



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

**Het beeld van het negentiende-eeuwse fin de siècle
in vijf hedendaagse romans**

Promotor: Prof. dr. Bart Vervaeck

Academiejaar: 2009-2010

Scriptie voorgelegd tot het behalen van de graad van Master in de Taal- en
Letterkunde, Nederlands – Frans door Sarah Verhasselt



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte

**Het beeld van het negentiende-eeuwse fin de siècle
in vijf hedendaagse romans**

Promotor: Prof. dr. Bart Vervaeck

Academiejaar: 2009-2010

Scriptie voorgelegd tot het behalen van de graad van Master in de Taal- en
Letterkunde, Nederlands – Frans door Sarah Verhasselt

*Wie weet zijn er niet eens twee afzonderlijke werelden, maar lopen ze gewoon door elkaar.
Wie weet zijn de twee werelden een en dezelfde wereld. De wereld hier en de wereld daar. De
wereld van nu en de wereld van straks. De wereld van de mensen boven en de wereld van de
mensen beneden. Luchtkastelen op aarde of echte kastelen in de lucht, wat doet het ertoe?*

Gerrit Komrij – *De klopgeest*

Dankwoord

In de eerste plaats wil ik mijn promotor, professor Vervaeck, bedanken. Ik had het geluk steeds op hem te kunnen rekenen voor raadgevingen en feedback. Ik apprecieer het enorm dat hij altijd bereid was tijd vrij te maken, zelfs wanneer ik onaangekondigd langskwam. Zijn begeleiding was uitstekend.

Verder bedank ik professor Kemperink die tijdens het colloquium *Achter de verhalen 3* in Gent zo vriendelijk was enkele vragen te beantwoorden over het gebruik van de term ‘fin de siècle’. Zij deed me inzien dat die term heel wat meer voordelen heeft dan de traditionele opdeling in ‘-ismen’.

Ten slotte wil ik graag mijn familie en vrienden bedanken voor hun steun, in het bijzonder mijn ouders voor het nalezen van deze scriptie. Ik vermeld hierbij speciaal mijn broer Vincent en mijn vriend Thomas voor hun aanmoedigingen. Bovendien stonden ze steeds klaar voor hulp bij computerproblemen.

INHOUD

Dankwoord	1
Inhoud	2
Inleiding	4
1 Het vrouwbeeld	8
1.1 Het vrouwbeeld in het fin de siècle	8
1.1.1 Een dubbel vrouwbeeld: de zuivere en de onzuivere vrouw	8
1.1.2 Feminisme en misogynie	13
1.2 Het vrouwbeeld in het hedendaagse corpus	16
1.2.1 Louis Ferron – <i>Tinpest</i>	16
1.2.2 Hafid Bouazza – <i>Momo</i>	19
1.2.3 Thomas Rosenboom – <i>Publieke werken</i>	20
1.2.4 Gerrit Komrij – <i>De klopgeest</i>	22
1.2.5 Paul Claes – <i>Sfinx</i>	24
1.2.6 Paul Claes – <i>Lily</i>	28
2 Het stadsbeeld	30
2.1 Het stadsbeeld in het fin de siècle	30
2.1.1 De stad als inspiratiebron	30
2.1.2 De stad als poel van verderf	31
2.1.3 De vredige oude stad	35
2.2 Het stadsbeeld in het hedendaagse corpus	37
2.2.1 Louis Ferron – <i>Tinpest</i>	37
2.2.2 Hafid Bouazza – <i>Momo</i>	40
2.2.3 Thomas Rosenboom - <i>Publieke werken</i>	40
2.2.4 Gerrit Komrij - <i>De klopgeest</i>	44
2.2.5 Paul Claes – <i>Sfinx</i>	47
3 Het wereldbeeld	49
3.1 Het wereldbeeld in het fin de siècle	49
3.1.1 Denkkaders in het fin de siècle	49
3.1.2 Een materialistisch wereldbeeld	50
A. Degeneratieangst als sturende motor	50
B. Erfelijkheid en determinisme	54
C. Aandacht voor de sociale werkelijkheid	54
3.1.3 Een metafysisch wereldbeeld	56

A. Een utopische kijk op de wetenschap	56
B. Het spiritisme	57
C. De zintuiglijke mens op zoek naar een hogere werkelijkheid	58
3.2 Het wereldbeeld in het hedendaagse corpus	60
3.2.1 Louis Ferron – <i>Tinpest</i>	60
3.2.2 Hafid Bouazza – <i>Momo</i>	65
3.2.3 Thomas Rosenboom - <i>Publieke werken</i>	67
3.2.4 Gerrit Komrij – <i>De klopgeest</i>	72
3.2.5 Paul Claes – <i>Sfinx</i>	74
4 Aspecten die bijdragen tot de beeldvorming van het fin de siècle in het hedendaagse corpus	77
4.1 Meta-uitspraken over het fin de siècle	77
4.1.1 Louis Ferron – <i>Tinpest</i>	77
4.1.2 Hafid Bouazza – <i>Momo</i>	78
4.1.3 Thomas Rosenboom - <i>Publieke werken</i>	79
4.1.4 Gerrit Komrij – <i>De klopgeest</i>	80
4.1.5 Paul Claes – <i>Sfinx</i>	81
4.2 Intertekstualiteit	82
4.2.1 Louis Ferron – <i>Tinpest</i>	82
4.2.2 Thomas Rosenboom - <i>Publieke werken</i>	84
4.2.3 Gerrit Komrij – <i>De klopgeest</i>	86
4.2.4 Paul Claes – <i>Sfinx</i>	89
4.3 Stijlimitatie: Hafid Bouazza – <i>Momo</i>	89
Conclusie	91
Bijlagen	96
Bibliografie	98

Inleiding

Bijna elke student Nederlandse letterkunde is tijdens zijn studie in aanraking gekomen met de literatuur van het negentiende-eeuwse fin de siècle, meer bepaald met het naturalisme en het symbolisme en het soms daarmee samenhangende decadentisme. Romans zoals *Eline Vere* (1889) van Louis Couperus of *De kleine Johannes* (1887) van Frederik van Eeden behoren vaak tot de verplichte lectuur. Dikwijls heeft men aan deze literatuur een stereotiep beeld overgehouden. Ook hedendaagse schrijvers deinzen er niet voor terug om het fin de siècle in hun werk op te roepen. Blijkbaar is het een periode die nog een zekere fascinatie teweeg brengt. Zo heeft Hafid Bouazza – een Nederlandse schrijver van Marokkaanse afkomst – veel bewondering voor de Tachtigers. In een interview met Ellen de Jong van *Kreatief* erkent Bouazza dat zijn stijl en poëtica zeer overeenkomen met die van Gorter: ‘Ik probeer alleen maar een verbeeldingswereld in woorden te vatten en daarin schiet de taal te kort. In *Momo* is dat het geval. Af en toe leun ik sterk op Gorter en hij is daar ook ver in gegaan’ (De Jong, 1998: 59). Het is vrij opmerkelijk dat een jonge, allochtone schrijver aansluiting zoekt bij de literatuur van het fin de siècle.

Onderzoeksvraag

In deze masterscriptie wil ik aantonen dat het negentiende-eeuwse fin de siècle nog springlevend is in vijf hedendaagse romans. In welke mate komt het fin de siècle voor in die romans? En in hoeverre komt dat beeld overeen met de secundaire literatuur over het fin de siècle? Wat karakteriseert het beeld van het fin de siècle? Het beeld van het fin de siècle heb ik opgedeeld in drie hoofdcomponenten, namelijk in het beeld van de vrouw, de stad en – op een ideologisch niveau – de wereld. Opvallend hierbij is dat de beeldvorming zich kenmerkt door dichotomieën en paradoxen. Er is nooit sprake van eenduidigheid, zoals ook Mary Kemperink opmerkt: ‘Onder de blik van de fin de siècle-schrijvers spleet alles spontaan uiteen. Hun hele universum was met plussen en minnen geladen’ (Kemperink 2001: 345). Verder bestudeer ik in welke mate de hedendaagse schrijvers hun beeld van het fin de siècle al dan niet expliciet benadrukken in hun romans. Dat kan zijn door meta-uitspraken over het fin de siècle, door intertekstualiteit of door stijllimitatie.

Corpus

Het corpus bestaat uit vijf romans van verschillende auteurs, namelijk Louis Ferron, Hafid Bouazza, Thomas Rosenboom, Gerrit Komrij en Paul Claes. De romans verschenen in een

tijdspanne van zeven jaar, de oudste is *Tinpest* van Louis Ferron en dateert van 1997, de jongste is *Sfinx* van Paul Claes en verscheen in 2004. Die laatste is meteen ook de enige Vlaamse auteur uit het corpus. Dit betekent dus dat op vrij korte tijd en in een beperkt geografisch gebied vijf romans verschenen met ‘fin de siècle’ als gemeenschappelijke factor. Dat wil echter niet zeggen dat de romans allemaal van dezelfde strekking zijn. Zo is *Momo* (1998) van Hafid Bouazza een buitenbeentje omdat het geen historische roman is, maar veeleer een moderne novelle. De andere teksten zijn wel historische romans, met die nuance dat *Tinpest* een postmoderne historische roman is. Verder spelen *Publieke werken* (1999) van Thomas Rosenboom en *De klopgeest* (2001) van Gerrit Komrij zich allebei af in Amsterdam; terwijl *Tinpest* en *Sfinx* in Wenen gesitueerd zijn. Voor mijn eerste hoofdstuk heb ik het corpus nog aangevuld met een beknopte bespreking van *Lily* (2003) van Paul Claes, omdat het vrouwbeeld van het fin de siècle ook in deze roman sterk gethematiseerd wordt. Bij het samenstellen van het corpus van hedendaagse romans heb ik uiteraard rekening gehouden met de mate waarin ze aansluiten bij de thematiek van de fin de siècle-literatuur. Zo komt het vrouw-, stads- en wereldbeeld in elke roman duidelijk naar voren, met uitzondering misschien van *Momo* waarin het typische stadsbeeld zo goed als afwezig is. Het stadsbeeld in dat werk zal daarom slechts kort aan bod komen.

Methodologie

De bespreking van elk thema is opgedeeld in twee delen: eerst behandel ik een bepaald beeld in het fin de siècle, vervolgens ga ik na in welke mate dat beeld terugkomt of afwijkt in de vijf recente romans afzonderlijk, in chronologische volgorde van publicatie.¹ Voor het eerste deel heb ik me hoofdzakelijk gebaseerd op secundaire literatuur van Mary Kemperink, vooral op haar boek *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle* (2001). Ook andere artikelen en enkele primaire werken uit het fin de siècle gebruik ik af en toe ter ondersteuning.

In deze masterscriptie heb ik er bewust voor gekozen om het begrip ‘fin de siècle’ te hanteren. Net als Kemperink en Bel gebruik ik die term als tijdsaanduiding, zonder het woord te beladen met de connotatie ‘decadentie’. In haar artikel ‘Stand van zaken: “Fin de siècle”: Gebruik en bruikbaarheid van een modewoord’ toont Kemperink namelijk aan dat zo’n ideologische lading onterecht is voor de Nederlandse literatuur van die periode. Ze pleit er

¹ Met uitzondering van *Lily* (2003) van Paul Claes, een boek dat een jaar voor *Sfinx* verscheen. Het wordt op het einde van het eerste hoofdstuk besproken aangezien het gebruikt wordt ter aanvulling en strikt gezien niet tot het corpus behoort.

dan ook voor om het woord louter als tijdsaanduiding te gebruiken: ‘Die omvat dan op z’n ruimst genomen de periode vanaf 1885 tot 1910’ (Kemperink 1996: 107). Hiermee vermijdt ze ook een bont allegaartje van ‘-ismen’ die meestal gebruikt worden om de literaire bewegingen van die periode te beschrijven. Volgens haar is het beter om de literaire periode als een geheel te zien, zonder specifieke opdelingen:

Een overkoepelende term als ‘fin de siècle’ biedt de mogelijkheid om te laten zien in hoeverre de literaire produkten uit deze periode deel uit maken van een geheel. En die mogelijk[heid] gaat verloren wanneer men de literatuur alleen maar blijft beschouwen als een verzameling -ismen, die dan nog vaak in oppositie tot elkaar worden gedefinieerd. (Kemperink 1996: 109)

Wanneer ik hier en daar toch de termen ‘naturalisme’ en ‘symbolisme’ gebruik, is dat vanuit een pragmatische reflex om een bepaald romangenre te situeren.

De bedoeling van deze scriptie is natuurlijk om de beeldvorming van het fin de siècle te bestuderen. Hiermee begeef ik me dan ook op het terrein van de imagologie. Hoewel de imagologie volgens Van Gorp hoofdzakelijk over beeldvorming over de landsgrenzen heen gaat, heb ik het hier veeleer over beeldvorming van een literaire periode – het fin de siècle – doorheen de tijd. In het *Lexicon van literaire termen* definieert Van Gorp het begrip imagologie als volgt:

Deelgebied van het comparatisme, vooral bedreven in Frankrijk en in het Duitse taalgebied, waarin onderzocht wordt welk globaal beeld of imago men van een bepaalde literatuur en cultuur heeft in het buitenland. (Van Gorp 2007: 226)

In principe is de methode van de imagologie dus dezelfde, alleen ligt bij mij de nadruk meer op een tijdsperiode dan op de ruimte.

Hoe slaagt een tekst er nu in om een bepaald beeld op te roepen en over te dragen op de lezer? Om die vraag te beantwoorden is het belangrijk te weten dat een beeld in een literaire tekst steeds geconstrueerd wordt door een netwerk van *catchwords* die vaak een ideologische lading dekken. Het ene woord roept dus in combinatie met het andere een bepaald beeld op. Om een beeld te achterhalen volstaat het dus om de tekst aandachtig te ontleden met oog voor de formulering en de context van bepaalde signaalwoorden: ‘Dénombrer, démonter et expliquer ces types de discours, montrer et démontrer comment l’image, prise globalement, est un élément d’un langage symbolique, tel est l’objet même de l’imagologie’ (Pageaux 1988: 11). In die zin leunt de imagologie dicht aan bij de discoursanalyse. In mijn bespreking heb ik dan ook veel aandacht voor de metaforiek en het

woordgebruik die een bepaald beeld tot uitdrukking brengen. Zo staat het vrouwbeeld in het eerste hoofdstuk nauw in verband met bloem- en dierenmetaforen. Het stadsbeeld in het tweede hoofdstuk moet gekoppeld worden aan de metaforiek van de wrede en de liefelijke natuur. In het derde hoofdstuk schakel ik over op een ideologisch niveau, namelijk het wereldbeeld. Dat wereldbeeld moet de ideologie van het fin de siècle in kaart brengen. Ook daartoe leent de imagologie zich perfect, aangezien een combinatie van verschillende beelden toelaat om een ideologie te achterhalen: 'l'image tend à être un révélateur particulièrement éclairant des fonctionnements d'une idéologie (racisme, exotisme par exemple) et plus encore d'un imaginaire social' (Pageaux 1988: 9). Verder blijkt uit de definitie van Van Gorp dat de imagologie een 'deelgebied' is van het comparatisme, van de vergelijkende literatuurwetenschap dus. Ook dat is een van mijn doelstellingen, namelijk de literatuur van het fin de siècle confronteren met de hedendaagse literatuur.

Ten slotte wil ik graag opmerken dat deze analyse vooral de nadruk legt op de thematische overeenkomsten van de vijf bestudeerde boeken met het fin de siècle. Hierdoor gooi ik onvermijdelijk vijf verschillende auteurs op één hoop. Daarom benadruk ik hier dat deze scriptie geenszins de originaliteit van de auteurs wil ondermijnen; evenmin is het de bedoeling om een kwaliteitsoordeel uit te spreken. Dat laat ik liever over aan recensenten.

1 Het vrouwbeeld

1.1 Het vrouwbeeld in het fin de siècle

1.1.1 Een dubbel vrouwbeeld: de zuivere en de onzuivere vrouw

De vrouw in de fin de siècle-literatuur is een dubbelzinnig wezen. Aan de ene kant is ze een ‘vergeestelijkt’ figuur (Van Dijk 2001: 165), een boegbeeld van zuiverheid. Maar aan de andere kant is ze gevaarlijk en verleidelijk, ze is ‘een lustwezen, zij ontbindt krachten in de man die hij als demonisch ervaart, waarnaar hij hunkert, doch die hij tevens vreest en verafschuwt’ (Wage 1967: 101). Kortom, ze is een vat vol tegenstrijdigheden. Johannisson associeert het paradoxale vrouwbeeld met de heilige Theresia van Bernini², omdat het beeld zowel het religieuze als het erotische combineert (Johannisson 1996: 38).

Bovendien zijn in de literatuur van het fin de siècle voorbeelden van twee soorten vrouwen terug te vinden, die tegenover elkaar geplaatst worden: de *femme fragile* enerzijds en de *femme fatale* anderzijds. Zo kan men in het symbolistische proza van Couperus beide types aantreffen. In zijn sprookje ‘Psyche’ (1898) vertegenwoordigt het gelijknamige hoofdpersonage het type van de zogenoemde *femme fragile*, terwijl Leonie Oudijck uit *De stille kracht* (1900) een mooi voorbeeld is van de *femme fatale*. Ik ga nu dieper in op deze twee vrouwbeelden.

De *femme fragile* is eigenlijk in grote mate gelijk te stellen met wat Ton Anbeek ‘het nerveus gestel’ noemt (Anbeek 1982: 49) in zijn bespreking van de naturalistische roman. De *femme fragile* is een meer ‘gestileerde voorstelling’ (Kemperink 2001: 190) van dat nerveuze gestel. Een fragiele vrouw is zuiver van aard maar ze is ook overgevoelig en dat maakt haar uiterst kwetsbaar. Vaak heeft ze veel dromen over de toekomst, maar haar verwachtingen stroken niet met de realiteit en hierdoor is ze veelal gedoemd tot een ongelukkig leven. De zuivere vrouw treedt voornamelijk op in twee gedaantes: als meisje en als getrouwde vrouw. Dat is niet toevallig zo. Als meisje is ze zuiver door haar maagdelijkheid en door haar nog kinderlijke, naïeve onschuld. Meestal groeit ze ook op in een beschermde omgeving, in harmonie met de natuur en afgezonderd van de slechte invloeden van de stad. Door haar nauwe band met de natuur, vergelijken de fin de siècle-schrijvers zo’n jonge vrouw vaak met bloemen. De lelie komt het meest voor in de bloemenmetaforiek omdat deze bloem traditioneel in verband gebracht wordt met Maria, met wie het fragiele zuivere meisje veel

² Zie bijlage voor een afbeelding.

gemeen heeft. Kemperink onderstreept dit eveneens: ‘Bij zulke wezens passen attributen uit de Maria-iconologie zoals de witte roos, de lelie, het losse kleed en het gouden aureool van de blonde haren’ (Kemperink 2001: 187). Er werden ook dierenmetaforen gebruikt om de *femme fragile* te beschrijven. Het gaat dan voornamelijk om onschuldige dieren zoals de duif, de zwaan, de vlinder, het lam³...

De zuivere vrouw werd niet alleen beschreven als maagdelijk meisje, maar kwam ook voor als ideale echtgenote en zorgende moeder. Het liefst onderwerpt dit soort vrouw zich aan haar man en voelt ze een hogere, spirituele liefde voor hem. Dat is bijvoorbeeld het geval bij Mathilde in *Een liefde* (1887) van Lodewijk van Deyszel. Als moeder kan de zuivere vrouw haar zorgende taak ten volle benutten, hoewel dat bij Mathilde van Van Deyszel niet echt het geval is (er is zelfs sprake van een ambigue moederliefde). Toch benadrukten zowel de darwinistische wetenschappers als de feministen van het fin de siècle het belang van het moederschap:

Het behoorde [...] tot de gangbare opinies dat het vrouwelijk wezen pas opbloeit wanneer het zich kan toewijden. Het moederschap is voor een vrouw de meest wenselijke en hoogst haalbare bestemming. Van een vrouw die zó tot bloei kan komen, profiteert de hele omgeving en in wijder verband de samenleving. (Van Dijk 2001: 142)

Het huwelijk en het moederschap van de fragiele vrouw worden dikwijls geproblematiseerd in het fin de siècle. Hoewel de dromen van dit soort vrouw zich altijd situeren op het terrein van het gezin, wordt ze vaak in deze dromen teleurgesteld. Ofwel blijft het huwelijk kinderloos, ofwel blijkt de man vooral op lichamelijke liefde belust te zijn en zal hij daardoor snel zijn weg vinden naar andere vrouwen. Vooral tijdens de zwangerschap van zijn echtgenote is de zinnelijke man snel geneigd om zijn vrouw te bedriegen, ik denk hierbij aan Jozef uit *Een liefde* of aan Reus Balduk uit *Het recht van de sterkste*. Terwijl de fragiele vrouw allerlei verwachtingen koestert over de ‘hogere’ liefde, wordt de man vooral gestuurd door de ‘lagere’, aardse liefde. De fragiele vrouw en haar echtgenoot staan dus vaak lijnrecht tegenover elkaar. De seksualiteitsbeleving is verschillend: voor de vrouw is seks noodzakelijk om kinderen voort te brengen, voor de man is het puur genot.

Evenals er een scheidingslijn loopt tussen de maatschappelijke standen, zo lijken ook man en vrouw tot verschillende natuurlijke soorten te behoren. Deze demarcatielijn tussen man en vrouw, tussen een mannelijke en een vrouwelijke zone, vormt in de sterk-dualistische romans [...] een waar obstakel – althans voor de vrouwelijke hoofdfiguur. (Van Dijk 2001: 178)

³ Kemperink 2001: 190.

De ‘lichamelijke’ man wordt geplaatst tegenover de ‘onlichamelijke’, zuivere vrouw. Het is zelfs zo dat de onlichamelijkheid van de vrouw in die mate doorgedreven wordt, dat de dood van de reine, fragiele vrouw helemaal niet ongewoon is in de fin de siècle-literatuur. Eigenlijk is de dood het toppunt van de onlichamelijke, pure, geestelijke vrouw. Ze is helemaal losgekoppeld van het aardse.

