

Rosemarie Buikema en Lies Wesseling

HET HEILIGE HUIS

*De gotieke vertelling in de
Nederlandse literatuur*

OVER HET WERK VAN
WILLEM FREDERIK HERMANS,
GERARD REVE, HELLA S. HAASSE,
HELGA RUEBSAMEN,
RENATE DORRESTEIN,
HERMAN FRANKE

Amsterdam University Press

Het heilige huis

HET HEILIGE HUIS

De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur

Rosemarie Buikema en Lies Wesseling

Amsterdam University Press

Omslagontwerp: Mesika Design, Hilversum
Ontwerp binnenwerk: Hanneke Kossen, Amsterdam

ISBN 13 978 90 5356 948 1

ISBN 10 90 5356 948 0

NUR 617

© Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006

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

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

Inhoud

- Inleiding: Het verloren huis** 7
- Interpretatiekaders 9
 - De gotieke vertelling in Nederland 11
- 1 De gotieke vertelling als huivermachine** 17
- 1.1 Een typering van de gotieke vertelling 18
 - 1.2 Culturele functie 21
 - 1.3 Wat betekent ‘gothic’? 25
 - 1.4 Literaire vormgeving 27
 - 1.5 De Nederlandse situatie 29
- 2 Verschijningsvormen van de gotieke vertelling in de negentiende-eeuwse literatuur** 33
- 2.1 Experimenterende wetenschap in de gotieke vertelling 33
 - 2.2 Imperialisme en kolonisatie 37
 - 2.3 Publiek versus privé 43
 - 2.4 Psychologisering 48
 - 2.5 De Nederlandse situatie 50
- 3 De keerzijde van wederopbouw en maakbaarheid** 55
- 3.1 De opmars der deskundigen 56
 - 3.2 Een gotieke poëtica 58
 - 3.3 Een onvertelbaar verhaal 63
- 4 De verborgen bronnen van Hella Haasse en Helga Ruebsamen** 67
- 4.1 Het manuscript en de onbetrouwbare verteller 68
 - 4.2 Het gotieke kind 73
 - 4.3 De herinnering aan Indië 82

5	De gewelddadige vrouwen van Renate Dorrestein	89
5.1	De echo's van <i>Jane Eyre</i> in <i>Het hemelse gerecht</i> en <i>Een sterke man</i>	89
5.2	Gotieke elementen in <i>Ontaarde moeders</i> en <i>Een hart van steen</i>	92
5.3	Cultuurkritisch potentieel van de <i>homely gothic</i>	97
Epiloog	103	
	De wolfstenen van het multiculturele drama	104
	Toekomstmuziek	107
Noten	109	
Bibliografie	117	
Register	123	

Inleiding

Het verloren huis

Ik keek voor de laatste maal om naar het huis. Alle ruiten waren uit de spinningsgebarsten. Ik zag armzalig dood riet in bossen naar beneden hangen uit de gebroken plafonds die de hemel hadden voorgesteld. Ik keek het huis diep in de doodzieke keel.

Het was of het ook aldoor komedie had gespeeld en zich nu pas liet zien zoals het in werkelijkheid altijd was geweest: een hol, tochtig brok steen, inwendig vol afbraak en vuiligheid.

(W.F. Hermans, *Het behouden huis*)

Een huis met uitpuilende ingewanden, een open wond. Dit obscene beeld vormt de climax van een schokkende reeks ontluisteringen die een villa van aristocratische allure degraderen tot een onbewoonbare ruïne in W.F. Hermans' verhaal *Het behouden huis* (1951). Het verhaal volgt de lotgevallen van een partizaan die in de nadagen van de Tweede Wereldoorlog tevergeefs tracht aan de geschiedenis te ontsnappen. Na jarenlange omzwervingen ziet de moegestreden soldaat de kans schoon om zich te verschansen in een luxueus landgoed dat nog niet is geschon- den door de verschrikkingen van de oorlog. De weldadige weelde van de villa is een verademing na de anarchie en het geweld van de oorlog. Hij deserteert. In de luwte van de villa hoopt hij zijn verleden achter zich te kunnen laten en eindelijk rust te vinden in genoeglijke huiselijke routines.

Het huis is moeilijk te doorgronden. Het lijkt verlaten, maar helemaal zeker is dat niet. Het is nog niet verstoofd, een pan soep pruttelt op het fornuis. Het huis bevindt zich in een raadselachtige schemerzone tussen verleden en heden, verlaten en bewoond, bezielde en onbezielde. De dingen in het huis lijken te kunnen spreken, hoewel ze voorlopig verkiezen om er het zwijgen toe te doen. Het is niet onmiddellijk duidelijk hoeveel kamers de villa telt. Bovendien herbergt het een geheimzinnige, hermetisch afgesloten ruimte. De ramen zijn ondoorzichtig. Eerst glanzen ze onheilspellend als een 'groot blad gepolijst rood koper', na zons- ondergang zijn ze alleen nog diepzwart.¹ De villa lokt met haar huiselijk comfort,

maar vertoont tegelijkertijd sinistere trekjes. De geknotte plataan voor het huis 'leek op een galg met plaats voor een hele familie.'²² Deze morbide zin is tegelijkertijd een van de zeer zeldzame verwijzingen naar de ongetwijfeld voorname familie die dit huis tot voor kort moet hebben bewoond. De indringer geeft zich niet graag rekenschap van het feit dat dit landgoed natuurlijk toebehoort aan een hoogburgerlijk, zo niet adellijk geslacht. In plaats daarvan waant hij zichzelf 'de zoon des huizes'. De oorlog heeft immers alle rechtmatige eigendomsverhoudingen verstoord.

Helaas blijkt de rust van de partizaan van korte duur. Hij is nog maar nauwelijks in de villa ingetrokken of er klopt een Duitse kolonel op de deur, die de partizaan houdt voor de eigenaar en het huis vordert voor inkwartiering van zijn soldaten. Deze soldaten zijn de eersten in een verwarrende rij van bezoekers, die al dan niet met geweld aanspraak maken op het huis. Na de Duitse soldaten maakt een echtpaar van middelbare leeftijd zijn opwachting, naar alle waarschijnlijkheid de wettige eigenaren van het landgoed. Ze worden gedood door de partizaan. Vervolgens verschaft een zesennegentigjarige man zich toegang tot de afgesloten kamer met een sleutel die in zijn bezit is. Hij moet dus ook een lid zijn van de familie die de villa voor de oorlog bewoonde. Terwijl de partizaan zijn hersens afpijnt met de vraag hoe hij deze verschijning moet uitleggen aan de Duitse bezetters lost zijn probleem zichzelf op. Het oprukkende Russische leger verovert de badplaats waar de villa deel van uitmaakt en doodt de Duitse soldaten. Hiermee worden de zaken er echter niet beter op. De partizaan is genoopt om zijn uniform weer uit de kast te halen en daarmee is hij terug bij af.

Als in een duivelse kringloop verschijnen zijn oude strijdmakkers ten tonele. Ze richten een orgie van vernieling aan. Zonder een enkele scrupule vernietigen ze de talrijke cultuurgoederen die de villa rijk is. Antieke serviezen worden tot pulver gestampt. Portretten van voorvaders worden uitgesneden en tot maskers omgetoverd. De vleugel wordt verbouwd tot martelwerktuig voor de kolonel, de enige Duitse soldaat die nog niet was gesneuveld. De zeldzame collectie tropische vissen, het 'geheim' van de afgesloten kamer, wordt in antieke roemers gepropt, waarna zowel de glazen als hun inhoud ten onder gaan. De engeltjes van de overdadig geornamenteerde plafonds zweven opeens los in de ruimte. Als de partizanen zich eindelijk hebben uitgeleefd trekken ze weg. De hoofdpersoon voegt zich als vanzelfsprekend bij hen. Wanneer hij een laatste blik werpt op het huis waar hij kort tevoren nog geborgenheid hoopte te vinden, stoort het hem dat de buitenkant van het huis niet toont hoezeer de binnenkant geschonden is. Ten einde raad maakt hij het karwei af door een granaat naar binnen te werpen.

De ontknopning van het verhaal verloopt via een voortdurende herdefiniëring van de tegenstelling tussen orde en chaos. Wat aanvankelijk ordelijk leek wordt onthuld als een bedrieglijke façade voor chaos, terwijl de voorbodes van chaos hoeders van orde en beschaving blijken te zijn. De rijk geornamenteerde villa, een schuiloord voor het beste wat de westerse kunst en cultuur heeft voortgebracht, wordt uiteindelijk te kijk gezet als een tochtig hol. De hermetisch afgesloten kamer waar de kat iedere nacht voor staat te krijsen blijkt geen sporen van onuitsprekelijke misdaden te verstoppen, zoals men zou verwachten, maar een ‘uniek cultuurgoed’,³ te weten aquaria vol zeldzame tropische vissen. De Duitse soldaten die heel Europa in de chaos wisten onder te dompelen zijn een toonbeeld van discipline, verfijning en ontwikkeling. Ze scheren zichzelf iedere dag, spelen uitsluitend klassieke muziek op de piano en gaan altijd keurig op tijd naar bed. Zij laten het huis intact. De ‘bevrijders’ gedragen zich daarentegen als een losgeslagen horde Hunnen die werkelijk nergens voor terugdeinst.

Interpretatiekaders

Het ogenschijnlijk veilige, maar ook uiterst kwetsbare huis vormt niet alleen het decor waartegen deze strijd tussen cultuur en barbarij wordt uitgevochten, zij belichaamt deze oppositie ook op symbolische wijze. Het monument van cultuur en beschaving is feitelijk niet meer dan een willekeurig samenraapsel van een stuk of wat natuurelementen: wat losse rietstengels en een paar brokstukken steen. Het huis wasemt de suggestie van veiligheid uit, maar de galg staat van meet af aan klaar voor de lijken die er tegen het einde van het verhaal ook daadwerkelijk aan bungelen.

De voortdurende verwisselingen van ‘orde’ en ‘chaos’ compliceren ook het verloop van de tijd. De vector van de tijd valt niet eenduidig te bepalen. De hoofdpersoon probeert zich van zijn verleden te ontdoen, maar wanneer hij door de komst van het Rode leger wordt gedwongen om zijn smerige Russische uniform weer aan te trekken onttaardt lineariteit in kringloop: ‘Daar stond ik, precies zoals ik begonnen was, een smerige soldaat op de tapijten tussen de marmerwanden van een vreemd huis. De tijd had de helling niet kunnen nemen en rolde terug.’⁴ De tijd lijkt op de steen van Sisyphus. De partizaan hoopt de last van zijn verleden van zich af te kunnen wentelen. In plaats daarvan wordt hij eronder verpletterd. Het valt nauwelijks vast te stellen wat nu als ‘voortgang’ en wat als ‘achteruitgang’ opgevat moet worden in dit verhaal. Is de toetreding tot het huis een voortgang van oorlogsgeweld naar de orde van de beschaving, of is het een regres-

sieve beweging vanuit de wereld van plicht en handelingsbekwaamheid naar een nauwelijks bewuste zijnsmodus? Is de overwinning op de Duitsers een herstel van orde, of krijgen primitivisme en barbarij nu pas goed de overhand?

De zorgvuldig geregisseerde chaos van *Het behouden huis* nodigt uit tot uiteenlopende interpretaties. De novelle kan bij voorbeeld geduid worden in psychoanalytische termen. Het verlangen van de partizaan om zich te verschansen in het huis vertoont regressieve trekken. Hij trekt zich terug uit de buitenwereld om op te gaan in een toestand van gedachteloze, ogenschijnlijk eeuwigdurende herhaling. Zoals de partizaan tegen de kat zegt: 'Er mag niets veranderen (...) wij blijven hier. Alles blijft zoals het is.'⁵ Hij wordt gedreven door thanatos, doodsdrift, en het is dan ook niet verwonderlijk dat hij de veilige geborgenheid van het huis regelmatig met de dood associeert, bijvoorbeeld als hij in bad ligt: 'Toen ik er enige minuten in had gelegen, kreeg ik de indruk dat er een verstenende werking van uitging. Ik zou langzaam inslapen.'⁶ Even later maakt hij gewag van de sensatie dat hij langzaam maar zeker verandert in een 'zwavelgele mummie'.⁷ Doodsdrift manifesteert zich hier als het regressieve verlangen om terug te keren tot de moederschoot, en daarmee tot de stoffelijke eindigheid. Het feit dat de mens is geboren uit een vrouw herinnert ons aan ons nederige begin en daarmee ook aan ons onvermijdelijke einde dat hooguit tijdelijk uitgesteld kan worden: as tot as en stof tot stof. Het huis symboliseert binnen een psychoanalytisch interpretatiekader het moederlichaam: veilig, geborgen en uitnodigend, maar ook griezelig. De partizaan probeert als een onverschrokken Oedipus rivalen die ook aanspraak menen te kunnen maken op dit moederlichaam uit de weg te ruimen. Maar het is als een strijd met een veelkoppig monster. Nauwelijks heeft hij de ene rivaal uit de weg geruimd of de volgende dient zich al weer aan. Wanneer hij uiteindelijk moet accepteren dat de veilige haven voor hem ontoegankelijk blijft, neemt hij vanuit frustratie wraak door het object van zijn verlangen voorgoed te vernietigen.

Het behouden huis kan ook worden begrepen als een vorm van cultuurkritiek. In dit geval vormt de verwarring van deze novelle het contrapunt bij het maakbaarheidsoptimisme van de naoorlogse wederopbouw. De ontaarding en anarchie van de oorlog maken de instandhouding van het huis onmogelijk, zo impliceert de novelle, waarbij het huis de drager is van een traditie, een stelsel van culturele vanzelfsprekendheden, normen en waarden. De oorlog heeft ons echter laten zien dat cultuur en beschaving slechts wankele staketsels zijn die agressieve en destructieve driften niet kunnen stuiten. Gezinsherstel, huiselijkheidsideologie, zelfopoffering, tucht en ascese, gezinsherstel, huiselijkheidsideologie, zelfopoffering, tucht en ascese, gezinsherstel, huiselijkheidsideologie, moeten in het 'licht' van de oorlog worden gezien als anachronismen. De nawerking van Hermans' verhaal ondermijnt het heilige huis van de naoorlogse opwaardering van het gezinsleven.

Een gezin dat werkelijk zou kunnen fungeren als hoeksteen van de samenleving, als ruggengraat van beschaving en cultuur, lijkt even zeldzaam als de verborgen collectie tropische vissen in het verloren huis.⁸

Het is niet nodig en al helemaal niet wenselijk om te kiezen tussen de vele betekenis mogelijkheden van deze novelle. Het is wel van belang om te beseffen dat de betekenisrijkdom van *Het behouden huis* mede veroorzaakt wordt door de lange literaire voorgeschiedenis van de motieven waaruit het verhaal is opgebouwd. *Het behouden huis* kan worden opgevat als een echokamer waarin klanken uit oudere literaire werken resoneren. Deze echo's versterken de meerduidigheid van de literaire tekst. De zwarte kat die met zijn nachtelijk gejammer het geheim van de afgesloten kamer dreigt te verraden doet denken aan de griezelverhalen van Edgar Allan Poe. De partizaan die het plotsklapse opdoemen van de zesennegentigjarige man in de afgesloten zolderkamer wil verklaren aan de Duitse bezetter als 'mijn krankzinnige ongelukkige grootvader die mij niet herkende,'⁹ levert daarmee een haast komische variant op het motief van *the madwoman in the attic*¹⁰ dat afkomstig is uit Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1846). Met het motief van het afgelegen huis en de afgesloten kamer zijn we reeds vertrouwd sinds Charles Perraults *Blauwbaard* (1697). Ook aan dit motief weet Hermans een humoristische draai te geven doordat bij ontsluiting van deze geheime kamer geen tekenen van wanorde aan het daglicht treden, zoals de lijken van onschuldig vermoorde echtgenotes of bloedverwanten, maar van ultieme orde: een verzameling uiterst zeldzame tropische vissen die nog net in leven zijn gebleven.

Het ondoorgronde huis, dat deels veilig, deels bedreigend, deels uitnodigend, deels verboden is en aldus een zinnebeeld is voor de fragiele orde van de beschaving, vormt reeds sinds de achttiende eeuw het onmisbare decor van de zogenaamde *gothic novel*. In feite behoren alle hierboven genoemde motieven tot de conventies van dit genre. De problematiek rondom afstamming en rivaliserende claims op overerfde landgoederen is eveneens een onmisbaar onderdeel van het repertoire van de *gothic novel*. Bezien in dit licht is de partizaan die zich uitteeft voor 'de zoon des huizes' en wettige erfgenamen zonder pardon uit de weg ruimt de zoveelste *usurper* in een lange reeks voorgangers die begint bij Horace Walpoles *The Castle of Otranto* (1764).

De gotieke vertelling in Nederland

Veelzeggend genoeg kent de Nederlandse taal geen equivalent voor de uitdrukking *gothic novel*, in tegenstelling tot het Duits (*Schauerroman*) en het Frans

(*roman frénétique*). Het is dan ook ongebruikelijk om Nederlandse literaire verschijnselen in verband te brengen met dit genre. Hella Haasse heeft ooit de romans van Renate Dorrestein als ‘gothieke vertelsels’¹¹ getypeerd, en de term valt af en toe in recensies van romans van Thomas Rosenboom, maar verder dan een incidentele, terloopse opmerking komt het niet. Deze stand van zaken is heel verklaarbaar. Terwijl de *gothic novel* floreerde in de Engelse, Amerikaanse, Duitse en Franse literatuur, lijkt de Nederlandse literatuur zich tot diep in de twintigste eeuw te onthouden van dit omstreden genre. Weliswaar verschenen er de nodige vertalingen, maar producten van eigen bodem lijken nagenoeg non-existent.

In deze inleidende studie willen wij echter de stelling verdedigen dat deze situatie verandert tijdens de jaren vijftig van de vorige eeuw. Aanvankelijk eigenen vooral Willem Frederik Hermans en Gerard van het Reve zich literaire strategieën en motieven uit deze traditie toe, later volgen onder anderen Renate Dorrestein, Helga Ruebsamen, Vonne van der Meer, Frans Kellendonk, Thomas Rosenboom en Herman Franke. De Nederlandse literatuur maakt in dit opzicht deel uit van een omvangrijke internationale trend. Alle regionen van de republiek der letteren brengen tijdens de latere twintigste eeuw gotieke vertellingen voort: *low brow* (Victoria Holt, Susan Howatch) *middle brow* (Ruth Rendell, Stephen King) en *high brow* (Toni Morrison, Margaret Atwood).

Daarnaast moet men constateren dat het gotieke zich inmiddels heeft ontwikkeld van een literair genre tot een culturele modus, die niet meer aan een specifiek genre of medium gebonden is. *Gothic* verwijst sinds de laatste eeuwwisseling tevens naar een specifieke subcultuur, die wordt gekenmerkt door een voorkeur voor een bepaald soort muziek (*goth rock*, die zich op zijn beurt weer laat inspireren door invloedrijke gotieke auteurs zoals Edgar Allan Poe), een nauwkeurig gecodeerde kledingstijl, en een *party circuit* waarin de desbetreffende kleding en muziek genoten en vertoond kan worden. Vandaag de dag is er tevens sprake van een hausse aan gotieke films en computergames en ook in het domein van de beeldende kunst heeft de term zijn beslag gekregen. Zo zijn bepaalde fotocollages van Cindy Sherman bij herhaling in verband gebracht met het inmiddels haast clichématige complex van gotieke motieven.¹²

De alomtegenwoordigheid van de gotieke modus in de laat twintigste-eeuwse en vroeg eenentwintigste-eeuwse cultuur heeft een intensieve wetenschappelijke bemoeienis met de literaire *gothic* ontketend in de Engelstalige literatuurbe-schouwing. Hiermee werd het genre voor het eerst in zijn lange geschiedenis serieus genomen. Sinds de jaren tachtig beschikken we over nieuwe visies op klassiekers zoals Ann Radcliffe, Horace Walpole, Matthew Lewis, Mary Shelley en de gezusters Brontë,¹³ literatuurhistorische beschrijvingen van de opkomst,

transformatie en rehabilitatie van de *gothic novel* sinds de achttiende eeuw,¹⁴ signalementen van *gothic novels* in de hedendaagse literatuur,¹⁵ peilingen van de internationale reikwijdte van dit genre (men heeft inmiddels Schotse, Ierse, Duitse, Franse, Amerikaanse, Canadese, Australische varianten beschreven),¹⁶ en sinds de laatste eeuwwisseling verschijnen er zelfs handboeken over dit genre.¹⁷ Deze internationale academische bedrijvigheid vormt een schril contrast met de Nederlandse situatie, waarin vraagstukken omtrent de aan- of afwezigheid van de gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur tot dusverre nagenoeg onbesproken zijn gebleven.

Het lijkt ons om verschillende redenen de moeite waard om de gotieke vertelling op te nemen in het kritische vocabulaire van de neerlandistiek. Om te beginnen doen we hiermee recht aan het gegeven dat Nederlandse auteurs zich niet alleen door dito voorgangers laten inspireren. Met andere woorden, ook al heeft de Nederlandse literaire traditie lange tijd geen gotieke vertellingen van enige betekenis voortgebracht, dan neemt dit nog niet weg dat er op dit moment wel degelijk sprake kan zijn van een significante omslag. Schrijvers zijn vrij om zelf hun literaire verwanten uit te zoeken, en deze vrijheid beperkt zich niet tot de grenzen van hun eigen taalgebied. Zij geven, zo zal nog blijken, deze verwantschapsrelaties dikwijls zelf aan in hun werk door middel van citaten, toespelingen, pastiches en parodieën, waarvan we al enkele signaleerden in Hermans' novelle. Wie enigszins vertrouwd is met het culturele erfgoed van de gotieke vertelling kan de vele toespelingen op bekende voorbeelden van dit genre ook in andere vertegenwoordigers van de hedendaagse Nederlandse literatuur nauwelijks missen. Het kader van de gotieke vertelling biedt dus de mogelijkheid een specifiek facet van de internationale context van de Nederlandse literatuur uit te lichten.

In de tweede plaats richt de keuze om bepaalde Nederlandse romans te contextualiseren als gotieke vertellingen de aandacht op de expliciet literaire aspecten van het werk. Stijl, compositie en motiefkeuze treden op de voorgrond, idiosyncratische biografische elementen verdwijnen naar de achtergrond. Deze verdeling van aandacht is met name opportuun voor een goed begrip van het werk van vrouwelijke auteurs. Hermans en Reve hebben nooit hoeven lijden onder een gebrek aan belangstelling voor de stilistische kwaliteiten van hun werk, maar er bestaat daarentegen een hardnekkige neiging om vrouwelijke auteurs te benaderen als geïsoleerde fenomenen die vooral om biografische redenen interessant zouden zijn. Vele vrouwelijke auteurs genieten de nodige belangstelling voor hun persoon, terwijl de manieren waarop hun werk bijdraagt aan de voortzetting van literaire tradities nauwelijks wordt onderzocht.

Ter illustratie: wanneer Helga Ruebsamen een zeventienjarige periode van stilte doorbreekt met de verhalenbundel *Op Scheveningen* (1988) en als gast optreedt in het televisieprogramma van Adriaan van Dis, lijkt de interviewer vooral geïnteresseerd in de overeenkomst tussen leven en werk van de schrijfster. Hoewel de kracht van Ruebsamens verhalen onmiskenbaar ligt in haar stijl, lijkt Van Dis slechts uit te zijn op de beantwoording van de vragen waarmee hij zijn gast bij het publiek introduceerde: ‘Wie is Helga Ruebsamen? Waar ontmoet de schrijfster de kleurrijke figuren die haar verhalen bevolken? Naar verluidt hebben de zusjes uit Marlot (twee verhaalpersonages die zich in *Op Scheveningen* vrolijk de dood in drinken) echt bestaan? Hoe is het in werkelijkheid met hen afgelopen? Drinkt de schrijfster zelf ook nog zoveel? Hoe is het haar gelukt van de drank af te komen? Heeft zij daarom zeventien jaar gezweven?’ En zo verder.

Renate Dorrestein overkomt iets soortgelijks wanneer zij zes jaar later te gast is in de literaire salon van Michael Zeeman, bij gelegenheid van de verschijning van *Een sterke man*. De roman wordt vooral als een autobiografisch document besproken. Inderdaad, zo beaamt Dorrestein, zij bezocht ooit zelf een kunstenaarskolonie en, ja, ook zij houdt er saillante denkbeelden op na omtrent de ‘historisch zo gegroeide’ verhoudingen tussen de seksen. Zeeman verzuimt dus eveneens om het werk van Dorrestein als fictie, als een spel met de conventies van genre en stijl te benaderen. Als dit bij beide auteurs in kwestie wel zou gebeuren dan zou blijken dat het literaire proza van Ruebsamen en Dorrestein een opvallende overeenkomst vertoont zowel in thematiek als in tekstuele structuur. Beide auteurs putten uit de traditie van de *gothic novel*. Deze samenhang komt noch bij Van Dis, noch bij Zeeman, noch bij andere literaire critici ter sprake. Het oeuvre van beide auteurs komt zodoende over als een op zichzelf staand verschijnsel waarvan de esthetische kwaliteiten onderbelicht blijven. Op termijn bemoeilijkt deze biografische, individualiserende benadering de opname van vrouwelijke auteurs in de literatuurgeschiedschrijving en daarmee in de literaire canon. In retrospect lijken belangwekkende genres en stromingen dan vooral een mannaangelegenheid te zijn geweest.¹⁸

Ten derde helpen toepasselijke genre-identificaties om het betekenispotentieel van literaire werken af te tasten en op die manier zowel hun literaire als politiek-culturele functie te bepalen. Wanneer we *Het behouden huis* benaderen als een representant van de *gothic novel*, dan krijgen de hierboven geschetste psychologiserende en cultuurkritische interpretaties een grotere aannemelijkheid en reikwijdte. De ontstaansgeschiedenis van de gotieke vertelling is, zoals we in de hiernavolgende hoofdstukken uiteen zullen zetten, sterk verbonden met conflicten en preoccupaties die zowel het begrip van de individuele psyche als het ver-

loop van collectieve processen aangaan. Wat het laatste betreft reageert de gotieke vertelling kort samengevat op moderniserings- en emancipatieprocessen.

In de gotieke vertelling figureert altijd een bepaald conflict tussen traditie en vooruitgang. We gaan daar in het vervolg van dit boek uitgebreid op in. We zullen laten zien dat de gotieke vertelling van meet af aan kritisch commentaar heeft geleverd op het project van de moderniteit, dat wil zeggen op het streven naar maatschappelijke en morele vooruitgang door middel van rationaliteit en haar typische verschijningsvormen, wetenschap en techniek. Het gaat daarbij in de gotieke vertelling niet zozeer om het omarmen of afwijzen van dit project, maar eerder om de expressie van de spanningen en angsten waarmee het streven naar emancipatie en vooruitgang gepaard gaat. De gotieke vertelling geeft met name uitdrukking aan het ongemakkelijke gevoel dat het verleden nooit echt afgesloten kan worden. De plot van de gotieke vertelling geeft telkens opnieuw aan dat primitivisme en barbarij nooit definitief verslagen kunnen worden door verlichting en emancipatie. In dit verband ligt voor de hand om het *Het behouden huis* te betrekken op het wetenschappelijk gefundeerde maakbaarheidsoptimisme van de naoorlogse wederopbouwperiode.

Wat de individuele psyche betreft: er bestaat een oude *Wahlverwandschaft* tussen de *gothic novel* en de psychoanalyse. Om te beginnen onderging het genre zelf een psychologische transformatie omstreeks de vorige eeuwwisseling. Auteurs gingen ertoe over conflicten die voorheen werden uitgestreden tussen goede (de onschuldige jonge heldin) en slechte personages (de perfide aristocratische schurk) als een interne psychomachia te representeren. Robert Louis Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde* (1885) levert een schoolvoorbeeld van de omvorming van de strijd tussen goed en kwaad tot een intern psychisch conflict. Vlak voordat Freuds eerste geschriften werden gepubliceerd, ontwierp Stevenson zodoende een model van de menselijke psyche als een meervoudig gelaagd geheel dat onderhevig is aan onderling tegenstrijdige impulsen. Daarom is het ook niet verwonderlijk dat niet alleen de klassieke mythe maar ook de *gothic novel* een literaire inspiratiebron werd van prominente psychoanalytici. Zo ontwikkelde Freud zijn concept van het *Unheimliche* in een interpretatie van E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1815). Freuds inzichten over de macht van het onbewuste, samengevat in de metafoor van de mens die geen baas is in eigen huis, ondersteunen op hun beurt de interpretatie van het huis in Hermans' novelle als symbool van de menselijke psyche.

Deze inleiding tot een theorie van de gotieke vertelling in Nederland geeft een voorzet voor de contextualisering van naoorlogse Nederlandse schrijvers binnen

het kader van de gotieke vertelling. Daartoe is het eerst zaak om aan te geven wat men precies onder het begrip *gothic* verstaat, waarom het zo in zwang raakte in het achttiende-eeuwse Engeland en waarom dit in het geheel niet het geval was in Nederland (hoofdstuk 1). Verder dringt de vraag zich op hoe het genre zich in de loop der tijd ontwikkelt (hoofdstuk 2) en waarom er in de naoorlogse literatuur opeens wel sprake zou zijn van Nederlandse gotieke vertellingen en welk licht deze situering werpt op het werk van de desbetreffende auteurs (hoofdstuk 3 en 4). In hoofdstuk 5 ten slotte formuleren we aanknopingspunten voor verdere exploratie van de gotieke vertelling in de hedendaagse Nederlandse literaire cultuur.

Omdat er nog nauwelijks voorwerk op dit terrein is verricht, draagt deze studie noodzakelijkerwijs een inleidend karakter. Het is geschreven voor lezers die nog niet vertrouwd zijn met het fenomeen van de gotieke vertelling in de binnenlandse en de buitenlandse literatuur.

De gotieke vertelling als huivermachine

De uitdrukking ‘machine’ duikt regelmatig op in hedendaagse beschouwingen over moderne kunst en cultuur. Zo is popmuziek getypeerd als een ‘verlangemachine’¹ en poëzie als een ‘overredingsmachine’.² Met deze metafoer wil men aangeven dat de kunsten stilistische procédés inzetten om het gemoed van het publiek op een bepaalde manier te bewerken. Kunst, literatuur en muziek registreren de emoties en zij doen dat ieder op hun eigen wijze. De kunsten schenken hun publiek ervaringen die buiten de artificiële context van het kunstwerk niet kunnen worden ondergaan, of in ieder geval niet in die mate. Hiermee vervullen de kunsten een bepaalde functie in de moderniserende, rationaliserende westerse cultuur.

Dankzij de verworvenheden van wetenschap en techniek leiden wij een aanzienlijk langer, gezonder, comfortabeler en beter gereguleerd bestaan dan onze voorouders. Maar deze vooruitgang heeft wel een prijs volgens de cultuurtheorieën van Sigmund Freud, Norbert Elias, Theodor Adorno of Max Horkheimer.³ Moderne mensen verliezen volgens hen een directe, onbemiddelde toegang tot de natuur in ons en om ons heen. De verhouding tot onze lichamelijke en onze habitat wordt in toenemende mate gereguleerd door wetten, regels, instituties en technische hulpmiddelen. Deze beschermen ons weliswaar tegen epidemieën, natuurrampen en geweld, maar ze staan ook een spontane lustbeleving en een vereenzelviging met de natuur in de weg.

Beschaving vereist innerlijke zelfbeheersing en controle over de natuur. Dat betekent winst, maar ook verlies, namelijk een inbreuk op het vermogen om volledig op te gaan in een gewaarwording. De relatief veilige context van het kunstwerk maakt het echter tijdelijk mogelijk om toch sensaties van onderdompeling, versmelting en verlies van controle te ondergaan. Tegelijkertijd kunnen we niet vergeten dat kunst ‘kunstmatig’ is. Het is de zoveelste representatiepraktijk of bemiddelingsvorm die afstand scheidt tussen de menselijke geest en de onmiddellijke ervaring. Kunst is in zekere zin, zoals het woord al aangeeft, het tegenovergestelde van het natuurlijke en het spontane. De kunsten bieden enerzijds compensatie voor de rationele afstandelijkheid van de moderniteit, tegelijkertijd scheppen ze een geheel eigen vorm van distantie ten opzichte van de maatschap-

pelijke conflicten en culturele spanningen van de eigen tijd. Aan deze paradox ontlene moderne kunst en literatuur hun dynamiek.

Als deze redenering juist is, dan moeten we de gotieke vertelling kenschetsen als een huivermachine. Het genre is volledig ingericht op het uitbeelden en opwekken van afschuw en doodsangst. Het doel is om de lezer dermate hevige emoties te doen ondergaan dat ze tijdelijk alle andere waarnemingen en gevoelens verdrijven en een volledig opgaan in het moment mogelijk maken. Tegelijkertijd schept de gotieke vertelling een kritische afstand ten opzichte van de richtinggevende waarden die het moderniseringsproces aansturen.

1.1 Een typering van de gotieke vertelling

De eerste gotieke vertelling die zichzelf nadrukkelijk als zodanig afficheerde is Horace Walpoles *The Castle of Otranto: A Gothic Story* (1764). Walpole stond aan de wieg van een ware *vogue*, die piekte tussen 1790 en 1820 in Engeland: ongeveer veertig procent van de romans die in deze periode uitkwamen waren *gothic novels*. In deze periode werden de romans geschreven die de formule voor de gotieke vertelling vastlegden, zoals Ann Radcliffe, *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797); Clara Reeve, *The Old English Baron* (1778); Matthew Gregory Lewis, *The Monk* (1796); Mary Shelley, *Frankenstein* (1816) en Charles Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820).

De 'plot' van de gotieke vertelling is dikwijls gebaseerd op de pogingen van een jonge heldin van bescheiden komaf, om te ontsnappen aan een oudere, mannelijke belager met blauw bloed. In hun jacht op de jonge heldin overschrijden deze perfide aristocraten altijd een aantal cultureelmaatschappelijke grenzen: ze zijn al getrouwd, het betreft de verloofde van hun eigen zoon, het is hun nicht, of een protegé die ze nu juist zouden moeten beschermen tegen de avances van opdringerige mannen, ze behoren tot de clerus en zouden dus het celibaat in acht moeten nemen, het is hun eigen dochter... De verhouding tussen de heldin en haar belager is sadomasochistisch getint. Hij schept er genoegen in om het object van zijn lust te gronde te richten. Zij is doorgaans hulpeloos en onschuldig en hoopt dat haar lijden ooit met liefde zal worden beloond. Tijdens haar onvermijdelijke vlucht uit een al te prangende situatie exploreert de heldin het complexe bouwsel waarin zij tegen haar zin wordt opgehouden. Daarbij stuit zij dikwijls op geheime, afgesloten ruimtes die sporen verdonkeremanen van onuitsprekelijke misdaden.

De gotieke vertelling onderzoekt altijd grensverschijnselen: raadselachtige, onverklaarbare, bovennatuurlijke verschijningen op het snijvlak van leven en

dood, beziel en onbeziel, legitiem en verboden. Beelden kunnen bloeden, portretten zuchten, harnassen bewegen, althans, zo lijkt het. Omdat de dingen lang niet altijd zijn wat ze lijken te zijn ondergaan de personages hevige sensaties van onzekerheid en zelfs doodsangst. Gematigdheid is wezensvreemd aan dit type vertelling. Er is altijd sprake van een of andere vorm van exces, een exces aan passie en een exces aan perversie. Waarschijnlijkheid vormt evenmin een norm voor dit genre. Lezers worden binnengeleid in een geheel andere wereld, waarin andere wetten en regels gelden dan in de wereld waarmee zij vertrouwd zijn.

In de achttiende-eeuwse *gothic novel* speelt de aankleding van de setting een cruciale rol in het oproepen van de onheilspellende sfeer die zo karakteristiek is voor dit genre. De handeling speelt zich in de regel af op een afgelegen locatie, die zowel in plaats als tijd ver verwijderd is van de wereld van de lezer. Vooral Zuid-Europese streken (Zuid-Frankrijk, Italië, Spanje) waren zeer in trek. De hoofdpersonen ondergaan huiveringwekkende avonturen in de bolwerken van adel en geestelijkheid, zoals vervallen kastelen en afgelegen kloosters, die stevast worden getypeerd door hun onoverzichtelijkheid. Het zijn ware doolhoven vol onderaardse gewelven, geheime trappen, verboden kamers, verborgen deuren en valluiken. Deze imposante gebouwen worden doorgaans omringd door een subliem landschap dat eveneens tamelijk onoverzichtelijk is en als zodanig de onrustbarende gotieke sfeer van permanente dreiging verheft. De natuur laat zich hier in haar wilde, overweldigende gedaante zien, die de individuele mens een gevoel van nietigheid en onveiligheid opdringt. Gierende stormen, donder en bliksem, een ondoordringbaar woud en woeste bergketens zijn zo wat voorbeelden van de beproevingen die de gotieke personages staan te wachten wanneer ze een uitweg uit het gebouw hebben weten te vinden waarin ze waren opgesloten.

Tegen de achtergrond van dit decor exploreert de gotieke vertelling onder meer de beperkte speelruimte voor vrouwelijke subjectiviteit in een patriarchale cultuur. Ze roept vragen op zoals: 'In hoeverre kunnen vrouwen gehoor geven aan hun verlangen zowel naar liefde als naar kennis en inzicht en in hoeverre genieten zij de vrijheid om zelf de regie over hun leven te voeren? Welke obstakels vinden zij op hun weg en hoe kunnen zij die vermijden of overwinnen?' De vertelling kan zowel een tragische als een komische afronding krijgen. In het laatste geval verwerft de heldin het object van haar verlangen, doorgaans de niet-bedreigende, broerachtige huwelijkspartner van haar eigen keuze (vgl. de reddende broers in *Blauwbaard*). In het eerste geval gaat ze ten onder. Tegelijkertijd gaat de gotieke vertelling over veel meer dan de emancipatorische strevingen van jonge vrouwen. Vrouwelijke personages figureren hier tevens als metafoor voor oorsprong, afkomst, het begin waaraan men probeert te ontgroeien en waarnaar

men tegelijkertijd kan terug verlangen, het verleden dat men van zich af probeert te schudden maar dat ook nog steeds fascineert, moeder natuur waar de cultuur zich aan probeert te ontrukken terwijl ze nostalgische visioenen tevoorschijn tovert van een herwonnen harmonie met die natuur, het archaïsche dat tegenspel biedt aan de moderniteit. Wellicht kan deze ambivalente preoccupatie met de plaats van vrouwen en 'het vrouwelijke' in de moderne westerse cultuur verklaren waarom het genre minstens even sterk door vrouwelijke als door mannelijke auteurs is bepaald.

Men zou gotieke vertellingen kunnen opvatten als evenzoveel variaties op het grondpatroon van het sprookje *Blauwbaard*. Deze vertelling kwam lang voor de opkomst van de *gothic novel* tot stand. Ze is echter achteraf door auteurs van gotieke vertellingen als een voorganger geannexeerd die de eigen literaire identiteit kan markeren en bevestigen. *Blauwbaard* vervult deze functie in de literaire praktijk van de gotieke vertelling tot op de dag van vandaag, getuige onder meer de verwijzingen naar *Blauwbaard* in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1846), Angela Carters *The Bloody Chamber* (1979) en Jane Campions *The Piano* (1993).

In *Blauwbaard* wordt een onbemiddelde jonge heldin verleid om met een welgestelde, maar onaantrekkelijke markies (zijn blauwe baard jaagt elk meisje schrik aan) in het huwelijk te treden. Zij zwicht voor de goede materiële vooruitzichten die zijn welstand voor haar opent. Kort na de huwelijksvoltrekking wordt de kersverse echtgenoot plotseling weggeroepen voor een belangrijke zakenreis. Voor zijn vertrek geeft hij zijn bruid een sleutelbos in handen met alle sleutels van de vertrekken in zijn huis, op één na. Er is één vertrek dat zij niet mag betreden. Doet zij dit wel dan zal de markies haar straffen op een verschrikkelijke, niet nader gespecificeerde manier. De jonge echtgenote vraagt zich uiteraard af wat haar man voor haar heeft te verbergen. Hij heeft zijn hielen dan ook nog niet gelicht of zij gaat op onderzoek uit. De geheime kamer blijkt de dode lichamen te bevatten van Blauwbaards eerdere echtgenotes, die kennelijk Blauwbaards verbod hebben getrotseerd. Als de vrouw de geheime kamer weer wil sluiten, begint de sleutel te bloeden en laat sporen na in het slot. Bij zijn terugkomst inspecteert Blauwbaard zijn vesting, om al snel te moeten vaststellen dat ook zijn huidige echtgenote zijn gebod heeft overtreden: ook zij moet dus worden gestraft. Terwijl de welbespraakte heldin bij haar wrede echtgenoot voor haar leven pleit, arriveren haar broers en zij doden de markies.

