasse en de historische roman, Hella S. Haasse als vrouwelijk schrijver. Dat betekent dat een groot deel van haar werk buiten beschouwing wordt gelaten, want daarin gaat het noch om Nederlands-Indië noch om de geschiedenis noch om de vrouw.<sup>11</sup>

In dit onderzoek zal er daarom op een tot nu toe nauwelijks besproken onderdeel van haar schrijverschap worden ingegaan: literaire autonomie. Door het model van literaire autonomie toe te passen op Haasse, zal er een nieuw licht worden geworpen op Haasses schrijverschap. Dit onderzoek is dus een aanvulling op de bestaande literatuur over Haasse.

---

<sup>6</sup> Heumakers, Mertens en Van Zonneveld 2006: 7.

<sup>7</sup> Heynders, O., ‘Wiens verhaal is het? Willem Frederik Hermans en Hella S. Haasse’. In: Ruiters, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 167.

<sup>8</sup> Groot, de P (red.), *Ik besta in wat ik schrijf. Hella S. Haasse in beeld*. Amsterdam 2008.

<sup>9</sup> Truijens., A., ‘Haasse voor iedereen’. In: *Elsevier* 18-3-1994.

<sup>10</sup> Schenke, M., ‘Verwend door de goede fee’. In: *Algemeen Dagblad*, 13-12-2008.

<sup>11</sup> Heumakers, A., A. Mertens en P. van Zonneveld (red.), *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en context*. Amsterdam 2006, p. 7. In *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en context* zijn dan ook een aantal essays verzameld waarin enkele tot voorheen onbesproken aspecten van haar schrijverschap worden behandeld. Deze essays behandelen de volgende onderwerpen: het engagement in haar fictieve romans, de relatie van Haasse met de mythologische vogel Phoenix in haar historische romans, Haasse en de autobiografie, de essays van Haasse, de plaats van Haasses werk in de Indische letterkunde, over magie en vrouwbeeld bij Haasse, over het ‘kwaad’ in het werk van Haasse, de relatie van Haasse met Frankrijk en Italië en de complexe structuur van *De tuinen van Bomarzo*.

### *Methoden en bronnen*

In deze thesis zal ik uitgaan van het model van literaire autonomie zoals Frans Ruiters en Wilbert Smulders dat voorstellen in *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Zij construeren in dit werk het meerdimensionale concept ‘literaire autonomie’, dat volgens hen een onlosmakelijk deel is van een schrijverschap. In deze thesis heb ik ervoor gekozen dit model toe te passen op Haasse. Ik ben mij ervan bewust dat ik ook voor een ander uitgangspunt had kunnen kiezen. Daarom is het noodzakelijk te beseffen dat deze thesis eveneens een toetsing is van het model dat ik gebruik. Er moet een in hoge mate abstract model worden toegepast op concrete werken, uitlatingen en leven van één schrijfster. Uit de conclusie zal blijken of het model zich inderdaad leent om ook op een andere auteur dan Hermans te worden toegepast.

Allereerst is het van belang om uit het abstracte driedimensionale model concrete deelvragen te destilleren. De maatschappelijke dimensie betreft vooral het construeren van een journalistiek profiel van de schrijfster en het vinden van een antwoord op de vraag ‘hoe positioneert de schrijver zich in het maatschappelijke domein?’ Ik zal hiervoor gebruik maken van interviews (zowel tekstuele interviews als interviews voor televisie en radio), radio- en televisieoptredens, autobiografische teksten, brieven en enkele essays. De subjectieve en esthetische dimensie zal ik belichten aan de hand van de roman *De mermin* (1962) en enkele poëtische geschriften en uitspraken. De volgende vragen zullen hierbij centraal staan: hoe staan de personages van Haasse in verhouding tot de werkelijkheid (subjectieve dimensie)? En hoe geeft de abstracte auteur vorm aan de romanwereld waarin deze personages zich bewegen (esthetische dimensie)?

### *Opbouw*

Deze thesis bestaat uit acht hoofdstukken. In het eerste hoofdstuk zal ik drie verschillende ‘kaders’ behandelen om zo het begrip ‘autonomie’ van een voldoende theoretische basis te voorzien. Deze kaders zullen sociologisch, literair-historisch en poëticaal van aard zijn. Vervolgens zal ik in hoofdstuk twee het begrip ‘autonomie’ behandelen aan de hand van de filosofie van Immanuel Kant, de grondlegger van de moderne autonomiegedachte. Hoofdstuk drie behandelt de discussie in de literaire kritiek die is losgebarsten naar aanleiding van *De revanche van de roman*. In hoofdstuk vier worden enkele literatuurwetenschappelijke definities van het begrip ‘literaire autonomie’ beschreven. Ik zal het model van literaire autonomie van Ruiters en Smulders gebruiken in mijn thesis en toepassen op het schrijverschap van Haasse. Uit dit model zal ik drie deelvragen destilleren. Hoofdstuk vijf behandelt de maatschappelijke dimensie, die bestaat uit de schrijver als maatschappelijk figuur; een ‘blikvanger’ in het publieke domein. De eerste deelvraag die wordt beantwoord, luidt als volgt: *hoe positioneert de schrijver zich in het maatschappelijke domein?* In hoofdstuk zes zal de subjectieve dimensie van literaire autonomie worden behandeld met betrekking tot *De mermin* (1962). De deelvraag *hoe staan de personages in verhouding tot de werkelijkheid?* wordt hier beantwoord.

Hoofdstuk zeven zal gaan over de esthetische dimensie; de auteur als vormgever. De deelvraag die hier wordt beantwoord (eveneens met betrekking tot *De meermin*), is: *hoe geeft de abstracte auteur vorm aan het verhaal?* In het achtste en laatste hoofdstuk zal ik een korte samenvatting geven en mijn bevindingen verwerken in een conclusie. Hier zal ik ook enkele kritische kanttekeningen bij mijn thesis plaatsen en aanbevelingen doen voor vervolgonderzoek.

# **Hoofdstuk 1 – Een theoretische basis voor het begrip ‘autonomie’**

## **Een sociologisch kader, een literair-historisch kader en een poëticaal kader**

In deze thesis staat de notie ‘autonomie’ (en daarmee ook ‘engagement’) centraal. ‘Autonomie’ is een complex begrip dat niet zonder een uitgebreide toelichting kan. Alvorens het begrip ‘autonomie’ te beschrijven, zal ik in dit hoofdstuk enkele ‘kaders’ geven die als theoretische basis fungeren. Ik zal drie kaders schetsen die van elkaar verschillen in perspectief. Daarbij wil ik niet pretenderen ze in één compleet geheel te kunnen weergeven. De kaders vullen elkaar aan, maar vormen geen compleet en eenduidig geheel. Ik heb ervoor gekozen op deze wijze het begrip ‘autonomie’ van een voldoende theoretische basis te voorzien.

Allereerst is het van belang enkele ontwikkelingen op het sociologische vlak te beschrijven. Welke ontwikkelingen in de literatuur vonden er in de moderne tijd op maatschappelijk en sociaal-economisch gebied plaats? Deze ontwikkelingen zal ik beschrijven in een kader waarin ik gebruikmaak van de theorie van de Franse sociologie Nathalie Heinich. De nadruk zal liggen op de periode van de vroege negentiende eeuw tot in de twintigste eeuw.

Vervolgens is het van belang om de aandacht te richten op de overgang van de negentiende eeuw naar de twintigste eeuw in Nederland en in het bijzonder op de opkomst van kunst als een tegencultuur. Wanneer werd kunst in Nederland voor het eerst een tegencultuur?

Ten slotte zal ik in een poëticaal kader enkele ontwikkelingen in het denken over kunst behandelen. Daarbij zal de nadruk liggen op verschillende poëtica’s en in het bijzonder het ontstaan en de ontwikkeling van het begrip ‘autonomie’.

### *1.1 Sociologisch kader: het regime van de singulariteit*

De Franse kunstsociologe Nathalie Heinich beschrijft in *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* maatschappelijke en sociaal-economische ontwikkelingen in het wezen van de kunst van de Middeleeuwen tot in de twintigste eeuw en in het bijzonder de ontwikkelingen in de status van de kunstenaar. In *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie* gaat zij onder andere dieper in op het beeld van de hedendaagse kunstenaar en zijn identiteitsbeleving. Nathalie Heinich heeft in haar bijdragen aan de kunstsociologie zowel oog voor cultuur-historische veranderingen, als voor de belevingswereld van kunstenaars en publiek. Wat kunst is en welke rol de kunstenaar krijgt toebedeeld binnen de samenleving, zijn niet vaststaande gegevens en zij veranderen met de tijd. Heinich schetst in verschillende artikelen en essays de rol van de kunstenaar in een samenleving die voortdurend onderhevig is aan veranderingen. Zij maakt in haar bijdragen ook duidelijk wat de status is van de hedendaagse kunstenaar, en hoe die status is geëvolueerd. Voor dit onderzoek is het met name van belang om aan de hand van Heinich na te gaan wat de veranderingen in het statuut van de kunstenaar zijn geweest.

In haar uitvoering van wetenschap zet zij zich af tegen haar voormalige leermeester Pierre Bourdieu, die met zijn sociologische benadering in termen van dominantie volgens Heinich voorbijgaat aan de essentie van kunst. Zelf verwoordt zij haar benadering van sociologie als volgt: ‘[...] een kunstsociologie die probeert de waardeoriëntaties te begrijpen die schuilgaan achter de artistieke oordelen die mensen over kunst vellen’.<sup>12</sup>

### 1.1.1 *De status van de kunstenaar*

*Être artiste* bestaat uit vijftig vragen over de status van de artiest, in het bijzonder over de status van schilders en beeldhouwers in Frankrijk. Heinich schetst in vier delen de ontwikkeling van de kunstenaar als eenvoudige beroepsuitoefenaar, naar de kunstenaar die uitdrukking geeft aan uitzonderlijkheid. Haar onderzoeksobject is de schilderkunst, omdat zich hier de notie ‘artiest’ duidelijk ontwikkelt: ‘Ce fut donc autour de la peinture que se cristallisa la notion d’artiste, laquelle pouvait s’appliquer également à d’autres domaines’.<sup>13</sup>

Volgens Heinich hebben kunstenaars niet altijd dezelfde plaats in de samenleving gehad, maar is deze veranderd in de loop der eeuwen. Zij behandelt deze evolutie vanuit een bepaald perspectief:

Cette place a même considérablement changé au cours des siècles, quel que soit l’angle sous lequel on la considère: conditions de travail, statut juridique, encadrement institutionnel, position hiérarchique, catégorie d’appartenance, fortune, mode de vie, accès à la notoriété, critères d’excellence, représentation qu’eux-mêmes, et les autres, se font de leur position – et jusqu’à leur caractère ou leur aspect de physique [Heinich 1996: 9].

Heinich noemt deze verzameling van factoren de ‘status’: dit woord dekt niet alleen de materiële aspecten, maar ook de verbeeldingen en de symbolische associaties die worden opgeroepen bij het woord ‘artiest’. Zij stelt zich tot doel om een sociologische geschiedenis van kunst te beschrijven. Ze concentreert zich op de kunstenaars zelf. Het gaat haar niet om een ‘psychologie van de creatie’, maar om het beschrijven van de leden van een categorie (artiesten). De categorie ‘artiest’ bepaalt de status van een artiest, maar tegelijkertijd wordt de categorie ook gedefinieerd en veranderd door de artiest zelf. [9].

Kunstenaars werden niet altijd gezien als exceptioneel, bijzonder of hoogstaand. Van de Middeleeuwen tot en met Renaissance stonden zij zelfs onderaan de sociale schaal; ‘juste avant les laboureurs’. Kunst was een ambacht, de kunstenaar een ambachtsman. ‘A l’époque, peintres et sculpteurs relevaient des ‘art mécaniques, lesquels [...] étaient ceux qui requéraient l’usage de la main’ [12]. In de Renaissance waren er kunstenaars die, naast ambachtskunstenaars die werkten in het gildesysteem, werkten voor een mecenas aan het hof. De kunstenaars die zelfstandig bleven werken,

---

<sup>12</sup> Heinich, N., *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie*. Amsterdam 2003, p. 11.

<sup>13</sup> Heinich, N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris 1996, p. 87.

waren anoniem en onbekend. De hofkunstenaars konden niet zelf bepalen wat zij maakten. Werken tegen betaling bestond uit het reproduceren en imiteren, wat weinig ruimte voor innovatie overliet. Er waren slechts enkele onder hen die de status van ‘bijzondere persoonlijkheid’ verkregen (bijvoorbeeld Da Vinci).

Aan het einde van de Italiaanse Renaissance heerste er onvrede onder de kunstenaars. Zij spraken zich uit voor verandering. ‘[...] d’un nouveau ‘paradigme’, un nouveau modèle organisant la représentation du créateur d’images’ [180]. Zo worden er ‘academies’ voor schilderen en beeldhouwen opgericht. Heinich maakt vanaf hier een onderscheid tussen ‘le système corporatif’ (het ambachtelijke gildesysteem) en ‘le système académique’. De selectie voor deze academies is zeer streng; voorwaarde is het bezitten van voldoende talent (in tegenstelling tot vaardigheid en vakkundigheid in het gildesysteem). ‘Il s’agissait donc de créer une elite interne au métier, une sorte d’aristocrate institutionnelle’ [20]. Van alle 2000 actieve Franse schilders in de zeventiende eeuw, was slechts acht procent student aan een academie. Heinich beschrijft hier hoe het beroep van de kunstenaar zich heeft ontwikkeld van een gewoon beroep naar een beroep dat in het teken stond van een intellectuele activiteit: het régime professionnel [22]. Men stelde aan de academie minder belang in het praktiseren van kunst. De aandacht werd verlegd naar meer intellectuele kunst. Zo ontstond de Salon: afgestudeerde studenten van de academie exposeerden hier hun werken. De Salon was twee eeuwen lang toonaangevend voor de kunst in Frankrijk, en paste een zeer strenge selectie toe. Met de komst van de Salons veranderde ook de status van de kunstenaar: schilders begonnen met het signeren van hun schilderijen. Niet alleen het werk, maar ook de maker kwam in zicht. ‘Parallèlement se développent la notion d’authenticité, ainsi que la valorisation de l’individualité et de l’originalité, qui sont devenues aujourd’hui des requisits fondamentaux de la création artistique’ [24-25]. Waarden die nu nog hoog in het vaandel staan (authenticiteit, originaliteit), hebben daar hun oorsprong.

In de negentiende eeuw veranderde de inrichting van de academie (er werden steeds minder studenten toegelaten) en de Salons (waar een delegatie van het ministerie van kunsten in plaatsnam). Volgens Heinich was er in de hele negentiende eeuw sprake van een neo-academisch regime: een gesloten organisatie met een informele status. Heinich spreekt van een enorme stijging in het aantal schilders: door onder andere de uitvinding van verf in tubes werd het meer mensen mogelijk gemaakt (buiten) te schilderen. Amateurkunstenaars en andere vormen van kunst, zoals decoratie, komen op. Deze ontwikkeling heeft een devaluatie in de status van de kunst tot gevolg. Er ontstaat een verschil tussen ‘pure’ kunstenaars (amateurkunstenaars die oog hebben voor individualiteit, originaliteit en innovatie) en kunstenaars die zich aan de oude regels en voorschriften houden [31-32]. Heinich maakt in dit opzicht een onderscheid tussen het ‘regime van beroep’ en het ‘regime van de roeping’. ‘En régime vocationnel, les artistes se doivent de n’être plus héritiers de leurs pères, mais fils de leurs propres oeuvres. En passant de la profession à la vocation, on passe de la standardisation à la singularisation, et de la tradition à l’innovation’ [37]. De opgeleide kunstenaar, die zich houdt aan bepaalde regels, komt tegenover het geïnspireerde, natuurlijke genie te staan. Binnen het regime van

de roeping is de aandacht voor de kunstenaar belangrijker dan aandacht voor het werk. Gevolg daarvan is dat iedere kunstenaar uniek moet zijn: uitzonderlijk [40]. En dit is uitstekend materiaal voor romans: het genre van de kunstenaarsroman is geboren. Heinich merkt op dat kunstenaars vanaf hier als de ‘nouvelle noblesse’ kunnen worden gezien.

In de twintigste eeuw krijgt een nieuw regime de overhand: ‘L’art en régime de singularité’. Uitzonderlijkheid wordt, paradoxaal genoeg, de norm: ‘[...] on peut construire un ‘modèle singulier’[...]’ [54]. De avant-gardisten gaan verder en verzetten zich tegen elke vorm van norm, ook tegen de ‘uitzondering als norm’. De normen voor het beoordelen van kunstwerken zijn veranderd: originaliteit staat centraal. Het regime van de uitzonderlijkheid regeert en met Vincent van Gogh was de mythe van de miskende kunstenaars geboren. Heinich noemt Marcel Duchamp, Salvador Dalí en Pablo Picasso als voorbeelden van grote, singuliere kunstenaars. De status van deze kunstenaars is bij hen gelijk aan die van een profeet [62].

Heinich merkt op dat het tot op heden lastig is om een goede definitie voor het woord ‘artiest’ te vinden. Uiteindelijk is er één essentieel criterium, namelijk: ‘[...] la reconnaissance au titre d’artiste’ [68]. Het belangrijkste is dus de erkenning van andere artiesten. In de twintigste eeuw heeft het grootste deel van de kunstenaars geen opleiding gevolgd, wat juist als bevorderend wordt gezien voor het behouden van de authenticiteit en originaliteit. De status van een kunstenaar is een specifieke status: de tijd waarin je iets maakt is niet langer belangrijk, niet iedereen wordt toegelaten in de kunstwereld, een artiest werkt onregelmatig en het gaat er vooral om je te gedragen als een artiest [78].

Niet alleen de status van de kunstenaar veranderde, ook de markt voor kunst ontwikkelde zich op een aantal gebieden. Zo veranderde het aantal afnemers, de wijze van verkopen en de afstand tussen de koper en de maker. Het was in de tijd van de Salons niet langer gebruikelijk dat de artiest zijn werk zelf aan het publiek verkocht, maar dat werd gedaan door een kunsthandelaar. En ook wat betreft het signeren van kunstwerken is er een ontwikkeling te constateren. Het signeren van kunstwerken ontwikkelde zich tegelijkertijd met de noties authenticiteit, individualiteit en originaliteit, en de veroordeling van de kopie. Het signeren van kunstwerken werd in de negentiende eeuw steeds vanzelfsprekender. ‘La signature apparaît ainsi comme l’un des plus visibles symptômes d’une identité d’artiste [...]’ [85]. Gevolg was ook dat het mogelijk was een oeuvre in zijn geheel te bekijken en te waarderen, in plaats van alleen losse kunstwerken. De handtekening die de unieke status van de artiest symboliseert, is dus een redelijk modern gegeven. Met het belang van de waarde ‘authenticiteit’ wordt ‘individualiteit’ een vereiste. Heinich merkt dan ook op dat de kunstwereld tegenwoordig een veld is waarin individuen opereren [86].

### 1.1.2 *Hoe het is om een hedendaags kunstenaar te zijn*

In *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie* wordt de sociologie van Nathalie Heinich geïntroduceerd in Nederland. Van 2000 tot 2003 was zij bijzonder hoogleraar kunstsociologie aan de Universiteit van Amsterdam. Als gevolg daarvan zijn enkele van haar artikelen in het

Nederlands vertaald, gebundeld en voorzien van een inleiding van Ton Bevers. Nathalie Heinich zet zich ook in deze essays op expliciete en impliciete wijze af tegen haar leermeester Bourdieu. Niet de artistieke oordelen die mensen over kunst vellen *an sich* staan centraal, maar de waardeoriëntaties die daarachter schuilgaan zijn haar object van onderzoek. Heinich staat voor een *verstehende* methode in de wetenschap. Het gaat haar niet om het deconstrueren van waardeoordelen, maar om het begrijpen ervan. ‘Verstehen als methode in de sociologie is de ander begrijpen in zijn doen en laten door zijn houding en gedrag te begrijpen als gemotiveerd handelen, voelen en denken binnen de context van een waardestelsel [...]’ [Heinich 2003: 20].

Volgens Heinich berust artistieke waardering sinds Van Gogh niet langer op het collectieve, academische regime, maar op de persoon van de kunstenaar die juist breekt met gangbare conventies. Zo heeft het collectieve regime plaatsgemaakt voor een regime van de singulariteit: het persoonlijke en authentieke staan centraal. In ‘Kun je wel spreken van een kunstenaarscarrière?’ onderzoekt ze de in eerste instantie paradoxale samentrekking ‘kunstenaarscarrière’. Een professionele carrière wordt gekenmerkt door de ‘ontpersoonlijking van de middelen tot succes en de verpersoonlijking van de doelen van succes’. Men moet, om succes te behalen, een duidelijk gestandaardiseerde weg afleggen, een weg die los staat van de persoon die hem aflegt (ontpersoonlijking van de middelen). Het doel waarvoor iemand deze weg aflegt, is echter wel persoonlijk: men wil het aanzien van de eigen persoon vergroten. Dit staat in contrast met, wat volgens Heinich, hedendaagse kunstenaars belangrijk vinden: bijzonderheid en tijdloosheid. Wanneer men van een kunstenaarscarrière spreekt, is het dus precies andersom:

Succes in de kunst impliceert daarom zowel *verpersoonlijking van de middelen tot succes*: het vinden van nieuwe wegen door een afzonderlijk individu ten opzichte van de traditie, als *ontpersoonlijking van de doelen van het succes*: het scheppen van objecten die zijn bedoeld om duurzaam gestalte te geven aan waarden die worden erkend ver voorbij de persoon van de maker [...] [103].

Volgens Heinich heeft in de hedendaagse tijd de kunstenaarscarrière de vorm aangenomen van het ‘epoque maken in de kunstgeschiedenis’.

‘[...] omdat het gaat om de uitvinding door een uniek persoon van een esthetische weg die hem eigen is, in een levensloop die, door alle hindernissen en mislukkingen op de weg van de kunstenaar, er borg voor staat dat hij onmogelijk kan worden gereduceerd tot canons, of in welke traditie dan ook kan worden ondergebracht en zich dus altijd in de marge zal bevinden’ [106].

Van Gogh is het eerste grote moderne voorbeeld van een succesvolle kunstenaar. De kunstenaar wordt bij hem een soort martelaar, bereid om uit liefde voor de kunst zijn eigen leven en persoon op te offeren. In tegenstelling tot de kunstenaarscarrière die zeer goed mogelijk was in de tijd van de



academies (men kon binnen een academie een duidelijk gestandaardiseerde weg afleggen), moet de hedendaagse kunstenaar voor een geslaagde carrière de toekomstige generatie een model kunnen bieden, een model dat gebaseerd is op avant-gardistische vernieuwing [Heinich 107]. Dat model van bijzonderheid heeft tot gevolg dat het onnavolgbaar is. Geen enkele kunstenaar kan precies dezelfde weg afleggen als Van Gogh; in dat geval zou de kunstenaar niet langer authentiek en origineel zijn.

Smulders merkt in ‘‘Polemisch mengelwerk’’: Hermans geeft een lesje in autonome literatuur’ aan de hand van de theorie van Heinich op dat het ‘paradoxaal genoeg juist kenmerkend voor het moderne, autonome schrijverschap [is] dat de schrijver als *publieke persoonlijkheid* centraal komt te staan’.<sup>14</sup> De persoon van de schrijver wordt steeds belangrijker: de manier waarop de schrijver leeft en wat hij of zij onderneemt, maakt een essentieel deel uit van het schrijverschap. Zo worden schrijvers die beantwoorden aan de conventie van originaliteit en uniciteit ‘blikvangers in het openbare leven’. Dit ‘régime de singularité’ komt in Nederland voor het eerst op bij de Tachtigers, waarmee de bohème (een sociale vrijplaats waar de opstelsom van afwijkend gedrag het klimaat bepaalt) een feit wordt [Smulders 2009: 96].

## 1.2 Literair-historisch kader: kunst als tegencultuur

Aan het eind van de negentiende eeuw zal de strijd om de moderniteit in Nederland losbarsten. Deze strijd wordt, wat betreft het culturele domein, door Frans Ruiter en Wilbert Smulders beschreven in *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840- 1990*. In dit werk krijgt de literatuurgeschiedenis een cultuurhistorische context, de context van ‘modernisering’. Het samenspel tussen maatschappelijke veranderingen en de literatuur in de periode 1840-1990 staat centraal. Ze beschrijven hoe de literatuur zich aanpast ‘aan al die grote veranderingen die in haar leefomgeving optreden: modernisering, massificatie, nivellering, emancipatie, verzuiling en ontzuiling’.<sup>15</sup> Aan de hand van dit werk is het mogelijk om een literair-historisch kader te schetsen wat betreft de negentiende en de vroege twintigste eeuw in Nederland.

Het begrip ‘modernisering’ dekt een groot aantal veranderingen op technologisch, economisch, politiek, sociaal en cultureel domein die er in anderhalve eeuw voor zorgden dat de westerse wereld een geheel ander gezicht kreeg. Typisch moderne verschijnselen zijn:

[...] overgang van een voornamelijk agrarische naar een geïndustrialiseerde samenleving, verstedelijking, verzwakking van regionale bindingen, toenemende mobiliteit (niet alleen geografisch, maar ook sociaal), rationalisering, schaalvergroting, stijging van het welvaarts-en opleidingsniveau, verwetenschappelijking van het wereldbeeld, ontkerkelijking en ontkerstening, groeiende invloed van

---

<sup>14</sup> Smulders, W., ‘‘Polemisch mengelwerk’’: Hermans geeft een lesje in autonome literatuur’. In: Ruiter, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 95.

<sup>15</sup> Ruiter, F., en W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840- 1990*. Amsterdam/ Antwerpen 1996, p. 10.

de overheid op het maatschappelijk leven (belastingplicht, dienstplicht, leerplicht), groeiende invloed van de burgers op het bestuur (kiesrecht) [Ruiter en Smulders 1996: 14].

Modernisering kan ook wel worden opgevat als een voortdurende strijd om de richting waarin de moderniteit, het moderne leven, moet gaan. Volgens Ruiter en Smulders is het domein van de cultuur bij uitstek het domein waar gevochten wordt over richtingen en grenzen en daarom is de strijd om de moderniteit daar duidelijk aanwezig. Deze strijd om de moderniteit vindt volgens Ruiter en Smulders plaats in drie fases: de burgerlijke fase (1840-1880), de moderne fase (1880-1960) en de postmoderne fase (1960-heden).

De burgerlijke fase wordt gekenmerkt door de burgerlijke beschavingscultuur; de burgerlijke elite die middels talloze activiteiten de lagere bevolkingslagen probeerde te beschaven. De nieuwe burgerlijke cultuur was in de ogen van de uitdrager algemeen geldig en deugdzaam. Men had een gedeelde *universal high culture* voor ogen om in de moderne samenleving, die door industrialisering uiteen dreigde te vallen in gespecialiseerde functies en deelactiviteiten, een ‘minimale gemeenschappelijke atmosfeer’ te creëren [18]. Dit had een nivellering van de grote traditie tot gevolg, de opvattingen, waarden en normen werden abstracter. Het vestigen van een universele cultuur stuitte echter op veel tegenstand en beoogde zelfs een averechts effect: in een geliberaliseerde cultuur kregen allerlei partijen een stem, met onderscheiding en fragmentatie aan het einde van de negentiende eeuw als gevolg [19].

De burgerlijke fase ging door de opkomst van de massacultuur, de grote sociale bewegingen en de avant-garde over in de moderne fase. De massacultuur ontstond aan het einde van de negentiende eeuw in de steden en was een nieuw fenomeen. Zowel de burgerlijke cultuur als de massacultuur streden om het publiek dat ontstond door stijging van het opleidingsniveau en een grotere cultuurparticipatie. Maar naast het ontstaan van een massacultuur, was er ook een trend van verkerkelijking aan de gang. Aan de ene kant bestond er een burgerlijke, geseculariseerde elite die haar ideeën uitdroeg door onderwijs en leesgenootschappen, aan de andere kant was er een steeds intensievere greep van kerkorganisaties op de massa. Hieruit ontstond uiteindelijk de verzuiling, die zijn oorsprong vindt in de tweede helft van de negentiende eeuw. Binnen deze zuilen zocht men naar ‘een alternatief voor de verlichte burgerlijke cultuur’. Deze zuilen gedijden op hun beurt weer goed binnen de massacultuur [20-21].

De avant-garde betekende ook een overgang naar de moderne fase. Met het normaliserende effect dat uitging van moderne verschijnselen en het moderne (‘verlichte’) denken, verloor de werkelijkheid haar bovenzinnelijkheid. Kunstenaars gingen op zoek naar nieuwe vormen van zingeving en protesteerden hiermee tegen de steeds ‘normaler’ wordende werkelijkheid. ‘Kunstenaars zochten steeds drastischer naar mogelijkheden van transcendentie, waarbij men via noties als waarheid, authenticiteit en unconventionaliteit een moderne vorm van zingeving hoopte te vinden’ [22]. De kunstenaars die zich in Nederland afzetten tegen de normalisering, waren De Tachtigers. Zij

gebruikten kunst als compensatie voor de onttoverde wereld. Enno Endt signaleert dit in *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij*:

De Tachtigers vormen de eerste groepering (de enkeling Multatuli was hen voorgegaan), die in de Nederlandse letteren als generatie paganistisch genoemd kan worden; onkerkelijk, en voor het merendeel zonder ander christelijk geloof dan op de achtergrond van hun ouderlijk milieu, waar zij zich uit losmaakten. Met het verlies van dit geloof blééf echter voor de zoekenden onder hen de vraag - die het Christendom zo geruststellend wist te beantwoorden -: 'Woher sind wir kommen, wo gehn wir hin', of, anders gezegd: welke bedoeling heeft dit bestaan.<sup>16</sup>

Voor het eerst werd kunst een tegencultuur, de plaats bij uitstek waar men zin kon geven aan de steeds verder gerationaliseerde, genormaliseerde en gesystematiseerde wereld. De Tachtigers waren tegen dorre wetenschapsbeoefening, de zwak-romantische gevoelens van de boudoirpoëzie en het deftig doen. Voor de Tachtigers was de kunst er 'voor niets anders dan de kunst' en stond het niet in dienst van een moraal. '[...] het kunstwerk is geen voertuig van wijsgerige bedoelingen van de kunstenaar, van godsdienstige of sociale bejegening van de lezer' [Ruiter en Smulders 1996: 26]. Dit maakte mogelijk dat de kunstenaar onbevangen kon kijken, zonder gehinderd te worden door een of andere moraal. Bax verwoordt in *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur (1968-1985)* de positie van deze kunstenaar als volgt:

De kunstenaar is vrij van de samenleving en wat hij schrijft is zo belangrijk dat de burger zich er iets aan gelegen moet laten liggen: juist door zich vrij van die samenleving op te stellen speelt de kunstenaar een prominente rol in de samenleving [Bax 2007: 341].

Op een bepaalde wijze is de kunst dus gebonden aan de samenleving. Tegelijkertijd wilde men zich vanuit een antiburgerlijke optiek ook losmaken van het grote publiek. Kunst, in de ogen van de Tachtigers, had een bijzondere status en kon niet door iedereen gemaakt en begrepen worden. Deze tweeslachtige houding karakteriseert ook de moderne kunststromingen in de traditie van Tachtig die opkwamen in de twintigste eeuw. Zij wilden een tegengeluid bieden aan de normalisering, maar waren er tegelijkertijd hevig door gefascineerd (bijvoorbeeld de avant-garde die zich, net zoals de moderniteit, richtten op vernieuwing en vooruitgang). De moderne kunst stond ook zowel negatief als positief tegenover de massacultuur: deze werd geïncorporeerd, maar een zekere hiërarchie tussen hoog en laag bleef wel bestaan. Hier manifesteert zich al het spanningsveld tussen esthetiek en ethiek, distantie en betrokkenheid dat niet meer zal verdwijnen uit de moderne en postmoderne literatuur.

Met de opkomst van Tachtig is ook de discussie over de autonomie van de kunst in Nederland beland. 'Sinds de Tachtigers hebben dichters in Nederland eindeloos gebakkeleid over de kwestie van

---

<sup>16</sup> Endt, E., *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij*. Amsterdam 1990, p. 19-21.

de 'autonomie' van het gedicht' [Ruiter en Smulders 1996: 24]. Haaks op de opvattingen van Tachtig, stonden de heteronome kunstopvattingen die beslag kregen binnen de zuilen aan het begin van de twintigste eeuw. Deze kunst stond in dienst van een bepaalde politieke of levensbeschouwelijke richting. Na Tachtig was deze kunstopvatting echter niet meer zo vanzelfsprekend en moesten de uitdragers hard vechten voor artistieke legitimering. De heteronome kunstopvattingen richtten zich vooral op een groot publiek, terwijl de gesecculariseerde kunstenaars in de traditie van Tachtig zich wilden afscheiden van dit publiek. Ruiter en Smulders onderscheiden in dit kader vier cultuursferen die in een voortdurende verhouding tot elkaar staan: een *high-culture* van avant-gardistische kunstenaars die zich richten op een klein publiek, de *middle-brow*-cultuur van de liberale burgerij die een voorkeur had voor het nuttige en vermakende, en de *low culture* van de grote massa die zich in twee varianten voordoet; binnen of buiten de zuilen [25]. Deze sferen lopen soms in elkaar over. Enkele kunstenaars en intellectuelen werden volgers van een zuil, maar dit bleven eigenlijk incidenten. 'De culturele aantrekkingskracht van de zuilen was voor de artistieke en intellectuele avant-garde uiteindelijk niet erg groot. Omgekeerd bestond, enige dwarse jongeren daargelaten, binnen de zuilen weinig affiniteit met het streven van de moderne kunst' [28].

De postmoderne fase die begint vanaf de jaren zestig, wordt gekenmerkt door sociale en intellectuele nivellering: de grenzen tussen de massacultuur en de culturele elite vervagen, de ontzuiling is in gang gezet. De voorbereidingen werden al in de jaren vijftig getroffen:

In de jaren vijftig versnelde het tempo van de modernisering in vergelijking met de eerste helft van de eeuw aanzienlijk: de bevolking groeide sterk, de steden dijdten uit en het platteland begon te verstedelijken, er was een explosieve welvaartsstijging, stukje bij beetje kwam de verzorgingsstaat tot stand, grote groepen van de jongere generatie waren in de gelegenheid voortgezet en hoger onderwijs te volgen, vrije tijd - vroeger het privilege van de regenteske burgerij - werd een massale verworvenheid, de televisie deed haar intrede [29].

De moderne fase, met al zijn spanningen tussen de cultuursferen, gaat over in een verzorgingsstaat waarbinnen grenzen tussen de culturele elite, de burgerij en de massa diffuus worden. Ruiter en Smulders geven aan dat de naoorlogse schrijver steeds minder afstand voelen tussen zichzelf en het publiek (Hermans) en dat de schrijver er op den duur op uit is om samen te smelten met zijn publiek (de Zeventigers). In de postmoderne fase zijn de spanningen tussen de cultuursferen weggevallen, maar de aandacht voor cultuur lijdt daar niet onder; steeds meer mensen hebben belangstelling voor culturele producten. Volgens Ruiter en Smulders is het postmodernisme 'een bevrijding van de messianistische en eschatologische illusies van de voorgaande periode' [30]. Het doorbreken van culturele tradities, verzoening en eclecticisme hebben tot gevolg dat de kunst haar 'laatste restje aura en transcendentie' verliest.

In de jaren zeventig van de twintigste eeuw gaat literatuur inderdaad steeds meer functioneren als deel van de samenleving. Sander Bax doet in zijn dissertatie *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985* onderzoek naar hoe het literaire systeem in de jaren zeventig geordend is.

In deze jaren, ook wel ‘de postmoderne fase van de moderniteit’ genoemd, verandert het functioneren van literatuur in de cultureel-maatschappelijke context zodanig dat een aantal kernbegrippen van het moderne denken over literatuur zijn vaste betekenis verliest: de literatuur heeft niet langer vanzelfsprekend een autonome positie, literatuur wordt veel meer dan voorheen onderdeel van een commercieel circuit en er vindt in een korte tijd een grote expansie plaats van het aantal mensen dat zich met literatuur bezighoudt [...] [Bax 2007: 91].

Bax merkt op dat er vanaf het begin niet één postmodernisme was, maar dat auteurs zich op verschillende wijzen uitlieten over de taak van de schrijver. Zo ontstonden er ‘de eerste manifestaties van wat vandaag de dag de discussie heet tussen ‘ethisch postmodernisme’ en ‘esthetisch postmodernisme’’. Deze eerste variant is een vorm van cultuurkritiek en ontmaskert de waarheid ‘die achter de ontmaskering van alle waarheden schuilgaat’ [330]. Tegenstanders van de ethische postmoderniteit vinden dat deze de echo is van de avant-garde die uit was op maatschappijkritiek en dat literatuur juist op zoek moet gaan naar zichzelf. ‘Je kunt niet tegelijkertijd de soevereiniteit van de schrijver ondermijnen in een experimentele tekst en van de literatuur verwachten dat zij een grote maatschappelijke invloed heeft’ [331]. Ook hier is de discussie over de invloed van literatuur aanwezig.