In de dode geliefde is de uiterste grens van onlichamelijkheid bereikt. [...] Ze is nu dichter te naderen dan ooit, aan te raken zelfs, zonder dat er daarbij sprake lijkt te kunnen zijn van enige lichamelijke lust. De dode geliefde is de ideale geliefde; als Ophelia drijft zij schoon en onaangetast de dood in. (Kemperink 2001: 188)⁴

Het Ophelia-motief duikt inderdaad vaak op in het fin de siècle. Het voorbeeld bij uitstek is ongetwijfeld de dode geliefde van Hugues Viane, het hoofdpersonage in *Bruges-la-Morte* (1892) van de Frans-Belgische schrijver Georges Rodenbach. De gestorven geliefde lijkt zich in deze roman steeds te wenden tot Hugues, ze spreekt hem als het ware aan via de kanalen van het doodse Brugge. Hij ziet haar beeltenis weerspiegeld in het water. De overeenkomst met de verdrinken Ophelia in *Hamlet* (rond 1602) van Shakespeare is hier compleet.

Dans l'atmosphère muette des eaux et des rues inanimées, Hugues avait moins senti la souffrance de son cœur, il avait pensé plus doucement à la morte. Il l'avait mieux revue, mieux entendue, *trouvant au fil des canaux son visage d'Ophélie* en allée, écoutant sa voix dans la chanson grêle et lointaine des carillons. (Rodenbach 2000: 99) [mijn cursivering, S.V.]

Verder werd Ophelia of een op haar gelijkende vrouw ook in de schilderkunst van het fin de siècle meermaals voorgesteld. Zo baseerde de kunstenaar Fernand Khnopff zich ongetwijfeld op de Ophelia-vrouw voor de tekening⁵ die hij maakte als titelblad van *Bruges-la-Morte*.

Het is interessant om de *femme fragile* in verband te brengen met de klassentegenstellingen van de late negentiende eeuw. Meestal maakt de fragiele vrouw deel uit van de hogere klasse of van de betere middenklasse. De vrouw uit de lagere klasse was immers ‘te lomp’ of te ruw om geestelijk verfijnd te kunnen zijn, om een voorbeeld te zijn van zuiverheid. Maar toch is er ook een zeker respect voor de vrouw van de lagere klasse omdat ze niet zo kwetsbaar en bleek is als de fragiele vrouw. Vanuit het perspectief van Darwin is deze vrouw van nature vruchtbaarder en gezonder, niettegenstaande haar boersheid. In tegenstelling tot de *femme fragile* behoort dit soort vrouw niet tot het ‘nerveuze’ temperament maar tot het ‘sanguinische’ temperament in de temperamentenleer die door een

⁴ Kemperink baseert zich op Thüssen 1993, 79.

⁵ Zie bijlage.

aantal Franse wetenschappers terug in zwang was geraakt.⁶ Ze associeerden de blakende gezondheid van de volkse vrouw met vruchtbaarheid. In tegenstelling tot de fragiele vrouw uit de hogere klasse, heeft de vrouw uit de lagere klasse bijna nooit te kampen met het probleem van onvruchtbaarheid. Daardoor is de volkse vrouw een geduchte concurrente voor de vrouw van de hogere stand. Bovendien komt de volkswrouw vaak in contact met de zuivere fragiele vrouw, namelijk als dienstbode of als kindermisje. Er ontstaat dan ook dikwijls een soort rivaliteit tussen de breekbare vergeestelijkte vrouw en de gezonde volkswrouw:

In literaire beschrijvingen van volkswrouwen valt opvallend vaak het woord ‘vlees’ of ‘vlezig’. Deze vrouwen worden vooral gedefinieerd door hun fysieke eigenschappen; zij zijn als het ware hun lichaam. Van dergelijke goed in het vlees zittende vrouwen kan dan ook een grote lichamelijke verleidingskracht uitgaan. Zij bezitten wel wat genoemd werd *une beauté du diable*. [...] En dat zien niet alleen de mannen uit hun eigen stand, maar ook de deftige heren die zij op straat passeren of bij wie zij in dienst zijn. (Kemperink 2001: 121)

De volkse vrouw vormt voor de fragiele vrouw uit de hogere klasse dus in zekere zin een bedreiging van onderaf: ze kan door haar gezond en verleidelijk uiterlijk de zuivere vrouw van haar troon stoten. In de literatuur van het fin de siècle denk ik dan onder meer aan het kindermisje Marie uit *Een liefde* van Van Deyssel. Ten dele ongewild wekt ze overspelige gevoelens los bij Jozef die getrouwd is met de naïeve en ziekelijke Mathilde:

Een vreemde lust beving hem. Hij voelde een komenden stormwind opruischen door zijn leden. [...] Daar raakten zijn vingers Maries pols. Een sekonde bezat hij zichzelf niet meer. [...] Hij had met zijn hand Marie aangevat. Hij drukte zijn vingertoppen tegen Maries arm. (Van Deyssel 1979: 40)⁷

Daarmee ben ik bij de *femme fatale* aanbeland, met de volkse vrouw als een soort overgangsfiguur. De *femme fatale* karakteriseert zich door haar wulps gedrag en haar opvallend uiterlijk. Net zoals de volkse vrouw heeft ze een ‘sanguinisch’ temperament. Eigenlijk verschilt ze niet zoveel van de man, aangezien ze ook gedreven wordt door ‘aardse’ lusten. Haar uiterlijk verschilt grondig van dat van de bleke en kleurloze *femme fragile*. Ze wordt dikwijls beschreven met rode of zwarte haren, die haar een zekere aantrekkingskracht geven:

Meer nog dan de kostbaarheden die tot haar gedragen, haar aantrekkelijkheid verhogen, werkt daartoe mee het haar, een symbool dat aan ’t einde van de eeuw over de boekbanden zal wuiven, de letters zal verstrikken en de portretten zal kenmerken. (Wage 1967: 102)

⁶ Voor een overzicht van de temperamenten, zie Kemperink 2001: 105.

⁷ Het betreft hier pagina 40 van het tweede deel van het boek. Het boek is opgedeeld in twee delen, vanaf het tweede deel begint de paginering opnieuw.

Hoewel de *femme fatale* zeer aantrekkelijk is, wordt haar uiterlijk ontmaskerd als onecht. Haar haren zijn gekleurd, haar gezicht geschminkt of haar naam verzonnen. Ik denk hierbij bijvoorbeeld aan de gekleurde haren en de make-up van Jane Scott in *Bruges-la-Morte* of aan de roodgestifte lippen van Emilie Hartse in *Een liefde*. In tegenstelling tot de fragiele, zuivere vrouw is de *femme fatale* dus niet ‘van nature’ mooi. Daarom hoort ze met haar vals uiterlijk niet thuis in een landelijke omgeving, maar in de stad waar ze werkt als prostituee of als danseres in het theater, zoals Jane Scott. Deze vrouw leeft dus niet in een gesloten omgeving zoals de *femme fragile*, maar wil zich laten gelden in het openbare leven. Daarbij is de grens tussen actrice, danseres en prostituee vaak zeer dun, zoals ook Johannisson onderstreept:

De vrouw die zich bezighield met het kunstenaarschap (de schrijfster, de toneelspeelster, de zangeres) werd als lichtzinnig bestempeld, een slachtoffer in het grensgebied van de hoer. Het begrip ‘publieke vrouw’ betekende logischerwijs prostituee [sic]. (Johannisson 1996: 64)

Daarmee wil ik niet zeggen dat elke prostituee een *femme fatale* is. Een *femme fatale* is namelijk iemand die een man ten gronde wil richten. Het omgekeerde geldt echter wel: een *femme fatale* is vaak een prostituee. Bovendien roept het woord ‘prostituee’ automatisch een connotatie op met de *femme fatale*.

De *femme fatale* hoort dus niet thuis in een ‘natuurlijke’ omgeving, maar toch zijn er een hele resem dierenmetaforen op haar van toepassing. Dikwijls gaat het dan om traditioneel valse en verleidelijke dieren zoals de kat of de slang.

De verleidelijke, zedeloze vrouw wordt voorzien van gevaarlijke en verleidelijke plant- en diermetaforen als: ‘dier’, ‘beest’, ‘spin’, ‘insect’, ‘slang’, ‘vleermuis’, ‘kat’, ‘roofdier’, ‘panter’, ‘tijger’, ‘rode roos’, ‘kasplant’, en ‘orchidee’. (Kemperink 2001: 190)

De sfinx is, net als de vampier, een creatuur dat bijzonder veel geassocieerd wordt met de verleidelijke vrouw uit het fin de siècle. Het is een dubbelzinnig wezen dat de verleidelijke, valse, dierlijke vrouw voorstelt. Ze is vaak koel en afstandelijk, zoals bijvoorbeeld het sfinxbeeld in ‘Psyche’ van Couperus. Ook in de schilderkunst van het fin de siècle is het beeld van de vrouw als sfinx terug te vinden, dikwijls afgebeeld door dezelfde kunstenaars die de *femme fragile* thematiseerden. Schilders als Khnopff⁸ waren goed op de hoogte van het dualistische vrouwbeeld. De sfinxachtige *femme fatale* brengt dood en verderf met zich mee: Eros en Thanatos zijn bij dit soort vrouwen onlosmakelijk aanwezig. Ze is een *belle dame sans merci*:

⁸ Zie bijlage voor het schilderij *Le Sfinx* (1896) van Khnopff.

In de vrouw openbaart zich de verdorvenheid het duidelijkst; preciezer gezegd: door haar aantrekkelijkheid is zij een levend teken van die verdorvenheid. Vertrouw haar niet, hoe schoon zij ook mag zijn; haar schoonheid zelf is het symbool van verderf en dood. (Wage 1967: 100)

Het prototype van de vrouw die Eros en Thanatos in zich combineert, is Lilith. Ze is een soort godin van de *femme fatale*. In de literatuur van het fin de siècle kan men haar terugvinden in *Lilith. Gedicht in drie zangen* (1879) van Marcellus Emants. Ze wordt voorgesteld als eerste vrouw van God en als moeder van Eva. Deze laatste is gecreëerd om Adam te troosten, want hij was eerst verliefd op zijn eigen moeder, op de godin Lilith. Aangezien God geen liefde kon toestaan tussen de sterfelijke Adam en zijn slechte, goddelijke moeder, schiep hij Eva. Lilith zint daarom op wraak en ze wil Adam en Eva in het verderf storten, om zo Gods plannen te dwarsbomen. Hiervoor krijgt ze de hulp van haar zussen, die haar aansporen om de zuivere Eva te gebruiken om Adam te misleiden. Wanneer Lilith haar dochter echter ziet, komen er toch moedergevoelens in haar op. Even lijkt het erop alsof ze haar wraakplan niet ten uitvoer zal brengen. Toch besluit ze uiteindelijk, onder dwang van haar zussen, om Adam en Eva ten val te brengen. Ze maakt Eva jaloezers door over Adams liefde voor haar, Lilith, te vertellen. Eva vermoedt zich vervolgens als de zwartharige Lilith en consumeert met Adam de aardse liefde. Ze worden allebei uit het paradijs verdreven en zijn gedoemd om een leven te leiden met dood en pijn.

Opvallend in dit verhaal is dat ook de zuivere vrouw moet zwichten voor Lilith. Dit komt overeen met de vrouw als dubbelzinnig wezen, die zowel het geestelijke als het aardse in zich heeft. In het fin de siècle werden het geestelijke en het aardse vaak gepolariseerd, maar soms is er sprake van de vrouw die het dualisme in zich heeft. Zo is in *Een liefde* de moederliefde van de zuivere Mathilde voor haar zoontje Felix ook incestueus geladen: ‘Zij bracht haar mond aan zijn mond, om zijn adem in te ademen; zij hield haar oogen voor zijn mond, opdat hij ze bewasemen zou’ (Van Deyssel 1979: 120)⁹.

1.1.2 Misogynie en feminisme

Ondanks alle aandacht die de vrouw kreeg in de fin de siècle-literatuur, kon ze vaak op niet veel respect rekenen. Zowel de *femme fragile* als de *femme fatale* konden als voorbeeld dienen van de vrouwelijke inferioriteit. De ziekelijke, overgevoelige *femme fragile* toonde volgens de mannelijke, wetenschappelijke visie aan dat de vrouw zwakker was dan de man.

⁹ p. 120 van het tweede deel.

Het was vooral Darwin die de vrouw biologisch op een lager niveau dan de man plaatste in *The descent of man, and selection in relation to sex* (1871):

Door de seksuele selectie was de man superieur aan de vrouw, niet alleen wat betreft fysieke grootte en kracht, maar ook qua energie, intellect en creativiteit. De eigenschappen die bij de vrouw beter ontwikkeld waren – intuïtie, perceptie en imitatie – waren ‘karakteristiek voor de lagere rassen en daarmee voor een gepasseerd en lager stadium van civilisatie’. De vrouw was dus op een lager niveau van de evolutionaire groei blijven stilstaan. (Johannisson 1996: 27-28)

Dat idee van Darwin was de aanzet voor een heleboel vrouwonvriendelijke wetenschappelijke theorieën. Zo creëerden de meeste wetenschappers een aparte fysiologie voor de vrouw, met een andere schedelgrootte en een ander zenuwstelsel dan de man.¹⁰ Ook werden de meeste vrouwelijke aandoeningen stevast verklaard door haar baarmoeder, volgens het ‘gynaecologische model’ (Johannisson 1996: 31) of door haar overspannen zenuwen, volgens het ‘neurologische model’ (Johannisson 1996: 35). Bijgevolg staat de sterke, rationele man dus boven de zwakke, gevoelige vrouw.

Voorals de oudere vrouw heeft het hard te verduren, aangezien haar rol als vrouw uitgespeeld lijkt. Ze is niet langer begerlijk jong en haar taak als moeder heeft ze volbracht. Daardoor is de vrouw in de menopauze vaak depressief en ongelukkig, ze heeft immers geen enkele functie meer: ‘Geen enkele periode in haar leven werd zo geminacht, zo belachelijk gemaakt: nu verdween haar fundamentele waarde als vrouw’ (Johannisson 1996: 119). De misogyne houding ten opzichte van de oudere vrouw is bijvoorbeeld terug te vinden bij Jozef uit *Een liefde*. Zo walgt hij bij de gedachte dat zijn vrouw Mathilde ooit oud en onaantrekkelijk zal zijn. Hij vreest ook dat Mathildes lichaam ‘schade’ zal oplopen door de bevalling van hun eerste kind.

Hoe jammer, dat het niet gemakkelijker kon en zonder zooveel schade! Hij hoopte nu maar in Godsnaam, dat Mathildes lichaam er niet te veel onder lijden zou. Hij stelde zich haar al voor met afhangende borsten, met rimpels om haar mond, en hij gruwde er van. (Van Deyssel 1979: 12)

Hoewel de *femme fatale* meer overeenkomsten vertoont met de man dan met de fragiele vrouw, beschouwt de ‘mannelijke’ wetenschap ook haar als een inferieur wezen. Ze staat in zekere zin nog een trapje lager dan de *femme fragile*, aangezien haar onnatuurlijke vrouwelijke lust als een degeneratieverschijnsel verklaard wordt:

¹⁰ Voor meer informatie, zie Johannisson 1996: 30

Actieve vrouwelijke seksualiteit werd geherdefinieerd als een mentale en morele ziekte, die in het ergste geval in een inrichting moest worden getemd. Door ofwel tot ziekte verklaard te worden ofwel (zoals bij prostituées [sic]) tot destructieve erotiek te worden teruggebracht, werd de seksualiteit van de vrouw letterlijk levensgevaarlijk. (Johannisson 1996: 61)

Ze vormt een bedreiging door haar onnatuurlijkheid. De man beschouwt haar als een bron van verdorvenheid, als een afwijkend geval. Misogyne uitlatingen zijn hier dus niet ver te zoeken.

Kortom, de mannelijke visie herleidt zowel de fragiele vrouw als de verleidelijke vrouw tot haar lichaam: de eerste is te zwak, de tweede te onnatuurlijk door haar zinnelijkheid. Hierdoor sluit de mannelijke visie aan bij de darwinistische wetenschap.

Toch deelde lang niet iedereen deze visie. De late negentiende eeuw kende namelijk ook een soort feministische golf, die de vrouw vanuit een heel ander standpunt trachtte te belichten. In 1889 ontstaat bijvoorbeeld in Nederland de ‘Vrije Vrouwen Vereeniging’ onder leiding van Wilhelmina Drucker (Summa Encyclopedie 1973: 426).¹¹ Ook in de literatuur duikt het feminisme op, zo kent de feministische roman *Hilda van Suylenburg* (1897) van Cécile Goekoop de Jong van Beek en Donk een enorm succes. Het boek kaart verschillende vrouwenkwesties aan zoals ‘de rechteloosheid van de vrouw binnen het huwelijk, het vrouwenkiesrecht, de leegheid van het vrouwenbestaan in betere kringen, de oprichting van crèches voor kinderen van werkende vrouwen, moderne opvoedingstehuizen, gelijke lonen voor mannen en vrouwen’ (Bel 1993: 317).

De feministische vrouw staat lijnrecht tegenover heel wat vrouwonvriendelijke wetenschappelijke theorieën die men heden ten dage pseudowetenschappelijk zou noemen. Het is niet verbazingwekkend dat de laat negentiende-eeuwse wetenschap de feministische vrouw als een schrikbarend curiosum beschouwde: ‘Er werd een nieuw cliché over de vrouw geboren: de feministe, die ontelbare keren in woord en beeld werd gekarikaturiseerd: militant, sterk, schreeuwerig, *onvrouwelijk* – een verwrongen beeld van de ware vrouw’ (Johannisson 1996: 22-23). Door de feministische vrouw te ‘vermannelijken’, scheerde de wetenschap haar eigenlijk over dezelfde kam als de *femme fatale*: ze werd beschouwd als mannelijk. Dit is volgens Kemperink een vorm van ‘*genderbending*’ (Kemperink 2001: 200): aan de feministische en de onzuivere vrouw van het fin de siècle werden mannelijke eigenschappen toegedicht. Daardoor is ze wetenschappelijk gezien ‘onnatuurlijk’ en ‘afwijkend’. Misogynie en feminisme lagen in het fin de siècle blijkbaar dicht bij elkaar.

¹¹ p. 426 van deel 5.

In het tweede deel van dit hoofdstuk bestudeer ik de mate waarin het complexe vrouwbeeld van het fin de siècle overeenkomt met het vrouwbeeld dat ik heb aangetroffen in de vijf recente romans van mijn corpus. Hierbij ga ik ook even in op *Lily* van Paul Claes, waarin Maria en Lilith, de twee vrouwbeelden uit het fin de siècle, tegenover elkaar staan.

1.2 Het vrouwbeeld in het hedendaagse corpus

1.2.1 Louis Ferron – *Tinpest*

Net zoals in het fin de siècle is het vrouwbeeld in *Tinpest* dubbel geladen. Zo wordt het beeld *De extase van de heilige Theresia* aangehaald om die dubbelheid uit te drukken. Het is niet toevallig dat Lauersperg, het hoofdpersonage uit *Tinpest*, verwijst naar dit beeld terwijl hij samen met een joods meisje van lichte zeden de crypten bezoekt van de kapucijnerkerk in Wenen.

Terwijl ze voor de sarcofaag van Ferdinand II stonden, begon hij bijvoorbeeld over Bernini te praten. Of ze daar wel eens van gehoord had? ‘Die weergaloze meester van de barok’ zoals hij hem noemde. Of ze diens *Extase van de heilige Theresia* kende? Dat was, als je hem moest geloven, een werk dat zijn tijd ver vooruit was omdat het enerzijds de waanzin blootlegde die de basis van de barok vormde, ja, er de ultieme uitdrukking van was, terwijl het anderzijds in zijn psychologisch inzicht vooruitliep op de kennis waarover wij zelfs nu nog niet volledig beschikken. (Ferron 1997: 18)

Wat verder in het verhaal staan ze allebei bij de graftombe van Maria Theresia, die vroeger aartshertogin van Oostenrijk was. Terwijl het joodse meisje een zeker ontzag heeft voor de graftombe, toont Lauersperg aan dat de uit tin vervaardigde sarcofaag onderhevig is aan verval. Het tin lijdt immers aan ‘tinpest’, een chemisch proces waardoor het tin uiteindelijk zal vergaan: ‘Hoor je ‘m? De pest... Zelfs de glorierijkste onzer Habsburgers laat hij niet met rust. Hoor hoe ze kraakt en schreeuwt, onze Marie’ (Ferron 1997: 20). Het ‘onsterfelijke’ beeld van Bernini’s *Theresia* contrasteert hier duidelijk met de tinnen sarcofaag van Maria Theresia die gedoemd is tot verval. De vrouw is dus dubbel geladen: ze is zowel heilig als extatisch en zowel onsterfelijk als vergankelijk.

In het personage Anna-Thekla herken ik het beeld van de vrouw als *femme fragile* aangezien ze een intens gevoelsleven heeft, uit hogere kringen afkomstig is en in haar dromen teleurgesteld wordt.