Het huis van Blauwbaard, symbool van zijn sociale en culturele macht, biedt de jonge heldin materiële zelfstandigheid en maatschappelijke status, maar het stelt haar tegelijkertijd de wet. Haar beperkte handelingsruimte wordt uitgebeeld door zowel de aanwezigheid als de inhoud van een verboden kamer. De ont-

hoofde lijken van Blauwbaards voormalige echtgenotes belichamen als het ware het primitieve verleden waar de heldin, drager van een nieuwe toekomst, maar ternauwernood aan weet te ontsnappen. Iedere overschrijding van de haar toebedeelde plaats, zal zij met uitsluiting en/of de dood moeten bekopen. De patriarchale orde biedt vooralsnog nauwelijks ruimte aan de vrouwelijke zucht naar kennis en inzicht.

1.2 Culturele functie

Zoals deze voorbeelden aangeven, ontsproot de gotieke vertelling in eerste instantie aan de voedingsbodem van het laat achttiende-eeuwse Engeland. Men kan zich afvragen waarom het genre uitgerekend daar zo populair was. Wie een dergelijke vraag wil behandelen, kan kiezen uit verschillende verklaringsmoedellen. De autonomistische literatuuropvatting benadert de literatuur als een in zichzelf besloten systeem dat uitsluitend reageert op internliteraire mechanismen. Literaire vernieuwingen worden in dit kader begrepen als pogingen om conventionele, versteende literaire vormen open te breken. Literatuur vervult vanuit dit perspectief dan ook vooral een esthetische functie. Zij vestigt de aandacht van de lezer op de schoonheid van het literaire taalgebruik, op de vorm, eerder dan de inhoud van 'de boodschap'. Dit impliceert dat de vorm telkens weer vernieuwd moet worden, wil men gewenning aan geijkte vormen voorkomen. De literatuur ontwikkelt zich dus via haar inherente vernieuwingsmechanismen en leidt een eigen leven, los van maatschappelijke, politieke of levensbeschouwelijke veranderingen.⁴

De marxistische of materialistische literatuuropvatting vormt de tegenhanger van het autonomisme. Literaire werken weerspiegelen volgens deze benadering de maatschappelijke werkelijkheid, met het gevolg dat maatschappelijke veranderingen nopen tot vernieuwingen van literaire representatievormen. Ze zijn volgens deze opvatting niet meer dan bijverschijnselen van meer fundamentele verschuivingen in de sociaaleconomische infrastructuur van de samenleving.⁵ Beide literatuuropvattingen onderschatten volgens ons wat literatuur vermag. Als het literaire systeem volledig in zichzelf besloten zou zijn, waarom openen totalitaire regimes dan iedere keer weer opnieuw de jacht op schrijvers en waarom is de institutie van de literaire censuur dan zo hardnekkig? Wanneer literatuur volledig buiten de samenleving wordt geplaatst, krijgt het een onschadelijkheid toegedicht die moeilijk te rijmen valt met de maatschappelijke impact die bepaalde literaire werken in de loop van de geschiedenis hebben uitgeoefend, zoals

de natuurpoëzie van William Wordsworth (de belangrijkste inspiratiebron voor John Muir, een van de eerste pleitbezorgers van natuurbehoud in de Verenigde Staten), of Harriet Beecher Stowes *Uncle Tom's Cabin* (een niet te onderschatten factor in de afschaffing van de slavernij). De materialistische literatuurbenadering daarentegen heeft onvoldoende oog voor het feit dat literaire werken beelden scheppen van de werkelijkheid via een geheel eigen representatiesysteem van specifiek literaire conventies.

Zowel het autonomisme als het marxisme schrijven het literaire werk een zekere passiviteit toe. De transhistorische schoonheid van literatuur die de belangentegenstellingen van het maatschappelijk strijdgewoel transcendeert zou vooral uitnodigen tot *interessenloses Wohlgefallen*, in de woorden van Immanuel Kant, dat wil zeggen, tot onthechtende esthetische contemplatie. Wanneer we stellen dat literatuur de werkelijkheid weerspiegelt, dan wordt het eveneens onduidelijk hoe deze daar vervolgens nog op zou kunnen ingrijpen. Wij kiezen hier voor een andere benadering, die onderzoekt hoe literaire werken cultureel gezaghebbende duidingschema's bewerken. Dankzij het feit dat literaire werken meer dan andere vormen van taalgebruik grossieren in metaforen, symbolen, paradoxen, allegorieën en ongerijmde vertelperspectieven, zijn zij in staat om de interne spanningen en contradicties van het culturele en maatschappelijke bestel bloot te leggen. Literaire werken verrichten 'cultural work', dat wil zeggen, ze bewerken de maatschappelijke en culturele spanningsvelden van de eigen tijd op specifiek literaire wijze. De formulering van Marita Mathijssen is volledig to the point: literatuur is een travestie van maatschappelijke conflicten. Literaire werken vertolken in vorm en inhoud de centrale conflicten en obsessies van een samenleving.⁶

Net zoals de moderne literatuur en kunst in het algemeen, zijn gotieke vertellingen travestieën van de moderniteit, dat wil zeggen, van het streven naar vooruitgang en emancipatie door middel van de rede. De gotieke vertelling commentarieert het moderniseringsproces op een voor dit genre karakteristieke manier. Onder 'modernisering' verstaat men het samenstelsel van economische, politieke en culturele transformaties die westerse naties van agrarische, feodale standenmaatschappijen veranderden in industriële, op handelskapitalisme gebaseerde klassenmaatschappijen, zoals industrialisering, democratisering, individualisering en rationalisering. Wetenschappelijke methodes en concepten vervingen in toenemende mate mythische en religieuze duidingschema's in een aanhoudend streven om de werkelijkheid voorspelbaar en beheersbaar te maken. De achttiende eeuw was de periode van de verlichting, die het individu aanspoorde om uitsluitend op de eigen redeneringen en waarnemingen te vertrouwen, in

plaats van op het gezag van de overlevering. In Frankrijk nam deze rationalisering felle antikerikale vormen aan. In Engeland, waar de strijd tussen kerk en staat al veel eerder in het voordeel van de laatste was beslecht, waren de verlichte denkers minder frontaal antikerikaal. Verlichting uitte zich hier eerder in gerationaliseerde vormen van religiositeit, zoals het deïsme, dat godsdienst versmalde tot moraal.⁷

De moderne transformaties, hoezeer ze onderling ook verschilden, droegen er alle toe bij dat de individuele persoon werd losgerukt uit de vaste verbanden van dorp, familie, stand en kerk. Moderne burgers werden mobiel en raakten in toenemende mate op zichzelf aangewezen. Ze eisten een grotere mate van zelfbeschikking en keuzevrijheid op. Individualisering betekende tevens ‘internalisering’, dat wil zeggen dat het moderne individu zichzelf in toenemende mate begon te ervaren als een wezen met innerlijke diepgang. Het innerlijk nodigde uit tot exploratie en expressie. Individualisering stimuleerde dan ook een levendige belangstelling voor vragen zoals: ‘Hoe verhouden mentale denkbeelden zich tot zintuiglijke gewaarwordingen? Welke emoties kan het bewustzijn ondergaan en door welke prikkels worden deze emoties opgeroepen?’

De literaire machinerie van de gotieke vertelling nu is ontworpen voor het vertolken van uiterst ambivalente gevoelens ten opzichte van de zegeningen van de moderniteit. Deze ambivalentie komt tot uitdrukking in de manier waarop de gotieke vertelling de relatie tussen heden en verleden thematiseert. Moderne vormen van beheersing en controle staan in de gotieke vertelling constant onder druk. Het zijn precaire, fragiele verworvenheden die gemakkelijk tenietgedaan kunnen worden door een heropleving van archaische, primitieve krachten die de moderniteit juist wilde onderdrukken. In de gotieke vertelling vindt het slechte geweten van de verlichting een uitlaatklep. Ze geeft stem aan de vrees dat de instituties die door de vooruitgang onder de voet zijn gelopen vroeger of later hun heerschappij weer zullen herstellen. Ieder moment kan het verleden opnieuw de tentakels uitstrekken naar het heden en de verlichte burger meesleuren in een eindeloze regressie in de duisternis. Het genre draait om de angst voor de terugkeer van het verdrongene. Deze freudiaanse uitdrukking verwijst binnen haar oorspronkelijke psychoanalytische context naar de onderdrukte taboeverlangens en traumatische herinneringen die het daglicht niet kunnen verdragen, maar te sterk zijn om volledig uit de psyche te worden verbannen. De verboden impulsen dienen zich dikwijls weer aan in een andere gedaante, bijvoorbeeld in de vorm van schadelijke ziektesymptomen. In de vroege gotieke vertelling gaat het echter over de terugkeer van het verdrongen, ‘onderworpen’ of ‘achterhaalde’ collectieve verleden dat aan de moderniteit voorafging, maar zich kennelijk ieder

moment weer opnieuw op gewelddadige wijze kan aandienen. Dat geeft aanleiding tot angst voor, maar ook tot morbide fascinatie met de zuigkracht van het verleden.

Dat het genre in eerste instantie vooral bloeide in het achttiende-eeuwse Engeland kan verklaard worden uit het feit dat bepaalde moderne transformatieprocessen zich daar dermate snel voltrokken dat historici regelmatig het woord 'revolutie' in de mond nemen. Hier deed de Industriële Revolutie als eerste haar intrede, die de handmatige vervaardiging van ambachtelijke producten in de kleine productie-eenheid van familie en gezin verving door de machinale productie van goederen in fabrieken buitenshuis, waar grote groepen arbeiders te werk werden gesteld. Minstens zo ingrijpend was de gelijktijdige Agrarische Revolutie, die werd ontketend door de zogenaamde 'enclosure acts'. Deze wetten werden uitgevaardigd tussen 1760 en 1830, om de landbouwproductie op te voeren. Ze hielden onder meer in dat de 'common grounds', woeste gronden die niemands bezit waren en door de dorpsgemeenschap werden gebruikt voor het sprokkelen van brandhout en het hoeden van schapen, moesten worden verkaveld en ontgonnen. Door het cultiveren van de woeste gronden zakten vooral de armsten in de dorpsgemeenschappen onder het bestaansminimum. Dit werkte een ontvolking van het platteland in de hand. De ontheemden zochten noodgedwongen emplooi in de fabrieken, waar ze, samen met ambachtslieden die de concurrentie met de machines hadden verloren, het nieuwe industriële proletariaat vormden. Dit alles bewerkstelligde een machtsverschuiving van de aristocratie, die de lagere standen aan zich bond door middel van haar grootgrondbezit, naar de bourgeoisie, die haar invloed ontleende aan, door middel van handel en industrie vergaard, kapitaal.

De gevestigde maatschappelijke verhoudingen werden onder druk gezet door ontwikkelingen dichtbij en veraf. Met de 'Declaration of Independence' (1776), die een groot gewicht toekende aan de autonomie van de individuele burgers, ongeacht hun komaf, maakten de kersverse Verenigde Staten zich los van het Britse moederland. Deze onafhankelijkheidsoorlog vormde een belangrijk model voor de Franse Revolutie (1789), die met geweld een einde maakte aan de suprematie van het *ancien regime* (hof, adel en geestelijkheid). De Franse Revolutie wekte hevige controversen op in Engeland. Sommigen bepleitten vurig een vergelijkbare radicale omwenteling op eigen bodem, anderen vreesden dit radicalisme juist. Het debat resulteerde onder meer in de 'Bijbel' van het conservatisme, Edmund Burkes *Reflections on the Revolution in France* (1790). In dit klimaat nu van ingrijpende veranderingen van de maatschappelijke verhoudingen en een toenemende belangstelling voor de aard van het individuele bewustzijn, bloeide de gotieke

vertelling voor het eerst op. De gotieke vertelling laat zien hoe verlichte rationalisering een romantische opwaardering van de emotionaliteit en een diepgaande fascinatie met de duistere, onbeheersbare en onverklaarbare kanten van ons moedsleven in de hand werkte. Het rationalistische streven naar beheersing en voorspelbaarheid voedde een vergaande 'emotiezucht', waarin de gotieke vertelling ruimschoots voorzag.

1.3 Wat betekent 'gothic'?

De ambivalentie van de gotieke vertelling ten opzichte van moderne vooruitgang blijkt alleen al uit de uiteenlopende betekenissen van de kwalificatie 'gothic' die Walpole in 1764 aan zijn novelle *The Castle of Otranto* meegaf. De term verwijst naar de Germaanse stammen die tijdens de eerste eeuw ongeveer het gebied van het huidige Polen bevolkten. Van daaruit verplaatsten ze zich tussen de eerste en de vijfde eeuw, eerst richting Zwarte Zee en vervolgens richting Atlantische Oceaan. Hierbij bezetten ze grote gebieden van Italië, Spanje en Frankrijk. Dit ging uiteraard niet zonder slag of stoot. Bovendien werden de Goten voortdurend geconfronteerd met de Romeinse legers, die hen soms bestreden en soms steunden in conflicten tussen rivaliserende Germaanse stammen, tot aan de val van het Romeinse rijk. Deze voortdurende frictie met de Romeinse overheerser bereikte een climax met de verovering en plundering van Rome in 476. Het is dan ook begrijpelijk dat de Goten de geschiedenis zijn ingegaan als de vernietigers van de Romeinse beschaving.

Toen Horace Walpole in 1764 de term 'gothic' bezigde om zijn literair novum te typeren, had deze uitdrukking echter een grotere reikwijdte dan slechts de kale historische feiten die hierboven zijn opgesomd. De term raakte in zwang toen de voorstanders van de parlementaire democratie de Gothische mythe over het nationale verleden inzetten om de rechten van het parlement te verdedigen tegen de absolutistische aanspraken van de Stuartkoningen. De parlementariërs zochten in oude bronnen over de beginselen van de Engelse beschaving naar alternatieven voor de absolute monarchie. Hiertoe consulteerden zij onder andere Tacitus' *Germania*. De pleitbezorgers van de parlementaire democratie beweerden dat het parlement in feite een Gotische uitvinding was en als zodanig behoorde tot de 'wortels' van de Engelse beschaving. De Germanen/Goten werden, met een beroep op Tacitus, afgeschilderd als een vrijheidslievend, democratisch, eenvoudig, moreel zuiver en vitaal volk, in tegenstelling tot de tirannieke, corrupte, decadente en overcultiveerde Romeinen. Deze oppositie verwierf ook

godsdienstige bijbetekenissen. Katholicisme is ten slotte ‘Roman catholicism’ en dus eveneens verwerpelijk. De Goten werden zodoende – enigszins verrassend – geassocieerd met verlichte normen en waarden.

De oppositie tussen Romeinen en Goten kon echter ook tegen de ‘Goths’ worden ingezet. In dat geval werden ze afgeschilderd als primitieve, gewelddadige hordes die de grootse Romeinse beschaving vernietigden en de duistere middeleeuwen inluidden. De Goten namen dan de gedaante aan van de vijanden van rationaliteit, vooruitgang en verlichting. Deze betekenisgeving treffen we voor het eerst aan bij de Italiaanse humanisten, en vormde al spoedig een geschilpunt met Duitse en Nederlandse humanisten (Agricola, Erasmus), waardoor de tegenstelling Gotisch-Romeins een wijde verspreiding kreeg.⁸

De term werd in de achttiende eeuw overgedragen van het politieke debat op esthetische kwesties, om bepaalde schoonheidsopvattingen te verdedigen of juist te verwerpen. ‘Gothicism’ functioneerde in dit verband als de tegenpool van ‘classicism’. ‘Gothicism’ stond voor vrijheid van classicistische regels en beperkingen, zoals die bijvoorbeeld tot uitdrukking kwam in de rijke ornamentatie en ‘onregelmatigheid’ van de gotische bouwstijl en in de middeleeuwse ‘romances’ zoals de Arthurromans, die eveneens als ‘gothic’ werden aangemerkt. Een invloedrijke literator zoals bisschop Richard Hurd bepleitte in zijn *Letters on Chivalry and Romance* (1762) een opwaardering van dit type literatuur, dat wil zeggen, van het literaire erfgoed dat buiten de kaders van de klassieken viel. De ‘romances’ zouden niet volgens klassieke maatstaven beoordeeld moeten worden, maar volgens hun eigen merites, die samenhangen met ridderlijkheid. Ridderlijkheid werd door Hurd beschreven in termen van typische ‘gothic’ deugden zoals heldenmoed en rechtvaardigheidsgevoel. In het kielzog van zijn opwaardering van de *romance* herordende Hurd vervolgens de gehele literaire canon, door te stellen dat dichters zoals Shakespeare, Milton en Spenser, die weinig waardering oogstten wanneer ze met classicistische criteria werden beoordeeld, de gotische in steek van de oudere romances deelden. Hiermee leverde Hurd een wezenlijke bijdrage aan de ontwikkeling van een nieuwe literaire smaak. Dit nieuwe esthetische kader verschafte een verschijnsel als de *gothic novel* bestaansrecht, ondanks het feit dat dit genre geen adelbrieven uit de klassieke oudheid kon overleggen.

Zo zien we dat Horace Walpole een zeer grote hoeveelheid associaties opriep toen hij zijn *Castle of Otranto* bestempelde als een ‘gothic tale’. Walpole hoopte volgens eigen zeggen een nieuwe verbintenis tussen het realistische en het bovennatuurlijke tot stand te brengen, maar, zo zou men hier aan kunnen toevoegen, tegelijkertijd stond er nog veel meer op het spel. Het ging eveneens om het trefpen van een nieuwe verhouding tussen bourgeoisie en aristocratie, tussen een

toekomstgericht vooruitgangsstreven en een nostalgische idealisering van het verleden, tussen verlichte rationaliteit en oncontroleerbare emotionaliteit.

1.4 Literaire vormgeving

De ambivalente manier waarop de gotieke vertelling zich verhoudt tot de transformaties van het moderniseringsproces komt ook tot uitdrukking in de aankleding van setting en personages. De handeling speelt zich in de regel af in regio's die ver verwijderd waren van de wereld van het contemporaine leespubliek. Zuid-Europese streken genoten hierbij een zekere voorkeur, omdat deze volgens de toen gangbare voorstellingen nog in de ban waren van middeleeuwse paapse en feodale overheersing. Het zuiden van Europa zou nog in een ander, premodern tijdperk verkeren. Met deze aankleding van de setting werd een modern, nationaal superioriteitsgevoel bevredigd. Het achttiende-eeuwse Engeland zou vooruitstrevender zijn in maatschappelijk en moreel opzicht. De superioriteitsgevoelens van het overwegend middenklasse leespubliek van de gotieke vertelling werden ook nog langs andere wegen bevredigd. In de gotieke vertelling zijn de schurken afkomstig uit de adel en geestelijkheid, terwijl de nobele heldin in de regel van lagere afkomst is en typisch burgerlijke waarden belichaamt zoals volharding, geduld en kuisheid. De talloze anachronismen van de gotieke vertelling confronteren verschillende historische tijdperken met elkaar. De aristocratische schurken zijn afkomstig uit de premoderne feodaliteit, de heldin uit de moderne burgerij. Dit anachronisme is wel aangemerkt als een tekortkoming van het genre,⁹ maar juist deze botsing tussen moderne en premoderne elementen speelt een vitale rol in de literaire representatie van de dialectiek tussen moderniteit en antimoderniteit.

De ambivalentie van de gotieke vertelling komt wellicht het meest kernachtig tot uiting in de preoccupatie met de plaats van vrouwen en 'het vrouwelijke' in een moderniserende cultuur. De gotieke vertelling vertoont haar moderne gedaante in haar sympathiserende weergave van de strijd van de heldin om zich te ontworstelen aan de absolute macht van de *pater familias*. Patriarchale macht wordt voortdurend ter discussie gesteld in de gotieke vertelling, door de schijnwerper te richten op patriarchaal machtsmisbruik in de intieme sfeer. De bloedverwantschaprelaties worden in gotieke vertellingen dikwijls verdonkeremaand door ontvoeringen, moord, gevangenschap, lange reizen en de verwaarlozing en verlating van het eigen nageslacht. De jonge heldinnen ontberen doorgaans de bescherming van hun biologische ouders. Veilige mannelijke leeftijdgenoten die

een geschikte partner zouden zijn voor de heldin worden op zijn minst tijdelijk uit de weg geruimd door de intriges van een machtige en wellustige oudere man. Aan de avances van deze vaderfiguren kleeft altijd op de een of andere manier de smet van onwettigheid. In *The Castle of Otranto* wordt de heldin belaagd door de man die eigenlijk haar schoonvader zou worden, ware het niet dat haar verloofde de dag voor hun huwelijk werd verbrijzeld door een gigantische helm die letterlijk uit de lucht kwam vallen.

De jonge Antonia wordt in Matthew Lewis' *The Monk* (1794) verkracht door haar veel oudere broer Ambrosio, die tevens haar biechtvader is. De nobele en deugdzaam Adeline wordt door haar beschermheer alias substituut-vader (die, zoals later zal blijken haar echte vader heeft vermoord) uitgeleverd aan een gewetenloze edelman die, wederom, oud genoeg is om haar vader te zijn. De voortdurende onthullingen van de corruptie van clerus en aristocratie stelde de legitimiteit van hun macht ter discussie en ondersteunde als zodanig de omverwerping van het *ancien regime*. Jonge, zelfstandige burgervrouwen komen tegen deze achtergrond des te gunstiger uit als dragers van een nieuwe, rechtvaardiger toekomst.

Vrouwelijke personages vervullen echter ook een tegenovergestelde rol in de gotieke vertelling. Het is niet toevallig dat de spoken die de levenden achtervolgen in de gotieke vertelling en de last van het verleden telkens weer opnieuw aan hen opdringen doorgaans vrouwen zijn. De onthoofde – maar kennelijk nog steeds niet vergane – lijken van Blauwbaards vroegere echtgenotes blijven permanent aanwezig in de verboden kamer, de bloedende non Beatrice in *The Monk* en Bertha Mason in *Jane Eyre* staan nieuwe, gelijkwaardige verbintenissen in de weg en de ontsparingen van de perfide monnik Ambrosio in *The Monk* worden veroorzaakt door zijn wellustige fixatie op een portret van de Madonna, de heilige moeder. Zoals blijkt in de slotpassage van *The Monk*, heeft Satan Ambrosio doelbewust in het verderf gestort door hem te verleiden met een handlanger die oogt als het evenbeeld van deze Madonna.

De ultieme horror in Lewis' roman wordt echter belichaamd door moeder Agnes, die geen afscheid kan doen van het door wormen aangevreten lijkje van haar kind. Madeleine, de levend begraven zuster van Roderick Usher in Edgar Allan Poe's *The Fall of the House of Usher*, luidt op de grens van leven en dood het einde van het huis en het geslacht Usher in. Het ongetemde vrouwelijke vormt in de gotieke vertelling het oog van de storm, dat wilde en oncontroleerbare emoties oproept. Deze heftige gemoedsbewegingen getuigen van de onmacht van de ratio en het gezonde verstand, waarvan de emancipatie en vooruitgang toch afhankelijk zijn. De vrouw als metafoor voor het archaische, vervaagt de scheidslijnen die de moderne maatschappelijke orde schragen, zoals de grenzen tussen heden en

verleden, doden en levenden, voortplanting en dood. Deze subversieve werking van het vrouwelijke is angstaanjagend en aantrekkelijk tegelijkertijd. Het is een vorm van 're-enchantment', dat wil zeggen, een compensatie voor de rationalistische onttovering van de wereld.

De gotieke vertelling drukte dus enerzijds sympathie uit voor het groeiende zelfbewustzijn van de burgerij, inclusief de emancipatie van de jonge heldin, maar gaf tegelijkertijd uiting aan een curieuze obsessie met de wereld die aan vooruitgang, verlichting en beschaving voorafging. Het feodale verleden mocht dan primitief, barbaars en tiranniek geweest zijn, tegelijkertijd konden mensen zich toen nog aan onversneden hartstochten overgeven en was er nog volop aanleiding tot vervoering, spanning en sensatie, althans, zo leek het. Zo maakte de gotieke vertelling tevens voelbaar welke prijs er voor modernisering betaald moest worden.

1.5 De Nederlandse situatie

Hebben zich ook vergelijkbare literaire verschijnselen voorgedaan in de laat achttiende-eeuwse Nederlandse literatuur? Het antwoord moet ontkennend luiden. Van echte autochtone griezelliteratuur lijkt in deze periode niet of nauwelijks sprake. Voor zover er gotieke vertellingen werden gepubliceerd waren dat in de regel vertalingen van Engelse, Duitse of Franse auteurs.¹⁰ Deze opvallende afwezigheid hangt samen met de onderscheidende kenmerken van de Nederlandse, achttiende-eeuwse literaire cultuur, die op hun beurt begrepen kunnen worden in de context van het wezenlijk andere verloop van de modernisering van de Lage Landen.

Wie de modernisering van Engeland en Nederland met elkaar vergelijkt, moet al snel concluderen dat deze processen een verschillende datering en faseering hebben. In bepaalde opzichten moderniseerde Nederland veel eerder, en in andere veel later dan Engeland. Zo kwam in de Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden tijdens de Gouden Eeuw (1580-1702) de eerste 'moderne' economie van Europa tot stand. Internationale handel via het knooppunt Amsterdam was een van de belangrijkste bronnen van inkomsten van de Republiek. De urbanisatie was hier toen al ver voortgeschreden. In 1600 woonde maar liefst een derde van de Nederlandse bevolking in steden. Waren de meeste andere Europese gebieden nog agrarische naties waarin overwegend voor zelfvoorziening werd geproduceerd, daar legden Nederlandse boeren zich al toe op toelevering aan de stad. Dat vergde bij ons reeds in de zeventiende eeuw een rationalisatie van de

landbouw. Anderzijds kwam de mechanisatie van de fabricage van goederen in de Nederlanden veel later op gang, evenals de secularisatie.

De centrale plaats van handel en steden betekende eveneens een andere verhouding tussen de sociale lagen. De Nederlandse samenleving is van oudsher minder scherp gepolariseerd langs de lijnen van klasse dan de Engelse en daarmee wordt een voor de klassieke *gothic novel* belangrijke spanningsbron, namelijk de verschuivende machtsverhouding tussen de burgerij en de aristocratie, voor de achttiende-eeuwse Nederlandse cultuur minder dwingend. Nederland kan bogen op een van de oudste burgerlijke culturen van Europa. In de Republiek bestond de toplaag voornamelijk uit rijke patriciërsfamilies die in de Hollandse steden regeerden en hun kapitaal hadden vergaard via handel of nijverheid. In Nederland heeft de landadel dus eerder aan macht moeten inboeten ten gunste van stedelijke elites die werden gerekruteerd uit de hogere burgerij. Hierbij komt dat de burgerij sterker dan in Engeland was gericht op het beschaven en verheffen, eerder dan op het uitsluiten van de lagere klassen. In de achttiende eeuw streefden genootschappen zoals de Maatschappij voor het Nut van het Algemeen de overdracht van burgerlijke normen en waarden op de arbeidende klasse na.

Van directer belang voor de ontstentenis van de gotieke vertelling in de achttiende-eeuwse Nederlandse literatuur is echter de genootschappelijkheid die zo'n sterk stempel op het literaire klimaat heeft gedrukt, meer dan in welk ander Europees land dan ook. De Republiek kende tussen 1750 en 1800 vele literaire genootschappen die veelzeggende namen droegen zoals 'Kunstliefde spaart geen vlijt', 'Kunst wordt door arbeid verkregen', 'Diligentia omniae' en dergelijke. Literatuurminnaars sloten zich in deze genootschappen aaneen om het 'verval' van de vaderlandse dichtkunst te keren. Hiertoe gaf men beschouwingen over aard en functie van de poëzie ten beste, er werd gedelibereerd over literaire maatstaven en men stimuleerde de literaire productie van de leden middels het uitloven van prijzen en het publiceren van bundels. Hierbij moet vermeld worden dat de romankunst buiten de genootschappelijke genres viel. Men richtte zich uitsluitend op poëzie en retoriek, oftewel, op korte vormen die in het beperkte tijdsbestek van één bijeenkomst konden worden voorgedragen. De genootschappen oefenden zodoende geen directe invloed op de romanproductie uit, maar wel indirect, omdat ze in belangrijke mate bepalend waren voor de maatstaven waaraan de schone letteren dienden te voldoen.¹¹

De literaire genootschappen plaatsten de dichtkunst binnen een allesoverheersend utilitaristisch kader. De dichtkunst diende een beschavend effect uit te oefenen, dat wil zeggen, de cognitieve, culturele en zedelijke verheffing van de medemens te dienen. Gegeven deze beschavende functie, diende de dichtkunst

de grenzen der waarschijnlijkheid nauwlettend in acht te nemen, een eis die tegen het einde van de achttiende eeuw zelfs werd aangescherpt tot waarheidsgetrouwheid. De zedelijkheid werd vereenzelvigd met een algemeen christelijke, bijbels gefundeerde moraal. Dichters werden dan ook voortdurend aangespoord om toch vooral bijbelse stof te bewerken. Binnen dit kader was de expressie van hevige emoties wel toegestaan, maar dan uitsluitend als middel om bij de lezer de deugden van empathie en sympathie tot ontwikkeling te brengen. In dit opzicht stemde de genootschappelijke literatuurbeschouwing overeen met het Engelse 'sentimentalism'.¹²

Het genootschappelijke literaire klimaat bood geen vruchtbare voedingsbodem voor de ontwikkeling van een Nederlandse gotieke vertelling. De sterke voorkeur van dit genre voor het bovennatuurlijke stond haaks op de scherpe eisen van waarschijnlijkheid en waarheidsgetrouwheid. De antikatholieke onderstroom van de gotieke vertelling verdroeg zich slecht met het vrijzinnige, interconfessionele christendom van de genootschappen, die niet wilden polariseren tussen protestanten en katholieken. Weliswaar werd de expressie van hevige hartstochten en gruwelen toegestaan in de bewerking van bijbelse stof, maar de *gothic novel* was inderdaad 'novel', dat wil zeggen, zij werkte met nieuwe verhaalstof. Hierdoor ontbrak een vastomlijnd bijbels kader. Bovendien appelleerde de gotieke vertelling op wel erg eenzijdige wijze aan uitsluitend 'destructieve' emoties zoals angst, ontzetting, huiver, gruwel en afkeer, terwijl de representatie van 'opbouwende' emoties zoals sympathie, mededogen, naastenliefde, moederliefde en dergelijke uiterst marginaal bleef. Dit bemoeilijkte de morele legitimatie van het genre. De gotieke vertelling viel moeilijk te rijmen met een utilitaristische literatuurbenadering. Het prikkelen van de emoties van de lezer leek hier een doel op zich te worden. De ambivalente preoccupatie van dit genre met taboes, vooral met onwettige seksualiteit, leek bepaald geen rechte weg tot zedelijke verheffing te zijn. In een dergelijke culturele context kon het gotieke onmogelijk in de mode raken.

Verschijningsvormen van de gotieke vertelling in de negentiende-eeuwse literatuur

Even leek het er op dat de gotieke vertelling over haar hoogtepunt heen was omstreeks 1820, tot opluchting van velen. Het is altijd al een enigszins besmukt genre geweest, waar critici niet goed raad mee wisten. Achteraf moeten we echter constateren dat de *gothic novel* even onuitroeibaar is gebleken als de nakomelingen van graaf Dracula. De gotieke vertelling heeft in de loop der tijden vele travestieën van uiteenlopende moderne transformaties opgevoerd, waarbij zij traditiegetrouw de verlokkingen van verouderde instituties en perspectieven uitspeelde tegen de idealen van de moderniteit. Auteurs doen telkens weer een andere greep uit het repertoire van de achttiende-eeuwse klassiekers, terwijl zij daar tevens nieuwe elementen aan toevoegen. Zo ontstaan verwantschapsrelaties van continuïteit en vernieuwing. Het zou een omvangrijke studie op zich vergen om deze geschiedenis van het genre te schrijven. Wij stippen hier slechts enkele facetten aan, te weten de manieren waarop de gotieke vertelling de interne spanningen en conflicten heeft gerepresenteerd die inherent zijn aan de steeds grotere greep van wetenschap en techniek op de moderne cultuur, aan het streven om westerse waarden ook buiten Europa te verspreiden middels imperialisme en kolonisatie en aan de scheiding tussen de publieke sfeer en het privédoem. Met name dit laatste spanningsveld, dat verbonden is met het subgenre van de *homely gothic*, zal laat twintigste-eeuwse Nederlandse auteurs uiteindelijk tot creatieve navolging inspireren.

2.1 Experimenterende wetenschap in de gotieke vertelling

In de loop van de negentiende eeuw ontstond er voor het eerst in de wetenschaps-geschiedenis een scherpe dichotomie tussen het religieuze, transcendentale en morele domein enerzijds en een positivistische, materialistische wetenschapsbeoefening anderzijds.¹ In dit tijdperk deden met name de natuurwetenschappen en de biomedische wetenschappen zich pas goed gelden als krachtige middelen tot onttovering en demystificatie. Het darwinisme 'prikte' bijvoorbeeld de schep-

pingsmythe door en de historisch-kritische methode van de wetenschappelijke geschiedschrijving werd eveneens op de Bijbel toegepast, met het gevolg dat er weinig overbleef van de vermeende authenticiteit en historische waarachtigheid van de Heilige Schrift. Het ware en het goede, feiten en waarden, werden in toenevende mate uit elkaar gespeeld. De gedachte won terrein dat wetenschap slechts zou kunnen bepalen wat is, niet hoe het zou moeten zijn.² Hierdoor vormden de wetenschappen niet alleen een belangrijke motor achter secularisatieprocessen, maar ze seculariseerden ook zelf. De wetenschapper verloor zijn aura als ‘priest of nature’³ die de geheimen van de kosmische orde, die tevens een morele orde was, mocht ontsluiten. De moderne wetenschap maakt zich hier definitief los van oudere beelden van experimentele interventies in natuurlijke processen die nog geassocieerd werden met alchemie en tovenarij.⁴

Deze ontwikkelingen hebben het genre van de gotieke vertelling niet onberoerd gelaten. Verschillende negentiende-eeuwse romans kennen hoofdrollen toe aan wetenschappers. De meest bekende voorbeelden zijn wel Mary Shelley’s *Frankenstein* en Robert Louis Stevensons *Dr Jekyll and Mr Hyde*. Ook deze romans worden gekenmerkt door het voor de gotieke vertelling zo typerende anachronistische samenspel tussen archaïsche en moderne elementen. Frappant genoeg vindt de krachtmeting tussen moderniteit en premoderniteit in wetenschappelijk geïnspireerde gotieke vertellingen plaats in de persoon van de wetenschapper zelf. Victor Frankenstein en Dr Jekyll dragen tot op zekere hoogte de normen, waarden en overtuigingen van de verlichting uit. Ze representeren experimenterende wetenschappers, die hun kennis en inzicht niet baseren op de overlevering, maar op de zintuiglijke waarnemingen en ervaringen die ze opdoen tijdens de door hen zelf ontworpen en uitgevoerde experimenten. Het kantiaanse adagium *sapere aude!* (‘durf te weten!’) typeert hun wetenschappelijk ethos. Ze deinzen voor geen enkel taboe terug in hun zucht om de geheimen van de natuur te ontraadselen, en overschrijden daarbij de grenzen tussen goed en kwaad en zelfs leven en dood.

Tegelijkertijd vertonen Frankenstein en Jekyll de archaïsche trekken van middeleeuwse alchemisten en magiërs. Terwijl de moderne experimenterende wetenschappen een zekere openheid betrachten en dikwijls getuigen van buiten uitnodigen om de resultaten van hun experimenten met eigen ogen te aanschouwen, draagt het werk van deze personages nog het karakter van esoterische, geheime kennis, die het daglicht niet kan verdragen. Ze voeren hun experimenten in het diepste geheim uit. Het typisch gotieke, verborgen vertrek waarin zich onuitspreekbare gruwelen voltrekken is in dit geval, opmerkelijk genoeg, het laboratorium. Frankenstein schendt bovendien in het holst van de nacht graven

om zijn anatomische kennis te vergroten en de nodige onderdelen te vergaren om zijn kunstmens in elkaar te kunnen zetten. Jekyll en Frankenstein bedrijven verlichte wetenschap en zwarte magie tegelijkertijd. Het wetenschappelijk experiment en het bovennatuurlijke worden daarmee in elkaars verlengde gelegd. Jekyll is bovendien ook nog op een andere manier een ongerijmde combinatie van primitivisme en moderniteit. Terwijl Jekyll de redelijkheid en verfijning in eigen persoon is, maakt zich met de persoon van Hyde een primitief oerwezen van hem los dat wordt omschreven als 'troglodytic'⁵ en 'ape-like'⁶ en dus stamt uit een tijdperk van ver voor het allerprilste begin van het beschavingsproces. Dit ongetemde natuurwezen spookt bij nacht en ontij rond in de ongere uithoeken van de moderne metropool Londen, een locatie die je als het hoogtepunt van maatschappelijke vooruitgang zou kunnen opvatten.

Frankenstein en Dr Jekyll en Mr Hyde vertolken een complexe houding ten opzichte van de wetenschappelijke vooruitgang. In tegenstelling tot wat dikwijls over *Frankenstein* is beweerd, wordt de hoofdpersoon niet zozeer veroordeeld om zijn grensoverschrijdende interventies in reproductieprocessen. De roman wijst de experimenterende wetenschap op zichzelf beslist niet af. Frankensteins experimenten mogen zelfs in eerste instantie bijzonder geslaagd genoemd worden. De kunstmens legt namelijk aanvankelijk een nobele inborst aan de dag. Hij beschikt bovendien over een robuuste fysieke constitutie. Zijn enige fout is in feite zijn afzichtelijkheid. De kunstmens wekt overal *horror* op, wat niet verbazingwekkend is voor een wezen dat is samengesteld uit ledematen van gestolen lijken. Pas als hij de eenzaamheid die voortkomt uit de voortdurende afwijzing op grond van zijn uiterlijk niet meer kan verdragen, ontaardt hij in een moordzuchtig monster dat in opstand komt tegen zijn schepper. Frankensteins fout is eerder dat hij het resultaat van zijn eigen experimenten geheel en al aan zijn eigen lot overlaat en het daarmee veroordeelt tot de ondraaglijke eenzaamheid die uiteindelijk catastrofale gevolgen zal hebben. Gebrek aan verantwoordelijkheid en liefde voor zijn eigen werk, eerder dan zijn experimenteerzucht op zich, zijn bepalend voor zijn zondeval. Niet zozeer zijn interventies in het werk van moeder natuur, maar het feit dat hij een slechte 'moeder' is voor zijn eigen nageslacht ontketent de calamiteiten die zowel schepper als schepsel te gronde richten. Zo zien we dat *Frankenstein* niet eenduidig antiwetenschappelijk is. De roman veroordeelt het streven om de geheimen van de natuur te ontrafelen niet, maar vestigt wel de aandacht op de ethische aspecten van experimentele interventies in de natuur.⁷

In *Dr Jekyll and Mr Hyde* wordt het wetenschappelijk experiment evenmin afgewezen, hoe rampzalig het effect ervan ook moge zijn. Dr Jekyll, een arts wiens wetenschappelijke onderzoeken 'led wholly towards the mystic and the tran-

scendental⁸ is een typisch voorbeeld van een hoogontwikkelde man die wordt geknecht door een al te veeleisend geweten. Hij stelt zeer hoge morele eisen aan zichzelf en geniet graag respect in de ogen van de buitenwereld. Hierdoor kan hij van de weeromstuit zijn pekelsonden moeilijk onder ogen zien, wat resulteert in een zekere dubbelheid. Hij is een nobel mens waarin tegelijkertijd iets geniepigs schuilgaat. Jekyll lijdt zo zwaar onder de *Gewissensbiss* dat hij de wensdroom koestert om zijn goede en slechte kant te ontkoppelen, zodat ze beiden ongestoord hun gang kunnen gaan. Zijn beschaafde kant kan dan onbezwaard goed blijven, terwijl zijn lagere impulsen zich ongeremd mogen uitleven zonder te worden afgekneld door de censuur van het geweten. Hiertoe ontwikkelt hij in het diepste geheim een medicijn. Deze drank levert echter niet op wat hij ervan had verwacht. Hij splitst niet op in twee personen, een engel en een beest, maar hij blijft de aloude, dubbele Jekyll, waaruit zich bij tijd en wijle het beest Hyde losmaakt. De engel blijft dus achterwege. Ook in dit experiment treedt op een gegeven moment controleverlies op. Hyde wordt steeds autonomer en neemt op een gegeven moment ook zonder chemisch hulpmiddel bezit van Jekyll. Hij begeeft een serie misdaden, waaronder een brute, volledig ongemotiveerde moord. Jekyll slaagt er tot zijn wanhoop niet meer in om de drank te reproduceren en sterft. Hyde, die nu zonder schuilplaats is en wordt gezocht vanwege zijn misdaden, heeft nog net genoeg verstand om zichzelf te doden voordat hij op het schavot eindigt.