### 1.3 Poëticaal kader: ontwikkelingen in het denken over kunst

M.H. Abrams beschrijft in *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition* en in *Doing things with texts* ontwikkelingen in het denken over kunst en de opkomst van de moderne esthetiek in de achttiende eeuw.

#### 1.3.1 Vier poëtica's

Abrams behandelt in *The mirror and the lamp* een historische lijn in het denken over kunst van Plato tot aan de twintigste eeuw. Hij onderscheidt daarin vier verschillende poëtica's. Het boek handelt over de relatie tussen subject en object in de esthetica. Het is een studie over de verandering in het artistieke denken aan het einde van de achttiende eeuw: de overgang van een klassieke naar een romantische poëtica. Volgens Smulders en Ruiter leidt het betoog van Abrams uiteindelijk tot de volgende

conclusie over hedendaagse kunst: ‘Kunst is niet langer mimesis van een buiten de mens om bestaande orde, maar schepping van het subject’.<sup>17</sup>

Abrams beschrijft de ‘change from imitation to expression, and from the mirror to the fountain, the lamp, and related analogues’.<sup>18</sup> Het gaat vooral om de rol die de geest speelt in de perceptie van de wereld. Veranderingen hierin worden duidelijk in een mutatie van metaforen. Abrams beschrijft dit aan de hand van de titel van het boek (*The mirror and the lamp*): ‘The first of these was characteristic of much of the thinking from Plato to the eighteenth century; the second typifies the prevailing romantic conception of the poetic mind’. Hij typeert dit als een ‘radicale wijziging in de typische metaforen van het kritische discours’ [Abrams 1953: vi]. Abrams richt zich op de Engelse theorieën over poëzie gedurende de eerste vier decennia van de negentiende eeuw.

Abrams beschrijft vier kritische theorieën over kunst.<sup>19</sup> Hij doet dit aan de hand van een schema waarin de noties ‘artiest’, ‘werk’, ‘universum’ en ‘publiek’ in een driehoek vervat zijn. Hij onderscheidt de volgende theorieën over kunst: de mimetische, pragmatische, expressieve en de objectieve poëtica's. Elke poëtica belichaamt een andere relatie die is vervat in de driehoek. Hij beschrijft allereerst de geschiedkundige ontwikkeling van een poëtica, om deze vervolgens te expliciteren aan de hand van verschillende bronnen van critici.

Abrams begint bij Plato, en daarmee bij de mimetisch georiënteerde poëtica: ‘the explanation of art as essentially an imitation of aspects of the universe’ [8]. Bij Plato krijgen kunstwerken een lage status in de orde van dingen in het universum toebedeeld. Kunstwerken zijn immers een afspiegeling van dingen in het universum, die op hun beurt een afspiegeling zijn van de vaststaande Ideeën. Zo representeert poëzie ‘appearance rather than truth’. Ook Aristoteles ziet poëzie als imitatie, maar in tegenstelling tot Plato is dit voor hem geen probleem.

In the Poetics, as in the Platonic dialogues, the term implies that a work of art is constructed according to prior models in the nature of things, but since Aristotle has shorn away the other world of criterion-Ideas, there is no longer anything invidious in that fact [9].

Omdat mimesis specifiek is voor de kunsten, maakt het dat de kunsten losstaan van alle andere menselijke activiteiten. Opvallend is dat Aristoteles, in tegenstelling tot Plato, een rol ziet voor de dichter zelf: ‘the poet is the indispensable efficient cause, the agent who, by his skill, extracts the form from natural things and imposes it upon an artificial medium’ [11]. Volgens Abrams bleef ‘imitatie’ nog ver na Aristoteles een aanwezig aspect in de kritiek, helemaal tot aan het einde van de achttiende eeuw. De notie van imitatie was wel aan verandering onderhevig: zo werd de notie ‘originaliteit’ eraan

---

<sup>17</sup> Ruiter, F., en W. Smulders, ‘Het autonome schrijverschap van Willem Frederik Hermans. Een inleiding’. In: Ruiter, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 19.

<sup>18</sup> Abrams, M.H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. Londen 1953, p. 57.

<sup>19</sup> In deze thesis wordt hiernaar verwezen onder de noemer ‘poëtica’.

verbonden en werd de dichter gezien als een ‘ontdekker’ die in de wereld om hem heen nieuwe variaties en gelijkenissen opmerkt.

In de achttiende eeuw begonnen critici met het nauwkeurig onderzoeken van het concept imitatie, om uiteindelijk slechts enkele kunsten als mimetisch te kwalificeren. Volgens Abrams speelde het concept van imitatie een belangrijke rol in de neo-klassieke esthetica, maar was het niet dominant. ‘Art, it was commonly said, is an imitation- but an imitation which is only instrumental toward producing effects upon an audience’ [14]. Abrams laat zien dat rond 1580 meer pragmatische theorieën over kunst de overhand kregen. Binnen de pragmatische theorieën is niet in eerste instantie de relatie tussen het werk en de dingen in het universum belangrijk, maar het effect van het werk op het publiek. Gevolg hiervan was dat de status van de dichter veranderde: ‘the poet is distinguished from, and elevated above, the moral philosopher and the historian by his capacity to move his auditors more forcefully to virtue [...]’ [15]. De focus werd dus verlegd naar het eventuele morele en sociale effect van het werk. Binnen deze theorie wordt het kunstwerk gezien als een middel om iets te bereiken, en werd daar dan ook op beoordeeld. Uit deze pragmatische kritiek ontstond de klassieke theorie van de ‘retoriek’. Drie centrale noties hieruit, *prodesse* (leren), *delectare* (plezieren) en *movere* (bewegen) beschreven het esthetische effect dat kunst kon hebben op het publiek. In de Renaissance was het morele aspect het meest van belang, terwijl in de achttiende eeuw het plezier het ultieme doel werd [16]. Het bereiken van een bepaald effect ging volgens vaststaande regels en methoden. Deze voorschriften leidden de artiest bij het maken van een kunstwerk, en de critici bij het beoordelen ervan. Abrams spreekt in deze context wel van ‘subtly rationalized neo-classic ideals of literary craftsmanship’ [17]. Hij merkt op dat bij benadering alle critici van de achttiende eeuw geloofden in het belang van een bepaalde set van regels. Deze pragmatische visie besloeg het grootste deel van de kritiek in de tijd van Horatius tot in de achttiende eeuw. Abrams gaat zelfs zover te zeggen dat de pragmatische visie ‘the principal aesthetic attitude of the Western world’ was [21].

Gedurende het grootste deel van de achttiende eeuw, stond de dichter nog in dienst van het publiek. De focus verschoof echter steeds meer naar de dichter zelf: zijn genius, de creatieve verbeelding en de emotionele spontaniteit. Het publiek maakte plaats voor de dichter, en hier beschrijft Abrams een overgang naar de expressieve poëtica. Hij citeert hierbij Wordsworth: ‘Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings’ [21]. Bij benadering kan het jaar 1800 gelden als beginpunt van de expressieve poëtica.

Binnen de expressieve poëtica werd poëzie iets dat voortkwam uit een kunstenaar: poëzie bestond uit de beelden, gedachten en gevoelens van de dichter. Abrams vat de expressieve poëtica als volgt samen: ‘a work of art is essentially the internal made external, resulting from a creative process operating under the impulse of feeling, and embodying the combined product of the poet’s perceptions, thoughts, and feelings’ [22]. Het gaat niet langer om het verkrijgen van het gewenste effect bij het publiek, maar om de handelingen en de gevoelens van de dichter. De focus keert zich dus naar binnen, naar de impuls van de dichter om aan zijn gevoelens en verlangens expressie te geven.

Abrams gebruikt hier de metafoer van poëzie als een spiegel, die niet meer gebruikt zou worden om de natuur te reflecteren, maar om het binnenste, de geest en het hart van de dichter, weer te geven. Deze literatuur, die toegang geeft tot de persoonlijkheid van de dichter, komt voor het eerst op in de vroege negentiende eeuw [23]. Abrams merkt op dat de rest van zijn boek zal handelen over de bronnen, details en geschiedkundige resultaten van deze ‘reoriëntatie’ van de kritiek. In het uitdragen van een expressieve poëtica zijn een aantal verschillen te zien ten opzichte van andere poëtica’s: zo is lyrische poëzie de hoogste vorm van poëzie, is er een onderscheid tussen ‘geboren dichters’ en ‘gemaakte, gecultiveerde dichters’, het gedicht staat symbool voor de innerlijke staat van de dichter en het publiek wordt gereduceerd tot de dichter zelf [23-26].

De drie poëtica’s tot nu toe beschreven gaan, volgens Abrams, in eerste instantie over de relatie van het werk tot iets anders; het universum, het publiek, de maker. Maar er is een vierde poëtica, die het werk isoleert van deze referenten en analyseert als een zelfvoorzienende entiteit: de objectieve poëtica. Binnen deze poëtica, is het werk een geheel dat bestaat uit interne relaties en kan het alleen worden beoordeeld door criteria die intrinsiek zijn aan het werk zelf. Deze poëtica werd voor het eerst zichtbaar in de late achttiende eeuw en de vroege negentiende eeuw. Het is, volgens Abrams, in de eerste helft van de twintigste eeuw ‘one of the most prominent elements in the innovative criticism’ geworden [27].

### 1.3.2 *De genese van het begrip autonomie*

Abrams constateert in ‘From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Art’ in zijn essaybundel *Doing Things with Texts* (onder andere een uitbreiding op de vier poëtica’s die Abrams behandelde in *The Mirror and the Lamp*) de opkomst van het concept van de moderne esthetiek in de achttiende eeuw.<sup>20</sup> Hoewel Abrams de kritiek - het denken over kunst- als studieobject behandelt, wendt hij zich tot de filosofie [Abrams 1989: 173]. Abrams gaat verder in op de verschijning en opkomst van de objectieve theorie en ‘the remarkably influential modern view that a work in any of what now call “the fine arts” is an autonomous object [...] to be contemplated disinterestedly and for its own sake’ [viii]. Hij merkt op dat verschillende soorten kunst (poëzie, schilderkunst, beeldhouwkunst, muziek en architectuur) in de achttiende eeuw voor het eerst onder één noemer kwam te staan: ‘the fine arts’. ‘They were treated for the first time, that is, as a single class of products, sharing an essential feature that made them *sui generis*’ [159]. De veranderingen in het denken over kunst die hij in *The mirror and the lamp* beschreef, voltrekken zich volgens Abrams door een expansie en verandering in concepten en termen die al aanwezig waren in de achttiende-eeuwse kritiek [161]. Twee achttiende-eeuwse ontwikkelingen waren echter volkomen nieuw. Deze ontwikkelingen kan men vooral toeschrijven aan filosofen in plaats van critici. Critici droegen deze innovaties in hun geheel pas uit ná de romantische periode, ‘and their full effect was delayed until they

---

<sup>20</sup>Abrams, M., *Doing Things with Texts. Essays in criticism and critical theory*. New York 1989.



re-emerged to constitute, in diverse developments, the dominant modes of critical theory and discussion of the arts after the third decade of the present century [de twintigste eeuw, HJ] [161]. Achttiende-eeuwse theoretici hebben dus het kritische discours van geheel nieuwe concepten voorzien.

Wat waren deze ontwikkelingen? Abrams karakteriseert ze als twee modellen: het contemplatiemodel en het heterokosmische model. Beide modellen kwamen voor het eerst op in de achttiende eeuw, en domineerden de theorie over kunst en artistieke kritiek van 1920 tot aan nu [164-165]. Er zijn twee verschillende manieren om met kunst om te gaan: ‘One deploys a model in which each work is a self-sufficient object that is contemplated for its own sake; the other deploys a model in which each work is a unique, coherent and autonomous world’ [164]. Deze modellen liggen aan de basis voor theorieën over kunst.

In het contemplatiemodel is een kunstwerk perfect en compleet in zichzelf. Het is dan ook geen nuttig object, alleen binnen het object zelf is er een doelmatigheid te zien; een innerlijke doelmatigheid van de delen die samen een perfect geheel vormen. De beschouwer van dit object ervaart schoonheid als een opgaan van zichzelf in een groter geheel.<sup>21</sup> De elementen die verwijzen naar de externe wereld worden zo veel mogelijk gemeden. Men legt de aandacht enkel op de ‘vorm’; de contemplatie van pure vorm zou leiden tot een complete onthechting van ‘the concerns of life’ [171]. Abrams merkt op dat Kant voor dit model van groot belang was: het smaakoordeel is puur contemplatief, wat betekent dat het ‘totally independent of reference to the ‘external’ end of utility, pleasingness, or moral good’ is [169]. Het object is daarom, volgens Kant, doelmatig zonder doel en ‘pleases for its own sake’.<sup>22</sup>

Maar Kant is ook van belang geweest voor het andere model: het heterokosmische- of creatiemodel. Dit model bestaat uit drie dimensies: (1) de artiest is iemand die creëert, (2) zijn creatieve kracht is de verbeelding en (3) het kunstwerk is een nieuwe creatie [170]. Onder ‘creëren’ wordt dan verstaan ‘[to] create in the manner of nature’ [169]. Het contemplatiemodel en het creatiemodel verschillen volgens Abrams op twee belangrijke punten. Terwijl in het eerste model het kunstwerk centraal staat, legt het tweede model de focus bij de artiest als de ‘creatieve genius’. Binnen het contemplatieve model staat schilderkunst centraal (als een object dat gescheiden is van zijn omgeving en enkel bestaat uit zijn componenten en de relaties daartussen: de vorm), binnen het creatiemodel is het de literatuur die de belangrijkste plaats inneemt. Hier komt dus de literatuur als

---

<sup>21</sup> Abrams refereert in dit verband aan de ideeënleer van Plato en binnen het religieuze discours het concept van een altruïstische liefde voor God als de origine van het contemplatiemodel. ‘The difference, to be sure, is a radical one: the Platonic Absolute, and Augustine’s God, have been displaced by a human product, the self-sufficient work of art, and the organ of contemplation, the eye of the mind, has become the physical eye’ [168]. Het heterokosmische model komt, daarentegen, voort uit het idee van een God die een autonome wereld creëert: ‘[...] the work of art is an analogue to God’s created world [...]’ [170].

<sup>22</sup> Ook De Visscher benadrukt dit in zijn inleiding op *Over schoonheid. Ontledingsleer van het schone*: ‘Kant beklemtoont meermaals dat het esthetisch oordeel een contemplatieve aangelegenheid is. Dit wilt zeggen dat het schouwende subject geenszins een praktisch doel voor ogen heeft of uit is op het verwerven van kennis’. Uit: Kant, I., *Over schoonheid. Ontledingsleer van het schone*. Inleiding en aantekeningen van Jacques de Visscher. Amsterdam 1978, p. 13.

apart domein in zicht. Het creatiemodel, met de artiest als godgelijke, kreeg in de achttiende eeuw voet aan de grond als een principe van kritische theorie. Abrams neemt als beginpunt Addison, die van mening was dat we in poëzie nieuwe werelden vinden. Ook Alexander Baumgarten heeft veel invloed op dit model gehad door in zijn *Philosophical Reflections on Poetry* te stellen dat een gedicht, net zoals logica, kennis bezit; ‘knowlegde that possesses its own kind of ‘perfection’ [...]’ [174]. De ‘sensuous’ taal van poëzie is levendiger dan die van de logica. Hier zien we, volgens Abrams, een voorloper van het gedachtegoed van de continentale formalisten en New Critics: de taal van poëzie of literatuur staat tegenover de gestandaardiseerde, logische en wetenschappelijke taal [175]. Volgens Baumgarten werkt een gedicht volgens een bepaalde methode: een thema. Alle elementen van het gedicht worden gedetermineerd door het thema of zijn ermee verbonden, en zij volgen elkaar op zoals oorzaken en gevolgen dat doen. Deze manier van naar poëzie kijken is volgens Abrams gewoon geworden in de moderne kritiek. Abrams verwoordt dit als volgt:

A poem provides sensuous knowledge of its own poetic world – a world governed by laws analogues to casual laws in our world but in the internal coherence of its elements; and a world that is not ordered to an end external to itself but by an internal finality whereby all its elements are subordinate to the progressive revelation of its particular theme [178].<sup>23</sup>

Abrams merkt op dat in de figuren van Karl Philipp Moritz (1756-1793) en Kant (1724-1804) de twee modellen samenvallen. In de negentiende eeuw in Frankrijk werden de twee modellen ook verenigd in de beweging van ‘Art for Art’s Sake’ (*l’art pour l’art*). Het gevolg was de volgende visie op poëzie (geciteerd naar Baudelaire): ‘In a poem, furthermore, any requirements of “teaching,” “truth,” and “morality” are “heresies,” for poetry “has no end except itself; it cannot have any other end” [184]. Abrams merkt op dat het idee van het kunstwerk als een wereld die gecreëerd is door de artiest, in ‘onze tijd’ een gemeenplaats is geworden in het kritische discours. Het heterokosmische model en het contemplatiemodel vallen in de twintigste eeuw samen in dezelfde filosofische gedachte (kunst om de kunst) [187].

In *Aesthetic Autonomy. Problems and perspectives* constateren de Groningse literatuurwetenschappers Liesbeth Korthals Altes en Bernard van Heusden dat in het negentiende-eeuwse Frankrijk inderdaad een nieuw begrip van wat kunst moest zijn, opkwam. Volgens Korthals Altes benadrukte Baudelaire een belangrijk aspect van de autonomie van de literatuur, namelijk dat schrijvers de vrijheid hebben om morele en politieke normen te overtreden.<sup>24</sup> Maar hij heeft tegelijkertijd ook uitspraken gedaan waarin hij juist de morele waarde van literatuur benadrukte. En hij is niet de enige geweest. Arnold

---

<sup>23</sup>Frank van de Veire constateert dat Baumgarten uiteindelijk wel een hogere status toekende aan de metafysica en logica van andere wetenschappen [Vande Veire 2002: 24].

<sup>24</sup>Heusden, van B. en Korthals Altes (red.), L., *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*, Leuven 2004, p. 2.

Heumakers schetst in ‘A pattern in nineteenth-century literature’ een patroon dat van toepassing is op de negentiende-eeuwse *l’art pour l’art*. Hij constateert dat voorvechters van deze leus, zoals Gautier, Baudelaire en Wilde, tegenstrijdige uitspraken hebben gedaan over de eventuele morele betekenis van kunst. Heumakers vraagt zich af hoe deze (schijnbare) tegenstrijdigheid te verklaren valt. Hij concludeert dat de uitvinding van de esthetische autonomie tegelijkertijd een bevrijding (vrijheid) én een verlies (geen morele of politiek betekenis) betekende. Terwijl de vroege romantici nog probeerden dit verlies om te zetten in een ‘educatie door de kunst’ en een ‘totalisatie van kunst’, beseften de volgers van de *l’art pour l’art* dat dit een illusie was. Toch deelden zij clandestien

these high hopes, as their occasional inability to resist the temptations of poetical and artistic commitment unmistakably suggests. [...] Unable to restore artistic religion as the expression of a society immersed in art and poetry, they finally made art into an exclusive and demanding religion for the happy few who shared their cult of beauty and their disappointment with a possible totalisation of art.<sup>25</sup>

#### 1.4 Reflectie

In dit eerste hoofdstuk zijn drie verschillende theoretische kaders gegeven. Het sociologische behandelde voornamelijk de opkomst van het ‘singuliere regime’ en de singuliere kunstenaar. De hedendaagse kunstenaar moet ‘singulier’ zijn; uitzonderlijk en origineel. In het literair-historische kader is gebleken dat de kunst in Nederland zich met de Tachtigers voor het eerst afzette tegen de maatschappij en de ‘onttovering’ van de werkelijkheid. Met de komst van de Tachtigers ontstaat in Nederland een spanning tussen (verzuilde) literatuur die vanzelfsprekend deel uitmaakt van de samenleving en literatuur die een ambivalente relatie onderhoudt ten opzichte van de samenleving. En in de jaren zeventig van de twintigste eeuw komt de idee dat literatuur een autonome positie heeft, onder vuur komt liggen. In het poëtische kader zijn ontwikkelingen beschreven in het denken over kunst; de esthetica. Hier kwam de historische ontwikkeling van vier poëtica’s aan bod. Heumakers constateerde dat de autonomie van kunst en literatuur van meet af aan een omstreden begrip is. In de behandeling van de genese van het begrip autonomie werd de naam ‘Immanuel Kant’ al genoemd. In hoofdstuk twee zal ik zijn analyse van ‘het schone’ beschrijven.

---

<sup>25</sup> Heumakers, A., ‘A pattern in nineteenth-century literature’. In: Heusden, van B. en Korthals Altes, L., *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*, Leuven 2004, p. 35.

## Hoofdstuk 2 – Esthetische autonomie

Kant is, voor het denken over literatuur en in het bijzonder voor de notie ‘autonomie’, een centraal figuur. Voor een goed begrip van ‘autonomie’ is het dan ook van belang om het ontstaan van de esthetische autonomie te behandelen, beginnende met (een deel van) de filosofie van Immanuel Kant (1724-1804). Deze filosofie kan men beschouwen als een beginpunt van de moderne esthetica.<sup>26</sup> Wat vaststaat, is dat zijn ontledingsleer van het schone ‘voor de hedendaagse wijsgerige esthetica een belangrijke tekst [is] geworden’ [Visscher 1978: 7-8]. Ik zal in dit hoofdstuk vooral de nadruk leggen op het ontstaan van de esthetische autonomie, en minder op andere vormen van autonomie (zoals autonomie op maatschappelijk, economisch, institutioneel of politiek niveau). Ik ben me ervan bewust dat een andere keuze ook gerechtvaardigd had kunnen worden. Voor deze thesis acht ik het echter van groot belang een goed begrip te krijgen van esthetische autonomie. De andere twee dimensies die in deze thesis zullen worden besproken (de maatschappelijke en de subjectieve) zullen aan bod komen in de hoofdstukken die volgen.

### 2.1 Wat is autonomie?

*Van Dale* geeft als eerste betekenis van ‘autonoom’ het volgende: ‘zelfstandig in ethische en filosofische zin, levend naar of zich verwezenlijkend in eigen normen’. ‘Autonomie’ wordt gedefinieerd als ‘vrijheid om de eigen wetten te volgen, onafhankelijkheid’.<sup>27</sup> In *Het leven van teksten. Een inleiding in de literatuurwetenschap* wordt de notie ‘autonomie’ betrokken op de tekst. De ‘autonomie van een tekst’ wordt dan als volgt gedefinieerd: ‘notie dat teksten op zichzelf staan en dat zij los van hun cultuurhistorische context, andere teksten uit dezelfde periode en een auteursintentie kunnen worden bestudeerd’.<sup>28</sup>

Maar Ruiter en Smulders constateren in *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt* dat literaire autonomie juist gepaard gaat met invloed. Het is dan ook een lastig begrip. ‘Autonomie is geen zelfcastratie maar verhoogde effectiviteit’ [Ruiter en Smulders 2009: 10]. Nu kan men autonoom zijn in juridische zin, maar het begrip autonomie is ook onlosmakelijk verbonden aan de ‘esthetica’ en de kunst. Het feit dat we aan bepaalde dingen refereren met het woord ‘kunst’, betekent dat we aan dit verschijnsel een (relatief) apart domein toekennen. Wij onderscheiden dan ook, volgens Frank vande Veire in *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, de kunst spontaan van andere zaken ‘zoals wetenschap, techniek, arbeid, ethiek, religie, politiek, enzovoort’.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> In: Ruiter en Smulders 2009: 20 en Veire Vande F., *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam 2002, p. 31.

<sup>27</sup> *Van Dale; groot woordenboek der Nederlandse taal*. Door G. Geerts en C.A. den Boon. Etymologie door N. van der Sijs. 13e, herz. dr. Utrecht etc. 1999. 3 dln, p. 254.

<sup>28</sup> Brillenburg Wurth, K, en A. Rigney (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Amsterdam 2006, p. 397.

<sup>29</sup> Vande Veire, F., *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*. Amsterdam 2002, p. 13.

In *Als in een donkere spiegel* behandelt Vande Veire vanuit een historisch-filosofisch perspectief de kunstfilosofische vraag ‘wat kunst eigenlijk is’ en daarmee de moderne idee van autonomie. In de zeventiende eeuw waren de grote rationalistische systemen en de rationele kunstbeschouwing dominant. Kunst werd, zoals we zagen bij Abrams, gezien als een imitatie van de ideale schoonheid van de natuur, was geconstitueerd door regels en conventies en beoogde een bepaald resultaat bij het publiek. Zij had een duidelijk te definiëren maatschappelijke functie, en maakte deel uit van een religieuze, aristocratische of koninklijke cultuur. In de achttiende eeuw manifesteerde kunst zich voor het eerst als een apart domein en zowel het maken als het bestuderen ervan werden activiteiten met een aparte status. Vande Veire merkt, evenals Heinich, op dat vanaf de achttiende eeuw de band tussen de kunst en zijn beschouwer en de kunstenaar en het publiek wordt doorgesneden, waardoor de kunst niet langer een vanzelfsprekende, duidelijke maatschappelijke functie vervulde [18-19]. Vande Veire signaleert dat het debat over kunst tot op heden wordt gekenmerkt door een gevoel van crisis; de onzekere vraag wat kunst nog zou kunnen betekenen. Deze onzekere positie is volgens Vande Veire de reden dat de kunst voor het eerst als ‘de meest hoogstaande en ‘diepzinnige’ activiteit van de mens’ werd beschouwd. ‘Juist doordat zij inderdaad niets meer produceert dat meteen als maatschappelijk nuttig of waardevol wordt erkend, kan zij worden gezien als een activiteit die haar doel in zichzelf heeft. [...] De kunst werd het domein waarin de mens meer dan waar ook getuigt van zijn autonomie’ [19]. De ‘*esthetica*’ (de moderne kunstfilosofie) die als filosofische discipline in het midden van de achttiende eeuw ontstond, betekende een omslag. Zij plaatste de kunst in het domein van de *aesthesis*; de zintuiglijke gewaarwording [21]. De *esthetica* staat, volgens Vande Veire, van begin af aan niet zo sterk in haar schoenen; zo zijn er aan de ene kant filosofen die haar een eigen rationaliteit toebedelen (Baumgarten) maar toch de metafysica hoger achten, en aan de andere kant filosofen die het subjectivistische gevoel benadrukken, maar vanuit dit relativisme tot een klassiek soort universalisme komen.<sup>30</sup> Binnen de *esthetica* staat vanaf de achttiende eeuw de problematiek van het esthetische oordeel centraal; sommige filosofen voeren een speciaal voor de kunst bestemd speciaal zintuig in. Maar ook het probleem van de waarheid komt op; benadrukt men alleen het esthetische, dan dreigt kunst louter een zintuiglijk genoeg te worden, benadrukt men het waarheidskarakter, dan vergeet men de ‘specificiteit van de esthetische ervaring’. ‘De achttiende-eeuwse *esthetica* weifelt tussen het sensitieve en het metafysische, en ze zal op Kant moeten wachten om hierin op subtiële en evenwichtige wijze klaarheid te scheppen’ [25]. Volgens Vande Veire is het Kant die aan de waarheid een ‘esthetische’ kwaliteit meegeeft en sindsdien wordt de kunst altijd op de een of andere manier beschouwd als een

---

<sup>30</sup> Vande Veire noemt hier met name de Engelse empirist David Hume. Hij komt vanuit een relativistisch oogpunt toch tot een soort universalisme. Volgens Hume behoort de kunst tot het domein van het esthetische en is het louter een zaak van subjectieve impressies. Schoonheid is dus puur relatief, hangt af van de constitutie van de geest van het subject en maakt geen aanspraak op objectiviteit; een zeer relativistisch uitgangspunt. Dit relativisme slaat echter om in een klassieke kunstopvatting wanneer Hume een soort universele smaak ontdekt, gekoppeld aan bepaalde beschaafde criteria [23].

waarheidsgebeuren. Het is dan ook zo dat telkens wanneer er anders over kunst wordt gedacht, dit een andere verhouding van de mens tot de waarheid betrof [27].<sup>31</sup>

## 2.2 Kant en de idee van esthetische autonomie

De filosofie van Immanuel Kant, gericht op de esthetische ervaring, vormt het fundament voor de twintigste-eeuwse ‘droom van een kunst die volledig haar autonomie zou hebben gerealiseerd’ [18]. Deze moderne esthetica (als een moment van ultieme zelfreflectie) heeft zijn beginpunt met Kant. Kant roept het esthetische in vanuit het bewustzijn van een breuk die de mens ervaart met de wereld en zichzelf:

Het gaat meer bepaald om de vraag hoe de moderne mens omgaat met het gegeven dat hij weliswaar een eindig wezen is wiens ervaring niet buiten het concreet gegevene reikt, maar desondanks niet anders kan dan verder denken en hopen dan zijn zintuigen kunnen waarnemen en zijn verstand kan bevatten [31].

In Kants kritische filosofie (door Kant ook wel transcendentiaal genoemd) reflecteert de rede op zichzelf, op haar eigen mogelijkheden en grenzen. In de *Kritik der reinen Vernunft* (1781) onderzoekt Kant hoe algemeen geldige kennis mogelijk is. Wij komen niet tot kennis door louter waarneming, maar door *begrippen* (twaalf categorieën) die a priori in het verstand aanwezig zijn. Deze begrippen gaan aan elke ervaring vooraf en zijn de noodzakelijke mogelijkheidsvoorwaarden om iets te kunnen zeggen over de realiteit. Door een samenwerking tussen zintuiglijke aanschouwing (het passief ontvangen van empirische indrukken) en verstand (het actief verwerken hiervan) ontstaat kennis. Deze samenwerking is echter problematisch (hoe kunnen deze begrippen zich op de waarneming betrekken?) en daarom voert Kant de verbeelding in als bemiddelende functie tussen de zintuiglijke aanschouwing en het verstand. ‘De verbeelding vormt de verschijnende wereld om tot een ‘stand van zaken’ waarover een verstandelijk oordeel kan worden gevormd’ [35]. Kennis over de werkelijkheid is dus niet op voorhand aanwezig, maar ontstaat door een ‘constructief ordeningsproces’. De radicale consequentie van deze stelling is dat kennis menselijk is geworden; kennis ontstaat immers *binnen* het subject zelf.

In zijn *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) stelt Kant zich de vraag ‘op welke grond de rede eigenlijk regels aan het praktische handelen kan voorschrijven’ [36-37]. De morele wil bezit, volgens Kant, een a priori principe: de zedenwet (de mens handelt onvoorwaardelijk vanuit een plicht die hij zichzelf oplegt). Deze wet eist van de mens dat hij belangeloos handelt. Daarbij is de mens

---

<sup>31</sup> En omdat de in de filosofie het wezen van de waarheid ‘bij uitstek een zaak van de filosofie is, staat met de kunst de filosofie zelf op het spel. [...] De filosofie komt misschien enkel te weten wat de waarheid is, *en dus wat filosofie is*, in de mate waarin ze zich met kunst inlaat, zich door kunst laat aanspreken’ [27].

onafhankelijk van de natuurwetten in de zintuiglijke wereld en dus *vrij*. Het subject onderwerpt zich dus niet aan natuurwetten, maar is in zijn moreel handelen (en alleen daar) volkomen vrij.

Tussen deze twee kritieken ontstond een breuk, ‘een breuk tussen het domein van de natuur, dat door ijzeren wetten wordt beheerst, en het domein van de vrijheid, dat noodzakelijk de mens als ethisch wezen moet veronderstellen’ [38]. Het gaat om een kloof *in* de mens, de mens die onderworpen is aan natuurwetten maar in zijn morele handelen vrij is. Kant roept dan ook in de *Kritik der Urteilskraft* (1790) het oordeelsvermogen in (dat, in tegenstelling tot het verstand en de zedelijke wil, geen eigen domein krijgt) om de eenheid te herstellen. ‘Oordelen’ betekent voor Kant ‘dat men het bijzondere bij een algemeen begrip onderbrengt’ [38].<sup>32</sup> De oordelen uit *Kritik der Urteilskraft* zeggen niet iets over het bijzondere, maar reflecteren op het oordeelsvermogen zelf. Kant maakt een onderscheid tussen teleologische oordelen (een kennisoordeel) en esthetische oordelen (die geen enkel begrip over het object verschaffen, maar reflecteren op het subject zelf). In zijn ‘analytiek van het schone’ onderzoekt Kant dan ook niet de regels waaraan een object moet voldoen wil het schoon zijn, maar waarom wij iets ‘schoon’ noemen [39-40].<sup>33</sup>

Naar analogie met verstandsbegrippen die de kennisoordeelen bepalen, komt Kant tot vier ‘momenten’ van het esthetische smaakoordeel. Het esthetische oordeel bestaat ten eerste uit *belangeloos welbehagen*: door het gevoel van welbehagen wordt geen belang gesteld in objectieve eigenschappen van het object, maar alleen in de pure beschouwing van het object. De beoordelaar is hier vrij, omdat hij niet het verkrijgen van kennis of het toekennen van een doel op het oog heeft. Het tweede moment is het *algemeen welbehagen zonder begrip*: met een belangeloos oordeel over het schone gaat men ervan uit het oordeel algemeen geldig is; men spreekt alsof het schone een objectieve kwaliteit van het object is. Het is een subjectief gevoelde algemeenheid. Vande Veire merkt op dat we bij de kern van Kants esthetica komen wanneer Kant de specificiteit van het esthetische gevoel expliciteert. Bij aanschouwing van het schone ontstaat geen kennis, maar het verstand wordt er wel bij betrokken. Het esthetische gevoel is het pure genot dat het subject voelt wanneer de verbeelding en het verstand samenwerken in het verwerken van prikkels. Het subject komt dus niet tot kennis, maar brengt wel ‘een bepaalde voorstelling binnen het bereik van het begripsvermogen (het verstand) *in het algemeen*’ [41, curs FvdV]. ‘Het kennisproces wordt niet buiten spel gezet, maar op zichzelf, op zijn eigen werkzaamheid, teruggeworpen. De grondvoorwaarde voor de constitutie van kennis, namelijk de eenstemmige activiteit van verbeelding en verstand, wordt op zichzelf als lustvol ervaren’ [41]. En omdat deze samenwerking de mogelijkheidsvoorwaarde van alle subjectieve ervaring en kennis is, kan

---

<sup>32</sup> De Visscher noemt in zijn ‘Inleiding’ op Kants *Over schoonheid* het onderscheid tussen *bepalende* en *reflexieve* oordelen (bij Vande Veire respectievelijk *bepaald* en *onbepaald*). ‘Door de *bepalende oordelen* denkt men het particuliere in het licht van een *gegeven* algemeen geldige regel, een universeel beginsel of een wet. Wanneer daarentegen het particuliere gegeven is en wanneer het oordeelsvermogen er de universaliteit van wil achterhalen, dan is het oordeel uitsluitend *reflexief*’ [De Visscher 1978: 9].

<sup>33</sup> Kants verhandeling over het sublieme is, zoals Vande Veire opmerkt, ook van belang voor het moderne denken over kunst. Voor dit onderzoek beperk ik mij zijn analyse van het schone en de consequenties daarvan voor het denken over kunst.

het smaakoordeel aanspraak maken op universaliteit. Het derde moment is *doelmatigheid zonder doel*: het oordeelsvermogen veronderstelt een doelmatigheid in het schone object, maar kan zich daar geen begrip van vormen. Het doelmatige dat het esthetisch oordeel veronderstelt, blijft ‘leeg’, zonder doel, en reflecteert dus eigenlijk op het doelmatig functioneren van het voorstellingsvermogen.<sup>34</sup> Het vierde moment is *noodzakelijk welbehagen zonder begrip*: wanneer een object schoon wordt bevonden, wordt aangenomen dat het welgevallen noodzakelijk is. De beoordelaar heeft het gevoel dat ieder redelijk wezen dit object schoon zou moeten vinden. Ons gevoel voor het schone is namelijk, volgens Kant, geworteld in de ‘sensus communis’. De *sensus communis* is het gevoel ‘van iets in mezelf dat ik met iedereen deel, namelijk van de best mogelijke samenwerking van mijn verbeelding en mijn verstand als universele voorwaarde voor elke algemeen geldige en algemeen mededeelbare kennis’ [44].

Het esthetisch smaakoordeel is dus: ‘‘aangedaan door de vorm van dit object ondervind ik een belangeloos welbehagen waarbij mijn voorstellingsvermogens, zonder begrip, op een zodanig doelmatige wijze overeenstemmen, dat ik bij elk ander redelijk wezen bijval mag verwachten’’ [44-45]. Het schone geeft ons geen kennis, het draagt geen doel in zich; het geeft ons enkel de vorm waarin het verschijnt. Het esthetische oordeelsvermogen staat uiteindelijk tussen het verstand en de (morele) rede in: in het esthetische gevoel manifesteert zich de zedelijke wil (het gevoel van vrijheid), maar dit blijft slechts een gevoel en wordt dus niet werkelijk gerealiseerd. De brug die Kant wil slaan tussen het verstand en de rede blijkt een brug te zijn die, volgens Vande Veire, slechts de onoverbrugbaarheid van de kloof benadrukt [48].