Ze beschikte over het ingénue waarvan men denkt dat het alleen in operettes en kluchten voorkomt maar dat in die tijd het bijna tragische kenmerk was van die vrouwen die zich, om welke reden dan ook, aan de bourgeoisie moesten verkopen

wilden ze niet in de categorie van de maintenees worden ingedeeld. (Ferron 1997: 120)

De adellijke Anna-Thekla is getrouwd met de ambitieuze George Dell'Adami. Van veel liefde is in dit huwelijk geen sprake: het is een verstandshuwelijk. Adami wil namelijk koste wat het kost hogerop klimmen, alleen een adellijke titel ontbreekt nog. Anna-Thekla heeft ingestemd met het huwelijk uit financiële overwegingen. Stiekem houdt ze eigenlijk veel meer van de dromerige luitenant Lauersperg, die net als zij een nerveus temperament lijkt te hebben. Hoewel haar man Adami weinig interesse voor haar heeft, krijgen ze samen toch een kind. George Dell'Adami is uiteraard de 'lichamelijke' vader van het kind, maar Anna-Thekla beschouwt haar zoon als de zoon van Lauersperg, ook al heeft ze geen overspel gepleegd. Net zoals Mathilde van Van Deyssel ervaart ze de liefde als iets hogers, iets 'geestelijks'. Daardoor is haar kind als het ware ontstaan door de 'geestelijke' liefde tussen haar en Lauersperg: '[...] omdat hij, Arthur, niet alleen de zoon van een noedelprins [=Adami, S.V.] was, maar ook het kind van een gedroomde liefde; nooit geconsumeerd, maar die juist daarom altijd gesmaakt zou moeten blijven worden' (Ferron 1997: 153). Het kind heet dan ook niet toevallig Arthur, naar zijn 'geestelijke' vader Arthur Lauersperg. Verder is het opvallend dat Arthur Dell'Adami erg lijkt op Lauersperg, zowel uiterlijk als innerlijk. Ferron speelt blijkbaar graag met de erfelijkheidstheorie uit de negentiende eeuw.

Hoewel Adami zijn hoge maatschappelijke positie te danken heeft aan zijn adellijke vrouw, heeft hij niet veel respect voor haar. Zo drukt hij zich laatdunkend uit over Anna-Thekla wanneer ze haar interpretatie over een toneelstuk geeft. Aangezien een vrouw normaal gezien geen intellectuele uitspraken doet, beschouwt hij haar interpretatie als volkomen onzinnig. Bovendien wijt hij haar uitspraak, zoals de darwinistische wetenschappers uit het fin de siècle, aan haar vrouwelijke conditie:

Een dergelijke uitspraak... van een vrouw... Hij had er zijn schouders over opgehaald en het gemakshalve aan haar ongesteldheid toegeschreven. Het scheen dat vrouwen in die situatie wel vaker last hadden van dat soort spookbeelden. (Ferron 1997: 69)

De *femme fatale* is eveneens terug te vinden in *Tinpest*. Zowel in Wenen als in het (Midden-) Oosten wemelt het namelijk van de hoertjes die Lauersperg intimideren. Zo komt hij door een van hen in het strafbataljon terecht. Vaak wordt hun voorkomen beschreven als *fake*, zoals bij Jane Scott uit *Bruges-la-Morte* en Emilie Hartse uit *Een liefde*. De prostituees op het schip waarmee het strafbataljon van Lauersperg naar het Verre Oosten reist, hebben allemaal een

oosters en exotisch uiterlijk. Toch blijkt dit uiterlijk slechts schijn te zijn, een verleidingsmiddel:

[...] Die ogen waren namelijk met *Kohl* getekend en de olijfkleur liet zich al even gemakkelijk verwijderen. Bovendien heette dat soort meisjes ook helemaal geen Zinaïda. Ze heetten gewoon Nannerl of, in haar geval, Malwine. (Ferron 1997: 133)

Niet alleen het uiterlijk van Zinaïda/Malwine is vals, haar naam is eveneens verzonnen. Verder werd het uiterlijk van de *femme fatale* in het fin de siècle gekarakteriseerd door haar verleidelijke haren. Dit is ook het geval in *Tinpest*. Zo roepen de rode haren van Lauerspergs moeder een seksuele sfeer op, net zoals bij de onzuivere fin de siècle-vrouw: ‘dat rossige, springerige haar, waar hij later, met een licht gevoel van paniek aan terug zou denken toen hij, tijdens een reis naar Engeland, eens de nacht had doorgebracht met een schildersmodel’ (Ferron 1997: 38). Bovendien maakt de *femme fatale*, in tegenstelling tot de zuivere fragiele vrouw, deel uit van het publieke leven. De grens tussen publieke vrouw en actrice of danseres is dikwijls zeer dun. In *Tinpest* komt dit eveneens aan bod: het hoertje Zinaïda/Malwine droomt – weliswaar tevergeefs – van een carrière als actrice in de theaterstukken van Thomas Bernhard. Dit toont aan dat de stap van prostituee naar actrice niet zo groot is.

Misogyne uitlatingen jegens dames van lichte zeden zijn niet ver te zoeken. De mannelijke personages beoordelen deze vrouwen enkel op basis van hun ‘lichamelijke waarde’. Zo keurt de oppasser Fassbaender zijn ‘personeel’ – namelijk de hoertjes die voor hem werken – op basis van hun uiterlijk. Zijn oordeel spreekt voor zich: ‘Syfilitische scharminkels die zelfs door hun eigen stamgenoten vermeden werden, oude wijven die zelfs geen ploegijzer konden trekken? Hoe kwam men erbij?’ (Ferron 1996: 93).

Ook de figuur van Lilith, het prototype van de *femme fatale*, komt aan bod. In het oosterse land waar het strafbataljon halt heeft gehouden, doen er verschillende mythes en legenden de ronde over het ontstaan van de versterkte burcht Bir el Seid. Een van die legendes houdt in dat de burcht ‘de vrucht’ is van ‘ontucht’ tussen de engel Gabriël en Lilith (Ferron 1997: 81). De christelijke mythologie wordt hier met de oosterse verweven, want Lilith wordt ‘door de Arabieren ook wel voor een djinn aangezien’ (Ferron 1997: 81). De rol van Lilith blijft echter ongeveer dezelfde, namelijk die van scheppende en schrikwekkende *femme fatale*. De burcht is haar buitenechtelijke kind.

1.2.2 Hafid Bouazza – *Momo*

In *Momo* speelt de moeder van Momo een belangrijke rol. Tegen alle verwachtingen in krijgt ze op oudere leeftijd toch nog een kind, Momo. Ze wijdt zich zeer excessief aan haar taak als moeder, als het ware om de tijd dat ze nog kinderloos was te verdringen. Haar moederschap gaat haar leven beheersen. Het belang van haar rol als moeder komt ook formeel tot uiting: de moeder van Momo wordt nooit met naam genoemd, de vader evenmin. Ze worden steeds ‘moeder’ of ‘vader’ genoemd.

Bovendien heeft Momo’s moeder door het moederschap haar vrouwelijkheid herontdekt: ‘Daarbij – en vooral – had haar zwangerschap een gevoel van vrouwelijkheid in haar hernieuwd, een vrouwelijkheid los van leeftijd, los van vormen en rondingen (die zij ontbeerde), een vrouwdom dat zij voor haar doen uitbundig wenste te vieren [...]’ (Bouazza 1998: 19-20). Het is hierbij opvallend dat vrouwelijkheid los staat van lichamelijkeheid. De moeder van Momo is dus in zekere zin een *femme fragile*, die haar geestelijke ‘roeping’ vindt in het moederschap en lichamelijkeheid schuwt. Zo ergert ze zich steevast aan haar buurman die zijn lichaam etaleert voor de hele buurt door te zonnebaden op het terras: ‘Zonder terug te groeten ging hij op zijn strandstoel liggen en net een varken zou moeder later denken als zij de ronde, glanzende koepel van zijn buik vanaf haar balkon zag en de tatoeage op zijn vette bovenarm’ (Bouazza 1998: 40-41).

De moeder van Momo lijkt tevens een nerveus gestel te hebben. Ze maakt zich voortdurend zorgen over Momo en ze loopt hem steeds betuttelend achterna. Daarbij aarzelt ze niet om regelmatig de dokter en de directeur van Momo’s school op te zoeken: ‘[...] Zo ook bij de bezoeken aan de huisarts, die moeder zo vaak raadpleegde dat de goede man een bekwame strateeg werd in het ontwijken en afbreken van haar lange zorgelijke litanieën’ (Bouazza 1998: 28). De overbezorgdheid van Momo’s moeder gaat zelfs zo ver, dat ze gemakkelijk de vorm aanneemt van afgunst op haar echtgenoot of op de kinderverzorgster. Die laatste lijkt een concurrente voor haar, aangezien de kinderverzorgster zich na de geboorte als eerste met Momo bezig kan houden, terwijl ‘moeder’ zelf ziek in bed moet blijven. Haar man kan het trouwens uitstekend met de verzorgster vinden. Wanneer Momo’s moeder bij haar herstel constateert dat de fles champagne leeg is, blijkt uit haar reactie hoe jaloers ze wel is op de kinderverzorgster:

Maar vader had de fles, in de kast, kijk goed, geledigd tijdens de bevalling en het was niet zozeer dit onbetamelijk alcoholisch gedrag dat haar krenkte, maar de gedachte dat

hij de vroedvrouw – of erger nog – de verzorgster hierin had betrokken. Het kostte vader meer moeite dan alle huishoudelijke plichten bij elkaar om haar ervan te overtuigen dat dat een onjuiste veronderstelling was. (Bouazza 1998: 22)

Voor wie Van Deyssel gelezen heeft, kan deze vijandigheid tussen de kinderverzorgster en de fragiele ziekelijke moeder enigszins doen denken aan de gespannen situatie tussen de *femme fragile* in het fin de siècle en de volkse vrouw die – niet toevallig – vaak in dienst was als kindermeisje of dienstbode. Zo is Mathilde uit *Een liefde* eveneens te ziek om na de bevalling voor haar kind te zorgen. Het volkse kindermeisje Marie ontfermt zich over het jongetje. Het is overigens vrij opmerkelijk dat er sprake is van een kinderverzorgster in *Momo*, aangezien zo'n personage zeer negentiende-eeuws aandoet in een hedendaagse context.

Verder is er een milde vorm van misogynie terug te vinden in de houding van de buurman jegens Momo's moeder. Het betreft hier vooral haar nervositeit en haar overbezorgdheid die hij associeert met kleinburgerlijkheid:

[...] zij leek hem – en hierin had hij gelijk – een vrouw die werkelijk dol was op tukjes en boodschappen doen en vooral in verkleinvorm, een vrouw die haar wereld tot een intieme aangelegenheid dacht te maken door alles te verkleinen en zo overzichtelijk te maken: haar keukentje, haar tasje, haar uitje, haar watnietje. (Bouazza 1998: 51-52)

In tegenstelling tot de uitgesproken misogynie bij Ferron, is er hier dus sprake van spot met de nerveuze vrouw.

1.2.3 Thomas Rosenboom – *Publieke werken*

Het moederschap van de *femme fragile* is ook in deze roman aan de orde. Martha, de vrouw van Anijs, wil namelijk zeer graag kinderen. Het moet echter bij een wens blijven: haar man is onvruchtbaar. Bovendien is Anijs' neef, Vedder, eveneens onvruchtbaar. Veddert's vrouw heeft hem om die reden verlaten; wanneer ze hertrouwt 'diskwalificeerde [ze hem] door van een ander wel zwanger te geraken' (Rosenboom 2008: 50). Zo ver gaat het bij Martha niet, zij blijft Anijs trouw ondanks hun kinderloos huwelijk. Ze ontfermt zich over de kleine Pet Bennemin en moet zich met hem tevreden stellen. Martha is op de koop toe onder haar stand getrouwd, waardoor haar vroegere vrienden steeds minder bij haar over de vloer komen. Eigenlijk is haar kinderloos huwelijk één grote teleurstelling:

Martha speet het [het wegblijven van haar vrienden, S.V.] daarentegen zeer, en toen het huwelijk bovendien kinderloos bleef kreeg haar teleurstelling in het leven een bittere smaak. Eerst hadden zij nog buitengewone liefheden uitgewisseld om elkaar te troosten met het gemis, toen viel dat niet meer op te brengen en nam Anijs een snoep tafel in de zaak, opdat Martha toch kinderen zou zien. (Rosenboom 2008: 29)

Daardoor is ze verwant met de zwakke, maar zuivere vrouw uit het fin de siècle die teleurgesteld kan worden door een onvolmaakt gezinsleven.

De volkse ‘sanguinische’ vrouw uit het fin de siècle heeft zelden of nooit met onvruchtbaarheid te kampen. Even lijkt dit wel het geval te zijn met de joodse Johanna, die tot het lagere volk behoort. Omdat dit zo onnatuurlijk is, zijn de verwijten aan haar dan ook niet min. Ze wordt meermaals verkracht en bijna uit de gemeenschap verstoten. Deze heftige reacties van het veenvolk illustreren de ruwheid van het lagere volk zoals dat in het fin de siècle gewoonlijk beschreven werd. Maar uiteindelijk blijkt Johanna tóch zwanger te zijn. De vruchtbare Johanna uit het lagere volk contrasteert bijgevolg met de fragiele Martha uit de hogere stand. Ook wekt de zwangere Johanna een zekere aantrekkingskracht op bij Anijs:

Johanna knikte; reeds legde Anijs zijn hand met de binnenzijde onderzoekend tegen haar buik, schijnbaar werktuiglijk, maar het was een indalen in een wereld die hij niet kende, een wolk waar hij welzalgig doorheen zweefde terwijl hij het onaanraakbare maar bleef beroeren en Johanna de buik bezette... nooit eerder had hij iets zo weerloos gevoeld, nooit eerder was hij zo dicht bij een volle vrouw geweest, hijzelf voller man...was zij daarom blijven staan, om hem in opperste verstandhouding haar buik te geven? (Rosenboom 2008: 197)

De zweem van intimiteit die hier opgeroepen wordt tussen de man van hogere komaf en de volkse vrouw, is niet ongewoon. De volkse vrouw was een geduchte concurrente voor de fragiele vrouw van hogere stand.

Johanna is een interessant personage in deze bespreking omdat bijna alle vigerende vrouwbeelden uit het fin de siècle op haar toegepast worden. Zo roept de beschrijving van Johanna bij haar bevalling impliciet het beeld op van Maria Theresia die tegelijk extatisch en zuiver is: ‘[hij] sloeg zijn blik nog even geruststellend naar de patiënte op, juist lang genoeg om te zien dat Johanna hem in extase lag aan te kijken, deinend, pennend als een schaap’ (Rosenboom 2008: 296). Haar – overigens mislukte – bevalling gebeurt bovendien in het openbaar, iedereen is er getuige van. Daardoor wordt Johanna haast een publieke vrouw:

[...] een boek van losse vellen was zij, en bij het weggaan nam iedereen een blaadje van haar mee. Toen ook de laatste naar buiten stapte was alleen het lege omslag nog van haar over, zelf was zij tot in haar intiemste wezen uitgedeeld, verwaaid over aller oren, opgezogen door aller ogen, *publiek bezit geworden*, een beeld in het algemene geheugen [...]. (Rosenboom 2008: 301)

Hoewel Johanna als ‘publiek bezit’ geassocieerd wordt met een prostituee, wordt ze eveneens beschreven als een onschuldige vrouw die voorgoed ingeslapen lijkt zoals Ophelia: ‘toegedekt

onder een wit laken, onwezenlijk sereen, alsof zij was opgebaard' (Rosenboom 2008: 294). Johanna is bijgevolg een personage dat bijna alle vrouwbeelden van het fin de siècle behelst.

Tot slot is er nog een interessant vrouwelijk nevenpersonage, namelijk een weduwe met een kind. Aan de ene kant lijkt ze een onschuldige moeder met 'twee fijne handen' (Rosenboom 2008: 286), afkomstig uit de hogere stand. Maar die eerste indruk wordt al snel verdrongen door de sfeer waarin ze zich met haar kind begeeft: ze zijn toeschouwers van een openbare paring van paarden. Het kind begrijpt niet wat er gaande is, terwijl de moeder gebiologeerd toekijkt en zo haar eigen lichamelijke bevestiging:

[...] iedereen zag dat zij vol begrip naar de dekking keek, iedereen wist waar zij op dit moment aan dacht, welke handelingen, ooit door haar in dwaze verrukking uitgevoerd, haar weer scherp voor ogen stonden en wat zij daar nu bij ervoer, zomaar op de markt, in het openbaar, terwijl iedereen het kon zien, *opdat eenieder het zou zien* [...] een vrouw, *verzonken in eigen geslachtelijkheid*, ten bewijze waarvan zij het kind voor zich vasthield als een diploma [...] *zo peilloos obsceen*, allang niet meer om te lachen: het verborgen, eigenwettige lichaam brak deze vrouw uit als een zweet; *de geest doofde, het lichaam ging aan*, eerst als een lamp, toen als een machine [...]

(Rosenboom 2008: 286-287) [mijn cursivering, S.V.]

Kortom, het lichamelijke aspect van de vrouw rijmt niet met het beeld van de vrouw als moeder. Daardoor lijkt de weduwe hier zeer dubbelzinnig.

1.2.4 Gerrit Komrij – *De klopgeest*

In de eerste plaats heb ik een expliciete verwijzing naar Ophelia gevonden in deze roman. Wanneer het hoofdpersonage Hector naar een tentoonstelling van wassen beelden kijkt in het Panopticum in de Amstelstraat¹², raakt hij gefascineerd door het beeld van Ophelia: 'In een bassin in een hoek drijft Ophelia. Ze is heel levensecht dood. Ik zou haar uit het water willen sleuren om haar op de mond te kussen en opnieuw de adem in haar te drijven' (Komrij 2003: 9). Hier wordt de schoonheid van de dode Ophelia vanuit een ander perspectief bekeken dan in het fin de siècle: ze is zo mooi dat Hector haar liever levend dan dood zou zien. Voor hem is de dode Ophelia dus slechts gedeeltelijk 'de ideale geliefde' (Kemperink 2001: 188) zoals in *Bruges-la-Morte*, want hij verbindt haar schoonheid met het aardse leven, niet met een 'vergeestelijkte' dood.

Hector komt door zijn werk als spiritist in contact met de familie Bruyningh (Komrij 2003: 27). Vooral mevrouw Bruyningh heeft behoefte aan een spiritist, ze wil namelijk de

¹² Dit gebouw heeft echt bestaan en was het stamcafé van onder meer Herman Gorter en Arthur van Schendel. Zie <http://www.joodsamsterdam.nl/stramstelstr4.htm> (geraadpleegd 5 februari 2010).

geest van haar overleden zoon oproepen. Ze neemt Hector aan als ‘medium’: hij is de tussenpersoon tussen de wereld van de geesten en de levenden. Deze mevrouw Bruyningh staat dus erg open voor het ‘geestelijke’, ze is ‘een ervaren spiritiste’ (Komrij 2003: 35). Ze behoort eveneens tot de hogere maatschappelijke klasse met haar ‘halskettingen en flonkerende ringen’ (Komrij 2003: 28). Enerzijds benijdt Hector haar rijkdom en haar sociale status, anderzijds vindt hij haar, samen met haar vriendinnen, oud en lelijk. Die laatste opvatting leunt aan bij een vorm van misogynie:

Wat verwachten zulke belachelijke matrones, met hun rimpels en hun valse, door schildpadkammen bijeengehouden haar en hun gezwollen lijf, de wanstaltigheid ervan verhullend in eindeloze lagen rok van het fijnste chifon, parelbestrikt van boven tot onder, al niet van de wereld en zelfs van het rijk buiten de wereld, alleen omdat ze geld hebben? (Komrij 2003: 69)

Mevrouw Bruyningh kan dus als *femme fragile* én als *femme fatale* beschouwd worden. Ze is namelijk erg gesteld op het geestelijke, maar ze is ook erg gebonden aan het aardse, aan het materiële: haar uiterlijk wordt immers als ‘vals’ bestempeld. Bovendien is haar houding tegenover Hector voor twee interpretaties vatbaar. Enerzijds ervaart hij haar vriendelijkheid als ‘een sterke, ongecompliceerde moederliefde’ (Komrij 2003: 70). Maar anderzijds denkt Hector dat haar gevoelens voor hem van een andere aard zijn: ‘Er moet een erotisch fluïdum van mij uitgaan waarvan zij denkt dat het voor haar bedoeld is’ (Komrij 2003: 77-78).

Zelda is eveneens een dubbelzinnig vrouwtype. Net zoals mevrouw Bruyningh vertoont ze hypersensitieve trekjes die haar verwant maken aan de *femme fragile*. Bovendien is ze waarschijnlijk nog maagd: ‘Het kan niet anders of ze is nog maagd, anders staat de wereld op zijn kop’ (Komrij 2003: 148). Ook dat past in het fragiele vrouwtype. Maar aan de andere kant is ze zeer zinnelijk en wordt ze vergeleken met een slang:

Toch bezit ze een natuurlijkheid die me angst aanjaagt, de natuurlijkheid – inderdaad – van een slang. Ze beweegt en praat op een manier of ze eropuit is je van je zelfbeheersing en decorum te beroven. Hoe minder het haar lukt, hoe vaker ze sist. (Komrij 2003: 148-149)

Deze metafoor werd vaak gebruikt voor de *femme fatale*. Zelda is verleidelijk en gevaarlijk, ze combineert Eros en Thanatos. Ze behoort tot de hogere stand, maar haar familie verschilt grondig van die van de familie Bruyningh, hoewel ze in dezelfde wijk wonen (Komrij 2003: 136). De familie Van Hall is namelijk moderner en jonger dan het echtpaar Bruyningh.