Waarom wordt dit experiment als een mislukking beschouwd? Wordt Jekyll gestraft voor faustiaanse overmoed? Volgens hem zelf niet. Het streven om zijn eigen natuur te transformeren treft geen enkele blaam, evenmin als de drank zelf, die op zich noch goed, noch slecht is, aldus Jekyll. Het ontbrak hem echter aan de juiste geestesgesteldheid. Het experiment ontspoorde omdat Jekyll volgens eigen zeggen uitsluitend egoïstische motieven heeft gehad voor zijn medische onderzoeken: 'The drug had no discriminating action; it was neither diabolical nor divine; it but shook the doors of the prison-house of my disposition; and like the captives of Philippi, that which stood within ran forth.'⁹ Jekyll suggereert hier dat zich in plaats van een beest ook een engel uit hem had kunnen losmaken, wanneer zijn verlangen naar de ontremming van zijn seksuele en agressieve driften minder op de voorgrond had gestaan. Kortom, het wetenschappelijk experiment op zich is moreel neutraal. Het morele kaliber van de onderzoeker bepaalt of de resultaten van het experiment ten goede of ten kwade worden aangewend.

De wetenschappelijk geïnspireerde gotieke vertelling verschaft de seculariserende wetenschap een aura van geheimzinnigheid, door de wetenschapsbeoefening uit te beelden als een bron van het wonderbaarlijke, onbeheersbare,

bovennatuurlijke. Het wetenschappelijk experiment roept gevoelens van ontzag en verwondering op bij degenen die ermee in aanraking komen, dezelfde gevoelens dus waarmee premoderne mensen voor hen onverklaarbare natuurverschijnselen zouden ondergaan. En het experiment kan krachten ontketenen die even onbeheersbaar zijn voor de moderne wetenschapper als de natuurrampen waar de premoderne mens aan overgeleverd was. Zowel Frankenstein als Jekyll worden uiteindelijk achtervolgd en overheerst door hun eigen schepselen. *Scientific gothic* geeft uiting aan de angst voor de autonome wetenschap die wordt ingezet voor de beheersing van de natuur, maar al snel even onbeheersbaar blijkt als voorheen de ongetemde natuur. Hiermee brengt dit type fictie ethische vraagstukken weer terug in het domein van de wetenschapsbeoefening.

2.2 Imperialisme en kolonisatie

Tussen 1870 en de Eerste Wereldoorlog bereikte de westerse imperialistische expansiezucht zijn climax. Tijdens deze periode verkreeg het Britse imperium zijn maximale omvang, in felle wedijver met onder andere Duitsland en de Verenigde Staten. Vreemd genoeg resulteerde deze succesvolle expansie niet in een klimaat van nationaal zelfbewustzijn en superioriteitsbesef. Juist tijdens het negentiende-eeuwse *fin-de-siècle* werd de publieke opinie sterk beheerst door visioenen van degeneratie en ondergang, ondanks het feit dat daar geen objectieve aanleiding toe leek te zijn.¹⁰ De legitimatie van imperialisme en kolonialisme bestond uit een complexe mengelmoes van economische overwegingen, racistische overtuigingen en humanitaire idealen. De transformatie van de economie van zelfvoorziening naar productie van goederen voor grootschalige markten veraf vereiste een steeds grotere aanvoer van grondstoffen en het aanboren van telkens weer nieuwe afzetmarkten, zowel in het 'moederland' als in de overzeese gebieden. De idee dat deze gebieden slechts bevolkt werden door duistere volkeren die nog in een primitief oerstadium van de westerse beschaving verkeerden, rechtvaardigde de inbreuk op en exploitatie van autochtone economische, sociale en culturele structuren. De vermeende superioriteit van het blanke ras mondde soms uit in een onverbloemde verdediging van het recht van de sterkste: de Britten eigenden zichzelf op grond van 'raskenmerken' zoals hun superieure robuustheid, ondernemingszin en intellectuele vermogens het recht toe vermeend inferieure rassen aan zich te onderwerpen. Dit recht werd bovendien dikwijls opgevat als een plicht. Gegeven het feit dat de Britse natie een voorloper was in het moderne vooruitgangsproces, had zij de missie om haar hogere beschaving te exporteren

naar onbeschaafde volkeren die er volgens hun opvattingen nog een dierlijke leefwijze op nahielden.¹¹

Deze superioriteitsgevoelens en de daaraan gekoppelde beschavingsmissie verloren hun vanzelfsprekendheid tegen het einde van de negentiende eeuw. Het darwinisme gaf niet alleen aan dat soorten opkomen en zich via 'the survival of the fittest' versterken en verspreiden, maar ook dat ze eindig zijn en vergaan. Deze biologische theorie kreeg tijdens het victoriaanse tijdperk al heel snel een racistische inkleuring. Hield de ontwikkeling van het blanke ras een stijgende lijn richting toenemende wereldheerschappij in, of was er eerder sprake van degeneratie die vroeger of later de machtsverhouding tussen het moederland en de koloniën zou verstoren? zo vroeg men zich regelmatig af. Zelfs de relatief ontoegankelijke natuurwetenschappen gaven aanleiding tot wijdverspreide ondergangsvisioenen. De tweede wet van de thermodynamica werd door Lord Kelvin vertaald in een gekwantificeerde voorspelling van de hittedood van het universum. Ook het natuurkundige begrip 'entropie' kreeg dus een sociale invulling in het populair-wetenschappelijke vertoog. De tweede wet postuleerde dat entropie in een gesloten systeem neigt tot toename, waarbij entropie wordt opgevat als 'chaos', dat wil zeggen, als het vervagen van (temperatuur)verschillen tussen verschillende onderdelen van een systeem. De afname van verschillen legt uiteindelijk de dynamiek van het systeem stil. Deze populair-wetenschappelijke denkbeelden sterkten victoriaanse burgers in de gedachte dat het afvlakken van verschillen tussen seksen, klassen en rassen chaos zou genereren, waardoor de vitalistische vooruitgangsdwang en expansiedrift van de Britse natie verlamd zou kunnen raken, met ineenstorting van het imperium als onvermijdelijk resultaat.¹²

Het slechte geweten van deze mondiale grootmacht vond onder meer een uitlaatklep in *imperial gothic*,¹³ een soort kruisbestuiving tussen de achttiende-eeuwse gotieke vertelling en de avonturenroman. Het verschil tussen deze twee typen fictie bestaat onder meer uit schaalvergroting. *Imperial gothic* blaast de kleinschalige dooltochten door complexe, onoverzichtelijke bouwwerken waarin gruwelijke geheimen verborgen zijn in ontoegankelijke vertrekken op tot groot-schalige omzwervingen in primitieve, van de verlichte West-Europese naties afgeschermden regionen waar de meest fundamentele taboes van de westerse beschaving worden geschonden. Typerende voorbeelden zijn H. Rider Haggards *She* (1887), Bram Stokers *Dracula* (1897) en Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899).

Dracula is een mooi voorbeeld van *imperial gothic* waarin de klassieke decorstukken van de gotieke vertelling nog aanwezig zijn en zelfs tot in het extreme worden uitvergroot. De frictie tussen de middenklasse en de aristocratie die een

onmisbaar onderdeel vormt van de vroege gotieke vertelling, wordt hier opgeroepen door personages die bijna karikaturen van aristocraten en burgers zijn. Graaf Dracula, die hier de aristocratie representeert, is de laatste telg uit 'a conquering race', dat wel zeer oud is. Dracula voert zijn stamboom terug op Attila de Hun! Ook Dracula zelf mag zonder meer bogen op de wijsheid die komt met de jaren. Hij gaat al zo'n vierhonderd jaar mee. Dracula verenigt ogenschijnlijk tegenstrijdige eigenschappen in zijn persoon. Hij is zowel bovenmenselijk als onmenselijk: voornaam, hoffelijk, gecultiveerd en erudiet, maar ook volslagen amoreel, gewetenloos en beestachtig. Zijn bloeddorst en machtswellust kennen geen grenzen. Zijn afstamming van de Hunnen verwijst naar de martiale deugden waar de aristocratie zich altijd op heeft laten voorstaan. Tegelijkertijd is hij een verfijnde wekeling, een *dégénééré* uit een geslacht dat in feite is uitgestorven. Dracula's beestachtige vitaliteit is even groot als zijn decadente degeneratie. Hij is in feite allang dood – verder kan de menselijke aftakeling nauwelijks gaan – en te zwak om het daglicht te verdragen. Tegelijkertijd 'zaait' hij zijn bloed overal uit en verwekt hij moeiteloos 'nakomelingen' bij andermans echtgenotes. Dracula belichaamt tot in het absurde de ambivalente, stereotiepe beelden die de victoriaanse middenklasse associeerde met de aristocratie. Enerzijds bewonderde de goede middenklasse de grandeur, verfijning en ontwikkeling van de aristocratie, anderzijds vreesde men de bandeloosheid die aan de aristocratie toegeschreven werd. Aan de ene kant leek de maatschappelijke rol van de aristocratie nagenoeg uitgespeeld, aan de andere kant bleef zij politieke invloed uitoefenen via overerfde en moeilijk uitroebbare privileges.

De middenklasse personages zijn niet minder extreem. Jonathan Harker en zijn verloofde Minna zijn in feite al te braaf. Jonathan is wel zeer vlijtig en plichtsgetrouw, Minna is wel zeer kuis, zorgzaam en lief, een prototypische *angel in the house*. Deze onschuldige lammeren zijn in zekere zin gemakkelijke prooiën voor de weerwolf/vampier Dracula. De verhouding tussen Dracula en zijn slachtoffers is eveneens een verheving van de sadomasochistische relatie tussen de jonge heldin en haar oudere, machtige belager, die de gotieke vertelling karakteriseert. Hier wordt echter niet geaasd op slechts één in-goede heldin van bescheiden komaf, maar op de ganse middenklasse, mannen en vrouwen inclusief. Of, liever gezegd, de mannen worden geslachtofferd via hun vrouwen en in reactie op deze dreiging sluiten zij zich dan ook als één man aaneen om Dracula uit te drijven.

Ook de setting van Dracula is gotiek tot in het uiterste. Zijn verblijf is niet zomaar een landhuis, maar het meest magnifieke en imposante kasteel dat men in dit genre kan aantreffen. Het wordt omgeven door een woest, onherbergzaam,

ontvolkt berglandschap, het sublieme landschap *par excellence*. De ontoegankelijkheid van Dracula's kasteel geeft op zich al aan dat deze locatie gruwelijke geheimen herbergt. Om Dracula te bereiken moet men de Borgopas overgaan. Het feit dat de schaarse autochtonen in het gebied rondom de pas er met geen haer op hun hoofd over peinen om het gebied daarachter te betreden, geeft aan dat de pas de ultieme grens betekent tussen beschaving en wildernis, orde en chaos, leven en dood.

Tot op bepaalde hoogte is Bram Stokers *Dracula* dus de gotieke vertelling bij uitstek. Veel verder kan een auteur niet gaan in de encenering van de typisch gotieke decorstukken en verhaalelementen. Maar Stoker introduceert ook nieuwe elementen met het motief van de imperialistische reis. Jonathan Harker gaat als exemplarische vertegenwoordiger van de moderne burgerlijke samenleving op reis naar een afgelegen en geïsoleerd gebied dat geheel verstoken is gebleven van de zegeningen van de moderniteit. Dracula's primitieve, bijgelovige, feodale wereld is nog gekluisterd aan de duistere middeleeuwen. Idealiter resulteert dit contact tussen twee culturen in de verlichting en modernisering van het achtergebleven gebied. De plot van *Dracula* draait echter geheel om de dreiging van een tegenovergesteld proces. Nadat Jonathan in zijn naïeve onschuld Dracula de middelen heeft verschaft om diens duistere macht te ontketenen, reist Dracula Jonathan achterna. Daarmee legt hij de imperialistische reis in tegenovergestelde richting af en dringt het duister door tot in het hart van het Britse imperium, de ultramoderne metropool Londen. Men kan Dracula met recht een kracht van de chaos noemen, in de betekenis die men tijdens de vorige eeuwende daaraan hechtte. Dracula wist verschillen uit en ondermijnt zodoende de maatschappelijke orde. Zijn bloeddorst stopt niet bij de grenzen van klasse, sekse of natie. Hoewel hij zo zijn voorkeuren heeft, 'doet' hij het in principe met iedereen. Dracula's seksualiteit vertoont niet alleen heteroseksuele, maar ook homo-erotische trekken. Zo verbiedt hij de drie vampirella's in zijn kasteel om zich te goed te doen aan Jonathan Harker met de opmerking: 'This man is mine'. Homo-erotisch is ook zijn onthulling dat hij aast op vrouwen met als ultiem doel om hun mannen aan zich te onderwerpen. De manieren waarop hij zijn bloed mengt met dat van zijn slachtoffers zaait eveneens verwarring. Zijn 'verkrachting' van Minna, die hij dwingt om aan zijn borst te drinken nadat hij een ader met zijn nagel heeft geopend, vervaagt de grenzen tussen de seksen. Dracula gedraagt zich hier masculinistisch-gewelddadig en vrouwelijk-moederlijk tegelijkertijd. De scène kan enerzijds geïnterpreteerd worden als een nauw verholen uitbeelding van een afgedwongen fellatio, tegelijkertijd verwijst ze naar het beeld van de pelikaanmoeder, die in geval van voedseltekort haar kroost voor verhongering behoedt

door met haar snavel een wond in haar borst te maken en vervolgens haar jongen letterlijk met haar eigen bloed te voeden. Dit beeld is opgenomen in de kerkelijke symboliek, als een zinnebeeld voor de opofferingsgezindheid van Christus. De scène vervaagt daarmee niet alleen de grens tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, maar is ook blasfemisch.

Hoewel het gevaar van een terugval in de premoderniteit uiteindelijk wordt bezworen met de vernietiging van Dracula en zijn meest bereidwillige slachtoffer Lucy, kan dit niet wegnemen dat zijn vijanden hun onschuld volledig hebben verloren tijdens de strijd en er dus toch besmetting en daarmee regressie heeft plaatsgevonden. Abraham van Helsing, die de wetenschappelijke rationaliteit vertegenwoordigt, moet in zijn strijd met Dracula zijn toevlucht nemen tot zoveel irrationele bezweringsformules en primitivistische tovertrucs dat hij de onderontwikkelde boeren in Transsylvanië qua bijgelovigheid overtreft. De zuiverheid van Dracula's bestrijders wordt gecompromitteerd door de bloedtransfusies die het bloed van Lucy met dat van meerdere mannen mengt. En de kuisheid van zelfs Minna wordt aangetast door het feit dat ook zij nauwelijks opgewassen is tegen Dracula's verleidingen. Eind goed, lang niet al goed.

Dracula biedt een mooi voorbeeld van een motief dat *imperial gothic* typeert, namelijk de angst voor de invasie van onze beschaving door duistere en barbaarse krachten. Ook Rider Haggards *She* drukt deze angst uit. Deze roman verhaalt over een reis naar een vooralsnog onontdekt gebied in Afrika, waar zwarte stammen worden geregeerd door een blanke, schier goddelijke matriarch uit het begin van onze jaartelling, Ayesha, oftewel *she who must be obeyed* (zij die gehoorzaamd moet worden). Ook hier zien we dat de imperialistische reis, die licht in de duisternis wil brengen, dreigt om te slaan in haar tegendeel, wanneer Ayesha het vermetele plan opvat om naar (wederom) Londen af te reizen en aldaar Queen Victoria zelve naar de kroon te steken! De ontdekkingsreizigers Leo Vincey en Ludwig Horace Holly, die het voorrecht mogen smaken om Ayesha van dichtbij te leren kennen, vrezen dat de kwetsbare instituties van de democratische rechtsstaat niet lang bestand zullen blijven tegen Ayesha's onweerstaanbare schoonheid, vitale kracht en totale gewetensloosheid. Ayesha zal volgens hun verwachting binnen afzienbare tijd een absolutistisch matriarchaat vestigen waarbij de heerschappij van Victoria volledig zal verbleken. Ayesha lijkt haar plaats als vrouw in het geheel niet te kennen. Gelukkig straft haar hybris zichzelf af wanneer zij zichzelf ten tweede male onderdompelt in de vlammen der onsterfelijkheid en daarbij het leven laat.

Rider Haggards roman trekt de vitaliteit van de moderne westerse cultuur in twijfel. Ayesha, die in feite stamt uit het begin van de westerse cultuur, is verreweg de meerdere van Vincey en Holly, die toch behoren tot het beste wat het

Britse kostschoolsysteem heeft kunnen voortbrengen. Leo is volgens Ayesha's sterke overtuiging de reïncarnatie van haar verloren geliefde Kallikrates, waar ze al tweeduizend jaren op wacht. Nu ze hem heeft teruggevonden, kan niets haar meer tegenhouden en vermag tweeduizend jaar vooruitgang kennelijk niets tegen een oerkracht als *She*. Volgens Haggard moeten zijn romans als parabellen worden gelezen, die de vraag opwerpen wat moderne westerse mannelijke verworvenheden vermogen tegenover een ontketende vrouwelijke natuurkracht. Niet veel, als we op Rider Haggard moeten afgaan, getuige het feit dat er ook nog een vervolg op deze roman is verschenen, getiteld *Ayesha: The Return of 'She'* (1904-1905), waarin Ayesha opnieuw opduikt in een ander niet-westerse werelddeel, Azië deze keer. *She* werpt een zeker licht op de victoriaanse verbeelding, die vrouwen enerzijds volledig marginaliseert en verbant uit het publieke domein, wat tegelijkertijd de angst voedt dat deze opgesloten vrouwelijkheid krachten vergaart die zich op een gegeven moment explosief en op vernietigende wijze een uitweg zullen banen, net zoals Ayesha tweeduizend jaar lang eenzaam isolement doorstaat om ten slotte trefzeker en genadeloos toe te slaan. Ook deze roman illustreert de diepgaande fascinatie van de gotieke vertelling met de plaats van 'het vrouwelijke' in de moderniserende westerse cultuur.

Het invasiemotief kent tevens een andere variant, namelijk de angst voor individuele regressie of de verzwagering van de moderne westerse man met 'primitieve inboorlingen'. Ook dit motief drukt de angst uit dat het lagere het hogere zal overwinnen wanneer moderniteit en primitivisme elkaar ontmoeten. In dit geval gaat het echter om de lotgevallen van individuen die zich in den vreemde begeven en aldaar hun beschavingsmissie verzuimen en ontremd raken. Deze personages 'verlagen' zich door hun bloed te vermengen met een ander ras, en deel te nemen aan hun barbaarse gewoontes en rituelen. De meest dramatische expressie van het regressiegevaar treffen we aan in Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1902), waarin de koloniaal Kurtz in het verborgene van de Congolese jungle diepgewortelde taboes van de westerse beschaving schendt. Kurtz' vergrijpen worden niet in detail beschreven, wat het omineuze karakter van zijn terugval alleen maar verheft. Het lijkt erop dat Kurtz zich als een heidens idool laat aanbidden door de autochtonen en deelneemt aan de rituelen die bij deze afgoderij horen, waaronder vermoedelijk kannibalisme. Ook hier geldt dat de aanraking met de duisternis de aanvankelijk onschuldige reiziger tot in het diepste van zijn wezen aantast en besmet. De praktijken van de autochtonen mogen barbaars en misschien zelfs gewelddadig zijn, maar verteller Marlow moet inzien dat dit evenzeer geldt voor de kolonialen. De 'false pilgrims' lijken geen hoger ideaal na te streven in hun bezetting en exploitatie van de Congo dan de bevrediging van ongebreidelde

hebzucht. ‘Duisternis’ en ‘licht’ zijn in de metaforiek van Conrads roman geen contrasten, maar inwisselbare termen. De ‘blanke’, dat wil zeggen, ongevulde, plekken op de kaart van Afrika zijn inmiddels ingevuld, dat wil zeggen, ‘zwart’ gemaakt door koloniale exploitatie. De *Heart of Darkness* bevindt zich niet alleen in het meest ondoordringbare gedeelte van de jungle, maar ook in de psyche van de moderne westerling. Marlow, die na terugkeer uit Afrika mijmert aan de oevers van de Thames, heeft zijn geloof in de superioriteit van het imperium en de daarvan afgeleide rechtvaardiging van imperialisme volledig verloren.

Hoewel *She* en *Heart of Darkness* de gebruikelijke gotieke decorstukken ontberen, staan ze toch in een onmiskenbare relatie van continuïteit tot het oudere, achttiende-eeuwse patroon. Ook hier gaat het om een risicovolle exploratie van een verborgen, afgeschermd zone, waarbij de deugdzaamheid van de hoofdpersoon zwaar op de proef wordt gesteld en zijn of haar leven er zelfs gemakkelijk bij in kan schieten. De verborgen zone is de locatie van ernstige taboedoorbrekingen. Diens verkenning geschiedt in een sfeer van permanente dreiging, terwijl ‘the horror’ zelden volledig uit de doeken kan worden gedaan. De klassenproblematiek van de achttiende-eeuwse *gothic* staat in *imperial gothic* dikwijls in de schaduw van raciale spanningen, die eveneens gemakkelijk dreigen te onttaarden in grensoverschrijdend, crimineel en gewelddadig gedrag. Ook in *imperial gothic* is sprake van een voortdurende ondervraging van de legitimiteit van macht. In dit geval staat de rechtmatigheid van de westerse imperialistische overheersing ter discussie, en ook hier wordt de voor de gotieke vertelling zo kenmerkende ambivalentie tegenover de verworvenheden van de moderne vooruitgang aan de dag gelegd.

2.3 Publiek versus privé

Scientific gothic en *imperial gothic* lokaliseren de bron van doodsangst en huiver in eerste instantie elders: in het laboratorium van een excentrieke wetenschapper of een ver verwijderd exotisch oord. De negentiende eeuw heeft echter ook een derde variant opgeleverd die gruwel en verschrikking midden in het burgerlijke gezin situeert. Dit type fictie wordt *homely gothic*¹⁴ genoemd. De handeling van dit subgenre voltrekt zich in een alledaagse, realistische setting. In zekere zin maakt dit de verschrikking des te vreselijker, juist doordat deze doorbreekt in een vertrouwde, ogenschijnlijk veilige setting. Misdaden zoals overspel, incest, infanticide, matricide, patricide, worden hier niet gepleegd door ‘anderen’, zoals perfide aristocraten of ontaarde geestelijken, maar door personages die dichter

staan bij het middenklasse leespubliek van de gotieke vertelling. Deze realistische wending in de gotieke traditie kan verklaard worden vanuit de wisselwerking tussen de Amerikaanse en de Engelse roman. Voor Amerikaanse schrijvers die een autochtone Amerikaanse literatuur wilden ontwikkelen, lagen feodale settings en de spanningsvolle verhouding tussen aristocratie en middenklasse niet voor de hand. Zij zochten het materiaal letterlijk en figuurlijk dicht bij huis, bijvoorbeeld in de getroebleerde voorgeschiedenis die de locatie waarop goedbedoelende burgers een gezin willen stichten blijft beheersen. Een nog sterk op de Europese literaire traditie georiënteerd voorbeeld van *homely gothic* is Edgar Allan Poe's novelle *The Fall of the House of Usher* (1834). Ook dit verhaal onthult hoe toenemende chaos een gesloten systeem van binnenuit ondermijnt totdat het implodeert. Deze keer gaat het echter niet over de subversieve vervaging van grenzen tussen klassen, seksen of rassen, maar tussen familieleden. De vertelling begint wanneer Roderick Usher, tezamen met zijn zuster Magdalen de laatst overgebleven telgen uit het geslacht Usher, aan een vriend vraagt om hem bij te staan bij de ondraaglijke 'gloom' (wij zouden zeggen: depressie) die zijn gemoedsleven teistert. De vriend geeft gehoor aan deze oproep en vervolgens worden de onthutsende gebeurtenissen vanuit het perspectief van deze onschuldige buitenstaander gepresenteerd. 'Gloom' beheerst niet alleen Rodericks gemoedsleven, maar eveneens het huis waarin hij zijn leven slijt: een groot, kil, somber en vervallen huis, compleet met onderaardse gewelven. Roderick en Magdalen lijken verbazingwekkend veel op elkaar, ze worden bovendien beiden gekweld door een moeilijk benoembare ziekte en kwijnen langzaam maar zeker weg. Broer en zus vertonen alle standaardeigenschappen van de *dégénéré*: overgevoelig, fijnbesnaard, een tere constitutie, zeer geïnteresseerd in producten van de verbeelding zoals kunst en literatuur, en nagenoeg volledig afgesloten van de buitenwereld, de werkelijkheid. De dreigende, broeierige sfeer van het verhaal hangt in belangrijke mate samen met een nauw verholten suggestie van incest. Broer en zus zijn al te zeer op elkaar betrokken, hebben kennelijk geen partner van buiten kunnen of willen aantrekken en het geslacht Usher is daarom tot uitsterven gedoemd. De zus verdwijnt op een gegeven moment van het toneel. 'Gestorven', volgens haar broer, die echter daarna voortdurend wordt gekweld door het geluid van naderende voetstappen. Roderick probeert in het gezelschap van zijn vriend vergeetelheid te zoeken in de literatuur, maar slaagt er niet in om de onheilspellende tekenen te negeren. De vriend, hoewel van nature een gezonde, praktische realist, raakt zijns ondanks steeds meer geïnfecteerd met het 'gloom'-virus dat zo alomtegenwoordig is in het Usher huishouden. Roderick houdt het ten slotte niet langer meer uit en neemt zijn vriend mee naar de onderaardse kelders, waar hij

verklaart zijn zuster levend begraven te hebben. Deze onthulling wordt kracht bijgezet door een wonderbaarlijke gebeurtenis. Verborgene panelen schuiven opzij om het lijk van Magdalen te onthullen dat boven op haar broer valt, waardoor ze hem meesleurt de dood in en het laatste minieme verschil tussen hen beiden uitwist. De onschuldige buitenstaander maakt zich vol afgrijzen uit de voeten en het huis van Usher stort letterlijk en figuurlijk in.

Nathaniel Hawthornes *The House of the Seven Gables* (1851) is een voorbeeld van een Amerikaanse gotieke vertelling die zich sterker dan Poe's novelle heeft losgemaakt van de Europese voorbeelden. Deze roman verhaalt de *Werdegang* van de aristocratische Pyncheon familie. Hun familiegeschiedenis wordt overschaduwd door een vergrijp in het verleden. Volgens goed gotiek gebruik is de hoofdpersoon in deze roman het huis, weliswaar geen kasteel of abdij, maar evenzogoed groot (zeven dakkapellen!) en onoverzichtelijk. Het huis is ooit gebouwd op onrechtmatig onteigende grond en degene die aldus is gedupeerd vervloekt de nieuwe eigenaar, wat de laatste duur komt te staan. Hij sterft spoedig en op zijn nageslacht rust geen zegen. De familie kwijnt binnen twee generaties weg. De rechtmatige eigendomsverhoudingen worden hersteld wanneer een afstamming van de gedupeerde oorspronkelijke bezitter van de grond de jongste dochter van de Pyncheon familie huwt en daarmee wordt de banvloek verbroken die vruchtbaarheid en welvaart in de weg leek te staan. Ook dit huis herbergt geheime documenten, die door de nieuwkomer worden opgespoord, met voor hem zeer gunstige gevolgen: de documenten bewijzen zijn aanspraak op diverse landerijen. De verbintenis tussen de twee families bevrijdt het heden eindelijk van de last van het verleden.

Naast de jonge Amerikaanse literatuur heeft ook de Engelse literatuur vele romans langs deze lijn voortgebracht, die de steeds scherpere scheiding tussen de publieke sfeer en de privésfeer in het victoriaanse tijdperk aankaarten. Deze scheiding werd gelegitimeerd met een huiselijkheidsideologie die de heiligheid van het gezin idealiseert en zelfs mythologiseert, en de vrouw des huizes een centrale rol toekent in de instandhouding van het huis. Het mannelijke prestigeobject van een *leisured wife*, een echtgenote die volledig is vrijgesteld van arbeid, zowel buitenshuis als binnenshuis, werd voor grote delen van de middenklasse een haalbaar ideaal. Dit onderdeel van het moderniseringsproces maakte echtgenotes en moeders zowel centraal als marginaal. Gehuwde vrouwen werden op een voetstuk geplaatst en gevangen gezet. Het gezegde *my home is my castle* bevat de huiselijkheidsideologie in een notendop. Het huis dient, als *haven in a heartless world*, bescherming te bieden tegen de boze buitenwereld. In *homely gothic* verschuiven deze betekenissen van 'binnen' en 'buiten' echter. Hier komt het gevaar niet van buitenaf, maar

van binnenuit, zodat de echtgenotes en moeders die aan huis gekluisterd zijn met evenveel recht kunnen beweren: *my home is my prison*.¹⁵

De gotieke vertelling in haar gedaante van *homely gothic* is een pregnante uitdrukking van deze dubbelheid, getuige onder andere Charlotte Brontë's *Jane Eyre*. Nog voordat Jane Eyre de geheime zolderkamer heeft ontdekt waarin de krankzinnige Bertha Mason zit opgesloten, stuit zij op een reeks andere geheimzinnige vertrekken. Als zij voor het eerst wordt rondgeleid in Thornfield Hall, waar ze tewerk wordt gesteld als gouvernante, bevreedden haar meteen al een paar excentrische, donkere, lage kamers vol exotische voorwerpen, kennelijk vergaard in een ver en vreemd verleden. Het is niet toevallig dat Jane Eyre aan Blauwbaard denkt wanneer zij de vertrekken in Thornfield Hall exploreert (en dat, om op de zaken vooruit te lopen, in Renate Dorresteins gotieke vertelling *Het hemelse gerecht* weer een exemplaar van Brontë's *Jane Eyre* achteloos op de trap naar de zolder ligt, zie hoofdstuk 3). 'Slapen hier de bedienden?' vraagt Jane aan de huishoudster Mrs. Fairfax. De kamers blijken echter niet te worden bewoond, maar uitsluitend de letterlijke sporen van Mr. Rochesters koloniale geschiedenis te omsluiten. Rochester is de ons zo langzamerhand vertrouwde aristocratische schurk en huiseigenaar die valt voor de charmes van de jonge, onschuldige Jane. Zijn verleden moet in afgesloten kamers worden verdonkeremaand omdat daar, zo blijkt later, de dubieuze voorgeschiedenis van zijn vermogen en zijn huwelijkse staat schuilgaat. Bovendien staat zijn uit lust en hebzucht geboren, maar inmiddels uitzichtloze huwelijk met de Jamaicaanse Bertha Mason, Rochesters trouwplannen met de moreel zuivere Jane Eyre in de weg. De bijvertrekken in Rochesters huis verwijzen dus geheel in overeenstemming met de gotieke traditie naar de dreiging van onwettige seksualiteit en discutabele koloniale praktijken. Rochester pleegt in feite overspel met Jane en zijn huwelijksaanzoek degradeert hem tot een regelrechte bigamist.

De op zolder verborgen, spookachtige echtgenote met haar dierlijke connotaties representeert de inmiddels spreekwoordelijke *madwoman in the attic*. Haar grimmige lach klinkt 's nachts door het huis, en aanvankelijk lijkt bijna niemand precies te weten aan wie of wat het raadselachtige geluid toebehoort en waar het op duidt. Bertha Masons lach echter blijkt de terugkeer van het verdrongene aan te kondigen, dat binnen de gevestigde orde geen plaats heeft kunnen krijgen en daarom weggestopt moet worden. De creoolse vrouw herinnert de bewoners van Thornfield Hall nadrukkelijk aan de koloniale praktijken die het hen mogelijk maken het leven van een welgestelde Britse middenklassenfamilie te leiden. Waar Jane zich probeert te voegen naar wat de negentiende-eeuwse maatschappij van haar als vrouw verlangt, rukt de verstoten en opgesloten Bertha Mason aan haar

ketenen. Waar de beschaafde Jane Eyre volgens haar trots en haar verstand leeft, reageert de getergde Bertha Mason instinctief.

De creoolse Bertha Mason is echter niet alleen een symbool van de geknechte vrouwelijke passie en seksualiteit. Zij belichaamt tevens de knechting van de onderdanen in de Britse koloniën. Die laatste interpretatie wordt aannemelijk door het personage Bertha Mason tegelijkertijd te beschouwen als geestesverschijning, als een uitdrukking van het onbewuste van Jane Eyre, én als zelfstandig subject in het verhaal. In die dubbele hoedanigheid representeert Bertha Mason twee gemarginaliseerde identiteiten binnen de patriarchale blank-Britse orde van Thornfield Hall: die van de seksueel verlangende negentiende-eeuwse vrouw en die van de hybride afstammeling van slavenhouders en slaven in de Britse koloniën.¹⁶ *Jane Eyre* onderzoekt de negentiende-eeuwse *domestic ideology* die de vrouw zowel verheerlijkt als isoleert door de echtgenote op te splitsen in twee figuren, een engel (Jane) en een demon (Bertha). Aan de demon worden alle nare kanten van het huiselijke leven in extreme vorm uitbesteed. Bertha Mason is door haar huwelijk met Rochester weggerukt uit alles wat haar vertrouwd en dierbaar was. Ze zit letterlijk opgesloten op zolder in haar eigen huis, ze heeft ook psychisch de greep op de werkelijkheid volledig verloren, haar echtgenoot is haar ontrouw en haar enige uitweg uit deze uitzichtloze situatie is de dood. Jane, daarentegen, ontsnapt aan het lot volledig overvleugeld te worden door haar man. Brontë's roman ontdoet de conventies van de gotieke vertelling in de loop van het verhaal van hun bedreigend karakter door ze letterlijk en figuurlijk te domesticeren. Rochester krijgt niet de kans om Jane te verschalken. Evenmin wordt hij uiteindelijk ingewisseld voor een minder bedreigende, jongere partner. In plaats daarvan wordt hij als het ware gecastreerd met het verlies van zijn gezichtsvermogen, wanneer hij zijn echtgenote tevergeefs probeert te redden uit het vuur waarmee zij Thornfield Hall vernietigt. Zo boet Rochester voor zijn overtredingen en aldus getemd valt hij Jane uiteindelijk als ongevaarlijke huwelijkspartner toe. De twee gaan op voet van gelijkheid met elkaar om en Jane heeft een goed excuus om te gaan en te staan waar ze wil, omdat ze de blinde Rochester moet leiden. Zo zien we ook weer in *Jane Eyre* de voor de gotieke vertelling zo typerende exploratie van de beperkte speelruimte voor vrouwelijke subjectiviteit, waarbij Jane de vrouw als teken van verlichting en moderniteit belichaamt, en Bertha de vrouw als teken van regressie en primitivisme.

De incestueuze relatie tussen de laatste telgen uit het geslacht Usher, de onrechtmatige fundamenten van het Pyncheon huis, de bigamie van Rochester: ieder huisje heeft zijn kruisje, zo blijkt telkens weer in de *homely gothic*, ook al doen de overtreders nog zo hun best om hun schending te maskeren. Het belastende

verleden laat zich niet in de doofpot stoppen, maar blijft net zo lang rondspoken totdat de overtreding op de een of andere manier is goedge maakt en anders treden dood en verderf in.

2.4 Psychologisering

De opkomst en verbreiding van de gotieke vertelling hangt samen met de moderne transformaties van individualisering en internalisering. Personen worden (dikwijls noodgedwongen) mobieler en daarmee teruggeworpen op zichzelf. Moderne burgers ervaren zichzelf in toenemende mate als wezens met innerlijke diepgang of een actief geestesleven, die in staat zijn tot het voeren van inwendige dialogen. Er ontstaat een levendige belangstelling voor het exploreren van alle uithoeken van het individuele bewustzijn. De huivermachine van de achttiende-eeuwse gotieke vertelling is in dit verband te beschouwen als een instrument voor zowel het registreren als het opwekken van intense emoties, als een middel tot exploratie van het emotionele potentieel van de menselijke psyche. Deze tendens zet zich onverkort door in de verdere ontwikkeling van het genre in de negentiende eeuw. De ontwikkeling van negentiende-eeuwse vormen van *gothic* wordt gekenmerkt door een proces van psychologisering, in die zin dat het niet alleen gaat om het opwekken van overweldigende sensaties zoals huiver, afkeer, gruwel en doodsangst, maar ook om een onderzoek naar tegenstrijdige impulsen in één en dezelfde menselijke geest, om het verkennen van de coëxistentie van goed en kwaad in één individueel bewustzijn.

In de achttiende-eeuwse gotieke vertelling zijn goedheid en slechtheid duidelijk verdeeld over verschillende personages. Father Ambrosio in Lewis' *The Monk* is door en door slecht en deinst werkelijk nergens voor terug, Antonia is alleen maar goed. De schurken in de *gothic novel* zijn nagenoeg onbekeerbaar, de jonge heldinnen blijven trouw, zorgzaam en liefhebbend, wat er ook gebeurt. Maar de negentiende-eeuwse Hyde is onmiskenbaar een afsplitsing van Jekyll, Marlows reis naar het diepste binnenste van de Afrikaanse jungle is evenzogoed een afdaling in de krochten van de menselijke geest en de ontarding van Kurz is des te afschrikwekkender in het licht van zijn aanvankelijk nobele en humanitaire bedoelingen ten aanzien van de zwarte medemens. Daarom is de confrontatie met Kurz voor Marlow noodzakelijkerwijs ook een confrontatie met zichzelf. Dracula's bestrijders moeten, enigszins paradoxaal, hun zuiverheid en onschuld prijsgeven in hun streven om het kwaad met wortel en tak uit te roeien. Roderick Usher is geen gewetenloze schurk, integendeel, hij is een uiterst sensitief wezen.

Desalniettemin schendt hij op nauwelijks verholen wijze een van de meest fundamentele taboes van de menselijke samenleving. Jane en Bertha, ten slotte, komen wel erg gevaarlijk dicht bij elkaar in de buurt en Rochester blijkt zowel tot egoïstisch verraad als altruïstische redding van zijn wettige echtgenote in staat. Het kan geen toeval zijn dat romans zoals *Dr Jekyll and Mr Hyde* en *Heart of Darkness* werden geschreven in dezelfde periode waarin Sigmund Freud zijn model van de gelaagdheid van de menselijke psyche ontwikkelde, een model waar hij overigens mede toe werd geïnspireerd door de Duitse pendant van de gotieke vertelling, de zogenaamde *Schauerroman*.

De gotieke vertelling gaat niet alleen over de winst van moderne vooruitgang, maar ook over het onvermijdelijke verlies. In de achttiende-eeuwse gotieke vertelling wordt de prijs voor vooruitgang als het ware door een collectivum betaald. Twee tijdperken worden met elkaar geconfronteerd en gecontrasteerd, waarbij de moderne tijd rechtvaardiger, rationeler en veiliger wordt afgeschilderd, maar tevens als minder mysterieus, poëtisch, intens en avontuurlijk. De negentiende-eeuwse gotieke vertelling focust scherper op de prijs die het moderne individu betaalt voor diens socialisatie in de moderne westerse samenleving. De offers die Jekyll moet opbrengen om als een gerespecteerd burger door het leven te kunnen gaan, de ‘castratie’ van Rochester, de gewelddadige uitbanning van Bertha, de intense pijn van Leo Vincey en Horace Holly wanneer ze afscheid moeten nemen van Ayesha, Marlow's afkeer van en afgunst op Kurz al deze verschijningen drukken uit dat aanpassing aan de maatschappelijke orde de kans op een veilig, overzichtelijk bestaan weliswaar aanzienlijk vergroot, maar onze kansen op een daadwerkelijk bevredigend leven evenredig verkleint.

Deze psychologisering heeft nog een andere aspect van de gotieke vertelling veranderd, namelijk de wijze waarop de greep van het verleden op het heden wordt gethematiseerd. In de achttiende-eeuwse *gothic novel* oefent het verleden druk uit op het heden doordat afstammingsrelaties zijn doorkruist door liquidaties of ontvoeringen van wettige erfgenamen en legitieme huwelijkskandidaten. De personages kunnen het verleden pas laten rusten wanneer deze misstanden zijn rechtgezet. Zo ook in de negentiende-eeuwse gotieke vertelling, zij het met een accentverschuiving. De krachten van de chaos worden nu nadrukkelijker gelokaliseerd in de vrouwelijke seksualiteit. Een van Dracula's grootste overtredingen is de bezoedeling van aanvankelijk keurige victoriaanse vrouwen zoals Lucy en Minna, bij wie hij zonder al te veel moeite duistere verlangens opwekt. Hierdoor ontstaat het risico dat Engeland binnen korte tijd bevolkt zal worden door een nieuw ras, de afschrikwekkende nakomelingen van dit soort onheilige allianties. Ook Ayesha jaagt angst aan door haar ongetemde, mateloze natuur en

haar vermogen om willekeurig welke man aan zich te onderwerpen. Jane Eyre's seksualiteit is volledig verbannen naar Bertha Mason, een spook dat slechts met de gruwelijke straf van een vlammenzee bezworen kan worden. En de kunstmens van Frankenstein wordt pas echt eng wanneer hij een vrouwelijke wederhelft op-eist, waarmee – wederom – het gevaar van het kweken van een nieuw, mogelijk sterker, ras ontstaat. Het monster van de vrouwelijke seksualiteit moet met kracht uitgebannen worden, maar de dreiging dat de onderdrukking niet afdoend is geweest blijft bestaan. 'I die not. I shall come again, and shall once more be beautiful (...),' aldus Ayesha's laatste, onheilspellende woorden.¹⁷ Wanneer het verleden het heden blijft beheksen in de gotieke vertelling volgens de formule van *the return of the repressed*, dan raakt het onderdrukte steeds sterker vrouwelijk-seksueel geconnoteerd in de loop van de negentiende eeuw.