Met deze ontleding van het esthetisch oordeel is volgens Ruiter en Smulders

een uiterst complexe constellatie geschapen die het domein van de kunst rigoureus scheidt van dat van de wetenschap en de moraal. Kunst wordt een domein waarin individuele zintuiglijke ervaring en universele algemene verstandsbegrippen elkaar in evenwicht houden en een vrij spel kunnen aangaan [Ruiter en Smulders 2009: 20].

Vande Veire merkt op dat het schoonheidsbegrip van Kant steeds aanwezig is in onze moderne opvattingen op wat kunst is of moet zijn.

Men kan gerust stellen dat Kant, als hij tegen het einde van de achttiende eeuw het schone definieert als object van een begriploos en belangeloos welbehagen in het vrije spel van de verbeelding, hiermee vooruitliep op een tendens die in de negentiende eeuw steeds meer zou doorzetten: de vernieuwende

---

<sup>34</sup> Wanneer het welbehagen in het schone een *bepaald* doel zou hebben (i.e. wanneer het subject er zich een begrip van zou kunnen vormen), dan zou het object een belang hebben. Kant ziet dit als het ‘ideaal van de schoonheid’: een (zedelijk) volmaakt mens, een object dat in zichzelf volmaakt is. Het esthetische wordt hier aan het ethische verbonden, maar dit gaat ten koste van het zuivere esthetische [43].



kunst wijdt zich steeds minder aan het overbrengen van morele, religieuze en allegorische boodschappen, maar spitst zich toe op de loutere vorm van de voorstelling [Van de Veire 2002: 56].

De filosofie van Kant is dus een essentieel gegeven in het denken over kunst in de afgelopen eeuwen, waarin met name het probleem van de waarheid centraal staat. Kant heeft met zijn ontleding van de esthetische ervaring het probleem van de waarheid verplaatst van het object naar het subject: het subject vormt zich met de verbeelding een voorstelling van de 'ware' wereld, zonder tot begrip ervan te komen. In dit vrije spel van de verbeelding manifesteert zich de vrijheid van het subject zelf. De autonomie van de kunst bestaat er, volgens Vande Veire, dan ook niet alleen maar in dat het domein van de *aesthesis* voor haar rekening neemt, 'maar dat zij op een specifieke manier de waarheid aan de orde brengt' [335].

## Hoofdstuk 3 – Engagement of autonomie?

### De discussie over ‘literaire autonomie’ in de literaire kritiek

‘Literaire autonomie’ is behalve een complex begrip ook een omstreden begrip. Ruiter en Smulders merken op dat de ‘pijlen van de hedendaagse criticasters van de literatuur’ zich niet meer richten op ‘het postmodernisme, maar merkwaardig genoeg op wat ze noemen ‘de autonomie van de literatuur’ [Ruiter en Smulders 2009: 7]. Er is de laatste jaren weer een debat gaande over de verhouding van literatuur tot realiteit, om precies te zijn; over de autonomie van de literatuur. In dit debat wordt autonomie opgevat als ‘in zichzelf gekeerd en maatschappelijk en moreel niet geëngageerd’ [7-8]. Dorleijn, Grüttemeier en Korthals Altes constateren dan ook in *The autonomy of literature at the fins de siècles (1900 and 2000): a critical assesment* dat deze notie centraal staat in het debat: ‘the autonomy of the arts and literature is a central issue in the current debate on the change or ‘crisis’ in contemporary culture’.<sup>35</sup> En in *Aesthetic Autonomy. Problems and perspectives* stellen Korthals Altes en Van Heusden zich de vraag of er een einde gekomen is aan esthetische, artistieke autonomie. Ze spreken zelfs van een heuse ethische ommezwaai:

Apparently, the expansion of the aesthetic within culture also called for a new ethical commitment. In the light of social-political and ethical questions, art has been challenged to relate more directly to ‘the world’, and artist themselves feel the need, nowadays, for an ‘engagement’ with reality, [...]. Manifestations of this new ethical turn are, for instance the booming of *fictional, authentic* ‘literature’ and art, as well as the apparent desire of the public to identify with the author as a real person, rooted in real life [Korthals Altes en Van Heusden 2004: x].

#### 3.1 Meer engagement in de literatuur?

Thomas Vaessens is in zijn bijdragen de laatste jaren de strijd aangegaan met de inmiddels ‘wel heel belegen geworden poëtische termen’ dat de roman ‘autonoom’ en ‘zuiver’ literair is. *Ongerijmd Succes* uit 2006, waarin hij de elitaire en zelfgenoegzame houding van het ‘autonome’ poëziebedrijf hekelt, had al voor opschudding. En *De revanche van de roman*, verschenen in 2009, genereerde zo mogelijk nog meer kritiek. In dit werk analyseert hij een door hen waargenomen nieuw maatschappelijk engagement in de literatuur. Door de ontwaarding van de literatuur die in de loop van de naoorlogse periode volgens Vaessens plaatvond, kende het publiek niet langer een vanzelfsprekende hogere waarde toe aan literatuur. Vragen over de urgentie van de literatuur zijn hierdoor weer actueel geworden. Vaessens ziet in de hedendaagse literatuur een tendens waarin de schrijver buiten het ‘besloten domein van de literatuur’ stapt en voor wie ‘de publieke sfeer het speelveld is’ [Vaessens 2009: 12]. Deze schrijvers willen, volgens Vaessens, de band tussen literatuur

---

<sup>35</sup>Dorleijn, G, R. Grüttemeier en L. Korthals Altes (red.), *The autonomy of literature at the fins de siècles (1900 and 2000): a critical assesment*. Leuven 2007, p. ix.

en maatschappij herstellen. De laatste jaren verschijnen er steeds meer romans waarin maatschappelijke en politieke kwesties een rol spelen. Vaessens pleit dan ook voor een literatuurkritiek die ‘recht doet aan dit engagement’ en de boeken analyseert op hun inhoudelijke boodschap.<sup>36</sup>

Vaessens onderscheidt, als het gaat om globale concepties van literatuur en schrijverschap, drie posities: het humanistisch-modernisme, het relativistisch-postmodernisme en het laat-postmodernisme. De humanistische positie karakteriseert Vaessens als de oudste en dominante positie. In de humanistische positie geeft men aan kunst een regulerende functie voor de maatschappij. ‘De typische rol die bij de humanistische positie hoort, is dan ook de wettenstellende rol van de poortwachter, die belangeloos namens de literatuur handelt en ervan uitgaat dat hij precies weet wat goed is voor het publiek [...]’ [26]. Vaessens merkt op dat deze leermeesters iets als literatuur kunnen bestempelen en dat men ervan uitgaat dat de goede literaire tekst universele waarheden openbaart. Het naoorlogse beschavingsoffensief en de canonisering van het modernistisch literair discours noemt Vaessens als oorzaken voor de opleving van het humanistische cultuurideaal in de jaren vijftig [28-29]. Het publiek kende aan literatuur een bijzondere status toe en de literaire kritiek maakte een bloeitijd door. De relativistische positie komt op in de late jaren zestig, wanneer de humanistische positie aan geloofwaardigheid inboet, vooral omdat de intellectuele elite zelf ‘aan de fundamenteën van haar cultureel leiderschap begon te zagen’ [38]. Esthetische waarde werd, in plaats van een intrinsieke eigenschap, iets dat geconstrueerd werd. ‘Literatuur was niet langer bijzonder; haar aura en mystiek werden teruggedrongen’ [38]. De postmoderne cultuur en het postmoderne denken hadden een relativistische houding tot gevolg; autoriteitsclaims en universele waarden werden zo goed als onmogelijk, literatuur was niet boven het alledaagse verheven. Deze houding heeft tot gevolg dat er geen kwaliteitsoordelen kunnen worden geveld, maar dat men zich ook niet kan engageren met een ideologie [46-47]. Toch werd op institutioneel niveau de literatuur juist steeds meer uitgebouwd en bleven er ‘poortwachters’ bestaan die ‘langs de postmoderne bedreigingen van de literaire cultuur heen’ keken [51]. Beide posities bestaan dus naast elkaar. Vaessens vindt uiteindelijk beide posities een ‘falend antwoord’ op de postmoderne cultuur van de laatste decennia [56]. De autonome opstelling van de humanisten werkt volgens hem niet omdat het niet langer vanzelfsprekend is dat je wordt waargenomen en gehoord (en dat is een vereiste voor je ‘autonoom’ opstellen). Ook de relativistische opstelling heeft geen adequaat antwoord omdat de postmoderne literaire intellectuelen hun boodschap niet konden overbrengen aan het grote publiek. Vaessens stelt een derde positie voor, die een hevige discussie tot gevolg zal hebben. De laatpostmoderne positie, beginnend in de jaren negentig, resulteert uit het onbehagen voor het doorgeslagen relativisme. De laatpostmoderne auteur wil ook deze buitenstaanderpositie doorbreken. ‘Ze willen geëngageerd zijn, wat wil zeggen dat ze streven naar betrokkenheid en dat die betrokkenheid zich uit in een literatuuropvatting die het belang van teksten

---

<sup>36</sup> In ‘We schrijven uit niches die niet meer bestaan’ [NRC 24-04-2009] stelt Vaessens dat hij niet pleit voor meer geëngageerde literatuur, maar voor een literatuurkritiek die hier adequaat mee om gaat.

niet in de eerste plaats in de literaire aspecten ziet, maar in een buiten de literatuur gelegen functie' [12]. Vaessens zegt expliciet dat zijn boek een pleidooi is voor een literatuurkritiek die 'romans serieus neemt als volstrekt ernstige en zo oprecht mogelijke bijdragen van de schrijvers aan reële debatten over de wereld van vandaag' [16]. De dogma's van autonomie verliezen hun kracht en het schrijven heeft de laatste tijd zijn vrijblijvendheid afgeschud volgens Vaessens. Schrijvers mogen verwachtingen hebben van hun schrijverij. Vaessens noemt dit een 'nieuwe ernst' [201].

Vaessens ziet dat schrijvers uit hun ivoren toren tevoorschijn komen, en roept daarom ook de literatuurbeschouwers op om 'een constructief geluid te laten horen'. Met dit geluid bedoelt hij dat ook critici en literatuurwetenschappers moeten vechten voor de verankering van literatuur in de maatschappij [223].

Als discursieve kunstvorm is literatuur per definitie betrokken op debatten in de publieke sfeer. Geëngageerde literatuurbeschouwing richt zich op die betrokkenheid. Zij kijkt naar wat de literatuur teweegbrengt of wil brengen in de wereld, en daarbij abstraheert zij vooral niet van geschiedenis of levensbeschouwing [224].

Vaessens ziet literaire teksten als 'ideologisch geladen interventies van auteurs in de publieke sfeer' die serieus willen bijdragen aan reële debatten.<sup>37</sup>

### 3.2 De discussie in de literatuurkritiek naar aanleiding van *De revanche van de roman*

Hoe actueel de problematiek rond het concept 'literaire autonomie' is, wordt duidelijk uit de heftige reacties op het verschijnen van *De revanche van de roman*. Zowel in *Vrij Nederland*, *De Groene Amsterdammer* als in *NRC Handelsblad* en *Trouw* worden heftige discussies gevoerd over de autonomie en/of het engagement van de literatuur. De reacties zijn overwegend geschokt en negatief. Critici van *De revanche van de roman* ergeren zich aan de toon van het stuk, de typering van de drie posities en vooral de karikatuur die Vaessens volgens veel critici van de humanistische 'poortwachters' maakt, valt niet in goede aard.

Carel Peeters bestempelt in *Vrij Nederland* de 'poortwachtersretoriek' en de gedachte van een zonder meer machtige literaire elite, als een verzinzel. Volgens hem doet dit het geëngageerde element in niet 'laatpostmoderne'-romans teniet. 'Hij [Vaessens, HJ] maakt er pamflettisme, tendenskunst en partijliteratuur van'.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> In interviews heeft Vaessens zich nog in veel sterkere bewoordingen uitgelaten over de nieuwe missie van literatuur. In *De Groene Amsterdammer* deed hij de volgende uitspraak: 'Uiteindelijk wil je toch dat iemand eens iets beweert, stelling neemt, en laat dat dan eens onhandig zijn en laten daar eens ideologische vlekjes op zitten, maar zoek engagement!'. Bron: Pruis, M. en J. de Vries, 'De mussen vallen tegenwoordig bij bosjes van het dak'. Interview met Thomas Vaessens'. In: *De Groene Amsterdammer* 11-03-2009. En in het interview met Elsbeth Etty voor *NRC Handelsblad* op 03-07-2009 doet Vaessens de uitspraken die in de Inleiding al zijn aangehaald.

<sup>38</sup> Peeters, C., 'Thomas Vaessens' literaire populisme'. In: *Vrij Nederland* 15-05-2009.

De discussie spitst zich vooral toe op het begrip ‘engagement’. Critici hekelen Vaessens’ beperkte definitie van het concept. De kritiek die Ruiter en Smulders, hierboven besproken, uitten, komt vaak terug. Zo vindt Bas Heijne in *NRC Handelsblad* dat Vaessens een verkeerd begrip heeft van wat autonomie inhoudt. ‘Wie denkt dat een tekst die autonoom is niets over de werkelijkheid te zeggen heeft, heeft van kunst niet veel begrepen’.<sup>39</sup> Heijne bekritiseert Vaessens’ rancuneuze toon en de opvatting dat de literatuur helemaal in de werkelijkheid moet opgaan. Hij pleit (net als Ruiter en Smulders) voor de kracht van literatuur en het schrijversengagement dat in fictie te vinden is. Carel Peeters, één van de felste critici in dit debat, verwijt Vaessens een ‘zelfbedachte tijdsgeest’ te propaganderen; engagement in literatuur is volgens hem altijd al een constante geweest.<sup>40</sup> En Marcel Möring is het niet eens met de stelling van Vaessens dat de literatuur aan belang heeft ingeboet. Vaessens wordt vaak verweten dat hij van de literatuur ‘een hogere vorm van journalistiek’ maakt.<sup>41</sup> Dit verwijt maakt ook Marc Reugebrink in *Trouw* in een reactie op Fraanje. ‘Engagement wordt bij Vaessens, bij Harmens en Pfeijffer, bij vrijwel iedereen die de afgelopen decennia heeft gevraagd om ‘meer straatrumoer’, steevast ingevuld op journalistieke wijze’.<sup>42</sup> Literaire discussies gaan volgens hem juist niet zozeer over politieke actualiteit, maar over een andere kijk op de werkelijkheid. Literatuur is dus al, op haar eigen wijze, geëngageerd. ‘Wat in ieder geval niet moet is: roepen om engagement in de literatuur terwijl je tezelfdertijd weigert de literatuur die er is op een geëngageerde wijze te lezen’ [Reugebrink 2009]. Literatuur is geen journalistiek, is de algemene teneur. ‘Het vernieuwende van literatuur zit hem niet in een journalistieke benadering van de werkelijkheid, dus niet in een expliciete benoeming van de problemen uit die werkelijkheid, maar zit louter en alleen in de specifieke ‘omgang’ met die werkelijkheid’.<sup>43</sup>

Arnon Grunberg, die door Vaessens zelf wordt besproken als een voorbeeld van een laat-postmodernistisch auteur, heeft zelf ook gereageerd met een opvallend stuk in *Vrij Nederland*. Hij karakteriseert engagement als ‘het mobiliseren van de tranen van de massa’. Volgens Grunberg is engagement uiteindelijk iets dat onze morele voorkeuren *van een bepaald moment* bevestigt. Ook hij benadrukt uiteindelijk de bekoring van de verbeelding terwijl tegelijkertijd de moraal aanwezig is:

Ethiek en esthetiek kunnen niet van elkaar worden gescheiden: een roman kan niet zonder de moraal, van de schrijver, maar ook van zijn lezers. Het zou echter wat ver gaan als we Nabokov engagement voor dertienjarige meisjes die ten prooi zijn gevallen aan oudere mannen moeten toedichten, want de moraal gebruiken, is nog niet meteen engagement op touw zetten. Voor de romanschrijver en zijn lezers kan van het gruwelijke een bekoring uitgaan die het voor werkelijke slachtoffers van dat gruwelijke niet zal hebben. Er is een verschil tussen je benen verliezen in een oorlog en schrijven of lezen over dat

<sup>39</sup> Heijne, B., ‘Let op het koken van de kreeft’. In: *NRC Handelsblad* 03-04-2009.

<sup>40</sup> Peeters, C., ‘Conjunctuurridder’. In: *Vrij Nederland* 20-03-2009.

<sup>41</sup> Möring, M., ‘Literatuur mag best reactionair zijn’. In: *NRC Handelsblad* 24-04-2009.

<sup>42</sup> Reugebrink, M., ‘Niks mis met binnenvetters’. In: *Trouw* 10-10-2009.

<sup>43</sup> Hermsen, J., ‘Een moord op de literatuur’. In: *De Groene Amsterdammer* 06-05-2009.

verlies. Elke rechtgeaarde romanschrijver zal moeten toegeven dat de schoonheid van de beschrijving van de soldaat die zijn benen verliest hem misschien wel net zo lief en net zo veel waard is als de benen die op het slagveld achterblijven en alleen daarom moet hij zijn positie niet zindelijker voorstellen dan die is.<sup>44</sup>

Grunberg maakt dus een onderscheid tussen het gebruik van moraal, dat in ieder werk terugkomt (en vooral de moraal van de lezer die bij het lezen van ieder boek in werking treedt), en het zich daadwerkelijk engageren. De schrijver gebruikt volgens hem *altijd* de moraal in zijn werk, maar dit betekent niet dat de schrijver ‘engagement op touw zet’. Want voor de schrijver en de lezer heeft het gruwelijke dat beschreven wordt, ook een zekere bekoring

Dat Vaessens de inhoud (boodschap) van romans boven (literaire) vorm en stijl stelt, wordt hem niet in dank afgenomen. Kees 't Hart en Arie Storm zijn het hier in *De Groene Amsterdammer* hartgrondig niet mee eens. Esthetische beschouwing is voor 't Hart nog steeds onontbeerlijk en noodzakelijk, en voor Storm ligt het engagement van de literatuur zelfs in de stijl waarmee de schrijver een werkelijkheid oproept.<sup>45</sup> Wanda Reisel stelt in *De Groene Amsterdammer* dat moraal en ethiek van alle tijden zijn. ‘Het gaat daarbij uiteindelijk om de blik van een bepaalde schrijver op de drijfveren en emoties van mensen, om de worsteling met hun lotsbestemming; daarin zit zijn ambitie besloten, het beschrijven van de verwringing én veerkracht van de menselijke geest: wat bezielt de mens?’<sup>46</sup>

In een interview trekt ook Connie Palmen van leer tegen Vaessens. Ze vindt dat elke goede literatuur geëngageerd is maar niet elke geëngageerde literatuur goed is geschreven. ‘Vaessens en consorten willen van de roman een dienstmaagd van de actualiteit maken. [...] elke roman is een geëngageerde roman, maar om dat te zien, moet je natuurlijk wel kunnen lezen’.<sup>47</sup> Daarbij is de (literaire) vorm wel zeker van belang. Toch wordt in hetzelfde blad de oproep van Vaessens tot een nieuwe vorm van engagement, als een bewonderenswaardige poging gezien.<sup>48</sup> Het blijft bij een poging, want ‘het lukt hem niet het cruciale onderscheid te maken tussen een literatuur die simpelweg journalistieke thema's als onderwerp heeft en een literatuur die een serieus potentieel van verandering in zich draagt. [...] Wat met name ontbreekt zijn de criteria op basis waarvan je een daadwerkelijk engagement kunt stoelen’. Rob Schouten kan meegaan in de wens voor meer engagement, maar dat moet vervolgens wel in ‘een overtuigende vorm’ gegoten kunnen worden [*Trouw* 04-04-2009]. De invulling en de vorm van het literair engagement blijft dus voor velen problematisch.

---

<sup>44</sup> Grunberg, A., ‘Ik zal het nihilistische spook zijn’. In: *Vrij Nederland* 18-12-2009.

<sup>45</sup> Hart, 't K., ‘Het moet van de professor allemaal anders. In: *De Groene Amsterdammer* 08-04-2009 en Storm A., ‘Tendentieus en leugenachtig’. In: *De Groene Amsterdammer* 15-04-2009.

<sup>46</sup> Reisel, W., ‘Wat bezielt de mens?’. In: *De Groene Amsterdammer* 22-04-2009.

<sup>47</sup> Ety, E., ‘Goede romans zijn geëngageerde romans’. In: *NRC Handelsblad* 05-12-2009.

<sup>48</sup> Hemel van den E., M. Ponte en S. Vriezen, ‘Een postmodernisme met tanden’. In: *De groene Amsterdammer* 06-05-2009.

Ronduit 'positieve' bijdragen aan de discussie zijn er ook. Zo plaatsen de dichter Ilja Leonard Pfeijffer en dichter en criticus Erik Jan Harmens in *Trouw* het 'Manifest voor riskante literatuur', waarin ze stellen dat schrijvers geheel verantwoordelijk zijn voor de toestand in de wereld. 'Ik wil poëzie die op geen enkele manier vrijblijvend is'.<sup>49</sup> Pfeijffer en Harmens missen net zoals Vaessens maatschappelijke betrokkenheid in het werk van Nederlandse schrijvers. Fraanje is het hier mee eens, de meeste nieuwe Nederlandse literatuur is volgens hem volkomen politiek afzijdig en dat is een kwalijke zaak.<sup>50</sup> Sommige critici zien het boek van Vaessens als het begin van het legitimeren van een ander soort literatuur, zoals thrillerrecensent Gert Jan de Vries. Hij ziet in Vaessens pleidooi voor meer aandacht voor morele, ethische en politieke aspecten een grote rol weggelegd voor de thriller.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Harmens, E., en Pfeijffer I., 'Poëzie. Ik wil een bijl. In: *De Volkskrant* 23-05-2009.

<sup>50</sup> Fraanje, R., 'Weg uit Amsterdam'. In: *Trouw*, 19-09-2009.

<sup>51</sup> Vries, de G., 'Vaessens klinkt als muziek in mijn oren. In: *NRC Handelsblad* 24-04-2009.

## Hoofdstuk 4 – Engagement of autonomie?

### Definities van ‘literaire autonomie’ in de literatuurwetenschap

Uit het vorige hoofdstuk is gebleken dat er in de literaire kritiek een discussie gaande is over de ‘autonomie van de literatuur’. De reacties op *De revanche van de roman* laten zien hoe verdeeld men is over de vraag welke richting literatuur moet opgaan. Literaire autonomie is, als het dat niet altijd geweest is, een omstreden concept dat voor botsingen in het literair-kritische en het literatuurwetenschappelijke discours zorgt. Lang niet iedereen accepteert Vaessens’ min of meer journalistieke invulling van ‘geëngageerde’ literatuur. Wat kunnen we nu precies verstaan onder ‘literaire autonomie’? ‘Literaire autonomie’ is een term die niet alleen slaat op esthetische autonomie, maar ook andere dimensies behelst; het is een dynamisch en meerdimensionaal concept. Verschillende wetenschappers zijn tot een onderverdeling van soorten, dimensies of niveaus van literaire autonomie gekomen.

#### 4.1 Definities van ‘literaire autonomie’

Liesbeth Korthals Altes en Arnold Heumakers stellen zich in *Aesthetic Autonomy. Problems and perspectives* (een aantal essays betreffende de autonomie van de kunst) de vraag of de autonomie van de kunst tot het verleden behoort. In de introductie geven ze aan dat de autonomie van de kunst op verschillende manieren kan worden verstaan: semantische of referentiële autonomie (een zekere vrijheid ten overstaande van representatie van de historische werkelijkheid); ethische autonomie (een zekere vrijheid t.o.v. sociale normen en waarden, zoals in de opvatting *l’art pour l’art*), en institutionele autonomie (een zekere vrijheid binnen het bredere domein van cultuur). ‘These three perspectives are strongly related to each other, as well as to a modern – and modernist – worldview [Korthals Altes en Van Heusden 2004: ix]. Ze merken op dat de autonomie van de kunst ook kan worden opgevat als een functionele, zodat kunst in een symbolische vorm een realiteit op bijzondere wijze representeert. ‘Autonoom zijn’ kan dus op verschillende manieren en met betrekking tot verschillende zaken. Er is dan ook niet één soort literaire autonomie, zij is meerdimensionaal en manifesteert zich op allerlei gebieden.

Thomas Vaessens onderscheidt in *Ongერიemd Succes* twee invullingen van literaire autonomie: een literatuursociologische en een poëtische autonomie. In de eerste betekenis is de literatuur een zelfstandig veld met eigen legitimeringsprincipes. De autonomie als literatuuropvatting is enger gedefinieerd en betreft de literaire tekst zelf. De tekst wordt dan beschouwd als een geheel eigen, autonome wereld.<sup>52</sup>

Sander Bax reageert in *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur (1968-1985)* op de verdeling van Vaessens door op te merken dat vrijheid ten opzichte van

---

<sup>52</sup>Vaessens, T., *Ongერიemd succes*. Nijmegen 2006, p. 41.



de markt niet hetzelfde is als vrijheid ten opzichte van de politiek (die Vaessens beide onder de literatuursociologische betekenis schaart). Bax onderscheidt dan ook meer niveaus van het concept literaire autonomie, vijf om precies te zijn: maatschappelijke autonomie, sociaaleconomische autonomie, institutionele autonomie, autonomie als schrijversidentiteit en poëtische autonomie. Onder maatschappelijke autonomie verstaat hij de maatschappelijke omstandigheden waarbinnen literatuur functioneert. Het tweede niveau is de sociaal-economische positie van de schrijver: is de schrijver vrij om enkel te kunnen schrijven? Het derde niveau heeft betrekking op de institutionele processen in het literaire veld. Voor deze drie niveaus speelt dus de invloed van buitenaf. De andere twee niveaus gaan over de opvattingen van de auteurs: het vierde richt zijn blik op de taak die de schrijver voor zichzelf ziet weggelegd, het vijfde niveau gaat over autonomie met betrekking tot de literaire tekst [Bax 2007: 339].

Voor het maatschappelijke niveau haalt Bax de moderniteit en het proces van modernisering, zoals beschreven door Ruiter en Smulders, aan. De reactie van Tachtig op de onttoverde wereld was een zingevende beweging, die, juist door zich vrij van de maatschappij op te stellen, een rol kon spelen in de samenleving. De tweedeling aan het begin van de twintigste eeuw tussen vernieuwende schrijvers die discussieerden over de autonomie van de kunst en schrijvers die een heteronome kunst voorstonden, laat zien dat de verhouding tussen kunst en maatschappij geen vanzelfsprekende is. Wat betreft de tweede dimensie, de sociaaleconomische autonomie, merkt Bax op dat de literatuur zich halverwege de negentiende eeuw zich in de eerste plaats los maakte van overheidsbemoeienis, onder andere door de professionalisering van het schrijverschap. ‘Aan het einde van de negentiende eeuw zien we dan ook dat schrijvers professioneel worden en zich op de markt begeven’ [344]. De nieuwe autonome kunstenaars wilden echter ook vrij worden van de commerciële markt; zij creëerden (naar Bourdieu) een eigen markt waarbinnen symbolisch kapitaal centraal stond en economisch kapitaal verdacht was. Bax merkt hier op dat deze onafhankelijkheid, evenals de onafhankelijk ten opzichte van politiek, in de praktijk een illusie bleek. De institutionele autonomie betreft het ontstaan van een relatief autonoom veld aan het einde van de negentiende eeuw, doordat de politiek-maatschappelijke omstandigheden samenkwamen met de sociaal-economische ontwikkelingen in het schrijverschap. Het optreden van de Tachtigers, beïnvloed door deze factoren, had een autonoom literair veld als gevolg. Het vierde niveau, de autonomie als schrijversidentiteit, betreft de vraag hoe de auteur zichzelf positioneert en presenteert. Opvallend is dat Bax binnen één niveau van literaire autonomie steeds andere autonomieniveaus met elkaar laat botsen of samengaan [349]. Het vijfde en laatste niveau is de poëtische autonomie. De poëtische autonomie heeft zowel betrekking op de ontkoppeling van de relatie tussen auteur en tekst als de ontkoppeling van de relatie tussen tekst en werkelijkheid [352]. Bax concludeert uiteindelijk dat in de jaren zeventig de autonomie van de literatuur op diverse niveaus ondermijnd wordt.

*De revanche van de roman* en de discussie die het boek in meerdere bladen teweeg bracht, laat duidelijk zien dat het concept van literaire autonomie (en daarmee ook de notie engagement) een actueel thema is in het hedendaagse literaire discours. Veruit de meeste reacties kwamen uit de literaire kritiek, literatuurwetenschappelijke reacties zijn er minder in aantal. Ruiter en Smulders gaan, als een van de weinigen, in ‘Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld’ in op het engagement-pleidooi van Vaessens. Hun bezwaar is vooral dat Vaessens (en Dorleijn) de ‘eigenheid van de literatuur onvoldoende verdisconteren en dat autonomie door beiden wordt gezien als een euvel, in plaats van een vermogen’.<sup>53</sup> Vaessens behandelt, volgens hen, het modernisme en postmodernisme tamelijk karikaturaal (deze opvatting komt ook terug in literair-kritische reacties). Zo merken Ruiter en Smulders op dat Vaessens voorbij gaat aan wat het humanistisch modernisme in hun ogen is, en dat het merkwaardig is dat hij de representanten steeds een hang naar het hogere toeschrijft [Ruiter en Smulders 2010: 70].

Volgens Ruiter en Smulders bestaat er bij Vaessens uiteindelijk een misverstand over wat autonomie nu eigenlijk is. ‘Vaessens doet het voorkomen alsof autonomie een maatschappelijke positie is die je als schrijver kunt kiezen of verlaten. Dat is niet zo’ [Ruiter en Smulders 2010: 78]. Literaire autonomie is volgens Ruiter en Smulders een van de effecten van de moderniteit; met het brede proces van autonomisering sinds de achttiende eeuw ontstond de autonomie van de literatuur, waarvan fictie een typisch kenmerk werd. En fictie is ‘de plaats waar de mens soeverein kan zijn’, iets dat aanzet tot ‘reflexief ‘meegaan’ in het spel der verbeelding’ [78]. Vaessens betoog staat volgens hen in een traditie die de schrijver opriep ‘de fictie niet ‘net echt’, maar ‘echt’ te laten zijn, in zijn werk de werkelijkheid niet te spiegelen, maar deze te veranderen, zijn woorden niet te lenen aan zijn hoogstpersoonlijke visie maar aan zaken van algemeen belang, kortom: zich te engageren’ [81]. Het verschil van mening tussen Ruiter en Smulders enerzijds en Vaessens anderzijds ligt bij de invulling die ze geven aan het begrip ‘engagement’. Ruiter en Smulders relateren de notie engagement juist aan die van autonomie (autonomie is in hun ogen een vorm van engagement). Zij beschrijven het engagement van de schrijver in termen van vrijheid:

In zijn werk is de moderne schrijver soeverein, een soevereiniteit die voor het individu (dat de schrijver buiten zijn werk is) niet is weggelegd. Dat is als het ware het engagement van de autonomie. In de kunst engageert het individu zich met de problematiek van de subjectiviteit en de vrijheid [22-23].

Daarom hoort de schrijver niet in het publieke debat thuis; zijn engagement speelt zich af op het gebied van de verbeelding. Vaessens lijkt ‘engagement’ veel concreter te definiëren, in termen van verantwoordelijkheid: wat kan de kunst nog betekenen in het *publieke* debat? Hij pleit in tegenstelling tot Ruiter en Smulders – die met ‘engagement’ refereren aan het (meer filosofische) probleem van de

---

<sup>53</sup> Ruiter, F., en W. Smulders, ‘Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld’. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 126-1 (maart 2010), p. 65.

(subjectieve) vrijheid – voor een concreet, actueel, politiek getint engagement. Vaessens heeft in interviews gezegd dat hij wil ‘dat de schrijver er toe doet’.<sup>54</sup> In zijn ogen kan dit alleen als de schrijver zich mengt in de opinievorming in het publieke debat. Ruiter en Smulders zijn echter van mening dat de schrijver er al toe doet, omdat hij of zij in de fictie ruimte biedt voor subjectief engagement.

#### 4.2 *Onderzoeksmodel: drie dimensies van de autonomie van de literatuur*

In *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans* ontleden Ruiter en Smulders het begrip ‘autonomie’. De kracht van de complexe notie ‘autonomie’ schuilt volgens hen in het meerdimensionale karakter ervan. De drie dimensies die Ruiter en Smulders bespreken, bakenen een ruimte af die ze ‘het probleem van de vrijheid’ noemen: ‘[...] de literatuur als maatschappelijke vrijplaats, de vrijheid van de verbeelding in fictie, en de vrijheid van het individu. [...] De autonomie van de moderne literatuur is de verzamelnaam voor tal van manieren om de ruimte van de vrijheid van het subject te verbeelden’ [Ruiter en Smulders 2009: 22]. ‘Autonomie’ verwijst bij Ruiter en Smulders dus naar de notie ‘vrijheid’ en alle problemen die daarmee gepaard gaan. De autonomie van de literatuur (in het vervolg zal ik hiernaar verwijzen onder de noemer ‘literaire autonomie’) heeft volgens Ruiter en Smulders veel dimensies, waarvan zij er drie nader toelichten: de maatschappelijke dimensie, de subjectieve dimensie en de esthetische dimensie.<sup>55</sup>

##### 4.2.1 *Maatschappelijke dimensie*

De maatschappelijke dimensie betreft de huidige maatschappelijke positie van literatuur en het literaire veld zoals dat ontstond gedurende de achttiende en negentiende eeuw. Differentiering en specialisatie hadden tot gevolg dat bepaalde domeinen en activiteiten autonoom werden, met elk eigen regels en instituties. Vanaf omstreeks 1800 werd de literatuur niet langer gedomineerd door een stelsel van tijdloos geachte regels en waarden, maar werd ze het domein van genieën die met behulp van de verbeelding unieke kunstwerken konden produceren. De opkomst van fantasie, fictie en geniale schepping zorgde er voor dat

---

<sup>54</sup> Onder andere in Rijghard, R., ‘Blaffend ten strijde tegen de inhoud. Opstellen over de dichtende avant-garde’. In: *NRC Handelsblad* 16-04-2006.

<sup>55</sup> Ruiter en Smulders merken in deze context op dat W.F. Hermans in ‘Polemisch mengelwerk’ op drie niveaus uitspreekt over zijn roman: op het niveau van het personage, op het niveau van de abstracte auteur die met het personage speelt en op het niveau van de schrijver die ‘maatschappelijk opkomt voor het recht dat spel te spelen’ [Ruiter en Smulders 2009: 125]. Deze drie gestalten (personage-speelbal, schrijver-speler en schrijver-polemist) ‘belichamen drie verschillende houdingen van het subject ten opzichte van het probleem van de vrijheid’ [126].

[...] literatuur steeds meer het maatschappelijke domein werd waar met behulp van de verbeelding een spel met de werkelijkheid werd gespeeld, en waarin derhalve allerhande waarden uit andere maatschappelijke deelgebieden buitenspel mochten worden gezet [87].<sup>56</sup>

Dit subsysteem van de literatuur onderging twee verschillende vormen van differentiatie: externe differentiatie (literatuur wordt als een apart maatschappelijk deelgebied onderscheiden van andere deelgebieden) en interne differentiatie (het domein van literatuur raakt zelf ook gedifferentieerd door het ontstaan van verschillende rollen en instanties, waardoor men zich sterker bewust wordt van de conventies en de waarden van dit domein). Er zijn (in navolging van Schmidt) twee conventies die vanaf ongeveer 1800 het literaire subsysteem constitueren, en die essentieel zijn voor de speciale status van dit domein: de esthetische conventie en de polyvalentie-conventie.<sup>57</sup> De eerste conventie houdt in dat er in literaire teksten een spel met mogelijke werkelijkheden wordt gespeeld; de tekst is *fictioneel*. De polyvalentie-conventie houdt in dat literatuur het domein is waar lezers en schrijvers volledig vrij zijn in hun subjectiviteit en dat men zich niet hoeft te houden aan absolute regels. Het gaat hier dus niet om morele waarden als goed/ niet-goed, maar om puur artistieke waarden als literair/niet-literair. Deze beide conventies ‘differentiëren de literatuur als een maatschappelijke ‘Freiraum’, volgens Smulders [88]. De twee vormen van differentiatie kwamen in Nederland pas later voor, rond 1900. Met de Tachtigers als beginpunt, ontstaat rond 1900 een ‘rijk geschakeerde subwereld [...] van schrijvers, artiesten, intellectuelen en maatschappijhervormers’ die ook op juridisch gebied werd erkend als autonoom [98]. De maatschappelijke dimensie binnen het model van literaire autonomie draait om de vraag ‘hoe presenteert de schrijver zich als publieke, maatschappelijk figuur?’ [27].