Tegenover mevrouw Bruyningh en Zelda uit de hogere stand, staat de volkse Roos uit de lagere stand. Ze is dienstmeisje bij de familie Bruyningh. Terwijl Hector mevrouw

Bruyningh een gekunstelde, gecompliceerde vrouw vindt, bewondert hij de nuchterheid en de zuiverheid van Roos, en van de volkse vrouw in het algemeen. Hij vergelijkt hen dan ook met bloemen, dé metafoor bij uitstek in het fin de siècle om de zuivere vrouw te beschrijven:

Er is altijd een grote schare dienstmeiden op de been en iedere meid komt hier tot haar recht. Ja, de meisjes zijn bloemen op een zomerdag! Sommigen zijn knolbegonia's. Anderen doen met hun vriendelijke gezichten weer denken aan zonnebloemen, knikkebollend naar de zon. Soms, wanneer ze zich om het middel extra ingesnoerd hebben en op hoge, dunne benen lopen, verbeeld ik me dat ze tulpen zijn. De dikkere dienstmeisjes – de knolbegonia's en hyacinten – schommelen in de wind en laten zich strelen door de lucht. Even mijmer ik weg en flaneer ik in een plantenkas uit de verhalen van duizend-en-een-nacht, met lonkende daglelies en scharlakenrode fuchsia's en weelderige sleutelbloemen. (Komrij 2003: 14)

Het is opmerkelijk dat in dit citaat de volkse vrouw – in plaats van de zuivere vrouw – met bloemen wordt vergeleken. Blijkbaar beschouwt Hector de volkse vrouw als 'zuiverder' dan de vrouw uit de hogere stand. Toch is deze bloemenmetaforiek niet helemaal gespeend van misogynie. Hector maakt namelijk een duidelijk onderscheid tussen de mooie dienstmeiden en de lelijkere, de 'knolbegonia's'. Hector onderscheidt dus zowel bij de vrouwen uit de hogere stand als bij die uit de lagere stand de mooie vrouwen van de lelijke. Bij de lagere stand horen de prostituees die hij met Eros en Thanatos associeert: 'De hoeren hebben zich vooral aan de Damkant gevestigd. In hun vuilroze fluwelen goed en valse kant tikken ze tegen de ramen. Hun bepleisterde gezichten lijken verbazend veel op dodenmaskers' (Komrij 2003: 57).

Kortom, voor Hector is geen enkele vrouw volkomen ondubbelzinnig, behalve misschien de volkse Roos, die hij echter door toedoen van de 'fatale' Zelda verliest (Komrij 2003: 209). Het merendeel van de vrouwelijke personages is voor Hector dus zowel geestelijk als lichamelijk, waarbij het lichamelijke onvermijdelijk primeert:

Voor een man bestaat iedere vrouw uit twee vrouwen, de aangeklede en de niet-aangeklede. De ene gestalte is er voor hem nooit zonder de andere. [...] Een vrouw kan redeneren, organiseren, zich representante van een hogere klasse wanen en voor geestelijk wezen spelen wat ze wil, de man tegenover haar ziet onveranderlijk een uitgekledde vrouw die redeneert, organiseert, zich van haar stand bewust waant en voor iets geestelijks speelt. (Komrij 2003: 147)

1.2.5 Paul Claes – *Sfinx*

De beschrijving van Sophie, één van de vrouwelijke personages uit *Sfinx* van Paul Claes, vertoont veel vergelijkbare trekken met de Maria-achtige *femme fragile* uit het fin de siècle

(Kemperink 2001: 187). Ze is blond en een voorbeeld van kinderlijke onschuld. Het eerste deel van het boek dat vooral over haar gaat, heet dan ook niet voor niets ‘Maagd’.

Het blozende meisje met de pruillip, het bolronde voorhoofd en de te grote bruine ogen had nog een kindergezicht, maar de groeischeut die ze onlangs had gekregen, gaf haar spichtige gestalte de breekbare bewegingen van een dier. Met spijt in haar hart stelde Elisabeth vast dat dit sproetige neusje binnenkort aantrekkelijker zou zijn dan haar eigen spitsneus: Sophie werd een van die jonge freules naar wie elegante heren omkeken. (Claes 2004: 13)

Dat Sophie hier met een dier wordt vergeleken, druist niet in tegen het fragiele vrouwbeeld. Er werden in het fin de siècle ook dierenmetaforen gebruikt voor de *femme fragile*, waarbij het dan vooral ging om onschuldige dieren. Bovendien wordt Sophies verzoenende kracht dikwijls beklemtoond: ‘Vroeger, toen het kind nog met haar poppenwagentje door het huis liep te zingen, slaagde ze er zelfs in haar beide ouders met elkaar te verzoenen. Nu charmeerde ze met haar blonde onschuld vriend en vreemdeling’ (Claes 2004: 25). De typische bloemenmetaforiek is eveneens aanwezig. Zo wordt Sophie een enkele maal met een bloem vergeleken wanneer haar moeder aan haar terugdenkt: ‘Egon was de schuld geweest van Sophies vroege dood: hij had haar bloem in de knop gebroken’ (Claes 2004: 76). Carlotta, Sophies moeder, beschouwde haar dochter immers als haar bloem, haar oogappel.

Sophie wordt dus beschreven als een onschuldige, fragiele maagd, maar er is eveneens een suggestie van Sophie als ideale moeder. Het komt bij haar echter niet tot een huwelijk en tot kinderen, want ze wordt vermoord. Het is wel opvallend dat ze vlak voor haar dood haar bekommernis uitspreekt in verband met haar toekomst en haar taak als vrouw: ‘Waarom mag ik dan geen leven geven? Moet ik zonder kind doodgaan?’ (Claes 2004: 46). Kortom, Sophie sluit uitstekend aan bij het type van de zuivere vrouw, het ideaal van de ‘moeder-maagd’ (Van Dijk 2001: 142).

De moeder van Sophie, Carlotta, behoort echter niet tot dat zuiver vrouwtype. Haar uiterlijk en haar gedrag doen immers meer aan de *femme fatale* denken. Ze is in die zin ook niet erg vrouwelijk. Wanneer ze merkt dat haar man Egon haar bedriegt, zint ze op wraak, terwijl de *femme fragile* veeleer door verdriet en depressieve neigingen verteerd zou worden. Haar echtgenoot terugwinnen lijkt haast onmogelijk, want met haar lichaam kan ze niet op tegen haar veel jongere rivale Sasja. Hoewel ze vroeger altijd trouw gebleven is aan haar echtgenoot, koesterde ze geen onaardse liefde voor hem zoals Mathilde voor Jozef in *Een liefde*. Haar verlangens lijken daarom overeenkomstig met die van haar man:

Ze had soms verleidingspogingen geduld en zelfs kortstondige verliefdheden gekend, maar ze had haar gevoelens steeds in bedwang gehouden, niet zozeer omdat ze haar echtgenoot nog liefhad of omdat ze bang was voor zijn jaloezie, maar omdat ze zichzelf onvoldoende kende om te weten of dit gevlinder haar uiteindelijk niet te ver zou voeren. (Claes 2004: 130-131)

Ook haar uiterlijk en dat van haar dochter Elisabeth is vergelijkbaar met dat van de *femme fatale*. Ze hebben alle twee zwarte haren, die hen iets dreigends geven. Hun zwarte haardos en hun zuiderse uiterlijk worden eveneens als minderwaardig beschouwd in de ogen van de Weense bourgeoisie: ‘Had zij [=Carlotta, S.V.] als een zigeunerin een rode bloem in haar zwarte lokken gestoken om de jonge officier het hoofd op hol te brengen?’ (Claes 2004: 16). Bovendien draagt Elisabeth een zwarte jurk, die als het ware de dood inluidt: ‘Maar waarom heb je die kleur gekozen? [...] Zwart is zo somber, het lijkt wel een rouwjurk’ (Claes 2004: 12). Later blijkt dat de jurk inderdaad meer als rouwjurk dan als baljurk dienst zal doen.

De typische negatieve dierenmetaforen voor de onzuivere vrouw van het fin de siècle worden veelvuldig toegepast op Carlotta. Wanneer door toedoen van haar echtgenoot Egon haar geliefde dochter Sophie sterft, wordt het beest in haar wakker. Ze ontdekt eveneens dat Egon haar bedriegt. Ze besluit om als wraak Egon op zijn beurt te bedriegen met een andere man. Hier is de dierenmetaforiek tot het uiterste gedreven, Carlotta lijkt een volledige transformatie te ondergaan: ‘[Ze] voelde zich geleidelijk in een roofdier veranderen. Getergd ontblootte ze haar tandvlees en plantte de hoektanden in haar onderlip. Ze schudde met haar manen, klauwde met haar nagels in de stof’ (Claes 2004: 135). Wanneer haar echtgenoot haar overspel ontdekt, komt het tot een gevecht tussen de twee mannen die eveneens als dieren beschreven worden, namelijk als ram en als stier. Het lijkt alsof de situatie niets menselijks meer heeft, het gevecht wordt gereduceerd tot een *survival of the fittest*: ‘Ze kampten om haar, het wijfje’ (Claes 2004: 140).

De titel *Sfinx* van Paul Claes kan op verschillende manieren verklaard worden. In de eerste plaats verwijst ‘sfinx’ naar Carlotta die vaak door katachtige epitheta gekarakteriseerd wordt: ‘als een briesende leeuw’ (Claes 2004: 24), ‘het gebrul van een leeuw die een van haar welpen dood vindt’ (Claes 2004: 91), ‘als een roofdier’ (Claes 2004: 112), ‘ze blies als een kat’ (Claes 2004: 139), ... Het derde deel van het boek, waarin Carlotta sterft, heet niet geheel toevallig ‘Leeuw’. In de tweede plaats kan *Sfinx* verwijzen naar de hele familie die ten onder gaat. Hun familienaam is nogal ondubbelzinnig ‘Von Löwen’ en hun landgoed wordt steevast beschreven met ‘een leeuwenkop’ aan de poort. Een derde interpretatie leidt tot de man-vrouwverhouding. Samen zijn Carlotta en August Dietz bijvoorbeeld ‘het dubbele

dier' (Claes 2004: 136). Ook Elisabeth en haar broer Horst vormen ditzelfde, zij het incestueus getinte, paar: 'Het is dier en mens, leeuw en leeuwin, man en vrouw, zuster en broer. Wij zijn de Sfinx' (Claes 2004: 208). Elisabeth herinterpreteert de traditionele sfinx die ze aantreft op het graf van haar vader. Dit concrete sfinxbeeld vat de verschillende interpretaties wat de titel betreft, goed samen. Zo verwijst het naar de katachtige Carlotta: 'Was het Carlotta zelf die nu op de tombe van haar echtgenoot plaatsgenomen had [...]?' (Claes 2004: 147). Het sfinxbeeld kan eveneens verwijzen naar de ondergang van de familie: 'Wat zouden ze vinden als ze door de bronzen poort de nauwe toegang tot de grafkelder binnendrongen?' (ibidem). Bovendien kan het zinspelen op de sfinx uit *Oedipus Rex*: 'Was het de Sfinx uit dat oude verhaal die de voorbijgangers een vraag stelde en iedereen wurgde die haar het antwoord schuldig bleef?' (ibidem). De man-vrouwinterpretatie brengt Elisabeth, zoals gezegd, later zelf aan. Kortom, de sfinx wordt meestal verbonden met de erotische vrouw en met de dood, met Eros en Thanatos.

Het dienstmeisje Sasja leunt dicht aan bij het beeld van de *femme fatale*. Zo kruipt ze in bed met haar meester en bedriegt ze haar meesteres. Bovendien is Sasja is geen echt dienstmeisje want ze is vanaf het begin een prostituee. Ze is door haar meester Egon als dienstmeisje in huis gehaald om zo geen argwaan te wekken bij zijn vrouw. Zijn overspel met Sasja gaat gepaard met een misogynie houding tegenover Carlotta die voor hem niet langer begerenswaardig is: 'Maar het décolleté dat hem vroeger geprikkeld zou hebben, had hem nu afgestoten. Had hij de zware boezem van Carlotta onbewust met de twee vogelborstjes van Sasja vergeleken?' (Claes 2004: 102).

Hij verkiest dus de jonge Sasja, aangezien zijn oude vrouw geen aantrekkelijk lichaam meer heeft. Deze Sasja brengt uiteindelijk de hele familie – Elisabeth uitgezonderd – ten val. Ze combineert Eros en Thanatos. Toch bezit ze ook enkele overeenkomsten met de zuivere vrouw. Zo droomt ze van de liefde en van het moederschap. Stiekem wilde ze met de rebel Stefan 'buiten Wenen een nieuw leven [...] beginnen' (Claes 2004: 212) en als Elisabeth zich cynisch afvraagt wat er in deze wereld geen ongeluk brengt, antwoordt Sasja resoluut 'een kind' (Claes 2004: 218).

Elisabeth is het prototype van de 'onvrouwelijke', feministische vrouw. Zo leeft ze al sinds haar geboorte met het idee dat ze beter een jongen was geweest. Ze overtreft haar jongere broer Horst in zijn mannelijkheid: 'Ze las hem ridderverhalen voor. Die speelden ze dan in de tuin na. Een raar stel: zij was de Graalridder en hij haar schildknaap' (Claes 2004:

176). Elisabeth is ook heel wat intelligenter dan Horst. Toch laat haar moeder Carlotta haar niet toe om medicijnen te gaan studeren, omdat het te onvrouwelijk zou zijn: ‘Mannen houden niet van geleerde vrouwen’ (Claes 2004: 176). Intelligentie wordt hier dus, net zoals bij de darwinistische wetenschap, geassocieerd met mannelijkheid. Elisabeth koestert geen moedergevoelens zoals Sophie en Sasja; het huwelijk zegt haar evenmin iets. Elisabeths mannelijke vrijgevochtenheid is bijgevolg een vorm van ‘*genderbending*’ (Kemperink 2001: 200): de scherpe tegenstelling tussen mannelijke en vrouwelijke eigenschappen wordt in zekere zin doorbroken. Zo heeft Elisabeth veel mannelijke trekjes, terwijl haar broer Horst meer vrouwelijke eigenschappen heeft. Wat Elisabeths feministische kant betreft, lijkt het zelfs enigszins problematisch om haar opvattingen als louter ‘feministisch’ te bestempelen. Ze verlangt namelijk meer dan de feministen die als vrouw gelijkwaardig willen zijn aan de man; Elisabeth wil gewoon liever man dan vrouw zijn. Daarom zijn haar uitlatingen over haar eigen sekse voor een misogyne interpretatie vatbaar:

Weet u [= Carlotta] waarom ik zo geworden ben? [...] Omdat ik me niet graag voor de spiegel opdof, omdat ik uw theekransjes verafschuw, omdat ik niet naar complimentjes van heren wil vissen, omdat ik niet zo oppervlakkig en behaagziek als u kan zijn. Daarom heb ik nooit vrouw willen zijn! (Claes 2004: 87)

Kortom, Elisabeth is een personage waarbij zowel misogyne als feministische ideeën aanwezig zijn. In die zin sluit ze goed aan bij de ideologieën die gangbaar waren in het fin de siècle.

1.2.6 Paul Claes – *Lily*

Een modern Lilith-verhaal dat bijna rechtstreeks geïnspireerd lijkt op Emants’ *Lilith*, is *Lily* (2003), eveneens van Paul Claes. Hoewel dit verhaal volgens sommige recensenten veel weg heeft van ‘een regelrechte soap’ (Van Hulle 2003: 406), lijkt het een herschrijving van *Lilith* te zijn. Het dubbele vrouwbeeld van het fin de siècle speelt geen onbelangrijke rol voor het verloop van het verhaal. Het hoofdpersonage Lily is namelijk eerst een soort *femme fragile* die aan Mariaverering doet. Ze is een naïef meisje dat wacht op de ware liefde. Wanneer ze echter iets leest over Lilith, de andere pool van de vrouw, besluit ze om haar levenswijze om te gooien: ‘Tot nu toe had ze altijd ja geknikt, als Eva. Maar diep in haar was er een Lilith die neen wilde zeggen, die haar ogen niet wilde neerslaan, die een man wilde omhelzen als het kussen dat ze nu in haar armen drukte’ (Claes 2003: 67). Dat is, uiteraard, het begin van haar ondergang. Het betekent zoveel als haar definitieve verdrijving uit het paradijs. Kortom, er vindt hier een verschuiving plaats van de vrouw als *femme fragile*, met Maria als voorbeeld,

naar de vrouw als *femme fatale* die zich laat leiden door Lilith. Zodra Lily zich gedraagt als de verleidelijke Lilith, komt de dood om de hoek kijken: Eros brengt onvermijdelijk Thanatos met zich mee.

2 Het stadsbeeld

2.1 Het stadsbeeld in het fin de siècle

2.1.1 De stad als inspiratiebron

De stad speelt in de literatuur van het fin de siècle een belangrijke rol, aangezien ze niet louter als achtergronddecor dienst doet, maar zeer expliciet beschreven wordt. In de roman *Bruges-la-Morte* fungeert de stad zelfs als ‘un personnage essentiel’ (Rodenbach 2000: 91). Nochtans is de stad in de literatuur lang ondergewaardeerd gebleven. Het is pas vanaf de achttiende eeuw, met de verlichting, dat de stad een prominentere rol gaat spelen. In de negentiende eeuw wordt de rol van de stad nog belangrijker en zullen ook haar lelijke kanten geësthetiseerd worden. Deze verschuiving wordt volgens Keunen hoofdzakelijk in gang gezet door Baudelaire, die als flaneur de stad als onderwerp neemt van zijn poëzie:

Conform de esthetische codering ziet Baudelaire de flaneur als een figuur die de stadservaringen omzet in esthetische ervaringen. De metafoer van het lezen is voor dit type van flaneur fundamenteel. Het flaneren is een ‘lectuur van de straat’ waarbij gezichten, etalages, terrassen en bomen letters worden die samen woorden, zinnen en bladzijden van een zich steeds vernieuwend boek vormen (Benjamin 1930b). (Keunen 2000: 42-43)

Kortom, de stad gaat geleidelijk uitgroeien tot een literair topos, mede door de blik van de flaneur. De flaneur is gefascineerd door de stad, maar tegelijkertijd slaagt hij erin om een zekere mentale afstand te bewaren. Hij zal zich wel mengen in het stadsleven, maar hij doet dat ‘zonder zich te encaïlleren’ (Kemperink 2001: 66). De flaneur beschouwt de stad alsof ze een heus kunstwerk is, zijn visie maakt de stad tot een interessant object. In die zin zijn vele schrijvers van het fin de siècle ook sterk geïnspireerd door de stad, vooral dan door wereldse steden zoals Parijs en Brussel. Een bezoek aan deze steden was voor Nederlandse schrijvers als Louis Couperus en Lodewijk van Deyssel dan ook een *must*. Ze waren er voornamelijk onder de indruk van de modernisering en de architectuur: ‘Van de Nederlanders horen we geen jammerklachten over het verdwijnen van oude pittoreske steegjes en straatjes, iets wat hen bij de renovaties in Amsterdam wel aan het hart ging’ (Kemperink 2004: 66). Parijs was voor hen het centrum van de vernieuwing, een culturele grootstad die veel minder saai en bekrompen was dan hun eigen hoofdstad Amsterdam. Het is een grootstad die steeds in ontwikkeling is, waarvan het stadsbeeld steeds verandert en daardoor inspirerend blijft.

Gullentops associeert dit soort ‘veranderende’ steden met een ‘géo-morphologie centrifuge’ (Gullentops 1994: 28). De groei en aanbouw van de stad liggen nooit stil, wat de stad het voorbeeld maakt van vernieuwing. Het is ‘une ville qui se modifie constamment, en fonction du rythme universel’ (Gullentops 1994: 28). Ook de Frans-Belgische schrijvers Émile Verhaeren, Georges Rodenbach en Maurice Maeterlinck waren onder de indruk van de grootstad Parijs en ze vestigden er zich soms voor langere perioden. Meer nog dan de Nederlandse schrijvers voelden zij zich er thuis. Toch schreven ze hoofdzakelijk over Vlaanderen in hun werk: ‘C’est après avoir laissé notre Flandre natale, notre Flandre d’enfance et d’adolescence pour venir nous fixer à Paris, que nous nous mîmes à écrire des vers et des proses qui en étaient le rappel’ (Rodenbach 1924)¹³. Dat kan wijzen op heimwee naar hun geboortestreek. Het gevoel van eenzaamheid en heimwee geldt *a fortiori* voor de Nederlandse schrijvers die in Parijs verblijven. Hun bewondering voor de stad gaat samen met een gevoel van ontheemding, vaak nog versterkt door de taalbarrière. Opvallend is dat de Nederlandse schrijvers hun heimwee aan bod laten komen in hun romans en niet – of toch veel minder – in hun persoonlijke brieven waarin ze lyrischer zijn over Parijs en hun Franse collega-schrijvers. Kemperink verklaart dit fenomeen als volgt:

Uit de manier waarop de Nederlandse auteurs Parijs gestalte geven [in hun persoonlijke notities] spreekt hun enorme verlangen om moderne schrijvers te worden van een Europees niveau, net als hun Parijse collega’s. Parijs was in hun ogen de omgeving bij uitstek waarin zo’n moderne schrijver zich thuis moest voelen. Misschien was het juist daarom ook enigszins pijnlijk en gênant wanneer bleek dat het helemaal niet zo gemakkelijk was om je als buitenlander in deze indrukwekkende stad op je gemak te voelen. (Kemperink 2004: 79)

Maar er is nog een andere, belangrijkere reden waarom ze zich vervreemd voelen van de grootstad. Ze is namelijk niet alleen modern en indrukwekkend, maar ook gevaarlijk en verslindend. De zeden zijn er ontregeld en in de arme wijken heerst er onrust en ziekte. Dit niet al te fraaie beeld van de stad is dikwijls terug te vinden in de literatuur van het fin de siècle. De stad wordt er meestal beschreven als een poel van verderf.

2.1.2 De stad als poel van verderf

De verderfelijke stad kenmerkt zich in de eerste plaats door de sterke industrialisering. De fabrieken trekken veel mensen aan uit het platteland, die hun landbouwersbestaan achter zich laten in de hoop op een beter leven. Maar werken in de stad en in de fabriek blijkt vaak doffe

¹³ Georges Rodenbach, ‘Paris et les petites patries’, hernomen in *Évocations*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1924, p. 128-139. Geciteerd door Jean-Pierre Bertrand, ‘Les petites patries de Georges Rodenbach’, in Jean-Pierre Bertrand (éd.), *Le monde de Rodenbach*, Bruxelles, Labor, 1999, p. 3.

ellende te zijn, de arbeiders draaien er als radertjes mee in het kapitalistische systeem. De ‘exodus’ van het platteland naar de geïndustrialiseerde stad wordt sterk gethematiseerd in het oeuvre van Émile Verhaeren. De stad wordt voor hem een ‘tentaculaire’ stad, een monster dat haar tentakels uitstrekt naar het platteland:

C’est la ville tentaculaire,
La pieuvre ardente et l’ossuaire
Et la carcasse solennelle.