2.5 De Nederlandse situatie

'Een echte griezeltraditie zoals die bijvoorbeeld in de Angelsaksische landen en Frankrijk en Duitsland bestaat kennen we in Nederland en België niet', stelt Dennis Schouten in de inleiding tot zijn geannoteerde bibliografie van twee eeuwen griezelliteratuur in de Lage Landen.¹⁸ Dit geldt zeer zeker voor de negentiende-eeuwse literaire productie, gedeeltelijk om dezelfde reden die in het vorige hoofdstuk is aangedragen. De letterkundige genootschappelijkheid bleef een factor van belang in de literaire smaakvorming en deze situatie was niet bevorderlijk voor de erkenning en bloei van een romangenre als de *gothic novel*. De negentiende-eeuwse romanliteratuur in Nederland kent onder meer burgerlijke zedenkundige romans in de trant van Samuel Richardson, Aagje Wolf en Betje Deken en Hildebrand, gevoelige, sentimentele werken in de geest van het Engelse *sentimentalism*, historische romans in navolging van Walter Scott, 'Sue-realisme' in navolging van Eugène Sue, romantisch-idealistische werken, geëngageerde literatuur zoals de *Havelaar*, maar wat goeddeels lijkt te ontbreken is het spel met het bovennatuurlijke dat zo'n wezenlijk kenmerk vormt van de gotieke vertelling. De *gothic novel* lijkt ook nauwelijks doorgedrongen te zijn in letterkundige debatten over de pro's en contra's van de buitenlandse romantiek. Deze controverser spitste zich vooral toe op Walter Scott, Lord Byron en Victor Hugo, en dus niet op een Ann Radcliffe, een Horace Walpole of een Charles Maturin.¹⁹ Engelstalige en Duitstalige gotieke vertellingen werden weliswaar vertaald en, naar we mogen aannemen, dus ook gelezen, maar ze drongen niet echt in de Nederlandse literatuurbeschuwing door, wat niet stimuleerde tot navolging.

Als men gotieke vertellingen wil aanwijzen in de laat-negentiende-eeuwse Nederlandse literatuur, dan zal men deze vermoedelijk moeten zoeken in het naturalisme. Deze uitspraak lijkt wellicht onaannemelijk op het eerste gezicht, omdat het naturalisme wordt geassocieerd met een grote hang naar objectiviteit en een haast wetenschappelijke waarheidsgetrouwheid. Toch zijn er punten van overlap tussen deze twee literaire fenomenen, zoals een gedeelde obsessie met taboe-onderwerpen, met name seksuele taboes, een gespannen verhouding tot de burgerlijke moraal en een levendige belangstelling voor de duistere kanten van zowel de samenleving als het menselijk hart. Dat naturalisme en 'gothicism' heel goed samen kunnen gaan, wordt bewezen door een invloedrijke auteur als Henry James, boegbeeld van het Amerikaanse naturalisme en een gevierd auteur van gotieke vertellingen in de trant van de *homely gothic*. Naturalisme laat zich goed verenigen met *homely gothic* in die zin dat ogenschijnlijk bovennatuurlijke verschijnselen in de regel een natuurlijke verklaring krijgen bij de ontknopning van het verhaal.

Ook de Nederlandse literatuur heeft een gotieke naturalist van formaat voortgebracht in de persoon van Louis Couperus. *De stille kracht* (1900) leent zich goed tot duiding binnen het kader van *imperial gothic*. Couperus onthult in de *Werdegang* van de resident Oudijck het illusionaire karakter van het westerse vooruitgangsgeloof en superioriteitsgevoel. Oudijck is de personificatie van typisch Nederlandse deugden zoals vlijt, stiptheid, gezagsgetrouwheid, ambitie, nuchterheid en praktische realiteitszin. Deze vermeende kwaliteiten maken hem echter blind voor de realiteit van Indië. Oudijck ziet ten eerste niet wat zich afspeelt onder zijn ogen binnen zijn eigen gezin, zoals het overspel van zijn tweede vrouw die een liaison onderhoudt met zijn zoon en verder met willekeurig welke andere mannelijke prooi die haar bevalt. Ten tweede beseft hij niet welke subversieve krachten er schuilgaan onder de ogenschijnlijke onderworpenheid van de Javanen. De Javanen zien wel wat er in Oudijcks huisgezin gebeurt. Wanneer Oudijck al te streng optreedt tegen een van de hunnen wreken zij zich op zijn ontaarde vrouw. Het huishouden van Oudijck wordt ontregeld door een reeks onverklaarbare, angstaanjagende incidenten die niet alleen zijn vrouw verdrijven maar ook zijn nuchterheid, vlijt en ambitie breken. Nu worden de ogen van Oudijck eindelijk geopend. Hij ziet in dat de tegenstelling tussen primitieve Javanen en beschaafde kolonialeen geen stand kan houden, waardoor de legitimatie van koloniale overheersing verval:

Arm Indië (...) wat schelden ze er niet op. Het land kan het toch niet helpen, dat er Kaninefaten op zijn grond zijn gekomen, barbaarsche veroveraars, die maar rijk willen worden en weg (...) En als ze dan niet rijk worden (...) dan schelden ze op de

warmte, die God het van den beginne gegeven heeft (...) op het gemis aan voedsel voor ziel en geest (...) ziel en geest van de Kaninefaat. Het arme land, waarop zoo gescholden is, zal wel denken: Was weggebleven!²⁰

Na de ontbinding van zijn huisgezin keert Oudijck niet terug naar Europa, zoals vele andere kolonialen. In plaats daarvan huwt hij een Javaanse vrouw, waarbij hij tevens haar gehele familie adopteert. Hij ‘verindischt’, kortom, de Hollandse versie van ‘going native’. De roman eindigt met een noot van diep ontzag voor de ondoordringbare innerlijke wereld van de Javaan en de even ondoordringbare natuurlijke wereld die hem omringt, en ten slotte gaat deze toon over in het schrille, spookachtige beeld van de Javaanse regent, die door Oudijck was ontslagen, maar die hem op zijn beurt heeft verdreven met ondoorgroondelijk verzet en grijnzend neerkijkt op de voormalig machthebber die hij heeft overwonnen.

Met *Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan* (1906), leverde Couperus een treffend voorbeeld af van *homely gothic*. Deze roman beeldt uit hoe het leven van twee stokoude mensen en hun familieleden volledig geregeerd wordt door het afschuwelijke geheim van een passiemoord. De ‘oude mevrouw’ en haar voormalige minnaar hebben ooit in Indië in nauwe onderlinge samenwerking haar echtgenoot vermoord, toen die hen op heterdaad betraptte. De horreur van deze daad schuilt met name in het feit dat de moord niet slechts het resultaat was van een krachtmeting tussen twee mannelijke rivalen, maar dat de echtgenote een actieve rol speelde in het ombrengen van haar man: een affront tegen gevestigde opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid. Op het moment dat de bedrogen echtgenoot de minnaar te lijf wil gaan, houdt zijn vrouw hem tegen, en vuurt haar minnaar aan met de woorden: ‘Geef hem een por, liever hij dan jij!’ Vervolgens wordt de echtgenoot met zijn eigen kris – symbool van zijn patriarchale en koloniale macht – vermoord. De roman beschrijft de onbereikbaarheid van de vergetelheid. Hoewel de moord met succes in de doofpot is gestopt dankzij de medewerking van de huisdokter die de lijkschouwing doet en bereid is te zwijgen wanneer hij op de seksuele gunsten van de moordenares mag rekenen, komt het verleden niet tot rust. De overspelige minnaars worden tot hun dood op zeer hoge leeftijd gekweld door spookvisioenen van Het Ding dat telkens weer opnieuw aan hun ogen voorbijtrekt. Het gaat in de roman om ‘voorbijgaan’ in de dubbele zin des woords: zowel om voorbij trekken als overgaan. Couperus onderzoekt of een dergelijke misdaad eindelijk haar greep op het heden kan verliezen.

Volgens de beste gotieke traditie worden de zonden van de vaders ook in deze roman bezocht aan de kinderen. Allereerst aan het dertienjarige kind

Harold, dat, zonder dat iemand het beseftte, heeft gadegeslagen hoe de overspeligen het lijk van zijn vader naar de rivier slepen. Ook Harold's leven wordt vanaf dat moment beheerst door Het Ding en zijn verboden kennis vereenzaamt hem volledig. Na Harold komt geleidelijk aan het ene na het andere familielid er achter en telkens weer slaat het isolement toe, omdat iedereen telkens weer opnieuw meent als enige het geheim te hebben achterhaald. Zelfs de kleinkinderen van meneer Takma en mevrouw Dercksz, Elly en Lot, moeten boeten voor de misstap zonder er zelfs maar van op de hoogte te zijn. Het huwelijk van Elly en Lot – in feite elkaars nicht en neef, houdt amper een jaar. Waar hun grootouders het slachtoffer zijn geweest van een exces aan passie, wordt hun leven vergald door een verlamdend gebrek aan passie. Lot is, in tegenstelling tot zijn moeder, oom en grootmoeder, niet tot seksuele hartstocht in staat, hij wordt beheerst door een pathologische angst voor ouderdom en kan zich evenmin overgeven aan zijn werk. Elly hunkert naar volledige toewijding aan Lot, maar kan dit verlangen niet bevredigen omdat Lot niet in staat is tot overgave. Het is alsof de seksuele onmachtigheid van de voorafgaande generaties de passie van deze familie volledig heeft verspild, zodat er niets meer is overgebleven voor het derde geslacht. De roman laat uiteindelijk in het midden of Lot en Elly erin zullen slagen de last van het verleden van zich af te schudden. Elly verlaat Lot om zich als vrijwilligster in te zetten voor het Rode Kruis. Lot overweegt na het overlijden van de hoogbejaarde meneer Takma en mevrouw Dercksz, om zijn schrijverij van korte, gemakkelijke stukjes in te wisselen voor de compositie van een groots werk: 'Wel (...) als hij eens een roman schreef (...): een roman schreef van twee zulke oude mensen (...) en de moord in Indië.'²¹ Lot ontloopt zich hier als Couperus' alter ego. Lot verwerpt deze mogelijkheid onmiddellijk, om zijn energie weer als vanouds te versplinteren met journalistiek werk. De slotzin suggereert dat Lot de vitaliteit ontbeert om de last van het verleden van zich af te schudden: 'Zijn blond en fijn gezicht boog zich over zijn papieren heen, en zo dicht bij de lamp was het zichtbaar, dat hij heel grijs werd aan de slapen.'²² Couperus daarentegen heeft zijn meesterwerk voltooid.

De keerzijde van wederopbouw en maakbaarheid

De eerste duidelijke manifestaties van een gotieke traditie in de Nederlandse literatuur vinden we zoals gezegd in het werk van de naturalist Louis Couperus, een auteur die de spanning tussen de inheemse en de koloniale cultuur in Nederlands Indië aan den lijve had ondervonden. De in de Europese en Amerikaanse gotieke vertelling zo veelvuldig ten tonele gevoerde sadomasochistische dynamiek van de meester en de slaaf, alsmede de problematiek van de aanhoudende greep van het verleden op het heden, hechten zich in het werk van Couperus aan de stilistische conventies van de naturalistische roman. Het verre Indië, de koloniale schuld en de terugkeer van het verdrongene worden door middel van zijn werk de Nederlandse *homely gothic* binnengebracht. Het moederland en de kolonie achtervolgen elkaar. Het verleden wil maar niet tot rust komen in *De stille kracht* en ook niet in *Van oude mensen en de dingen die voorbijgaan*. Het huiselijke wordt unheimlich, griezelig, en steeds weer blijkt dat het ook in de boezem van het gezin niet lukt heer en meester over het eigen leven te zijn. Ook later in de twintigste eeuw wordt zichtbaar dat vooral de *homely gothic* binnen de Nederlandse letteren langzaamaan school maakt en dat de koloniale en postkoloniale ervaring een uitingsvorm vindt in gotieke vertellingen. Het koloniale verleden is in de afgelopen eeuw één van de meest significante manifestaties gebleken waarin in weerwil van het moderne streven naar beheersing het onbeheersbare, het oncontroleerbare en onvoorspelbare in de naoorlogse samenleving en cultuur zich openbaart. Het huis is in die context een complexe en grensoverschrijdende plaats geworden waar de moderne scheiding tussen privé en openbaar niet houdbaar blijkt te zijn. Met name het werk van Hella Haasse en Helga Ruebsamen moet nadrukkelijk ook vanuit dat perspectief gelezen en begrepen worden.

Naast de (post-)koloniale ervaring vormt de wederopbouwperiode met de daaraan verbonden maakbaarheids- en huiselijkheidsideologie een belangrijk referentiekader voor Nederlandse gotieke vertelling. Na jaren van economische crisis, uitmondend in de Tweede Wereldoorlog, richt men in Nederland met vereende krachten de blik op de toekomst en op de herinrichting van het sociaal-maatschappelijk systeem. In deze context krijgt de gotieke vertelling in Nederland daadwerkelijk vaste grond onder de voeten in het werk van Hermans,

Reve en Haasse. Later volgen Helga Ruebsamen, Renate Dorrestein, Frans Kelendonk, Vonne van der Meer, Manon Uphoff, Thomas Rosenboom en Herman Franke. Aanvankelijk vormt de inzet van gotieke motieven een geleidelijke overgang vanuit het surrealisme naar het fantastische, zoals bij Hermans. In de jaren vijftig en daarna ontwikkelt zich vervolgens een duidelijk traceerbare traditie in de Nederlandse letteren waarbij de interne spanningen van verlichting, modernisering en emancipatie door middel van gotieke codes als het vervallen huis, het moeilijk ontcijferbare manuscript en de onbetrouwbare verteller aanwezig worden gesteld.

3.1 De opmars der deskundigen

Tijdens de decennia na de Tweede Wereldoorlog vindt er een belangrijke wisseling van de wacht plaats in Nederland. Tegen de achtergrond van de ontzuiling boetten dominees en priesters in de jaren vijftig en zestig danig aan gezag in. Hun plaats werd bezet door een ander type gezagsdrager: de wetenschappelijk geschoolde expert. Met name de opmars van de zogenaamde ‘psy-deskundigen’ (psychologen, psychotherapeuten, psychiaters, pedagogen) was nauwelijks te stuiten.¹ Zij formuleerden richtlijnen voor tal van maatschappelijke praktijken en problemen zoals de opvoeding, het huwelijk, beroepskeuze, beroepsuitoefening, stervensbegeleiding et cetera. Weliswaar droeg deze staatsgreep het karakter van een fluwelen revolutie, in die zin dat de pastorale zorg en het maatschappelijk engagement van geestelijken in toenemende mate de nieuwe inzichten van de psy-wetenschappen incorporeerden, maar dit maakte de *take-over* niet minder ingrijpend.² Dat psychologische expertise niet exclusief voorbehouden bleef aan officieel gecertificeerde psychologen werkte de verspreiding van dit gedachtegoed alleen maar verder in de hand.

De psy-deskundigen baseerden hun inzichten en adviezen niet langer op morele traktaten of religieuze geschriften, maar op wetenschappelijk onderzoek. Hierdoor veranderden denkbepelden over huwelijk en gezin van karakter. Werden deze instituties eerder in verband gebracht met plicht, toewijding en zelfopoffering, de psychologische experts daarentegen propageerden huwelijk en gezin als hoeders van autonomie en zelfverwerkelijking. Huwelijkspartners en gezinsleden moesten zichzelf optimaal kunnen ontplooien in de huiselijke context. Waar religie en moraal burgers aanspoorden om hun individualiteit ondergeschikt te maken aan bovenpersoonlijke machten, wetten en morele regels, daar doen psy-experts de naoorlogse burgers middelen aan de hand waarmee men ‘volledig

zichzelf' zou kunnen worden.³ Ook de opvoeding bleef niet onaangedaan door deze perspectiefverschuiving. Tijdens de vooroorlogse periode was opvoeden vooral een morele aangelegenheid. De opvoeding was er op gericht om kinderen bepaalde deugden aan te leren, zoals gehoorzaamheid, zuinigheid, vlijt, netheid, eerlijkheid et cetera. Onder invloed van de gepropageerde psy-expertise kreeg de opvoeding tijdens de naoorlogse periode in toenemende mate het karakter van een soort ontwikkelingspsychologische begeleidingspraktijk. Het ging er niet langer om kinderen van bovenaf in te voegen in een vaststaande morele orde, maar om hen de ruimte te bieden optimaal kind te mogen zijn.⁴

De 'verdeskundigisering' van huwelijk en gezin werd gevoed door binnenlandse en buitenlandse bronnen. Wat de binnenlandse bronnen betreft willen we wijzen op de voor de jaren vijftig in Nederland zo belangrijke Utrechtse school, een fenomenologisch georiënteerde groep pedagogen, psychiaters, criminologen en juristen. De Utrechtse school sloeg een brug tussen het oude religieuze en het nieuwe sociaal-wetenschappelijke regime. Zoals de pedagoog Ido Weijers benadrukt, hechtte de Utrechtse school vergaand belang aan huis en haard als het fundament van de wederopbouw van naoorlogs Nederland: 'De woning, die "ruimte der liefde", wordt door de onderzoekers beschouwd als voornaamste bindmiddel van het gezin, dat als kern van iedere samenleving wordt afgeschilderd.'⁵ Tegen het kerkelijk dogmatisme in beklemtoonde de Utrechtse school het belang van individuele vrijheid en zelfontplooiing. Tegen de oprukkende, radicaal seculiere hedonistische moraal in benadrukte zij de gedachte dat vrijheid alleen in gebondenheid, in toewijding aan anderen genoten kan worden. Ook hier liet het belang van een huiselijke geborgenheid zich gelden: 'Precies voor dat idee van een authentiek geloof als summum van vrijheid in gebondenheid staat het beeld van samen wonen in één huis centraal.'⁶

De opmars der deskundigen impliceerde een vergaande modernisering en secularisering van levensbeschouwelijke perspectieven en normatieve praktijken.⁷ In deze voedingsbodem bloeide de gotieke vertelling voor het eerst op in de Nederlandse literatuurgeschiedenis en wel in de variant van de zogenaamde *homely gothic*. Ido Weijers constateerde een 'negatieve *Wahlverwandschaft*' tussen de Utrechtse school en de nieuwe generatie romanschrijvers in jaren vijftig, de zogenaamde 'landerigen' (Willem Frederik Hermans, Gerard Reve en Anna Blaman). De romanschrijvers en wetenschappers houden zich bezig met vergelijkbare thema's, maar komen tot diametraal tegenovergestelde conclusies en waardebeoordelingen. Om deze stelling te onderbouwen analyseert Weijers onder meer de uiteenlopende functies van de verborgen plaats van het kind in het werk van de pedagoog Langeveld enerzijds en de roman *Werther Nieland* van Gerard

van het Reve anderzijds. Langeveld schrijft een positieve functie toe aan de verborgen plaatsen die het opgroeiende kind binnen de muren van het huis voor zichzelf creëert, door ze te beschouwen als hulpmiddelen voor toenemende autonomie. Het kind ervaart een gevoel van vrijheid binnen deze zelfgeschapen, alleen voor hemzelf toegankelijke ruimtes. In *Werther Nieland* daarentegen is het kind ook in zijn verborgen plaats niet veilig voor inbreuken van buitenaf. Zijn veiligheid is nergens gewaarborgd en het volgens Langeveld constructieve verblijf met zichzelf verwordt in het werk van Hermans en Reve niet zelden tot een angstige en desillusionerende ervaring. In de romans van Reve en Hermans wordt het verlangen naar veiligheid weliswaar verwoord, maar tegelijkertijd dringt de onmogelijkheid van de vervulling van dat verlangen zich onontkoombaar op aan het kind en wordt de woning ontmaskerd als een plaats van bedrog en wreedheid, waardoor het serene beeld van de pedagoog ernstige averij oploopt.

3.2 Een gotieke poëtica

De ambivalente bescherming van het huis en de verborgen plaats als vermeende locus van waarheid en authenticiteit heeft, zoals we hebben gezien, een lange voorgeschiedenis in de traditie van de *gothic novel*. De verborgen zone is in de gotieke vertelling de locatie par excellence waar taboes worden geschonden. Het gotieke, zo stelt ook Ann Williams in *Art of Darkness*, toont ons de scheuren in het systeem dat ons bewustzijn constitueert.⁸ In die zin is het gotieke als literaire uitdrukking van culturele en maatschappelijke spanningsverhoudingen een poëtica te noemen, een taal die de werkelijkheid volgens specifieke artistieke conventies binnenstebuiten keert. Volgens de codes en conventies van die gotieke taal fungeert het huis als een met betekenis geladen plaats van handeling.

Het labyrintische huis is in gotieke literatuur dikwijls ingezet als een metafoer die minstens vier verschillende betekenislagen in zich draagt. In de eerste plaats fungeert het gotieke huis als drager van de familiegeschiedenis – inclusief de familiegeheimen die doorgaans betrekking hebben op schendingen van culturele taboes. Ten tweede is het huis een metafoer van het menselijk (meestal het vrouwelijk) lichaam. Ten derde figureert het huis als het menselijk (meestal het mannelijk) bewustzijn. Ten slotte belichaamt het gotieke huis de westerse patriarchale cultuur met de daaraan gerelateerde geboden en verboden.

Weijers' boeiende observaties verkrijgen een grotere reikwijdte en zeggingskracht wanneer men beseft dat het contrapunt van Hermans en Reve bij de rooskleurige huiselijkheidsideologie van de sociaal-wetenschappelijke maatschappij-

hervormers voortkomt uit hun creatieve herneming van de gotieke vertelling. Naast het labyrintische en unheimliche huis maken beide auteurs veelvuldig gebruik van een gevonden of een nagelaten manuscript. Een manuscript vertegenwoordigt in een gotiek verhaal in zekere zin dezelfde functie als de verborgen plaats in het gotieke huis. In nagelaten of gevonden manuscripten spreken de doden tot de levenden, de afwezigen tot de aanwezigen. Door de inzet van een nagelaten manuscript is de verteller van de naar voren gebrachte geschiedenis dikwijls niet meer te consulteren en komt de status van het vertelde per definitie onder druk te staan. Het manuscript als tekst belichaamt de illusie van een fundament, een bron, een begin, een coherente waarheid, een lineair en/of communiceerbaar verhaal. De thematiek van de bemiddelende rol van taal en de vraag naar de betekenis die aan de woorden moet worden toegekend dringt zich daarmee onontkoombaar aan de lezer op. De grens tussen fantasie en werkelijkheid, onbewust en bewust, chaos en orde, is vanaf de eerste regel onbeslist in een door nagelaten manuscripten bemiddeld verhaal. De controle over de relatie tussen teken en betekenis is op specifieke wijze zoek en de lezer kan zich niet beroepen op de geijkte interpretatiestrategieën. Het ontcijferen van de brontekst is dan ook niet zelden als het oplossen van een cryptogram: een obsederende zoektocht naar betekenis.

W.F. Hermans' eerste prozaverhaal, gepubliceerd in de bundel *Paranoia* (1953) is getiteld "Manuscript in een kliniek gevonden". In dit manuscript onthult een ik-verteller via droomachtige herinneringsbeelden zijn Waarheid over zichzelf en over wat hem is overkomen.⁹ Die gehallucineerde, gereconstrueerde of gefantaseerde Waarheid blijkt gaandeweg het manuscript de werkelijkheid van een traumatisch verleden te moeten vervangen. De plaats waar het manuscript is gevonden, een psychiatrisch ziekenhuis, ondermijnt echter bij voorbaat al de kracht van de nieuwe waarheid. Ook blijken de gebeurtenissen in het manuscript volgens een wel heel specifieke logica en chronologie te worden gepresenteerd en lijdt de ik-verteller daarenboven aan doofheid als gevolg van een ongeluk. Mensen die het op hem hadden gemunt, alleen aangeduid als 'zij', hebben een fosforlucifer in zijn oor laten ontvlammen zodat volgens zijn zeggen zijn hersens uit zijn oren naar buiten kwamen. Zijn relatie tot de werkelijkheid en tot de taal, in het bijzonder gesproken taal, moet daarmee wel als uiterst onbetrouwbaar worden bestempeld. Waan en werkelijkheid, heden en verleden lopen in de tekst dan ook onontwarbaar in elkaar over.

Zo is de chronologie, eerst de lucifer toen de doofheid, niet boven elke twijfel verheven want er zijn aanwijzingen dat het gehoor van de ik ook voor het ongeluk al niet feilloos werkte ofwel dat hij niet in staat was de woorden van

anderen adequaat te interpreteren. Wellicht werd de ik-verteller juist daardoor als kind object van uitsluiting en spot. Terwijl hij bij aanvang van het verhaal in een gotieke setting herstelt van het ongeluk met zijn oor – hij bevindt zich in een huis dat is gesitueerd in een labyrintische omgeving van smalle laantjes, beschimmelde achtertuintjes en met glasscherven afgewerkte schuttingen – kijkt hij dagelijks naar een verzakkend en door balken gestut schoolgebouw. Beklemd door zijn eigen suizende hoofd observeert hij, vanaf een positie die hij aanduidt als zijn balkon, tot in detail het in elkaar zakkende gebouw en is hij getuige van de wrede tafereelen die zich dagelijks afspelen op het opgebroken schoolplein. Daar wordt steeds eenzelfde jongen door zijn klasgenoten gruwelijk mishandeld. Deze dagelijks gemartelde jongen wekt de woede van de ik-verteller. Hij fantaseert dat hij de jongen binnenstebuiten keert ‘als een handschoen’.¹⁰

Fantasiën van desintegerende lichamen hebben de ik-figuur in zijn relaas steeds teruggebracht naar het verleden, zijn verleden. In het begin van het manuscript haalt zijn vriendin Heleen hem uit de kliniek en ziet hij haar voor zijn ogen uiteensplijten totdat haar benen zich in haar hals en haar oksel ‘met haar schaamte herenigden.’¹¹ De ik-verteller houdt Heleen medeplichtig aan het luciferincident en verdenkt haar er bovendien van dat zij hem seksueel bedriegt. Zij vertegenwoordigt dus allesbehalve de veilige moederschoot maar opent wel de poort naar verdrongen gebeurtenissen. Als dit seksueel geconnoteerde splijten van het vrouwenlichaam zich voor zijn ogen voltrekt, treedt voor het eerst het beeld van een schoolklas en een meedogenloze schooljuf in de verhaalwerkelijkheid op. Ook de fantasie om de jongen binnenstebuiten te keren geeft een desoriënterende maar invloedrijke draai aan de verhaalwerkelijkheid.

De ik loopt als in een droom rond op zoek naar iemand die net als hij geraakt wordt door het bloedig tafereel op het schoolplein maar niemand die hij in zijn droomlandschap aanspreekt is van het drama onder de indruk. Alleen een oude man reageert op zijn ontzetting en schrijft op een stukje krant: ‘er is niets aan te doen, dit duurt al twintig jaren zo.’¹² Deze schriftelijke mededeling doet de ik-verteller begrijpen dat hij naar zijn eigen verleden zit te kijken. In dat verleden is bij een ruzie tussen een paar kinderen in de zandbak een werkelijke of gefantaseerde moord gepleegd. Om bij de schoolleiding in het gevele te komen of om aan zijn positie als paria te ontkomen of wellicht zelfs om zijn eigen schuld te maskeren, heeft de ik desgevraagd op de bovenste etage van het schoolgebouw een willekeurige medeleerling als dader van de zandbakmoord aangewezen. Daarna is zijn positie als buitenstaander definitief gevestigd en daalt hij eenzaam af in een labyrint van abjecte woorden en beelden: de met uitwerpselen besmeurde bendedegang van de school.

In de verhaalperiode die daarop volgt, wordt de ik de bezitter van een onuitsprekelijk geheim doordat de klas en de lerares hem belagen met geschreven en gesproken woorden waarvan de betekenis hem ontgaat. Uiteindelijk rukt de onderwijzeres hem tot bloedens toe aan zijn oor en beplakt de wond met een piertje waarop staat geschreven: domoor. Het isolement is alomtegenwoordig en opnieuw verschijnt er een spiegelpersonage in beeld: het meisje Annie de Koning. Ook zij wordt met onachterhaalbare woorden gemarteld en door de onderwijzeres geïsoleerd en gestraft. Deze straf betreft wellicht de zonde van haar ontluikende seksualiteit. Zij staat op het schoolplein als tegen een muur genageld en de ik-persoon aanschouwt hoe de tak met rozenknopjes, symbool van vrouwelijke seksualiteit, haar overwoekert. De ik blijft naar haar kijken en vraagt zich af of uit haar onhoorbaar roepen wellicht het woord 'moeder' opgemaakt moet worden, maar ogenblikkelijk twijfelt hij daaraan.

Het is significant dat de ik-verteller, die werd belaagd door onontcijferbare woorden, nu uit de mond van Annie de Koning heel even een glimp van een herkenbaar woord opvangt. Het woord 'moeder' als bron van waarheid en oorsprong lijkt te zijn gemigreerd naar het onbewuste van waaruit het als uit een mist opdoemt en weer verdwijnt. Dat spookachtig opdoemen en verdwijnen is een adequate verbeelding van de ambivalente positie van het moederlijke in het huis van de patriarchale samenleving. Het woord moeder wordt verstaan maar is voorafgegaan of wordt omgeven door een reeks onverstaanbare woorden. Zoals de psychoanalyse ons heeft geleerd keren pre-talige verlangens, zoals die naar de moeder, dikwijls terug als raadselachtige en moeilijk decodeerbare fantasieën. Kenmerk van die gemaskeerde terugkeer van het verdrongene, van die interferentie van het onverwerkte verleden in de actualiteit van het heden, is dat voor het individu nog heel moeilijk is uit te maken wat echt gebeurd is en wat niet.¹³

Het treiteren op school gaat door en neemt steeds gruwelijker vormen aan. Totdat de ik in een krachtmeting met de horde belagers de jongen die hij als schuldige aanwees met zijn blonde hoofd op een pin in de grond spietst zodat zijn haren rood kleuren als in een aureool van bloed. Daarop neemt de ik ten slotte zijn toevlucht in de positie van de verblindende compleetheit van de Almachtige: 'Want slechts hij is waarlijk een god, die is Absoluut en Alles, slachtoffer en slachter, Zaligmaker en Satan tegelijk.'¹⁴ Zo heeft de verteller heden en verleden, waarheid en fictie, onschuld en schuld in zijn duizelingwekkend relaas van hun oppositionele betekenis ontdaan. Tijd en ruimte, teken en betekenis, dwarrelen ogenschijnlijk zonder enige samenhang in het verhaal dooreen.¹⁵ Oftewel, het manuscript is een in zichzelf besloten chaos, zoals Hella S. Haasse (2000) het formuleert in een essay gewijd aan Hermans' korte verhaal. Zij inter-

preteert die chaos in 'Manuscript in een kliniek gevonden' als de uitdrukking van een ondenkbaar verhaal. Ondenkbaar, vooral omdat de dimensie tijd – de vierde verdieping van ons bewustzijn, zoals Haasse Hermans' gotieke gebruik van het schoolgebouw verwoordt – uit het manuscript is verdwenen. De gebeurtenissen worden niet op een tijdbalk gezet en als gevolg daarvan is ieder causaal verband tussen de voorvallen ondenkbaar en wordt betekenisverlening een onmogelijke opgave. De grondregels van de grammatica van het vertellen, oftewel de statuten van narrativiteit, worden met voeten getreden. Die narratieve anarchie is volgens Eric S. Rabkin een kenmerk bij uitstek van het fantastische in literatuur.¹⁶ Het fantastische in het werk van Hermans, het doorbreken van de grenzen van de realiteit, de vermenging van verleden en heden, de afwezigheid van lineariteit, perverteert ieder zicht op een nieuw begin.

In de *Donkere kamer van Damokles* (1958) functioneert een fotorolletje als het manuscript dat dikwijls zo cruciaal is voor de voortgang van de gotieke plot. Dat fotorolletje wordt geacht het raadsel van de vermeende dubbelganger van Osewoudt op te lossen, maar het fotorolletje onthult uiteindelijk de gemaakte foto niet. Het beeld is weg. De foto is mislukt en Osewoudt verloren. Ook in deze roman coderen gotieke conventies als het manuscript, de confrontatie met spiegelbeelden en dubbelgangers, het monsterachtige en het onbetrouwbare vertellersperspectief de terugkeer van het culturele taboe, de alomtegenwoordige chaos die met geen ratio te beheersen is.

Als om de onontkoombare verstrengeling van verleden en heden te onderstrepen schrijft Hermans in een preambule op de bundel *Paranoia* over zijn bijzondere fascinatie voor papier. Hij droomt van een paleis vol kantoormaterialen, zo vertelt hij, maar zal toch nooit een verhaal schrijven op een stuk papier dat maagdelijk wit is. '(...) als ik mij tot schrijven zet zoek ik liever naar een cahier uit mijn schooljaren waarin nog een paar bladzijden open zijn.'¹⁷ Het is alsof 'Manuscript in een kliniek gevonden' in zo'n oud schoolschrift is geschreven en dat daarmee de onontwarbare verstrengeling van heden en verleden wordt verhevigd. Ook het papier zelf immers, laat de spoken van het verleden door het heden lopen. Er is in Hermans' werk in de meest materiële zin van het woord geen onbeschreven blad, geen nieuw begin.¹⁸ Er is alleen de onuitwisbare maar niet altijd goed leesbare aanwezigheid van het verleden in het heden. De doden blijven spreken tot de levenden. Soms in raadselen, soms in stiltes. De betekenis van het heden ligt hoe dan ook niet in de toekomst maar in de herinnering. Krachtiger kan het wederopbouwverhaal zo vlak na de oorlog nauwelijks in de kiem worden gesmoord.

3.3 Een onvertelbaar verhaal

Hoewel de wederopbouwperiode strikt genomen betrekking heeft op de jaren vijftig, blijkt de daarmee verbonden maakbaarheidsideologie tot het begin van de jaren negentig de Nederlandse gotieke vertelling te inspireren. Een korte bespreking van Reves pastiche op de gotieke vertelling *De vierde man* kan deze zoektocht naar een onvindbare oorsprong en de allusie op de onbereikbaarheid van idealen als authenticiteit, autonomie, wederopbouw en maakbaarheid, verder illustreren. *De vierde man* verscheen weliswaar in 1981 maar speelt zich af in de jaren zestig in een groot huis in 'de zuidnederlandse havenstad V', waar op gezette tijden de deuren in het verlaten huis van de buren unheimlich klapperen precies zoals het een gotieke setting betaamt. Het is opvallend dat Reve in zijn spel met de gotieke vertelling in de jaren tachtig teruggrijpt op juist de periode van de jaren zestig. Thomas Rosenboom doet dat in zijn in 1985 verschenen uitgesproken gotieke *Vriend van verdienste* bijvoorbeeld ook.¹⁹ De jaren zestig markeerden zoals we in het begin van dit hoofdstuk betoogden een transformatie in de Nederlandse samenleving. Het waren de jaren waarin tegen de achtergrond van de ontzuiling en verdeskundigisering tevens, zoals Ruiters en Smulders het uitdrukken, de antiburgerlijke burgerlijkheid aan prestige begon te winnen. Op het gebied van de kunsten resulteerde dat in een culturele nivellering.²⁰ Het onderscheid tussen kitsch en kunst werd in dit proces van democratisering minder pregnant. Oude vormen werden gerecycled en zodoende nieuw gemaakt. In de jaren zeventig vestigde Reve zich vervolgens als campkunstenaar die in zijn afkeer van het burgerdom toch ook weer zeer burgerlijke waarden omhelsde zoals de katholieke moraal. Onder meer om deze redenen kan in deze roman uit 1981 de setting van de jaren zestig worden gelezen als een eerste zet in Reves deskundige spel met de gotieke poëtica. Maar het meest in het oog springt hier, net als bij Hermans, de conventie van het gotieke huis en de onduidelijke status van de bron van het verhaal.

De ik-verteller, Gerard Reve genaamd, vertelt zijn vriend Ronald over de lotgevallen van een raadselachtige vierde man en vraagt zich onderwijl af of het wellicht een goed verhaal zou kunnen zijn om te publiceren. We horen dus als het ware de kladversie van een verhaal dat we in definitieve vorm niet te lezen krijgen. De plot is geënt op het Blauwbaardverhaal (met een expliciete knipoog naar de film *Dial M for Murder* van Hitchcock waarbij de plot draait om de perfecte moord op een overspelige echtgenote die echter mislukt omdat een sleutel niet past). De moordlustige bewoner van het huis is bij Reve echter een liefvallige goed geklede kapster Christine die door de moedwillig in V. gestrande schrijver Reve

het hof wordt gemaakt. Reves gevoelens van warmte voor en aantrekkingskracht tot zijn gastvrouw zijn steeds onlosmakelijk verbonden met sadomasochistische fantasieën om Christines hoofd van ‘haar blanke nekje’ te scheiden, haar over de knie te nemen en te martelen et cetera. Het leven met een vrouw lijkt hem niet-temin een geëigend want onverdacht dekmiddel om ongestraft zowel aan zijn kinderlijke verlangens door een imaginaire moeder te worden bewonderd en vertroeteld als aan zijn homoseksuele verlangens tegemoet te kunnen komen. Het wederzijds aanvoeren van mannelijke minnaars zou namelijk zonder veel problemen mogelijk moeten zijn in een dergelijke constructie. Heteroseksualiteit, het geïnstitutionaliseerd samenleven van man en vrouw in een huis, heeft hier niets van doen met de in de naoorlogse jaren gepropageerde productie van gezonde burgers en de wederopbouw van een getraumatiseerde samenleving. Al gauw verschuift Reves aandacht tijdens het eerste weekeinde in het huis van Christine dan ook van deze vrouw naar haar minnaar, wiens bestaan hij door het afluisteren van een telefoongesprek en het neuzen in Christines post op het spoor komt. Hij is op slag verliefd op de foto van de beeldschone man en bedenkt een plan om de minnaar te kunnen bezitten. Ook in deze liefde strijden wreedheid en tederheid in zijn fantasieën om de macht. Als Christine een weekeinde naar minnaar Herman gaat, ontdekt Reve een kistje met een sleutel waarin brieven en andere documenten zijn opgeborgen. Uit de papieren en foto’s blijkt dat drie echtgenoten en/of minnaars – die allemaal wel enige gelijkenis met kijker Reve vertonen – eerder in Christines jonge leven een vroege dood vonden. Bij Reve vallen de in het verhaal zorgvuldig aangedragen onheilspellende puzzelstukjes onmiddellijk in elkaar. De sleutel waar hij van droomde in de trein op weg naar V. en die op de loop van een pistool leek, blijkt werkelijk te bestaan en het lugubere geheim van Christine te ontsluiten. De droom die hij had in het huis van Christine en waarin een broodmagere oude man een liedje zingt (‘Tierelierelier... Wie is nummer vier...?’) blijkt eveneens een urgente vraag voor de werkelijkheid geformuleerd te hebben. Wie is de vierde man die ten prooi zal vallen aan Christine: Herman of Gerard?

Tijdens het gehele verhaal wordt de spanning en het gevoel van dreiging en onheil opgevoerd. Aan het eind van de geschiedenis blijkt Herman een ernstig ongeluk te zijn overkomen, maar hij is niet dood. Was hij de vierde man of niet? Als het relaas is gedaan, haalt de verteller nog een laatste strek uit: hij herinnert zich het liedje niet meer, ‘ik ben het kwijt’,²¹ maar hij vertrouwt erop dat hij het zich zal herinneren wanneer hij besluit het verhaal ooit nog eens op te schrijven. De sleutel tot de oplossing van het raadsel is dus alweer verloren, waarmee de kern als het ware uit de plot verdwenen is.