#### 4.2.2 Subjectieve dimensie

De subjectieve dimensie betreft het ontstaan van het moderne en soevereine subject dat tegelijkertijd met de sociaal-economische verzelfstandiging van de schrijver opkwam. ‘Met de opkomst van de wetenschap verandert de positie van het subject ten opzichte van de werkelijkheid ingrijpend. Ontologisch wordt het subject losgesneden uit het grotere geheel waar het voorheen naadloos in had gepast’ [13]. Het gaat hier dus om de mens als subject in relatie tot de werkelijkheid. De wetenschappelijke revolutie in de vroegmoderne periode had een revolutie in het kijken naar de werkelijkheid tot gevolg. Concepten van Aristoteles en Plato die centraal stonden in de Middeleeuwse scholastiek werden ondermijnd. In de traditie van Aristoteles ging men op zoek naar de essentie van objecten en ging men ervan uit dat alles zijn ‘natuurlijke plaats en doel [had] in een alomvattende

---

<sup>56</sup>Smulders baseert zijn definitie van het maatschappelijke domein voornamelijk op studies van de Duitse literatuurwetenschapper Siegfried J. Schmidt en de Franse kunstsociologe Nathalie Heinich [Ruiter en Smulders 2009: 217].

<sup>57</sup> Deze theorie is afkomstig van Siegfried J. Schmidt uit *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. Ruiter en Smulders behandelen (een deel van) dit werk als fundering voor de maatschappelijke dimensie van literaire autonomie.

kosmische orde' [13]. De mens kan zich dientengevolge alleen verwezenlijken in een groter geheel, buiten dit geheel is de mens geen volledig mens. Met moderne wetenschappers (Galilei, Newton) veranderde de kijk op de plaats van de mens drastisch. Het menselijk subject is in dit moderne denken iets dat voorafgaat aan het politieke en de samenleving. 'De mens is soeverein, met alle problemen van dien om een brug naar de politiek te slaan' [14]. In de Platoonse traditie ging men ervan uit dat de wereld van de ideeën een rationele, redelijke orde *buiten* de mens vormde. In het moderne denken is dit juist niet het geval: de weergave van de werkelijkheid is niet meer dan orde van ideeën *in* onze geest. De redelijke orde die eerst verondersteld werd buiten de mens te bestaan, werd verinnerlijkt. De consequentie is dat de mens niet langer vanzelfsprekend in de ordelijke werkelijkheid is geworteld, maar er in zekere zin los van staat [15]. De verhouding van de mens tot de werkelijkheid is dus problematisch geworden. Ruiters en Smulders merken in deze context op dat het subject bij Hermans een 'uiterst precaire constructie' is, die 'geen enkele greep op de hem omringende werkelijkheid heeft, en zo mogelijk nog minder op zichzelf' [16]. De subjectieve dimensie betreft de vraag 'hoe staan de personages in verhouding tot de werkelijkheid?'

#### 4.3.3 *Esthetische dimensie*

De derde dimensie, de esthetische, is nauw verbonden met de subjectieve dimensie. In de esthetica staat, evenals in de epistemologie, de relatie tussen mens en werkelijkheid centraal, en dus ook het probleem van de waarheid. Ruiters en Smulders halen in deze context de studie *The mirror and the Lamp* van Abrams aan, besproken in hoofdstuk één. Met de overgang van de klassieke naar de romantische poëtica was kunst niet langer 'een buiten de mens om bestaande orde, maar schepping van het subject' [19]. Het subject staat hier centraal, en daarmee dus de relatie die het subject onderhoudt tot de werkelijkheid: het subject als spiegel (die de werkelijkheid representeert) of als lamp (die zelf de werkelijkheid genereert). Voor de esthetische dimensie is ook de autonomiegedachte van Kant van belang. Het esthetisch oordeelsvermogen is immers een uiterst complexe constellatie die het domein van de kunst rigoureus scheidt van dat van de wetenschap en de moraal'. De mens blijft in het esthetische zweven tussen het zintuiglijke (verstand) en het noumenale (bovenzinnelijke, de rede) en hij is in dit zweven *vrij* [21]. Zoals Vande Veire al opmerkt, heeft Kant hier het esthetische gekoppeld aan het probleem van de waarheid; in de kunst komt de *waarheid over de waarheid* naar boven. In Hermans' werk zijn de subjectieve en de esthetische dimensie ook nauw met elkaar verweven. Terwijl Hermans vrijwel altijd afhankelijke, onvrije personages opvoert (die worstelen om zichzelf als individu te verwezenlijken), geeft hij als romancier (als abstracte auteur) op een soevereine manier *vorm* aan de mislukkingen van die personages [26]. Alleen in de kunst is het mogelijk voor de auteur het spel van de verbeelding te spelen en daarin soeverein te zijn. En alleen in de kunst is de auteur vrij om de problematiek van de vrijheid (de subjectieve dimensie) te verbeelden (dit is wat Ruiters en Smulders bedoelen met 'het esthetische statuut van het werk'). Zo kan hij *als schrijver* de mislukkingen van de personages uit de verbeelde werkelijkheid overwinnen [26]. De esthetische

dimensie in het model van literaire autonomie betreft de vraag ‘hoe geeft de abstracte auteur vorm aan het verhaal?’

#### 4.3.4 *De problematiek van de vrijheid*

We kunnen in de fase die Ruiters en Smulders in *Literatuur en moderniteit* de ‘moderne’ fase noemen, een zekere autonomisering van de literatuur ontdekken. ‘Met de Tachtigers kreeg ook in Nederland kunst als tegencultuur, als compensatie voor het moderniseringsproces, duidelijk gestalte. Maar er was ook een keerzijde aan de medaille: de kunst maakt zich los van het brede publiek. [...] De kunstenaar richt zich- half uit vrije wil, half gedwongen- tot een uiterst select avant-gardepubliek’ [Ruiters en Smulders 1996: 22]. Een bepaald soort kunst scheidde zich hier dus voor het eerst totaal af van de samenleving.

Literaire autonomie betekent echter niet dat literatuur geheel vrijblijvend is geworden en geen enkele invloed heeft op de werkelijkheid. Ruiters en Smulders willen dan ook in de laatste plaats beweren dat een autonoom schrijverschap zich onthecht van de maatschappelijke werkelijkheid. De dimensies worden gekenmerkt door ambivalenties en ‘de optelsom van deze ambivalenties [geeft] aan autonome literatuur haar specifieke maatschappelijke impact [...]’ [11]. Het driedimensionale model van literaire autonomie is ook sterk aan de historische context van de moderniteit gebonden. Zo ontstaat met de filosofie van Kant de moderne esthetica, wordt de literatuur pas in de moderne tijd een maatschappelijk specialisme en wordt de problematiek van het subject in de moderne tijd allesoverheersend [29-30]. Literaire autonomie is dus niet vrijblijvend, maar verwijst wel naar ‘de problematiek van de vrijheid.

Literaire autonomie is de verzamelnaam, van het hele complex aan onrechtstreekse maatschappelijke banden waaraan de schrijver zich onderhevig weet als hij – in het ‘vrije spel der verbeelding’ – de typisch moderne problematiek van de vrijheid verbeeldt [30].

De problematiek van de vrijheid betreft de houding van het subject tot de werkelijkheid; de wereld. Deze problematiek komt bij Ruiters en Smulders terug in de drie dimensies van hun model van literaire autonomie. Binnen de maatschappelijke dimensie fungeert de literatuur als maatschappelijke vrijplaats, de subjectieve dimensie betreft de vrijheid van het individu en de esthetische dimensie behelst de vrijheid van de verbeelding in fictie [22]. Literaire autonomie bestaat uit de dynamiek hiertussen, en is daarmee tegelijkertijd engagement. De schrijver kan als individu immers alleen in zijn werk soeverein zijn, en dit het engagement van autonomie. Want ‘in de kunst engageert het individu zich met de problematiek van de subjectiviteit en de vrijheid’ [23].

#### 4.4 Reflectie en opstap naar het onderzoek

Vaessens geeft de schuld voor de crisis van de cultuur die hij waarneemt, aan de autonome literatuuropvatting die literatuurwetenschappers, critici en schrijvers uitdragen. Bax wijt in ‘Heruitvinding van de literaire autonomie. Over literatuur, engagement en autonomie’ de crisis aan ‘het (*gedeeltelijk*) *verdwijnen* van de autonomie van de literatuur’ [curs. HJ].<sup>58</sup> Hij spreekt dan ook over de ‘demobilisatie van de literaire autonomie’. Ruiter en Smulders daarentegen, constateren wel een crisis, maar spreken in het geheel niet van ‘schuld door autonomie’ of het ‘verdwijnen van autonomie’. In hun ogen is literaire autonomie niet een positie (Vaessens) of mogelijk gegeven (Bax), maar biedt het de ruimte aan een rijk palet aan houdingen die het subject kan innemen tegenover de werkelijkheid. Er is dus geen sprake van (*gedeeltelijk*) *verdwijnen* of *schuld*. Onder ‘literaire autonomie’ wordt dan niet het willens en wetens innemen van een bepaalde positie verstaan, maar een voortdurende reflectie op het probleem van de vrijheid. In deze zin sluit ‘engagement’ heel goed aan bij literaire autonomie, maar dan wel in een andere betekenis dan die van Vaessens. Engagement is het verbeelden van de problematische relatie tussen het subject en de omringende wereld. En zij is problematisch omdat de plaats van het subject in die werkelijkheid niet langer helder en vanzelfsprekend is. Zo is literaire autonomie een dynamisch concept dat aan de historische context is gebonden; ze ziet er altijd anders uit.

De drie dimensies van autonomie komen terug in elk schrijverschap, maar Ruiter en Smulders wijzen erop dat de dynamiek ervan per schrijver zal verschillen. Deze dynamiek laat het beeld zien dat volgens hen typerend is voor de literaire autonomie: ‘een heftig betrokken buitenstaander’ [29]. In de volgende drie hoofdstukken zal ik de gepostuleerde deelvragen proberen te beantwoorden. Ik zal mij daarvoor eerst richten op de maatschappelijke dimensie van literaire autonomie: hoe positioneert de schrijver zich in het maatschappelijke domein?

---

<sup>58</sup> Bax, S., ‘Heruitvinding van de literaire autonomie. Over literatuur, engagement en autonomie’. In: *De Leeswolf* (2010) jaargang 6, nr. 6, p. 434.

## Hoofdstuk 5 – ‘Ik ben gewoon mezelf’<sup>59</sup>

### Maatschappelijke dimensie bij Hella Haasse: *hoe positioneert de schrijver zich in het maatschappelijke domein?*

De maatschappelijke dimensie van literaire autonomie betreft de schrijver (in het geval van Hermans de *schrijver-polemist*, aldus Smulders) die als publieke persoonlijkheid in het openbare leven opkomt voor

het recht om het literaire spel met de verbeelding autonoom te mogen bedrijven, dat wil zeggen zonder enige beperking van niet-literaire aard, en hij getuigt impliciet van de plicht om de literatuur als maatschappelijke *Freiraum* zuiver te houden, wat wil zeggen: van alle niet-literaire beperkingen te vrijwaren, en haar in de samenleving zichtbaar te maken [Ruiter en Smulders 2009: 127].

De maatschappelijke dimensie is één van de drie dimensies (naast de schrijver als speler en de schrijver als personage) waarin het subject een bepaalde houding inneemt ten opzichte van het probleem van de vrijheid. Het betreft hier vooral de positie die de schrijver inneemt *buiten* zijn of haar romans en of hij of zij vanuit deze positie ‘strijdt’ voor de literatuur als maatschappelijke vrijplaats. Het is dus van belang een beeld te schetsen van Hella S. Haasse als deelnemster aan het openbare leven. Op welke wijze neemt zij hieraan deel? Neemt zij stelling in actuele, politieke en maatschappelijke kwesties of houdt zij zich daar afzijdig van? En komt zij in haar publieke optredens op voor de literatuur als maatschappelijke vrijplaats? De publieke optredens van Haasse bestaan voornamelijk uit de interviews die ze geeft. Deze interviews zijn verschenen in tekstvorm, maar ook voor radio en televisie is ze meerdere malen geïnterviewd. In *Persoonsbewijs* (1967) heeft Haasse werkelijk verstuurde brieven opgenomen, hier zal ik er enkele van behandelen. Ook zal ik twee essays van Haasse kort behandelen en de uitingen van anderen over de positie van Haasse weergeven.

#### 5.1 Hella S. Haasse

Hélène Serafia Haasse werd geboren op 2 februari 1918 geboren te Batavia, in het toenmalige Nederlands-Indië, waar zij ook het grootse deel van haar jeugd doorbracht (tussen 1924 en 1928 woonde zij in Nederland vanwege ziekte van haar moeder). In Nederlands- Indië gaat ze naar het gymnasium, waar ze al vroeg belangstelling krijgt voor middeleeuwse en antieke mythen en sagen, en voor Nederlandse literatuur en poëzie. In 1938 ging Haasse terug naar Nederland om in Amsterdam te beginnen aan een studie Scandinavische taal- en letterkunde, die ze echter na een jaar afbrak vanwege de racistische belangstelling van de bezetter voor Scandinavische en Germaanse sagen. Ze sloot zich

---

<sup>59</sup> Hella S. Haasse in een interview naar aanleiding van het openen van het Hella Haasse museum. Te zien op: [http://wn.com/Hella\\_Haasse](http://wn.com/Hella_Haasse), voor het laatst bezocht op 04-12-2010.



aan bij een studentenvereniging en debuteerde in 1938 met een titelloos gedicht in de *Amsterdamse Studentenalmanak*. Tijdens de oorlog schreef zij gedichten die in 1945 verschenen onder de naam *Stroomversnelling*. In 1940 begon Haasse bij de toneelschool, maar zij brak haar toneelcarrière in 1944 af en trouwde met Jan van Lelyveld, die zij in haar studententijd had leren kennen. Vanaf 1944 concentreert Haasse zich op het schrijven, aanvankelijk naast poëzie ook toneel- en cabaretteteksten, na enige tijd voornamelijk proza. *Oeroeg*, waarmee Haasse de novelle-prijsvraag van het CPNB in 1948 won en dat werd uitgebracht als Boekenweekgeschenk, betekende voor Haasse haar doorbraak bij het grote publiek. Sinds het verschijnen van dit werk krijgt Haasse regelmatig erkenning in de vorm van literaire prijzen en onderscheidingen voor haar werk.<sup>60</sup> Zo heeft zij voor heel haar oeuvre de Constantijn Huygensprijs (1981), de P.C.Hooft prijs (1983) en de Prijs der Nederlandse letteren (2004) ontvangen.

Hella Haasse en haar man verhuisden in 1981 naar St. Witz, Frankrijk, waar ze tien jaar blijven wonen. Hier schreef zij de historische romans die een zeer groot publiek bereikten (o.a. *Heren van de thee*). In 1990 keerden Haasse en haar man terug naar Amsterdam, waarna nog vele nieuwe werken verschijnen. In 2008 kreeg Haasse bij haar negentigste verjaardag een eigen museum dat zich bevindt op het internet en voor iedereen toegankelijk is.

Haasse is, met haar omvangrijke oeuvre, altijd een veelgelezen auteur geweest en haar werk is ook in het buitenland geliefd. Zo is het onder andere vertaald in het Frans, Duits, Engels, Italiaans, Spaans, Welsh, Maleis en Hongaars. Sinds 1980 heeft meerdere erefuncties gekregen en vervult zij enkele gastdocentschappen. Ze krijgt dan ook sinds de jaren tachtig alom erkennung als een van de grootste nog levende Nederlandse auteurs.<sup>61</sup>

## 5.2 Wel of geen publiek leven?

Haasse bezit, in tegenstelling tot Hermans, niet over een uitgebreide verzameling polemieken en columns. Zij heeft geen openbare, verhitte discussies met collega-auteurs gevoerd of geruzied met critici, politici of godsdienstige gemeenschappen. Dit betekent niet dat Haasse zich afzijdig heeft gehouden van het openbare leven en de actualiteit. Zo is zij meerdere malen op televisie te zien geweest, op de radio te horen geweest en is zij vaak geïnterviewd. Maar zij deed dit naar eigen zeggen altijd enigszins beschroomd; zo benadrukt ze in werken als *Zelfportret als legkaart* en *Persoonsbewijs* en in verschillende interviews dat ze vindt dat het publiek haar moet leren kennen door het (werkelijk) lezen van haar werken. Het lijkt erop dat Haasse niet vanuit zichzelf de publieke aandacht zoekt. Toch treedt zij wel geregeld naar buiten als publiek figuur. In *Ik maak kenbaar wat bestond. Leven en werk van Hella S. Haasse* is een foto opgenomen van een groep schrijvers in de tropische plantenkas van Artis. Deze werd op 30 maart 1957 in *De Telegraaf* gepubliceerd onder de titel ‘Artistiek bezoek van

---

<sup>60</sup> Voor een overzicht van prijzen en onderscheidingen, zie bijlage 1.

<sup>61</sup> Deze korte biografie heb ik geschreven aan de hand van de uitgebreide beschrijving van Haasses leven door Aleid Truijens in het *Kritisch Lexicon* en in *Hella S. Haasse. Draden trekken door het labyrint*. Nijmegen 1997.

17 prominente auteurs'. De gedachte achter deze foto is volgens de redactie als volgt: 'Litteratoren leven in onze taal, in onze gesprekken, maar hun uiterlijk is ons vreemd. Eenzelvig als zij veelal zijn, en geabsorbeerd met zichzelf en met hun werk, vertonen zij zich weinig in het openbaar'.<sup>62</sup> Haasse staat weliswaar niet helemaal vooraan, maar is toch duidelijk te onderscheiden. Is zij hiermee definitief de openbaarheid ingetreden? Feit is wel dat in de jaren hierna Haasse verschillende keren *acte de présence* geeft in openbare optredens. 'Ook mensen die geen literatuur lezen, kennen Hella Haasse, al is het maar van de televisie', volgens Aleid Truijens [Truijens 1997: 57]. Zo is zij in 1960 te zien in het literaire programma *De Kring*. Hierin sprak literatuurcriticus H.A. Gomperts met gasten naar aanleiding van een pas verschenen boek over een breed thema dat soms ook breder was dan literatuur.<sup>63</sup> Vanaf 18 februari 1961 treedt Haasse op in de televisie uitzending van het AVRO-radioprogramma *Hou je aan je woord*. In dit programma strijden twee teams van schrijvers tegen elkaar: Godfried Bomans en Hella S. Haasse tegen Victor van Vriesland en Harry Mulisch. In het *Schrijversprentenboek* is te lezen dat Haasse er het nut niet van inzag om het radioprogramma ook van een televisievariant te voorzien. Na een jaar houdt zij het dan ook voor gezien. In 1992 zegt zij in *Elsevier* hierover het volgende:

'Ik heb geen behoefte een publiek persoon te zijn. Natuurlijk, ik heb wel dingen in die richting gedaan. Het televisieprogramma *Hou je aan je woord*, bijvoorbeeld. Maar wat is het resultaat? Een oneigenlijke populariteit. Zo één die maakt dat ze me (jaren later) ooit vroegen: Hé, bent u niet die schrijver van *De tuinen van Bonanza*?'<sup>64</sup>

Een oneigenlijke populariteit dus, omdat een schrijver volgens Haasse niet bekend moet zijn om de persoon die hij is, maar om de boeken die hij schrijft. Wanneer de aandacht bij dit laatste ligt heeft dit tot gevolg dat het werk onnauwkeurig wordt gelezen of zelfs vergeten. In het televisieportret 'Het vierde leven' zegt ze tegen Max Pam over *Hou je aan je woord*:

Maar na een jaar dacht ik; nee. Dit is een vorm van publiciteit die eigenlijk helemaal niks te maken heeft met wat ik doe. Het is erg amusant, erg leuk, ik vond het mooi geweest, ik wil daar niet mee doorgaan'. Pam: 'Dus je wilde geen bekende Nederlander worden?' Haasse: 'Nee. Nee. Niet zo'. Pam: 'Hoe dan wel?' Haasse: 'Nou ja als je dan bekend moet worden, laat ik dan een bekende Nederlander

---

<sup>62</sup> Haarsma M, G. Heemskerk en M. Salverda, *Ik maak kenbaar wat bestond. Leven en werk van Hella S. Haasse* (Schrijversprentenboek 35). Amsterdam / Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1993, p.67. De foto is opgenomen in bijlage 2. Dit schrijversprentenboek gold als catalogus bij de tentoonstelling over leven en werk van Haasse in het Letterkundig Museum in Den Haag van 23 oktober 1993 tot en met 24 april 1994, die was ingericht vanwege de vijfenzeventigste verjaardag van Haasse.

<sup>63</sup> Nuchelmans, A., 'Boekenprogramma's op de Nederlandse televisie. Waar is ...Adriaan van Dis?' In: *Boekman* 66 (2006), p. 77.

<sup>64</sup> Uitspraak van Hella S. Haasse van 19 december 1992 in *Elsevier* [Haarsma M, G. Heemskerk en M. Salverda 1993: 68].

worden omdat er mensen zijn die mijn boeken graag lezen.<sup>65</sup>

Haasse heeft geen behoefte om een publieke persoonlijkheid te worden en vindt dat televisieoptredens niets te maken hebben met haar schrijverschap. Toch is Haasse nog enkele malen in televisieprogramma's te bewonderen. In 1962 verschijnt ze in *Toekomst*, een programma over de boeken van Jules Verne [Haarsma M., G. Heemskerk en M. Salverda 1993: 69]. Later, in 1978, treedt Haasse op als een van de 'hoofdpersonages' in *Vanuit het heden*, uitgezonden door de NOS op 7 februari 1978, waarin ze met een regisseuse van historische BBC-series discussieert over de verwerking van geschiedenis [92].

Ook op de radio is zij te horen geweest. Zo houdt ze in 1952 een aantal radiocauserieën voor de VPRO die in 1953 worden gebundeld in *Klein reismozaïek. Italiaanse impressies* [124]. In 2003 in het radioprogramma *Opium* spreekt Haasse naar aanleiding van *Het dieptelood van de herinnering* met Arjan Peters over de beeldvorming rond haar persoon en in het bijzonder over een passage, oorspronkelijk uit *Persoonsbewijs*, waarin ze zich rekenschap geeft van de publieke persoon die zij in de loop der jaren is geworden:

Ben ik dat, die vrouw achter die kathedraal, aan de vergadertafel, in het forum of 'panel' voor radio en televisie, ben ik dat, met mijn handen in een gebaar, mijn gezicht in een spreekgrimas verstart, ben ik die naam onder een manifest, een motie, ben ik die verklaring, die formulering, die mening? Tot op zekere hoogte ben ik het, ben ik het in ieder geval geweest. Tot op zekere hoogte.<sup>66</sup>

Toch beseft ze zich dat ze zich niet kan terugtrekken in haar werk en dat het zijn van een publieke persoonlijkheid deel uitmaakt het schrijverschap. Over verandering in de publicatie rond een boek zegt ze in 2003 in *Retour Grenoble* tegen Anthony Mertens het volgende: 'Tegenwoordig is het anders, een boek overleeft niet als de auteur zichzelf niet laat zien in de media, in de boekhandel met een signeursessie, of met optredens in de zalen in het land'.<sup>67</sup> Een boek is dus, naar eigen zeggen, onlosmakelijk verbonden met optredens in het publieke leven.

### 5.3 Haasse als publieke persoon in interviews

Haasse onderhoudt een ambivalente verhouding met het genre 'interview'. Aan de ene kant is ze zelf vaak geïnterviewd, aan de andere kant heeft ze zelf anderen geïnterviewd. In 1973 nam zij deel aan de voorbesprekingen voor het interview met koningin Juliana dat de NRCV in het najaar van 1973 uitzond. Zij trok zich echter uit deze voorbereiding terug. In 1988 interviewde ze Beatrix voor de NOS ter ere van Beatrix' vijftigste verjaardag. Het uitgebreide interview werd uitgezonden op televisie.

---

<sup>65</sup> Pam, M., 'Het vierde leven'. Televisieportret van Hella S. Haasse door Max Pam voor het programma *Het uur van de wolf* (NOS), uitgezonden op 03-12-2004.

<sup>66</sup> Haasse, H., *Het dieptelood van de herinnering*. Amsterdam 2003, p. 227-228.

<sup>67</sup> Mertens, A., *Retour Grenoble*. Amsterdam 2003, p. 90.

Veel eerder, toen Beatrix achttien werd, had Haasse al een uitgebreid portret van de Koningin gegeven in *Beatrix 18 jaar*. Adriaan van Dis merkt in *Van Dis in de IJsbreker* hierover op: ‘Voor het grote publiek [...] bent u de schrijfster van *Oeroeg* en ook de gespreksgenoot van Hare Majesteit de koningin’.<sup>68</sup> In 1991 interviewt zij W.F. Hermans in de St. Jacobskerk in Vlissingen, ter gelegenheid van zijn zeventigste verjaardag [Haarsma M., G. Heemskerk en M. Salverda 1993: 89]. Naast haar rol als schrijfster, vervulde zij dus ook rol van interviewster.

De vele interviews die Haasse heeft gegeven, zowel op televisie en radio als in boekvorm en in dagbladen, maken een belangrijk deel uit van het beeld van Haasse als publiek figuur. Tijdens deze interviews benadrukt ze vaak dat de aandacht die uitgaat naar haar persoon, in haar ogen een verkeerde aandacht is. Tegen Max Pam zegt ze in 1980 in *NRC Handelsblad* waarom: [...] ‘als je werkelijk in het werk van een schrijver verdiept, weet je eigenlijk alles van hem’. Om een schrijver goed te leren kennen, is het dus van belang zijn of haar boeken grondig te lezen. In een reactie op het interview van Joos Florquin uit 1976 laat ze weten dat het beeld dat hij in eerste instantie van haar schetste te rooskleurig is. Hij plaatst in de definitieve versie dan ook aan het begin van het interview de woorden die Haasse zelf aan hem schrijft. Wanneer de interviewer haar opbelt:

[...] mompelt [ze] verwensingen als de telefoon rinkelt, staat echter de opbeller (oude bekende!) met ongeveinsde opgewektheid te woord, zegt “ja” op verzoek om een (als genre door haar gehaat en gewantrouwd) vraaggerek, in de eerste plaats om niet door weigering een sympathieke kennis te belemmeren bij zijn werk, i.c. het uitvoeren van een opdracht van zijn redactie, ontvangt hem later in haastig opgeruimde woonkamer, aanvankelijk wat twijfelend en spijtig om toezegging, maar al gauw weer zonder reserve (immers tegenover een geïnteresseerde vriend!) pratend, zich onderhand voortdurend pijnlijk bewust van het feit dat het uiteindelijk toch alleen gaat om wat ik schrijf, niet om hoe ik doe of hoe ik thuis ben, en dat niemand te maken heeft met mijn leven, anders dan als “fact” voor zover het dient ter verheldering van mijn fiction.<sup>69</sup>

In de loop der jaren heeft Haasse een groot aantal interviews gegeven. Het lijkt alsof zij in haar publieke optredens, bijvoorbeeld in een interview op televisie, blijft benadrukken dat zij er enkel aan meewerkt omdat het haar is gevraagd en zij uit coulance niet wilde weigeren. Volgens Truijens hoedt ze zich voor de publieke aandacht voor haar persoon: ‘Hella Haasse licht in interviews haar werk toe, maar is zuinig met uitspraken over haar gezins- en familielevens, de tijdsgeest, de politiek of het literaire bedrijf’ [Truijens 1997: 9].<sup>70</sup> Haasse heeft zich dan ook altijd verzet tegen de mogelijkheid van een biografie. Zo zegt ze in 2008 bij de opening van het Hella Haasse museum tegen Etty dat ze nog steeds niet is gediend van een biografie, maar wél het nut inziet van het net geopende museum –

---

<sup>68</sup> Deze uitspraak deed zij in *Van Dis in de IJsbreker*. Uitgezonden door de VPRO op 18-11-1990. De betreffende passage is te vinden in het Hella Haasse museum.

<sup>69</sup> Florquin, J., *Ten huize van... 12*. Orion / Brugge / Davidsfonds, Leuven 1976, p. 125-126.

<sup>70</sup> In enkele interviews is Haasse wel ingegaan op vragen omtrent haar persoon en haar familie. Zo vertelt ze in het interview met Ischa Meijer in *De interviewer en de schrijvers* (Amsterdam 2003) veel over haar ouders en de relatie die ze met hen onderhield.

dat zich op internet bevindt – omdat in dit museum de feiten ‘nog niet geïnterpreteerd [zijn]’.<sup>71</sup> Haasse maakt duidelijk dat ze het prettig vindt dat, als er mensen door haar leven ‘grasduinen’ (wat ze volgens haar toch wel blijven doen), ze dat dan doen op basis van waargebeurde feiten en gegevens. Maar niet alle feiten en gegevens zijn vrijgegeven; bepaalde documenten waren voor Haasse namelijk zo ‘strikt persoonlijk’ (in dit geval de liefdesbrieven), dat ze die nooit aan iemand zou vrijgeven.

Mijn opinie is dat het er eigenlijk niets aan toevoegt. Want wat ik heb meegemaakt en wat voor mij van het grootste belang is geweest in mijn leven, zit op de een of andere manier toch allemaal verpakt in wat ik geschreven heb. Het is dan wel verborgen of gecamoufleerd of gekostumeerd, maar het is er wel.<sup>72</sup>

Het bijzondere aan het Hella Haasse museum is dat het zich op internet bevindt en dus voor iedereen altijd toegankelijk is. Sara Kolster, een van de ontwerpsters van het museum, vertelt wat er in het museum te vinden is: ‘Er zijn 250 foto’s van Hella Haasse te zien, 150 handschriften, vijftig filmpjes en interviews, maar ook persoonlijke documenten, familiefoto’s, brieven en dagboekantekeningen.’<sup>73</sup> Een belangrijk verschil met andere musea of schrijverswebsites, is dat de bezoeker van deze site zijn eigen weg door de voor hem klaargelegde feiten kan banen.

De bezoekers van het museum kunnen op twee manieren door het leven en werk van Hella S. Haasse navigeren. Allereerst associatief, dwalend, van het ene boek naar de andere publicatie, van het ene jaartal naar het andere, van brieven naar interviews. Zo is het mogelijk om van een foto van de jonge Hella in Nederlands-Indië te worden doorverwezen naar de eerste druk van *Heren van de thee*, vervolgens naar het romanpersonage Sophie Bentinck en de archieven in Bückeburg. Daarnaast kan men gericht speuren naar beeld- of tekst- en bronnenmateriaal door middel van zoekopdrachten [Etty 2008].

Haasse zegt zelf over het virtuele museum in een interview dat ze zich er in het begin weinig van kon voorstellen, maar dat toen het haar werd uitgelegd wel een goed idee vond.

Omdat je zo het materiaal wat er van je leven is, en van je werk, ter beschikking komt voor mensen die daar iets mee willen doen. Er zijn natuurlijk altijd heel veel studenten vooral, en scholieren, die om informatie gevraagd hebben en dan kon je ze toch niet alles vertellen – dat was ook helemaal niet nodig. Je hebt ook niet alles bij de hand wat je ze ter lezing of ter inzage zou kunnen geven en op deze manier

---

<sup>71</sup> Interview met Elsbeth Etty naar aanleiding van de opening van het Hella Haasse museum. Te zien op <http://www.literatuurplein.nl/persdetail.jsp?persId=182&pMode=auteur&pFuzzy=0&pTekst=haasse>, voor het laatst bezocht op 04-12-2010.

<sup>72</sup> Interview met Elsbeth Etty naar aanleiding van de opening van het Hella Haasse museum. Te zien op <http://www.literatuurplein.nl/persdetail.jsp?persId=182&pMode=auteur&pFuzzy=0&pTekst=haasse>, voor het laatst bezocht op 04-12-2010.

<sup>73</sup> Etty, E., ‘Klik door naar Oeroeg, ga niet langs Appeltern’. In: *NRC Handelsblad* 01-02-2008. <http://www.nrcboeken.nl/recensie/klik-door-naar-oeroeg-ga-niet-langs-appeltern>

is het op een buitengewoon overzichtelijke én artistieke manier bij elkaar gebracht, want het is echt een kunstwerk deze website.<sup>74</sup>

#### 5.4 Haasse en de actualiteit

De vele interviews die Haasse de afgelopen jaren heeft gegeven, laten een beeld zien van een altijd nuancerende vrouw. In ‘het vierde leven’ spreekt ze onder andere met Max Pam over de houding die zij altijd heeft aangenomen; een relativistische, nuancerende houding die volgens sommigen (Pam haalt hier Renate Rubinstein aan) tot gevolg heeft dat ze geen standpunten inneemt. Haasse begrijpt dat het voor andere mensen, die uitgesproken standpunten hebben, een lastige eigenschap van haar is: ‘[...] dat ik mijn oordeel wil baseren op wat ik óók weet van die andere kant’. Wanneer Pam opmerkt dat zo het oordeel tot het oneindige kan worden uitgesteld, geeft Haasse duidelijk nogal schoorvoetend toe ‘overwegend links’ te zijn. Onmiddellijk na deze uitspraak vertelt ze echter dat als ze in een uitgesproken links milieu is, ze steeds rechtster wordt en omgekeerd. ‘Omdat je altijd probeert om een balans te vinden. [...] En waarom niet? Dat doet er niet aan af dat als de nood aan de man komt, ik wel degelijk keuzes kan maken’ [Pam 2004].

In *Persoonsbewijs* geeft Haasse zich opnieuw rekenschap van op welk punt in haar schrijverschap zij op dat moment staat. Dit werk bevat niet alleen reflecterende teksten en herinneringen, maar er zijn ook interviews en werkelijk verstuurd brieven in opgenomen. In een reactie op een tijdschrift dat haar verzocht een rubriek te verzorgen, zegt Haasse het volgende:

Niet zonder aarzeling voldoe ik aan het verzoek van de redactie om van tijd tot tijd in deze rubriek te schrijven. Ik weet niet of ik dat kan: ik ben meer iemand, die voor zichzelf gedachten op papier zet [...], dan iemand die door de handeling van het schrijven al dadelijk met de lezer contact zoekt, vlot en trefzeker bij voorbaat gevormde meningen meedeelt, een choc des opinions uitlokt, stelling kiest, debatteert, polemiseert. Ik mis de behoefte – en dus de vaardigheid- om snel te reageren op de actualiteit.<sup>75</sup>

Naar eigen zeggen polemiseert zij dus bij voorkeur niet en mist zij de drang om snel op de actualiteit te reageren. Verderop in de brief zegt ze echter het volgende:

Het is waar dat ik – om uw woorden te gebruiken – ‘nogal wat schrijvers ken’, en in de loop van de jaren betrokken ben geweest bij (of de gelegenheid heb gehad kennis te nemen van) het literaire leven, of wat men daaronder verstaat, acties in en rondom het P.E.N.-Centrum en de Vereniging van Letterkundigen, pro- en contra-demonstraties in artistieke (maar vaak ook politiek-gekleurde)

---

<sup>74</sup> Hella S. Haasse in een interview naar aanleiding van het openen van het Hella Haasse museum. Te zien op: [http://wn.com/Hella\\_Haasse](http://wn.com/Hella_Haasse), voor het laatst bezocht op 04-12-2010.

<sup>75</sup> Haasse, H., *Persoonsbewijs*. Brugge/ Utrecht 1976, p. 116.

geschillen, huldigingen, prijstoekenningen, processen tegen auteurs, jubilea, congressen, ‘rellen’, generatie-conflicten, botsingen van stromingen en opvattingen. Ik weet er van, maar heb er nooit met mijn neus bovenop gezeten [Haasse 1976: 118].

Haasse geeft dus aan zelf aan zich niet terug te trekken in het schrijven, maar ook deel te nemen (zonder er ‘met haar neus bovenop te zitten’) aan publieke acties en initiatieven. Zo neemt zij in 1963 deel aan het Schrijversprotest, een actie die de aandacht vestigde ‘op de slechte materiële positie van auteurs’<sup>76</sup>, en die een ‘betere financiële regeling voor schrijvers [probeerde] te bewerkstelligen’ [Haarsma M, G. Heemskerk en M. Salverda 1993: 125]. Hieruit ontstond het Fonds voor de Letteren, opgericht in 1965. Maar ze merkt in *Persoonsbewijs* ook op dat het deelnemen aan dit soort acties voortkomt uit persoonlijke overwegingen en dat ze dit niet ten overstaan van een publiek wil doen, maar voor zichzelf ‘of om (zo mogelijk zonder tam-tam, maar door overleg en door onderzoek binnenskamers van mogelijkheden) mee te werken aan het tot stand komen van een gunstiger klimaat voor creativiteit’ [Haasse 1967: 119]. Deelnemen aan de openbaarheid dus, maar wel in het teken van de creativiteit.