Et ses chemins d’ici vont à l’infini
Vers elle. (Verhaeren 1893)¹⁴

Het beeld van de stad als monster of als ‘beest’ met haar tentakels komt vrij vaak voor in de fin de siècle-literatuur. Kemperink merkt hierbij op dat deze metaforiek de stad verbindt met de wrede kant van de natuur, terwijl het platteland veeleer geassocieerd wordt met de ‘liefelijke’ natuur: ‘Veel negatieve eigenschappen van de stad worden in directe oppositie gezet tot kwaliteiten die aan het platteland worden toegeschreven’ (Kemperink 2000A: 84). De stad is bovendien een vertegenwoordigster van ‘cultuur’, het platteland vertegenwoordigt de ‘natuur’. Alles aan de stad is artificieel. De inwoners zijn er totaal afgesloten van de natuur, ze leven als het ware in een versteende burcht, in een serre zonder frisse lucht. Kemperink heeft de grote breuklijnen tussen stad en platteland in een schema gegoten dat voor de bespreking van het negatieve stadsbeeld van nut kan zijn. Ik neem het hier gedeeltelijk over.

Stad	Platteland
enorm, angstaanjagend [“beest”, “kolos”, “reus”, “monster”]	liefhebbend [“moeder”]
benauwend [“gevangenis”]	ruim, vrij
kunstmatig	natuurlijk
ongezond [“gif”, “moeras”, “kanker”]	gezond
vuil [“poel”]	schoon
lawaaiig	stil
druk	rustig
zenuwslopend	kalmerend
gevaarlijk	veilig

¹⁴ Émile Verhaeren, ‘La ville’, in *Les Campagnes hallucinées*, 1893. Geciteerd door Hans-Joachim Lope, ‘Émile Verhaeren – poète de la ville’ in Peter-Eckhard Knabe (éd.) e.a., *Émile Verhaeren*, Bruxelles, Éditions de l’Université de Bruxelles, 1984, p. 24.

["wildernis", "hel"]	paradijs
kruising van sociale klassen	
zedenedervend ["poel des verderfs"] werkelijkheid	zedeverheffend droom
beschaafd	onbeschaafd
verleidelijk ["vrouw", "godin"]	saai

Figuur 1 naar Kemperink 2000A: 84

Wie zich in de stad vestigt, raakt al snel elke notie van wat er buiten de stadswallen ligt kwijt. Men leeft er in een gesloten wereld. Deze geslotenheid is vergelijkbaar met die van een graf, zoals Eleazar, het hoofdpersonage uit Herman Heijermans *Diamantstad* (1904) opmerkt: '[...] er is geen groen en geen zón – mensen als wij sterven in 't graf van de huizen' (Heijermans, 1922: 31). Overall in de vuile stad krioelt de dood, de natuur is volledig geperverteerd. Zo wordt Eleazar misselijk wanneer hij bij een gracht staat. Van helder water is er geen sprake meer, de gracht is hier letterlijk een poel van verderf geworden:

Zieker, met opstijgende weeën, gloeiing in hoofd, nek en borst, stutte hij de kin op de handen, keek naar het water aan z'n voeten, dat log was van rotsels met moeilijk-opdobberende bellen. Er lagen roerloze klitten aardappelschillen, hoepels en loof, - er tusschen drollen en stroken, en 't glimmig-hol kring van een hond. (Heijermans 1922: 59)

Bovendien wordt de gesloten, benauwde stad bewoond door een massa arme arbeiders. Door hun rampzalige financiële situatie kunnen ze niet anders dan in verstikkende krotwoningen hun toevlucht zoeken. Daar heerst vaak een chronisch gebrek aan hygiëne. De benepen ruimte brengt eveneens zedenbederf met zich mee. Iedereen zit dicht bij elkaar, wat al gauw aanleiding geeft tot incest of verkrachting. Bovendien is prostitutie er schering en inslag. Voor armere vrouwen kon alleen de prostitutie nog soelaas brengen in hun uitzichtloze situatie. Maar men kan eveneens de typische *femme fatale* aantreffen in de stad. Zij verleidt niet uit armoede, maar uit lust en hebzucht.

De stad is dus een gesloten plaats waar armoede, dood en seks samenkomen. Ze kan daarom beschouwd worden als een soort onderwereld, een plaats waar Eros en Thanatos verenigd zijn. Het is geen toeval dat de stad vaak gekarakteriseerd wordt door de kleuren rood en zwart, die direct met Eros en Thanatos combineerbaar zijn:

De kleuren zwart en rood waarin de auteurs de stad schilderen, onderstrepen niet alleen de voorstelling van de lijdende stad, [...] maar ook die van de geseksualiseerde stad. Dat vurige rood is ook de kleur van de zinnelijke hartstocht en het zwart de kleur van de zonde. (Kemperink 2001: 60)

Daarenboven lijkt de stad niet alleen op een onderwereld, ze staat er ook in directe verbinding mee. Zo lijkt de rook uit de fabrieksschouw in *Diamantstad* rechtstreeks uit de onderwereld afkomstig te zijn: ‘Als een reuzenknots, was de cylinderschoorsteen in den grond gedreund, een massale, slank-lijnende speer, hoog boven de fabriekzwaarte bruine roet-boeren gupend, *braking die uit de aarde zelf scheen te walmen*’ (Heijermans 1922: 108) [mijn cursivering, S.V.]. Een expliciete hellevaart is terug te vinden in het symbolistische sprookje *Psyche* (1898) van Louis Couperus. Daarin moet Psyche voor haar oudere zus Emeraldalda als boetedoening afdalen naar de onderwereld om het ‘Juwel van Mysterie’ te gaan halen. Niet toevallig bevindt de toegang tot de onderwereld zich in de versterkte stenen burcht – een stad in verkleinde vorm – van Emeraldalda:

Psyche ijde met jubelende kreet langs de terrassen, de tinnen, de wallen, trad binnen het slot en daalde de trappen af. Lager en lager daalde zij; zij daalde lager dan de grafgewelven, en toen zij ze voorbijging, wierp zij een kus in de richting, waar de oude koning begraven lag... Zij daalde nog lager en toch hoorde zij boven ratelen den donder, en het kasteel scheen in zijn vesten te dreunen. (Couperus 1898: hoofdstuk XIII, URL)

De onderwereld en de stad zijn nauw met elkaar verbonden: Psyche hoeft maar de trappen af te dalen en ze komt al meteen de grafgewelven tegen. De stad heeft dus de onderwereld in zich, als een soort *mise en abyme*.

De tocht naar de onderwereld wordt vaak gecombineerd met het Orpheus-motief. Zo is Hugues Viane in *Bruges-la-Morte* een soort Orpheus, die in het onheilspellende Brugge zijn gestorven geliefde weerspiegeld ziet in het water en haar stem hoort in het luiden van de klokken. Brugge is een dode stad, waarin zijn overleden vrouw als Euridyce rondwaart. In de schilderkunst van het fin de siècle werd Orpheus¹⁵ eveneens gethematiseerd. Een voorbeeld daarvan is het schilderij *Orphée* (1885) van Alexandre Séon.¹⁶

In het algemeen kan dit helse stadsbeeld ingedeeld worden bij een ‘géo-morphologie centripète’ (Gullentops 1994: 28). De stad slurpt alles op, ze is een bundeling van negatieve krachten, van Eros en Thanatos. Ze is een monster dat haar inwoners verstikt. Het vredige

¹⁵ Bovendien kon Orpheus een symbolisch figuur zijn voor poëtische opvattingen van schrijvers uit het fin de siècle. Ik denk dan vooral aan de poëtica van Mallarmé (zie Dresden 1980: 130). In die zin is hij verwant met Harry Mulisch.

¹⁶ Zie bijlagen

platteland fungeert hoofdzakelijk als tegenpool van deze stad. Bovendien wordt het platteland voortdurend bedreigd door de negatieve invloed van de stad. Zo kan de industrialisering tot het platteland doordringen. De natuur wordt dan in zekere zin ‘meegeleurd’ door de negatieve invloed van de stad. Een voorbeeld hiervan is de roman *De teleurgang van de waterhoek* (1927) van Stijn Streuvels. Het harmonieuze platteland wordt er compleet verdrongen door de stad.

Toch is het stadsbeeld niet alleen negatief geladen. Hiermee ben ik aanbeland bij een derde aspect van het stadsbeeld van het fin de siècle, namelijk bij de vredige, oude stad.

2.1.3 De vredige oude stad

De vredige oude stad komt in verhouding veel minder voor in de fin de siècle-literatuur dan haar negatieve tegenhanger. Vaak krijgt de lezer er slechts een glimp van te zien. In *Diamantstad* van Heijermans bijvoorbeeld ontdekt Eleazar in de vuile, drukke stad Amsterdam plots een plek waar hij even tot rust kan komen: ‘Hiér deed ’t aan als de rust van ’n dorp, van ’n glunderig dorp, met zonneplas-wegjes en koeien zwaar-trappend in wei. Hier kon je effen ademen. Hier zag je lucht en wolkjes boven, tusschen de grachtgevels – benèe in ’t water, nog eens en nog eens’ (Heijermans 1922: 61-62).

De positieve kenmerken die normaal gezien aan het platteland worden toegeschreven, zijn terug te vinden in de oude stadsdelen. De oude stad en het platteland vervullen dus min of meer dezelfde functie: het zijn de positieve tegenhangers van de helse grootstad. Ze dienen als rustpunt en vluchtweg, het zijn plaatsen waar je weg kan dromen. Bovendien ‘worden beide ingezet in eenzelfde moderniteitsoffensief’ (Kemperink 2001: 69). De verheerlijking van de oude stad en van het platteland gaat samen met een conservatieve reflex, namelijk het behoud van de authentieke, niet-geïndustrialiseerde stad. Aan het einde van de negentiende eeuw waren er een heel wat architecturale veranderingen op til, onder andere in Amsterdam. Vele schrijvers betreurden dit en wilden het oude stadsbeeld behouden. Kemperink haalt als voorbeeld de schilder Jan Veth aan, die in 1901 de brochure *Stedenschennis* uitbrengt: ‘In een gloedvol betoog prees hij het oude Amsterdam om haar schoonheid en uitte hij de vrees dat het parvenu-element in de vorm van smakeloze nieuwbouw de overhand zou krijgen en zo het oude stadsbeeld voor altijd zou verminken’ (Kemperink 2001: 70). De nieuwbouw en de industrialisering worden als een bedreiging ervaren. Ook in *Diamantstad* wordt dit geproblematiseerd. Wanneer Eleazar op bezoek is bij Eitje, de zieke dochter van zijn vriend Juda, merkt hij dat het meisje geniet van enkele zonnestrallen die in de donkere kamer

binnenkomen. De bouw van een nieuw complex in de buurt dreigt haar dit voorgoed te ontzeggen:

As de dooi deurgaat – is 't weg – krijge we 'n muur tweemaal zo hoog as 'r gewees is. 'k Wou dad-'t gong vrieze, zoo hãrd, maande en maande. – In twee dage zijn ze d'r – 'k hei 't geteld – d'r komme telkes acht lage [stenen, S.V.] en tweemaal acht zijne zestien – dan blijft 's avonds 't gordijn weer neer – is 't uit met de pret [...]
(Heijermans 1922: 211)

De oude stad lijkt hier dus het onderspit te moeten delven voor de modernisering. De rust en de open lucht worden er verdrongen. Daarenboven kenmerkt de architectuur van de oude stad zich door alles wat nog een authentieke schoonheid bezit: kerken, pleinen en parken. Het is er even wijd als op het platteland. De oude stad wordt expliciet gekarakteriseerd als een open ruimte met frisse lucht, terwijl de verderfelijke stad gesloten en verstikkend is. Bovendien wordt de oude stad vaak gezien als het resultaat van een 'natuurlijke' groei, zoals blijkt uit de visie van de architecten van toen:

Die benadering van de oude stad en het plein spoort met de visie van eind-negentiende-eeuwse architecten zoals H.P. Berlage. Ook zij keken met een nostalgische, liefdevolle blik naar de oude delen van de stad en ook zij beschouwden het plein als het hart van waaruit de rest van de stad organisch was ontstaan.
(Kemperink 2001: 71)

Dit sluit aan bij de karakterisering van de moderne stad die vaak als onnatuurlijk en artificieel beschreven werd. De oude stad blijkt nog maar eens de tegenpool te zijn.

Aan de andere kant is er haast geen leven te bespeuren in de oude stad: net als op het platteland is het er saai. Om even uit te rusten zijn de oude stad en het platteland ideaal, maar wie er langer blijft gaat zich al gauw vervelen. Gullentops plaatst dit stadsbeeld bij een 'geomorphologie statique' (Gullentops 1994: 29). In die zin kunnen deze steden een doods karakter krijgen, maar van een heel andere orde dan de verderfelijke stad. Het gaat hier veeleer over een vorm van lethargie die men gewaarwordt in een 'verstilde' stad.

2.2 Het stadsbeeld in het hedendaagse corpus

2.2.1 Louis Ferron – *Tinpest*

De stad Wenen speelt in deze roman een zeer belangrijke rol. Ze vertegenwoordigt de vergane glorie van het Habsburgse rijk, van de dubbelmonarchie Oostenrijk-Hongarije. Van industrialisering is in dit stadsbeeld echter geen sprake. Wel wordt het verval van de stad sterk in de verf gezet, wat erop wijst dat Wenen zijn *grandeur* verloren heeft en dringend aan modernisering toe is: ‘Er kantelde iets weg achter de horizon. Iets met groen geoxideerde koepels en rijk gedecoreerde gevels’ (Ferron 1997: 7). Dit lijkt op een toekomstvisie waarin het oude Wenen gesloopt wordt. Hoewel Wenen hier dus een oude stad is, wordt ze hoegenaamd niet als vredig afgeschilderd. Net als in Ferrons *Turkenvespers* (1977) wordt het oude Wenen veeleer beschreven als een oord van verderf, in die zin sluit ze aan bij de slechte, verderfelijke fin de siècle-stad.

In de eerste plaats is Wenen hier een gesloten ruimte waarin de buitenwereld amper kan doordringen. De stad lijkt zich onder een stolp te bevinden: ‘Regen was in geen weken gevallen en de poestawinden hadden zich al maandenlang in een bewegingloos kordon rond de stad gelegd’ (Ferron 1997: 9). Ook de nauwe steegjes zijn nogal beklemmend: ‘Geen sprankje licht heeft in die straat ooit het plaveisel bereikt’ (Ferron 1997: 10). Bovendien loopt het hoofdpersonage, Lauersperg, doelloos rond in de stad, niet echt als een flaneur, maar veeleer als iemand die zich laat overmannen door het stadsgewoel: ‘Voor hij aan zijn dwaaltocht door de stad was begonnen had het leven er heel wat doelgerichter uitgezien’ (Ferron 1997: 12). Hij laat zich dus wel ‘encanailleren’ met het stadsvolk, hij slaagt er niet in om afstand te bewaren. In de Seitenstettegasse heeft hij namelijk seks met een joods hoertje van lagere afkomst. Die straat behelst dus deels de ‘Eros’-component van de stad. Ook Thanatos is niet ver weg. Lauersperg daalt namelijk samen met een ander joods meisje af naar de crypten, naar de onderwereld. Zijn bedoeling is een niet mis te verstane combinatie van Eros en Thanatos: ‘Dat denk ik ook, mijn lieve kind en, geloof me, er is geen plek waar je rustiger... ik bedoel, het is er nog aangenaam koel ook’ (Ferron 1997: 17-18).

Dit ondergrondse uitstapje zal Lauersperg niet in dank worden afgenomen. Hij wordt met een strafbataljon uit Wenen verbannen. Maar eigenlijk vindt hij het niet zo erg om de stad te verlaten, aangezien hij zich in Wenen stierlijk verveelt: ‘“Hier word je toch gek van?” Hij maakte een weids gebaar naar het park.’ (Ferron 1997: 21). Het vredige park, waar je normaal gezien tot rust komt, maakt zijn irritatie alleen maar groter. Lauersperg wordt overgeplaatst

naar een nogal geheimzinnige locatie. Daarvoor moet hij eerst een lange zeereis ondernemen met zijn strafbataljon. Het lijkt wel of Lauersperg, na zijn afdaling in de onderwereld, een nieuw leven moet beginnen met de zeereis als een soort prenatale periode: ‘Deinend als zo’n zesentwintig jaar geleden, maar dan anders. De vooruitzichten, de geborgenheid ook. Niet dat hij zich ook maar iets uit zijn prenatale periode kon herinneren’ (Ferron 1997: 34). Hij wordt tijdens de tocht herhaaldelijk herinnerd aan zijn geboorte en aan zijn moeder: ‘Lekker gevoel trouwens, dat getrek aan je laarzen. Alweer: die flarden uit een ver verleden. [...] Alweer zijn moeder. Haar blanke, slanke, in mitaines gestoken vingers rond zijn stiefelettes’ (Ferron 1997: 38). Het getrek aan zijn laarzen verwijst uiteraard naar de geboorte, met de baby in stuitligging. Bovendien wordt het schip zelf vergeleken met de baarmoeder: ‘Hij lag ruggelings en volkomen naakt in zijn bovenkooi en tuurde, met zijn kin op het borstbeen gedrukt, over zijn geslachtsdeel heen door de patrijspoort, naar het onbestemde gebied waar de zee in de lucht moest overgaan’ (Ferron 1997: 34-35).

Ironisch genoeg betekent de reis echter geen overgang naar een nieuw leven, maar naar de dood. Ze komen namelijk terecht in de versterkte burcht Bir el Seid, in het midden van de woestijn. Deze plaats vertegenwoordigt zo mogelijk nog beter de poel van verderf dan de stad Wenen, hier vindt hij ‘de dood zoals hij woedde onder het tin, het volop levende bedrijf van het verval’ (Ferron 1997: 51). Kortom, wie eens afgedaald is naar de onderwereld – de crypten in Wenen – is gedoemd om er te blijven en zinkt alleen nog maar dieper. Lauersperg kan in die zin beschouwd worden als een moderne Orpheus die met zijn schip afdaald naar de onderwereld. Het water van de zee blijkt geen vruchtwater te zijn, maar veeleer het water van de Styx die hem naar de onderwereld gevoerd heeft. Deze onderwereld wordt onmiskenbaar bevolkt door de doden in hun meest gedrochtelijke vorm:

Een ordeloze hoop arm- en beenstompen, onbeholpen in elkaar gezette protheses, gerooide gebitten, lege oogkassen, aangevreten oren, iriserende lappen huid; op onverwachte momenten samenklonterend tot mensachtige wezens die nu eens de gedaante aannamen van oude man of vrouw die je een mand half vergane vruchten voorhielden, of die van een kind dat bedelend zijn arm uitstekte. (Ferron 1997: 51-52)

Over het ontstaan van het fort bestaan enkele legenden, zoals die van Lilith, die ik al besprak in het vorige hoofdstuk. Dat maakt het fort alleen maar mysterieuzer, uiteindelijk weet niemand waar het echt vandaan komt en lijkt het wel een afvalput van het verleden: ‘Zo moeten er vele generaties geiten en schapen op de binnenplaats hebben vertoefd, aangezien deze overdekt was met een tot basalt verharde laag uitwerpselen waaruit hier en daar iriserend witte kinnebakken, dijbenen en andere knoken staken’ (Ferron 1997: 82). Deze binnenplaats

wordt dan ook door het personage Muliar ‘Golgotha’ genoemd (idem). Verder heerst er in het fort heel wat zedelijke ontucht, de hoeren van het schip bevinden zich namelijk eveneens in het fort: ‘Ook voor hen moest de reis met De Fiume een reis naar een tegenwereld hebben betekend’ (Ferron 1997: 94). Eros en Thanatos vieren hier hoogtij. Toch wordt het fort wat zijn architectuur betreft ironisch genoeg vergeleken met een klooster, een heilige plaats die normaal thuishoort in het stadsbeeld van de ‘oude stad’: ‘Het fort had iets weg van een klooster. Rond de rechthoekige binnenplaats liep een galerij waarachter zich de verschillende manschappenverblijven, provisiekamers, het tuighuis, de dierenverblijven en munitiedepots bevonden’ (Ferron 1997: 85). Ferron buigt hier dus een ‘vredig’ stadsonderdeel, het klooster, om tot een hels stadsonderdeel.

Het ‘platteland’ – hier de woestijn – buiten de muren van de burcht fungeert niet meteen als tegenpool. Het is een ‘roestbruine vlakte’ (Ferron 1997: 83), een ‘vacuüm’ (Ferron 1997: 84). De woestijn straalt geen rust uit: het zicht erop ontregelt de personages nog meer. Ze gaan de vlakte als het ware ‘invullen’ met hun eigen gedachten: ‘Beide waren, zo begreep Lauersperg, koortsachtig op zoek naar een gespreksonderwerp dat de leegte kon vullen die zich voor hen uitstreckte’ (Ferron 1997: 84). Bovendien bundelen deze waanbeelden over de woestijn eveneens Eros en Thanatos. Zo heeft Lauersperg hallucinaties over castratie door een gier:

Onder hem, op nog geen drie meter afstand van de buitenmuur van het fort lag ruggelings en met gespreide benen een KuK-infanterist. [...] Tussen zijn dijen stond, de poten stevig in de bebloede grond geplant en de vleugels half gespreid, een gier met krachtige, peristaltische bewegingen van zijn lange, veerloze nek in een bloedig gat te prikken en te sjoeren. (Ferron 1997: 98)

Het ‘platteland’ ligt hier dus in het verlengde van de verderfelijke burcht, de verkleinde stad. De woestijn wordt niet gecontrasteerd met de sfeer in het fort. De ruimte buiten de muren brengt geen kalmering, integendeel: de woestijn maakt de waanzin alleen maar groter. Bovendien wordt de woestijnvlakte in een van Meinrads waanbeelden in zekere zin geïndustrialiseerd: ‘[...] maar wat hij zag was niets anders dan het in de hitte trillende rotsplateau waarop hij misschien wel een stalen steigerconstructie had kunnen waarnemen als hij dat gewild zou hebben [...]’ (Ferron 1997: 106). De woestijn *an sich* fungeert eveneens als een metafoor voor de industrialisering: ‘Als een razende epidemie had de mechanisatie door de mens de wereld in een woestijn veranderd’ (Ferron 1997: 159). Kortom, het ‘platteland’ veroorzaakt evenveel chaos als het fort. Eros en Thanatos komen er samen.