In de verteltechniek van *De vierde man* klinken vele echo's door van oudere gotieke vertellingen, zoals de meervoudige gelaagdheid van de vertelling (de structuur van een verhaal in een verhaal in een verhaal ...). Het verhaal van *De vierde man* wordt verteld aan vriend Ronald om te testen of het publicabel is, maar al vertellend blijken cruciale details in het verhaal de verteller ook alweer gedeeltelijk te zijn ontglipt. Belangrijk voor de voortgang van het verhaal zijn vervolgens de oncontroleerbare bronnen: afgeluisterde telefoongesprekken, ont-futselde en haastig teruggelegde brieven, gevonden sleutels die toegang geven tot verborgen documenten, een haperend geheugen. De waarheidsstatus van de vertelde geschiedenis komt daarmee voor de lezer onder druk te staan. De mogelijkheid om ooit de ware toedracht te achterhalen eveneens. Hiermee raakt Reve onmiskenbaar aan het beproefde gotieke motief dat ook in het werk van Hermans zo onontkoombaar aanwezig wordt gesteld. Een van de bekendste en meest ingenieuze constructies van een verloren bron is uitgewerkt in *The Turn of the Screw* (1898) van Henry James. De novelle opent met een proloog. Deze raamvertelling introduceert een tweede verteller: Douglas. Douglas heeft aan de verteller verteld dat hij zijn verhaal ooit voorlegde aan een gezelschap dat was gezeten rond een vuur. Als Douglas dit verhaal ontvouwt, blijkt het echter niet een geschiedenis van en over Douglas zelf die de kern van het uiteindelijke boek vormt maar een verhaal dat is opgetekend in een aan hem nagelaten manuscript. Dit manuscript overhandigde een voormalige gouvernante op haar doodsbed aan Douglas. Er zitten dus drie overleveringen tussen de gebeurtenissen en het uiteindelijk verhaal. Aan het eind van *Turn of the Screw* over een al dan niet hallucinerende gouvernante, al dan niet onbetrouwbare kinderen en al dan niet bestaande spookverschijningen, blijft de lezer zitten met de vraag wat er nu werkelijk is gebeurd en wiens perspectief we moeten geloven. Ieder perspectief heeft een eigen logica maar wordt in een poging de interpretatie sluitend te krijgen ook weer doorkruist door de logica van een evenzogoed mogelijk perspectief. Het verhaal wordt niet voor niets verteld rond een vuur: de ongrijpbare kern van de plot.²²

In *De vierde man* speelt Reve met deze en andere conventies van het gotieke en het groteske om de huiselijke sfeer als een beschutte plek waar een autonoom en authentiek zelf tot ontplooiing kan komen te ontmaskeren als bron van onraad, dubbelzinnigheid en schijnheiligheid. De door de Utrechtse school zo constructief geachte confrontatie met het zelf in verborgen hoeken en plaatsen van het huis wordt bij Reve en Hermans een verscheurende en angstaanjagende ervaring met het zowel begerenswaardige als angstaanjagende moederlichaam. Het aan zichzelf overgelaten zelf dreigt zich eerder te verliezen dan te ontplooien. In het geval van *De vierde man* wordt elke impuls van authenticiteit en integriteit

bovendien ogenblikkelijk gecorrumpeerd door bijgedachten en perverse verlangens. Liefde verkeert ogenblikkelijk in wreedheid. Heteroseksualiteit verschijnt vooral als de maskerade van homoseksualiteit. Ook het uitbesteden van het raadsel aan de symbolische orde van de taal (wie ben ik in dit verhaal?), oftewel de overlevering aan luisteraar en/of lezer, brengt geen eenheid in de verscheurende verlangens naar versmelting en grensoverschrijding. Het kinderliedje dat op een cruciaal moment weliswaar een oplossing voor het raadsel aandroeg is in de mist van de herinnering verdwenen. De oorspronkelijke en eenduidige eenheid met de imaginaire moeder, de verborgen bron, is verloren. 'Ik ben het kwijt.'²³ Net als bij 'Manuscript in een kliniek gevonden' van Hermans cirkelt ook Reve gotieke plot rond woorden die geheel in de gotieke traditie levend begraven zijn, woorden die evenals de zuster van Roderick Usher terugkeren vanuit het graf, de crypte. Die cryptische terugkeer markeert paradoxalerwijs het gemis, de onvertelbaarheid van het ware verhaal, maar houdt tegelijkertijd het verlangen om het onvertelbare te vertellen in leven.

Reve en Hermans zijn bepaald niet de enige twintigste-eeuwse auteurs in Nederland die door middel van het repertoire van de gotieke vertelling kritisch commentaar leveren op het moderne streven naar verlichting, vooruitgang, zelfontplooiing en emancipatie. Hun werk geeft het vergetene, het verdrongene in de naoorlogse maakbaarheidsgedachten prijs. De door Weijers beschreven negatieve 'Wahlverwantschaft' tussen ontwikkelingen in de wetenschap en de roman-kunst is evenmin uniek voor de jaren vijftig. Na Reve, Hermans en de Utrechtse school blijft de gotieke vertelling aanwezig als een kritische onderstroom, om niet te zeggen een poëtica, in de moderniserende Nederlandse literatuur en cultuur. Om deze claim kracht bij te zetten belichten we in de volgende hoofdstukken een representatieve selectie uit het werk van drie veelgelezen naoorlogse vrouwelijke auteurs die evenals Reve en Hermans meer of minder expliciet uit de traditie van de *gothic novel* hebben geput en daarmee de geruststellende toon en het opvoedkundige wederopbouwoptimisme in een huiveringwekkend daglicht hebben geplaatst: Hella Haasse, Helga Ruebsamen en Renate Dorrestein. Juist in het werk van deze drie auteurs coderen het gotieke huis, het onbetrouwbare vertellersperspectief en/of de overlevering van het verhaal via manuscripten op systematische wijze de interne conflicten van verlichting, moderniteit en emancipatie.

De verborgen bronnen van Hella Haasse en Helga Ruebsamen

Als kind al vond ik geen spel boeiender dan verstoppertje en zoeken, bij voorkeur in vreemde huizen of verlaten gebouwen. Een ouderwetse doolhof van geschoren hagen in een park, dichtbegroeide berceaus in een bos hielden mijn verbeelding bezig. Een schelp, broos bouwsel van onzichtbare wentelgangen, was een magisch voorwerp. Meanders, concentrische cirkels, alle ornamenten die uit verstrengelingen bestaan oefenden een bijzondere aantrekkingskracht uit. Nog altijd is dat zo. Verschijnselen en vormen, menselijke karakters en verhoudingen krijgen voor mij betekenis naar mate van hun ingewikkeldheid, verborgenheid.

(Hella S. Haasse 1968: 7)

Hella Haasse wordt in de Nederlandse literatuurbeschuwing vooral gevierd als vooraanstaand auteur van historische romans. Deze rubricering richt de aandacht op het spanningsveld tussen historische overlevering en verbeelding in het werk van Haasse. Welke bronnen liggen ten grondslag aan de romans van Haasse? Hoe gaat zij met deze bronnen om? Welke vrijheden permittteert de auteur zich met historische feiten? Vanwaar haar fascinatie met het verleden? Deze vragen – hoe pertinent en interessant ook – veronachtzamen desalniettemin een karakteristieke eigenschap van Haasses werk. De categorisering ‘historische roman’ werkt een enigszins rationalistische benadering van haar werk in de hand, maar als er iemand is in de Nederlandse letterkunde wiens werk is doordrenkt van een fascinatie met het labyrintische, het verborgene, het vervreemdende, het unheimliche, met de onberekenbare, onderbelichte kanten van het menselijk bewustzijn, dan is het Hella S. Haasse. Ook Haasses historische romans hebben met andere woorden een gotieke inslag.

Het meest prominent treffen we de gotieke conventies echter aan in Haasses uitgesproken fictieve werk. Vervallen huizen, moeilijk te ontcijferen manuscripten, schilderijen en andere kunstvoorwerpen die actief interveniëren in de verhaalwerkelijkheid, coderen ook daar de labyrinten van de menselijke psyche.

Goed en kwaad, orde en chaos, zijn nauw met elkaar verweven in de textuur van de menselijke geest, zo blijkt telkens weer in het werk van Haasse. De enige manier om deze innerlijke tegenstrijdigheid te verdragen is om haar als *condition humaine* te erkennen. Kennis en inzicht leiden niet zondermeer tot een grotere autonomie van het individu. De waarden van de verlichting impliceren onvermijdelijk ook een confrontatie met de schaduwzijden van het menselijk bewustzijn. Niet zozeer de propaganda voor een goed en gestructureerd bestaan zal een individu of een samenleving vooruit helpen maar het onderzoek naar het kwaad, de doodsdrift, de chaos, het ongevormde, naar het monster van het gefnuikte verlangen, naar de herhalingsdwang van de fantasie.

4.1 Het manuscript en de onbetrouwbare verteller

Een van Haasses vroegste werken, *De verborgen bron* (1950), opent al direct met de twee klassieke gotieke paraferalia: een brieffragment en een uitgebreide beschrijving van het afgelegen huis. ‘Het huis ligt verborgen in de schemering der bossen, zoals een schelp ligt op de bodem van de oceaan,’¹ zo begint de eerste brief van Jurjen aan zijn vrouw Rina in de zomer van 1937. Jurjen Siebeling verblijft voor zijn gezondheid enige tijd in de buurt van het verlaten landgoed van de familie Breskel. Jurjen is overspannen. Hij twijfelt aan zijn huwelijk, aan zijn werk, aan zichzelf. Ook deze verteller is, evenals bij Hermans’ en Reves hiervoor besproken werk, geen betrouwbare waarnemer van de werkelijkheid. Wat hij ziet en beschrijft wordt beïnvloed door de labiliteit van zijn gemoed. Ontvankelijk als hij is op dit moment van crisis in zijn leven, raakt hij onontkoombaar in de ban van het huis en zijn vroegere bewoners alsof daarin een antwoord zou zijn gelegen op het waarom van zijn onvrede met zijn huidige bestaan. Obsessief gaat hij op zoek naar de in het huis verborgen geheimen van een verzwegen familiegeschiedenis. Zijn vrouw Rina is de kleindochter van het al geruime tijd geleden overleden echtpaar Breskel en enige erfgename van het landgoed.

Uitgebreid schrijft Jurjen haar over de betoverende aantrekkingskracht die het huis op hem uitoefent. Alles passeert in bloemrijke en suggestieve taal de revue; de woekering van de verwaarloosde tuin, de knisperende geluiden, de lichtval, de schemering, de heimelijke tintelingen in de lucht en ook de aanwezigheid van een onzichtbare persoonlijkheid. Deze woudgeest blijkt de nagedachtenis aan Rina’s moeder te zijn. Het waarom van haar zelfmoord is het geheim van het huis en tevens het geheim achter Rina’s onbereikbaarheid en wellicht van het gebrek aan intimiteit in het huwelijk van Jurjen en Rina. De brieven die Jurjen

aan Rina stuurt zijn evenwel niet de brieven die de lezer te lezen krijgt. Wij lezen de ongecensureerde kladversies die hij uiteindelijk in gekuiste vorm buiten het zicht van de lezer naar zijn echtgenote post. Hiermee is het gotieke spel met de bemiddeling van taal, werkelijkheid en fantasie, het vervagen van de grens tussen uiterlijke en innerlijke wereld, teken en betekenis, al vanaf de eerste bladzijde gegeven. De lezer is volledig aangewezen op de interpretatie van Jurjen, maar weet dat die is gebaseerd op bronnen die half vergaan of helemaal verloren zijn. Jurjens brieven behelzen de speurtocht van tekst naar aanleiding van tekst, verhalen naar aanleiding van verhalen. Er is geen onbetwistbaar referentiepunt.

Telkens opnieuw wordt Jurjen naar het landgoed gedreven en steeds vindt hij een nieuw perspectief op de geschiedenis van Elin, ofwel door middel van documenten, vergeelde krantenknipsels, tekeningen, gedeeltelijk onleesbaar gemaakte brieven, ofwel door middel van gewaarwordingen en inzichten die de geheimzinnige natuur aan hem openbaart. De verwilderde tuin van Breskel heeft voor Jurjen Siebeling de functie van de gotieke verborgen plaats, de plek die de belofte van een constructieve ontmoeting met het zelf weliswaar belichaamt, maar ook in deze roman wordt die belofte uiteindelijk niet ingelost. De tuin is mooi en griezelig tegelijk. Het unheimliche van Breskel is dat Jurjen niet eenvoudigweg in de tuin en het huis tot zichzelf komt maar uiteindelijk vooral plant met de planten worden wil. De tuin roept het verlangen op om 'te vergaan als enkeling'.² Net als bij de partizaan uit *Het behouden huis* doet het verblijf in een verlaten huis bij Jurjen de hunkering naar stoffelijke eindigheid herleven, een regressief verlangen dat in psychoanalytische lezingen van de gotieke plot blijkt te worden ingegeven door het onverwoordbare en paradoxale verlangen naar het moederlichaam. Het moederlichaam dat leven geeft en neemt, de bron van ons begin en de aarde waarin wij weerkeren. Stof tot stof. Verder speurend in de documenten ontdekt Jurjen uiteindelijk dat Elin niet dood maar moedwillig naar Zuid-Europa verdwenen is. Zij is niet de tragische heldin maar een vrouw met een kunstenaarsziel die is gevlucht voor het huwelijk en het moederschap. Op een expositie in Parijs stuit Jurjen onverwacht op een aantal van Elins recente schilderijen. Op de doeken herkent hij het landgoed van Breskel. Wat hij ziet is een uitgesproken gotieke setting zoals we die aantreffen in Edgar Allan Poe's *House of Usher* en talloze andere exponenten van de *homely gothic*: 'De muren waren scheefgezakt, gebarsten, overwoekerd door schimmel en vreemde planten (...) afgevallen rozenbladeren lagen als bloedvlekken op het bordes (...).'³ Haar leven en werk reflecteren zijn eigen chaos en doodsdrijf. Dit jaagt hem dusdanig angst aan dat hij zijn imaginaire band met haar verbreekt. Daarmee is zijn fascinatie voor de doodgewaande en getormenteerde Elin echter niet geheel verdwenen:

‘Want ik ben een van diegenen, die altijd ondergronds het murmelen menen te horen van een verborgen bron.’⁴

In dit vroege werk van Haasse werkt het raadsel van de verloren oorsprong, de illusie van een eenduidig ware geschiedenis, een verborgen authenticiteit, evenals bij Hermans en Reve als een tegenverhaal ten opzichte van het (nood)gedwongen maatschappelijk optimisme der jaren vijftig. Ieder zelfinzicht roept nieuwe raadselen op. De hoop van de wederopbouw, het huiselijk geluk, is in het geval van de jonggehuwden Jurjen en Rina een onbereikbaar ideaal en houdt zeker geen belofte in voor de toekomst. Behalve deze specifieke verwijzing naar de onrust die het verlangen naar waarachtigheid, naar een ontmoeting met de kernwaarden van het leven en naar het samenvallen met de oorsprong voor een romantisch mensenhart met zich meebrengt, is *De verborgen bron* echter een titel die de lading van elke *homely gothic* zou kunnen dekken, zoals we ook in het vorige hoofdstuk demonstreerden.

In deze zelfde periode werkt Haasse aan twee samenhangende verhalen ‘De duvel en zijn moeder’ en ‘De kooi’ die uiteindelijk pas in 1973 worden gepubliceerd onder de titel *De meester van de neerdaling*. Ook in deze verhalen speelt de bemiddeling tussen geschiedenis en verhaal een centrale rol. In ‘De duvel en zijn moeder’ is er sprake van een manuscript dat is geschreven door een bewoonster van een psychiatrische inrichting. En evenals bij het in hoofdstuk 3 behandelde ‘Manuscript in een kliniek gevonden’ van Hermans, is het niet duidelijk of de auteur van het manuscript de relaties tussen oorzaak en gevolg, teken en betekenis, op de juiste wijze weet te leggen. De vertelster is, evenals die van James’ *The Turn of the Screw* een ongehuwde onderwijzeres, gebonden aan het huis van een hogere instantie, i.e. een liefdeloze vaderfiguur. Het verhaal draait om de verdenskingen van deze vertelster ten opzichte van een zekere Edmond. Volgens haar is deze figuur de reïncarnatie van het kwaad. En ook hier zijn net als bij het lezen van Hermans en James door de lezer vele mogelijke verbanden te leggen tussen het wat en het waarom van de vertelde geschiedenis. Is de ik op zoek naar wraak omdat Edmond de afhankelijkheid van haar broer en later van haar neefje heeft weten te verwerven? Heeft haar isolement haar fantasie op hol gebracht? Het is uit de aard der zaak moeilijk vast te stellen wat er feitelijk is gebeurd, wie er deugt en wie niet, wie er werkelijk bestaat en wie een projectie is van de fantasie van de vertelster. Evenals in *De verborgen bron* is het binnen het manuscript uiteindelijk een derde tekst, een schilderij, die voor de apotheose zorgt. In dit geval betreft het een in de plaatselijke kerk ontdekte fresco die volgens de vertelster het werk van de Meester van de Neerdaling uitbeeldt: de duivel en zijn volgelingen. Als ze samen met Edmond de fresco gaat bekijken en hem met zijn spiegelbeeld wil

confronteren, blijkt het schilderij echter zijn obscene lading te hebben verloren en niet meer te zijn dan de afbeelding van een meester met zijn leerlingen. Het kwade en het goede heeft zij in een en dezelfde fresco gezien. Of en wanneer zij daarbij aan gezichtsbedrog leed valt moeilijk uit te maken. Het teken van het schilderij krijgt twee verschillende betekenissen en het is voor de lezer niet goed uit maken welke betekenis de juiste is.

Die onbeslisbaarheid geldt niet alleen in dit geval waarbij de vertelster zelf door de twee verschillende interpretaties in de war wordt gebracht. De ik vermoed een betekenis achter menig alledaags verschijnsel. Zij lijkt de beperktheid van haar bestaan te compenseren met het geloof in de zin der dingen die onder de oppervlakte verborgen zou zijn. De onbeslisbaarheid speelt dus op tal van momenten in de plot. Zoals ook Dorian Crumps in een essay bij een van de oerteksten voorziene herdruk van het tweeluik opmerkt: als de lezer het perspectief van de vertelster volgt dan moet deze meegaan in het geloof in bovennatuurlijke krachten. Komt men tot de conclusie dat het verhaal aan een verwarde geest ontsproten is dan mist men tal van details die op het gelijk van de visie van de vertelster wijzen.⁵ Een onbetrouwbare verteller introduceert dus verschillende mogelijke visies op de werkelijkheid die niet alleen volgens een eigen innerlijke logica gelijktijdig werkzaam kunnen zijn, maar elkaar ook gedeeltelijk kunnen overlappen. Het unheimliche van een onbetrouwbare verteller is dat de lezer niet weet op welk moment de interpretatie van de verteller betrouwbaar is en op welk moment die derailleert. Om die poëtica te onderlijnen werkt Haasse in dit verhaal met de metafoer van de populier.⁶ Een van de eerste mededelingen in het manuscript is dat de ik in de psychiatrische kliniek van de buitenwereld is afgesloten door een rij hoge populieren. Het populierenblad, donkergroen van boven en zilverwit van onderen, wordt in de literatuur vaker gebruikt als symbool van dubbelzinnigheid. In dit in de kliniek geschreven verhaal wordt ieder motief dat is gericht op de verhoging van het bewustzijn door dit spel met licht en donker getekend.

Zo komt de zoektocht naar inzicht in de aard van de relatie van haar broer Andries met Edmond de ik bijvoorbeeld te staan op het verwijt te zijn behept met een opvoedingscomplex, oftewel met een grootheidswaan die haar zou doen denken dat het heil van de wereld uitsluitend van haar inspanningen afhangt. Haar opoffering wordt dus gepercipieerd als zelfverheffing. Zegt dat iets over de motieven van de ik of over de in de val van de duivelse Edmond gelopen broer Andries die haar een monomane bemoeizucht voor de voeten werpt? Dit ongelukkige huwelijk tussen goed en kwaad, licht en donker, manifesteert zich eigenlijk in ieder verhaalelement en hecht zich vooral aan de dynamiek van mis-

daad en straf, meester en slaaf. Die thematiek heeft de ik van kinds af aan beziggehouden blijkens een tekening die zij als kind op een schutting maakte: een rij opstijgende poppetjes, vluchtend voor een te strenge meester. Deze getekende poppetjes raken gaandeweg het verhaal verbonden met voorstellingen van toenemende obsceniteit en mengen zich in de fantasie van de ik uiteindelijk met het bewegen van de populierenbladen. Het ruisen der populieren raakt in het manuscript zodoende verstrengeld met zowel de angst voor uitsluiting en straf als met het verlangen naar geestelijke vrijheid. Een dubbelzinnigheid die zich in de interpretatie van de fresco opnieuw manifesteert.

Het streven naar geestelijke vrijheid en autonomie, zo blijkt hier eens te meer, gaat gepaard met een niet aflatend conflict tussen eros en thanatos. In het geval van deze vrouwelijke gotieke verteller, een van de eerste in de Nederlandse literatuur, huist opvallenderwijs niet de ambivalentie ten opzichte van de moeder, maar die ten opzichte van de reële of symbolische vaderfiguur in de duistere hoeken van het bewustzijn. De reële vaderfiguur, een calvinistische rechtlijnige man, is hier een oordelende en liefdeloze instantie en roept, zo betoogt ook Crumps in haar essay, een duivelse antipode op die anderen verleidt de grenzen van de wet te overschrijden.⁷ Vanaf Perraults *Blauwbaard* is dit een beproefd gotiek motief. In die context waarin de wet van de vader de handelingsvrijheid van de dochter beknot, floreert de angst van de ik om te worden gestraft voor haar verlangen naar kennis, vrijheid en inzicht.⁸ Die angst wordt in Haasses verhaal geheel in lijn met de gotieke traditie verbeeld en daardoor voelbaar, maar uiteindelijk niet opgelost.

Nadat het gezichtsbedrog ten aanzien van de fresco is gebleken komt Edmond op dodelijke wijze ten val. Maar dit betekent geenszins dat het kwaad is overwonnen en de orde van de wet hersteld. Het blijft onbeslist of de ik schuldig is aan de dood van Edmond. Feit is wel dat zij wordt opgenomen in de psychiatrische kliniek. Evenals bij Hermans levert deze gedwongen confrontatie met het zelf echter geen nieuw begin op, maar graaft de vertelster zich alleen maar verder in de waan in. De weg door het labyrint, de zoektocht naar kennis, inzicht en uiteindelijk naar het zelf, resulteert niet in catharsis, alleen in de eeuwige wederkeer. Het door manuscripten bemiddelde verhaal en de onbetrouwbaarheid van de verteller coderen de gotieke thematiek van het menselijk bewustzijn als een huis met vele kamers. De inhoud van al die verschillende kamers tezamen is soms tot een coherent verhaal te herleiden, maar soms ook niet. Het manuscript als metafoor voor de intrinsiek bemiddelde toegang tot de werkelijkheid belichaamt bij uitstek het unheimliche effect dat men er nooit helemaal zeker van kan zijn of het waargenomene een projectie is van de eigen angsten en verlangens of overeenkomt met een door anderen gedeelde realiteit.

Deze betekenislaag van het eerste verhaal wordt weerspiegeld in het tweede verhaal 'De kooi'. De ik-vertelster keert hierin terug als de inmiddels overleden gezelschapsdame van een Venetiaanse markiezin. Venetië staat bekend als oog-verblindend mooi en angstaanjagend zompig, als stad vol pracht en praal, verval en vergane glorie, als labyrint der labyrinten, als luchtspiegeling. In deze gotieke setting van op instorten staande paleizen treffen we de inmiddels volwassen geworden neef Lucas aan en duikt een nieuwe duvel en zijn moer op: de markiezin en haar zoontje Renato, een herrezen Andries.⁹ Edmond keert terug in de persoon van Salvatore die Renato tot dubieuze nachtelijke praktijken verleidt. De cirkel sluit zich: de vrouw van Lucas raakt in de ban van de overleden gezelschapsdame, wat uiteraard haar ondergang inluidt. Haar huwelijk desintegreert (de partners lijken niets meer van elkaar te begrijpen) en haar fascinatie voor de lotgevallen van de overleden gezelschapsdame (zij leest de dagboeken van het overleden familielid) doen haar in de val belanden van Renato. In de kooi, een getraliede kerker onder een Venetiaanse paleis waaruit zij aan het eind van het verhaal niet is bevrijd, leest zij de inhoud van de koffer waarnaar zij op zoek was: het manuscript uit de kliniek.

De kooi waarin de zij-figuur aan het eind van het verhaal is opgesloten kan in de context van het voorafgaande worden gelezen als een zoveelste beeld voor de werking van het menselijk bewustzijn waaraan geen ontsnappen mogelijk is. Het is de mens intrinsiek onmogelijk om eenduidig te kunnen uitmaken wat waar is en wat niet, welke interpretatie is ingegeven door motieven die voor het zelf onduidelijk en/of misleidend zijn en welke niet. Er zijn verschillende mogelijke relaties te leggen tussen teken en betekenis, oorzaak en gevolg. Het gaat er in het werk van Haasse echter niet zo cultuurrelativistisch aan toe dat ieder verband in principe even plausibel is maar elke logica kan een deel van de waarheid in zich bergen. Het is om die reden dat in Haasses gotieke poëtica vooral het onderzoek naar de fantasie aanknopingspunten biedt voor enig zicht op een gedeelde werkelijkheid.

4.2 Het gotieke kind

Met de beknopte bespreking van een selectie uit het vroege werk van Hermans, Reve en Haasse hebben we laten zien dat en hoe de conventies van de gotieke vertelling het tegenverhaal van het naoorlogse vooruitgangsideaal vormgaven. Hoe zij aan het licht brachten wat door de normaliserende kracht van dit alom aanwezig verhaal vergeten, gemarginaliseerd en afgesneden werd: het verlangen

naar de moeder, de ervaring van homoseksualiteit, een van de wet van de vader onafhankelijke vrouwelijke subjectiviteit. Het is echter pas in de jaren tachtig en negentig dat het gotieke schrijven werkelijk een hoge vlucht begint te nemen in de Nederlandse literatuur. Langs verschillende aanlooproutes wordt niet alleen de huiselijkheidsideologie onder vuur genomen, maar transformeert ook het gotieke complex van narratieve conventies. Ondanks de meer humorvolle, luchtige toon, zoals ingezet bij Reve en kenmerkend voor Ruebsamen en Dorrestein, blijven de voor de gotieke literatuur zo essentiële spanningen tussen doodsverlangen en levensdrift, traditie en vooruitgang, als botsende aardlagen onder de plot door bewegen. De verwantschapsrelatie van continuïteit en vernieuwing met de internationale geschiedenis van het genre blijft met andere woorden intact.

De verhalenbundels die Helga Ruebsamen na een lange pauze in haar schrijversloopbaan publiceert, te weten *Op Scheveningen* (1988), in 1992 gevolgd door de bundel *De dansende kater*, vormen daarvan een treffend voorbeeld.¹⁰ Evenals in haar eerdere werk spelen de gebeurtenissen in deze bundels zich af in het naoorlogse Den Haag en omstreken waar enerzijds energiek wordt wederopgebouwd in goed aangeharkte nieuwbouwwijken en waar in die context welhaast dwangmatig vooruit wordt gekeken om de dreiging en de wonden uit het verleden te doen vergeten. Anderzijds manifesteert zich het koloniale en oorlogsverleden in deftige herenhuizen waar oud-Indiëgasten weinig toekomstgericht hun laatste geld verbrassen en waar kleine meisjes getuige zijn van verborgen schandalen en bacchanalen. We zullen dit uitwerken aan de hand van twee voor het werk van Ruebsamen prototypische verhalen, te weten 'Pension Rida' uit *De dansende kater* en 'De Panter van Piet' uit *Op Scheveningen*.

In de twee geselecteerde verhalen wordt duidelijk dat Ruebsamen het huiselijk leven portretteert als een intrinsiek repressieve samenlevingsvorm voor kinderen en als een broeinest van lust en ontucht voor volwassenen. Dit, alweer, in weerwil van de naoorlogse pedagogische manifesten die het huis beschrijven als een ruimte der liefde waarin door het gezinssysteem moreel gezonde burgers zouden worden geproduceerd. De huivering die de gotieke vertellingen van Ruebsamen opwekt, wordt echter vooral veroorzaakt door de introductie van het allesbehalve onschuldige kind in de Nederlandse literatuur.

Het griezelige kind is een bekend ingrediënt uit de gotieke literatuur. In James' *The Turn of the Screw* is de vertelde geschiedenis niet alleen van hand tot hand gegaan, de getuigenissen van de aan de gouvernante toevertrouwde kinderen worden bovendien in toenemende mate onbetrouwbaar. In het geval van James is overigens ook die observatie niet zeker, want wellicht ontsproten aan het hallucinerende brein van de vertellende gouvernante.

Die dubbele bodem blijft bij Ruebsamen achterwege. De onbetrouwbare verteller en het volhardend magisch denkende kind vallen hier samen. Daarbij voegt zich het gotieke motief van de voyeur. Net zoals aanvankelijk het monster van Frankenstein door vanuit zijn verborgen plaats te kijken en te luisteren zijn weg in de wereld vindt, kijkt het kind vanuit de verborgen plaats naar de wereld der volwassenen en trekt op grond van die observaties conclusies die nogal rampzalige gevolgen hebben voor het functioneren van ogenschijnlijk deugdzame burgers.

In 'Pension Rida', het openingsverhaal uit *De dansende kater*, worden de gebeurtenissen verteld door een meisje van een jaar of dertien, Nancy. Al in het begin van het verhaal wordt Pension Rida door Nancy openlijk een spookhuis genoemd. De geest van de overleden grootmoeder waart er rond, sterker nog: zwaait de scepter. Mede om die reden logeert zij er graag tijdens haar schoolvakanties. Het zal voor Nancy echter niet dit spook blijken te zijn die de gang van zaken ontregelt. De verwarring zal blijken te komen van de onregisseerbare werkelijkheid. Alleen spoken zien erop toe dat de dingen blijven zoals ze zijn, dat Nancy in haar verborgenheid de last van het geweten nog niet op zich hoeft te nemen en haar kinderillussies hoog kan blijven houden. Want zonder geloof in spoken is het paradijs bij voorbaat verloren.

Maar niet alleen Nancy, ook Oom Daan, die in dit verhaal de positie van de kasteelheer bekleedt, leeft in een zelfgeschapen universum waarin hij het heden en het verleden van de familie omschrijft alsof hij een bel van de Franse filosoof Deleuze heeft horen luiden:

De wortels vormen hetzelfde patroon als de takken, onder de grond bevindt zich het spiegelbeeld van de zichtbare werkelijkheid, behalve dat dit dus bij ons is omgekeerd, want het ondergrondse is voor ons zichtbaar en werkelijk en boven de grond moet je maar raden naar onze werkelijkheid en erover fantaseren wat je wilt, daar speelt de lieve Rita pensionnetje en daar spelen wij dat we echt bestaan.¹¹

Dat de traditionele grenzen tussen werkelijkheid en fantasie voor de betrokken personages zoek zijn geldt niet alleen hier, maar op steeds weer een andere manier in heel het werk van Ruebsamen. Dat geldt ook voor de afwisseling van licht en donker, dag en nacht. Zowel de bewoners van het pension als de vaste bewoners van de badplaats waar het pension is gevestigd, behoren toe aan de nacht: 'de avondschemer brengt ze op de been, als in het verhaal over graaf Dracula.'¹² Het 'echte leven' van het meisje Nancy en oom Daan speelt zich aanvankelijk dan ook 's avonds en 's nachts af, tijdens de toch al zo donkere dagen rond kerst. Zij bevinden zich bovendien doorgaans in het donkerste vertrek van het huis, de

kelder. Deze kelder is belegd met matrassen en behangen met tapijten en heeft een paar hoog geplaatste tuimelramen die uitzicht bieden op de tuin. Het moet het winterse liefdesnest van oom en nicht zijn, maar dikwijls is de oom zo door de alcohol beneveld dat er van de liefde, tot verdriet van Nancy, niet zoveel terecht komt. De hoge ramen, een belangrijk detail, zorgen ervoor dat men vanuit de kelder tussen het spinrag door, onbespied de tuin in kan kijken, terwijl men van buitenaf niet zo terloops een blik in de kelder kan werpen. Deze positie, het kunnen kijken zonder gezien te worden, is een belangrijk gegeven in de *homely gothic* en doet nog het meest denken aan de functie van de verborgen plaats zoals Langeveld die heeft omschreven. De heldin kan vanuit die positie het geheim ontcijferen waarmee zij tijdens het verblijf in haar geïsoleerde ruimte (het kasteel, het pension, de zolder, de kelder) wordt geconfronteerd en deze kennis vervolgens aanwenden bij het begrijpen van haar positie.

In 'Pension Rida' is het, evenmin als het spook, de nacht die het onheil aankondigt. Het onheil arriveert met de zon, met de (zomer)dag. Nancy brengt 's zomers opnieuw haar vakantie in het pension van haar familie door en hoopt op een voortzetting van haar liefdesavontuur met oom Daan. Het zomerverblijf begint echter al verkeerd met de ontdekking dat de kelderramen zijn schoongemaakt. Het spinrag is verwijderd. Op een klaarlichte, stralende zomermiddag zien Nancy en oom Daan dan ook door het heldere raam hoe een treurige dame binnen hun blikveld in de tuin neerstrijkt. Het is Maeve van Wees. En in het vervolg van het verhaal zal zowel de nacht als oom Daan aan háár toebehoren. Daan en Maeve nemen hun intrek in het tuinhuis dat vanuit de kelder uiteraard zichtbaar is. Nancy slaat hen gade vanuit haar vesting zoals Jane Eyre, verscholen tussen de gordijnen, toeziet hoe Mr. Rochester Blanche Ingram het hof maakt. Nancy moet zien hoe oom Daan zijn Maeve weer laat lachen. Maar Maeve lacht alsof ze iets te verbergen heeft.

Vanaf dat moment, als Nancy bij daglicht en door helder glas de wereld moet aanschouwen, wankelt haar positie als gezaghebbende verteller van de gebeurtenissen. Zij transformeert van een alwetende verteller tot een personage in het verhaal, dat slechts over het eigen perspectief beschikt. De komst van Maeve van Wees verstoort ook de volgzame receptie van het verhaal door de lezer. Wist de lezer van de klassieke *gothic novel* zich in haar/zijn morele oordeel gesteund door de strikte indeling in goede en slechte personages, af te lezen aan de ingenomen posities ten opzichte van de heldin, de lezer van Ruebsamens gotieke plot realiseert zich gaandeweg meer te weten en te zien dan de ik-verteller. Nancy's innerlijke wereld blijkt dan ineens erg klein en ongeschikt om tot een adequaat overzicht van de plotontwikkelingen te komen. Zij wordt steeds radelozer van

het ontluikende geluk van 'de graftak' en oom Daan. Vooral Maeves lach is haar een kwelling, temeer daar zij oom Daan over die lach hoog heeft horen opgeven. Vindt oom Daan Maeves lach onweerstaanbaar, Nancy vindt haar grijnzen monsterlijk: 'Als ze zogenaamd lacht tilt ze haar lip een beetje op, net als een roofdier, en ze showt kleine perfecte frettetandjes. Parelbandjes, zegt hij.'

Ook tante Rita, de zus van oom Daan, loopt er na de komst van Maeve van Wees merkwaardig opgewekt bij. Uit tante Rita's telefoongesprekken, die Nancy weliswaar aan de lezer rapporteert maar niet interpreteert, blijkt dat Nancy niet de enige was die oom Daan 'vertroetelde'. Zo fluistert zijn zus Rita tegen een vriendin: 'We hebben hem natuurlijk allemaal veel te lang vertroeteld, op het laatst waren we wel vierentwintig uur per etmaal bezig om meneertje koekepeertje een beetje zoet te houden. Hij ging onmogelijke eisen stellen. Maar ja, wat wil je, daar is hij ten slotte een man voor.'¹³

De bedenkelijke held uit de *gothic novel*, die ofwel van zijn plaats wordt verdreven door een nobele tegenspeler, ofwel tot inkeer komt en uiteindelijk een gelijkwaardige partner voor de heldin kan zijn, blijkt in 'Pension Rida' een narcistische man met een januskop te zijn. De plot van de moderne gotieke vertelling is daarmee echter nog maar voor de helft ontwikkeld. Nu is het zaak voor de twintigste-eeuwse heldin haar maatregelen te treffen. Nancy is niet van plan als een Solveig haar leven lang op een Peer Gynt te wachten. 'Wachten is namelijk shit.'¹⁴ De positie van de klassieke masochistische heldin die in stilte lijdt en daarvoor de beloning van de liefde in de wacht hoopt te slepen, wordt door het eigentijdse gotieke verhaal met hoongelach terzijde geschoven.¹⁵ Er moet worden gehandeld.

Waar de heldinnen van Dorrestein echter een zekere solidariteit met de eigen sekse aan de dag zullen blijken te leggen en hun positie als identificatiemodel voor de vrouwelijke lezer dikwijls behouden, verkeren de heldinnen van Ruebsamen, huns ondanks, werkelijk aan gene zijde. Nancy's perspectief op de gebeurtenissen blijkt zich steeds pregnanter te verengen door haar liefdesverdriet en haar behoefte aan persoonlijke gerechtigheid. De dingen behoren koste wat kost te blijven zoals ze zijn. De conventies van het gotieke en het groteske voeren het verhaal met de uitvoering van Nancy's revanche vervolgens dan ook tot een onontkoombaar tragikomisch hoogtepunt.¹⁶

Getooid in oma's uitgaansjurk volgt Nancy vanuit het kelderraam het doen en laten van de geliefden op leeftijd. Als in overleg met oma het uur der wrake is aangebroken, verlaat ze haar vesting en bespiedt ze Maeve die in het tuinhuis een douche neemt. De voyeuristische positie verschaft een gevoel van macht en controle over de situatie, wat een koortsachtige opwindung veroorzaakt: 'Ik weet

nu zeker dat ze mij niet ziet. Ze waant zich volkomen onbespied. Ze grijnst zo gedachteloos als een doodskop voor zich uit en tandeloos.¹⁷ Gaandeweg deze groteske peepshowscène transformeert de klassiek passief aan de situatie overgeleverde masochistische gotieke heldin in een personage aan wie het actieve kijken zonder gezien te worden een sadistisch genoeg oplevert. Maeve blijkt behalve een vals gebit een merkwaardig, monsterlijk lichaam te bezitten – ‘doorschijnend wit net als een made, maar dan heeft ze ook nog overal grote paarsige vlekken met zwartachtig gekartelde randen, alsof haar vel door een slordig kind als een lappendeken in elkaar is gezet.’¹⁸ Het lijkt wel of Frankensteins monster ook hier model heeft gestaan, maar achteraf begrijpen we dat een vreselijk auto-ongeluk deze macabere sporen heeft nagelaten op het lichaam van de eens zo succesvolle pianiste die bij die gelegenheid ook al haar tanden heeft verloren. Ongehinderd door deze wetenschap wordt Nancy echter door oma’s behoudende geest gedreven en samen ontvreemden ze door het open badkamerraam Maeves kunstgebit uit een glas bruisend water. ‘Ik heb haar lach buitgemaakt’, constateert Nancy tevreden en bergt Maeves tanden op in een tasje van cobraleer. Dit terwijl oom Daan op de achtergrond luidkeels een liefdeslied ten beste brengt, niet wetend dat zijn zeer beminde Maeve bij de ontdekking van haar verlies de benen neemt en niet terug zal keren.

Als lezers zijn we aanvankelijk geneigd geweest ons te identificeren met de bedrogen Nancy. Na haar wraakactie gaat het medeleven echter uit naar de door haar rivale onttroonde Maeve. In het besef op het verkeerde been te zijn gezet door de identificatie met het meisje Nancy, ondervindt de lezer met een schok dat de dingen niet zijn geweest wat ze leken. Konden we aanvankelijk met Nancy ongestraft het genot van haar voyeuristische positie meebelevén, als de lezer te veel te zien krijgt, slaat dit lezersgenot om in ontzetting om het lot van de arme Maeve. Voor deze toch al zo deerlijk door het lot getroffen vrouw wordt de nachtmerrie alle tanden te verliezen voor de tweede maal werkelijkheid. Of, zoals Freud de angst voor het verlies van de tanden zou duiden: zij verliest voorgoed haar seksuele aantrekkelijkheid. Waar Blanche Ingram in *Jane Eyre* echter uit het verhaal verdwijnt als een leeghoofd, krijgt Maeve een geschiedenis van haarzelf en zodoende de sympathie van de lezer.

Het onbespied kijken levert Nancy een handelingspositie op, waarbij zij zich niet hoeft te bekommeren om de verwoestende consequenties van haar handelen. ‘Wat men ook denkt, het is onze zorg niet,’¹⁹ zegt oma’s geest als ze de tanden hebben weggenomen. Het altijd ergens iets van moeten denken is de zorg van de lezer. Het ontraadselen van het mysterie is niet langer de taak van Nancy. Het is nu de taak van de anderen het door haar gestelde raadsel te ontcijferen. Maeve

vraagt zich af waar haar tanden zijn gebleven. De andere personages daarentegen blijven achter met het raadsel rond Maeves verdwijning. Nancy blijft evenwel buiten de werkelijke orde der dingen. Zij eet van de boom der kennis zonder het paradijs te hoeven verlaten. Nancy verlaat weliswaar het pension als het geen paradijs meer is, maar zij heeft ook alweer een nieuwe prooi op het oog: de vriend van haar moeder. Het feest kan opnieuw beginnen.

De lezer, helaas, heeft het paradijs al lang geleden voorgoed vaarwel gezegd en dat zal zij/hij weten ook. De lezer wordt opgezaald met het dubbele perspectief van de *outsider within*. In 'Pension Rida' komen we deze positie van de *outsider within* letterlijk tegen in de figuren van het personeel, Hassan en Saskia. Als het mysterie rond het medicijngebruik van Maeve van Wees ontrafeld moet worden, beroept Nancy zich op hen: 'God zal weten waar dat voor nodig is, maar daar begrijpen zelfs Hassan en Saskia niets van en die komen voort uit de onderste regionen van de menselijke samenleving en die hebben alles gezien wat God heeft verboden en die kun je echt geen oren meer aannaaien, zeggen zij zelf, (...) maar volgens die twee is Maeve van Wees niet goed gezond.'²⁰ De portee van die constatering dringt echter nooit tot de zalig onwetende Nancy door. Daarmee ontfutst zij niet alleen Maeve maar ook de onthutst achtergebleven lezer een lach.