Het feit dat ze niet de behoefte heeft om ‘snel te reageren op de actualiteit’, neemt niet weg dat er wel degelijk actuele zaken worden behandeld in haar romans. Heumakers constateert dan ook dat Haasse in haar fictieve romans actuele kwesties een rol laat spelen:

In *De meermin* gaat het, behalve over het huwelijk van Sera en Leonard, ook over de doorwerking van de Tweede Wereldoorlog als ontwrichtende factor in de traditionele Nederlandse samenleving, vertegenwoordigd door Leonards conservatieve ouders. Tegelijkertijd vraagt Haasse aandacht voor de meer troebele aspecten van het verzet, naar aanleiding van de mogelijke liquidatie van een loslippige medewerkster; een relativering van goed en kwaad in de bezettingstijd, die we ook aantreffen bij Vestdijk en Hermans, maar die ik niet bij Hella Haasse had verwacht.<sup>77</sup>

Ook in de openbaarheid spreekt Haasse zich af en toe uit over de actualiteit. Een voorbeeld is haar bijdrage aan de discussieavond van de *Maatschappij der Nederlandse Letterkunde* op 9 april 1970, getiteld ‘Schrijvers en Politiek’. Tijdens deze avond stond de volgende vraag centraal: ‘Moeten schrijvers politiek geëngageerd zijn en zo ja, moet het in hun werk tot uiting komen?’. Er werd onder andere gesproken over de kwestie Vietnam. Anthony Mertens merkt hierover op dat Haasses genuanceerde houding niet in goede aarde viel bij de progressieve en verhitte jongeren uit die tijd:

Hella zat in het forum en viel op door een genuanceerd standpunt, een al te genuanceerd standpunt in onze ogen. Haar werd verweten dat ze geen keuze maakte. Niet dat zij instemde met het beleid van de

---

<sup>76</sup> Te lezen op [http://www.fondsvoordeletteren.nl/mod.php?mod=userpage&page\\_id=8&menu=3502](http://www.fondsvoordeletteren.nl/mod.php?mod=userpage&page_id=8&menu=3502), voor het laatste bezocht op 24-11-2010.

<sup>77</sup> Heumakers, A., ‘De werkelijkheid blijft groeien’. In: *NRC Handelsblad* 19-11-2004.

Verenigde Staten, maar ze had ook wel wat aan te merken op de daden van het communistische Noord-Vietnam. Dat schoot menig een die daar in de zaal van het Tropenmuseum te hoop gelopen was in het verkeerde keelgat. Hella liet zich niet verleiden tot een simplificering van uiterst gecompliceerde, delicate verhoudingen [Mertens 2003: 14].

Ook een jaar hiervoor dat Haasse zich uitgesproken over een niet-literaire aangelegenheid, en eveneens op een genuanceerde wijze. In *Kwaad Bloed, reacties op het studentenverzet*, een boekje uitgegeven door De Arbeiderspers in 1969 naar aanleiding van de Maagdenhuisbezetting, reageren tien vrouwen op dit studentenprotest, waaronder ook Haasse. Haasse kiest zelf geen partij, maar gaat uitvoerig in op het probleem en het eeuwige conflict dat er volgens haar aan ten grondslag ligt: ‘Spanningen tussen het volop vitale en dat, wat zich al op de neergaande lijn bevindt, maken deel uit van een volkomen natuurlijk verschijnsel, zo oud als de wereld’.<sup>78</sup> De eeuwigdurende strijd tussen de ‘guerrilla’s’ en het ‘wettig gezag’ speelt zich al sinds jaar en dag af in ‘alle sectoren van de maatschappij’.

Overal en altijd waar een nietes-welles conflict zich toespitst, komen uiteindelijk de meest extreme en onverzoenlijke vertegenwoordigers van de verschillende standpunten tegenover elkaar te staan. *Dat willen zij ook*. Er is voor hen geen alternatief dan erop of eronder. Geraffineerde infiltratie (die voor het gebruik van geweld niet terugdeinst) vindt zijn tegenhanger in repressieve maatregelen (bij voorkeur óók met geweld). De enig echte democratische vorm van uitvechten, d.w.z. het door voortdurende discussie en wederzijdse kritiek prikkelen van de openbare meningen, en de manifestatie daarvan uiteindelijk in het parlement, gaat de ene extreme partij te langzaam voor revolutie, en brengt in de ogen van de andere extreme partij de gevestigde, hoogheiligde orde in gevaar [64].

Typische kenmerken van Haasse komen terug in dit artikel; zij is tot in de kern democratisch, ziet van elke partij de sterke en zwakke punten en weigert de zaak af te doen als een simpele kwestie van zwart-wit.

Haasse heeft niet alleen genuanceerde uitspraken gedaan over kwesties zoals deze, die meer politiek gekleurd zijn, maar ook over actuele maatschappelijke kwesties. Zo heeft zij veel geschreven over de maatschappelijke positie van de vrouw, dat vooral in de jaren zestig een actueel thema was. Haasse is hier altijd op haar manier bij betrokken geweest. ‘Ondanks dat Hella Haasse weigerde zich voor het karretje van de ideologie van het feminisme te laten spannen, was zij toch ‘betrokken’ bij de vrouwenproblematiek’, aldus Truijens [Truijens 1997: 31]. Veel vrouwen uit de boeken van Haasse zijn strijdbaar en zelfstandig (markiezin de Merteuil uit *Een gevaarlijke verhouding* en Charlotte Bentinck uit de Bentinck-boeken), maar zij beschrijft ook vrouwen die zich rekenschap geven van de lastige opgave een balans te vinden tussen enerzijds de rol van moeder en huisvrouw en anderzijds het

---

<sup>78</sup> Schmidt. A. M. G., H. Freezer en M. Heijermans (red.), *Kwaad bloed; reacties van tien vrouwen op het studentenverzet*. Amsterdam 1969, p. 57.



literaire leven (in *De wegen der verbeelding* en *De meermin*). Ook in het publieke domein heeft Haase zich meerdere malen uitgelaten over de vrouw en haar maatschappelijke positie. Haase heeft zich hierbij altijd afgezet tegen de ‘klaagtoon’ van het feminisme. In het interview met Florquin beschrijft zij de positie van de vrouw als volgt:

De vrouw is in Nederland doorgedrongen tot vele terreinen. Er is natuurlijk wèl nog diskriminatie, waarschijnlijk meer uit onwennigheid ten aanzien van de situatie dan uit opzettelijke afwijzing. Als vrouwen werkelijk maatschappelijke, wetenschappelijke of artistieke ambities hebben, moeten ze die individueel wáármaken. De maatschappij biedt haar een aantal mogelijkheden en zij moet in de praktijk van het leven laten zien wat ze daarmee kan doen. Er is de eventuele keuze tussen gezin en werk. In vele gevallen moeten de twee samengaan. Maar ook een getrouwde man hoort naast zijn werk bezig te zijn met zijn gezin [Florquin 1976: 162].

Het past een vrouw dus niet om bij voorbaat verongelijkt te zijn, zij moet eerst en vooral de kansen pakken die de maatschappij haar bieden. Haase presenteert zich niet als een agressieve, man-verwijtende feministe. In tegendeel zelfs: ‘Ik ben geen Dolle Mina. Agressie maakt de kloof maar groter. Mannen en vrouwen moeten elkaar beter leren begrijpen. Er zou ook meer waardering moeten zijn voor taak en werk van de ‘gewone’ huisvrouw’ [Florquin 1976: 162]. Buiten haar romans om, benadrukt Haase dus juist het werk van de huisvrouw. In essays als *Een kom water, een test vuur* (1959) en ‘E’vrouw’cipatie’ (1964) gaat zij expliciet in op de verhouding man-vrouw in de toenmalige maatschappij.

‘E’vrouw’cipatie’ verscheen in *Oriëntatie na Emancipatie*, waarin vier lezingen van vrouwen waren gebundeld door de Internationale School voor Wijsbegeerte. Dit essay is een van de duidelijkste voorbeelden van Haase die zich in het publieke domein uitspreekt over een maatschappelijke kwestie. Haase richt zij daarbij juist niet op het onderscheid tussen mannen en vrouwen, omdat volgens haar ‘alle menselijke eigenschappen en functies verwisselbaar [zijn] tussen mannen en vrouwen’.<sup>79</sup> De vrouw heeft door middel van e’man’cipatie het mannelijke element ontwikkeld, nu moet de man en de maatschappij het vrouwelijke element nog tot wasdom laten komen. Het vrouwelijke element moet dan ook in het maatschappelijke en culturele leven meer gewaardeerd worden. Pas als het vrouwelijke element ten volle gewaardeerd wordt, kan de vrouw volledig mens worden. Dit gebeurt echter nog niet voldoende: Haase bemerkt weinig interesse voor de vrouw die buitenshuis werkt of stimulering van de overheid om de tweeledige taak van de vrouw makkelijker te maken. Dit komt volgens haar omdat ‘over het algemeen het denkbeeld van de vrouw als zelfstandige persoonlijkheid met een eigen geestelijk leven en daaruit voortvloeiende behoeften eigenlijk nog niet wordt aanvaard’.<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Meijer, I.A., *Het persoonlijke word politiek: feministische bewustwording in Nederland 1965-1980*. Amsterdam 1996, p. 34.

<sup>80</sup> Gelezen in: Meijer, I.A., *Het persoonlijke word politiek: feministische bewustwording in Nederland 1965-1980*. Amsterdam 1996, p. 35.

Toch vindt ze dat de vrouw de mogelijkheden die de maatschappij haar biedt moet proberen waar te maken voordat ze gaat klagen. Dit betreft ze ook op zichzelf:

Eind jaren vijftig voelde ik er weinig voor om als vrouw op de barricaden te klimmen. Ik heb toen besloten dat je je moet bewijzen in plaats van over gebrek aan aandacht te klagen. Zorg eerst maar dat er iets ligt waaróver je kunt discussiëren, iets dat aantoont dat vrouwelijke auteurs kwalitatief hoogstaande literatuur kunnen schrijven.<sup>81</sup>

Dit heeft Haasse dan ook in de praktijk gebracht: zij heeft haar leven als moeder en huisvrouw altijd moeten combineren met haar schrijverschap. Zodoende waren schrijven en leven voor haar één. Het juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren signaleert in het *Oerboek* dat Lisa Kuitert en Mirjam Rotenstreich in 2002 over en met haar samenstelden, een beeld dat tekenend is voor de verhouding leven-werk van Haasse: ‘In hetzelfde *Oerboek* is een kopie van een handgeschreven boodschappenlijstje te vinden waar links de kaas, room, fruit, melk en sherry zijn doorgestreept om rechts ruimte te maken voor aantekeningen voor het boek dat later *De tuinen van Bomarzo* zou worden’.<sup>82</sup> *De tuinen van Bomarzo* op het boodschappenlijstje; dit laat zien hoe voor Haasse het dagelijkse leven van het huishouden verwerven is met de bezigheid van het schrijven. Haasse heeft dan ook altijd een balans moeten vinden tussen het schrijven en het dagelijkse leven als moeder en als huisvrouw. Ze geeft toe dat dit soms lastig was, maar dat ze vond dat ze zich niet mocht onttrekken van het huiselijke leven. ‘Ik heb me gewend aan een bepaald ‘los’ werkpatroon, zodat ik kon ophouden als dat van me gevraagd werd. Als je je gemakkelijk kunt concentreren is dat onder dergelijke omstandigheden een voordeel [Florquin 1976: 136]’. Heynders merkt op dat Haasse het ‘ik’ als schrijver verbindt met het ‘ik’ van de huisvrouw en moeder en dat ‘de dagelijkse fait divers [...] de motor van haar creativiteit [zijn]’ [Heynders 2009: 173]. Volgens Heynders stelt zij zichzelf dan ook voortdurend de vraag ‘wie ben ik [...]? Waar eindigt mijn ene en waar begint mijn andere zelf?’ [Heynders 2009: 172].

### 5.5 ‘Schrijven is engagement’

Truijens noemt Haasse op het gebied van de politiek op een afzijdige manier betrokken. ‘Zij is geen partijganger, ook geen commentator die op gezette tijden bij bepaalde onderwerpen haar stem verheft, maar zij schuwt politieke uitspraken niet’ [Truijens 1997: 31]. In een boek als *Krassen op een rots* (1970) staat bijvoorbeeld een uitgebreide analyse van de slechte situatie waarin Indonesië en de Indonesische bevolking volgens Haasse verkeert. Volgens Truijens zoekt zij de oorzaak hiervan echter niet in de politieke of economische situatie van het land, maar in de oosterse mentaliteit, en is de enige

---

<sup>81</sup> ‘Gool, van J., ‘Virtueel museum voor jarige Hella Haasse. Op: <http://nos.nl/artikel/67498-virtueel-museum-voor-jarige-hella-haasse.html>, voor het laatst bezocht op 04-12-2010.

<sup>82</sup> Juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren 2004, te lezen op [http://taalunieversum.org/taalunie/lees\\_het\\_juryrapport\\_van\\_de\\_prijs\\_der\\_nederlandse\\_letteren\\_2004/](http://taalunieversum.org/taalunie/lees_het_juryrapport_van_de_prijs_der_nederlandse_letteren_2004/).

oplossing een geleidelijke mentaliteitsverandering. ‘Deze houding is in politieke zin misschien wel ‘gematigd’ of ‘liberaal’ te noemen, maar Haasse maalt niet om dit soort termen. Zij acht zowel de taak van propagandist als die van de politiek commentator niet de hare’ [Truijens 1997: 32].

Dat de taak van een politiek commentator een wezenlijk andere taak is dan die van een schrijver, werd haar naar eigen zeggen duidelijk tijdens het schrijven van *Een nieuwer testament* (1966). Tegen Antoine Bodar zegt Haasse over de hoofdpersoon Claudius Claudianus dat, wanneer hij wordt verbannen uit de maatschappij één ding overhoudt: ‘z’n dichterschap, z’n creativiteit’.

En hij komt ook tot een besef van wat hij met die creativiteit eigenlijk moet doen. Niet meer de panegyrist zijn, de lofzanger van politieke persoonlijkheden, maar iemand die meer essentiële zaken uitdrukt als hij schrijft. Die ontdekking was misschien voor mij ook een essentiële ontdekking in de tijd dat ik dat boek schreef.<sup>83</sup>

Haasse is dus iemand die de actualiteit niet schuwt, maar er wel voor terugdeinst zich hier op een eenzijdige, ongenueanceerde manier over uit te laten. Dit doet zij naar eigen zeggen omdat zij zelf deel uitmaakt van haar tijd en omdat wanneer ze kritiek heeft op bepaalde aspecten, ze andere aspecten tekort zou doen en dientengevolge een onvolledig oordeel zou vellen. Haasse wil daarentegen invloed hebben door zich de vraag te stellen ‘hoe kan ik bijdragen tot het wekken van meer begrip voor mensen in hun individuele handelen en reacties?’ Vanuit dit standpunt kiest ze dan ook al haar onderwerpen. ‘Mijn vak is waarnemen, weergeven, beschrijven, verbeeldingen maken, een bepaalde soort van informatie geven over mensen en leven op de manier waarop een schrijver dat doet. Door te proberen dit goed te doen, heb ik een engagement’ [Florquin: 156]. Met Fernand Auwera sprak zij in 1969 expliciet over haar opvatting van het engagement van de schrijver. Volgens Auwera staat zij bekend als ‘een van Nederlands meest geëngageerde auteurs’. Zij reageert hierop als volgt:

Ik beschouw mijzelf stellig als ‘geëngageerd’, in die zin dat ik weet niet te kunnen bestaan zonder mij voortdurend rekenschap te geven van gebeurtenissen en ontwikkelingen in de wereld. Maar wil dat ook zeggen dat mijn mening van het ogenblik ten aanzien van actuele problemen als, ik noem zo maar enige dingen op, de toestand in Latijns-Amerika bijvoorbeeld, de encycliek *Humanae Vitae*, het negerprobleem in Amerika, of de presidentsverkiezingen daar, van wezenlijk belang is? Mijn wezenlijke vorm van engagement, om zo te zeggen de bodem *waarin alle andere vormen van engagement bij mij wortelen*, is het literaire engagement [curs. HJ].<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup>In *Markant*, uitgezonden door de NOS op 06-03-1990 spreekt Haasse met Antoine Bodar over het ontstaan van *Een nieuwer testament*. Dit fragment is terug te vinden in het Hella Haasse museum.

<sup>84</sup>Auwera, F., *Schrijven of schieten. Interviews*. Antwerpen / Utrecht 1969, p. 212. In de werken *Schrijven of schieten* en *Engagement of escapisme?* interviewt Auwera verschillende romanciers. In beide boeken staat het probleem van het schrijversengagement centraal.

De kern van Haasses engagement bestaat dus niet uit het eenzijdig, snel reageren op de actualiteit, maar uit haar 'literaire engagement'. Haasse geeft hier aan dat al haar 'andere vormen van engagement' voortkomen uit wat zij het 'literaire engagement' noemt. Maar welke invulling geeft zij aan dit literaire engagement? Bewust engagement betekent voor haar:

'[...] een standpunt bepalen ten aanzien van dingen waarover ik een oordeel kan hebben, omdat ik met eigen ogen kan zien wat er gebeurt, of omdat ik over voldoende gegevens beschik om met kennis van zaken te kunnen oordelen. En het betekent ook dat ik mij soms, dwars tegen emotionele opwellingen in, moet onthouden van woorden en daden, omdat niet-handelen in de zin van afstand nemen en nadenken, beter is dan spontaan handelen in verwarring of uit schuldgevoel. Vraag me niet, hoe het allemaal wèl moet, welke alternatieven er dan zijn, want dat kan ik niet zeggen [Auwera 1969: 212-213].

Het verlamt haar dat ze weet dat een mens een kwaad vaak niet anders kan bestrijden dan door zich solidair te verklaren met een ander kwaad. Zij kan zich niet aansluiten bij mensen die denken de wijsheid in pacht te hebben. Kortom: het nemen van stelling kan leiden tot kortzichtigheid. Zij heeft een afkeer van massabewegingen, en ziet de mogelijkheid van een oplossing alleen gelegen in een groei van het individuele bewustzijn [215].

Engagement is voor mij dus ook: trachten tot het uiterste vast te houden aan de weinig spectaculaire en helaas langzame methoden van redelijk overleg, discussie, onderzoek, bereidwilligheid om eigen fouten te herzien, kortom, relativieren in de letterlijke zin. En tenslotte nog dit: als engagement beschouw ik bovenal, ik zei het al: volledige toewijding en concentratie ten aanzien van het proces van onder woorden brengen. Schrijven is nu eenmaal mijn manier van zijn. [213].

Het proces van onder woorden brengen, het schrijven, is voor Haasse dus een proces waarin het ware engagement schuilt. Schrijven is dientengevolge voor haar een 'middel om deel te hebben aan de werkelijkheid [Florquin 1976: 159]'. Ze engageert zich dan ook wel degelijk in haar fictieve romans:

En ik heb ook geen 'angst voor de actualiteit'. Uit wat ik reeds gezegd heb is, hoop ik, mijn standpunt wel gebleken. Ik geloof dat een lezer heel goed mijn wijze van geëngageerd zijn kan herkennen in mijn niet historische romans als 'De Ingewijden', 'De meermin' en 'Cider voor arme mensen'. [Auwera 1969: 217].

In haar engagement onderscheidt ze zich van auteurs die andere vormen van engagement kiezen. In *Persoonsbewijs* maakt zij een onderscheid tussen schrijvers die zich volledig laten meeslepen door de chaotische, ingewikkelde werkelijkheid, schrijvers die vanuit hun individualiteit daartegen verweren en een eenzijdig engagement te zoeken en schrijvers (zij rekent zichzelf tot deze groep) die een kritisch-relativerende houding kiezen, waarin ze voortdurend schiften, afwegen, de feiten van elke kant bekijken. Deze schrijvers

streven bij hun verbeelding van de werkelijkheid naar het verschaffen van zo veel mogelijk uiteenlopende gegevens, die dezelfde mensen en gebeurtenissen van verschillende, vaak tegengestelde kanten laten zien, opdat de lezer in conflict en crisis het onverbrekelijk verweven hoe en waarom, gelijk en ongelijk, zal herkennen [Haasse 1976: 123].

Haasse maakt uiteindelijk een essentieel onderscheid tussen de informatie die literatuur te bieden heeft en de informatie die pers, radio en tv overbrengen. In literatuur worden de dingen namelijk in een ‘nieuw perspectief’ geplaatst, in tegenstelling tot de net genoemde media, die eenzijdig blijven.

Een schrijver is m.i. iemand, die door taal, imaginatie, intuïtie, in staat is de werkelijkheid waarin hij leeft te verbeelden, een ingewikkeld geheel van relaties, dat men niet alleen maar beschrijven, navertellen of beredeneren kan, waarneembaar te maken. De schrijver verschaft en rangschikt en belicht gegevens op een zodanige manier, dat de lezer complexe vormen van waarheid kan herkennen die in het dagelijkse leven niet tot het bewustzijn doordringen [Auwera 1969: 215-216].

Want door middel van de verbeelding is het voor haar mogelijk om het ware engagement uit te drukken. Ze pleit dan ook voor een nieuwe taak die voor schrijvers is weggelegd: het (in het publieke leven) opkomen voor het literaire engagement, het engagement van de verbeelding:

Levert aandachtig tekstonderzoek van ‘creatief’ werk van schrijvers niet méér en zinvoller gegevens op over de aard en de betekenis van hun engagement dan ondervragingen betreffende hun stellingname in de actualiteit? Wordt het geen tijd, dat schrijvers zich inzetten voor een adequate omgang met - of als men wil, gebruik van - literaire teksten? [Auwera 1969: 218].

Haasse is dus een geëngageerd schrijfster, maar wel geheel op haar eigen manier. Volgens Heumakers wordt haar engagement vooral duidelijk in het thema dat al Haasses werk bezit: het laveren tussen de polen distantie en betrokkenheid en de spanning hiertussen.

‘Als haar schrijverschap 'geëngageerd' mag heten, dan hierom: zij heeft de literatuur nooit opgevat als een zelfgenoegzaam, strikt autonoom domein (vandaar dat de actualiteit in haar boeken zelden ontbreekt), maar evenmin is zij ooit bereid geweest de literatuur uit te leveren aan een politieke doctrine, want dat zou haar hebben verlaagd tot enkel een propagandamiddel.<sup>85</sup>

Vanaf de jaren zestig kwam, constateert Heumakers, maatschappelijk en politiek engagement in de mode. Mulisch kwam in deze periode voor zichzelf tot de conclusie dat het niet meer mogelijk was om romans te schrijven, maar dat hij enkel in non-fictionele bijdragen zich kon engageren met de wereld

---

<sup>85</sup> Heumakers, A. ‘Een en al distantie en betrokkenheid. Actualiteit en engagement in de ‘fictieve’ romans van Hella S. Haasse’. In: Heumakers A., A. Mertens en P. van Zonneveld (red.), *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en context*. Amsterdam 2006, p. 13-14.

(en dat dit engageren een noodzaak was).<sup>86</sup> Haasse daarentegen, legde steeds meer de nadruk op het literaire karakter van haar engagement. In *Persoonsbewijs* zegt zij het volgende over het engagement van de schrijver: ‘Voor mij ligt het ‘engagement’ van de schrijver dan ook in het zo exact mogelijk, zo intens mogelijk, zo ‘gekund’ mogelijk vorm geven aan wat hem innerlijk in beweging gebracht, getroffen heeft’ [Haasse 1967: 120]. Volgens Heumakers is de verbeelding het belangrijkste element van haar engagement:

Niets weet de wereld zo goed bij elkaar te houden en in een eenheid te veranderen als de verbeelding, die overal verbanden legt, overal overeenkomsten en gelijkenissen ziet of construeert. Niet is zo volmaakt een Geheel als een geslaagde roman [Heumakers 2006: 31-32].

Haasses schrijverschap getuigt dus ongetwijfeld van een groot – en specifiek soort – engagement. Haar begrip van engagement heeft zij heel expliciet beschreven in haar poëtische geschriften, onder meer in *Persoonsbewijs*, maar ook vaak geëxpliciteerd in interviews. In haar openbare optredens heeft zij de taak van de schrijver en het belang van de verbeelding meerdere malen benadrukt.

### 5.6 De literatuur als maatschappelijke vrijplaats

In *Persoonsbewijs* reflecteert zij op waaruit, naar haar mening, het werk van een schrijver bestaat. In dit werk is de persoonlijke verantwoording bij ‘Het mensbeeld in de hedendaagse literatuur’, een rapport door een commissie samengesteld in opdracht van de Humanistische Stichting Sokrates, opgenomen. Daarin schrijft ze het volgende over de bezigheden van een schrijver:

Niet dat ik mijzelf representatief acht voor ‘de’ schrijver (schrijvers vormen nu eenmaal geen collectief, en zijn onderling niet inwisselbaar), maar ik meen dat zij één ding gemeen hebben, nl. hun onvoorwaardelijke overgave aan het proces van waarnemen en weergeven, een proces dat zich in alle lagen van het bewustzijn en *onderbewustzijn* afspeelt, en dat zeker niet zonder meer is in te passen in het vlak, of in het kader, van het praktische, rationele, ethische, idealistische, sociale of politieke gedrag van de betrokkene. Het creatieve bezigzijn met de taal, de verbeelding, is een zeer complexe aangelegenheid, met eigen wetten, een eigen klimaat, en niet van buiten-af te beïnvloeden of te hanteren. Schrijven – en het aan schrijven verwante creatieve lezen – is een vorm van *zijn* [Haasse 1967: 120].

Hier benadrukt zij in een openbaar document de aparte status en de kracht van de verbeelding. Het proces van waarnemen en weergeven krijgt van haar een apart domein toebedeeld, wat aangeeft welk belang Haasse eraan hecht. En ook in *Kwaad bloed*, waarin ze over de Maagdenhuisbezetting schrijft, pleit Haasse voor ‘[...] méér ruimte, méér aandacht, in het onderwijs van hoog tot laag, voor ‘cultuur’,

---

<sup>86</sup> Zie hierover Bax in *De Leeswolf*

voor literatuur, geschiedenis, wijsbegeerte, de schone kunsten, kortom voor de *humanoria*, de menswetenschappen – opdat de wetenschap menselijk blijft’ [Haasse 1969: 66].

In *Persoonsbewijs* besteedt Haasse een aantal pagina’s aan de kwestie *Cider voor arme mensen*. In dit werk laat Haasse een vrouwelijk maatschappelijke werkster, Martha Wijk, een stuk inzenden als reactie op een artikel van een bedrijfspsycholoog. Daarin wordt hevige kritiek geuit op de toenmalige aanpak van het jongerenprobleem. Haasse merkt op dat in ‘vrijwel alle recensies over mijn boek [...] dit ingezonden stuk van Marta Wijk genoemd of geciteerd [werd]’ [Haasse 1976: 79]. Naar aanleiding van deze passage hield een *Gids voor personeelsbeleid* een aantal vraaggesprekken met enkele hooggeplaatste betrokkenen. In de cursus van een Volkshogeschool ontstond naar aanleiding van het stuk onder jongeren een levendige discussie. Haasse neemt met verbijstering kennis van al deze activiteiten. Op verzoek van de organisatoren van de discussie, formuleert ze een antwoord:

Dat mijn roman *Cider voor arme mensen* in uw kring aandachtige lezers gevonden heeft en dat men er zelfs een discussie aan heeft willen wijden, is voor mij natuurlijk een plezierige verrassing. Ik sta echter wat huiverig tegenover het feit dat ik persoonlijk in die discussie betrokken word. Schrijvers zijn een speciaal soort van waarnemers, die in de vorm van fabels het waargenomene gestalte proberen te geven. Objectief en subjectief zijn in hun wezen en werk niet te scheiden. Een schrijver *is* al zijn romanfiguren, en hij *is* ze *niet*. Wat er in zijn roman staat, is een ezelsbrug voor de goede verstaander [80].

Haasse wordt hier als publiek persoon (Hella S. Haasse) ter verantwoording geroepen voor iets dat zij als schrijfster (de schrijver die zijn personages wel en niet *is*) heeft vormgegeven (het stuk van Martha Wijk). Er bestaat dus een onderscheid tussen de personages en de schrijver (die wel soms samenvallen). Maar er bestaat ook een essentieel onderscheid tussen de vormgever van de roman en de persoon Hella S. Haasse die verantwoording moet afleggen voor het datgene wat is vormgegeven. Ze zegt zelf dat ze, wanneer ze haar persoonlijke mening had willen geven, een andere vorm gekozen zou hebben. ‘Maar ik heb een *roman* geschreven en dat wil zeggen: met behulp van aan de werkelijkheid ontleende motieven een “compositie” gemaakt’ [80]. Dat die compositie discussies tot gevolg heeft in de openbaarheid, vindt Haasse een positief gegeven. Maar waar men volgens haar de fout ingaat, is dat de schrijver-vormgever als publiek persoon hier een antwoord op zou moeten formuleren of zich zou moeten mengen in de discussie. Zij heeft *Cider voor arme mensen* in de wereld gebracht, waardoor dit boek onderdeel wordt van de wereld. Maar het leidt een eigen leven, het is een entiteit op zichzelf en staat los van haar persoon. De schrijver-vormgever bevindt zich in de het aparte domein van de literatuur; een maatschappelijke vrijplaats.

Haasse heeft in haar publieke optredens meerdere malen het belang van deze maatschappelijke vrijplaats benadrukt. Tegen Joos Florquin zegt ze dat ze het belangrijk vindt dat schrijvers ook naar buiten treden en ook ‘sprekerscapaciteiten hebben, de mensen stimuleren in hun belangstelling voor lezen en literatuur’ [Florquin 1976: 161]. En in haar dankwoord bij de uitreiking van de P.C.

Hooftprijs (1983), pleit ze voor (meer) aandacht voor het ‘echte, creatieve lezen’. Want wanneer mensen alleen gericht zijn op de snelle toediening van informatie, ontstaat er volgens haar een ‘levensgevaarlijke situatie’.<sup>87</sup> Ze richt dan ook het woord tot de toenmalige minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, mr.drs. L.C. Brinkman:

Onlangs beloofde minister Brinkman dat er het komende jaar niet zal worden bezuinigd op cultuur. Daarbij gaat het bij voorbeeld om mogelijkheden tot ontplooiing van schrijvers, het stimuleren van verspreiding van literatuur en de vorming van creatieve lezers. In dat laatste proces zijn leraren hun gewicht in goud waard. Ik wil dan ook van deze gelegenheid gebruik maken de minister aan zijn woord te houden [Haarsma M., G. Heemskerk en M. Salverda 1993: 115].

Haar oproep lijkt echter niet veel te hebben geholpen. Tegen Jan Brokken zegt ze in 1980 in *Schrijven* over het geestelijk klimaat in Nederland:

Fysiek opgesloten voel ik me in Nederland niet, geestelijk wel. Het geestelijk klimaat in dit land stimuleert het schrijven niet. Of het stimuleert eenzijdig. Als je in Nederland schrijft kun je eigenlijk niet anders doen dan er hard tegenin te gaan, hetzij op een satirische toon, hetzij scherp analyserend. Je moet iets kapotmaken om vrij te kunnen ademen. Ik heb altijd de behoefte aan overzicht gehad. Aan het inpassen van levens of gebeurtenissen in een groter kader. Dat geeft mij het gevoel adem te kunnen halen.<sup>88</sup>

In het interview ‘Het vierde leven’ zegt ze teleurgesteld ze zijn in het huidige klimaat (2004) in Nederland. Ze noemt dan met name het onderwijs waarin de kennis van de cultuur aan het verdwijnen is. De ‘verkaling’ van het culturele landschap is al heel lang aan de gang, zegt ze. Haasse laat zich hier stellig uit over de politieke en culturele situatie in Nederland. Ze schaamt zich er zelfs voor dat ze Nederlandse is [Pam 2004].

### 5.7 Reflectie

Hoe positioneert Hella Haasse zich nu in het maatschappelijke domein? Voor Haasse is het schrijven altijd een tweeslachtige bezigheid geweest. Tegen Ischa Meijer zegt ze dat schrijven toch het ‘in de grootst mogelijke eenzaamheid communiceren’ is.<sup>89</sup> Eenzaamheid wordt hier dus verbonden met het maken van contact. Haasse is in zekere zin altijd bezig deze twee domeinen met elkaar te verenigen en vraagt zich dus constant af wie ze eigenlijk is. Tegen Max Pam zegt ze over zichzelf dat ze zich ‘op rationele basis’ snel kan aanpassen en geen spanningen wil veroorzaken of storingen wil oproepen, eigenlijk een typische eigenschap die veel in Indonesië te vinden is. Ze typeert zichzelf als

---

<sup>87</sup> Gelezen in Truijens, A., *Draden trekken door het labirint*. Nijmegen 1997, p. 64.

<sup>88</sup> Brokken, J., *Schrijven*. Amsterdam 1980, p. 114.

<sup>89</sup> Meijer, I., *De interviewer en de schrijvers*. Amsterdam 2003, p. 244.



iemand die altijd streeft naar harmonie: ‘Ja, een harmoniemodel, niet spanningen op willen roepen en alles doen om dat te vermijden. Het moet inderdaad een vloeiend en harmonisch contact blijven’ [Pam 2004]. Dit harmoniserende element komt in Haasses leven en in haar publieke optredens voortdurend terug. Haar bijdragen aan actuele kwesties kenmerken zich door nuance, relativisme en begrip voor alle partijen van een conflict. Haar houding in publieke optredens komt dan ook voort uit wat zij noemt haar ‘literaire engagement’: het vermogen om iets van alle kanten te bekijken, wat alleen volledig te bereiken is met de verbeelding. Al haar andere vormen van engagement komen voort uit deze opvatting. Het schrijven is voor haar dan ook geen vlucht van de actualiteit. Zij wil de actualiteit en het omgaan daarmee verbeelding in een roman. Het gaat haar om een individuele, weloverwogen standbepaling die zij naar eigen zeggen het best benadert in haar romans. Het verbeelden van het handelen van individuen in bepaalde situaties is voor haar dus iets waaruit juist haar engagement blijkt.

## Hoofdstuk 6 – Een allesomvattende werkelijkheid

### Subjectieve dimensie bij Hella Haasse: *hoe staan de personages in verhouding tot de werkelijkheid?*

De subjectieve en de esthetische dimensie van een schrijverschap zijn nauw aan elkaar verwant. De eerste dimensie betreft de subjecten die een auteur opvoert. In hoofdstuk twee hebben we gezien dat in het moderne denken het idee van ‘de werkelijkheid’ problematisch wordt; een weergave van die werkelijkheid komt immers tot stand door een aaneenschakeling van ideeën *in* onze geest. De subjectieve dimensie betreft dus de problematiek van de relatie van het subject tot de werkelijkheid. De personages van Hermans zijn, volgens Ruiters en Smulders, altijd afhankelijk. ‘Afhankelijk van de natuur, van de vrijheid van anderen en van de beperkingen van hun eigen persoonlijkheid. In hun worsteling om zich als individu te verwerkelijken gaan Hermans’ personages ten onder’ [Ruiters en Smulders 2009: 25]. De vraag is nu wat voor personages Haasse opvoert. Hoe is het subject geconstrueerd? Heeft het subject greep op de werkelijkheid? Met welke problemen wordt het geconfronteerd? Deze vragen zal ik betrekken op *De meermin* (1962). *De meermin* is een korte, fictieve roman die, vergeleken met ander werk van Haasse, weinig opgemerkt is in de literaire kritiek en wetenschappelijke studies. Volgens Heumakers is het werk

veel minder bekend dan *De heren van de thee* (1992), haar grootste bestseller, of dan romans als *Het woud der verwachting* (1949) en *De scharlaken stad* (1952) en de latere ‘documentaire’ romans over intrigerende achttiende-eeuweners als de Bentincks en Joan Derk van der Capellen’ [Heumakers 2004].

Omdat het een korte roman is waarin relatief veel voorvalt (er worden veel personages geïntroduceerd) en omdat de roman tot nu toe nog niet grondig is geanalyseerd, lijkt het mij zinvol de laatste twee dimensies van literaire autonomie toe te passen op dit werk.

#### *De meermin*

Het verhaal van *De meermin* bestrijkt één dag in het leven van Sera Doornstam, moeder, dichteres en lid van de jury van een literaire prijs. Sera, haar man Leonard en hun drie kinderen (Digna, Casper en Dorit) wonen in bij de ouders van Leonard in een statig pand op de Keizersgracht. Het verhaal begint met een onheilsbericht: het gevelbeeld in de vorm van een meermin is van het dak gewaaid. Dan volgt een hectische dag waarin alle personages met gebeurtenissen uit het verleden worden geconfronteerd. De dag staat ook in het teken van verwijdering en verzoening tussen de twee hoofdpersonages; Sera en Leonard. Allebei worstelen ze met de relatie die ze in hun huwelijk met elkaar hebben opgebouwd en die wordt gekenmerkt door perioden van afstand tussen de twee. Een ander gegeven dat in de roman als een zwaard van Damokles boven de personages hangt, is een

lugubere vondst in het plaatsje A. In een oude put is het skelet van een 22-jarig meisje gevonden, ongeveer vijftien jaar geleden omgebracht. De roman bevat, naast het gebeurde op de dag zelf, vele flashbacks die te maken hebben met de vondst van het lichaam in A. en die zich afspelen in of na de oorlog.

Na een verstrooide ochtend, waarin Sera door haar schoonouders wordt berispt op haar slordigheid, spreekt zij eerst haar uitgever Joris en daarna haar collega Klaas Roduman, die samen met haar in de jury van een literaire prijs zit en die op dat moment geen tijd voor haar heeft. Na Sera's vertrek wordt het de lezer duidelijk dat Roduman en de baas van Leonard, de advocaat Hazekamp die zich in de oorlog 'Diepwater' en 'Valerius' noemde, elkaar kennen en nodig hebben om een bepaald plan te verwezenlijken. Ze zijn bezig met een protestactie waarvoor ze handtekeningen nodig hebben. Na het gesprek met haar uitgever, heeft Sera een ontmoeting met haar beste vriend; de essayist Frank Swaart. De bespreking van Sera's gedicht *De duiker* ontaard in een lang onderdrukte liefdesverklaring van Frank aan Sera.