2.2.2 Hafid Bouazza – *Momo*

De rol van de stad is hier zeer beperkt, ik ga er daarom slechts kort op in. Het verhaal speelt zich af in het dorp Herfsthoven. Dit is een vrij rustig dorp dat goed aansluit bij de landelijke omgeving, het is in harmonie met de natuur. In die zin lijkt Herfsthoven op een oude, vredige stad: ‘tussen twee dijken, tussen moer en molen, onder de waterspiegel’ (Bouazza 1998: 14) Het dorp is eveneens erg saai, er gebeurt haast niets. Herfsthoven wordt dan ook beschreven als ‘een al te rustige plaats’ (Bouazza 1998: 12). De inwoners – zoals Momo’s ouders – zijn nogal kleinburgerlijk en braaf: ‘Een rustig dorpje, dit, ons Herfsthoven, waar de bezigheid van mensen vooral lijkt te bestaan uit het betreden van huizen [...]’ (Bouazza 1998: 11) .

In deze landelijke omgeving, ‘in de slaapkamer van deze flat, in het groen dat de zon door het wimperend lommer buiten naar binnen filterde’ (Bouazza 1998: 12) wordt Momo geboren. Bovendien is de natuur voor hem de ideale plaats om weg te dromen. Zijn dromen en zijn waarnemingen van de natuur vloeien dan ook moeiteloos in elkaar over:

Nu zachtjes treden, behoedzaam wringen door het gewarte van takken en boa’s van bladeren, goud en appelgroen en wit-grijs en schaduw: lommerruis, loverruis, nat gebruis, lommerritsel, lofgesuis, gebroken stralen, schichtgespartel in een net van bladenwarreling. (Bouazza 1998: 41)

Kortom, het platteland en de droomwereld van Momo versmelten. Momo’s zintuiglijke waarnemingen van de natuur functioneren eigenlijk als Baudelaires ‘correspondances’ (Dresden 1980: 13): ze vormen bruggen naar een hogere, metafysische wereld. Ik kom hier in het volgende hoofdstuk uitgebreid op terug. De ‘nachtmerrie’-achtige helse stad is volledig afwezig en wordt ook niet gebruikt als contrast met de oude stad of met het platteland.

2.2.3 Thomas Rosenboom – *Publieke werken*

De stad

De stad Amsterdam staat in het teken van de vernieuwing. De vioolmaker Vedder constateert dat het oude stadsbeeld van Amsterdam dreigt te verdwijnen door de industrialisering en architecturale ingrepen: ‘Wanneer Vedder nu uit zijn raam keek zag hij geen water, boten of steigers meer, alleen maar het Centraal Station [...] en nog wat verder naar links de verhoogde spoordijk, waar alleen de masten en schoorstenen van de grote zeeschepen aan de nieuwe kade nog boven uitstaken’ (Rosenboom 2008: 49). Zijn uitzicht aan de Texelkaai dreigt te verdwijnen. De kracht van de moderniteit neemt alleen maar toe en zorgt ervoor dat Vedder de heraanleg van de stad als een soort Apocalyps ervaart: ‘“Publieke Werken...!”

hijgde hij, terwijl de hemel rood werd, en het was alsof alles wat er in de stad fout ging in die twee woorden besloten lag' (Rosenboom 2008: 61). Vedder probeert zelf ook invloed uit te oefenen op de heraanleg van de stad door onder het pseudoniem 'Veritas' pamflettistische artikelen te schrijven in de krant. Hierdoor beschouwt hij zichzelf als een ware architectonische kenner, vooral wat de stadslocaties betreft:

Met betrekking tot het volksvervoer tussen de westelijke stadsuitbreiding en het werk in de binnenstad, een afstand te groot om nog te lopen, bepleitte Veritas een geheel nieuwe verkeersader over de daartoe te dempen Rozengracht. [...] Het was zijn meest succesvolle stuk, een paar jaar later kwam de westradiaal daadwerkelijk in de gemeenteraad, maar niemand die toen nog wist dat Veritas er als eerste over geschreven had. (Rosenboom 2008: 51)

Vedders houding ten opzichte van de industrialisering is zeer dubbelzinnig: enerzijds klaagt hij het verdwijnen van het oude stadsbeeld aan, maar anderzijds is hij vol bewondering voor Amsterdam dat zich geleidelijk ontpopt tot een ware grootstad. Samen met zijn pleegzoon Theo vergaapt hij zich aan de pracht en praal van de stad die haar grenzen openstelt voor de grootheden der aarde: 'ze hadden Sarah Bernhardt gezien op het balkon van het Doelen Hotel, en als er bij het Amstel Hotel een industriemagnaat als Rockefeller aankwam [...] dan stonden ze in de kijkende menigte om die heerlijke sensatie van de rijkdom en de roem te ervaren' (Rosenboom 2008: 62).

Zijn ambigue houding neemt exponentieel toe wanneer hij verneemt dat zijn huis verkocht en gesloopt moet worden om plaats te maken voor een gloednieuw hotel, het Hotel Victoria. Hij laat zich maar al te graag overdonderen door de grootsheid van het project, dat ook voor hemzelf financiële voordelen kan hebben. Wanneer hij het project van de hotelbouw in de krant verneemt, lijkt hij wel Lazarus die opstaat uit de dood: 'Zonder nog te bewegen bleef hij zo zitten, tot zijn hoofd begon te schudden en hij zich schoksgewijs iets oprichtte – hij leek op een dode die tot leven komt' (Rosenboom 2008: 64). Maar bij het zien van de concrete plannen van het nieuwe hotel ervaart hij vooral angst:

Vooroverbuigend lei Vedder zijn vel op de salontafel, en onmiddellijk joeg de afgebeelde grandeur hem een rilling over de rug [...] even duizelde het hem, alsof hij in een spiegel keek die wel de kamer rondom terugkaatste, maar niet zijn gezicht, toen boog hij zich nog dieper voorover. (Rosenboom 2008: 83).

Doordat het huis van Vedder nu in een bouwproject betrokken wordt, voelt Vedder zich een soort bouwmeester die belangrijk is voor het stadsbeeld. Hij zal proberen zoveel mogelijk munt te slaan uit de situatie. Wat Vedder met het beoogde geld wil doen, weet hij zelf niet helemaal. Het liefst zou hij zichzelf vertegenwoordigd willen zien in de stad:

Een oude droom van me, ja, zo ging die: ik had twee overstaande huizen gekocht, de achtertuinen grensden aan elkaar... ik sloopte ze, en maakte er een weg van, met trottoirs en een lantaarnpaal, de "Vedderstraat"... De mensen zouden door mij heen lopen... Om wat particulier was publiek te maken...ik zou zelf publiek zijn geworden... (Rosenboom 2008: 341)

Maar terwijl de andere bewoners na de verkoop van hun huizen langzamerhand wegtrekken, blijft Vedder alleen achter. De huizen worden onherroepelijk gesloopt voor het bouwproject, waardoor Vedder stilaan krankzinnig lijkt te worden. Het lawaai is onhoudbaar:

Vanaf de zijrand van zijn platte dak sloeg hij de onstuitbare afbraak beneden in de diepte dan gade, huiverend, zonder weerstand meer aan zijn uitgeputte, toch rusteloze zenuwen – hij sliep niet meer, het nimmer aflatende geraas van brekend hout en neerstortend puin hield hem wakker tot de dageraad. Toen met de aantasting van zijn zenuwen ook zijn zelfbeheersing afnam, begon hij steeds vaker ook 's nachts naar buiten te klimmen. (Rosenboom 2008: 369-370)

Dit citaat waarin Vedder de veranderende omgeving naast zich beschouwt, doet sterk denken aan de besproken passage van Heijermans' *Diamantstad* waarin de zieke Eitje de werken aan het gebouw naast haar verafschuwt. De stad gunt haar inwoners geen rust. Het verschil is natuurlijk dat Vedder hier min of meer zelf voor gekozen heeft.

De bouw van het hotel komt na de sloop in snel tempo op gang. Wanneer Vedder ten einde raad zijn vraagprijs verlaagt, is dat tevergeefs. De hotelonderneming heeft namelijk besloten om de huizen van Vedder en Carstens in het Victoria Hotel zelf te incorporeren: 'Wij bouwen om u heen' (Rosenboom 2008: 462). Hierdoor wordt Vedder opgesloten in de stad, het hotel 'omarmt' als het ware zijn huis. De stad heeft hier dus letterlijk tentakels zoals de 'tentaculaire' stad uit het fin de siècle. Voor Vedder betekent dat het einde van zijn plannen: 'het was alsof hijzelf instortte nu zijn huis zou blijven staan' (Rosenboom 2008: 463). Bovendien krijgt Vedder de publieke opinie tegen zich, hij wordt er nu zelf van beschuldigd het stadsbeeld te schenden, onder andere door zijn medepseudonimist E. Nigma die in de krant Vedders pseudoniem 'Veritas' onthult. De opening van Hotel Victoria leidt tot een culminatie van de heisa over Vedders huis. Hij wordt het mikpunt van het joelende volk dat een spandoek op zijn huis bevestigt waarop te lezen staat 'Veritas = Vedder, Steden-bederver' (Rosenboom 2008: 475). Verward door het volk en door zijn eigen waanbeelden stort Vedder met dit spandoek van zijn dak naar beneden. De stad heeft gewonnen.

Het platteland

Wanneer Vedder op bezoek gaat bij zijn neef Anijs in het dorp Hoogeveen, in Drenthe, betekent dat voor hem een confrontatie met het platteland. Anijs is dan ook bang dat zijn neef uit de grootstad zich laatdunkend zal uitlaten over deze plattelandsomgeving. De wandeling van het station naar Anijs' huis wordt door Anijs als een soort beproeving ervaren:

[...] Anijs had zich voorgenomen het wandelpad door het houtbos te nemen, aangezien iemand uit Amsterdam de natuur wel zou weten te waarderen – en als verdoofd [...] wees hij schuins het pleintje over naar het begin van het pad, te verdoofd van schaamte om zich nog met volle scherp te voor te kunnen stellen welke indruk al deze bomen, en straks als ze er langskwamen de mestlucht van de biggenteelt, en daarna dan nog de alomtegenwoordige turf wel niet maken moesten op het gemoed van iemand uit het Amsterdamse muzikleven [...] (Rosenboom 2008: 96-97)

Later blijkt deze vrees echter ongegrond te zijn: Vedder maakt geen enkele negatieve opmerking over de omgeving. De beschreven scène doet de geofende lezer onvermijdelijk denken aan 'Een onaangenaam mensch in den Haarlemmerhout' uit *Camera obscura* (1839) van Nicolaas Beets. Daarin wordt beschreven hoe een Amsterdamse neef van de verteller zich arrogant gedraagt wanneer hij op bezoek is in Haarlem, op het platteland zonder 'cultuur'. Deze neef, Nurks geheten, vindt het verschil tussen stad en platteland onoverbrugbaar en daarom kan hij de plattelandbewoners alleen maar beledigen, terwijl alle lof de Amsterdamse stedelingen toekomt.

In *Publieke werken* is dat niet het geval. Bovendien is het verschil tussen de stad en het platteland wel degelijk overbrugbaar. Zo is Hoogeveen in zekere mate ook geïndustrialiseerd: er is een turfstrooiselfabriek, een spoorlijn met station, een hotel, ... Het is net met het geïndustrialiseerde deel van het dorp dat zowel Vedder als Anijs geassocieerd worden: 'Anijs met de buik, Vedder met de borst naar voren, twee rokende heren met bolhoeden op, de ketels van één machine, één koppel, op weg naar een gemeenschappelijk doel' (Rosenboom 2008: 101).

Het 'echte' plattelandsgedeelte van het dorp is het veengebied, de armenwijk Elim. Hier heeft de industrialisering haar greep nog niet kunnen uitoefenen. Merkwaaardig genoeg wordt dat negatief beoordeeld: doordat het veengebied in zekere zin niet meegaat met de vooruitgang en dus primitief blijft, is het tot ondergang gedoemd: 'waarom zou Hoogeveen, opgekomen met het veen, er niet ook weer mee ten onder gaan?' (Rosenboom 2008: 117). Bovendien wordt de associatie met primitiviteit nog versterkt door het veengebied te beschrijven als een poel, een moeras dat de mens opzuigt:

[...] heel duidelijk rook hij het onmiskenbare moeraszweet, de zure zweem die van onderen uit de grond dampte en vervolgens van bovenaf werd samengeperst door de [...] drukkende ban van het vuur en rook [...] benauwd opeens haakte hij [=Anijs, S.V.] een vinger achter zijn boord [...] nu leek het wel alsof de uiterlijke omstandigheden naar binnen waren geslagen, en de nooit opgeheven voorlopigheid van het afwachten en geduld [...] een karaktereigenschap was geworden, een wilsverweking, de verstikkende onverschilligheid die als een deken over iedereen heen lag en waaronder de onkracht tenslotte vrij spel zou krijgen. (Rosenboom 2008: 151-152)

Het platteland heeft iets dreigends, er is geen harmonie. Anijs en Vedder willen de bewoners van Elim een beter onderkomen geven. Daarom organiseren ze een heuse volksverhuizing naar Amerika, naar ‘het Beloofde Land’ (Rosenboom 2008: 399). Wanneer de bewoners vertrokken zijn, is het veengebied doods en verlaten. De gelijkenis met de onderwereld lijkt des te groter, alleen de Eros-component is afwezig.

Alles wat niet meekon was de afgelopen weken op de omringende weekmarkten aan de man gebracht, van sommige hutten zelfs ook de deur of het raam, open holttes nu, de oogkassen waardoor de bultige bouwsels op het bovenveen hem als doodskoppen aanstaarden terwijl hij verderging langs het oliezwarte water van Elim – maar waarom nu zo droef *in morte*; had hij zijn mensen niet juist een nieuw leven geschonken? (Rosenboom 2008: 431)

Aan het einde zal het platteland nogmaals zijn echte gelaat aan Anijs laten zien. Die wordt namelijk ‘opgeslokt’ door het onheilspellende veengebied. De natuur laat zich van haar meest wrede kant zien: Anijs wordt aangevallen door een zwerm bijen en uiteindelijk komt hij in het water terecht:

[...] zo dan, in de houding van iemand die huilt, wankelde hij verder, terwijl het gegons nog aldoor aanzwol, terwijl hij nu ook in zijn oren gestoken werd, terwijl zijn losgelaten broek weer afzakte en zijn passen steeds kleiner werden, net zolang tot hij struikelde, misschien van zijn broek, misschien door de steile wallenkant, in ieder geval voorover het koude water van Elim in – maar hij voelde het niet, zijn hoofd bleef ondergedompeld in kokende olie, hij zwom in zoutzuur. (Rosenboom 2008: 438-439)

Het is opmerkelijk dat de destructieve kracht van de natuur hier beschreven wordt in termen van ‘cultuur’ die in verband staan met de industrialisering. Blijkbaar is het platteland even nefast als de stad.

2.2.4 Gerrit Komrij – *De klopgeest*

Ook dit verhaal speelt zich af in Amsterdam. Het hoofdpersonage Hector houdt ervan om als een echte dandy door de stad te wandelen: ‘Flaneren betekent tegelijk de benen en de ogen de kost geven’ (Komrij 2003: 13). Verder heeft hij het niet zo begrepen op de oude stadsdelen, maar bewondert hij liever de veranderende moderne stad: ‘Hier ben ik weg uit de zure lucht

en de kermisdolheid van de oude stad' (ibidem). Voor die moderne stad moet echter wel het ongerepte platteland wijken: 'Ik herinner me hier nog weilanden, polderhuisjes en molens. Nu zijn er brede straten met overal villa's. Er wordt nog altijd druk gebouwd. [...] Al deze bouwnijverheid ademt bij voorbaat een sfeer van ruimte, overzichtelijkheid en weelde' (ibidem). De nieuwe stad heeft niets beklemmends, je kan er vrij ademen en ze werkt inspirerend. Amsterdam lijkt de stad van de toekomst.

Toch woont Hector zelf in een niet al te fraai stadsdeel, namelijk in de Nes. Het is er overwegend beklemmend en donker:

De Nes mag het sieraad zijn van het uitgaansleven, een broeinest van vermaak, zonde en artisticeit, ze is en blijft een steeg. Ze sluit de wandelaars aan weerszijden in, ze doemt boven ons op, met blokkendozen van smalle deuren, blinde ruiten, stoepen en reclameborden. (Komrij 2003: 19)

Daardoor is de wisseling van de seizoenen er nauwelijks merkbaar: 'Ik weet in deze steeg alleen dat het zomer is door de namiddagloed die er blijft hangen. Winter moet het wel zijn als het water zich verzamelt in meer dan buitensporig grote plassen' (ibidem). Deze gesloten ruimte is typerend voor de stad als poel van verderf. Als keurige dandy moet hij er zich eveneens van vergewissen dat hij zich niet vuil maakt door het vocht van de gevels en de daken: 'Wandelen in de Nes betekent bokkensprongen maken om je lijf en kleren droog te houden' (Komrij 2003: 20).

De stad is dus een combinatie van verscheidene vigerende stadsbeelden uit het fin de siècle. Zo behoort de villa van mevrouw Bruyningh tot de 'oude' orde van de aristocratie. De overdadige decoratie van de gevel steekt af tegen het moderne deel van de stad:

Bij het verlaten van het pand kijk ik nog eens op naar de neoclassicistische gevel. Er is als decoratie een antieke gevelsteen ingemetseld, afkomstig uit een blijkbaar sinds lang afgebroken grachtenhuis. 'Het Fortuyn', staat erop. [...] Hier huist de rijkdom zonder smaak. Ik schud de oude tijden van me af. Ik stap over een nogal onhandig geplaatste versperring van een bouwbedrijf. Het nieuwe stadsdeel Zuid lacht me toe. (Komrij 2003: 37)

De stad wordt geladen door de tijdsgeest: behoud staat er lijnrecht tegenover vernieuwing. Overigens is Hectors houding tegenover de vernieuwing op het eerste gezicht paradoxaal: hij bewondert de nieuwe stadsgedeelten maar tegelijkertijd 'liggen [z]ijn hart en ziel in de duistere, bedompte Nes' (Komrij 2003: 56). Toch is het lelijke stadsgedeelte voor hem verbonden met het nieuwe: 'Ik droom misschien daarom zo graag van licht en ruimte omdat ik geen andere stoffering ken dan de verbrokkelde stenen van de Nes' (ibidem).

De moderne stad brengt echter niet alleen vernieuwing, maar ook criminaliteit met zich mee. De werven bieden een uitstekende schuilplaats voor misdadigers: ‘Er is veel ruimte om weg te komen en je te verbergen. Bouwputten, schuttingen en zandhopen, ze veranderen voortdurend van plaats, en dat maakt de politie onzeker’ (Komrij 2003: 80). Wanneer Hector op onderzoek uit gaat naar het gestolen collier van mevrouw Bruyningh, ontdekt hij dat de stad haar verborgen kanten heeft. Hij is ongewild getuige van een ondergronds circuit van misdaad en prostitutie. Hij ontdekt, in wat aanvankelijk op de praktijk van een collega-spiritist lijkt, een netwerk van verborgen ruimtes en valse deuren. Het netwerk lijkt op een systeem van Russische poppetjes; de ene ruimte verbergt steeds weer een andere: ‘Daarachter bevindt zich in werkelijkheid een tweede kamer’ (Komrij 2003: 195). De kamers zelf worden daarbij occulter: ‘Boven de vijf deuren zijn classicistische frontonnetjes getimmerd, alsof ze toegang bieden tot mysterieuze tempels’ (Komrij 2003: 196).

Hector besluit om nog meer te infiltreren in deze ‘onderwereld’: ‘Ik moet hier terugkomen als alles in vol bedrijf is. Ik moet het uur afwachten van de raven en van de verstekelingen van de nacht’ (Komrij 2003: 197). De ondergrondse ruimte blijkt uiteindelijk dienst te doen als kluis voor gestolen goederen: ‘Ik zie een groene brandkast met een cijferslot, half verscholen achter een van de kamerschermen’ (Komrij 2003: 197). Het dient eveneens als bordeel: ‘Er zitten twee, drie meisjes op de hartvormige stoeltjes en er zit een heel rijtje meisjes naast elkaar op de rode sofa langs de muur. Ze zijn allemaal niet ouder dan dertien, veertien’ (Komrij 2003: 199). Kortom, Hector heeft de ruimte ontmaskerd tot haar ware gedaante. Onder de oppervlakkige schoonheid van de stad schuilt een onderwereld van Eros en Thanatos.

Bovendien heeft de industrialisering de stad ingrijpend veranderd. Amsterdam lijkt op een gigantische machine waarvan de arbeiders de slaven zijn. De toenemende verpaupering in de stadswijken is een logisch gevolg: ‘Weet ik wel dat er hier in Amsterdam duizenden mensen in vochtige kelders wonen, slapend in kisten en kartonnen dozen, in een ondraaglijke stank [...]?’ (Komrij 2003: 48). De stad lijkt daardoor op een verstikkend monster dat iedereen in zijn greep houdt: ‘Mij bevangt het warme gevoel dat ik in een stad mag zijn die alles en iedereen omhelst en die de zonderlingste atomen in haar baan houdt. Ik vertoef in het middelpunt van de grote, almachtige, bemoederende poliep die ons allemaal verslindt’ (Komrij 2003: 103).