Ook Nora uit 'De Panter van Piet' in *Op Scheveningen* heeft een plekje waar zij de onzichtbare getuige hoopt te zijn van het raadselachtig samenzijn van de bewoners van een afgelegen villa in het keurig aangeharkte Wassenaar. En ook zij zal op grond van wat zij ziet een verwoestende jaloezie aan de dag leggen en op fatale wijze in het liefdesleven van de door haar bespiede volwassenen ingrijpen.

In de villa huist een wezen dat bekend staat onder de naam de Panter van Piet. Piet bewoont een villa die in de oorlog aan de Duitsers en de Oostenrijkers heeft toebehoord. Een fout huis dus... Het huis is omgeven door bomen, struiken en zelfs een hek met zwarte tralies. Een naambordje ontbreekt en van het huis zelf valt vanaf de weg ook niet veel waar te nemen. Nora creëert een verborgen plek in het struikgewas maar deze voldoet niet aan haar behoefte te weten te komen welke geheimzinnige gebeurtenissen zich op het voor haar verboden terrein afspeelen: '(...) de opwinding over mijn onzichtbare aanwezigheid bedaarde snel. Ik was wel onzichtbaar, maar zag ook nagenoeg niets.'²¹ Zij wil verder doordringen tot het geheim van de villa en dat lukt.

Het huis blijkt te worden bewoond door de prachtigste fantasievrouwen. Deze vrouwen krijgen evenals Maeve van Wees dierlijke connotaties. Zij kunnen spinnen waar Maeve mekkerde. Een van de vrouwen, de Panter van Piet, is waarlijk een katachtige. Zij kan blazen en haalt soms uit met haar klauwen. Piet zelf is overigens toegerust met een aapachtige gestalte. Deze dierachtige buiten-

wereldse figuren leven in een paradijselijke staat waar geen schaamte of oordeel hun bestaan bezwaart. Zij zwemmen naakt en koesteren zich in de zon met een lome grijns. Net als Maeve coderen deze enigszins monsterachtige en in elk geval niet helemaal gewone mensen volgens gotiek gebruik de grenzen van het normale. Hun locatie in de marges van de cultuur markeert een door historische en geopolitieke contexten bepaalde grens die niet overschreden moet worden. Die grenzen van het normale worden steeds opnieuw geïnstalleerd door aan de hand van nieuwe verschijnselen te bepalen wat abnormaal is en wat niet. Je kunt een cultuur met andere woorden goed identificeren op grond van de taboes, op grond van dat wat op een zeker moment afgestoten moet worden, zoals ook Jerold Hogle stelt.²² In dit geval burgers die de grens tussen dag en nacht, orde en chaos niet respecteren.

Nu Nora het voorheen verborgene openlijk kan waarnemen, verschuiven de posities van kijken en bekeken worden: 'Het deed me denken aan de dierentuin waarin ik mij ook altijd gadegeslagen voelde door de exemplaren achter de tralies, in plaats van andersom.'²³ Nora is dus nu wel toegelaten in het getaboëiseerde domein, maar zij behoort het domein nog niet toe. Door de uitlatingen van de bewoonsters begint zij echter te vermoeden dat het feestelijk samenzijn 's nachts nog meer van de geheimen prijsgeeft dan overdag. Op een nacht ontsnapt zij dan ook aan het nauwelijks wakend oog van huishoudster Greta om een bezoek te brengen aan de fascinerende afgelegen villa.

Zij dringt op de oude wijze het terrein binnen. De villa gonst van gegiechel en de bekende gotieke 'geniepige geluiden'.²⁴ Als Nora vanuit de tuin door een verlicht venster kijkt, ziet zij hoe haar vader zich tegoed doet aan haar idolen uit de villa. De prachtige nymfen die Nora's hoop op een avontuurlijke volwassenheid belichaamden, blijken hoeren in een hoerenkast en gorilla Piet blijkt een pooier. En wat het ergste is, zij spelen onder één hoedje met haar fatsoenlijke, oersaai vader.

Voordat Nora het huis verliet heeft ze Greta horen lachen in haar kamer. Een echo van Grace Pools lach, de huishoudster uit Jane Eyre die ook beter op de hoogte is van de erotische escapades van de heer des huizes dan de vertellende hoofdpersoon. In 'De Panter van Piet' is het echter evenals in 'Pension Rida' niet de doorzichtige vileine man maar het kind dat ontgoocheld dreigt achter te blijven. Haar geheim, haar magische kinderwereld, wordt ontmaskerd. En ook hier schendt het meisje het aangezicht van haar volwassen tegenspeelster. Zij laat haar zien wie de echte panter van hen tweeën is en krabt haar tegenspeelster diep over haar gezicht. Nora vlucht vervolgens het donker in en laat de bewoners van de villa en hun bezoekers onthutst achter. Het geluk van hun samenzijn is nu door

Nora's wraak verstoord. Nora zelf houdt echter evenals Nancy hardnekkig vast aan haar fantasie. Ze besluit dat haar vader een dubbelganger heeft en ze besluit tevens dat haar vader, die haar welhaast heeft moeten zien nadat ze een stenen kikker door het raam smeedt, op zijn beurt gelooft dat zij een dubbelgangster heeft. Zo kan ook hier de kinderwereld blijven zoals die was. Nora behoudt evenals Nancy haar niemandsland buiten plaats en tijd maar zij zijn wel gedoemd voor altijd op de vlucht te zijn voor de dreigingen van de werkelijkheid en de aanpassing die de volwassenheid van een meisje eist.

Ruebsamens meisjesvertellers willen niet volwassen worden, omdat dit onvermijdelijk verlies van zelfbepaling maar ook van eenduidige werkelijkheidsvisies impliceert. Zij willen niet transformeren en dus ook het verlangen naar het alleenrecht op de imaginaire moeder en/of vader niet opgeven. Die weigering om zich te voegen naar de wetten van de cultuur en de beschaving kan psychologisch maar ook cultuurkritisch geduid worden. Het huis, de ogenschijnlijk beschutte en transparante plek, herbergt voor de vrouwelijke heldin ondoorgrondelijke gevaren en blijkt in al zijn normaliteit in toenemende mate een bron van vervreemding. Daarbij ondervinden zowel de vrouwen van Blauwbaard en Jane Eyre, Haasses ik-vertelster alsook Nancy en Nora dat dit huis hen de wet stelt, dat de geboden en verboden van een patriarchale cultuur hen in een passieve, afwachtende positie manoeuvreren. Binnen die context zijn zij aangewezen op hun fantasie om zicht te krijgen op een werkelijkheid die hun handelingsvrijheid respecteert. Die fantasie is de verborgen bron van vrouwelijk verzet en vrouwelijke creativiteit en kan uiteindelijk tot de ondergang van het gotieke huis leiden. Tegelijkertijd codeert de verleiding om terug te keren naar vorige stadia of de angst om bepaalde levensfasen vaarwel te zeggen niet alleen de belemmering van individuele vooruitgang en verandering, maar verwijst zij ook naar de symptomen van de twintigste-eeuwse moderne middenklasse samenleving: een paradoxale angst voor het verleden en voor 'het andere'. Ruebsamens gebruik van dierlijke connotaties is om die reden ook niet geheel ongevaarlijk, zoals hieronder ook in de bespreking van *Het lied en de waarheid* nog aan de orde komt.

Tegelijkertijd is de kracht van de gotieke plot ook hier dat het gewone vreemd en het vreemde gewoon is. De relatie tussen feit en fictie blijft vanuit het perspectief van het meisje hardnekkig onbepaald. De unheimliche gotieke twijfel aan de status van de zichtbare werkelijkheid – waarom zouden angsten, wensen en fantasieën niet net zo werkelijk zijn – wordt in Ruebsamens gotieke plot steeds letterlijk gemaakt. De subversieve kracht van fantasie en het fantastische is dan ook dat het onzegbare en het onzichtbare van de gangbare werkelijkheid wordt ontsluit.²⁵ De gotieke vertelling geeft langs die weg de andere kant van

de rede, de symbolische orde en de maakbaarheidsgedachte prijs zonder daarbij een blauwdruk voor een nieuw fundament te willen afgeven.

Met Ruebsamens inzet van het kindperspectief ten slotte transformeert het geïdealiseerde transparante kind tot een agressief, destructief en seksueel verlangend subject dat tot allesbehalve onschuldig gedrag in staat is.

4.3 De herinnering aan Indië

Ook in haar autobiografische roman *Het lied en de waarheid* (1997), die zich grotendeels afspeelt in Nederlands-Indië, bedient Ruebsamen zich van gotieke vertelconventies. Hoewel Ruebsamens toon ook hier luchtig en humorvol is, illustreert haar autobiografie ten diepste een gotieke poëtica aangaande elkaar uitsluitende maar gelijktijdig werkzame waarheden en inzichten. In die zin werkt hier de herinnering als de niet betrouwbare intermediair tussen geschiedenis en verhaal: 'Mijn herinneringen zijn als kraaien: ze strijken neer in zwermen, waar en wanneer zij willen. Ze komen allemaal tegelijk en maken er een bende van, met veel stampij, of er is er geen, slechts een doodse stilte.'²⁶ Behalve via deze volwassen verteller die zich realiseert niet de waarheid over de eigen geschiedenis in pacht te hebben, komt de geschiedenis tot de lezer door middel van het perspectief van de ogenschijnlijk onbevengene kind-verteller. Deze keer is dat het meisje Louise. En ook dit meisje bespiedt vanuit de zijlijn de wereld der volwassenen en fantaseert over de betekenis van de vanuit haar verborgen plaats waargenomen kennis. Het moet gezegd dat de functie van de verborgen plaats in het werk van Ruebsamen in eerste instantie de theorie van Langeveld lijkt te ondersteunen. Vanuit hun verborgen plaats creëren de meisjespersonages in Ruebsamens werk een imaginaire werkelijkheid die hen een gewichtloze identiteit en handelvrijheid verschaft. De effecten van dat proces zijn echter, zoals hierboven gemonstreerd, allesbehalve stabiliserend voor de maatschappelijke orde.

Louises leven speelt zich af in de koloniale Indische huizen van ofwel opa Smit ofwel haar ouders en inwonende tante. Later in Nederland wordt het huis een verborgen maar allesbehalve veilige plaats waar zij met haar vader de oorlog moet afwachten. In deze huizen richt Louise, evenals de andere meisjes in Ruebsamens werk, groot onheil aan in het liefdesleven van de volwassenen. Dit onheil is in Louises geval ogenschijnlijk onbedoeld maar niettemin ingegeven door een overmaat aan nieuwsgierigheid die zich met name manifesteert in het bespieden van nachtelijke taferelen. Dat wat niet voor haar ogen is bedoeld resulteert ook hier weer in een jeugdige crime passionel.²⁷

In het autobiografische meisjespersonage Louise komen in dit opzicht dus veel van de trekken van Ruebsamens eerdere gotieke kindpersonages terug. Ogenschijnlijk onschuldig en transparant ontwrichten zij de structuur van het huis en de familie. Ook de andere protagonisten uit Ruebsamens flamboyante oeuvre blijken haar autobiografische roman te bevolken waardoor autobiografie en fictie in elkaar overvloeien. Zo zijn er significante overeenkomsten tussen de beschrijving van de entourage van bijvoorbeeld de Panter van Piet uit *Op Scheveningen* en die van de opa van de Indische Louise:

Bij opa Smit op Bali merkte ik dat er veel meer van zulke mooie wezens waren. Om eerlijk te zijn waren zij misschien nog wel prachtiger dan mijn moeder en mijn tante, met veel meer zilver en goud en veel langere haren, zulke lange haren dat ze erop konden zitten. Opa had zoveel van deze wezens om zich heen dat ik eerst mijn ogen niet durfde te geloven. Ik wendde in het begin mijn hoofd af als er weer zo'n fee in mijn buurt kwam. Maar dit was niet vol te houden, er waren er te veel en zij waren er voortdurend. Wij moesten trouwens naar ze kijken, zei opa, want daarvoor bestonden zij, en als er niemand naar ze keek dan zouden ze voorgoed verdwijnen.²⁸

Opa Smit grossiert in vrouwen, allemaal tante Poppy's, en deze vrouwen baarden hem waarschijnlijk ook de nodige kinderen waaronder tante Tinka, waar Louise innig op gesteld raakt en die later met het Joods-Duits-Indische gezin meereist naar Nederland, de Tweede Wereldoorlog tegemoet. Het Indo-meisje Tinka is het mooiste wezen uit opa's menagerie: 'Ze leek op mijn lievelingskat die over ons erf sloop, zacht en hooghartig, maar ze was ook even schuw en opvliegend als de andere zwervkatten die zich nooit lieten aanhalen.'²⁹ 'Het andere' kreeg in Ruebsamens werk naar bekend gotiek gebruik al eerder dierlijke connotaties. Precies om die reden is dat 'andere' in de perceptie van de meisjes van Ruebsamen eerder een bron van fascinatie en aantrekkingskracht dan een bron van angst of afkeer, zoals het geval was bij Brontë's Bertha Mason en Jane Eyre.

Toch kleeft aan die fascinatie voor het 'andere' het gevaar van een zekere blindheid voor de machinaties van de patriarchale macht waaraan al deze dierachtigen zijn onderworpen. De ik-verteller kan zich wel door hen aangetrokken voelen maar zij is niet zoals zij. Zij behoort tot een andere sociale klasse in het geval van de Panter van Piet en zij behoort tot een andere etnische en dus cultuurpolitieke groep dan Tinka. De dierachtigen fungeren daarenboven vooral als spiegels van het verlangen naar identiteit van het witte Nederlandse middenklasse meisje. Dat dergelijke fundamenteel verschillende maatschappelijke en psychische posities

onoverbrugbaar zijn is voor 'de ander' vanzelfsprekend, maar voor de ik-verteller een onwelkome en dus te verdringen werkelijkheid. Als Tinka, meegenomen vanuit Indië naar Nederland, plotseling uit het leven van Louise verdwijnt, is dat dan ook een onverwoordbaar en dus niet te verwerken verlies. Een doodse stilte. Vanuit het perspectief van Tinka, zo kan de lezer invullen, was verdwijnen echter de enige oplossing om haar identiteit te behouden. Haar geschiedenis zou uitgewist worden als zij zou meegaan in de uitnodiging tot zielsverwantschap.

Hiermee introduceert Ruebsamen een thematiek die bepalend is voor de postkoloniale gotieke vertelling. De *post-colonial gothic* onderscheidt zich op bepaalde punten van wat we eerder categoriseerden als de *imperial gothic*. In de *post-colonial gothic* krijgt het perspectief van de gekoloniseerde en cultureel gemarginaliseerde ander dat in de *imperial gothic* onderbelicht blijft een centrale plaats.³⁰ Als die ander gaat spreken, blijken de trauma's van het kolonialisme werkelijke lotsverbondheid tussen kolonisator en gekoloniseerde in de weg te staan. Ook dit door een historische schuld veroorzaakt verschil laat zich in de gotieke vertelling niet neutraliseren.³¹ De onverenigbare achtergronden maken Louise en Tinka onbereikbaar voor elkaar en dit geldt ook voor Herma Warner en Dee Meijers in Haasses meest recente roman *Sleuteloog* (2002).

Ook in *Sleuteloog* draait het om een haperend geheugen, illusies, fantasieën, verdwenen foto's, reproducties, krantenknipsels, zoekgeraakte manuscripten, dagboeken, brieffragmenten, halve waarheden, veronderstellingen, flarden van opgevangen gesprekken en overgeleverde verhalen. Ik-verteller Herma Warner wacht in haar afgelegen huis op een plaats in het nabijgelegen rusthuis, moet haar bezittingen ordenen en overziet op uitnodiging van onderzoeksjournalist Bart Moorland nog eenmaal haar leven, haar jeugd in Indië en de jaren tot aan de dood van haar man.

De belangrijkste documenten uit dat Indische leven bevinden zich in een ebenhouten kist die zij sinds lang niet meer heeft geopend. Nu zij om Moorland van dienst te zijn in de kist wil kijken blijkt de sleutel spoorloos. De herinnering aan 'de verzonken wereld van mijn jeugd'³² ontvouwt zich dus op grond van de herinnering aan voorlopig onbereikbare bewijsstukken. Telkens opnieuw refereert Herma aan foto's en manuscripten die in de kist moeten zitten en reconstrueert zodoende stukje bij beetje haar geschiedenis met haar jeugdvriendin Mila Wychinska die oorspronkelijk Dee Mijers heette. De familie Mijers is een gemengde Indische familie van grootgrondbezitters. De bezittingen Pakembangan en andere koloniale familiehuizen herbergen een geschiedenis getekend door smeulende passies, gefnuikte liefdes, moord, verdwijning en raciale vermenging. Etnische identiteit en afkomst, en de daaraan gerelateerde dynamiek van meester

en slaaf, spelen in de familiegeheimen maar ook in de Indische samenleving een grote rol. In Nederlands-Indië met zijn precieze registratie van etnische afkomst wisselden de onderdrukkers en de onderdrukten met de naoorlogse politieke omwenteling van plaats. De bevoorrechte positie van de belanda's en de totoks – volbloed Nederlanders, de ene niet, de andere wel in Indië geboren –, verkeerde met de Japanse bezetting in zijn tegendeel. Alle totoks werden immers geïnterneerd.

De Indo daarentegen, die altijd graag voor totok had willen doorgaan om hogerop te kunnen komen in de koloniale maatschappij, kon opeens juist door het erkennen van de Aziatische afkomst buiten de Japanse kampen blijven en zodoende zijn of haar leven redden. Deze helse keuze verscheurt de familie Mijers tijdens en na de bezettingsjaren en om zich daarvan uiteindelijk te distantiëren – elke keuze is een onderwerping aan raciale politiek – neemt de politiek radicale Dee na de Japanse bezetting de naam van haar verdwenen moeder Nadia Wychinska aan. Deze losbandige Poolse danseres had een korte affaire met Mila's Indo-vader, maar kon in Indië niet aarden, zoals grootmoeder Mijers later insinueert, omdat zij het tweederangsburgerschap van haar echtgenoot niet accepteren kon. In een woordenwisseling met de opstandige Dee trekt de grootmoeder vervolgens het Indo-schap van haar kleindochter in twijfel: Nadia zou al zwanger zijn geweest van een Rus en Dee's vader nadien hebben verleid. Dee zou dan helemaal geen Indo zijn maar een volbloed Europeaan.

Hoe het zij, de etnische identiteit van Dee Mijers/Mila Wychinska staat alerminst vast. Er wordt door haarzelf en anderen al naar gelang de politiek-historische omstandigheden mee gegoocheld. Dat geldt niet alleen haar etniciteit maar ook haar politieke stellingname. Voor en na de dekolonisatie laat zij zich in met nationalistische radicale groeperingen, rond 1965 neemt zij het op voor de peranakan Chinezen als die het slachtoffer worden van Soeharto's politiek en tien jaar later duikt zij nog op in de vermomming van de moslimrebellin Ibu Sharifa (de naam die haar inmiddels tot de islam bekeerde tante Non gebruikte). Als de meeste informanten haar dood wanen komt Herma Dee opnieuw tegen in een haar toegestuurde tentoonstellingscatalogus. Herma herkent daarin Dee's zoon, een Japanse kunstverzamelaar. Hij heeft het gezicht van Dee en draagt de expositie op aan zijn pas overleden uit Indonesië afkomstige Europees-Aziatische moeder. Evenals in *De verborgen bron* en *De meester van de neerdaling* komt deze ontknoping via een aan een kunstobject gerelateerd document.

Afgezien van de diverse gotieke huizen, de geestverschijningen, de familiegeheimen en de transformaties van identiteit is de belangrijkste vormtechnische verwijzing naar de traditie van het gotieke vertellen in *Sleuteloo*g de gesloten

ebbenhouten kist met documenten. Deze kist bevat de Indische geschiedenis van Herma Warner en vormt een variatie op het motief van de verborgen kamer die fungeert als de motor achter de ontwikkeling van het verhaal. Het verhaal lijkt bij voorbaat onvolledig en onbetrouwbaar te moeten blijven, wat tegelijkertijd weer een thema wordt van datzelfde verhaal: ‘Moorland heeft mijn geheugen formidabel genoemd, maar hij vergist zich. Het is vol zwarte gaten en schemerige gebieden.’³³ De vele vragen die Herma zich stelt, de vele raadsels in de geschiedenis die zij na de dood van haar man heeft proberen te laten rusten, worden echter niet veroorzaakt door een tekortschietend geheugen. Eerder lijken sommige cruciale feiten opnieuw onder ogen gezien en geïnterpreteerd te moeten worden.

Herma Warner herinnert zich een schrift van Dee dat indertijd kennelijk ook in de kist is terechtgekomen en waarin ze naast tal van kritische opmerkingen over de aan haar toegeschreven gevoelens van raciaal superioriteitsbesef, een fotootje had gevonden van Dee met een regel uit een filmsong geschreven in Taco’s handschrift – ‘the way you haunt my dreams’. Pas na de dood van Taco wordt Herma gedwongen de portee van deze woorden onder ogen te zien. Een nieuw document noopt haar tot zich te laten doordringen dat de onvoorwaardelijke eensgezindheid die zij in haar relatie met Taco heeft verondersteld ‘alleen in mijn verbeelding heeft bestaan.’³⁴ Uit een verlate condoleancebrief naar aanleiding van de dood van Taco, blijkt dat Dee en Taco een gepassioneerde verhouding gehad hebben die waarschijnlijk tot aan Taco’s dood heeft geduurd. Taco is inmiddels gestorven en Herma kan er nooit meer achter komen hoe Taco zijn relatie met Dee en met haar, Herma, heeft beleefd. ‘Het onverdraaglijke is dat ik geen zekerheid heb, ik weet helemaal niets.’³⁵ Het leven dat zij zich in haar ouderdom probeert te herinneren is een geschiedenis die onomkeerbaar ongecheckt moet blijven en waarvan de betekenis vooral is bepaald door haar eigen illusies en verbeeldingen. Ze zal nooit weten of de verwijdering die zich tijdens hun leven tussen haar en Dee voltrok was toe te schrijven aan de relatie met Taco of aan het etnische en politieke verschil dat Dee als een onneembare vesting tussen de vriendinnen had geplaatst. In haar vriendschap met Herma zou Dee haar eigen geschiedenis hebben moeten verloochenen en hebben moeten instemmen met haar status als object van verlangen van de naar heelheid verlangende belanda. Maar hoe zit het dan met Dee’s liefde voor Taco? Net als Jurjen Siebeling moet Herma Warner ontdekken dat zij niet heeft kunnen zien wie de ander werkelijk was omdat de eigen fantasie, de eigen verbeeldingswereld die ander altijd tot op zekere hoogte onkenbaar maakt.

Het unheimliche in deze romans van Hella Haasse zijn niet de bovennatuurlijke geestverschijningen. Het zijn niet de doden die de levenden naar het leven

staan. Evenals in *De verborgen bron* en in het hier behandelde werk van Ruebsamen is er in *Sleuteloog* op vanzelfsprekende wijze sprake van bezielde materie en gematerialiseerde zielsverwantschap. Herma kan in Indië – en ook later als zij terugkeert naar Indonesië bijvoorbeeld – steeds dezelfde witte hadji's, de geesten van de doden, zien als Dee's tante Non. Geesten zijn geesten. Wat pas echt griezelig is, is dat de dingen niet zijn wat ze lijken, dat de werkelijke toedracht van een geschiedenis, een leven, zich zelfs aan het subject van dat leven onttrekt. De lege plaatsen die de werkelijkheid achterlaat zijn ongemerkt bezet geraakt door de verbeelding, de fantasie. Opnieuw wordt duidelijk dat de werkelijkheid ongreepbaar is, dat de betrokkenen er allemaal slechts hun eigen draai aan kunnen geven. Als Herma met enige gelatenheid tot dat inzicht komt en de sleutel van de kist terugvindt op een plaats waar Taco hem vermoedelijk heeft neergelegd, blijkt de sleutel niet meer te passen. Ze besluit de kist en de sleutel aan Bart Moorland te geven. Hij moet maar zien wat hij ermee doet. Het verhaal wordt afgesloten met Moorlands laatste brief, waarin hij meldt dat hij de kist geopend heeft. 'Maar, lieve mevrouw, hij is leeg.'³⁶ De werkelijkheid zwijgt, zoals Hermans zou zeggen. De kist van Herma Warner, het vergeten kinderliedje van Reve, het fotorolletje van Osewoudt, het haperend geheugen van Ruebsamens Louise, ze brengen geen betrouwbare orde in de chaos. Ze funderen het verhaal niet. De moderne lineariteit komt niet tot stand.

Waar in *De verborgen bron* de bron blijft murmelen, het verlangen naar elders blijft knagen, maar de hoofdpersoon zijn leven binnen geaccepteerde maatschappelijke verbanden voortzet, accepteert Herma Warner het onvermijdelijke inzicht in het verval en de vormloosheid die haar wacht. Geen enkele illusie is nog aanvaardbaar. Het huis, de kist en het bewustzijn zullen uiteindelijk leeg achterblijven. Indië bestaat niet meer.

De gewelddadige vrouwen van Renate Dorrestein

Ik pas in een lange en rijke traditie van vrouwen die schreven om niet in hun verzet te hoeven stikken en die uitgekookt genoeg waren om het onzegbare buiten de officiële werkelijkheid te situeren. Met deze schrijfsters deel ik een voorliefde voor grotten, kastelen en andere geïsoleerde plaatsten waar het kwaad zich onherroepelijk zal voltrekken: ik heb het over de schrijfsters van de diabolische sprookjes die wij gothische literatuur noemen.

(Dorrestein 1987: 53)

Om te bewerkstelligen dat de vormtechnische en thematische overeenkomsten in het werk van Hella S. Haasse, Helga Ruebsamen en Renate Dorrestein in de komende decennia herkend zullen worden in relatie tot de nationale en internationale context van de gotieke vertelling, gaan we in dit laatste hoofdstuk ten slotte uitgebreid in op de gotiek in een aantal werken van Renate Dorrestein. Wij zijn niet de eersten die het werk van Dorrestein in verband brengen met de gotieke vertelling. Afgezien van het feit dat Dorrestein zichzelf nadrukkelijk plaatst in de traditie van de *gothic novel*, heeft opmerkelijk genoeg Hella Haasse deze literaire verwantschap al blootgelegd in een artikel in *Bzzlletin*, getiteld 'Bij de "gothieke vertelsels" van Renate Dorrestein' (1989). Haasse legt verder niet uit wat het betekent om Dorresteins werk het etiket gotiek te geven. Wij willen proberen dat hieronder te doen aan de hand van een viertal van Dorresteins recente romans waarin diverse moeders en kinderen moderne illusies over kinderlijke onschuld en maatschappelijke maakbaarheid naar het rijk der fabelen verwijzen.

5.1 De echo's van *Jane Eyre* in *Het hemelse gerecht* en *Een sterke man*

In *Het hemelse gerecht* (1990) demonstreert Renate Dorrestein hoezeer zij schatplichtig is aan haar opstandige literaire zusters door de lezer een duidelijk herkenbare bewerking van *Blauwbaard* voor te schotelen met expliciete dank aan

Jane Eyre. Jane Eyre werd het lievelingetje van de tweede feministische golf omdat zij vanaf het hoogste punt in Rochesters afgelegen landhuis haar gedachten met betrekking tot de gelijkwaardigheid der seksen en de onafhankelijkheid van vrouwen over de weidse vlakten zond en ook omdat zij weigerde een romantisch huwelijk met Rochester aan te gaan waarin zij haar economische onafhankelijkheid zou verliezen. Zoals we eerder al aanstipten heeft Rochester zijn vrouw Bertha Mason op zolder opgeborgen. Hier broedt zij haar plannen op wraak uit, totdat zij uiteindelijk kans ziet Rochesters huis in vuur en vlam te zetten. De positie van Bertha Mason heeft eeuwenlang tot de verbeelding van lezers en schrijvers gesproken. Zij is uitgegroeid tot een boegbeeld van de gotieke literatuur.

In *Het hemelse gerecht* sluiten twee zussen hun onwillige echtgenoot op zolder op en laten wraakzuchtige dorpsgenoten het – uiteraard afgelegen – restaurant van de zussen in vlammen opgaan. De zolder herbergt dan inmiddels naast de echtgenoot ook de dorpsdokter. Dat zijn nog maar de twee meest opzichtige verwijzingen naar de plot van Brontë's klassieker die op haar beurt weer verwijst naar Blauwbaards opsluitingspraktijken. Maar Dorrestein put niet uit deze specifieke werken alleen. Haar hele stijl is doordrenkt van de conventies van de gotieke verteltechniek. Vanaf de eerste bladzijde dreigt er onheil en geweld, spelen de elementen op, heerst er verwarring over goed en kwaad en is de grens tussen fantasie en werkelijkheid nauwelijks zichtbaar. De bewonderende uitspraak van de dorpsdokter: 'Ik heb jullie altijd echt vrouwen gevonden om de dingen te doen waarvan iedereen droomt, maar die geen mens ooit uitvoert'¹ kan dan ook alleen maar bijdragen aan het opbouwen van een uiterst unheimliche sfeer in het kwartiersrestaurant. De rede is daar zijn plaats in het geheel niet zeker.

De vrouwen in Dorresteins romans doen echter eigenhandig wat Bertha Mason voor Jane Eyre doet. Zij hebben niet zoals Jane Eyre geleerd hun kinderfantasieën en wensen veilig in de onbereikbare hoeken van hun onbewuste onder te brengen en die aldus te vergeten en te verraden, om zich vervolgens neer te leggen bij de regels en wetten van een patriarchale cultuur. Integendeel, gedreven door benarde omstandigheden vallen Ange en Irthe ten prooi aan duistere verleidingen. In hun kindertijd bleven die verleidingen nog binnen de grenzen van de magische wereld van het kind. Althans, dat mag de lezer aannemen – helemaal zeker is dat niet. Ange en Irthe wensten hun wrede vader dood. Deze maakte vervolgens in dronkenschap gehoorzaam een dodelijk val van de trap. Of de kleine meisjes hem daarbij een handje hielpen blijft ongewis. Voor de lezer blijft het de vraag of we hier te maken hebben met werkelijke doodslag of dat het bekende magische schuldgevoel (de wens komt uit en dus is het kind medeplichtig) de werkelijkheidsbeleving heeft vertekend. Hoe het ook zij, het effect komt op hetzelfde neer:

eenmaal volwassen deinzen de zussen er niet voor terug om weerbarstige mannen uit de weg te ruimen. Als Gilles aankondigt dat tot zijn spijt de liefde voor de beide zussen over is, besluiten zij hem op de knieën te dwingen door hem in de donkere zolderkamer op te sluiten. 'Er wordt niets bovenmenselijks van hem verlangd. Hij hoeft alleen maar op zijn knieën.'² Als de dorpsdokter tegen het einde van het verhaal de zolder wil inspecteren vanwege de stank en de vreemde geluiden die er zijn gesignaleerd, zit er niks anders op dan de zolderdeur voor goed achter zijn nieuwsgierige rug te sluiten.

Het 'hemelse gerecht' uit de titel heeft vele ladingen die in het verhaal allemaal een plaats krijgen. De luchtige spijzen van zus Ange leiden via de opsluiting van de razende mannen op zolder naar het oordeel van de donder en de bliksem – als een beschuldigende vinger tekent het weerlicht zich af tegen 'de deemstere lucht'³ – en het uiteindelijk vlam vattende huis. De dorpsgenoten houden de zussen verantwoordelijk voor het verspreiden van een dodelijk virus via onhygiënisch verwerkte etensresten. Als de doden die er vallen al door een virus vanuit het restaurant veroorzaakt worden is dit echter eerder afkomstig van het vuil dat de mannen op zolder produceren dan anderszins. Het gaandeweg escalerende verhaal culmineert in een apocalyptisch einde waarbij de mannen branden in de hel en de vrouwen, ternauwernood aan de wraak der dorpingen ontsnapt, in een bootje op het nachtelijke water dobberen. Er is geen plaats voor buitenstaanders in het dorp.

De enige die onschuldig lijkt in dit verhaal is het kind van Gilles dat door zijn ex-vrouw bij de zussen wordt gearkeerd. Maar juist dit onschuldige kind leidt met haar onbevangenheid de dokter naar de zolder en veroorzaakt zodoende de ondergang van zowel haar vader, de dokter als het restaurant.

In *Een sterke man* (1994) komen we veel van de hierboven gesignaleerde gotieke motieven opnieuw tegen. Het geïsoleerde en labyrintische huis is hier een Ierse kunstenaarskolonie: 'De oprijlaan, had ik gisteren kunnen constateren, was vele kilometers lang: te voet zou je er misschien wel anderhalf uur over doen om de openbare weg te bereiken, die overigens niet meer dan een karrespoor was', peinst de zojuist gearriveerde kunstenaar Barbara.⁴ Dat er klappen zullen vallen is hier al vooraf gegeven daar de verschillende personages hun relaas vertellen aan een onderzoeker. De vraag die de spanning opwekt is wie er zal gaan sneuvelen en wie dat dan op zijn geweten heeft.

Ook in *Een sterke man* blijkt dat elk personage in beginsel geneigd is tot alle mogelijke kwaad. Elk van de ten tonele gevoerde kunstenaars heeft wel een dode op zijn geweten waaraan hij of zij direct of indirect schuldig is. Ook hebben ze ieder hun momenten waarin de fantasie het van de werkelijkheid wint of waarin

de fantasie een voorspellende kracht lijkt te hebben. Vooral die laatste manifestatie van het unheimliche is in de *homely gothic* een veel beproefd recept. Is er in *Het hemelse gerecht* sprake van het ontsporen van twee zusters – nadat zij hun gemeenschappelijke minnaar hebben weggeborgen keert hun levendige fantasie zich ook tegen hun onderlinge bondgenootschap; ze gaan elkaar wantrouwen en richten zichzelf daarmee te gronde – in *Een sterke man* maken we kennis met een kunstenaarstweeling genaamd Jane en Helen die onder invloed van de ontwikkelingen in het huis uiteindelijk hun twee-eenheid verbreken. Helen is, net zoals in *Jane Eyre*, een alter ego dat in Jane's ontwikkeling naar autonomie moet worden achtergelaten. En ook hier blijkt evenals in *Het hemelse gerecht* de heer des huizes een man met een januskop die ten val gebracht wordt door de geconcretiseerde almachtsfantasie van een onschuldig kind. Zijn eigen zoontje, een ventje dat een vertederende authenticiteit belichaamt te midden van de poel vol volwassen geheimen en tekorten, brengt hem ten val. Van de zoldertrap.

5.2 Gotieke elementen in *Ontaarde moeders* en *Een hart van steen*

De ambivalentie van het gotieke huis als zowel toevluchtsoord als gevangenis, een plek van geborgenheid en bedreiging, wordt echter pas echt breed uitgesponnen in de drogisterij van Gert Balm in *Ontaarde moeders* (1992) en in de oude, afgelegen villa van de familie van Bommel in *Een hart van steen* (1998). In de laatstgenoemde roman is hoofdpersoon Ellen van Bommel aan huis en zelfs aan bed gekluisterd vanwege een dreigende miskraam. Zij brengt haar tijd door met het bekijken van jeugdfoto's, die een stroom van herinneringen aan haar kinderjaren op gang brengen. Zowel de raamvertelling als de aan de hand van de foto's te ont-hullen jeugdherinneringen van de hoofdpersoon spelen zich af op dezelfde plaats van handeling. Ellen bevindt zich namelijk niet in zomaar een huis. Zij heeft haar ouderlijk huis teruggekocht en vertoeft met haar familiefotoalbum op de plaats van het misdrijf, zoals nader zal blijken.

Het huis in *Een hart van steen* is een typisch voorbeeld van het vertrouwde dat in toenemende mate vreemd en angstaanjagend wordt. Aanvankelijk belichaamt het huis een ronduit idyllische warmte en geborgenheid. Het huis is een volledige, in zichzelf besloten wereld. De hoeders van deze schuilplaats, vader en moeder van Bommel, hoeven het huis niet te verlaten omwille van de broodwinning, want zij onderhouden hun gezin door middel van het Knipselbureau van Bommel dat alle mediaberichten over de Verenigde Staten keurig opbergt in mappen, die vervolgens tegen betaling opgevraagd kunnen worden door belangstellenden.

De chaos van de buitenwereld strekt zich via de Americana dus wel uit naar huize van Bommel, maar wordt aan de poort door de ouders getransformeerd in de paradijselijke harmonie van een overzichtelijk archief, dat ieder nieuwsitem zijn eigen plaats toewijst. Het onderwerp waar het knipselbureau zich in specialiseert heeft bovendien zeer optimistische, montere connotaties. De Verenigde Staten waren immers het lichtende voorbeeld voor het Nederland van de wederopbouw, tevens het tijdvak waarin het gezin van Bommel wordt gesticht. Ze stonden voor de verwezenlijking van het streven naar vooruitgang door middel van gezond verstand, een opgeruimd gemoed en praktische ondernemingszin.

Het knipselarchief functioneert als een metafoor voor het gezinsleven in huize van Bommel, dat ook aan alles en iedereen zijn eigen, veilige plaats toewijst. De kinderen slapen bij elkaar op zolder, het knipselbureau neemt de twee middelste etages in beslag, compleet met een zijkamertje op de eerste etage als uitkijkpost voor de conciërge, de serre is de locatie van het theelichtje, waar het gezin zich regelmatig omheen verzamelt om samen iets te drinken, terwijl het zenuwcentrum van het huis, de keuken, zich in het souterrain bevindt. Deze plek betekent de ultieme veiligheid in de ogen van de jonge Ellen: 'Als kind gaf het me een beschermd gevoel half onder de grond te zitten. Zo stelde ik me het leven voor in de buik van een groot, vriendelijk dier.'⁵ De ondergrondse keuken waar het gezinsleven voortdurend wordt gereproduceerd, vormt duidelijk de ruimtelijke equivalent van de moederbuik.

Maar zelfs in de paradijselijke kosmos van huize van Bommel schuilt een adder onder het gras, die zich van meet af aan roert. Het is een slecht voortekenen dat de twee oudste kinderen zich uit dit paradijs verdreven voelen door de vijfde zwangerschap van hun moeder, zoals de lezer te verstaan krijgt via Ellens eerste jeugdherinnering. De oudste zus Billy (Sybille) zoekt haar toevlucht in de vochtige kelder onder de keuken, terwijl haar broer Kester zich verschanst in een boomhut in de tuin. Bovendien geeft het te denken dat de ogenschijnlijk zo overzichtelijke ruimte van de villa niet volledig open ligt voor het oog. Het blijft tot het einde toe onduidelijk waar de ouderlijke slaapkamer – tevens de slaapplek van de onheilsbaby Ida – zich bevindt. Vader en moeder van Bommel doemen iedere ochtend als het ware op uit het niets, terwijl de moeder een verontrustende geur om zich heen draagt die haar uitbundige seksualiteit verraad. De zwarte plek van waaruit het verderf over het hele gezin zal worden uitgezaaid kan kennelijk niet op de kaart worden gezet. Ten slotte is het archief bij nader inzien ook niet helemaal pluis. Weliswaar is het knipselbureau de centrale ordescheppende factor in het huis, maar tegelijkertijd stelt het archief deze zelfgeschapen orde weer op losse schroeven doordat het op onbeheersbare wijze het hele huis overwoekert.

Officieel zou het kantoor de twee middelste etages van het huis in beslag nemen, maar Ellen vermeldt dat de grijze archiefkasten overal staan, zelfs in de serre, terwijl de stapels nog niet geordende knipsels zich verspreiden over alle verdiepingen. Naarmate de desintegratie van het gezin vordert, verandert het archief steeds meer van een kosmos in een chaos:

Ik zag de knipsels slordig tussen de kartonnen kaften uitpuilen, alsof heel de chaos van de U.S. of A. zich naar buiten zou vechten zodra mijn vaders greep nog verder verslapt; seriemoordenaars, hoeren van 42nd Street, corrupte politieagenten, dakloze alcoholisten en al. 'Je moet de mappen goed dichthouden,' zei ik ongerust.⁶

Verder kan het geen toeval zijn dat moeder van Bommel al haar aanvallen van gekte manifesteert op de locatie die verwijst naar haar lichaam als een *pars pro toto*, de keuken, waar ze haar kinderen uiteindelijk ombrengt. Ellen overleeft dit huiselijke drama samen met haar broertje Carlos en ze trekken zich terug in de kelder volgens Ellens laatste jeugdherinnering, de plek waar haar oudste zus naar uitwijkt tijdens het eerste hoofdstuk en hiermee is de cirkel rond.