Inmiddels is de lezer door flashbacks en vertellerstekst verscheidene dingen duidelijk geworden. Leonard, die advocaat is, heeft gesproken met de vrouw uit A. van wie het landgoed is waarop het dode meisje werd gevonden. Deze zaak moet hij nu overdragen aan zijn baas Hazekamp, die de ex-minnaar is van deze vrouw. Leonard en Hazekamp kennen elkaar uit de oorlog; Leonard heeft onder Hazekamp in het verzet gewerkt. Leonard weet niet dat hij een halfbroer heeft; zijn vader heeft in het verleden een zoon verwerkt bij de toenmalige huishoudster (Nellie Deemster), die hij nooit officieel erkend maar wel financieel ondersteund heeft. In de oorlog heeft Sera tijdens huisconcerten en toneelstukjes van rijke bewoners in A. Doortje (een neurotisch meisje dat ondergedoken zat) en Mastland (een intellectueel die voor het verzet werkte) ontmoet. Omdat Leonard in deze periode gevlucht was naar het buitenland en Sera eenzaam achterliet, ging Sera na herhaaldelijk aandringen in op de avances van Mastland. Doortje, die Mastland adoreerde, zag dat Sera en Mastland met elkaar geslapen hadden, waarna ze spoorloos verdween.

Wanneer Sera op weg is naar huis, komt ze de zieke Stans Deemster tegen, die bij haar uitgever werkt. Stans is ziek van de abortus die ze zojuist heeft ondergaan. Na een zoektocht, die Sera onder andere langs Louis Deemster – de vader van Stans en de niet-erkende zoon van meneer Doornstam – leidt, komt ze erachter dat Frank Swaart de verwekker van het geaborteerde kind is. En ook Sera heeft in het verleden een abortus ondergaan toen zij zwanger bleek te zijn van Mastland.

Uiteindelijk komt Sera te weten dat Mastland in de oorlog werkte voor Hazekamp, die toen ter tijd Diepwater werd genoemd. Ook beseft ze dat het skelet in A. van Doortje moet zijn geweest. Hazekamp vertelt haar dat Doortje overspannen was en zelfmoord pleegde. Sera gelooft dit omdat zij weet dat Doortje haar met Mastland heeft gezien, maar het wordt de lezer duidelijk dat Diepwater heel waarschijnlijk achter de moord zit (Doortje vertelde teveel). De dag eindigt uiteindelijk met Sera en Leonard die zich weer met elkaar verzoenen.

Alle personages uit de roman staan in direct of indirect verband met elkaar, zowel in het heden als in het verleden. Leonard gaat als advocaat langs bij de man van een clichéfabriek die problemen heeft met zijn burens. Later blijkt dat Frank Swaart daar heeft gewoond en daar in de oorlog Sera heeft verzorgd na haar problematische abortus (toen Leonard in het buitenland zat). De vader van Leonard ontvangt op deze dag het overlijdensbericht van de detective Spiedes, die tussen hem en zijn niet erkende zoon Louis Deemster bemiddelde. Ook Louis Deemster ontvangt dit overlijdensbericht en komt in contact met Sera, de vrouw van zijn halfbroer. Dan is er nog de angstige huishoudster en minnares van Deemster, juffrouw Ramper, die voor de protestactie van Hazekamp en Roduman handtekeningen moet verzamelen en hiervoor bij Sera langsgaat. Het zijn haar kinderen die aan het einde van de roman verkoold uit een verbrand huis worden weggevoerd, gadeslagen door een nog onwetende Sera.

### *Sera*

De roman handelt voornamelijk over de relatie tussen twee personages en de gevolgen daarvan: Sera Diem en Leonard Doornstam. Sera is moeder, huisvrouw en dichteres. Ze komt uit een eenvoudig milieu: haar vader was pianoleraar en gaf onder andere les aan de jonge Leonard.

Haar moeder werd toen Sera nog jong was geestesziek opgenomen in een kliniek. Sera, haar vader en haar zus Mizet onderhielden een rommelig maar gezellig en gemoedelijk huishouden. De jonge Sera gaat op geheel eigen wijze door het leven:

Sera leefde slordig maar intens in de onversierde werkelijkheid, van de ene dag op de andere, met geen andere maatstaf dan dat mensen elkaar niet nodeloos pijn moeten doen en dat er geen zekerheden zijn. Zij vergat vlug wat hinderlijk of onbegrijpelijk was, tegelijk was zij altijd bereid zich aan te passen, te aanvaarden wat haar ten deel viel.<sup>90</sup>

Sera wordt getypeerd als een ‘vloeiend’ of ‘stromend’ wezen. Zij heeft de neiging ‘zich betrokken te voelen bij een steeds toenemende veelheid van verschijnselen, haar bewustzijn stroomt tomeloos alle richtingen uit’ [56]. Ook Leonard merkt bij een van hun eerste ontmoetingen bij Sera ‘iets wilds en stromends, als water of loof in de wind’ [89]. Leonard fungeert voor haar als een rots in de branding: ‘Leonard was haar spil, haar anker, als hij haar ontglipte werd zij een oeverloze zee’ [56]. Hij is voor haar de bepalende factor in haar leven. Sera is iemand die van nature is ‘[...] voor onmiddelijkheid, nu en hier en helemaal [...]’ [75]. Ze moet haar bezigheden als dichteres combineren met het moederschap en het huishouden. Maar ze maakt ook deel uit van het literaire wereldje: ze is lid van de jury van een literaire prijs, ze heeft een nieuwe dichtbundel gepubliceerd en ze kent enkele figuren uit deze wereld. Eigenlijk staat ze met één been in deze wereld en met het andere in de wereld die ze thuis als moeder beleeft. Wanneer zij onverwachts arriveert op het feest van Joris, haar uitgever, is hij

---

<sup>90</sup> Haasse, H., *De meermin*. 11<sup>e</sup> dr. Amsterdam 2002, p. 26.

verrast haar te zien: ‘Stel ik bijzonder op prijs, ik zweer het je, dat zo’n serieuze vrouw als jij niet van mijn fuif wegblijft, zeg nou zelf, met je gezin en zo’ [161]. Ze vraagt zich dan ook regelmatig af wie ze eigenlijk is: ‘Wie ben je, wie ben je toch?’ [45]. Ze hoort niet volledig thuis in het literaire wereldje, maar ook het moederschap gaat haar niet altijd even soepel af. De verhouding met haar kinderen is ambivalent: Digna laat geen liefkozingen of toenadering toe en schaamt zich voor het ordeloze huishouden, Casper en Dorit zijn zo ‘gaaf en hard als edelstenen’ en in hun onverschilligheid onkwetsbaar. Haar schoonouders hebben regelmatig kritiek op hoe zij het huishouden leidt.

Vanuit een andere hoek komt er ook kritiek, maar dan op haar nieuwe werk: *De duiker*, een verhalend gedicht. Haar vriend en essayist Frank Swaart is hier niet over te spreken. Sera en Frank verschillen van mening over Sera’s wijze van verbeelden. Swaart hekelt de in zijn ogen ‘wazige’ indirecte symbolentaal van het gedicht. ‘[...] gooi die al te bewuste vorm, die stilering, die symboliek overboord’ [20]. Sera is in haar manier van verbeelden inderdaad voortdurend op zoek naar symbolen.<sup>91</sup> Wanneer zij aan haar schoonvader de betekenis van het vers wil uitleggen, merkt ze geërgerd dat ze dit ook weer doet door middel van symbolen. ‘Geen beeldspraak, geen raadsels, dacht zij geërgerd, het is al moeilijk genoeg, het is zelfs onmogelijk uit te leggen’ [34]. Toch kan ze niet anders dan haar bedoelingen proberen duidelijk te maken door in symbolen te spreken:

‘De diepte is onbekend en onberekenbaar. Altijd opnieuw afdalen, omdat je móet. Dat geldt voor de duiker naar koraal en sponzen, dat geldt voor mij. Charybdis is hier’ zei zij plotseling heftig, terwijl zij haar gebalde vuist tegen haar borst drukte [34].

Sera kan de werkelijkheid niet anders weergeven dan door middel van symbolen. Ze kan niet, zoals Swaart vindt dat ze moet doen, een fenomenologie van de werkelijkheid geven, want dat ‘is vlak en dood, is niets’. De werkelijkheid is volgens Sera iets anders dan wat ze enkel om zich heen hoort en ziet. ‘Ik leef op de grens van twee werelden, ik ben mij bewust zowel van de ene als van de andere. Ik kan niet kiezen, want eenzijdig worden is half worden, incompleet zijn’ [95].

Ze beleeft dan ook momenten waarin de werkelijkheid zich op een niet-alledaagse manier aan haar voordoet: ‘Weer, als zo vaak en bijna altijd op dezelfde manier, overviel haar het mateloos vreemde gevoel dat er geen tijd bestond, dat zij in een volstrekt onkenbaar heelal banen beschreef langs onveranderlijke punten’ [44]. Sera ervaart dan een gevoel van ‘onmetelijke verbazing’. Zij kan de werkelijkheid niet volledig doorgronden, want die rijst rondom haar op als een ‘[...] gigantisch geheimschrift van iets wat zich alleen zo en niet anders aan haar verkoos te openbaren’ [150]. Aan het einde van de roman beleeft Sera een moment waarin alles samenvalt en ze ten volle haar plaats binnen dit allesomvattende geheel bemerkt:

---

<sup>91</sup> Dit zegt Haasse ook zelf in *Persoonsbewijs* (1976), p.82.

Zij zweefde aan de grens van een openbaring, alsof zij zich bevond in de buitenste laag van een mistbank, daar waar het zonlicht al schittert door de dunne nevel heen. Er sprong ergens iets open, er brak iets, zij had het gevoel pijsnel te vallen, dwars door de tijd en ruimte, zij schoot door al het bestaande heen, zag en wist alle dingen, het tastbare en het ongrijpbare, het vroegere en latere, denkebeelden en hun ontkenningen, en dat alles samengevoegd tot een onmetelijk vergroot sneeuw kristal, een figuur waarvan elk onderdeel in voortdurende beweging was – die zelf als geheel onophoudelijk van vorm veranderde, maar altijd volmaakt en gaaf bleef. Zij was een levend partikel van dit geheel, zich bewust van haar individualiteit, maar tegelijkertijd door een oneindig groot aantal ragfijne draden verbonden met al het andere. Zij kende nu uit eigen ervaring, uit deelname, die inwendige structuur, dat harmonische, dansachtige, onderling eeuwig gevarieerde van plaats verwisselen der samenstellende elementen, en dit besef vervulde haar met een onbeschrijfelijk geluksgevoel [171].

Sera heeft op bepaalde momenten het gevoel dat de werkelijkheid die zij meemaakt onderdeel uitmaakt van een nog grote werkelijkheid; een allesomvattend geheel, een daarom kan zij niet anders dan verbeelden door middel van symbolen. Sera is als – vrouwelijk – personage heel anders geconstrueerd dan Leonard. Volgens Haasse zijn haar vrouwelijke ik-figuren, ondanks eenzaamheidsbesef, ‘veel meer deel van hun omgeving, meer één met de natuur, de wereld in het algemeen’ dan de mannelijke ik-figuren. De vrouwelijke figuren ‘[...] dienen van meet af aan gezien te worden in relatie tot het andere, de andere, terwijl de mannelijke ik-figuren die relatie door moeizaam speurwerk veroveren moeten’ [Haasse 1976: 86]. Sera fungeert in *De meemin* in zekere zin als een soort spil. Uiteindelijk is Sera het personage dat met alle andere personages in direct verband staat; ofwel een familieverband (Leonard, meneer en mevrouw Doornstam), een vriendschappelijk verband (Frank Swaart, Doortje, Mastland), een collegiaal verband (Joris, Fosfer, Roduman) of zij wordt in verband gebracht met andere personages door middel van een directe ontmoeting (Louis Deemster, Stans Deemster, Rie Ramper, Hazekamp).

### *Leonard*

Leonard is van meet af aan een totaal ander persoon dan Sera. Als Sera het ‘stromende water’ is, dan is Leonard ‘een helder veelkantig kristal, prachtig in zijn begrenzing, louter licht’ [Haasse 2002: 76]. Een van de eerste keren dat ze elkaar ontmoeten, als kind nog, blijkt dat Leonard streeft naar zelfbehoud. ‘Het is verkeerd ergens zoveel van te houden dat je vastzit. Dan ben je kwetsbaar. Je moet ergens van houden en toch los zijn. Ander kan je nooit iets van alle kanten zien en dus begrijpen, dan bereik je nooit iets’ [74]. Hij wil sterk in zichzelf zijn.’ Het scheen alsof geen mens, geen gebeurtenis, hem wezenlijk kon beïnvloeden of aantasten’ [74]. Leonard wil zich dan ook aan niets onvoorwaardelijk hechten. Als hij na zijn studie verklaart archeologie te willen studeren, is dit omdat hij verlangt naar een ver leven in het buitenland, ‘de vrijheid van een leven met een minimum aan bezit en comfort’ [90].

Leonard is opgegroeid met ouders die ver van hem afstonden, zowel in leeftijd als in emotionele betrokkenheid. Al vroeg was hij voor zijn vader onbereikbaar geworden. Als jongen al was hij een stil kind, ‘altijd onopvallend bezig in een ontoegankelijke eigen wereld’ [122]. De verhouding met zijn vader is volledig ‘verijds’ en kenmerkt zich door spanningen en stilten. Er bestaat een grote afstand tussen Leonard enerzijds en zijn vader, moeder en veel oudere zus en broer anderzijds. Zij vinden Leonard allemaal ‘anders’. ‘[...] zonderling, verstoken van de eigenschappen, nodig om zich in hun milieu te kunnen handhaven’ [121]. Hij, op zijn beurt, heeft geen enkele affiniteit met of interesse in de zaken die zijn familieleden bezighouden. Hij valt buiten de boot; voor zijn ouders en zijn broer en zus is hij te jong, voor de kinderen van zijn broer en zus is hij te oud. ‘Zijn leven lang zou hij weezin blijven koesteren tegen een ‘familiekring’, thee- en koffiedrinkend in de salon, of verzameld rond een dinertafel’ [89]. Alleen in het contact met meneer Diem, zijn pianoleraar, en Sera ervaart Leonard een gevoel van vrijheid.

Leonard heeft moeizame periodes waarin hij zich terugtrekt en op die momenten voor Sera ‘op een angstaanjagende wijze onbereikbaar’ wordt [56]. Het zijn terugkerende perioden van verwijdering en afwezigheid van contact. Voor Leonard vormt de grenzeloze, vloeiende natuur van Sera een gevaar. Wanneer Sera zich met heel haar wezen voor hem opent, deinst hij innerlijk voor haar terug ‘zoals een zwemmer aan het strand achteruitdeinst voor de aanzwellende branding’ [153]. De woeste branding verbeeldt Sera – met volle overtuiging levend in het moment – terwijl Leonard is als de zwemmer die terugdeinst voor overgave aan iets zo krachtigs en grenzeloos. Leonard wil het grenzeloze en het ordeloze juist overzien en begrijpen om zich er zodoende niet in te hoeven verliezen:

Maar hij was bang, en in die angst geneigd tot zelfbedrog. Hij geloofde dat hij het chaotische nu en hier zou kunnen overzien, de nevelige toestanden zou kunnen doorgronden door zich zo ver mogelijk van beide te verwijderen in aandacht voor het verleden; niet het zijne, het individuele, maar dat van de wereld waarin hij leven moest. Het scheen hem dat alleen zó, eens, ergens, het nameloze vage dat aan alle kanten zijn bestaan omringde, en zijn ‘ik’ bedreigde, tastbaar vóór zich zou zien om het te kunnen onderzoeken en er desnoods de strijd mee aan te binden [91].

Het ‘vage’, grenzeloze en vloeiende bedreigt in Leonards ogen zijn eigen ordelijke, heldere en begrensde ik. In deze context is het ook niet vreemd dat Leonard het gedicht van Sera op een geheel andere wijze interpreteert dan dat zij het bedoeld heeft. Volgens hem verbeeldt zij de gespletenheid en de eenzaamheid van de mens, maar Sera bedoelt juist het tegenovergestelde:

Waarom beeld je gespletenheid uit? Je valt de lezer in de rug aan. Nog meer verwarring, nog meer onzekerheid. Een mens is in zichzelf aan de haaien overgeleverd. Dat is toch de betekenis van je gedicht...’

‘Niet waar’, zei Sera heftig en verschrikt. ‘De duiker is juist het element in de mens dat zich verzet. Heb je dat niet begrepen?’ [13].

Leonard en Sera wonen in bij de ouders van Leonard, in het huis waar hij opgegroeid is. Maar de verschillen tussen Leonard en Sera enerzijds en meneer en mevrouw Doornstam anderzijds zijn altijd aanwezig. Leonards ouders vertegenwoordigen een negentiende-eeuwse klassenmentaliteit; ze zijn dan ook in eerste instantie tegen de omgang van Leonard met Sera omdat ze haar te min voor hem vinden. Zij stellen het grootste belang in uiterlijkheden. Sera wordt daar dan ook vaak op aangesproken: ‘Alle gesprekken met haat schoonmoeder liepen vroeg of laat uit op de tafel, de ‘goede manieren’, de representatie’ [28].

Een ander personage dat dicht bij Sera staat en in veel opzichten een tegenpool is, is Frank Swaart. Hij de jeugd- en beste vriend van Sera, en houdt al heel zijn leven van haar. Zij heeft dat niet opgemerkt en ziet zijn vriendschap als vanzelfsprekend en puur platonisch. Hij is van beroep essayist (Sera wil als enige de Plume d’Or – de literaire prijs – aan hem toekennen) en vindt dan ook dat je onduidelijkheid uit de weg moet gaan en de verhoudingen moet preciseren. Wat betreft Sera doet hij dit in de roman eindelijk: hij zegt haar dat hij al lange tijd van haar houdt en dat de vriendschap zo niet verder kan gaan. Door Fosfer, de dichter aan wie de Plume d’Or waarschijnlijk zal worden toegekend, wordt hij getypeerd als ‘die vent van die akelige essays... onze rationalist, onze denker!’ [136]. Fosfer gaat dan ook heel anders met taal om. Fosfer geeft niets om betekenis en inhoud, het gaat hem om het spel van mooie en fijne woorden. Volgens Sera’s uitgever verrijkt hij de taal. Sera’s kritiek op zijn dichtkunst is dat hij geen keuze maakt, ze wil in al zijn gedichten zijn bewustzijn ‘ordenend aan het werk’ zien [60]. Meneer Doornstam tenslotte, is in zijn jongere jaren een veelbelovend dichter geweest. Hij kijkt daar met gemengde gevoelens op terug; hij schaamt zich ervoor maar ik er heimelijk nog steeds trots op. Het dichten was voor hem een vlucht uit de werkelijkheid, die niet lang duurde. Hij heeft het dichten helemaal afgezworen. Meneer Doornstam, Swaart, Sera en Fosfer; ze gaan allemaal verschillend om met de taal.

Sera en Leonard worstelen allebei voortdurend met elkaars verwachtingen omtrent het huwelijk. Leonard bouwt een muur om zich heen terwijl Sera een ‘vloeiend’ wezen is dat hem voortdurend probeert te doorgronden. In het begin van hun verhouding ‘schoof en verschoof [Sera] in gedachten de flarden en brokstukken die Leonard prijs gaf, als de figuurtjes van een onvolledige legpuzzel’ [26]. Ze leeft in het hier en nu en kan zich volledig overgeven aan het moment. Sera is veel beweeglijker en vloeiender dan Leonard, maar Leonard is op zijn beurt zuiverder en integer, maar ook beperkter dan Sera. Sera opent zich op een voor haar natuurlijke, bijna onbewuste manier voor Leonard, ze kan niet anders dan zich met heel haar wezen op hem richten. Ze gelooft dan ook in een gezamenlijke metamorfose van twee individuen tot één geheel. Leonard, op zijn beurt, vindt deze manier van jezelf overgeven aan iets anders of aan een ander gevaarlijk en weigert hierin mee te gaan. Hij wil alles kunnen blijven overzien en op een bijna objectieve manier aanschouwen, een individu blijven dat niet



opgenomen wordt in het grote geheel. Leonard staat huiverig tegenover de metamorfose waar Sera naar streeft; het brengt hem innerlijk in opstand. Wanneer zij zijn ordelijke wereld probeert binnen te dringen met haar streven naar eenwording, dan wordt 'hij geprikkeld tot verzet, waarbij hem alle middelen tot zelfbehoud geoorloofd' schijnen [153]. Het contrast tussen beide personages komt tot uiting wanneer Sera van Leonard een verklaring voor zijn afwezigheid en afstandelijkheid eist. Leonard loopt echter langs haar heen en sluit zich op in zijn studeerkamer, zijn 'geordende, heldere domein' [153]. Daar komt hij volledig tot rust en in de stilte en ordelijkheid die er heersen, vindt hij zichzelf. Sera verpersoonlijkt voor Leonard 'het destructieve, emotionele, onbeheerste, de chaos' [153]. Zij is alles wat hij niet is, en dat stoot hem af maar trekt hem tegelijkertijd aan. Pas aan het einde van de roman verzoenen deze twee wezenlijk van elkaar verschillende individuen zich. 'Hij is terug, dacht zij, hij is weer bij mij' [169]. Deze perioden van verwijdering en toenadering komen vaker voor, maar Sera voelt dat er dit keer ook echt iets verandert. Sera wil, zoals Leonard het verwoordt, een metamorfose, een wedergeboorte bewerkstelligen. Leonard schrikt hiervoor terug. Maar aan het einde van de roman voelt ze dat er iets wezenlijk veranderd is:

Zij schenen te balanceren, ieder aan de rand van een eigen steil continent, door zeeën en afgronden van elkaar gescheiden. Maar er was een onderaardse werking, een zuiging, de oude formaties van twee-zijn en eenzaamheid begonnen te wankelen, alles kwam in beweging, lagen schoven dooreen, de elementen vermengden zich, licht en duisternis keerden terug tot hun oergrond [169-170].

Over de essentiële tegenstelling tussen een personage dat streeft naar eenwording met een ander en een personage dat zich terugtrekt in een eigen innerlijk domein, zegt Haasse het volgende:

Het zijn twee werelden die elkaar aanraken, maar niet elkaar doordringen. Door de jaren heen leer je veel te begrijpen, ook dat zo'n tegenstelling niet opgeheven kan worden. Je kunt ieder wel voor jezelf een persoonlijke groei doormaken, je inzicht kan rijpen en dat brengt dan de verhouding in een nieuwe fase, for better or worse. In het eerste geval kan dat tot verrassende ontdekkingen leiden [Mertens 2003: 92].

Sera belichaamt het streven naar eenwording, terwijl Leonard zich letterlijk en figuurlijk terugtrekt in zijn eigen domein. Ieder voor zich maken ze een soort persoonlijke groei door (Sera in haar zoektocht, Leonard in zijn eigen, heldere domein) waardoor de verhouding aan het einde van de roman in een nieuwe fase lijkt te komen (of in ieder geval een aanzet daartoe geeft).

#### *Andere personages*

Haasse creëert ook personages die een dubbele agenda hebben en zich verhullen in dubbelzinnigheid: Emile Hazekamp (alias Diepwater of Valerius) en Klaas Roduman. Zij hebben met elkaar een pact

gesloten en zijn bezig iets te verwezenlijken waar ze elkaar voor nodig hebben; de ‘grootste daad van protest’ tegen de hedendaagse cultuur. Allebei hebben ze daar echter hun eigen bedoelingen mee. Roduman is iemand die zich onopvallend voordoet, altijd neutraal en efficiënt, maar ondertussen een ingewikkeld plot beraamt. Sera heeft soms het gevoel dat er meer achter zijn schijnbaar neutrale houding schuilt. ‘Zijn invloed op anderen scheen van een afstand duidelijker waarneembaar dan van dichtbij’ [Haasse 2002: 62]. Hij blijkt dan ook degene te zijn die de touwtjes in handen heeft binnen de samenwerking met Hazekamp. Hazekamp lijkt iemand te zijn zonder een vaststaande, eigen identiteit. Als hij na de oorlog van Valerius ‘verandert’ in Hazekamp, kent Leonard hem bijna niet terug. En ook Diepwater was in de oorlog een heel ander persoon dan de grauwe, vale Hazekamp in het heden. De dubbelzinnigheid is, volgens Hazekamp, dan ook zijn element [168]. Hij is een pessimistische gestemde, intelligente en cynische man die een hekel heeft aan naïviteit, ondubbelzinnigheid en goedgezindheid en daarom Sera niet erg mag – hij vindt haar vitaliteit en haar stromende wezen ergerlijk. Toch vecht hij, met een besef van ondergang, voor de ‘verdrukten dezer aarde’. Hazekamp beseft, net als Sera, dat de dingen in de werkelijkheid in een groter verband lijken te staan: ‘[...] het feit dat niets ooit definitief voorbij is. Draden beslissingen, vormen uitlopers tot ver in de toekomst, die zich op hun beurt weer vertakken... En altijd, altijd, komen dezelfde problemen, dezelfde crisissituaties terug... en handelt een mens volgens hetzelfde schema’ [68]. Bij Hazekamp leidt dit inzicht tot een onuitsprekelijk cynisme en pessimisme. Hij is ervan overtuigd dat de westerse cultuur op zijn einde loopt. Hij citeert dan ook voortdurende Valéry: ‘ ‘Op de bodem van de tijd liggen als gezonken schepen talrijke culturen bij wie zich nu ook weldra de westerse cultuur zal voegen.’ [69].

Bij Sera biedt dit inzicht juist mogelijkheden. Zij ziet het grote verband van de dingen als een onmetelijk vergroot sneeuwkristal waarin elk onderdeel volop in beweging is. Terwijl Hazekamp het herhalende element ziet als iets negatiefs, iets dors en doods, belichaamt het voor Sera juist beweging, leven en groei. Het verschil tussen hen beiden beseft Hazekamp maar al te goed: hij is iemand die alleen leeft als er een strijd te vechten is, en dat doet hij niet, zoals Sera ‘met open vizier’, maar met ‘mimicry’, dubbelzinnigheid [168]. Hazekamp is, ondanks dat hij opkomt voor de minder bedeeden, een verbitterde maar bovenal eenzame man die met enig leedvermaak de dood van de westerse cultuur tegemoet ziet.

Andere personages die deel uitmaken van het ingewikkelde web van relaties dat wordt gesponnen, zijn Louis Deemster, Stans Deemster, Spiedes en Rie Ramper. Louis Deemster, Stans Deemster en Rie Ramper leveren zich uit aan de chaos van de werkelijkheid en leven zonder zich bewust te zijn van een groter geheel, een betekenis of een doel in het hier en nu. Rie Ramper is iemand die zich letterlijk en figuurlijk murw heeft laten slaan door haar man en de bittere omstandigheden, en dientengevolge slechts een pion is waar anderen mee spelen. ‘Van de ene dag op de andere kon je alleen en berooid en machteloos in een onherkenbare wereld terecht komen’ [81].

## Reflectie

De personages van Haasse belichamen bepaalde houdingen die iemand zou kunnen innemen ten opzichte van de werkelijkheid. Ze worden telkens geconfronteerd met de eindeloze complexiteit van de werkelijkheid waarin ze zich bevinden. Zij hebben ieder een andere opvatting over hoe hun werkelijkheid eruit zou moeten zien, wat hun plek daarin is en op welke wijze ze de werkelijkheid zouden moeten verbeelden. Met de mogelijkheid van al deze verschillende houdingen ten opzichte van de werkelijkheid, laat Haasse zien dat er niet één de juiste is of dé waarheid in pacht heeft:

Een van de grondproblemen in *De meermijn* is de onmogelijkheid om eens en voor altijd een duidelijk formuleerbaar standpunt in te nemen. Alles verandert, alles fluctueert, alles hangt af van het standpunt van waaruit men toevallig de dingen bekijkt [Haasse 1976: 82].

Dit probleem komt vooral tot uiting in de verhouding tussen de twee hoofdpersonages; Sera en Leonard. Maar ook alle andere personages dragen deze problematiek in zich. ‘Alle figuren in de roman’, aldus Haasse, ‘belichamen bepaalde doseringen van ‘echt’, ‘oppervlakkig’, ‘onpeilbaar’, ‘bedriegelijk’ [82]. We zien dit ook terug bij personages als Swaart (die een ondubbelzinnige verhouding ten opzichte van de werkelijkheid ambieert), Hazekamp (die een dubbelzinnige verhouding ten opzichte van de werkelijkheid prefereert boven een naïeve, open houding), meneer en mevrouw Doornstam (die de werkelijkheid zien in termen van strikte en ouderwetse normen en waarden), Fosfer (die als een zonderling losgezongen van de werkelijkheid leeft) en personages als Louis Deemster, Stans Deemster en Rie Ramper (die, zonder te reflecteren op hun plek in de werkelijkheid, zich laten meedrijven door het leven). Deze laatste personages zijn dan ook meteen de meest tragische uit het boek. Zij worden zich niet of nauwelijks bewust van hun eigen houding ten opzichte van het leven, de plaats die zij innemen binnen de werkelijkheid (en dus ook binnen het net van relaties) blijft voor hen volkomen onzichtbaar.

Het grootste probleem waar de personages mee worden geconfronteerd, is hoe ze moeten omgaan met de werkelijkheid. Moeten ze zich volledig overgeven aan de chaos van het leven of zich er juist zoveel mogelijk van distantiëren? Het heeft tot gevolg dat het vinden van een identiteit problematisch wordt. De personages worstelen voortdurend met de vraag ‘wie ben ik?’ Ook de personages in *De meermijn* streven ernaar greep te krijgen op het eigen ik. In alle figuren laat Haasse de problematiek van de ‘eigen’ identiteit terugkomen (Sera is op zoek naar haar identiteit, Leonard is voortdurend bezig zijn identiteit te bewaken, meneer en mevrouw Doornstam hangen hun identiteit op aan uiterlijke zaken, Louis Deemster worstelt met zijn bestaan als bastaard, Hazekamp kan zich verschillende identiteiten aanmeten, Roduman heeft geen identiteit). Volgens Van der Paardt hopen veel van Haasses personages een antwoord op deze vraag te vinden door te proberen hun verleden te begrijpen. ‘[...] maar dat antwoord is nooit eenduidig. Dat kan het inzicht opleveren dat identiteit alleen veroverd kan worden door een keuze, het afleggen van autoriteitsdwang en verstarrende

traditie'.<sup>92</sup> De hoofdpersonages – Sera en Leonard – zijn inderdaad voortdurend op zoek naar zelfverwezenlijking en zij verkiezen dan ook een moderne, bewuste houding ten opzichte van de werkelijkheid boven een traditionele houding. In *De meermin* zien we – vooral in de twee hoofdpersonages Sera en Leonard – individuen die voortdurend streven naar zelfverwezenlijking en daar op hun manier - in tegenstelling tot de subjecten van Hermans – in slagen. Personages die niet streven naar een persoonlijke groei, naar een begrip van wat ten grondslag ligt aan de chaotische werkelijkheid – zoals meneer en mevrouw Doornstam, Louis Deemster, Stans Deemster, Rie Ramper – gaan in op zachtzinnige wijze 'ten onder'.

---

<sup>92</sup>Paardt, van der R., *Laudatio. Uitgesproken door de voorzitter, Dr. R.Th. van der Paardt, bij de benoeming van Hella S. Haasse tot erelid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*. In: Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1990-1991. Register op de levensberichten 1980-1990. Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, Leiden 1992, p. 18.

## Hoofdstuk 7 – Meester of bemiddelaar?

### Esthetische dimensie bij Hella Haasse: *hoe geeft de abstracte auteur vorm aan het verhaal?*

De esthetische dimensie, de schrijver als speler, betreft het spel van de verbeelding dat de abstracte auteur met de personages speelt. Het gaat hier om de vrijheid die Haasse als schrijfster heeft om de vrijheid die een individu in de werkelijkheid heeft, te verbeelden. Dit komt volgens Smulders bij Hermans tot uiting doordat de schrijver speelt met de polen vrijheid-onvrijheid. ‘Hij laat het personage weliswaar genadeloos vastlopen in diens streven naar almacht, maar demonstreert dusdoende een soevereiniteit, die alleen binnen de literatuur te realiseren is’ [Ruiter en Smulders 2009: 126]. De schrijver als speler is vrij in het vormgeven van de mislukkingen van zijn subjecten; hij is *vrij* om de *onvrijheid* van zijn subjecten te verbeelden. Iets wat in het echte leven natuurlijk onmogelijk is. Het gaat dus om wat de schrijver, in dit geval schrijfster, doet met haar personages.

Odile Heynders vergelijkt in ‘Wiens verhaal is het? Willem Frederik Hermans en Hella S. Haasse’ het schrijverschap van Hermans met dat van Haasse. Ze kijkt daarbij vooral naar hoe Haasse en Hermans omgaan met hun personages (in dit model dus de esthetische dimensie). Volgens Heynders gaan de vertellers van Hermans op ironische wijze met de personages om, terwijl die van Haasse die ironie niet kennen en zich veel meer identificeren met de personages. Ook formuleert Haasse bedachtzamer dan Hermans en neemt ze haar karakters meer serieus [Heynders 2009: 181].

Haasse ontwerpt individuen en plaatst hen in een bepaalde context om zo een met haar eigen persoonlijkheid verbonden denkconstructie uit te werken. Elke verteller neemt de personages serieus. Dat neemt niet weg dat ook Haasse een dynamiek van het vertellen zichtbaar maakt: zij toont meer dan eens dat de verbeelding verschillende mogelijkheden kan oproepen, dat waarheid als zodanig niet bestaat en dat elk verhaal een andere dimensie kan krijgen als de associaties en speculaties anders worden ingezet [178].

Volgens Heynders is Haasses werk gericht op zelfontplooiing, terwijl dat van Hermans zich richt op chaos, verhulling en bedrog. ‘Haasse construeert een driedimensionale werkelijkheid waarin het dagelijkse, oppervlakkige een extra lading krijgt’ [181]. Ook Haasse zelf heeft over het schrijverschap tussen dat van haar en dat van Hermans de verschillen opgemerkt. Zij beseft, evenals Hermans, dat zij niets weet, maar zij lijdt daar niet onder. ‘Ik wil liever datgene wat ik wél begrijp in een mozaïekwerk bij elkaar brengen’, zegt ze daarover tegen Arjan Peters.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Peters, A., *De handboog der verbeelding. Arjan Peters in gesprek met Hella S. Haasse*. Amsterdam 2007, p. 181.

## 7.1 Vertelwijze

Hierboven is al gebleken wat Haasse zelf zegt over het verschil tussen haar mannelijke en vrouwelijke personages. Dat haar vrouwelijke figuren veel meer één met de natuur zijn, heeft gevolgen voor de manier van vertellen:

Vrouwenfiguren in mijn romans spreken zelden in “ik”- vorm over zichzelf en hun leven. Vittoria Colonna (*De scharlaken stad*) nog het meest, Elin Breskel (*De ingewijden*), Marta Wijk (*Cider voor arme mensen*) en Sera Doornstam (*De meermin*) een enkele maal, kort, fragmentarisch. Toch zijn ook zij mensen, individuen, midden in een ontwikkelingsproces; ook zij zijn alleen, zich bewust van communicatiestoornissen met de geliefde(n), de partner(s). Maar zij zijn (of worden) ondanks eenzaamheidsbesef, en introspectie, veel meer deel van hun omgeving, meer één met de natuur, de wereld in het algemeen, dan de mannelijke ik-figuren. Misschien kon ik daarom beter *over* hen dan *door hun mond* spreken; zij dienen van meet af aan gezien te worden in relatie tot het andere, de anderen, terwijl de mannelijke ik-figuren die relatie door moeizaam speurwerk veroveren moeten [Haasse 1976: 86].

Omdat de vrouwelijke personages op een meer natuurlijke wijze (moeten) opgaan in hun omgeving, heeft Haasse ervoor gekozen om voornamelijk *over* hen te spreken, zoals in *De meermin* op de volgende manier gebeurt.

Nooit had zij zich in zijn huis geheel onbevangen gevoeld. Al toen zij veertien, vijftien jaar was, raadde zij de gedachten achter de koele blik, de vormelijke vriendelijkheid van Leonards moeder, achter de onverschillige haast waarmee zijn vader haar bejegende wanneer hij haar in de gangen of op de trap tegenkwam [Haasse 2002: 75].

Een van de weinige passages waarin de lezer de gedachten van Sera direct en zonder tussenkomst van een verteller meekrijgt, is wanneer zij wordt berispt door haar schoonmoeder voor haar brutaliteit en zij in gedachten een antwoord formuleert:

In deze kamer zat mijn vader te wachten, aan de vleugel, alleen, tot Leonard uit school kwam. Vader was altijd op tijd, Leonard vaak te laat. Wij thuis waren woedend omdat hij zich zo moest haasten. [...] Wat hebben papa en mama ooit geweten van ons leven thuis, de rotzooi en de vrolijkheid, dat wij vaak dagenlang alleen brood aten, maar biefstuk en appeltaart als vader lesgeld gekregen had, dat wij wel een tot in de nacht met vader door de stad liepen om moeder te zoeken wanneer zij weg was, dat wij ons verkleedden en opera's opvoeren op zaterdagavond, in moeders goede tijden. Bij ons bleef niets verborgen, je kreeg het allemaal onmiddellijk, onverdund [30].