Met andere woorden, het stadsbeeld is dubbel. Aan de oppervlakte lijkt Amsterdam een nieuwe, veranderde stad. Hector staat vol bewondering voor de *grandeur* van de moderne en grootse gebouwen. Deze *grandeur* gaat echter ten koste van het platteland, net zoals de industrialisering ten koste gaat van het arme volk. Hector zelf woont in het lelijke deel van de stad, meer bepaald in de Nes. Maar wanneer hij dieper begint te graven, ontdekt hij een misdadige onderwereld van Eros en Thanatos. De stad is bijgevolg niet wat ze lijkt, ze heeft twee gezichten.

2.2.4 Paul Claes – *Sfinx*

In *Sfinx* is het stadsbeeld minder dubbelzinnig, aangezien de stad zich vooral van haar negatieve kant laat zien. Net zoals in *Tinpest* speelt het verhaal zich af in Wenen. Deze stad is ook hier een vertegenwoordigster van verval. Het is een oude, uitgeputte stad die bedreigd wordt door vreemde volkeren van buitenaf: ‘Wij, militairen, hadden de stadswallen nooit mogen laten slopen. Het oude Wenen is helemaal weg. Straks rijden de Turken weer onze stad in’ (Claes 2004: 26). Zover komt het echter niet. Het citaat lijkt wel een subtiële verwijzing te zijn naar Louis Ferrons *Turkenvespers* (1977). In die roman vallen de Turken het Wenen van het fin de siècle daadwerkelijk binnen.

Binnen de stad wonen de Von Löwens in een groot huis, dat min of meer functioneert als een stad in het klein. De villa wordt gekarakteriseerd door haar geslotenheid, het is een *huis clos*: ‘Hun eigen woning zag er minder luchtig uit dan het landhuis van haar zus: een sombere, statige, gesloten burcht, een onneembaar bolwerk van graniet [...]’ (Claes 2004: 32). In die zin doet het huis denken aan het versterkte fort uit *Tinpest*. Ook de stad is een gesloten ruimte, ondanks het feit dat de stadswallen er niet meer zijn. De stad lijkt op een serre die haar inwoners verstikt: ‘zij [=Elisabeth, S.V.] vond de hitte die de stad onder haar stolp verstikte zelfs te drukkend voor een siësta’ (Claes 2004: 63). Deze verstikkende en bedreigde stad wordt eveneens – zelfs zeer expliciet – met de onderwereld geassocieerd:

Op dit vroege uur leek Wenen een dodenstad. Alle boulevards en pleinen leken onwezenlijk verlaten. Alleen over het kanaal zweefden nevelige vormen. Onder de lichtstolp van een straatlantaarn zwaaide een lijkwitte vrouw met haar boa. Was ze dronken? Wenkte ze hem? (Claes 2004: 48)

Ook de pleinen, die normaal gezien in de oude fin de siècle-stad als positief ervaren worden, lijken hier deel uit te maken van de ‘dodenstad’. Hetzelfde geldt voor de boulevards: terwijl ze in de inspirerende stad een teken van *grandeur* zijn, worden ze hier in het negatieve

stadsbeeld betrokken. De positieve stadsbeelden worden omgebogen tot een verderfelijk stadsimago.

Dit principe is *mutatis mutandis* eveneens van kracht voor de villa Von Löwen. Binnen de muren van het kasteel bevindt zich namelijk een tuin. Binnen de ‘cultuur’ treft men een stukje ‘natuur’ aan. Maar de tuin is niet een plaats waar de bewoners tot rust komen, integendeel. De tuin is de plaats waar Sophie vermoord wordt door de partizanen die er zich in de struiken kunnen verschansen. Bovendien staat er in de tuin een paviljoen, een deel ‘cultuur’ zo men wil, met een onheilspellende indruk op Elisabeth:

Door het rode ossenoog boven de deur drong gedempt licht. Onder de lakenhoes dreigden de vier vergulde klauwen van een sofa. De afgebroken wijzers van de rococo pendule bleven het uur voorgoed schuldig aan de gewiekte tijdgod die niet langer met zijn zeis zwaaide. Op de schoorsteenmantel weerkaatste de bestofte spiegel haar gezicht niet. (Claes 2004: 69).

Het is een plaats die buiten de tijd lijkt te staan, waar de tijd niet geldt. Opvallend hierbij is dat de spiegel het gezicht van Elisabeth niet weerkaatst. Datzelfde beeld is te vinden in *Publieke werken*, wanneer Vedder naar de bouwplannen kijkt. Het lijkt er dus op dat de ruimte een boodschap heeft, namelijk dat de personages overwonnen zullen worden door de tijd. De ruimte kan weerstand bieden aan de tijd, de mens niet. Kortom, de spiegel fungeert min of meer als een *memento mori*.

Het paviljoen wordt gekenmerkt door een nefaste aantrekkingskracht: al het onheil wordt er gebundeld. Zo is het aan de ene kant de plaats waar zowel Egon als Carlotta overspel plegen en waar Elisabeth en Horst op het punt van een incestueus avontuurtje staan. Aan de andere kant vindt ook het gevecht tussen Egon en August daar plaats, met de dood van Egon tot gevolg. Voorts worden er wraakplannen gesmeed door Elisabeth en Horst om hun overspelige moeder en haar minnaar te vermoorden. Het verhaal lijkt wel een Griekse tragedie met het paviljoen als *lieu de crime* bij uitstek. Het is een gesloten ruimte, een kleine serre waar Eros en Thanatos duidelijk thuishoren. De tuin heeft hierbij geen zuiverende werking, hij is veeleer het masker van het paviljoen, aangezien hij verbergt wat er in het paviljoen gebeurt. Bijgevolg lijkt de tuin letterlijk en figuurlijk geïncorporeerd in het helse kasteel, met het paviljoen als toegang naar de onderwereld. Kortom, hier wordt de stad op het toneel gevoerd in al haar destructieve kracht. Noch de oude stad, noch de tuin hebben er enige positieve invloed.

3 Het wereldbeeld

3.1 Het wereldbeeld in het fin de siècle

3.1.1 Denkkaders in het fin de siècle

Mary Kemperink besluit haar lijvige bespreking *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle* (2001) met het onderstrepen van de dieperliggende denkkaders van het fin de siècle. Dat besluit wil ik in dit hoofdstuk als aanknopingspunt gebruiken. Kemperink onderscheidt vier ideologische denkkaders: de evolutiegedachte, de antimoderniteit, het verlangen naar het metafysische en het dualisme (Kemperink 2001: 343-345).

De evolutiegedachte komt op twee manieren tot uiting, namelijk door het geloof in degeneratie en regeneratie. Daardoor wordt het wereldbeeld gestuurd door biologische wetmatigheden. Opvallend daarbij is dat regeneratie haast altijd een metafysische dimensie krijgt, de mens evolueert tot een ‘hogere’ wezen. De antimoderniteit komt aan bod door protest tegen de industrialisering en de verstedelijking. Deze gedachte kwam al aan bod in mijn vorige hoofdstuk, namelijk door de afkeer van de grootstad en de verheerlijking van de oude stad en het platteland. Het verlangen naar het metafysische hangt daarmee samen, omdat antimoderniteit ook een reactie is tegen het materialistisch-wetenschappelijke wereldbeeld. Het metafysische werd onder andere gezocht door spiritisten en door schrijvers die geloofden in een ‘hogere’ wereld die bereikt kon worden door de zintuigen of door extatische ervaringen. Het dualisme heb ik reeds in de inleiding vermeld als essentieel voor het fin de siècle, alles kon namelijk positief of negatief ingevuld worden.

In dit hoofdstuk heb ik de vier denkkaders tot twee denkkaders herleid: het materialistische en het metafysische wereldbeeld. Het eerste deel handelt over de ‘harde’ realiteit aangezien ik de meer pessimistische kant van de evolutie – degeneratie – bespreek, samen met het determinisme en het materialistisch socialisme. De optimistische variant van de wetenschap – regeneratie – sluit mijns inziens veel meer aan bij een metafysische dimensie die ik in het tweede deel behandel. Daarbij hoort eveneens het utopisme dat ik beschouw als een meer metafysische vorm van het socialisme. Ook alternatieve zingeving zoals het spiritisme en het geloof in een bovenmenselijke werkelijkheid heb ik in het tweede deel ondergebracht.

3.1.2 Een materialistisch wereldbeeld

A. Degeneratieangst als sturende motor

Darwin zorgde in de negentiende eeuw voor een revolutie in het denken. Met zijn *The descent of man, and selection in relation to sex* (1871) gaf hij aanleiding tot nieuwe wetenschappelijke ideologieën. Zijn overtuiging dat de mens verwant is met het dier, leidde er immers toe dat wetenschappers zoals Lamarck en Morel de mens gingen opdelen in verschillende soorten. Daardoor zou de ene menssoort hoger staan op de evolutionaire ladder dan de andere. Opvallend is dat bestaande maatschappelijke verschillen op die manier een biologische lading kregen. Over het verschil tussen man en vrouw op basis van biologische kenmerken heb ik het reeds gehad in het eerste hoofdstuk. Ik ga nu wat dieper in op de verschillen tussen ras en stand.

Het degeneratieconcept is van fundamenteel belang om de wetenschappelijke ideologie van het fin de siècle te kunnen begrijpen. Het is vooral de Franse medicus Morel die deze theorie verspreid heeft met zijn *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (1857). Volgens hem waren er een aantal factoren die ervoor konden zorgen dat de mens degenerereert:

Hoe ontstaat die degeneratie nu in eerste instantie volgens hem? Door wat hij noemt “conditions dégénératives”, en die vormen een hele rij: vergiftiging door slecht voedsel en genotmiddelen, hongersnoden, epidemieën, het stadsleven, ongezond werk, een ongezond geografisch milieu, de industrie, armoede en slechte zeden. (Kemperink 2000B: 149)

Lamarck gaat nog een stap verder. Hij stelt namelijk dat niet-aangeboren eigenschappen ook erfelijk zijn (Kemperink 2000B: 147). Daardoor kunnen kenmerken die behoren tot het ‘milieu’ doorgegeven worden, iets wat voor de huidige wetenschap onaanvaardbaar is. Het principe van de natuurlijke selectie is bijgevolg heel belangrijk om degeneratie te voorkomen. Over die natuurlijke selectie bestaan twee visies (Kemperink 2001: 106). Aan de ene kant zagen wetenschappers zoals Darwin en Morel rasvermenging als een oplossing, als een middel om degeneratie tegen te gaan. Aan de andere kant wordt die visie rond 1900 in twijfel getrokken en wordt rasvermenging veeleer gezien als een oorzaak van degeneratie. In de literatuur van het fin de siècle stond het blanke, Arische ras het hoogst aangeschreven. Rasvermenging was onvermijdelijk synoniem voor degeneratie:

Ontaarding en bloedvermenging zouden hand in hand gaan. Dat kwam, was de redenering, omdat de minste eigenschap het bij vermenging steeds won van de betere.

Daardoor haalden verschillende rassen [...] elkaar bij vermenging onherroepelijk naar beneden. (Kemperink 2001: 106)

Bij de natuurlijke selectie hadden bijgevolg bepaalde ‘goede’ rassen de voorkeur. Het ligt voor de hand dat het eigen, Arische ras opgehemeld wordt, terwijl bijna alle vreemde rassen een negatieve connotatie meekrijgen. Het vertelstandpunt is vaak dat van het eigen ras, dat neerkijkt op de andere rassen: ‘De andere rassen worden maar zelden van binnenuit beschreven’ (Kemperink 2001: 79). De focalisatie is dus meestal extern.

Het waren vooral de rassen waarmee men in contact kwam – in Europa of in de Nederlands-Indische kolonie – die geproblematiseerd werden. Het zwarte ras komt daardoor in veel mindere mate ter sprake (Kemperink 2001: 80). De tegenstellingen tussen verschillende rassen zijn hoofdzakelijk tegenstellingen tussen Noord- en Zuid-Europa, tussen het Westen en het Oosten (Nederlands-Indië) en tegenstellingen met het joodse ras. Vooral de joden krijgen het hard te verduren. Zelfs in *Een liefde* van Van Deyssel zijn er antisemitische uitlatingen terug te vinden: ‘De heer de Stuwen [...] keek met de meeste aandacht naar het dooreen-griezelen van de joden in de rondte, daar al dat loopen en babbelen in de voortdurende opgewondenheid zijn belangstelling van Amsterdamsch burgerheer gaande maakte’ (Van Deyssel 1979: 74)¹⁷. In Heijermans’ *Diamantstad* wordt het joodse ras van binnenuit beschreven. Dit is vrij uitzonderlijk. Volgens Eleazar, het joodse hoofdpersonage, is de grootste fout van het joodse ras de zogenoemde ‘inteelt’, het sluiten van huwelijken binnen het eigen ras, dat tot degeneratie leidt. Hij verwijt zijn eigen volk dit oude gebruik:

[...] d’r koppelen onder mekaar – altijd onder mekaar – lang na de ghetto’s – ’t duitentrouwen van geloofsgenoten, neefies en nichten, met ’t gevolg van ontaarden en krankzinnigen – ’t smadelijke van ’t zich uitverkoren wanen – ’t schreeuwend-gemene om drank en spijzen van christenen als besmet te beschouwen en zooveel meer [...] (Heijermans 1922: 158)

Opvallend is dat deze passage getuigt van rassenhaat tegen het eigen joodse ras. Het lijkt alsof Eleazar de ideologie van de westerling heeft overgenomen. Voorts wordt de jood in het fin de siècle geassocieerd met het kapitalisme. Het beeld van de inhalige jood is een vaak gebruikt cliché. Zo wordt in *De kleine Johannes* (1887) van Frederik van Eeden Markus verweten ‘zo’n jood!’ (Van Eeden 1983: 130) te zijn wanneer hij geldelijke zaken wil regelen. Het racisme tegenover de joden gaat gepaard met afkeer van het kapitalisme.

¹⁷ p. 74 van het eerste deel.

De inlanders van Nederlands-Indië komen eveneens vaak aan bod in de fin de siècle-literatuur. De perceptie van de Indiërs is veel minder negatief dan die van de joden. Indiërs worden haast altijd geassocieerd met het exotische, met het sensuele. Ze hebben een mysterieuze schoonheid en maken op een occulte manier gebruik van de natuurkrachten. Daardoor worden ze gevreesd door de ‘nuchtere’ westerlingen: ‘Tegelijk geeft deze duistere kracht de Nederlanders met al hun kolonialistische machtsvertoon een ongemakkelijk gevoel van onveiligheid’ (Kemperink 2001: 87). Dit gevoel van onveiligheid wordt uitgebreid gethematiseerd in *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus. West en Oost staan in die roman lijnrecht tegenover elkaar. Verder zijn de Indiërs ‘primitiever’ dan het westerse ras, maar op een positieve manier: de oosterling is ‘natuurlijker’ en ‘krachtiger’ dan de westerling. Ook dit wordt door de westerling als bedreigend ervaren. Deze bedreiging wordt gevoeld door het degeneratieconcept: ‘Uit deze interpretatie spreekt de angst voor de degeneratie van het eigen westerse ras, een angst die door de gespannen koloniale verhoudingen nog eens wordt aangewakkerd’ (Kemperink 2001: 87).

Verder is er een Noord/Zuid-tegenstelling, tussen ‘Germanen’ en ‘Romanen’ (Kemperink 2001: 93). Net zoals de Indiërs zijn de zuiderse types sensueler en warmbloediger dan de noordelijke. Het sensuele kan daardoor soms aanleunen bij het perverse, vooral de Fransen moeten het daarbij ontgelden. Het beeld van Parijs als stad van verderf bij uitstek sluit daar prima bij aan. Doordat de seksuele, ‘dierlijke’ driften bij de zuiderling dominanter lijken te zijn dan bij de noorderlingen, wordt de zuiderling impliciet op een lager evolutionair niveau geplaatst. Er is echter geen sprake van afkeer, zoals bij de joden, of van angst, zoals bij de Indiërs.

Binnen het eigen ras zijn er eveneens verschillen. Hierbij is het essentieel om klasse van stand te onderscheiden:

Klasse is een economische rang op basis van eigendom en daarmee ook iets objectief traceerbaars. Stand daarentegen staat in principe los van bezit. Stand is in theorie verbonden aan geboorte, en in de praktijk aan een geniepig soort van *je ne sais quoi* dat zich toont in een bepaalde levensstijl. Je hebt het of je hebt het niet. Je kunt arm zijn, maar tegelijk een *lady*. (Kemperink 2000B: 136)

Het begrip ‘stand’ is dus zeer subjectief en lijkt in zekere zin biologisch gekleurd: fysieke kenmerken bepalen de indeling. Zo lijkt de aristocratie uiterlijk verfijnder dan het lompe gewone volk. Stand is dus bijna letterlijk op iemands gezicht af te lezen. Deze opvatting maakt het mogelijk om *nouveaux riches* uit de burgerij te onderscheiden van de ‘echte’

aristocratie, immers: ‘Hoe dichterbij, des te groter de kans op vermenging en des te groter dus de noodzaak tot distantie’ (Kemperink 2000B: 137).

Het degeneratieconcept speelt eveneens een belangrijke rol. De ‘conditions dégénératives’ van Morel zijn namelijk vooral van toepassing op het lagere volk. Een zekere afstand creëren en bewaren was daarom noodzakelijk. In de literatuur van het fin de siècle vindt men die afstand terug door een negatief beeld van het lagere volk. Het lagere volk wordt vaak bestempeld als ‘vuil’, ‘dom’ en ‘grof’. Ook dierenmetaforen werden vaak gebruikt: ‘Arbeiders zijn “lastdieren”, “honden”, die gedreven door “instincten” vol “dierlijk begeren” een “dierleven” leiden’ (Kemperink 2000B: 143).

Maar tegelijk kan het lagere volk door zijn primitiviteit ‘natuurlijker’ en ‘ongerepter’ zijn dan de bourgeoisie. Het beeld van de volkse, aantrekkelijke vrouw sluit hierbij aan. Het volk is daardoor ‘krachtig’. Hoewel het volk zich situeert in een milieu met ‘conditions dégénératives’, slaagt het er toch in om voor een groot nageslacht te zorgen. Kinderloosheid komt er zelden of nooit voor. Daardoor lijkt het de ‘*survival of the fittest*’ beter te doorstaan dan de burgerij. De seksualiteitsbeleving van de burgerij staat namelijk niet steeds in het teken van de voorplanting, er werd dikwijls afgeweken van het ‘gangbare’ patroon. In de literatuur van het fin de siècle werden verschillende taboes niet vermeden zoals masturbatie, bordeelbezoek, homoseksualiteit... De burgerij wordt dus eveneens aangetast door degeneratie. Volgens Anbeek draagt de beschrijving van de ‘afwijkende’ seksualiteitsbeleving bij tot een ontmaskering van de ‘huichelachtigheid van de gehate burgerklasse’ (Anbeek 1982: 60). De burgerij bevindt zich op de grens tussen het lage volk en de aristocratie. In het algemeen werd deze sociale klasse door beide partijen verafschuwd. De burgerij zelf rekende zich, afhankelijk van de geldelijke vermogens, meer bij de ene of de andere groep. Het staat vast dat er meestal een negatief beeld van de burgerij heerst: ‘*Burgerlijk* is altijd denigrerend bedoeld. Het betekent steeds klein-burgerlijk, niet-gedistingeerd’ (Kemperink 2000B: 140).

Kortom, het degeneratieconcept zorgt voor een sterke afbakening tussen verschillende bevolkingsgroepen; er werden grenzen getrokken op basis van biologische eigenschappen. De mens werd ‘biologisch bedreigd’ van buitenaf – door andere rassen – en van onderaf – door het lagere volk en de burgerij.

B. Erfelijkheid en determinisme

Volgens de positivistische wetenschap werd de wereld gestuurd door wetmatigheden. Taine stelde dat de mens gedetermineerd was door ‘race, milieu, moment’. De mens zelf lijkt dus maar een beperkte wilskracht te hebben en is in zekere zin gedoemd door de erfelijke eigenschappen die hij heeft meegekregen en het milieu waarin hij zich bevindt. Ontstijgen aan dit determinisme is zo goed als onmogelijk. De wereld wordt geregeerd door oerwetten, door het recht van de sterkste. Het noodlot speelt tevens een belangrijke rol, vooral in de romans van Couperus. Bijgevolg zijn ‘de labiele hoofdfiguren niet zelf schuldig [...] aan hun daden, maar [...] hun handelen [is] het produkt van bepaalde omstandigheden, of liever: van krachten die sterker zijn dan de wil van één mens’ (Anbeek 1982: 53). Het sociale milieu waaraan niet te ontsnappen was, werd vaak zo geproblematiseerd dat dit thema ook de ideale uitlaatklep werd voor maatschappijkritiek.