Ook in *Ontaarde moeders* vormt de poëtische stoffering van de ruimte het hoofdbestanddeel van het boek. Het levensverhaal van de diverse personages is in feite al gegeven met hun oriëntatie in de ruimte. Sommige personages reizen, vliegen en genieten de vergezichten van wijde vlakten en hoge berghellingen, andere zijn daarentegen aan huis gekluisterd en kunnen de blik alleen naar binnen richten. Slechts één personage slaagt erin om tot het einde toe mobiel te blijven, namelijk Bonnie: zij heeft geen huis. De handeling komt op gang doordat de twee hoofdpersonen, vader Zwier en zijn elfjarige dochter Maryemma, komen aanvliegen vanuit Nairobi om vervolgens als gevallen engelen af te dalen in een onbetekenend dorpje in Twente, waar ze gevangen zullen worden in de beklemming van de huiselijke kring. De handeling voltrekt zich na aankomst van het tweetal tijdens de kerstdagen in de drogisterij van een zekere Gert Balm, een typisch gotieke setting die overladen is met betekenislagen. Deze locatie heeft twee kanten die niet goed met elkaar rijmen. Aan de voorkant van de drogisterij bevindt zich de etalage, die letterlijk en figuurlijk staat voor verlichting en moderniteit. De uitgestalde artikelen, goed zichtbaar dankzij het schijnsel van de feestverlichting, staan alle in dienst van het typisch moderne streven naar beheersing van zowel onze huiselijke omgeving als onze lichamelijke behuizing. De etalage is gevuld met boenmiddelen, bruistabletten, cosmetica, afslankingsmiddelen, tandpasta's, shampoos et cetera, kortom alles wat mogelijkerwijs kan helpen om de

vervuiling, de gebreken, de ontbinding en het bederf van huis en lichaam tegen te gaan. Dat deze verlichting door het minste of geringste ongedaan kan worden gemaakt, is meteen duidelijk op grond van een incident dat terloops wordt vermeld aan het begin van de roman:

Ergens in die duisternis zijn drie weken geleden op een sombere decemberavond alle zekeringen doorgeslagen, toen de feestverlichting van Sibculo's winkeliersvereniging voor het eerst werd ontstoken. Nacht daalde met een klap neer over het hele dorp. (...) In hun donkere huizen samengroepend, voelden de mensen zich bijna als grotbewoners.⁷

De inrichting van de drogisterij verraadt eveneens dat het moderne licht nauwelijks opgewassen is tegen de prehistorische duisternis. Wie doorloopt naar de ruimte achter de winkel komt terecht in een benauwd, schemerachtig woonhuis. Hier zetelt Balms echtgenote Meijken, een formidabel dikke vrouw van 250 kilo. Zij kan zich door haar overgewicht amper bewegen en komt het huis niet meer uit. Meijken wordt geportretteerd in termen die herinneren aan het dierlijke en het premoderne. Zij koestert de gewoonte om zich in haar stoel over te geven aan de sluimer die past bij het halfduister van haar woonkamer, 'gelijk een nijlpaard in een modderpoel'⁸ en haar uitpuilende, als het ware permanent zwangere lichaam doet denken aan een prehistorische vruchtbaarheidsgodin. De drogisterij verbergt Meijken en Meijken verbergt het familiegeheim achter de muren van haar vetmassa's.

Net zoals in villa van Bommel heeft iedereen zo zijn eigen plek in de drogisterij. Gert bewaakt de voorkant en betreedt buiten winkeltijden regelmatig de kelder, waar hij werkt aan een geheimzinnig project. Meijken gaat een enkele keer naar zolder en verkeert verder in het achterhuis, waar ze nagenoeg volledig is afgeschermd van de buitenwereld. Later blijkt dat Gert een poppenhuis in elkaar heeft geknutseld in de kelder als verrassing voor zijn elfjarig nichtje Maryemma. Het poppenhuis vormt een miniatuurversie van de andere huiselijke locaties in deze roman, compleet met alle ambivalenties en tegenstrijdigheden die het huis in de *gothic novel* eigen is. Het poppenhuis lijkt sprekend op de droomhuizen die de reclames in damesbladen ons voor ogen toveren. Vader, moeder en kind vormen tezamen een harmonieuze eenheid. Ze bevinden zich in elkaars nabijheid en hun gelaatstrekken weerspiegelen elkaar. Bovendien laat de inrichting niets te wensen over. Men heeft het zagezegd piekfijn voor elkaar.

Terwijl Gert Balm zijn werkstuk trots vertoont aan zijn vrouw, voegt hij er nog aan toe dat de ramen en deuren open kunnen en dat het gehele huis kan worden

verlicht, waarmee een zekere openheid wordt gesuggereerd. Zo komt het echter niet over op Meijken. De ietwat geforceerde huiselijke idylle lijkt te veel op haar eigen gevangenis. Ook de verlichting, die moet uitdrukken dat dit huis niets te verbergen heeft, mist de gewenste uitwerking op Meijken. Terwijl Meijken vol afgrijzen het poppenhuis bekijkt, neemt Maryemma, voor wie het huis was bedoeld, noodgedwongen haar intrek in een vakantiehuisje, de enige verblijfplaats die haar vader tijdens de drukte van de winterse feestdagen nog wist te bemachtigen. Het pathetische schouwspel van één enkel verlicht huisje midden in een volslagen verlaten kampeerterrain is de zoveelste setting die uitdrukt dat het licht amper iets vermag tegen de duisternis, in weerwil van de kerstboodschap. Het vakantiehuisje lijkt in al zijn kneuterigheid sprekend op het benauwende poppenhuis van Gert Balm en dat is in volledige overeenstemming met het feit dat Maryemma, zoals we nog zullen zien, op deze plek besluit haar eigenheid en zelfstandigheid op te geven, om uiteindelijk haar plaats in te nemen in het zichzelf repeterende patroon van 'baren en zogen, baren en zogen', dat sinds oermoeder Lucy het vrouwenlot lijkt te bezegelen. Het vakantiehuisje heet dan ook niet voor niets 'Doornroosje'.

Uit de korte verkenning van de functie van het huis in *Het hemelse gerecht*, *Een sterke man*, *Ontaarde moeders* en *Een hart van steen* is duidelijk geworden dat de gotieke plaats van handeling niet alleen de dreiging van onheil en geweld symboliseert, maar ook de machtsstructuur belichaamt die de handeling ontketent. Het gotieke huis als de plaats van handeling is de voorwaarde, om niet te zeggen de medeplichtige aan de instandhouding van een ongelijke machtsdynamiek tussen de personages. Het huis is zodoende dus niet alleen de (unheimliche) plaats van handeling, maar vormt ook de noodzakelijke voorwaarde voor het ontketenen van die handeling.

De talrijke spiegelingen van zowel ruimtes als gebeurtenissen in *Ontaarde moeders* en *Een hart van steen* sorteren een uitgesproken unheimlich effect. De vele verdubbelingen drukken uit dat je niet meer kunt ontsnappen als je eenmaal hebt begeven binnen de tovercirkel van de huiselijke kring. Overal stuit je op de eindeloze herhaling van hetzelfde. De drogisterij, het poppenhuis, Doornroosje, ze spiegelen elkaar. Waren het echter in *Het hemelse gerecht* en *Een sterke man* de sekseverhoudingen die in deze setting onder spanning kwamen te staan, in *Ontaarde moeders* en *Een hart van steen* speelt het machtsconflict zich vrijwel uitsluitend af tussen ouders en kinderen, moeders en dochters in het bijzonder. Beide laatstgenoemde boeken stellen de intrinsieke onverenigbaarheid van de verlangens van moeders en kinderen centraal. Overal raken vrouwen door hun moederrol aan huis gekluisterd en we zullen nu verder ingaan op wat daar vol-

gens Dorrestein voor rampspoed van komt. Tegen het moderne vooruitgangsgeloof in laat ook Dorrestein's gotieke vertelling zien hoe de geschiedenis zichzelf herhaalt en, zoals uit het vervolg nog zal blijken, hoe familiegeheimen terugkomen en verwoestingen aanrichten.

5.3 Cultuurkritisch potentieel van de *homely gothic*

Ik heb een hang naar het fantastische, het gruwelijke, het gewelddadige en een fascinatie voor broeierige atmosferen, psychische onevenwichtigheden en zogenaamde waanvoorstellingen.⁹

De modernisering en verdeskundigering van de Nederlandse cultuur die haar intrede deed in de jaren vijftig en zestig oefende een sterke impact uit op opvoeding en gezinsleven. Vanaf 1950 drongen de liberale ideeën van Benjamin Spock in Nederland door, die het door de Utrechtse school zo verfoeide hedonisme expliciet omarmde. Spock propageerde niet alleen een volgende, eerder dan een disciplinerende opvoedingspraktijk, maar droeg ook de gedachte uit dat opvoeden 'leuk' zou moeten zijn. Deze hedonistische moraal, die alleen kan gedijen in een welvaartsmaatschappij, omzeilde een voor het werk van Dorrestein en voor andere representanten van de opkomende tweede feministische golf juist zo centraal spanningsveld, dat werd opgeroepen door de groeiende waardering voor zelfbepaling en zelfontplooiing. Immers, wiens ontplooiing mag centraal staan in de context van het gezin? Draait het in de naoorlogse opvoedingsadviezen om het recht van het kind op zelfbepaling, of appelleren deskundigen ook aan het verlangen naar zelfontplooiing van de moeder, die meestal de primaire ontvanger is van opvoedkundige boodschappen? Hier ligt een potentiële belangentegenstelling, die door de hedonistische opvoedingsmoraal echter listig wordt ondervangen. Elly Singer heeft deze moraal als volgt samengevat: 'Alles moet leuk zijn: wat leuk is, is goed; wat leuk is voor het kind, is leuk voor de moeder.'¹⁰ Als moeders gewoon doen wat spontaan in hen opkomt en zich niet al te zeer storen aan allerlei voorschriften en regels (waar Spock zelf vervolgens weer een heel boek mee vult), dan komt het allemaal wel goed, zo benadrukt Spock keer op keer. Een van Spock's meest invloedrijke opvolgers, Penelope Leach, drijft deze gedachte nog verder op de spits in de inleiding tot haar *Baby en kind* (1977):

'Baby en kind' is geschreven vanuit jouw baby of kind, omdat haar gezichtspunt het belangrijkste is en toch het meest over het hoofd gezien wordt, hoe de manier

van kinderen grootbrengen ook verandert. (...) Het feit dat ik van de baby uitga, betekent dus niet dat jullie gezichtspunt, als ouders, over het hoofd wordt gezien. Jullie hebben dezelfde belangen. Jullie staan allemaal aan dezelfde kant: je wilt gelukkig zijn en plezier aan elkaar beleven. Als je ervoor zorgt dat zij gelukkig is, zal ze jullie gelukkig maken.¹¹

Deze benadering van de ouder(moeder)-kindrelatie veronderstelt stilzwijgend dat moeders geen van het kind onafhankelijke ambities, strevingen en wensen hebben. De verlangens van moeders en kinderen vallen samen, daarom kan er geen sprake zijn van een potentieel conflict tussen 'kindgerichtheid' en 'moedergerichtheid'. De fun morality behoort aan het eind van de twintigste eeuw nog steeds tot de standaardvoorstellingen van de opvoedingspraktijk en domineert in belangrijke mate de opvoedkundige glossy's, al was het alleen maar omdat de reclame er zo goed op in kan haken. Opvoeden is genieten, zo luidt de reclameboodschap en het wordt nog meer genieten als je je kind prachtige kleertjes aantrekt, te slapen legt in een design babykamer, ruimschoots voorziet van speelgoed en dergelijke. We hebben reeds gezien hoe naoorlogse Nederlandse auteurs het vernis dat Langeveld en zijn collega's over de verontrustende theorieën van de psychoanalyse hebben aangebracht weer afkrabben. Freud immers beweerde al dat de mens geen baas in eigen huis is maar wordt gedreven door driften en verlangens die zich voor het subject op vaak onverwachte wijzen en momenten manifesteren; de demonen op zolder en in de kelder. Dat geldt, zo hebben we gezien, voor kinderen evenzeer als voor volwassenen. Gotieke kinderen zijn zelden ongevaarlijk en veroorzaken geweld of ongewild dodelijke of anderszins fatale ongevallen, zoals bleek in de behandeling van het werk van Ruebsamen en Dorrestein.

Vooraf Renate Dorrestein, zo zullen we nu demonstreren, toont daarenboven de desastreuze gevolgen van de moderne ontkenning van het vrouwelijk subject. In de hierboven uitgelichte gotieke settings voert zij moeders ten tonele die andere belangen te dienen hebben dan die van hun kind. 'Trust yourself: You know more than you think', zo luidt de fameuze openingszin van Spocks *Common Sense Book of Baby and Child Care*, maar wie Dorrestein's boeken leest, krijgt de indruk dat moeders zich maar beter niet al te veel op hun ingevingen moeten verlaten. De gotieke vertelsels van Dorrestein en de hedonistische benadering van moderne opvoedingstheorieën staan in een zwart-witverhouding tot elkaar. De een is het negatief van de ander. Waar Spock en Leach veronderstellen dat het geluk van het kind is geïmpliceerd in dat van de moeder en vice versa, schetst Dorrestein een gitzwart beeld waarin moeders en kinderen überhaupt niet kunnen coëxisteren en elkaar naar het moederen, dat wil zeggen naar het

leven staan. De gotieke terugkeer van het verdrongene, van het door moderniserings- en emancipatieprocessen onderdrukte en/of vergetene dat in Dorresteins werk wordt opgerakeld, is dan ook de abjecte moeder, de moeder die niet denkt en handelt in het belang van het kind maar er eigen, soms ondoorgrondelijke en onbemiddelde, verlangens, driften en wensen op na houdt.

In *Een hart van steen* bereidt de aan bed gekluisterde Ellen zich op het moederschap voor door de gruwelijke gebeurtenissen uit haar jeugd voor het voetlicht te halen. Nadat de moeder van de jongste telg Ida is bevallen gaat het bergafwaarts met haar en dientengevolge met haar gezin. Volgens de reconstructie van Ellen vat in haar moeders hoofd het idee post dat Ida onrein en schuldig is, behept met een oeroude erfenis van duivels kwaad. De moeder moet dit kwaad uitdrijven en dat doet zij met overgave. Als een eigentijdse Medea schikt de moeder zich meer en meer in de abjecte rol van de moordenares die claimt dat zij een redder is. Aanvankelijk lijkt het nog alsof alleen Ida geofferd moet worden. De moeder baadt haar in veel te heet water, duwt een appelboor in haar babygeslachtje en heft het mes om haar op de keukentafel te slachten. Dan dringt het tot haar door dat Ida offeren alleen niet genoeg is. Pas als het hele gezin zal sterven zullen ze gevrijwaard blijven van het hellevuur en zal hen allen de zegen der martelaren deelachtig worden. De vader bemiddelt niet in deze gekmakende symbiose tussen moeder en dochter maar probeert tevergeefs het uitdijende archief – waar de moeder zich niet meer laat zien – in de hand te houden. Zwakjes probeert hij nog: ‘Er is niks mis met Ida behalve dat jij de hele dag als een broedse kip boven op haar zit.’¹² Niettemin is de vader bang voor de toorn en de (seksuele) afwijzing door de moeder. Zijn angst voor deze afwijzing gaat zo ver dat ook hij de vitaminepillen neemt die zijn echtgenote hun gezin op de bewuste avond voorzet waarmee hij zich aldus, samen met zijn kinderen, door haar laat ombrengen.

Dochter Ellen ontspringt op miraculeuze wijze de dans omdat haar moeder in het vuur van de rituele moord haar bestaan vergeten is. Zij laat net even de hond uit. Door de verslindende moeder vergeten worden, dat is Ellens redding. Uiteindelijk ontdoet Ellen zich ook van de andere kwelgeesten van haar jeugd – Billy en Kester zijn haar als alter ego’s steeds blijven vergezellen – en op deze manier bezorgt zij het boek een perspectief op een happy end. Er is leven na de moord. Er is zelfs nieuw leven na de moord. Door zich van het geheim van haar familiegeschiedenis en dus de geesten van haar broer en zus te ontdoen, voorkomt Ellen dat zij haar moeders lot moet herhalen. De zonden van de moeder zullen niet aan nog een volgend geslacht worden bezocht. Althans, dat mogen we hopen. Vooralsnog is die perspectiefrijke moeder-dochterrelatie een ongeschreven verhaal.

Het is bekend dat Renate Dorrestein zich bij het schrijven van *Een hart van steen* heeft laten inspireren door een serie kindermoorden die in 1997 de Nederlandse bevolking schokten, omdat deze kinderen door hun eigen ouders werden omgebracht. In *Het geheim van de schrijver* (2000) vertelt zij hoe zij werd gegrepen door de drang om het raadsel van deze kindermoorden te ontrafelen. In *Een hart van steen* komt Dorrestein uiteindelijk op de proppen met een expliciete verklaring, namelijk dat de moeder handelde onder invloed van een niet onderkende postnatale depressie. Die geruststellende uitleg van een verontrustende praktijk is in de kritieken een wat slappe oplossing genoemd en ondermijnt inderdaad een meer subtiele en minder gesloten interpretatie. Het hele boek door immers wordt middels de talloze tekens die de desintegratie van het huis en dus van de familie coderen, gezinspeeld op het gevaar dat uitgaat van de actieve seksualiteit van de moeder. Moeders en seksuele begeerte zijn onverenigbare grootheden in gangbare moederbeelden. Margje van Bommel voelt zich hier dan ook schuldig over. Die schuldgevoelens worden vervolgens overgedragen op de vruchten van haar seksualiteit: de kinderen. Deze doorgaans vertederende en onschuldige schepseltjes verworden in Margje van Bommels beleving in toenemende mate tot monsters, geheel in de geest van de gotieke vertelling waarin ook de grens tussen het serene en het abjecte niet is gegarandeerd.

Het abjecte, zo kan uit de psychoanalytische literatuur worden opgemaakt, is de overtreffende trap van het unheimliche. Kan het unheimliche worden begrepen als de terugkeer van het verdrongene, als het vreemd worden van dat wat vertrouwd was, het abjecte is gerelateerd aan het taboe, aan het onrepresenteerbare. Dorresteins roman was dus consequent verontrustend en fundamenteel cultuurkritisch geweest wanneer zij niet had geprobeerd de gruwel van de moeder als verlangend subject te domesticeren door het verhaal te voorzien van een psychologiserende en dus individualiserende verklaring. Juist door deze eenduidige pathologisering van het gedrag van de moeder bleven vele lezers terecht met een ietwat bekocht gevoel achter. Krachtens de symboliek van orde en chaos die het hele boek door wordt opgebouwd, is het dan ook aannemelijker het abjecte in de tekst te begrijpen en te laten bestaan als het effect van de organisatie van een cultuur, als de gruwelijke ontsporing van moeders die zich niet kunnen voegen in het ééndimensionale patroon van 'baren en zogen, baren en zogen'.

De moeder-dochtergeschiedenissen in *Ontaarde moeders* lijken op het eerste gezicht minder gruwelijk, maar zijn bijkans nog wreder en verstikkender omdat het zicht op een uitweg hier definitief achterwege blijft. Ook in *Ontaarde moeders* staan moeders en dochters elkaar naar het leven. Dit betekent op narratief niveau dat we de diverse moeders en dochters nooit in dezelfde ruimte aantreffen. De

enkele keer dat dat wel gebeurt, zoals wanneer Meijken zich uit het achterhuis wurmt en haar tirannieke moeder in het verzorgingstehuis bezoekt om eindelijk de troost te incasseren waarop zij recht meent te hebben, is onmiddellijk fataal: Meijken verplettert de fragiele oude vrouw onder haar gewicht als de bevrijdende apotheose van een letterlijk adembenemende moeder-dochtersymbiose. Bonnie en Maryemma, Meijken en Moeder, Bonnie en Moeder, ze communiceren uitsluitend per telefoon.

Ook in *Ontaarde moeders* bezien we de gebeurtenissen vanuit het perspectief van een meisje op de rand van lichamelijke volwassenwording. En ook in *Ontaarde moeders* moet dit meisje een wrede rite de passage ondergaan. Maryemma's moeder Bonnie is op een slechte dag met de noorderzon vertrokken. Ze heeft omwille van haar zelfontplooiing als biologe het kind aan de zorgen van de vader overgelaten en onderhoudt sindsdien slechts summier contact met haar beide gezinsleden. Net zoals Ellen naar goed gotiek gebruik wordt vergezeld door de geesten van Billy en Kester, heeft Maryemma Victor Hugo uitgevonden, een imaginair speelkameraadje dat de zorg en aandacht krijgt die zijzelf moet missen. Maryemma echter offert haar geesteskind Victor Hugo op aan haar liefde voor Zwier als zij tot haar intense schrik vermoedt dat hij denkt dat zij op een dag het gedrag van Bonnie zal gaan herhalen, dat ook zij, Maryemma, iemand is die anderen zomaar in de steek laat. Om te bewijzen dat haar vader op haar kan rekenen, stuurt ze de zelfverzonnen Victor Hugo terug naar waar hij vandaan kwam: zij lanceert hem voorgoed de ruimte in. Gegeven het enorme symbolische gewicht dat in *Ontaarde moeders* wordt toegekend aan vliegen door de vrije ruimte versus opsluiting in een huis, is dit offer een daad van grote betekenis. De overgang van meisje naar vrouw wordt ook in het geval van Maryemma gemarkeerd door verlies van vleugels en overlevering aan de wetten van een cultuur die haar niet toestaat haar eigen verhaal te bedenken.

De moeder-dochtergeschiedenissen in zowel *Ontaarde moeders* als in *Een hart van steen* worden gekenmerkt door het motief dat de dochter overleeft en handelingsperspectief verwerft bij gratie van de ontsnapping uit de moeder-dochtersymbiose. Hier is dus sprake van een variatie op het moeder-als-hindernispatroon uit de negentiende-eeuwse Bildungsroman, dat botst met de natuurlijke harmonie tussen de aspiraties van moeders en kinderen die verlichte opvoedingsidealen ons voor ogen houden. In *Een hart van steen* richt de moeder als subject van seksueel verlangen haar gezin te gronde. In *Ontaarde moeders* moet de kleine Maryemma haar positie als subject van verbeelding opgeven om perspectief te verwerven op een verzekerd bestaan. Bonnie, de enige die zich niet naar de seksespecifieke maatschappelijke regels voegt, moet als subject van intellectuele ambities van haar kind

afzien en Meijken die door toedoen van de moeder geen enkel verlangen heeft kunnen bewaren is de gevangene van haar eigen lichaam, ook al heeft datzelfde lichaam haar van haar band met de moeder bevrijd.

In Dorresteins hyperbolisch poëtisch universum is het moederschap per definitie monsterlijk, want er staan vrouwen slechts twee opties ter beschikking, die beide tot ontarding leiden. Ofwel vrouwen schikken zich in de symbolische castratie die de noodzakelijke voorbereiding op het moederschap schijnt te zijn. Dit is echter een dermate ernstige ingreep dat de frustratie die vrouwen als gevolg daarvan oplopen zich op termijn een gewelddadige uitweg baant, getuige Meijken die de rekening met haar moeder vereffent en getuige wellicht op termijn ook Maryemma, die haar levendige fantasie opgeeft en gewillig indut totdat de prins op het witte paard haar zal wakker kussen. Ofwel vrouwen schikken zich niet en behouden hun subjectiviteit, zoals Ellens moeder. In dat geval zijn de gevolgen evenzogoed gruwelijk en gewelddadig. Er is dus geen uitweg in Dorresteins gotieke universum: het moederschap leidt hoe dan ook tot ontarding. De titel 'Ontaarde moeders' is een pleonasme.

Hoewel we Dorresteins literaire en wetenschappelijke verwantschapsrelaties dan wel antagonismen zo nauwkeurig mogelijk hebben proberen te ontrafelen, blijft het een moeilijke vraag hoe we haar hyperbolische en excessieve representaties van het moederschap uiteindelijk moeten duiden. Oefent Dorrestein hier kritiek uit op een patriarchale cultuur die vrouwen geen enkele ruimte biedt in hun hoedanigheid als moeder of reproduceert ze juist mythische, discriminerende stereotypen met haar beelden van abjecte moeders? Een vergelijkbare vraag is keer op keer gesteld met betrekking tot de psychoanalyse. Onthult de psychoanalyse op subversieve wijze de mechanismen van een patriarchale burgerlijke cultuur of bestendigt ze deze mechanismen nu juist? Ondanks haar imago van recht-toe-rechtaan feministe wordt Dorresteins gotieke verhaal deze ambivalentie van de psychoanalyse deelachtig. Als we feministische theoretici willen volgen dan zullen traditionele vrouwbeelden hun invloed pas verliezen als de verbeeldingsarmoede inzake de moederlijke handelingsvrijheid wordt overwonnen. Hiervoor kan men echter totnogtoe niet bij de gotieke vertelling aankloppen. Voor zover er een sprankje hoop is in *Ontaarde moeders* of *Een hart van steen*, valt er slechts iets te verwachten van de dochters, de Ellens en de Maryemma's. Voor de moeders is alle hoop vervlogen. Ze zijn gescheiden van hun kinderen of dood. Dat is een hoge prijs voor maatschappelijke handelingsvrijheid. Of om in termen van de gotieke vertelling te spreken: zij ontberen nog steeds een eigen ruimte in het huis van Blauwbaard.

Epiloog

Met name het subgenre van de *homely gothic* heeft wortel geschoten in de Nederlandse literaire cultuur. Tijdens de naoorlogse periode van wederopbouw en gezinsherstel mobiliseren Hermans en Reve deze literaire traditie om een wereld bloot te leggen die het negatieve spiegelbeeld vormt van het opgelegde maakbaarheidsoptimisme van de jaren vijftig en zestig. Deze problematiek krijgt vervolgens een duurzame verankering in de Nederlandse letterkunde middels de romans van Hella Haasse, Helga Ruebsamen en Renate Dorrestein. Het werk van deze grote drie heeft zich onmiskenbaar tegen de achtergrond van de internationale gotieke traditie ontwikkeld en levert daarmee kritisch commentaar op de in de jaren vijftig ontwikkelde moraal van het burgerlijke gezin, alsmede op de daarmee gepaard gaande kloof tussen privé en openbaar. De spanning die de naoorlogse ideologie van opbouwen en vooruitkijken oproept, produceert met andere woorden een context waarin het genre van de gotieke vertelling bij uitstek een voedingsbodem vindt en tot een voor Nederland ongekende bloei komt. De traditie van de huivermachine wordt lang na haar bloeiperiode elders in Europa nu dan toch ook in Nederland volop ingezet om het tegenverhaal van disciplineringspraktijken vorm te geven.

Waar het gebruik van gotieke motieven als de metafoor van het labyrintische huis, de verborgen kamer en de verborgen bron bij Hermans en Reve echter de existentiële twijfel aan de kenbaarheid en dus de maakbaarheid van het zelf thematiseren, brengen de door ons behandelde vrouwelijke auteurs tevens de seksespecifieke aspecten van die twijfel naar voren. Het is voor het vrouwelijke personage niet alleen principieel onmogelijk onbemiddelde toegang tot de eigen ziel te verkrijgen. Die toegang wordt ook nog eens bemoeilijkt door de wetten van het gotieke huis. Deze wetten wijzen haar een van de werkelijke of symbolische patriarch afgeleide plaats toe. Wie zij onder die omstandigheden is of kan zijn heeft met authenticiteit niet meer zoveel te maken. Zij kan zich weliswaar ontplooiën, zij kan handelingsruimte verwerven, maar binnen de grenzen van de haar gestelde wet. De verborgen kamer in het huis van de verlichte cultuur herbergt dan ook de tekenen van dit beknotte vrouwelijk lot. Zij kan proberen zich hieraan te onttrekken door middel van haar waanzin of

haar verbeeldingskracht, maar voor die poging om uit te breken wordt altijd een prijs betaald.

De gotieke vertelling is bij uitstek geschikt dit dilemma van onderwerping of subversie te verwoorden. De conventies van het genre zijn immers geproduceerd en uitgekristalliseerd in reactie op de steeds van vorm en inhoud veranderende maatschappelijke spanningen tussen traditie en moderniteit, verleden en toekomst, onderwerping en bevrijding, onbewuste motieven en bewuste strevingen. Een oplossing voor deze maatschappelijke en existentieel-psychologische conflicten biedt de gotieke vertelling uit de aard der zaak nooit. De aantrekkingskracht van het genre is echter dat het onbehagen en de angst die iedere moderne transformatie oproept, vanaf een veilige afstand kan worden beleefd. Het gemarginaliseerde, het verdrongene en het vergetene blijven voor altijd levend in de bezielde dingen en de onverslaanbare geestverschijningen die de gotieke vertelling bevolken.

De wolfstonen van het multiculturele drama

De idee van de maakbare samenleving werd opnieuw ter discussie gesteld tijdens de laatste eeuwwende in de felle polemieken omtrent het ‘multiculturele drama’. Mensen met verschillende sociale en etnische achtergronden zouden in het beschaafde en tolerante Nederland vreedzaam naast en met elkaar moeten kunnen wonen en leven. Met dien verstande, zo hebben cultuurcritici opgemerkt, dat dit vreedzaam co-existeren wel een eenzijdige aanpassing van de postkoloniale nieuwkomers aan de normen van de autochtone elite zou vergen.¹ Evenals het vrouwelijk subject is ook de etnische en maatschappelijk-sociale ander van harte welkom in het verlichte Nederland, maar deze moet zich wel voegen naar de orde van Blauwbaards huis.

Dit integratiedebat is nog lang niet uitgewoed. Wat zijn eigenlijk de grondvesten van de multiculturele Nederlandse samenleving? In de context van globalisering en multimedialisering is de intellectuele elite steeds minder zeker van haar definitiemacht. En opnieuw is het de gotieke vertelling die vormgeeft aan de inherente spanningen van een samenleving gedreven door de opwaartse krachten van de modernisering en de neerwaartse krachten van het verlangen naar traditie en stabiliteit.

In de roman *Wolfstonen* (2003) vertaalt Herman Franke met behulp van de conventies van de gotieke vertelling het postkoloniale eenentwintigste-eeuwse Nederlandse multiculturele drama in een klassieke klassenstrijd. Meer specifiek:

in een verhaal over de angst van de intellectuele elite voor een invasie van de lage cultuur. De plaats van handeling is uiteraard een huis. Een postmodern bouwwerk met veel glas en staal en ronde hoeken. Dit monument van goede smaak wordt geplaatst in een multiculturele volksbuurt en vult een gapend gat midden in een negentiende-eeuwse huizenrij. De integratiegedachte ten top. Dit gapende gat voedde echter al decennia lang de collectieve fantasie van de bewoners. De verhalen over wat er zich allemaal op het kleine stukje braakliggend land aan criminele, gepassioneerde en illegale praktijken heeft afgespeeld, bestemt het huis dan ook bij voorbaat tot een spookhuis. De goed opgeleide hooggevoelige bewoners worden van meet af aan geconfronteerd met de woelingen van heden en verleden. En, zoals het een gotieke vertelling betaamt, na een toenemend aantal angstaanjagende gebeurtenissen en raadselachtige coincidenties, is de grens tussen verleden en heden, verbeelding en werkelijkheid, opzet en toeval danig geperforeerd, worden archaische angsten werkelijkheid en gaat het door onoplosbare belangentegenstellingen geteisterde huis in vlammen op. Het postmoderne pand eindigt in een ruïne.

De huiveringwekkende indringer in het huis van de hedendaagse intellectuele elite is in deze roman de geluidsterreur: boksende buurmannen, een smartlappen vertolkende op driehoog-achter opgesloten zittende oude moeder ('niemand zal zeggen dat ik nooit geen geluk heb gekend'), de dreunende beat van een student, de lustvolle kretten van een door haar man mishandelde masochiste en dan nog alle geluiden die het huis vanuit het niets lijkt te produceren, oftewel, die de eindeloze echo zijn van niet te achterhalen oorzaken. De individuele levens van de bewoners van de appartementen worden allemaal geteisterd door het leidmotief van de panische angst voor onachterhaalbaar en gewelddadig geluid waartegen geen elektronische beveiliging bestand is. 'Dit is een akoustisch gekkenhuis', denkt de voortdurend in haar werk gestoorde en naar stille vertrekken speurende vertaalster Angolie als de apotheose nabij is en een fanfare voor de deur haar huis vult met respectievelijk de *Internationale* en het *Horst Wessellied*. Violist Elto, die zijn leven lang bezig is geweest om zijn puurste emotie te verklanken, heeft zich dan al wanhopig opgesloten in zijn geluiddichte studio. Bewoonster Paulice bewaakt haar plinten, geheel geobserveerd door het geluid van kakkerlakken die door de heteluchtverwarming in haar woning waren binnengedrongen, maar die inmiddels allang zijn verdelgd. De oude meneer Forstenalt heeft in het voortdurend bonzen en dreunen de stap van nazilaarzen herkend en leeft in de bescherming van zijn relatief stille en af te sluiten badkamer. De architect Varto die consciëntieus de serene geluiden van kerkklokken spaart en promoveert op de valse schijn van het toeval (ook

in deze gotieke roman is niets wat het lijkt en heeft elk detail zo zijn betekenis), heeft inmiddels uitgevonden dat het projectbureau onder wiens auspiciën het hippe gebouw is gerealiseerd, tijdens de bouw door geldnood werd geteisterd en daarom allerlei bouwtechnische nalatigheden op zijn geweten heeft. Daardoor worden de geluiden vanuit de belendende panden op onnavolgbare wijze door het gebouw met ronde hoeken gejaagd. Het leven van de feministische journaliste Mernin blijft door de geluidsterreur betrekkelijk ongeschonden. Haar dagritme wordt echter gestuurd door de stem van een verstoten maar nog steeds begeerde minnaar op haar antwoordapparaat. En door de voyeur op het balkon van de achterburen. Voyeurisme is ook in deze gotieke roman een prominent thema. Vartor heeft overal cameraatjes zodat hij de straat kan overzien en zijn bezoekers kan fotograferen. Hij brengt zijn tijd door met het digitaal manipuleren van het lichaam van zijn verloren grote liefde. Mernin, die de gluurder aan de achterkant provoceert door een striptease, brengt onbedoeld de tegelijkertijd aan de voorkant glurende en aan hoogtevrees lijdende allochtone glazenwasser noodlottig ten val.

Onderwijl oefenen de autochtone en de allochtone mannen op hun boksballen. Ieder in hun eigen kamp maar tegen de aan weerszijden van het nieuwe pand grenzende muren, wat een deel van de geluidsoverlast verklaart. De opbouwwerkers hebben bedacht dat sport verbreedert en organiseren een wedstrijd om de integratie te bevorderen. Uiteindelijk verbreedert de multiculturele wijk zodanig dat onder aanvoering van de helemaal losgaande *white trash* de nieuwe bewoners op wrede wijze uit hun huis worden verdreven. Er vallen daarbij twee doden. De oude meneer Forstenalt die bij de aanblik van het volksgericht gelukkig constateert dat hij niet gek was en de androgyn, poëtische Elto die ten onrechte van pedofilie is beschuldigd omdat hij de buurmeisjes gratis vioolles gaf. Rechtvaardigheid, moed, principes, nuances, schoonheid en seksuele ongedifferentieerdheid leggen het af tegen de histerie van de massa.

Tegen het einde van het verhaal vraagt de oude mevrouw Forstenalt zich af waar de werkelijkheid eindigt en de fantasie begint als er geen getuigen zijn. De getuigen in deze gotieke vertelling zijn de kinderen Jaccho en Milla, die zielige geluiden sparen en het gebouw tegen alle geboden in toch betreden. Zij zijn de enige personages die zich door de nieuwkomers laten raken en de rigide schema's van goed en slecht in twijfel trekken. Deze kinderen zijn nog onbevangen en nieuwsgierig, maar hun vaders zijn door tegenslag en onrecht allang geperverteerd en niet in staat geweest het goede in de ander te zien of in zichzelf te behouden. In deze twee nymfachtige figuurtjes van een verschillende etnische achtergrond balt zich de volle tragiek samen van de maatschappelijke on-

macht om een leefbare pluriforme wereld, bevolkt door weldenkende mensen te creëren.

Toekomstmuziek

Ieder seizoen verschijnen er nieuwe letterkundige studies waarin nationale of comparatieve aspecten van de gotieke vertelling worden gesignaleerd en bestudeerd, zowel met betrekking tot historische als contemporaine literatuur, film en beeldende kunst. In 2002 verscheen bijvoorbeeld de bundel *European Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960* onder redactie van Avril Horner, waarin de wederzijdse beïnvloeding van Anglo-Saksische en Franse gotieke vertellingen wordt beschreven (zo wordt bijvoorbeeld aannemelijk gemaakt dat Lewis en De Sade elkaars werk zouden hebben gelezen en beïnvloed), alsmede de interacties van Britse klassiekers met Italiaanse, Spaanse en Oost-Europese teksten. Het lijkt ons noodzakelijk dat ook Neerlandici een partij gaan meeblazen in dit internationaal vergelijkende onderzoek. Niet alleen het werk van Hermans, Reve, Haasse, Ruebsamen en Dorrestein verdient nadere bestudering binnen dit kader, maar ook dat van Marga Minco, Frans Kellendonk, Vonne van der Meer, Thomas Rosenboom en Manon Uphoff. Ongetwijfeld zijn er nog andere gegadigden die zich op dit moment aan ons blikveld onttrekken.

Het genre-begrip 'gothic novel' impliceert geen waardeoordeel. Dit interpretatiekader schept echter wel een noodzakelijke voorwaarde voor de afgewogen analyse en beoordeling van contemporaine Nederlandstalige romanliteratuur, doordat verwantschapsrelaties tussen auteurs zichtbaar gemaakt kunnen worden die anders onderbelicht zouden blijven. Het is ongebruikelijk in de Nederlandse literatuurbeschuwing om Hella Haasse en Renate Dorrestein op te vatten als geestverwanten van Willem Frederik Hermans. Desalniettemin geven beide auteurs zelf bij herhaling aan zich wel degelijk met Hermans verwant te voelen, en het kader van de gotieke vertelling maakt dit ook aannemelijk.² Hiermee is niet automatisch gezegd dat Hermans, Haasse en Dorrestein auteurs van gelijk literair kaliber zijn, maar wel dat zij in het licht van elkaars werk geduid en beoordeeld zouden moeten worden. Ook de internationale, vergelijkende bestudering van de Nederlandse literatuur is gebaat bij enig inzicht in de doorwerking van het gotieke genre in de hedendaagse literatuur en cultuur. Tenslotte kan de geschiedschrijving van de Nederlandstalige literatuur haar voordeel doen met een zinvolle en passende contextualisering van contemporaine auteurs. Wij hopen hiertoe een eerste aanzet te hebben gegeven.

Noten

Inleiding

- 1 Hermans, *Paranoia*, p. 93.
- 2 Ibid., p. 94.
- 3 Ibid., p. 115.
- 4 Ibid., p. 115.
- 5 Ibid., p. 105.
- 6 Ibid., p. 96.
- 7 Ibidem.
- 8 De zes verhalen in de bundel *Paranoia* (1953) zijn geschreven tussen 1948 en 1953, met uitzondering van 'Manuscript in een kliniek gevonden' (1944). Hermans' 'sadistisch universum' en het maakbaarheidsoptimisme van de wederopbouw kwamen gelijktijdig tot stand. Het is dus niet zo dat deze verhalen zijn geschreven in reactie op de maakbaarheidsideologie. Wel neemt Hermans ons inziens doelbewust de conventies van het gotieke genre op, die worden gekenmerkt door een inherente ambivalentie ten opzichte van het streven naar vooruitgang, emancipatie en zelfontplooiing. Vervolgens heeft Hermans zich in toenemende mate als criticus van utopische maatschappijhervorming en maakbaarheidsdenken geprofileerd. Hermans lezen als auteur van gotieke vertellingen biedt nadere onderbouwing aan de analyses van zijn complexe verhouding tot de moderniteit in het werk van Weijers, *Het behouden huis* en Ruiter & Smulders, *Literatuur en moderniteit* en *De literaire magneet*.
- 9 Ibid., p. 116.
- 10 Zie het gelijknamige werk van Sandra Gilbert en Susan Gubar, de eersten die Bertha Mason, de inmiddels spreekwoordelijke 'gek op zolder', interpreteerden als het alter ego van de heldin Jane Eyre.
- 11 Haasse, 'Bij de "Gothieke vertelsels" van Renate Dorrestein'.
- 12 Wie een indruk wil krijgen van het scala eigentijdse culturele fenomenen dat onder de noemer 'gothic' valt, raadplege Grunenberg, *Gothic*.
- 13 Zie onder meer Clery, *Women's Gothic*; Williams, *Art of Darkness*.
- 14 Cf. Punter, *The Literature of Terror*; Botting, *Gothic*.
- 15 Cf. Sage & Smith, *Modern Gothic*.
- 16 Hogle, *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*.
- 17 Ibidem; Punter, *A Companion to the Gothic*; Mulvey-Roberts, *The Handbook to Gothic Literature*.
- 18 Zie ook Buikema, 'De verborgen kamers van de literaire cultuur.'