Maar de meeste momenten waarop Sera zelf aan het woord lijkt te zijn worden gekenmerkt door de indirecte monologue intérieure. Hier sluit de verteller aan bij de gedachte van het personage, maar is

ook niet enkel het personage aan het woord. Een voorbeeld is wanneer Sera het huis verlaat, al peinzend over de afwezigheid van Leonard. De verteller vertelt dat de perioden van zwijzaamheid en teruggetrokkenheid van Leonard Sera altijd onzeker maken. Sera's gedachtes en vermoedens gaan dan over in enkele zinnen die vertellerstekst lijken, maar ook een overpeinzing van Sera zouden kunnen zijn:

Hij scheen zich kleiner en kleiner te maken, hij werd een speldenknop, een stip, en verdween dan in dat punt. Zijn uiterlijke gedaante was er nog wel, maar hijzelf bleek op een angstaanjagende wijze onbereikbaar geworden. [...] Of was het anders, zat het dieper, wezen deze telkens terugkerende perioden van verwijdering, van afwezigheid van contact, op een breuk in het raakvlak van hun beider levens? [...] Wat verloor zij wanneer zij Leonard verloor: haar klankbodem, haar tegenvoeter, zichzelf? [55-56].

En iets verder, wanneer er kort wordt teruggeblikt op de ingewikkelde verstandhouding tussen Sera en Leonard: 'Sera deed haar best even vast als hij in die toekomst te geloven, maar zij werd telkens opnieuw uit de koers gedreven door twijfel en angst. Hoe kon Leonard zo zeker zijn? Alles was tegen hen' [75].

Haasses vrouwelijke personages zijn geen gave entiteiten (zoals Leonard), zij definiëren zich ten opzichte van de ander. Zo ook Sera; zij is niet puur en zuiver *in zichzelf*, maar zij bestaat in relatie tot andere personages, en op deze manier maakt de lezer kennis met haar. Alle andere personages leert de lezer namelijk kennen door Sera, hetzij door haar handelingen (haar ontmoeting met Stans Deemster) of door haar gedachten (haar gedachtes over Roduman) en haar herinneringen (aan Doortje en Mastland). Door Sera maken we direct kennis met Leonard, meneer en mevrouw Doornstam, Joris, Roduman, Frank Swaart, Fosfer, Mastland, Doortje, Louis Deemster, Stans Deemster en Rie Ramper. Via deze personages komen we weer uit bij andere personages; via de verbinding Sera- Leonard maken we bijvoorbeeld kennis met Hazekamp.

## 7.2 Associatieve overgangen

De overgangen van heden naar verleden zijn vaak gemaakt door middel van een associatief, bijna intuïtief verband en worden meestal met een witregel aangeduid. Zo doet het gevallen gevelbeeld van de meermin Sera denken aan een voorval uit haar jeugd. Terwijl de 'brokstukken van de meermin in het vuilnisvat' worden gestort, denkt Sera aan de dag waarop zij als kind op de kermis een zeemeermin heeft gezien [21]. En de 'grijze pluimagesubstantie' van stof onder de bank en de kasten doet haar denken aan 'de vuile schuimkorsten die soms op het strand achterblijven, en die de wind in vlokken uiteenblaast' en die haar weer doen denken aan de tijd waarin Leonard en Sera elkaar buiten ontmoeten en lange strandwandelingen maakten [25]. Vanuit deze associatie lezen we hoe de levens van Sera en Leonard van begin af aan wezenlijk verschillen. 'De levens van Sera en Leonard waren zo

ver van elkaar verwijderd als het maar kon. In die tegenstelling wortelde misschien ook hun liefde – als liefde een passend woord was' [27]. Terwijl Sera op straat luistert naar de afstervende geluiden van een orgel, moet zij denken aan de eerste keer dat ze Leonard ontmoet.

Tegelijkertijd realiseerde zij zich dat zij de muziek niet meer hoorde. Het draaiorgel was weggereden. De meeuwen cirkelden krijsend boven haar hoofd. Zwarte damp dreef over de emplacements van het Centraal Station in de verte.

Zij was met haar vader meegegaan om muziek te halen die hij bij de familie Doornstam op de vleugel had laten liggen [71].

Hier zet de abstracte auteur door middel van de associatie 'muziek' en door middel van een witregel een flashback in waarin Leonard en Sera elkaar voor het eerst ontmoeten en de wezenlijke tegenstellingen tussen de twee onmiddellijk duidelijk worden.

Wanneer Sera op de oude zolderkamer van Leonard de bedden van haar kinderen opmaakt, overvallen haar herinneringen aan vroeger. Ook heeft zij plotseling een gewaarwording van zwanger zijn,

gelijkend op haar eigen vroegere ervaringen, maar toch ook volkomen verschillend, als betrof het de beleving van een heel andere vrouw. Sera sloot haar ogen en drukte instinctief haar handen tegen haar buik. Meteen was zij in een maalstroom, haar hele leven tot dit ogenblik toe lag in haar als een vrucht, gevoed langs talloze onzichtbare kanalen vanuit haar dagelijkse werkelijkheid, al wat zij zag en hoorde en deed of gedaan had, al wat zij wist en nog niet kende, maar dat al duizendvoudig vertakt, als haarvaten, drong haar bestaan binnen. 'Wie ben je, wie ben je toch?'[45].

Direct na deze passage volgt een flashback van de verteller, over de periode waarin Nellie Deemster op *dezelfde* zolderkamer zwanger is van Louis Deemster. Sera heeft eerst een gewaarwording van zwanger zijn 'al was het de beleving van een heel andere vrouw', waarna het verhaal, na wederom een witregel, overgaat in die daadwerkelijke beleving: de zwangerschap van Nellie. Deze overgang maakt al iets duidelijke van het allesomvattende verband waarin, uiteindelijk, alle personages hun plaats krijgen.

### 7.3 *Alle kanten van de werkelijkheid belicht*

Door steeds kleine delen van het geheel prijs te geven, en vooral door dit op een associatieve wijze te doen, maakt de auteur duidelijk dat er niet één waarheid over de werkelijkheid is. Elk personage beleeft de werkelijkheid op een andere manier en daarom is geen enkel personage rondit onsympathiek te noemen, hoewel sommige personages in eerste instantie wel zo overkomen (bijvoorbeeld meneer en mevrouw Doornstam, Louis Deemster, Spiedes en Hazekamp). Van duidelijke afkeer of veroordeling door de verteller is echter geen sprake. Zelfs de lezer krijgt, naarmate



de roman vordert, iets meer begrip voor deze personages. Dit doet Haasse door ieder personage een achtergrond te geven en door ieder personage op bepaalde momenten op te laten treden als focalisator. Zelfs Spiedes en Rie Ramper krijgen passages toebedeeld waarin zij als handelend en denkend subject optreden. De enige uitzondering hierop is Klaas Roduman, die wellicht met opzet geen ‘achtergrond’ heeft meegekregen om hem zodoende een raadselachtig figuur te laten zijn.

Mevrouw Doornstam komt over als een kille, op uiterlijk gerichte vrouw, maar dat komt voort uit onmacht, kunnen we uit de volgende passage lezen: ‘Altijd had de strenge maar smaakvolle schikking van meubels en bibelots haar rust gegeven, iets in haar gesust wat soms opsprong en radeloos gillen wilde’ [122]. En de lezer krijgt ronduit medelijden wanneer blijkt dat zij toch menselijke gevoelens ervaart: ‘Een afschuwelijk gevoel van onzekerheid becroop haar. Het huis brokkelde rondom haar uiteen. Bij niets en niemand vond zij houvast’ [122]. Voor Louis Deemster krijgt de lezer misschien geen sympathie, maar wel een zeker begrip. De egocentrische en verraderlijke aard van Louis Deemster wordt door Haasse psychologisch ‘verklaard’ door hem een traumatisch verleden mee te geven. Hij werd grootgebracht in grote strengheid en tucht en met het voortdurende besef dat hij minder was dan andere ‘gewenste’ kinderen.

Louis wist al vroeg dat hij meer moest oppassen dan andere kinderen. [...] omdat hijzelf, Louis, geen vader had en zijn moeder slecht en dom was geweest, zoiets kreeg je mee, je was dan bij je geboorte nog meer dan een ander van nature geneigd tot het Kwaad en de Zonde [129-130].

Ook het personage meneer Doornstam wordt uitgediept. Wanneer Sera ’s ochtends – na een gesprek over haar nieuwe werk *De duiker* – zijn werkkamer verlaat, buigt hij zich ‘over wat op de bodem van zijn leven bezonken lag’ [35]. Hier volgt een witregel, waarna we een sprongetje in de tijd maken naar wat zich eerder die ochtend afspeelde. Er is een brief met de post gekomen die de overlijden van de detective Spiedes mededeelt. Opmerkelijk is dat Haasse hier via een tussenpersoon een sprong maakt naar nog verder in het verleden. Koba, de meid, vraagt of hij iets wenst, waarna hij haar wegwijs maakt.

Zij slofte weg, liet tot zijn ergernis de deur naar de gang weer openstaan. Aan die vergeetachtigheid met betrekking tot deuren sluiten, aan dat mengsel van hulpeloosheid en domheid en goedbedoeld eigengereid optreden, had hij het eerste bezoek van Spiedes te danken gehad, een jaar of vier, vijf geleden [37].

Dan volgt de passage waarin Doornstam kennismakt met Spiedes, die namens Louis Deemster om geld komt vragen. Na deze passage gaan we nóg verder het verleden in, weer ingeluid door een witregel. Hier komen we te weten dat meneer Doornstam in zijn jeugd een relatie had met de meid Nellie Deemster en dat zij zwanger van hem werd.

Dat ieder personage zo zorgvuldig ten tonele wordt gevoerd en wordt voorzien van een achtergrond, heeft waarschijnlijk te maken met de manier waarop Haasse het verhaal heeft geconstrueerd; als een soort labyrint. Tegen Willem Roggeman zegt ze in *Beroepsgeheim* dat het haar boeit om

allerlei verschillende draden van karakters en lotgevallen door elkaar heen te vlechten. Ik hou er ook van een tekst te splitsen in paragraafjes, hoofdstukjes, waarin telkens andere aspecten van het geheel worden aangeboden. [...] Het zit meer in het feit dat je allerlei verschillende gegevens aanreikt als een soort van zoekplaatje voor de lezer.<sup>94</sup>

Om het geheel duidelijk te kunnen maken, móet ze de tekst eerst splitsen en dientengevolge ieder personage een achtergrond geven. Alleen zo kan ze vormgeven aan hoe volgens haar de werkelijkheid in elkaar zit. Ze schrijft ook niet op een schematische wijze, maar construeert haar romans grotendeels gevoelsmatig:

Ik maak nooit een schema vooraf, als je dat bedoelt. Op een bepaald moment is de incubatieperiode voorbij, op het moment namelijk dat ik de aandrang voel om te gaan schrijven. Ik schrijf passages, scènes, uit, die me het meest direct voor de geest staan. Dat materiaal groeit aan, al weet ik dan nog niet in welke volgorde de fragmenten passen, maar gaandeweg ontwikkelt zich een patroon, intuïtief ontstaan rijmen en contrapunten, dan wordt het tijd om te gaan monteren. Denk niet dat dat een verstandelijk proces van passen en meten is. De compositie gaat voor een groot deel op het gevoel, de intuïtie [Mertens 2003: 70-71].

#### 7.4 *Het grote verband*

Sera bevindt zich regelmatig op ‘de grens van een ontdekking’ [164], maar uiteindelijk is het de lezer die weet hoe alle gebeurtenissen en relaties uit het leven van Sera werkelijk in verband met elkaar staan:

De personages in *De meermin* zijn, net als die in *De ingewijden*, allemaal van elkaar afhankelijk, door elkaar beïnvloed, met elkaar verbonden, maar zij beseffen dat zelf niet of slechts gedeeltelijk. Alleen de lezer wordt iets gewaar van die structuur dwars-door-de-tijd heen, waarin zij op een essentiële wijze met elkaar te maken hebben [Haasse 1967: 83].

Sera slaagt er uiteindelijk niet geheel in alle verbanden van relaties en gebeurtenissen te kennen, maar zij vangt wel een glimp op van een allesomvattend geheel. Waar dit besef voor Hazekamp leidt tot pessimisme, biedt het in Sera’s ogen juist mogelijkheden: uiteindelijk voelt zij dat de twee individuen die zij en Leonard zijn, zich naar elkaar toe bewegen om één geheel te worden. Zij heeft aan het einde

---

<sup>94</sup> Roggeman, W., *Beroepsgeheim 6*. Antwerpen 1992, p. 67-68.

van de roman de gewaarwording dat zij 'dwars door tijd en ruimte' schiet en zodoende krijgt ze een beeld van het altijd bewegende geheel waarvan iedereen deel uitmaakt: 'een onmetelijk vergroot sneeuwkrystal, een figuur waarvan elk onderdeel in voortdurende beweging was – die zelf als geheel onophoudelijk van vorm veranderde, maar altijd volmaakt en gaaf bleef' [170].

Uiteindelijk blijkt dat de waarheid oneindig veel gecompliceerder is dan alle betrokkenen vermoeden. Alle personages uit het boek staan in verband met elkaar en dus hebben handelingen van één specifiek persoon consequenties voor de rest. Paul de Wispelaere zegt hierover in *Het Perzische tapijt*:

Het meest bewonder ik de constructie die ik ervaar als een soort bolvormig volume met middenin een paar kernen van waaruit talloze draden en vertakkingen als flash-backs en monologues intérieurs naar de oppervlakte dringen, zodat het geheel als een subtiel netwerk is opgebouwd. En niet alleen als een louter technisch procédé is dit merkwaardig: juist die moeilijk ontwarbare webstructuur betekent en reveleert de diepste inhoud van de roman zelf. Ik bedoel dat die constructie op zichzelf al het bewustzijnsproces uitdrukt waarin de personages gewikkeld zitten [...].<sup>95</sup>

We zien inderdaad een verdubbeling: de structuur van de roman symboliseert de 'diepste' inhoud van het verhaal. De auteur verwezenlijkt op een hoger niveau dat waar de personages naar streven en waar Sera (en Hazekamp) een glimp van opvangt. De abstracte auteur doet dus iets waar de subjecten niet toe in staat zijn: het volledig kennen van alle verbanden van relaties en gebeurtenissen waar zij zich in bevinden. Daarbij is het essentieel dat de lezer, net als de abstracte auteur, ook volledig kennis neemt van deze verbanden.

Sera wordt dit gewaar in het grensgebied tussen waken en slapen in, zij neemt dan ook niet vanuit haar volle bewustzijn kennis van dit geheel. Volgens Haasse zelf gaat het ook niet om het daadwerkelijk begrijpen van dit geheel waar wij deel van uitmaken. Dat is namelijk onmogelijk. Het gaat om het *streven* naar begrip. Het gaat om een 'poging te doen hetgeen ons te boven gaat alsnog te begrijpen' [Heumakers 2006: 16]. Heumakers spreekt in deze context in 'Een en al distantie en betrokkenheid. Actualiteit en engagement in de 'fictieve' romans van Hella S. Haasse' van 'Haasses holisme': 'het gepostuleerde Geheel dat de mens nooit volledig kan overzien of bevatten, fungeert als een belofte die ons toefluistert niet bang te zijn om het oude los te laren en het nieuwe te omarmen, de verandering aan te durven' [21]. Dit is precies wat Sera doet; door zich rekenschap te geven van steeds terugkerende situaties ontwaart zij in onbewuste toestand een allesomvattend verband. Volgens Haasse is het de taak van de mens ernaar te *streven* zich dat, nooit volledig bevatbare, geheel eigen te maken. Pas wanneer we ons *bewust* worden van het patroon in de waarneembare werkelijkheid, is er de mogelijkheid tot groei (en de hang naar groei is volgens Haasse noodzakelijk voor de mens). Volgens Heumakers staat haar levensvisie in het teken van 'bewustwording', van een eindeloos 'uitbreiden van de werkelijkheid', van geestelijke 'groei' en 'metamorfose', processen die haar nader moeten brengen

---

<sup>95</sup>Wispelaere de, P., *Het Perzische tapijt*. Antwerpen 1966, p. 112.

‘tot de werkelijkheid die gelijk is aan de som van alle werkelijkheden’ [Heumakers 2004]. Het gaat Haasse om het herkennen en bewust worden van het patroon in de werkelijkheid.

Wij bevinden ons voortdurend in dezelfde of soortgelijke situaties [...], worden bij herhaling voor dezelfde keuze gesteld, met dezelfde problemen geconfronteerd, niet alleen in onze buiten- maar ook in onze binnenwereld. Wanneer men zich hiervan rekenschap gegeven heeft, volgt onherroepelijk de doorbraak: het begrip dat juist dit en niets anders ons lot is, het inzicht waarom, het besef van de noodzaak door een verticale groei te ontsnappen aan die kringloop-in-het-horizontale-vlak.<sup>96</sup>

Volgens Heumakers is het bij Haasse de verbeelding die dit alles in gang zet: ‘de verbeelding die – door overal verbanden te leggen – de wereld bijeenhoudt en zo het geloof in eenheid bevestigt en stimuleert. Nergens is dat méér waar dan in een boek’ [Heumakers 2004]. De herhaling die Haasse in het dagelijkse leven waarneemt, het patroon van gebeurtenissen dat steeds terugkomt, leidt uiteindelijk tot inzicht:

Herhaling gaat immers gepaard met ‘herkenning’, wat weer in ‘inzicht’ kan veranderen, het inzicht dat in het leven alles voortdurend verandert en dat de mens, om niet te verstarren, moet mee veranderen. Zo komt het vervolgens in de literatuur terecht, bijvoorbeeld in *De meermin* (1962), een roman die begint met net zo’n ochtendlijke scène als *Zelfportret als legkaart* en die een indringende verkenning bevat – naast nog veel meer – van het huwelijk van dichteres/huismoeder Sera en jurist Leonard, compleet met alle details die in de autobiografie, uit schroom of discretie, ontbreken [Heumakers 2004].

Sera ervaart dus in meer of mindere mate wat Haasse beschrijft in *Zelfportret als legkaart*.

### 7.5 Verdubbeling van de symboliek

Haasse verwoordt in *Zelfportret als legkaart* het onderscheid tussen feitenkennis en fantasie. Feitenkennis is beperkt, in tegenstelling tot de fantasie: ‘Onbegrensd daarentegen is het gebied waar de mogelijkheden en waarschijnlijkheden liggen opgetast, die labyrinten van de dichtelijke verbeelding, vol oncontroleerbare herinneringen en associaties [...]’ [Haasse 2002: 18]. Deze opvatting komt terug bij Sera in *De meermin*. Frank Swaart wil dat Sera zegt waar het op staat; hij denkt dat zij ongelukkig is met Leonard en wil dat ze daar in haar werk dan ook voor uitkomt. Hij is, volgens Fosfer, een rationalist, het genre dat hij beoefent is dan ook niet verassend de essayistiek. Sera vindt dat deze manier van vormgeven geen recht doet aan haar opvatting van de werkelijkheid; zij gebruikt de dichtelijke verbeelding om een werkelijkheid te verbeelden, en kan dat niet anders doen dan in symbolen. *De duiker* is dan ook een verhalend gedicht dat bol staat van de symboliek. Sera zelf zegt, in een poging het uit te leggen: ‘Ook wie zo goed kan duiken en zwemmen dat ze hem vismens noemen, hoeft de zee nog niet als zijn element te beschouwen [...]’ [34]. Sera is als dichteres dus altijd

---

<sup>96</sup> Haasse, H., *Zelfportret als legkaart*. 3<sup>e</sup> dr. Amsterdam 1961, p. 33.

op zoek naar symbolen om haar werkelijkheid te kunnen verbeelden. Het gaat in *De meermin* dan ook over het gebruik van de taal. Meneer Doornstam, Swaart, Fosfer en Sera belichamen in hun manier van omgaan met taal ieder een andere houding ten opzichte van de werkelijkheid. Doornstam vlucht van de werkelijkheid (maar slechts voor korte tijd), Swaart wil precies weten hoe het zit en duldt daarbij geen vaagheden. Fosfer geniet slechts van de schoonheid van taal en experimenteert daarmee en Sera zoekt naar een manier om betekenis aan de gecompliceerde werkelijkheid te geven zonder in alledaags taalgebruik te vervallen. In *De meermin* gaat de abstracte auteur op het niveau van de taal mee met Sera (of: Sera belichaamt de opvatting van de abstracte auteur over gebruik van taal). Doornstam kan zijn dichten niet volhouden omdat hij bij voorbaat weet het voor hem een korte vlucht uit de realiteit is en een leven als dichter is voor hem onverenigbaar met een leven in de maatschappij. Swaart wil de vaagheden en onduidelijkheden uitbannen, hij wil dat het op directe wijze duidelijk is waar het om draait maar doet hiermee geen recht aan de werkelijkheid want Sera is niet – zoals Swaart vermoedt – enkel ongelukkig bij Leonard; verhouding is veel gecompliceerder dan dat. Fosfer is iemand die zich niets aantrekt van tijd en mensen, hij lijkt geheel los te staan van het alledaagse leven en in een eigen wereld te vertoeven en zo gaat hij ook met de taal om. Sera neemt te midden van deze figuren een tussenpositie in: zij vlucht niet van de werkelijkheid, zij wil betekenis geven, maar niet in onpoëtische taal; zij kiest de weg van de symboliek. En de abstracte auteur doet precies hetzelfde. In *De meermin* wordt veelvuldig gebruik gemaakt van symboliek. Zo is er sprake van de symboliek van het bewegende, stromende water, het symbool van de meermin en er is sprake van een bepaalde ‘geboortesymboliek’. De abstracte auteur lijkt de werkelijkheid die moet worden verbeeld, alleen volledig recht te kunnen doen door op poëtische wijze betekenis te geven.

### *Water*

Het stromende, vloeiende van Sera’s natuur, wordt in de roman verbeeld door het ‘water’. De roman begint (en eindigt eigenlijk ook) met Sera die zich in een fase bevindt die het midden houdt tussen bewustzijn en slapen.

Zij sloot haar ogen: zij zonk in water, door laag na laag van heldergroen tot het diepste kobaltblauw, tussen traag wuivende wieren. Wentelend en zwenkend dook zij tussen waaiers van koraal, haar lange haren als een loom zacht watergewas bewegend rondom haar hoofd. Zij hoorde de orgeltonen van de afgronden der zee...[7].

Sera is een ‘onbepaald stromend wezen’ [94], en uit zich in haar ‘iets stromends, als water of loof in de wind’ [89]. Haar gedachten gaan ‘als kwikzilverige vissen’ en zonder Leonard is zij ‘een oeverloze zee’ [56]. Maar de ‘watersymboliek’ komt terug gedurende heel het boek en bij meerdere personages. Zo heeft Leonard zijn eigen code ontworpen voor het leven: ‘In een smalle broze boot voer hij over de oceaan. Die boot was zijn redding, die moest hij behouden, versterken. Bovenal wilde hij de zee

kennen, de stromingen leren begrijpen' [91]. Wanneer Sera Leonard voor het eerst ontmoet, ziet zij hem naast een vijver staan. 'Zij bogen zich gelijktijdig over de vijver en keken heimelijk naar elkaars spiegelbeeld' [72]. Sera ziet dat Leonards ogen zijn 'als water in een leemkuil' [71]. De duiker verpersoonlijkt de mens die 'afdaalt' naar onvermoede lagen van de werkelijkheid. Ook dit beeld komt terug, in de litho die bij Sera en Leonard aan de muur hangt: '[...] bladeren op een vijveroppervlak, spiegeling van onzichtbare boomstammen, een vis met een stil raadselachtig oog roerloos in de bovenste waterlagen' [27].

### *De meermin*

Sera voelt zich verwant aan het symbool van de meermin.

Om Diepwater te doorgronden zou iemand een duiker moeten zijn – nee, meer dan dat. Een duiker komt zo diep niet, gaat ook rationeel te werk, met heel zijn technische apparatuur. Wie de onderstromen van Diepwater wil verkennen, moet zelf elementair zijn, een natuurwezen...'

'Een meermin?' vroeg Sera.

'Ja, een meermin, waarom niet?' [...] Is dat niet iets voor jou, wil jij dat niet zijn, de meermin die Diepwaters geheimen boven brengt?' [112].

Het stukvallen van de meermin is dan ook een onheilsteken voor Sera. De meermin symboliseert de versmelting van 'twee tegenstrijdige, onverenigbare vormen-van-zijn. [...] De meermin is voor Sera het symbool van de twee-eenheid: gelijkenis *en* rechtstreekse weergave van realiteit' [*Persoonsbewijs*, 83]. Sera is dan ook iemand die tussen twee werelden instaat. Niet alleen tussen die van een oude wereldorde, verpersoonlijkt door de ouders van Leonard, en de moderne orde. Zij maakt ook deel uit van de huiselijke wereld waarin ze moeder is én van het literaire wereldje dat bevolkt is door zonderlinge figuren. Ze voelt zich in beide werelden soms eenzaam en versplinterd. Het stukvallen van de meermin is, volgens Haasse, dan ook een symbool, want 'ook in het leven van de vrouw Sera grijpt een versplintering plaats' [Florquin 1976: 151]. Leonard denkt dat het haar in *De duiker* gaat om het verbeelden van de versplintering, maar voor Sera draait het juist om het verzet daartegen. Sera vecht tegen de versplintering, al zit die ook wezenlijk in haar. De meermin is immers een gespleten wezen, maar in die gespletenheid toch één. Zo ook Sera, die de afstand tussen haar en Leonard wil opheffen om samen 'wedergeboren' te worden: 'een gezamenlijke metamorfose' [Haasse 2002: 154]. Ook Frank Swaart is van mening dat de mensen leven vanuit de versplintering. Hij merkt op dat sommige mensen toch proberen 'een legpuzzel uit een klein aantal brokstukken die toevallig in elkaar passen' te maken, maar dat dat Sisyfusarbeid is. 'Ik doe mee zonder een greintje hoop dat het mij ooit lukken zal de zaak tot een sluitend geheel samen te voeren. Jij doet ook mee, maar jij kunt je niet neerleggen bij de gedachte dat het onbegonnen werk is' [95]. Hij vindt dat Sera van de werkelijkheid vlucht door zich bezig te houden met 'de éénheid' waar ze volgens hem verliefd op is, want in zijn ogen is het een

vruchteloos streven. Maar voor Sera is dit geen vlucht, integendeel, alleen door te streven naar deze eenheid, deze metamorfose, kan zij naar haar gevoel recht doen aan de werkelijkheid. Uiteindelijk overwint Sera dan ook de versplintering en voelt ze dat ze deel uitmaakt van een geheel dat de concrete werkelijkheid overstijgt. Want ‘de werkelijkheid is niet te splitsen, zij *is*, zij bevat alles, en dat niet in eeuwige onbeweeglijkheid, maar in voortdurende wisselwerking en metamorfose’, aldus Haasse in *Zelfportret als legkaart* [37].

### *Geboortesymboliek*

De metamorfose komt terug in een soort geboortesymboliek. Deze symboliek verwijst, volgens Haasse, namelijk naar ‘het proces van totale innerlijke verandering, de metamorfose’ [*Persoonsbewijs*, 84]. Zo geeft Leonard er zich rekenschap van wat Sera wil: ‘Hij vermoedde dat Sera in de mogelijkheid van een gezamenlijke metamorfose geloofde – *een wedergeboorte* juist als resultaat van opwoelen en blootleggen’ [curs. HJ, 154]. Een ware wedergeboorte zou pas mogelijk zijn wanneer er spreke is van volstreckte harmonie. De zwangerschappen die in het boek problematisch aflopen, zijn dan ook te wijten aan een disharmonische situatie. Sera geeft, murw door het missen van Leonard, toe aan Mastland en Stans gaat met Frank Swaart naar bed omdat ze allebei in een rotsituatie verkeren. Beide ongelukkige samenkomsten resulteren in een problematische abortus. Ook de onfortuinlijke zwangerschap van Nellie staat in het teken van de dood: zij bloedt dood tijdens de bevallingen. Haar zoon Louis wordt een nukkige, egocentrische en verongelijkte man. Disharmonie staat dus borg voor het mislukken van een groei uit de alledaagse werkelijkheid.

Nu is het niet meer dan logisch te constateren dat een abstracte auteur symboliseert; het symboliseren maakt onlosmakelijk deel uit van dat wat een abstracte auteur doet. Het is wel opmerkelijk er in *De meermin* een personage wordt gecreëerd dat op dezelfde wijze symboliseert als de abstracte auteur. De abstracte auteur van *De meemin* kan enkel door gebruik van symbolen de gelaagdheid en de gecompliceerdheid van de werkelijkheid uitdrukken, en dit geldt ook voor Sera. Wanneer Sera probeert om op een andere manier (zonder gebruik te maken van symboliek, zie p. 34) haar bedoelingen en gedachtes uit te drukken, merkt ze dat het haar niet lukt. Tegenover Frank Swaart verdedigt ze dan ook haar wijze van verbeelden. In het gebruik van symboliek van de abstracte auteur is er dus een verdubbeling te constateren. Het water en ‘waterwezens’ zoals de duiker en de meermin symboliseren de gelaagdheid van de werkelijkheid, een werkelijkheid die aan het einde van het boek inderdaad veel gecompliceerder is dan de personages hadden kunnen vermoeden.

### *7.6 Het subject in relatie tot de ruimte*

In *De meermin* fungeert de ruimte niet enkel als achtergrond voor de handelingen van de personages, maar zij vervult een essentiële rol: de ruimte weerspiegelt de psychologische situatie en de identiteit van de personages. We zien dit terug bij Sera, die in de roman een ‘reis’ maakt van de ene

naar de andere 'ruimte'. Zij gaat van het huis waar zij woont (en waar zij eigenlijk een vreemde is, want in eerste instantie ongewenst en daarna nooit geard), naar de bioscoop, vanuit daar gaat zij naar haar uitgever, naar Klaas Roduman, met Swaart naar een café, dan naar zijn huis, dan komt ze in de tram Stans tegen en gaat ze naar Stans' huis, vanuit daar naar Louis Deemster, naar Fosfer, terug naar huis, vanuit daar weer naar Swaart, dan naar het feest van Joris, naar het uitgebrande huis, om uiteindelijk weer thuis te komen.

In de meeste van mijn romans is die ruimtelijkheid terug te vinden, de beweging van mensen door de ruimte, het op reis zijn, een afstand afleggen, ergens naar toe gaan, gekoppeld aan het idee van iets onderzoeken, ergens achter proberen te komen, een innerlijke metamorfose, dus òòk verruiming,, [sic] te beleven [Roggeman 1992: 65].

Sera maakt op deze dag ook een soort reis, zij onderzoekt inderdaad iets. De ontdekkingen die ze doet over de werkelijkheid, doet ze wanneer ze buitenshuis is. Ze is dan ook voortdurend op zoek naar haar eigen identiteit en droomt van een metamorfose, van het te boven komen van het onverdraaglijke [95]. Aan het einde van de roman komt ze eindelijk tot rust. Ze is zich dan 'bewust van haar individualiteit, maar tegelijkertijd door een oneindig groot aantal ragfijne draden verbonden met al het andere' [170]. De abstracte auteur laat zien dat personages die voortdurend in beweging zijn (zowel in de reis die ze maken als in de manier waarop ze beschreven zijn), kunnen komen tot een persoonlijke groei.

Het huis aan de Keizersgracht vervult een belangrijke rol in het verhaal; het is exemplarisch voor de personages die het bewonen.

Ook huizen spelen een belangrijke rol in mijn werk, de ruimte van een huis, met verschillende kamers en verdiepingen. In mijn roman 'Berichten van het Blauwe Huis', vervult een huis een centrale functie. In 'Huurders en Onderhuurders' en in 'De Meermin' is dat ook het geval [Roggeman 1992: 65].

Volgens Haasse is een huis een beperkte ruimte waarin ook een soort reis mogelijk is, het is immers een ruimte die verkend kan worden, en die in allerlei afzonderlijke ruimte onderverdeeld is [Roggeman 1992:65].<sup>97</sup> Het huis herbergt eigenlijk twee verschillende werelden. Beneden huizen de ouders van Leonard in een negentiende-eeuws aandoende ruimte waarin decoraties en versiersels slechts zijn bedoeld als uiterlijke schijn. Bij het eerste bezoek van Sera aan Leonard, verwondert Sera zich over de 'miniatuur Louis XV en Louis XVI kabinetjes' van Leonards vader, die echter allemaal leeg zijn. Hij 'spaart dingen waar je iets in kan bewaren', maar doet er niets mee [73]. Leonard heeft zich in zijn jeugd altijd teruggetrokken op zolder, en ook nu is de bovenverdieping het domein van

---

<sup>97</sup> Roggeman constateert in *Beroepsgeheim 6* dat Haasse vanaf *De meermin* tot een inkrimping van de ruimte komt. Hij vraagt zich af of dit verband houdt met een bewustzijnsvernauwing en verstarring van het personage. Haasse moet hem, hoewel ze zich hier naar eigen zeggen nog nooit in heeft verdiept, gelijk geven [Roggeman 1992:66].



Leonard en Sera. Haasse verbeeldt in de verschillen tussen meneer en mevrouw Doornstam enerzijds en Leonard en Sera anderzijds de overgang van een oude naar een nieuwe wereldorde. Sera en Leonard staan tussen beide werelden in; ze zijn ‘half bourgeois, half klasseloos’ [83]. Sera heeft dan ook geregeld het gevoel ‘aan de rand van de tijd gekomen’ te zijn [46]. Meneer en mevrouw Doornstam vinden succes en een succesvolle uitstraling (de representatie) essentieel voor een ordelijk en fatsoenlijk leven. Sera en Leonard hechten zich echter helemaal niet aan dit soort dingen. Sterker nog, Leonard heeft al vanaf zijn jeugd opzettelijk afstand genomen van de wereld die zijn ouders de juiste achten. Sera en Leonard zijn in veel opzichten moderner dan Leonards ouders: ze eten ‘dingen uit flessen en blikken’, ze gebruiken ‘plastic matjes en kommetjes’ en ‘bevroren voedsel’ [28] De oude wereld waarin de moeder van Leonard leeft, is wezenlijk anders dan die van Sera en Leonard.

Ineens gaf zij zich er rekenschap van dat juist dit haar onzeker maakte, haar angst aanjoeg. Het los-zijn van dingen, van bezit, een voor haar onbekende staat van zijn. Zij wist niet waar Leonard en Sera aan hechtten. Háár kon alles ieder ogenblik ontnomen worden, door de dood, of door nog onheilspellender gevaren in het leven’[121-122].

Mevrouw Doornstam heeft zich altijd omgeven met ‘dingen’, mooie meubels op een strenge wijze gerangschikt. Maar de uiterlijke presentatie van smaak, luxe en fatsoen is een façade en slechts schijn. Zo houdt de uiterlijk zelfbewuste en goedverzorgde meneer Doornstam zich in het geheim op de been met port. En het op het eerste gezicht mooie, deftige huis aan de Keizersgracht is aan het vervallen. De verstarde, doodse, vervallen ruimte spiegelt de innerlijke toestand van deze twee mensen:

Langzaam kwam zij [mevrouw Doornstam, HJ] overeind, greep in het voorbijgaan liefkozend een van de met vergulde meanders beslagen leuning. Daar liet het hout los, zij hield de leuning in haar hand. Zij gaf een hoog geluid van schrik en afschuw, en herinnerde zich plotseling dat het hele ameublement jaren geleden op vele plaatsen gelijmd was, dat de vazen gekramd, ze zilveren guirlandetjes aan de kandelaars gesoldeerd waren. [...] Het huis brokkelde rondom haar uiteen. [...] Het huis was vol van dood, háár dood, die van haar man, een dood verleden. [...] Vóór haar voeten viel een schilfer kalk uit het plafond [122].

Ook Sera merkt dat het huis aan zijn einde is gekomen. ‘Het huis verzakt’, merkt ze op wanneer ze een knikker over de vloer laat rollen [43]. Zij geeft zich er rekenschap van dat zij, Leonard en de kinderen in het huis leven als vreemden, als mensen die op het punt staan te vertrekken. De dingen in het huis bekijkt ze met de blik van iemand ‘die na een tijd afwezig geweest te zijn nog even is teruggekomen’ [47]. De dingen zijn in Sera’s ogen dan ook ‘dood, of integendeel juist vervuld van een vreemd eigen leven. Achter de intacte bewoonde kamers van nu ontwaarde Sera de latere, in hun verregaande staat van verwaarlozing en verlatenheid’ [47]. Maar in tegenstelling tot de ouders van Leonard, vervult dit besef Sera niet met angst omdat zij zich nooit met heel haar wezen aan het huis heeft gehecht. Terwijl

de ouders van Leonard worden geconfronteerd met de onvermijdelijkheid van de dood en het besef dat ze zich enkel aan materiële zaken hebben gehecht, kunnen Sera en Leonard zich zonder angst voor verlies op de toekomst richten.