1 De gotieke vertelling als huivermachine

- 1 Jensen, *De verlangenmachine*.
- 2 Gerbrandy, 'Lof der poëzie'.
- 3 Zie de inmiddels klassieke verhandelingen: Freud, 'Das Unbehagen in der Kultur'; Elias, *Das Zivilisationsprozess*; Horkheimer & Adorno, *Dialektik der Aufklärung*.
- 4 Deze visie werd op zeer pregnante wijze vertolkt door bijvoorbeeld de Russische formalisten. Zie Šklovskij, *Russies formalisme*.
- 5 Deze benadering werd onder meer uitgedragen door het socialistisch realisme. Zie Christ, *Sozialistische Realismus*.
- 6 Mathijssen, *Nederlandse literatuur in de romantiek, 1820-1880*.
- 7 Voor heldere overzichtsstudies van het complexe moderniseringsproces, zie Diederiks, *Van agrarische samenleving naar verzorgingsstaat* en Van der Loo & Van Reijen, *Paradoxen van modernisering*.
- 8 Voor een gedetailleerd onderzoek naar de verschillende betekenissen en waarden die aan de 'Goths' werden toegekend, zie Klinger, *The Goths in England*.
- 9 Zie Napier, *The Failure of Gothic*.
- 10 Cf. Schouten, *Duivelse boeken*; zie ook Van Gorp, *De romantische griezelroman (Gothic novel)*.
- 11 Voor doorwrochte studies van de rol van letterkundige genootschappen in de achttiende-eeuwse Nederlandse cultuur, zie De Vries, *Beschaven!* en Singeling, *Gezellige schrijvers*.
- 12 Zie Meijer, 'Houdt altijd in het oog dat gy een christen zyt'.

2 Verschijningsvormen van de gotieke vertelling in de negentiende-eeuwse literatuur

- 1 Het is belangrijk om te beseffen dat de tegenstelling geloof-wetenschap dus van tamelijk recente datum is en niet ontstaat met de opkomst van de experimenterende natuurwetenschap in de zeventiende eeuw, zoals soms wordt verondersteld. Experimenterende natuurwetenschap en religie lagen nog tamelijk lang in elkaars verlengde. Binnen dit continuüm zagen wetenschappers zichzelf als een soort 'priests of nature': zoals priesters de kerkelijke leer interpreteren en uitleggen aan anderen, zo ontraadselen experimenterende onderzoekers het boek der natuur en leggen het uit aan leken die minder goed zijn ingewijd in deze materie. Ook zij functioneren als zodanig als bemiddelaars tussen God en leken. Zie Schaffer, 'Godly Men and Mechanical Philosophers'; Shapin, *A Social History of Truth*.
- 2 Deze opvatting werd tijdens de vorige eeuwwisseling op de meest pregnante wijze uitgedragen door de socioloog Max Weber (1864-1920).
- 3 Deze toepasselijke uitdrukking wordt onder meer gebezigd in Fisch, 'The Scientist as Priest'.

- 4 Ter illustratie: het grootste gedeelte van het werk van Isaac Newton, die de geschiedenis is ingegaan als de grondlegger van de mechanistische natuurwetenschap, bestond uit alchemistische geschriften. In Newtons tijd bestond er nog geen tegenstelling tussen 'echte' wetenschap en alchemie. Zie Teeter Dobbs, *The Janus Faces of Genius*.
- 5 Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 23.
- 6 Ibid., p. 16.
- 7 Voor een meer gedetailleerde analyse van deze roman, zie Wesseling, 'Oog versus oor in Mary Shelleys *Frankenstein*'.
- 8 Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde*, p. 64.
- 9 Ibid., p. 68.
- 10 Zie Pick, *Faces of Degeneration* en Labrie, *Zuiverheid en decadentie*.
- 11 Deze missie vormde volgens Rudyard Kipling 'the white man's burden'. Zie Brooks & Faulkner, *The White Man's Burden*.
- 12 Zie Myers, 'Nineteenth-Century Popularizations of Thermodynamics'.
- 13 De term is afkomstig uit Patrick Brantlinger, *Rule of Darkness*.
- 14 De term is afkomstig uit Fred Botting, *Gothic*.
- 15 Zie Ellis, *The Contested Castle*.
- 16 Zie voor een uitgebreide postkoloniale interpretatie van *Jane Eyre* Buikema, 'From Literary Criticism to Cultural Studies: Configurations of Gender, Class and Ethnicity in Charlotte Brontës *Jane Eyre*'.
- 17 Haggard, *She*, p. 332.
- 18 Schouten, *Duivelse boeken*, p. 22.
- 19 Cf. Mathijssen, *De Nederlandse literatuur in de romantiek*.
- 20 Couperus, *De stille kracht*, p. 222.
- 21 Couperus, *Van oude mensen*, p. 341.
- 22 Ibid., p. 342.

3 De keerzijde van wederopbouw en maakbaarheid

- 1 Cf. Drunen & Jansz, *Met zachte hand*.
- 2 Cf. Bos, "Wee de pastor die psycholoog wordt".
- 3 Zie het werk van de socioloog Nikolas Rose, dat beklemtoont dat psychologische expertise de belangrijke technologie vormt 'for assembling the modern self', in de moderne, democratische samenleving.
- 4 Zie Wubs, *Luisteren naar deskundigen*.
- 5 Weijers, *Terug naar het behouden huis*, p. 80.
- 6 Ibid., p. 118.
- 7 Zie voor een breder pakket aan informatie over de verwetenschappelijking van de Nederlandse samenleving, Lunteren e.a., *De opmars van deskundigen*.
- 8 Zie Williams, *Art of Darkness*, pp. 38-48.

- 9 'Nooit de zon. Overdag vliegen grote gele herfstbladeren langs mijn venster. Wie heeft toch bedacht dat vleermuizen overdag slapen. En later zag ik meeuwen zweven, de vleugels star, als in de lucht bevroren.' (p. 19) Zo luidt de tweede alinea van het verhaal. Men vergelijk deze passage eens met het titelgedicht uit Hermans' gedichtenbundel *Horror Coeli* (te vertalen als: de verschrikking van de hemel). Odile Heynders (2006, p. 161) behandelt dit eind jaren veertig geschreven gedicht tegen de achtergrond van een surrealistische traditie in de Nederlandse literatuur en citeert strofe vijf tot en met negen. Voor de lezer van 'Manuscript in een kliniek gevonden' zijn de (gotieke) thema's en motieven uit het latere verhaal al in dit apocalyptische gedicht aanwezig:

Zij neemt mij bij de hand, biedt mij haar geuren.
Haar ogen zijn van zwarte diamant.
Het waait, de wind wil haar gewaden verscheuren.
Zij zegt: Omwikkel mij met uw verstand.

En over weiden waar het vee vreemd loeide
en angstig voor mijn vluchtig streelen was,
en over kinderen die niet meer stoeiden,
maar wreed verwelkend krampten in het gras,

zweefden wij naar waar door lange schachten
we 't dal bereikten waar het duister straalt
en waar zwarte bloemen het aroom omnachten
dat in het zonnelicht tot stank verschaalt.

En waar als diepste vlinders liefden zweven
– op vleermuisvleugels een patroon van roet –
en waar vogels zonder vlerken leven,
eeuwig kweelend bij een meer van bloed.

Waar, in harpen van gespannen pijnen
rampen jammrende tapijten weven.
En muzikanten, daar hun 't merg verkwijnende,
liedren pijpen op hun eigen beendren.

- 10 Hermans, 'Manuscript in een kliniek gevonden', p. 26.
11 Ibid., p. 22.
12 Ibid., p. 28.
13 Zie bijvoorbeeld Williams, *Art of Darkness*, met name pp. 182-199, maar ook Sprengnether, *The Spectral Mother*, waarin de claim wordt uitgewerkt dat het verlangen naar de moeder het taboe is dat binnen de patriarchale samenleving geen plaats kan krijgen. *The heart of darkness* van de gotieke plot is, zo stellen Williams en Sprengnether, de

- wetenschap te behoren tot het stoffelijke lichaam van de moeder. Zie ook Castricano, *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*.
- 14 Hermans, 'Manuscript in een kliniek gevonden', p. 38.
 - 15 Veelzeggend is de foto van de auteur die achter de kapt van de bundel *Paranoia* is afgebeeld. Hermans heeft deze foto met de zelfontspanner gemaakt. We zien de auteur die door een microscoop kijkt. Hij is bezig de lens scherp te draaien. Dit beeld van de auteur van groteske, fantastische en gotieke verhalen, gevangen in het uitvoeren van een precisiehandeling die thuishoort in het domein van de wetenschap, illustreert de innerlijke spanning die in het werk van Hermans zo centraal staat. De virtuositeit, het perfectionisme, de beheersing van modernisering en wetenschap enerzijds en de poëtica van de chaos anderszijds.
 - 16 Zie Rabkin, *The Fantastic in Literature*, pp. 197-216.
 - 17 Hermans, *Paranoia*, p. 8.
 - 18 Ook in het gotieke *Au pair* (1989) coderen spiegels, verdubbelingen, een koffer met documenten, een familiegeheim dat duizelingwekkende proporties aanneemt. Het lot van het meisje Pauline blijkt daarenboven niet uniek. Andere au pairs zijn haar voorgedaan en op het eind van het verhaal treedt zelfs de auteur als personage de geschiedenis binnen.
 - 19 Hij baseert zijn verhaal op de geruchtmakende Baarnse moordzaak uit 1966. Zie hiervoor ook Andeweg, 'Bij hoog en bij laag: Het gotieke in Thomas Rosenbooms *Vriend van verdienste*'.
 - 20 Ruiter en Smulders, *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*.
 - 21 Reve, *De vierde man*, p. 138.
 - 22 Zie voor een nauwgezette analyse van deze gotieke klassieker Felman, 'Turning the Screw of Interpretation'.
 - 23 Reve, *De vierde man*, p. 138.

4 De verborgen bronnen van Hella Haasse en Helga Ruebsamen

- 1 Haasse, *De verborgen bron*, p. 5.
- 2 Ibid., p. 31.
- 3 Ibid., p. 123.
- 4 Ibid., p. 127.
- 5 Crumps, 'De bedrieglijke wegen der verbeelding'.
- 6 Een eerdere versie van de twee verhalen werd geschreven onder de titel *De wind in de populieren*.
- 7 Crumps, 'De bedrieglijke wegen der verbeelding'.
- 8 Zie ook Heiland, *Gothic and Gender* en Massé, *In the Name of Love: Women, Masochism and the Gothic* voor een uitwerking van het motief van de vrouwelijke angst voor straf als cruciaal voor de relatie tussen gothic en gender.

- 9 Lucas Gosschalk, een personage dat in Haasses grote roman *De ingewijden* (1957) opnieuw een grote rol speelt.
- 10 Als de gotieke vertelling een categorie was geweest in de nieuwe geschiedenis van de Nederlandse letterkunde dan had het werk van Ruebsamen hoogstwaarschijnlijk niet kunnen schitteren door afwezigheid zoals nu het geval is in Hugo Brems' *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*.
- 11 Ruebsamen, 'Pension Rida' in: *De dansende kater*, p. 15.
- 12 Ibid., p. 8.
- 13 Ibid., p. 31.
- 14 Ibidem.
- 15 Zie Massé: *In the Name of Love: Women, Masochism and the Gothic*.
- 16 Die conventies van de groteske hebben betrekking op een tot in het absurde doorvoeren van een gedachte, of een bepaald gedrag, in dit geval de gedachte aan het herstellen van de posities zoals ze waren. Nancy wil haar liefdesobject terug. Dat betekent dat Maeve van het toneel verdwijnen moet. Dit tot het uiterste doorvoeren van een in dit geval oedipale gedachte of handeling wordt in de groteske met veel gevoel voor de dubbelzinnigheden van de taal vormgegeven. Woordspelingen, associaties, gegoochel met letterlijke en figuurlijke betekenissen, verheven taal afgewisseld met platte woorden, dit alles draagt bij aan het groteske effect. Zie bijvoorbeeld Russo, *The Female Grotesque*.
- 17 Ruebsamen, 'Pension Rida' in: *De dansende kater*, p. 40.
- 18 Ibid., p. 42.
- 19 Ibid., p. 41.
- 20 Ibid., p. 30.
- 21 Ruebsamen, 'De Panter van Piet' in: *Op Scheveningen*, p. 93.
- 22 Hogle, 'The Gothic Crosses the Channel: Abjection and Revelation in Le Fantôme de L'Opéra'.
- 23 Ruebsamen, 'De Panter van Piet' in: *Op Scheveningen*, p. 106.
- 24 Ibid., p. 114.
- 25 Zie ook Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion* en Kilgour, *The Rise of the Gothic Novel*.
- 26 Ruebsamen, *Het lied en de waarheid*, p. 338.
- 27 Louises oedipale liefdesobject is Felix, huisvriend en verloofde van haar tante Margo, de zuster van Louises moeder. Vanwege de fascinatie van Louise en vanwege haar donkere teint moeten we constateren dat tante Margo vermoedelijk ook een buiten-echtelijk of in ieder geval Indisch kind van opa Smit is, van al veel vroegere datum dan Tinka. Hoe het zij, naar aanleiding van de nachtelijke omzwervingen in en om het ouderlijk huis, speelt Louise op een warme lome dag bij wijze van tijdverdrijf voor haar inwonende tante Margo het 'spel van de zwarte tafel' na. Dit spel heeft zij haar moeder samen met Felix, de zwierige verloofde van tante Margo, zien opvoeren toen zij zich onbespied waanden. Louise klimt op de tafel, kreunt, steunt en kronkelt heen en weer met opgetrokken benen. 'En het moet zonder kleren', zei ik tot besluit (p. 104). Tante

Margo begrijpt precies waarnaar dit spel verwijst. Dit betekent het definitieve einde van de relatie met Louises grote vriend oom Felix. Het voorgenomen huwelijk wordt afgelast. En het huwelijk van Louises ouders blijft ook niet ongeschonden. Opnieuw een voorbeeld van de verwoestende onschuld van het gotieke kind.

- 28 Ruebsamen, *Het lied en de waarheid*, p. 158.
- 29 Ibidem.
- 30 Zie Castricano. 'If a Building Is a Sentence, So Is a Body: Kathy Acker and the Post-colonial Gothic.' Zie ook Punter, *The Gothic*, die met name een roman als *Beloved* door Toni Morrison beschouwt als een typische exponent van postcolonial gothic. In deze roman wordt de greep van het slavernijverleden op het postkoloniale heden door middel van het spook *Beloved* onontkooombaar aanwezig gesteld.
- 31 In *Wide Sargasso Sea*, Jean Rhys' herschrijving van *Jane Eyre* vanuit het perspectief van de creoolse Bertha Mason, speelt deze tragiek tussen de inlandse Tia en Bertha/Antoinette. Als de plantage van de familie van Antoinette door opstandige ex-slaven in vuur en vlam wordt gezet, zoekt Antoinette steun bij haar vriendin Tia die niet anders kan dan de kant van de inheemse rebellen te kiezen. Zij kan haar eigen identiteit niet op het spel zetten om de noden van Antoinette te lenigen. Dat is precies de paradoxale positie waarin de gekoloniseerde door de kolonisator is gemanoeuvreed: enerzijds moet de geëxotiseerde ander het ware zelf van de kolonisator weerspiegelen en anderzijds mag de gedomineerde ander uitsluitend binnen de grenzen van de door de kolonisator bepaalde wet bewegen.
- 32 Haasse, *Sleuteloog*, p. 7.
- 33 Ibid., p. 139.
- 34 Ibid., p. 143.
- 35 Ibid., p. 171.
- 36 Ibid., p. 191.

5 De gewelddadige vrouwen van Renate Dorrestein

- 1 Dorrestein, *Het hemelse gerecht*, p. 63.
- 2 Ibid., p. 145.
- 3 Ibid., p. 146.
- 4 Dorrestein, *Een sterke man*, p. 57.
- 5 Dorrestein, *Een hart van steen*, p. 44.
- 6 Ibid., p. 134.
- 7 Dorrestein, *Ontaarde moeders*, p. 34.
- 8 Ibid., p. 36.
- 9 Dorrestein, 'Daar valt weer iemand, maar mijn pen geeft haar nog net op tijd vleugels', p. 53.
- 10 Singer, 'Kinderopvang en de moeder-kindrelatie: Pedagogogen, psychologen en sociale hervormers over moeders en jonge kinderen', p. 189.

- 11 Leach, 'Baby en kind: Het complete praktische handboek voor de verzorging van uw kind', p. 11.
- 12 Dorrestein, *Een hart van steen*, p. 126.

Epiloog

- 1 Zie voor een uitgebreide analyse van dit debat Prins, *Voorbij de onschuld. Het debat over integratie in Nederland*. Zie ook Buikema en Meijer, *Kunsten in beweging 1980-2000* en Hoving, Dibbits en Schrover, *Veranderingen van het alledaagse*.
- 2 Hella S. Haasse heeft een aantal grote essays geschreven over het werk van Hermans. Drie daarvan zijn opgenomen in *Lezen achter de letters*. Renate Dorrestein refereert verschillende keren aan het werk van Hermans onder meer in *Het geheim van de schrijver*. Daar roept haar citaat uit Hermans *Het sadistisch universum* – 'Alleen dan is het voor de schrijver de moeite waard geschreven te hebben, als hij de zekerheid heeft hardop uit te spreken wat zijn publiek wel heeft geweten maar altijd heeft verzwegen; wat het gedroomd heeft maar bij het ontwaken verdrongen' (p. 46) – direct de woorden van de dorpsdokter uit *Het hemelse gerecht* in herinnering. Deze immers bewonderde Inge en Ange om hun grensoverschrijdend handelen: 'Ik heb jullie altijd echt vrouwen gevonden om de dingen te doen waarvan iedereen droomt, maar die geen mens ooit uitvoert' (p. 63).

Bibliografie

- Andeweg, A.: 'Bij hoog en bij laag: Het gotieke in Thomas Rosenbooms *Vriend van verdienste*.' In: *Nederlandse Letterkunde* 10 (2005), pp. 17-33.
- Bos, D.J.: "Wee de pastor die psycholoog wordt!" Over Karl Barth, Carl Rogers en Epe Gremdaat'. In: *Psychologie & Maatschappij* 60 (1992), pp. 238-258.
- Botting, F.: *Gothic*. Londen 1996.
- Botting, F. en D. Townshend (eds.): *Gothic: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Four volumes. Londen 2004.
- Brantlinger, P.: *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca 1988.
- Brems, H.: *Altijd weer vogels die nesten beginnen: Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1945-2005*. Amsterdam 2006.
- Brooks, C. en P. Faulkner (eds.): *The White Man's Burden: An Anthology of British Poetry of the Empire*. Exeter 1996.
- Buikema, R.: 'De verborgen kamers van de literaire cultuur.' In: L. Duyvendak en B. van Heusden (eds.), *Literaire cultuur: Casusboek*. Nijmegen 2001, pp. 49-62.
- Buikema, R.: 'From Literary Criticism to Cultural Studies: Configurations of Gender, Class and Ethnicity in Charlotte Brontës *Jane Eyre*.' In: H. Paul (ed.), *Differences within Sexual Difference*. Berlin 1999, pp. 40-57.
- Buikema, R.: 'Monsterlijke liefdes: De *gothic novel* in het werk van Helga Ruebsamen.' In: *Bzzlletin* 224 (1995), pp. 46-54.
- Buikema, R. en M. Meijer: *Kunsten in beweging 1980-2000: Cultuur en migratie in Nederland*. Den Haag 2004.
- Castricano, J.: *Cryptomimesis: The Gothic and Jacques Derrida's Ghost Writing*. Ithaca, Londen 2001.
- Castricano, J.: 'If a Building Is a Sentence, So Is a Body: Kathy Acker and the Postcolonial Gothic.' In: R. Martin en E. Savoy (eds.), *American Gothic: New Inventions in a National Narrative*. Iowa City 1998, pp. 202-217.
- Christ, T.: *Sozialistische Realismus: Betrachtungen zum Sozialistischen Realismus in der Sowjetzeit*. Basel 1999.
- Clery, E.J.: *Women's Gothic: From Clara Reeve to Mary Shelley*. Plymouth 2000.
- Couperus, L.: *De stille kracht*. Utrecht (1900) 1994.
- Couperus, L.: *Van oude mensen, de dingen die voorbijgaan*. Wageningen (1906) 1978.
- Crumps, D.: 'De bedrieglijke wegen der verbeelding.' In: H.S. Haasse, *Een doolhof van relaties*. Amsterdam 2002, pp. 46-72.

- Diederiks, H.A.: *Van agrarische samenleving naar verzorgingsstaat: De modernisering van West-Europa sinds de vijftiende eeuw*. Groningen 1995.
- Dorrestein, R.: 'Daar valt weer iemand, maar mijn pen geeft haar nog net op tijd vleugels.' In: *De Tijd* 20-11-1987, pp. 50-55.
- Dorrestein, R.: *Een hart van steen*. Amsterdam 1998.
- Dorrestein, R.: *Een sterke man*. Amsterdam 1994.
- Dorrestein, R.: *Het geheim van de schrijver*. Amsterdam 2000.
- Dorrestein, R.: *Het hemelse gerecht*. Amsterdam 1990.
- Dorrestein, R.: *Ontaarde moeders*. Amsterdam 1992.
- Drunen, P. van en J. Jansz (eds.): *Met zachte hand: Opkomst en verspreiding van het psychologisch perspectief*. Utrecht 1996.
- Elias, N.: *Ueber den Prozess der Zivilisation: Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt am Main (1939) 1997.
- Ellis, K.F.: *The Contested Castle: Gothic Novels and the Subversion of Domestic Ideology*. Urbana 1987.
- Felman, S.: 'Turning the Screw of Interpretation.' In: S. Felman (ed.), *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*. Baltimore, Londen 1982, pp. 94-208.
- Fisch, H.: 'The Scientist as Priest: A Note on Robert Boyle's Natural Theology.' In: *Isis* 44 (1953), pp. 252-265.
- Franke, H.J.: *Wolfstonen*. Amsterdam 2003.
- Freud, S.: 'Das Unbehagen in der Kultur.' In: *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*. Frankfurt am Main (1931) 2001, pp. 29-108.
- Freud, S.: 'Het Unheimliche.' In: *Cultuur en religie* 2. Meppel (1983), pp. 153-197.
- Gerbrandy, P.: 'Lof der poëzie.' In: *De Groene Amsterdammer*, 22 mei 2004.
- Gilbert, S.M. en S. Gubar: *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven, Londen 1979.
- Gorp, H. van: *De romantische griezelroman (Gothic novel): Een merkwaardig randverschijnsel in de literatuur*. Leuven 1998.
- Grunenberg, C. (ed.): *Gothic: Transmutations of Horror in Late Twentieth Century Art*. Boston en Cambridge MA 1997.
- Haasse, H.S.: 'Bij de "Gothieke vertelsels" van Renate Dorrestein.' In: *Bzzlletin* 167 (1989), pp. 36-42.
- Haasse, H.S.: 'De meester van de neerdaling.' In: *Een doolhof van relaties*. Amsterdam 2002, pp. 130-237.
- Haasse, H.S.: *De tuinen van Bomarzo*. Amsterdam 1968.
- Haasse, H.S.: *De verborgen bron*. Amsterdam 1950.
- Haasse, H.S.: 'De zoektocht naar de eigen identiteit: Over de gothieke vertelsels van Renate Dorrestein.' In: *Bulkboek najaar* 1996, pp. 22-29.
- Haasse, H.S.: *Lezen achter de letters: Essays*. Amsterdam 2000.
- Haasse, H.S.: *Sleuteloog*. Amsterdam 2002.
- Haggard, H. R.: *She*. Oxford (1887) 1991.
- Heiland, D.: *Gothic and Gender*. Malden 2004.

- Hermans, W.F.: *Au pair*. Amsterdam (1989) 1997.
- Hermans, W.F.: *De donkere kamer van Damokles*. Amsterdam (1958) 2003.
- Hermans, W.F.: *Paranoia*. Amsterdam (1953) 1993.
- Heynders, O.: *Correspondenties: Gedichten lezen met gedichten*. Amsterdam 2006.
- Hogle, J.E. (ed.): *The Cambridge Companion to the Gothic Novel*. Cambridge 2002.
- Hogle, J.E.: 'The Gothic Crosses the Channel: Abjection and Revelation in Le Fantôme de L'Opéra.' In: Horner, A. (ed.): *European Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960*. Manchester, New York 2002, pp. 204-230.
- Horkheimer, M. en Th.W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main (1949) 1969.
- Horner, A. (ed.): *European Gothic: A Spirited Exchange 1760-1960*. Manchester, New York 2002.
- Hoving, I., E. Dibbits en M. Schrover: *Veranderingen van het Alledaagse: Cultuur en Migratie in Nederland*. Den Haag 2005.
- Jackson, R.: *Fantasy: The Literature of Subversion*. Londen, New York 1998.
- Jensen, S.: *De verlangenmachine: Vrouwen in de popmuziek*. Amsterdam 2001.
- Kilgour, M.: *The Rise of the Gothic Novel*. Londen, New York 1995.
- Kliger, S.: *The Goths in England: A Study in Seventeenth and Eighteenth Century Thought*. Cambridge 1952.
- Labrie, A.: *Zuiverheid en decadentie: Over de grenzen van de burgerlijke cultuur in West-Europa, 1870-1914*. Amsterdam 2001.
- Leach, P.: *Baby en kind: Het complete praktische handboek voor de verzorging van kinderen*. Utrecht (1977) 1990.
- Loo, H. van der en W. van Reijen: *Paradoxen van modernisering*. Muiderberg 1990.
- Luntenen, F., B. Theunissen en R. Vermij (red.): *De opmars van deskundigen: Souffleurs van de samenleving*. Amsterdam 2002.
- Massé, M.: *In the Name of Love: Women, Masochism and the Gothic*. Ithaca 1992.
- Mathijssen, M.: *Nederlandse literatuur in de romantiek, 1820-1880*. Nijmegen 2004.
- Meijer, A.: "Houdt altyd in het oog dat gy een christen syt": De Nederlandse discussie over het sentimentalisme, 1750-1800.' In: *De Achttiende Eeuw* 31 (1999), pp. 3-20.
- Myers, G.: 'Nineteenth-Century Popularizations of Thermodynamics and the Rhetoric of Social Prophecy.' In: P. Brantlinger (ed.), *Energy & Entropy: Science and Culture in Victorian Britain: Essays from Victorian Studies*. Bloomington 1989, pp. 307-338.
- Mulvey-Roberts, M. (ed.): *The Handbook to Gothic Literature*. New York 1998.
- Napier, E.R.: *The Failure of Gothic: Problems of Disjunction in an Eighteenth-Century Literary Form*. Oxford 1987.
- Pick, D.: *Faces of Degeneration: A European Disorder, 1848-1915*. Cambridge 1989.
- Prins, B.: *Voorbij de onschuld. Het debat over integratie in Nederland*. Amsterdam 2004.
- Punter, D. (ed.): *A Companion to the Gothic*. Londen 2000.
- Punter, D.: *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. Two volumes. Londen 1996.
- Punter, D. en G. Byron: *The Gothic*. Oxford 2004.

- Rabkin, E.S.: *The Fantastic in Literature*. Princeton 1976.
- Reve, G.: *De vierde man*. Amsterdam 1981.
- Rhys, J.: *Wide Sargasso Sea*. Hammondsworth 1965.
- Rose, N.: 'Assembling the Modern Self.' In: R. Porter (ed.), *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present*. Londen 1997, pp. 224-248.
- Rose, N.: 'Engineering the Human Soul: Analyzing Psychological Expertise.' In: *Science in Context* 5/2 (1992), pp. 35-369.
- Rosenboom, T.: *Vriend van verdienste*. Amsterdam 1985.
- Ruebsamen, H.: *Op Scheveningen: Verhalen*. Amsterdam 1988.
- Ruebsamen, H.: *De dansende kater*. Amsterdam 1992.
- Ruebsamen, H.: *Het lied en de waarheid*. Amsterdam 1997.
- Ruiter, F. en W. Smulders (red.): *De literaire magneet: Essays over Willem Frederik Hermans en de moderne tijd*. Amsterdam 1995.
- Ruiter, F. en W. Smulders: *Literatuur en moderniteit in Nederland 1840-1990*. Amsterdam 1996.
- Russo, M.: *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*. Londen, New York 1994.
- Sage, V. en E.L. Smith (eds.): *Modern Gothic: A Reader*. Manchester 1996.
- Schaffer, S.: 'Godly Men and Mechanical Philosophers: Souls and Spirits in Restoration Natural Philosophy.' In: *Science in Context* 1/1 (1987), pp. 55-85.
- Schouten, D.: *Duivelse boeken: Twee eeuwen griezelliteratuur in de Lage Landen: Een bibliografie*. Den Haag 1997.
- Shapin, S.: *A Social History of Truth: Civility and Science in Seventeenth-Century England*. Chicago 1994.
- Singeling, C.B.F.: *Gezellige schrijvers: Aspecten van letterkundige genootschappelijkheid in Nederland, 1750-1800*. Amsterdam 1991.
- Singer, E.: *Kinderopvang en de moeder-kindrelatie: Pedagogen, psychologen en sociale hervormers over moeders en jonge kinderen*. Deventer 1989.
- Šklovskij, V.B.: *Russies formalisme: teksten van Sjklovskij, Jakobson, Ejchenbaum en Tynjanow*. Nijmegen 1982.
- Spock, B.: *The Common Sense Book of Baby- and Childcare*. New York (1946) 1977.
- Sprengnether, M.: '(M)other Eve: Some Revisions of the Fall in Fiction by Contemporary Women Writers.' In: R. Feldstein (ed.), *Feminism and Psychoanalysis*. Ithaca, New York 1982.
- Sprengnether, M.: *The Spectral Mother. Freud, Feminism and Psychoanalysis*. New York 1990.
- Stevenson, R.: *Dr Jekyll and Mr Hyde*. Londen (1886) 2003.
- Teeter Dobbs, B.J.: *The Janus Faces of Genius: The Role of Alchemy in Newton's Thought*. Cambridge 1991.
- Vries, M. de: *Beschaven! Letterkundige genootschappen in Nederland 1750-1900*. Vantilt 2001.
- Wesseling, L.: 'Oog versus oor in Mary Shelleys *Frankenstein*: Een romantische visie op de waarneming.' In: M. Bosch (red.), *Denken over sekse in cultuur en wetenschap*. Amsterdam 1996, pp. 79-98.

- Wesseling, L.: 'Alice Millers verlangen naar het ware zelf: Over de narratieve identiteit van moeders en kinderen.' In: *κ&μ: Tijdschrift voor empirische filosofie* xxii/4 (1998), pp. 394-417.
- Wesseling, L.: 'Mythische moeders.' In: *Psychologie en maatschappij* 88 (1999), pp. 305-308.
- Weijers, I.: *Terug naar het behouden huis: Romanschrijvers en wetenschappers in de jaren vijftig*. Amsterdam 1991.
- Williams, A.: *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago 1995.
- Wubs, J.: *Luisteren naar deskundigen: Opvoedingsadvies aan Nederlandse ouders 1945-1999*. Assen 2004.

Register

- abject 60, 99-100, 102
Adorno, T. 17, 110n
Agricola 26
Andeweg, A. 113n
Art of Darkness 58, 109n, 111n-112n
Atwood, M. 12
Ayesha: The Return of 'She' 42
- Baby en kind* 97, 116n
Beecher Stowe, H. 22
Het behouden huis 7, 10-11, 14-15, 69, 109n
Bildungsroman 101
Blaman, A. 57
Blauwbaard 11, 19-21, 28, 46, 63, 72, 81, 89-90, 102, 104
The Bloody Chamber 20
Bos, D.J. 111n
Botting, F. 109n, 111n
Brantlinger, P. 111n
Brems, H. 114n
Brontë, C. 11-12, 20, 46-47, 83, 90, 111n
Brooks, C. 111n
Buikema, R. 109n, 111n, 116n
Burkes, E. 24
Byron 50
- The Cambridge Companion to Gothic Fiction* 109n
Campion, J. 20
Carter, A. 20
The Castle of Otranto 11, 18, 25-26, 28
Castricano, J. 113n, 115n
Christ, T. 110n
Clery, E.J. 109n
Common Sense Book of Baby and Child Care 98
A Companion to the Gothic 109n
Conrad, J. 38, 42-43
Couperus, L. 51-53, 55, 111n
Crumps, D. 71-72, 113n
crypte 66
- De dansende kater* 74-75, 114n
Deken, B. 50
Dial M for Murder 63
Dialektik der Aufklärung 110n
Dibbits, E. 116n
Diederiks, H.A. 110n
Dis, A. van 14
domestic ideology 47
Donkere kamer van Damokles 62
Dorrestein, R. 12, 14, 41, 46, 56, 66, 74, 77, 89-90, 97-103, 107, 109n, 115n-116n
Dr Jekyll and Mr Hyde 15, 34-37, 48-49, 111n
Dracula 33, 38-41, 48-49, 75
Drunen, P. van 111n
- Elias, N. 17, 110n
Ellis, K.F. 111n
emancipatie 15, 28-29, 56, 66, 109n
Erasmus 26
European Gothic: A Spirited Exchange 107, 119
The Fall of the House of Usher 28, 44-45, 47-48, 66, 69

- fantastische 56, 62, 81, 97, 113n
 Faulkner, P. 111n
 Felman, S. 113n
 feministische theoretici 102
 Fisch, H.J. 110n
 Franke, H. 12, 56, 104
Frankenstein 18, 34-35, 37, 50, 75, 78, 111n
 Freud, S. 15, 17, 49, 78, 98, 110n

Het geheim van de schrijver 100, 116n
 genootschappelijkheid 30, 50
 genootschappen 30-31, 110n
 Gerbrandy, P. 110n
 gezinsherstel 10, 103
 Gilbert, S.M. 109n
 Gorp, H. van 110n
 goth rock 12
 gothic 12, 16, 25-26, 43, 48, 109n, 113n
 gothic novel 11-15, 18-20, 26, 30-31, 33,
 48-50, 58, 66, 76-77, 89, 95, 107
 gotieke poëtica 58, 63, 73, 82
 groteske 65, 77-78, 113n-114n
 Grunenberg, C. 109n
 Gubar, S. 109n

 Haasse, H.S. 12, 55-56, 61-62, 66-73, 84,
 86, 89, 103, 107, 109n, 113n-116n
 Haggard, H.R. 38, 41-42, 111n
The Handbook to Gothic Literature 109n
 handelingsvrijheid 72, 81-82, 102
Een hart van steen 92, 96, 99-102, 115n-
 116n
Havelaar 50
 Hawthorne, N. 45
Heart of Darkness 38, 42-43, 49, 112n
 Heiland, D. 113n
Het hemelse gerecht 46, 89-92, 96, 115n-
 116n
 Hermans, W.F. 7, 10-13, 15, 55, 57-59,
 61-63, 65-66, 68, 70, 72-73, 87, 103, 107,
 109n, 112n-113n, 116n
 Heynders, O. 112n

 Hildebrand 50
 Hitchcock, A. 63
 Hoffmanns, E.T.A. 15
 Hogle, J.E. 80, 109n, 114n
 Holt, V. 12
 homely gothic 33, 43-47, 51-52, 55, 57, 69-
 70, 76, 92, 97, 103
 Horkheimer, M. 17, 110n
 Horner, A. 107
 horror 28, 35, 43, 112n
The House of the Seven Gables 45
 Hoving, I. 116n
 Howatch, S. 12
 Hugo, V. 50, 101
 huiselijkheidsideologie 10, 45, 55, 58, 74
 Hurd, R. 26

 imperial gothic 38, 41, 43, 51, 84
 Indië 51-53, 55, 74, 82, 84-85, 87
 Indo 83, 85
The Italian 18

 Jackson, R. 114n
 James, H. 51, 65, 70, 74
Jane Eyre 11, 20, 28, 46-47, 50, 76, 78, 80-
 81, 83, 89-90, 92, 109n, 111n, 115n
 Jansz, J. 111n
 Jensen, S. 110n

 Kant, I. 22
 Kellendonk, F. 12, 56, 107
 Kelvin 38
 Kilgour, M. 114n
 King, S. 12
 Kliger, S. 110n
De kooi 70, 73

 Labrie, A. 111n
 labyrint 58-60, 67, 72-73, 103
 Langeveld, M.J. 57-58, 76, 82, 98
 Leach, P. 97-98, 116n
Letters on Chivalry and Romance 26

- Lewis, M.G. 12, 18, 28, 48, 107
Het lied en de waarheid 81-82, 114n-115n
De literaire magneet 109n
The Literature of Terror 109n
Literatuur en Moderniteit 109n, 113n
Loo, H. van der 110n
Lunteren, F.B. 111n
- maakbaarheidsgedachte 66, 82
maakbaarheidsideologie 55, 63, 109n
maakbaarheidsoptimisme 10, 15, 103, 109n
Manuscript in een kliniek gevonden 59, 62, 66, 70, 109n, 112n-113n
Massé, M. 113n-114n
Mathijssen, M. 22, 59, 110n-111n
Maturin, C. 18, 50
Medea 99
Meer, V. van der 12, 56, 59, 107
De meester van de neerdaling 70, 85
Meijer, A. 110n
Meijer, M. 116n
Melmoth the Wanderer 18, 59
Minco, M. 107
Modern Gothic 109n
modernisering 22, 29, 40, 56-57, 97, 104, 113n
moderniseringsproces 15, 18, 22, 27, 45, 99, 110n
moderniteit 15, 17, 20-23, 27, 33-35, 40, 42, 47, 66, 94, 104, 109n
The Monk 18, 28, 48
Morrison, T. 12, 115n
Muir, J. 22
multiculturele drama 104-105
Mulvey-Roberts, M. 109n
Myers, G. 111n
The Mysteries of Udolpho 18
- Napier, E.R. 110n
Nederlandse literatuur in de romantiek 1820-1880 110n-111n
- Oedipus 10
The Old English Baron 18
Ontaarde moeders 92, 94, 96, 100-102, 115n
Op Scheveningen 14, 74, 79, 83, 114n
orde en chaos 9-11, 34, 38, 40, 44, 49, 59, 61-62, 68, 80, 87, 93-94, 100, 113n
- De panter van Piet* 74, 79, 83, 114n
Paradoxen van modernisering 110n
Paranoia 59, 62, 109n-110n, 113n
patriarchale cultuur 19, 27, 58, 61, 81, 90, 102
patriarchale orde 21, 47
Pension Rida 74-80, 114n
Perrault, C. 11, 72
The Piano 20
Pick, D. 111n
Poe, E.A. 11-12, 28, 44-45, 69
postcolonial gothic 84, 115n
Prins, B. 116n
Punter, D. 109n, 115n
- Rabkin, E.S. 62, 113n
Radcliffe, A. 12, 18, 50
Reeve, C. 18
Reflections on the Revolution in France 24
Reijen, W. van 110n
Rendell, R. 12
Reve, G. van het 12-13, 56-58, 63-70, 73-74, 87, 103, 107, 113n
Rhys, J. 115n
Richardson, S. 50
roman frénétique 12
The Romance of the Forest 18
Rose, N. 111n
Rosenboom, T. 12, 56, 63, 107, 113n
Ruebsamen, H. 12, 14, 55-56, 66, 74-77, 81-84, 87, 89, 98, 103, 107, 114n-115n
Ruiter, F. 63, 109n, 113n
Russies formalisme 110n
Russo, M. 114n

- Sage, V. 109n
Der Sandmann 15
 Schaffer, S. 110n
 Schauerroman 11, 49
 Schouten, D. 50, 110n-111n
 Schrover, M. 116n
 scientific gothic 37, 43
 Scott, W. 50
 Shapin, S. 110n
She 38, 41-43, 111n
 Shelly, M. 12, 18, 34, 111n
 Sherman, C. 12
 Singeling, C.B.F. 110n
 Singer, E. 97, 115n
 Šklovskij, V.B. 110n
Sleuteloog 84-85, 87, 115n
 Smith, E.L. 109n
 Smulders, W. 63, 109n, 113n
 Soeharto 85
Sozialistische Realismus 110n
 Spock, B. 97-98
 Sprengnether, M. 112n
Een sterke man 14, 89, 91-92, 96, 115n
 Stevenson, R. 15, 34, 111n
De stille kracht 51, 55, 111n
 Stoker, B. 38, 40
- Tacitus 25
 Teeter Dobbs, B.J. 111n
 totok 85
The Turn of the Screw 65, 70, 74
 tweede feministische golf 90, 97
 Tweede Wereldoorlog 7, 55-56, 83
- Das Unbehagen in der Kultur* 110n
Uncle Tom's Cabin 22
 unheimliche 15, 55, 59, 63, 67, 69, 71-72, 81, 86, 90, 92, 96, 100
 Uphoff, M. 56, 107
 Utrechtse school 57, 65-66, 97
- Van oude mensen, de dingen die voorbij gaan* 52, 55, 111n
De verborgen bron 68, 70, 85, 87, 113n
De verlangensmachine 110n
De vierde man 63, 65, 113n
 vooruitgang 9, 15, 17, 22-23, 25-29, 35, 42-43, 49, 51, 66, 73-74, 81, 93, 97, 109n
 vooruitgangsproces 37
Vriend van verdienste 63, 113n
 Vries, M. de 110n
 vrouwelijke seksualiteit 49-50, 61
 vrouwelijke subjectiviteit 19, 47, 74
- Walpole, H. 11-12, 18, 25-26, 50
 Weber, M. 110n
 wederopbouw 10, 55, 57, 62-64, 66, 70, 93, 103, 109n
 Weijers, I. 57-58, 66, 109n, 111n
Werther Nieland 57-58
 Wesseling, L. 111n
 Williams, A. 58, 109n, 111n-112n
 Wolf, A. 50
Wolfstonen 104
Women's Gothic 109n
 Wordsworth, W. 22
 Wubs, J. 111n
- Zeeman, M. 14
Das Zivilisationsprozess 110n