### 7.7 Reflectie

Het is duidelijk dat in *De mermin* alle personages zich een houding ten opzichte van de werkelijkheid aanmeten. Het bepalen van een houding tegenover de werkelijkheid – en het feit dat deze houding nimmer vaststaat en één van de vele mogelijke houdingen is – is dan ook, zoals Haasse zelf al heeft aangegeven, een van de grondproblemen in het boek. Uiteindelijk wil Haasse laten zien dat er niet maar één waarheid, één werkelijkheid bestaat. De waarheid verschuift steeds en is afhankelijk van het standpunt van de waarnemer. Zo is Sera aan het einde van de roman er zeker van dat Doortje zelfmoord heeft gepleegd uit wanhoop, terwijl Hazekamp beter weet.

Haasse reflecteert voortdurend over de plaats van de mens in de werkelijkheid en de verhouding tussen de mens en de werkelijkheid. De mens staat niet in een onveranderlijke houding tegenover de werkelijkheid, integendeel zelfs; de verhouding tussen de mens en de werkelijkheid zoals wij die ervaren is dynamisch. Haasse spreekt in *Zelfportret als legkaart* over het inzicht: '[...] dat men van ogenblik tot ogenblik een ander is, dat onze werkelijkheid onophoudelijk om ons heen verandert, in ons zintuiglijk en geestelijk waarnemingsvlak verschuift, waar wij bij wijze van spreken zelf bij staan [...]' [Haasse 1961: 12]. En daarmee is ook het idee van 'de' waarheid problematisch geworden.

Het belangrijkste verschil met Hermans is dat Haasse zich als abstract auteur niet volledig tegenover haar personages zet. Terwijl Hermans zich in zijn poëtische teksten doet kennen als iemand die 'de zaken volledig naar zijn hand weet te zetten' [Ruiter en Smulders 2009: 26], geeft Haasse aan dat het verbeelden van een verhaal zich bij haar op een intuïtieve wijze voltrekt. Ieder personage belichaamt een facet van de werkelijkheid, maakt onderdeel uit van het grote verband waarover de auteur Haasse in poëtische geschriften spreekt, het verband dat ze dus op gevoelsbasis construeert. Op het niveau van de vormgeving bewandelen zowel de abstracte auteur van *De mermin* als het hoofdpersonage van *De mermin* dezelfde weg; de manier waarop Sera in *De mermin* zelf haar dichtwerk vormgeeft, komt terug in de vormgeving van het verhaal waar Sera een rol in speelt. Hier zien we dus een verdubbeling. Haasse heeft dan ook aangegeven dat ze, wanneer ze schrijft, een 'bemiddelende rol' speelt.<sup>98</sup> Ze probeert dan de 'amorfe massa met beelden en indrukken' zie ze in zich heeft in een geheel te gieten, wat betekent dat ze moet ordenen en verhelderen. Dit gaat op een natuurlijke wijze. 'Ik heb helemaal niet het gevoel dat ik als een meester de figuren bij de hand neem en zeg: nu mag jij dáár en dáár op en jij gaat weg, want ik kan je niet gebruiken. Zo werkt het niet [Diepstraten 1984: 130]. De abstracte auteur verbeeldt in deze roman een conflict tussen man en vrouw. De vrouw is hierbij over het algemeen de focalisator. Vanuit haar zien we de meeste

---

<sup>98</sup> Diepstraten, J., *Hella S. Haasse. Een interview.* 's Gravenhage 1984, p. 130.

gebeurtenissen en maken we kennis met de andere personages. De abstracte auteur weigert een ‘clash’ te verbeelden: de tegenstelling die wordt verbeeld, blijft een genuanceerde tegenstelling en verwordt nooit tot een zwart-wit contrast. Zo wordt de complexiteit als zodanig gehandhaafd.

Het individuele leven van Sera staat niet enkel op zichzelf, maar maakt deel uit van een werkelijkheid waarin alle individuele levens met elkaar in verband staan. Aan het einde van de roman is de lezer de enige die volledig kennis neemt van het web van relaties. Op het niveau van de structuur verwezenlijkt de abstracte auteur het geheel waar Sera naar op zoek is. Het individuele leven van Sera, uitgebeeld in *De mermin*, staat dus symbool voor de werkelijkheid waarin ieder mens – iedere lezer – leeft. *De mermin* als geheel is zodoende als symbool te beschouwen voor hoe de werkelijkheid in elkaar zit. Een werkelijkheid waarin ieder individueel leven met een oneindig aantal (on)zichtbare draden verbonden is aan andere levens, en daarmee deel van een geheel wordt.

## Hoofdstuk 8 – Conclusie en discussie

### 8.1 *Resumé*

In het eerste hoofdstuk zijn vier verschillende kaders geschetst om het begrip ‘autonomie’ van een voldoende theoretische basis te voorzien. Deze kaders waren sociologisch, literair-historisch en poëticaal van aard en behandelden ieder één of meer standaardwerken. In het sociologisch kader constateert Heinich dat de kunst zich in deze tijd afzet tegen de ‘normaliteit’. De hedendaagse kunstenaar moet ‘singulier’ zijn; uitzonderlijk en origineel. Het literair-historische kader behandelde de Tachtigers die zich in Nederland als een van de eersten verzetten tegen de modernisering, waardoor literatuur niet langer vanzelfsprekend opging in de maatschappij. De Tachtigers representeerden de ‘kunst als tegencultuur’, die zich verzette tegen de onttovering van de werkelijkheid. Met de komst van de Tachtigers ontstaat in Nederland een spanning tussen (verzuilde) literatuur die vanzelfsprekend deel uitmaakt van de samenleving en literatuur die een ambivalente relatie onderhoudt ten opzichte van de samenleving. In het poëtische kader, ten slotte, werd de opkomst van de expressieve en de objectieve poëtica geschetst, waarna het ontstaan en de ontwikkeling van het begrip ‘autonomie’ werden behandeld. De autonomie van kunst en literatuur bleek van meet af aan een complex en omstrede begrip te zijn.

In hoofdstuk twee heb ik het begrip ‘autonomie’ belicht aan de hand van de filosofie van Immanuel Kant. Kant was de eerste die een radicale scheiding maakte tussen het esthetische (oordeelsvermogen) en andere domeinen (zoals het verstand en de rede). Hiermee kreeg de kunst, en daarmee ook de literatuur, een apart domein toebedeeld: ze werd ‘autonoom’.

De notie ‘autonomie’ is altijd een omstrede begrip gebleven. Dat het ook vandaag de dag nog zorgt actueel is, is wel gebleken uit de discussie over ‘autonomie en engagement’ in de literaire kritiek. Deze discussie liet duidelijk zien hoe actueel en omstrede het begrip ‘autonomie’ nog is. Er wordt dan ook door velen een andere invulling van gegeven. Zo ziet Vaessens niet veel goeds in de autonomie van de literatuur (hij vat deze enkel op als een poëtische autonomie), terwijl Ruiter en Smulders juist engagement en autonomie aan elkaar verbinden.

In deze thesis is ervoor gekozen het model van literaire autonomie dat Ruiter en Smulders beschrijven in *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans* te hanteren. Literaire autonomie wordt dan opgevat als een meerdimensionaal concept, waarvan drie dimensies verder worden uitgewerkt: de maatschappelijke, subjectieve en esthetische dimensie. Dit model werd in deze thesis toegepast op de schrijfster Hella S. Haasse.

### 8.2 *De maatschappelijke, subjectieve en esthetische dimensie bij Haasse*

Door het model van literaire autonomie toe te passen op het schrijverschap van Hella S. Haasse, is een

nieuw licht geworpen op haar schrijverschap. Niet enkel haar opvattingen van engagement worden besproken (zoals Heumakers doet in *Een nieuwer firmament*), maar ook de praktische uitwerking daarvan in één van haar werken. Ik heb geprobeerd een antwoord te vinden op de vraag ‘hoe manifesteert literaire autonomie zich bij Hella S. Haasse?’. Daarvoor heb ik de drie dimensies die Ruiter en Smulders beschrijven verwoordt in drie deelvragen.

De persoon Hella S. Haasse bevindt zich voortdurend op de grens tussen het sociale domein en een afgebakend, beperkt domein. Binnen haar huwelijk en gezin moest ze twee gebieden met elkaar in harmonie brengen: het bestaan van een moeder, huisvrouw en echtgenote (kortom: de verantwoordelijkheid jegens de ander) met het domein van het eenzelve schrijven. En Haasse moest ook het beperkte domein van haar huiselijke leven combineren met de publieke persoon die zij inmiddels geworden was. Zij heeft zich dan ook nooit gepresenteerd als enkel schrijfster, enkel moeder of enkel een ‘blikvanger’ in het publieke leven; zij heeft er telkens naar gestreefd deze rollen zo goed mogelijk te verenigen. Het harmoniserende maakt dan ook, naar eigen zeggen, een wezenlijk deel uit van haar karakter.

Dit harmoniserende element komt terug in de manier waarop ze zich in het publieke domein uitspreekt over actuele kwesties. De uitspraken kenmerken zich door nuance, relativisme en begrip voor alle partijen van een conflict. Al deze vormen van engagement komen dan ook voort uit wat zij noemt haar ‘literaire engagement’: schrijven is voor haar een middel om deel te nemen aan de werkelijkheid. Het gaat haar om een individueel, weloverwogen standpunt; om het van alle kanten benaderen van een bepaalde kwestie. Vooral in de interviews die ze geeft, blijft ze duidelijk maken dat ze dit het beste kan doen door middel van de verbeelding. Het schrijven is voor haar dan ook geen vlucht van de actualiteit. Zij wil de actualiteit en het omgaan daarmee verbeelding in een roman. Het verbeelden van het handelen van individuen in bepaalde situaties is voor haar dus iets waaruit juist haar engagement blijkt.

De subjecten van Haasse in *De meermijn* worden geconfronteerd met de eindeloze complexiteit van de werkelijkheid waarin ze zich bevinden. Ze belichamen allemaal bepaalde houdingen die een mens zou kunnen innemen ten opzichte van de werkelijkheid. De opvattingen over de werkelijkheid van één enkel personage, stuiten dan ook op de opvattingen van een ander personage. Met het scala aan al deze verschillende houdingen ten opzichte van de werkelijkheid, laat Haasse zien dat er niet één de juiste is. De mens staat niet in een onveranderlijke houding tegenover de werkelijkheid, integendeel zelfs; de verhouding tussen de mens en de werkelijkheid zoals wij die ervaren is dynamisch. Maar in tegenstelling tot de subjecten van Hermans, wordt het hoofdpersonage van Haasse daar niet door ontmoedigd. Wel is het van wezenlijk belangrijk dat een subject *streeft* naar zelfverwezenlijking, naar een groei uit de dagelijkse werkelijkheid. De personages die dit niet doen, zijn dan ook meteen de meest tragische uit het boek.

Haasse als vormgever, de abstracte auteur in *De meemin*, gaat – vergeleken met Hermans – zachtzinnig om met haar personages. Om haar opvatting van hoe de werkelijkheid in elkaar steekt te

verbeelden, kan Haasse niet anders dan ieder personage een verhaal mee te geven. Ieder subject staat immers in een geheel eigen verhouding tot de werkelijkheid en daarom is het van belang ieders 'kant van het verhaal' weer te geven. Op het niveau van verbeelden, bewandelen de abstracte auteur en het hoofdpersonage dezelfde weg. De manier waarop Sera in *De meermin* haar dichtwerk vormgeeft – namelijk door middel van symbolen – komt terug in de vormgeving van het verhaal waarin Sera een personage is. Dit betekent dat Haasse de werkelijkheid enkel kan opvatten door gebruik te maken van symboliek, van de verbeelding. Dit zien we ook terug in de uitspraken die ze deed in het publieke domein over het schrijven. Schrijven (het onder woorden brengen, het verbeelden) is voor haar immers 'deelnemen aan de werkelijkheid'. De structuur van de roman heeft hier alles mee te maken. Ieder personage 'vertelt' een deel van de werkelijkheid en daardoor krijgt de roman een bijna labyrinthische structuur; het is een zoekplaatje, een puzzel voor de lezer. De lezer weet uiteindelijk hoe alles in elkaar steekt. Het antwoord op de vraag 'wie ben ik?' wordt op het niveau van de structuur beantwoord. Het streven naar begrip van de werkelijkheid levert ook iets op: zonder tot een volledige oplossing te komen, vangt Sera op intuïtieve wijze een glimp op van de allesomvattende werkelijkheid waar haar leven deel van uitmaakt. Het individuele leven van Sera, uitgebeeld in *De meermin*, is symbolisch voor de werkelijkheid waarin ieder mens – iedere lezer – leeft. Ieder individueel leven, zegt Haasse hiermee, maakt deel uit van een werkelijkheid waarin ieder individueel leven met een oneindig aantal (on)zichtbare draden verbonden is aan andere levens.

### 8.3 *Dynamiek tussen de drie dimensies*

Bij Hermans bestaan er grote contrasten tussen de drie dimensies van literaire autonomie. De subjectieve dimensie (totale onmacht van zijn subjecten) staat tegenover de maatschappelijke dimensie (een juist uitermate machtige positie van de polemist). De esthetische dimensie brengt deze twee dimensies met elkaar in verband (de soevereine abstracte auteur verbeeldt de onmacht van zijn personages). We hebben dus de schrijver als personage (onmachtig), de schrijver als speler (bemiddelend) en de schrijver als polemist (machtig). Hoe manifesteert deze literaire autonomie zich bij Haasse?

Bij Haasse ontstaat een heel ander beeld: het lijkt erop dat de drie dimensies juist meer in harmonie met elkaar zijn. Bij de maatschappelijke dimensie zagen we dat ze altijd schipperde tussen twee werelden; die van schrijfster en die van moeder. De personages van Haasse kunnen in het verlengde hiervan worden beschouwd: het streven naar zelfverwezenlijking, de zoektocht naar een eigen ik en de problematiek van een identiteit weerspiegelen de problemen waar Haasse ook mee worstelt. En in de structuur waarin de abstracte auteur het verhaal giet, lezen we dat de zoektocht naar de eigen identiteit zijn vruchten kan afwerpen.

De problematiek van de vrijheid komt bij Haasse in alle drie de dimensies op min of meer dezelfde wijze terug. Haasse zelf bevindt zich op een punt tussen het publieke domein en het beperkte domein van het huishouden. Binnen het domein van het huishouden streeft ze naar de tussen de

plichten van de moeder/echtgenote en het eenzelve schrijven. Haar subjecten dragen deze worsteling uit. Ze belichamen de problematiek van de identiteit in de verschillende houdingen die ze innemen ten opzichte van de werkelijkheid. Op het niveau van het vormgeven komt dit ook terug; Haasse laat maakt ieders 'kant van het verhaal' duidelijk. We kunnen hier dus niet spreken van een verband waarin contrasten met elkaar verbonden worden (Hermans), maar van dimensies die elkaar versterken.

In deze thesis hoop ik een nieuw licht te hebben geworpen op het schrijverschap van Hella Haasse. Juist doordat het model drie dimensies betreft die elkaar veronderstellen, is het mogelijk om niet alleen het geschreven werk te analyseren maar ook Haasse als publiek figuur te behandelen. De dimensies van autonomie zijn in het schrijverschap van Haasse nauw met elkaar verweven en versterken elkaar op ieder punt. Bij haar overheersen niet de contrasten, maar de analogieën. Hierdoor worden de drie dimensies met elkaar verbonden. Daarom is het schrijven voor haar gelijk aan leven:

Al wat ik schrijf, is speurtocht in mezelf en in de werkelijkheid waarvan ik deel ben. Het is géén vlucht uit het leven, géén gedroomd leven. Voor mij is het een poging om het leven beter te begrijpen, er door creativiteit iets aan toe te voegen. Schrijven is meermalen leven [Florquin 1976: 159].

#### 8.4 *Discussie*

Tijdens het schrijven van deze thesis, stuitte ik op een aantal problemen. Het grootste probleem ontstond toen ik het model van literaire autonomie ging toepassen op het schrijverschap van Haasse. Ruiter en Smulders beschrijven het model voornamelijk met betrekking tot Hermans. Dit was het enige referentiepunt dat ik had en dat maakte het moeilijk om concrete deelvragen op te stellen. Bovendien moesten deze deelvragen in principe toepasbaar zijn op iedere auteur. Dit betekende dat ik een abstract model moest concretiseren. Hiervoor kon ik niet altijd terugvallen op de bundel *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt* omdat daarin verschillende auteurs een deel van het schrijverschap van Hermans bespreken. De bundel bevat dus niet één sluitend betoog, maar bestaat uit verschillende essays die niet altijd op elkaar aansluiten. Niet elke dimensie van autonomie werd even uitgebreid en duidelijk geanalyseerd. Dit had tot gevolg dat ik, vooral wat betreft de esthetische dimensie, tegen problemen aanliep. In de bundel beschrijven Ruiter en Smulders wel hoe Hermans met zijn personages omgaat, maar *hoe* ze tot deze beschrijving komen, blijft af en toe onduidelijk. Ik kon alleen uit een paar voorbeelden afleiden hoe ik te werk zou moeten gaan. Het duurde naar mijn mening dan ook relatief lang voordat ik een goed begrip had van wat deze dimensie eigenlijk betekende. De esthetische dimensie werd in deze thesis beschreven aan de hand van de deelvraag 'hoe geeft de abstracte auteur vorm aan het verhaal?'. Deze vraag heb ik proberen te beantwoorden in hoofdstuk zeven, maar weer stuitte ik op een probleem. Ik had beschreven hoe de abstracte auteur te werk ging, maar wat *betekende* dit? Wat *betekent* het als een auteur op dezelfde wijze symboliseert als het hoofdpersonage en wat *betekent* het wanneer op het niveau van de structuur

een allesomvattend verband wordt verwezenlijkt? De esthetische dimensie is in wezen al een abstracte dimensie; het gaat over het vormgeven door de abstracte auteur. Het kostte mij echter moeite om nóg een stap verder te gaan en op dit vormgeven te kunnen reflecteren. Dat is wellicht terug te zien in deze thesis.

Ik heb ervoor gekozen om niet onmiddellijk het begrip ‘autonomie’ te behandelen in het eerste hoofdstuk. Het bleek dat dit concept te gecompliceerd en te breed was om direct mee te beginnen. Daarom heb ik in het eerste hoofdstuk een aantal kaders gegeven om het begrip van een theoretische ‘omlijning’ te voorzien. Deze kaders waren sociologisch, literair-historisch en poëticaal van aard. Zo heb ik vanuit verschillende wetenschapsgebieden een theoretische ‘opstap’ gemaakt voor het concept ‘autonomie’. Hoewel ik mij ervan bewust bleef dat ik deze kaders niet als één geheel kon en wilde weergeven, heb ik ze wel in één hoofdstuk behandeld. Hierdoor wekte ik wellicht toch de indruk een compleet, coherent en eenduidig theoretische geheel te willen geven.

Vervolgens heb ik ervoor gekozen om het ontstaan van de esthetische autonomie, en daarmee een aanzienlijk deel van Kants filosofie en Abrams’ theorie over poëtica’s, te behandelen. In deze thesis ligt de nadruk dus op het ontstaan van de moderne esthetica. Dat had ook anders gekund. Het model van literaire autonomie zoals ik het heb toegepast in mijn scriptie, behelst immers drie dimensies; de maatschappelijke, subjectieve en esthetische dimensie. De maatschappelijke en subjectieve dimensies hadden allebei van een uitgebreidere theoretische basis kunnen worden voorzien. Zo had ik voor de maatschappelijke dimensie de theorie van Siegfried Schmidt, nu slechts beschreven aan de hand van de bundel *Alleen blindgeborenen*, uitgebreid kunnen behandelen. Ook de subjectieve dimensie had van een betere theoretische basis kunnen worden voorzien. Voor deze twee dimensies ben ik echter – uit tijdsgebrek en op aanraden van mijn begeleider – uitgegaan van het onderzoeksmodel dat ik hanteerde, omdat dit model is geconstrueerd op een solide theoretische basis. Het was wellicht te veel geweest om alle theorie die Ruiters en Smulders in *Alleen blindgeborenen* behandelen, uitgebreid te beschrijven.

Ik heb wat betreft de subjectieve en esthetische dimensie slechts één roman behandeld: *De meermin*. Ik heb dit boek gekozen omdat het, vergeleken met Haases andere boeken, nauwelijks werd opgemerkt door de literaire kritiek en de literatuurwetenschap. Hierdoor is het boek voor zover ik weet nog niet eerder grondig geanalyseerd. Haasse zelf heeft wel een aantal keer over dit werk geschreven en gepraat (onder meer in *Persoonsbewijs* en in interviews met Mertens en Roggeman). *De meermin* is een relatief korte roman, waar ontzettend veel in gebeurt en dit maakte het geschikt voor deze thesis. Toch had een andere roman ook volstaan. Het was eveneens interessant geweest om het model van literaire autonomie toe te passen op meerdere romans van Haasse: niet alleen op haar fictieve romans, maar ook op haar historische romans.

Hiernaast zou het wellicht interessant zijn dit model toe te passen op één van de auteurs die Vaessens kwalificeert als 'laatpostmodern'. Zo wordt er niet alleen gekeken naar of de auteur wel of



niet op directe wijze refereert aan de actualiteit, maar komen ook andere aspecten van het schrijverschap in beeld.

Ten slotte heb ik het model van literaire autonomie in deze thesis toegepast op slechts één schrijfster. Dit model bleek, na wat moeilijkheden met het concretiseren ervan, goed toepasbaar op Haasse. Wat deze thesis betreft, heeft het gebruikte onderzoeksmodel een nieuw licht geworpen op het schrijverschap van Haasse. Toch is het wenselijk nog meer schrijvers aan dit model te toetsen. Dan zal blijken of het model inderdaad toepasbaar is op iedere schrijver en vooral of dit ook nieuwe resultaten oplevert.

## Bibliografie

### Primaire literatuur:

- Haasse, H., *De meermin*. 11<sup>e</sup> dr. Amsterdam 2002.
- Haasse, H., *Het dieptelood van de herinnering*. Amsterdam 2003.
- Haasse, H., *Persoonsbewijs*. Brugge/ Utrecht 1976.
- Haasse, H., *Zelfportret als legkaart*. 3<sup>e</sup> dr. Amsterdam 1961.
- Kant, I., *Over schoonheid. Ontledingsleer van het schone*. Inleiding en aantekeningen van Jacques de Visscher. Amsterdam 1978.

### Secundaire literatuur:

- Abrams, M., *Doing Things with Texts. Essays in criticism and critical theory*. New York 1989.
- Abrams, M.H., *The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition*. Londen 1953.
- Auwera, F., *Schrijven of schieten. Interviews*. Antwerpen / Utrecht 1969.
- Bax, S., *De taak van de schrijver. Het poëtische debat in de Nederlandse literatuur 1968-1985*. 's Hertogenbosch 2007.
- Bax, S., 'Heruitvinding van de literaire autonomie. Over literatuur, engagement en autonomie'. In: *De Leeswolf* 2010 jaargang 6, nr. 6.
- Brillenburg Wurth, K, en A. Rigney (red.), *Het leven van teksten. Een inleiding in de literatuurwetenschap*. Amsterdam 2006.
- Brokken, J., *Schrijven*. Amsterdam 1980.

- Diepstraten, J., *Hella S. Haasse. Een interview.* 's Gravenhage 1984.
- Endt, E., *Het festijn van Tachtig. De vervulling van heel groote dingen scheen nabij.* Amsterdam 1990.
- Etty, E., 'Goede romans zijn geëngageerde romans'. In: *NRC Handelsblad* 05-12-2009.
- Etty, E., "Schrijvers durven het publieke debat niet aan". Thomas Vaessens over zijn omstrede pleidooi voor meer literair engagement en zijn strategie om de literatuur te redden'. In: *NRC Handelsblad* 03-07-2009.
- Florquin, J., *Ten huize van... 12.* Orion / Brugge / Davidsfonds, Leuven 1976.
- Fraanje, R., 'Weg uit Amsterdam'. In: *Trouw*, 19-09-2009.
- Groot, de P (red.), *Ik besta in wat ik schrijf. Hella S. Haasse in beeld.* Amsterdam 2008.
- Grunberg, A., 'Ik zal het nihilistische spook zijn'. In: *Vrij Nederland* 18-12-2009.
- Haarsma M, G. Heemskerk en M. Salverda, *Ik maak kenbaar wat bestond. Leven en werk van Hella S. Haasse* (Schrijversprentenboek 35). Amsterdam / Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, Den Haag 1993.
- Harmens, E., en Pfeijffer I., 'Poëzie. Ik wil een bijl. In: *De Volkskrant* 23-05-2009.
- Hart, 't K., 'Het moet van de professor allemaal anders. In: *De Groene Amsterdammer* 08-04-2009.
- Heijne, B., 'Let op het koken van de kreeft'. In: *NRC Handelsblad* 03-04-2009.
- Heinich, N. *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs.* Paris 1996.
- Heinich, N., *Het Van Gogh-effect en andere essays over kunst en sociologie.* Amsterdam 2003.

- Hemel van den E., M. Ponte en S. Vriezen, 'Een postmodernisme met tanden'. In: *De groene Amsterdammer* 06-05-2009.
- Hermsen, J., 'Een moord op de literatuur'. In: *De Groene Amsterdammer* 06-05-2009.
- Heumakers, A., 'A pattern in nineteenth-century literature'. In: Heusden, van B. en Korthals Altes, L., *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*, Leuven 2004.
- Heumakers, A., 'De werkelijkheid blijft groeien'. In: *NRC Handelsblad* 19-11-2004.
- Heumakers, A. 'Een en al distantie en betrokkenheid. Actualiteit en engagement in de 'fictieve' romans van Hella S. Haasse'. In: Heumakers A., A. Mertens en P. van Zonneveld (red.), *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en context*. Amsterdam 2006.
- Heumakers, A., A. Mertens en P. van Zonneveld (red.), *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en context*. Amsterdam 2006.
- Heusden, van B. en Korthals Altes (red.), L., *Aesthetic Autonomy: Problems and Perspectives*, Leuven 2004.
- Heynders, O., 'Wiens verhaal is het? Willem Frederik Hermans en Hella S. Haasse'. In: Ruiters, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 165-182.
- Mertens, A., *Retour Grenoble*. Amsterdam 2003.
- Meijer, I., *De interviewer en de schrijvers*. Amsterdam 2003.
- Meijer, I.A., *Het persoonlijke word politiek: feministische bewustwording in Nederland 1965-1980*. Amsterdam 1996.
- Möring, M., 'Literatuur mag best reactionair zijn'. In: *NRC Handelsblad* 24-04-2009.
- Nuchelmans, A., 'Boekenprogramma's op de Nederlandse televisie. Waar is ...Adriaan van Dis?' In: *Boekman* 66 (2006).

- Paardt, van der R., *Laudatio. Uitgesproken door de voorzitter, Dr. R.Th. van der Paardt, bij de benoeming van Hella S. Haasse tot erelid van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde*. In: Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden, 1990-1991. Register op de levensberichten 1980-1990. Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, Leiden 1992.
- Peeters, C., 'Conjunctuurridder'. In: *Vrij Nederland* 20-03-2009.
- Peeters, C., 'Thomas Vaessens' literaire populisme'. In: *Vrij Nederland* 15-05-2009.
- Peters, A., *De handboog der verbeelding. Arjan Peters in gesprek met Hella S. Haasse*. Amsterdam 2007.
- Reisel, W., 'Wat bezielt de mens?'. In: *De Groene Amsterdammer* 22-04-2009.
- Reugebrink, M., 'Niks mis met binnenvetters'. In: *Trouw* 10-10-2009.
- Rijghard, R., 'Blaffend ten strijde tegen de inhoud. Opstellen over de dichtende avant-garde'. In *NRC Handelsblad* 16-04-2006.
- Roggeman, W., *Beroepsgeheim 6*. Antwerpen 1992.
- Ruiter, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009.
- Ruiter, F., en W. Smulders, 'Het autonome schrijverschap van Willem Frederik Hermans. Een inleiding'. In: Ruiter, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p.7- 31.
- Ruiter, F., en W. Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840- 1990*. Amsterdam/ Antwerpen 1996.
- Ruiter, F., en W. Smulders, 'Van moedwil tot misverstand, van Dorleijn tot Vaessens. Kritische kanttekeningen uit het veld'. In: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 126-1 (maart 2010).

- Schenke, M., 'Verwend door de goede fee'. In: *Algemeen Dagblad*, 13-12-2008.
- Schmidt, A. M. G., H. Freezer en M. Heijermans (red.), *Kwaad bloed; reacties van tien vrouwen op het studentenverzet*. Amsterdam 1969.
- Smulders, W., '“Polemisch mengelwerk”: Hermans geeft een lesje in autonome literatuur'. In: Ruiters, F., en W. Smulders (red.), *Alleen blindgeborenen kunnen de schrijver verwijten dat hij liegt. Over het schrijverschap van Willem Frederik Hermans*. Amsterdam 2009, p. 81-135.
- Storm, A., 'Tendentieus en leugenachtig'. In: *De Groene Amsterdammer* 15-04-2009.
- Truijens, A., 'Haasse voor iedereen'. In: *Elsevier* 18-3-1994.
- Truijens, Hella S. Haasse. *Draden trekken door het labyrint*. Nijmegen 1997.
- Vaessens, T., *Ongerijmd succes*. Nijmegen 2006.
- *Van Dale; groot woordenboek der Nederlandse taal*. Door G. Geerts en C.A. den Boon. Etymologie door N. van der Sijs. 13e, herz. dr. Utrecht etc. 1999. 3 dln.
- Vries, de G., 'Vaessens klinkt als muziek in mijn oren. In: *NRC Handelsblad* 24-04-2009.
- Vullings, J., 'Interview P.F. Thomése en Robert Vuijsje. 'Het is toch: de schaamte voorbij''. In: *Vrij Nederland* 15-12-2009.
- Wispelaere de, P., *Het Perzische tapijt*. Antwerpen 1966.

#### Internetbronnen:

- Fonds voor de letteren:  
[http://www.fondsvoordeletteren.nl/mod.php?mod=userpage&page\\_id=8&menu=3502](http://www.fondsvoordeletteren.nl/mod.php?mod=userpage&page_id=8&menu=3502), voor het laatste bezocht op 24-11-2010.

- Gool, van J., 'Virtueel museum voor jarige Hella Haasse. Te zien op: <http://nos.nl/artikel/67498-virtueel-museum-voor-jarige-hella-haasse.html>, voor het laatst bezocht op 04-12-2010.
- Juryrapport van de Prijs der Nederlandse Letteren 2004, te lezen op [http://taalunieversum.org/taalunie/lees\\_het\\_juryrapport\\_van\\_de\\_prijs\\_der\\_nederlandse\\_letteren\\_2004/](http://taalunieversum.org/taalunie/lees_het_juryrapport_van_de_prijs_der_nederlandse_letteren_2004/)

#### Video- en radiofragmenten:

- Hella S. Haasse in een interview naar aanleiding van het openen van het Hella Haasse museum. Te zien op: [http://wn.com/Hella\\_Haasse](http://wn.com/Hella_Haasse), voor het laatst bezocht op 04-12-2010.
- Interview met Elsbeth Etty naar aanleiding van de opening van het Hella Haasse museum. Te zien op <http://www.literatuurplein.nl/persdetail.jsp?persId=182&pMode=auteur&pFuzzy=0&pTekst=haasse>, voor het laatst bezocht op 04-12-2010.
- *Markant*, uitgezonden door de NOS op 06-03-1990 spreekt Haasse met Antoine Bodar over het ontstaan van *Een nieuwer testament*. Dit fragment is terug te vinden in het Hella Haasse museum.
- Pam, M., 'Het vierde leven'. Televisieportret van Hella S. Haasse door Max Pam voor het programma *Het uur van de wolf* (NOS), uitgezonden op 03-12-2004.
- *Van Dis in de Ijsbreker*. Uitgezonden door de VPRO op 18-11-1990. De betreffende passage is te vinden in het Hella Haasse museum.

## Bijlage 1 – Chronologisch overzicht van prijzen en onderscheidingen voor Hella S. Haasse

- 1948: Novelleprijsvraag CPNB (*Oeroeg*)
- 1958 ontvangt zij de Nationale Atlantische prijs (*De Ingewijden*),
- 1960 de Internationale Atlantische prijs voor hetzelfde werk,
- 1961 de Prijs van de Stichting Kunstenaarsverzet 1942-1945 (oeuvre),
- 1962 de Visser Neerlandiaprijs (toneelstuk *Een draad in het donker*),
- 1977 de Litteraire Witte Prijs (*Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven*),
- in 1981 de Constantijn Huygensprijs (oeuvre), in
- 1983 de P.C. Hooft prijs (oeuvre),
- in 1985 de dr. J.P. van Praagprijs (oeuvre),
- 1984: Onder auspiciën van de Académie Française wordt Hella S. Haasse bekroond met het 'Diplôme de médaille Argent', van de Franse stichting Arts, Sciences, Lettres, voor haar boek *Ogenblikken in Valois* (1982).
- In 1987 wordt Hella S. Haasse benoemd tot buitenlands ereid van de Belgische Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde (KANTL) in Gent.
- in 1988 een eredoctoraat in de Letteren aan de Universiteit Utrecht.
- 1991: In mei wordt aan de schrijfster het ereidmaatschap van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde toegekend.
- 1992: In april ontvangt Hella S. Haasse uit handen van koningin Beatrix de Eremedaille voor Kunst en Wetenschap in de Huisorde van Oranje.
- *Heren van de thee* wordt in 1993 genomineerd voor de AKO-literatuurprijs en voorgedragen voor de Europese literatuurprijs
- en wordt in hetzelfde jaar gelauwerd met de Publieksprijs.
- In 1995 ontvangt ze de Annie Romeinprijs (oeuvre)
- en een eredoctoraat aan de Katholieke Universiteit Leuven.
- In 1995 ontvangt Hella S. Haasse van het Franse ministerie van Cultuur de onderscheiding Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres, en vervolgens de hogere onderscheiding Commandeur.
- In 1996 ontving zij van de Chileense overheid de Gabriela Mistral-medaille (oeuvre)
- en de Vlaamse PEN-prijs.
- In 1999 wordt Haasse door lezers van het *Gelders Dagblad* verkozen tot 'schrijfster van de eeuw'.



- In 2000 wordt zij door het Franse ministerie van Cultuur bovendien benoemd tot Officier de l'Ordre de la légion d'honneur - een eer die slechts weinig Nederlandse schrijvers krijgen.
- 2003: Ns Publieksprijs (*Sleuteloog*)
- 2003: Dirk Martensprijs (*Sleuteloog*)
- 2004: Prijs der Nederlandse Letteren (oeuvre)
- 2007: De planetoïde 10250, ontdekt in 1971 door onder anderen dr. Ingrid van Houten-Groeneveld, wordt als eerbetoon vernoemd naar Hella S. Haasse.

Bijlage 2 – Foto in *De Telegraaf* 30-03-1957.

'Artistiek bezoek van 17 prominente auteurs'.



Op het Boekenbal in de Stadsschouwburg te Amsterdam, maart 1955. Rechts van Haasse Hent van der Horst, die dat jaar benoemd was tot adjunct-directeur van de Collectieve Propaganda van het Nederlandse Boek (CPNB). Wim Schouten, toenmalig directeur van De Bezige Bij en Commissielid van de CPNB, haalt in *Een vak vol boeken* (1988, p.152) herinneringen op aan de vroege Boekenfeesten in de Stadsschouw-

burg: 'Het had iets van een jaarlijks terugkerend Bevrijdingsfeest. De jonge Frits Müller speelde er met zijn dixielandbandje. Ik swingde met Wampie van Bob den Doolaard en Hella Haasse, op wie ik bijna verliefd werd. Het strikje van Rita Dalvano was er altijd en speelde hartstochtelijk nog een uur na sluitingstijd door voor de onverbeterlijke feestgangers.'

Foto Nico Jesse. Collectie CPNB fotoarchief, Amsterdam

Schrijvers bijeen in de Tropische Plantenkas van Artis, Amsterdam 1957. De foto verscheen in *De Telegraaf* van zaterdag 30 maart 1957 onder de titel 'Artistiek bezoek van 17 prominente auteurs'. De auteurs lieten zich op verzoek van

de redactie van *De Telegraaf* portretteren, om de nieuwsgierigheid van de lezer naar het uiterlijk van veelgelezen schrijvers te bevredigen. 'Hun namen hebben de vertrouwde van veelgelezen boeken in een kast. Aan deze namen verbindt een ieder een ander uiterlijk en ziet zijn dichter of zijn romancier in de gestalte, die de lectuur en de fantasie hebben opgeroepen. Litteratoren leven in onze taal, in onze gesprekken, maar hun uiterlijk is ons vreemd. Eenzelvig als zij veelal zijn, en geabsorbeerd met zichzelf en met hun werk, vertonen zij zich weinig in het openbaar.' V.l.n.r. Gerard den Brabander, Bert Voeten, F. Bordewijk, Clara Eggink, J.W.F. Werumeus Buning, François Pauwels, Jan Willem Hofstra, Bertus Aafjes, Henriëtte van Eyk, H.W. J.M. Keuls, J. C. Bloem, Clare Lennart, Johan Fabricius, Ed. Hoornik, Jeanne van Schaik-Willing, Hella S. Haasse en Willy Corsari. Foto Paul Huf. Collectie Letterkundig Museum