C. Aandacht voor de sociale werkelijkheid

Het socialisme maakte in het fin de siècle een grote opgang. Als gevolg van de industrialisering was er een arbeidersklasse ontstaan in de steden. Die arbeiders werden zich langzamerhand bewust van hun politieke rechten. Het ontstaan van socialistische zuilen kan daarom niet langer tegengehouden worden: in 1885 wordt in België de Belgische Werkliedenpartij opgericht en in Nederland ontstaan de Sociaal Democratische Bond in 1881 en de Sociaal-Democratische Arbeidspartij in 1894 (Grote Winkler Prins 1993: 311)¹⁸. Van die laatste partij zou de dichter Herman Gorter lid worden. Uitingen van volkswoede en van opstand tegen de kapitalistische werkgever waren een bekend thema in de literatuur van het fin de siècle. De volksmenigte wordt daarbij steeds als een bedreigend geheel beschreven:

Oproer en volksrazernij worden voorgesteld als natuurlijk[e] processen. Het zijn bijna een soort natuurrampen. De opstandige mensenmassa is een “lawine”, een “orkaan”, een “woelige zee”, een “verzengende brand”. Daarbij wordt de massa steeds voorgesteld als één geheel, als één organisme, dat handelt vanuit éénzelfde collectieve, primitieve drang. (Kemperink 2000B: 146)

Verder gaat het sociale engagement van de schrijver een belangrijke rol spelen. De schrijver daalt als het ware af van zijn ivoren toren om de sociale wantoestanden te beschrijven. Het grote voorbeeld was ongetwijfeld de Franse schrijver Émile Zola die met zijn meesterwerk *Germinal* (1885) de erbarmelijke toestand in de Franse mijnen had aangeklaagd. Het sociale engagement is bij de Nederlandse schrijvers onder meer terug te vinden bij Herman

¹⁸ p. 311 van Deel 21

Heijermans. In zijn begeleidend woord voor de tweede druk van *Diamantstad* onderstreept hij op multatuliaanse wijze het maatschappelijke doel van zijn boek. Hij vaart uit tegen Van Deysel die zijn boek 'mooi' vindt. Het boek heeft een pragmatische functie:

Beschouwt dit boek-van-aanklacht, tot verheugenis van den verteller, als een brochure, 'n pamflet, 'n niet aan de hielen der literatuur reikende woord-verkrachting – praat er over als van derde-rangs journalistiek – maar opent de oogen voor de wanhoop in uw omgeving! Er valt te doen [sic]. Er moeten velen worden gepord. Er ontbreekt het een en ander.....ook aan de auteurs-van-vandaag, die in heengaand literatuur-geknabbel verlamlendigen, in plaats [van] de hóógste menselijke plicht te vervullen. (Heijermans 1922: 11)

De joodse diamantarbeiders in het verhaal proberen door een staking hun rechten af te dwingen, maar dat lukt slechts zeer moeizaam. Het wordt een bloedige strijd, met een pyrrusoverwinning tot gevolg: de stakers winnen, maar er zijn heel wat slachtoffers gevallen aan hun kant. Bovendien wordt de arme arbeiderswijk getroffen door een brand, waardoor het verhaal een uiterst tragische wending krijgt.

In *De kleine Johannes* van Frederik van Eeden wordt het socialisme eveneens gethematiseerd. Terwijl bij Heijermans het socialisme als een harde strijd wordt opgevoerd, is er bij Van Eeden een kritischer beeld van het socialisme. Markus, een soort Christusfiguur, verwijt namelijk aan de socialisten dat zij hetzelfde nastreven als de kapitalisten:

'Is er één hier, één enkele, die mij plechtig durft verzekeren, dat als hem door zijn patroon een eervol baantje wordt aangeboden, om zijn goed werk en zijn goed verstand, een eervol baantje, dat hoger betaald wordt dan dat van zijn kameraads, dat hij dan zeggen zou: "neen! baas, dat neem ik niet aan, want dan zou ik mijn kameraads verraden en overgaan tot jouw partij." Is er één zo? Laat hij eens opstaan.' Maar niemand roerde zich, en het bleef zeer stil. 'Nu dan,' vervolgde Markus, 'dan is er ook geen één die 't recht heeft te smalen op die rijken, die hij zou moeten haten en vervangen. Want ieder van jullie zou doen als die rijken, in hun plaats. En de wereld zou er niet beter bij varen als jullie kwaamt, waar zij nu staan.' (Van Eeden 1983: 390)

Het socialisme wordt hier ontmaskerd, de socialisten lijken op ontluikende kapitalisten. Bijgevolg mogen de arbeiders zichzelf niet tot slachtoffer uitroepen en niet denken in een eenvoudige dichotomie van 'goed' en 'kwaad', aangezien de sociale situatie genuanceerder is dan ze denken: 'jullie bent niet alléén menselijk onder de mensen, en goede wil en oprechtheid is geen uitsluitend eigendom van de arme' (Van Eeden 1983: 391). Kortom: de socialistische gedachte is wel aanwezig, maar ze wordt minder eenzijdig voorgesteld, aangezien haar tekortkomingen ook belicht worden.

3.1.3 Een metafysisch wereldbeeld

A. Een utopische kijk op de evolutie

Darwins evolutietheorie kan ook op een metafysische manier geïnterpreteerd worden. De natuurlijke evolutie zou in dat geval leiden tot een ‘hogere’ en betere wereld. De mensheid evolueert in een ‘opwaartse’ beweging. De evolutietheorie van Darwin werd door verschillende wetenschappers geherïnterpreteerd: ‘Herbert Spencer herformuleerde Darwins principe van natuurlijke selectie als “*survival of the fittest*”, waarbij hij “*the fittest*” opvatte als de mooiste en de beste in plaats van de meest geschikte’ (Kemperink 2003: 159). Deze optimistische visie werd door de utopisten vaak overgenomen in hun ideologie. De mens evolueert zo tot een soort van engel, tot een goddelijk wezen. Op die manier komt iedereen in de hemel terecht.

Daarmee is het goddelijke langs evolutionaire weg binnen handbereik gekomen. Het metafysische wordt geformuleerd in termen van het fysische: de hemel is de (volmaakte) aarde en God is de (volmaakte) mens. (Kemperink 2003: 160)

Dit zou allemaal op een ‘natuurlijke’ manier tot stand komen. De slechte eigenschappen van de mens en de maatschappij zullen langzamerhand weggefilterd worden, alleen het goede blijft over. De natuur fungeert als harmonieuze achtergrond van de vergoddelijkte mens. Utopisch gezien betekent dat het ontstaan van het paradijs waarin iedereen in vrede samenleeft:

Tellen we deze twee dingen – broederschap en wetmatige harmonie – bij elkaar op, dan ontstaat er het beeld van een utopische samenleving als een wereld waarin geleefd wordt volgens de wetten der natuur. (Kemperink 2003: 161)

Het utopische wereldbeeld doet dienst als toekomstideaal. Het geeft troost, want dit wereldbeeld verzoent de wetenschappelijke evolutietheorie met het metafysische. Hoewel de mens niet door God geschapen lijkt te zijn, is er toch nog hoop op de hemel. Socialistische schrijvers zoals Gorter of Roland Holst werden eveneens aangetrokken door dat wereldbeeld. De socialistische, klassenloze staat zou door de utopische visie als het ware vanzelf ontstaan door de evolutie: ‘Voor de socialistische dichteres Henriëtte Roland Holst is het ontstaan van een op socialistische leest geschoeide samenleving een logisch evolutionair proces’ (Kemperink 2003: 159). Bij Van Eeden is dat eveneens het geval. Zijn kleine Johannes maakt in een droom kennis met de utopische maatschappij van de toekomst, die tot stand is gekomen door een evolutie van de mensheid. De mens heeft geleerd uit zijn fouten van het verleden:

‘Ziet ge wel, Johannes,’ zei Windekind, ‘dat het de schuld der mensen zelf was, toen ze zo misstonden in de natuur? Want zij hadden er geen eerbied voor, en bedierven haar uit domheid. Nu hebben zij ervan geleerd, hoe zijzelf schoon en natuurlijk moeten zijn, en ze hebben haar te vriend gemaakt. (Van Eeden 1983: 416)

Deze utopische voorstelling sluit aan bij het idee van een pantheïstische natuur, waarin mens en dier, natuur en cultuur verenigd zijn.

B. Het spiritisme

De traditionele godsdienstbeleving verloor in het fin de siècle aan populariteit. Toch betekent dit niet dat zingeving minder belangrijk werd. Er was veel belangstelling voor wat er zich aan ‘gene zijde’ afspeelde. Dat verklaart ten dele het populaire fenomeen van het spiritisme. Het doel van spiritisten was om geesten van overledenen op te roepen om met hen in contact te treden. Daarvoor was een ‘medium’ nodig, een persoon die dat contact tussen deze en gene zijde bewerkstelligde.

Het spiritisme werd bovendien gebruikt als een alternatieve geneeskunde. De opgeroepen geesten dienden als raadgevers om een medisch probleem op te lossen. De spiritisten konden hun patiënten – meestal vrouwen – ook op andere manieren ‘genezen’. Ze gingen er namelijk van uit dat er bij de mens een ‘fluïdum’ aanwezig was dat min of meer elektrisch geladen kon zijn. Wanneer de patiënt in trance gebracht werd, konden ze door te ‘strijken’ (soms met magneten) het fluïdum gunstig beïnvloeden. Soms werden ook homeopathische middeltjes voorgeschreven. Daardoor was het spiritisme een tegenbeweging van de reguliere geneeskunde: ‘in alles week de spiritistische interpretatie van ziekte en gezondheid af van wat gangbaar was in de gewone medische wetenschap’ (Draaisma 2000: 130). Nochtans stond de gewone geneeskunde sterk in haar schoenen. In Nederland zorgde Thorbecke er namelijk voor dat in 1865 alleen nog maar universitair geschoolde artsen het doktersberoep mochten uitoefenen (Draaisma 2000: 116). Het spiritisme bevond zich dus op gespannen voet zowel met de religie als met de wetenschap. Spiritisten gaan op zoek naar een geestenwereld, maar toch blijkt de communicatie met geesten een materialistische aangelegenheid. Een spiritist had allerlei attributen nodig voor zijn ‘seances’. Zo werden er vaak leien gebruikt, waarop met krijt boodschappen rechtstreeks van de geesten geschreven werden. De spiritist zelf moest er piekfijn uitzien, zijn uiterlijk was heel belangrijk:

Een medium moest ontwikkeld en beschaafd zijn, anders konden ontwikkelde geesten er niet door werken: [...] [hij] was als een instrument dat vanaf gene zijde werd bespeeld en daarom zuiver gestemd moest zijn. (Draaisma 2000: 132)

Er werd bovendien gebruik gemaakt van een tafel waarrond iedereen hand in hand zat. De tafel kon bijgevolg bewegen door de opgeroepen geest. De betekenis van het contact met de handen stoelt op een materialistisch principe: ‘Door elkaar een hand te geven vormden ze een gesloten kring of circuit, een conventie die aan demonstraties met elektriseermachines was ontleend’ (Draaisma 2000: 119). Uiteraard spreekt het voor zich dat al de attributen nodig waren om bij de toeschouwers de illusie te wekken van een zogenoemde geestesverschijning. Een goede spiritist mag immers niet door de mand vallen. In *De kleine Johannes* gebeurt dat toch, maar alleen Johannes heeft het opgemerkt:

Doch toen had Johannes het ongeluk te bemerken dat de lei, waarop geschreven zou worden, door de theosoof snel verwisseld werd, op het ogenblik dat de aandacht aller aanwezigen door hem sterkt was afgeleid. (Van Eeden 1983: 292)

Het spiritisme beweert in contact te kunnen treden met een metafysische geesteswereld, maar loopt het risico om ontmaskerd te worden als materialistisch en als oplichterij.

C. De zintuiglijke ervaring van een hogere werkelijkheid

Ook de kunst zoekt naar een hogere werkelijkheid. Schrijvers die traditioneel bij het symbolisme gerekend worden, proberen zintuiglijke ervaringen vast te leggen van het ‘hogere’, het ‘Absolute’. Er zijn ‘correspondenties’ tussen de menselijke wereld en het Absolute (Dresden 1980: 13). De synesthesie was een vaak gebruikte stijlfiguur om de zintuiglijke waarnemingen van het hogere te beschrijven; ze combineert namelijk verschillende zintuiglijke waarnemingen tegelijk. Paradoxaal genoeg zijn het de zintuigen – iets concreets – die voor een blik op het metafysische zorgen. De zintuigen zorgen voor een ‘sensatie’, een epifanie, of in het beste geval een extase. Dit soort belevingen kan men eveneens terugvinden in de literatuur die als ‘naturalistisch’ gedefinieerd wordt. Zo is het beroemde dertiende hoofdstuk in *Een liefde* van Van Deyssel erg sensitivistisch: Mathilde zit in de tuin en raakt bedwelmd door haar zintuiglijke ervaringen. De bekende masturbatiescène past in dit kader, het is een ver doorgedreven zintuiglijke ervaring van het hogere, in haar geval haar liefde voor Jozef.

Hierbij wil ik onderstrepen dat dit soort belevingen in de hele fin de siècle-literatuur aanwezig zijn, zonder opdeling in ‘-ismen’, anders komt men misschien tot al te rigide uitspraken zoals Anbeek, die Van Deyssels roman als volgt omschrijft: ‘*Een liefde* is een heterogeen boek, driekwart naturalistisch, één kwart impressionistisch (of sensitivistisch)’ (Anbeek 1982: 48).

De natuur fungeert dikwijls als ideale omgeving voor de zintuiglijke beleving. Daardoor worden zulke ervaringen vaak beschreven als een moment waarop de mens één is met de natuur. De sensatie zelf komt op gang door verschillende factoren. In de eerste plaats is een personage vaak in ‘een staat van verhevigde waarneming’ (Kemperink 2001: 301). Het personage is al in gedachten of in droombeelden verzonken, waardoor de zintuigen geprikkeld worden:

De zintuigen lijken zich tot het uiterste toe te hebben verscherpt en dat levert een ingrijpende, vervoerende beleving van de dingen op. Uitgangspunt van de Sensatie is meestal een verhoogde stemming, veroorzaakt door vage onbevredigde verlangens of zenuwachtige opgewondenheid. (Kemperink 2001: 301)

In de tweede plaats kunnen muziek, licht en water zeer belangrijke *triggers* zijn voor de zintuiglijke ervaring. De sensatie zelf vervormt tijd en ruimte door een ontregeling van het bewustzijn. De tijd wordt niet langer waargenomen, men bevindt zich als het ware ‘buiten’ de tijd, maar tegelijk komen ook verschillende tijdslagen samen, waarvan het verleden de dominerende laag vormt: ‘Hele stukken tijd worden niet meer in het bewustzijn opgenomen. Maar nog meer in het bijzonder is dat het verleden zich met grote hevigheid aan het heden opdringt’ (Kemperink 2001: 303). De ruimte wordt dikwijls wazig en kleurrijk tegelijk, bijna op dezelfde manier als in de schilderkunst. Het personage treedt als het ware uit zijn eigen lichaam, en dreigt zo zichzelf te verliezen: ‘Vaak roept de Sensatie, omdat ze zo bijzonder en onbegrijpelijk is, angst op. Er ontstaat het duizelingwekkende gevoel zichzelf te verliezen, het verstand te verliezen’ (Kemperink 2001: 302). Kortom, bij de sensatie kan de waanzin om de hoek komen kijken.

De extase is het verst gevorderde stadium van de sensatie. Bij de extase is er namelijk geen sprake meer van zintuigen, het bovenmenselijke wordt rechtstreeks ervaren. Bijgevolg is de extatische ervaring zeer moeilijk te beschrijven, de taal schiet in zekere zin te kort:

Zo’n in wezen onuitsprekelijke ervaring kan alleen maar in alsof-formules worden weergegeven, door middel van beelden dus. Daarvoor worden graag hemelse kleuren gebruikt (zilver, goud, blauw) en steeds is er sprake van ‘stijgen’, ‘zweven’ en ‘deinen’ als ging het letterlijk om een tenhemelopneming. (Kemperink 2001: 305)

De stijl¹⁹ leunt daardoor aan bij de inhoud: een bovenmenselijke ervaring dwingt een aanpassing van het taalgebruik af. Dit verklaart waarom er duchtig gebruik gemaakt werd van allerhande neologismen.

¹⁹ Meer over stijl en stijllimitatie: zie hoofdstuk 4, paragraaf 4.3.

3.2 Het wereldbeeld in het hedendaagse corpus

3.2.1 Louis Ferron – *Tinpest*

Een materialistisch wereldbeeld

Een vorm van rassenhaat komt in *Tinpest* duidelijk tot uiting. Er heerst een algemene afkeer voor vreemde volkeren die Wenen bedreigen. Het hoofdpersonage Lauersperg wordt weggestuurd met een strafbataljon omdat hij zich heeft ingelaten met een joods meisje. Haar joodse afkomst kan op niet veel goedkeuring rekenen:

Als het erop aankwam werd hij nog liever van staatsgevaarlijke activiteiten verdacht – een verdenking die hij tenslotte met wijlen de kroonprins zou kunnen delen – dan van dwaaltochten door maffe, vervuilde werelden vol hoofdgebomk en thoragemompel. (Ferron 1997: 23)

De stad Wenen is een *melting pot* van vreemde volkeren, wat ervoor zorgt dat de dubbelmonarchie Oostenrijk-Hongarije een zeer instabiele staat wordt: ‘Een in zijn veelomvattend waarlijk keizerlijk en koninklijk bestel dat echter in zijn diffuse samenhang nauwelijks een afspiegeling mocht heten van de eenheidswil die de bouwers van het Rijk voor ogen moet hebben gestaan’ (Ferron 1997: 27). Net zoals in *Turkenvespers* lijkt het alsof Wenen langzamerhand ingenomen wordt door oosterse, vreemde volkeren: ‘heel even, bij het klinken van die exotische woorden, was het Lauersperg geweest of de Oriënt zich naar het stadspark had verplaatst en dat gaf hem een onaangenaam gevoel’ (Ferron 1997: 23). De dubbelmonarchie wil zich bovendien steeds meer uitbreiden, waardoor de centrale macht van de staat afneemt. Lauersperg wordt op strafbataljon gestuurd naar het Chanaat Koebistan, in opdracht van generaal Prvnczka die dit gebied wil vrijwaren. Daar heersen verschillende vreemde volkeren, die negatief getypeerd worden. Tegenover de Oostenrijkers – vertegenwoordigers van het Arische ras – staat een bonte mengeling van vreemde, oosterse volkeren:

Tussen de bedienden door haastten zich hoge militairen, in Lauersperg onbekende uniformen, van de ene hoek naar de andere. Het konden janitsaren zijn, maar ook Donkozakken, Dzjoengaren of Tsjerkessen; enkelen liepen zelf in camouflage-uniformen, al wist Lauersperg dat niet zo te benoemen. (Ferron 1997: 55)

Lauersperg raakt geïntimideerd door de vreemde volkeren, bij wie mysterieuze wetten en regels gelden die hij niet kan doorgronden. Toch blijken de vreemde volkeren onder leiding van Hadj Moerab beter georganiseerd dan Lauersperg op het eerste gezicht denkt. De vreemdelingen lijken daardoor ook ‘krachtiger’ dan de Oostenrijkers:

Lauersperg stond perplex en lichtte bijna automatisch zijn kepie. Anemisch, een filosoof, een haakneuzige oud-testamentariër...het mocht allemaal zo zijn, maar die Hadj had zijn zaakjes keurig voor elkaar. Alleen dat met die hem onbekende uniformen, dat wierp een smet op het oriëntaalse licht waarin hij zich maar wat graag baadde. (Ferron 1997: 56)

Volgens Lauersperg zou het hiërarchisch georganiseerde, Oostenrijkse leger, ‘wij westerlingen’ (Ferron 1997: 73), lijnrecht tegenover de oosterse chaos moeten staan: ‘Zou hij dan immers niet de man zijn die als een van de eersten het verval vanuit het Oosten had zien aankomen?’ (Ferron 1997: 60). Maar aan de andere kant beseft hij dat zijn leger net zo ongeordend is als dat van de vreemden. Hadj Moerab wijst hem erop dat er een beduidend verschil in ‘bloed’ is, dat een leger al dan niet sterk maakt (Ferron 1997: 54-55). Het bloed van Hadj en de zijnen is ‘een niet te temmen macht, een ejaculatie van vernietigende levensdrift’ (Ferron 1997: 54), terwijl wat verder in het verhaal Lauerspergs ziekelijke neigingen beschreven worden als voortkomend uit ‘oud bloed’ (Ferron 1997: 103). De oosterlingen lijken primitiever, maar zijn biologisch gezien krachtiger. Lauersperg en zijn mannen worden minder daadkrachtig voorgesteld. Ze lijken allemaal te lijden onder degeneratie. Zo is er in grote mate sprake van een seksuele ontregeling. Lauersperg voelt zich aangetrokken tot zijn mannelijke oppasser Fassbaender (Ferron 1997: 39), waardoor later een bordeelbezoek faalt (Ferron 1997: 50). Lauerspergs mannen zijn eveneens seksueel ontaard: Muliar sodomiseert Zinaïda (Ferron 1997: 132) en de soldaat Toni doet hetzelfde met een paard (Ferron 1997: 133). De seksuele degeneratie geldt voor iedereen die zich in het fort bevindt:

Sommige vrouwen klaagden over witte vloed of over het uitblijven van hun menstruatie, dan wel over niet meer te stoppen bloedingen, terwijl de hen bezoekende mannen te kampen kregen met onverhoedse impotentie of daarentegen juist permanente erecties die ze vuurrode, pijnlijke eikels bezorgden, waardoor ze voor de dienst ongeschikt raakten, wat ze niet veel kon schelen omdat het begrip ‘dienst’ daar, in die zinderende vlakke, allang iedere betekenis had verloren. (Ferron 1997: 136-137)

Het oude, adellijke geslacht waartoe Lauersperg behoort, lijkt bovendien langzamerhand uit te sterven. De degeneratie tast dus de aristocratie aan, die in de fin de siècle-literatuur eveneens biologisch ‘bedreigd’ werd van buitenaf (andere rassen) en van onderaf (lagere standen). De bedreiging van buitenaf lijkt zich bij Lauersperg in zekere zin al te hebben voltrokken, door zijn affaire met het joodse hoertje: ‘Voor je het weet ben je zelf zo’n joodje’ (Ferron 1997: 65).

De keizerlijke familie ontsnapt niet aan degeneratie. Zo is de vroegere keizer Ferdinand I ‘sinds zijn geboorte een lichamelijk zwak, gedegeneerd en geestelijk onvolwaardig schepsel’ (Ferron 1997: 170-171). Kortom, de aristocratie wordt omschreven als ‘een grote ziekenboeg’ die aan degeneratie onderhevig is (Ferron 1997: 142) en ze is eveneens ‘van een andere biologische orde’ (ibidem). Dat laatste doet denken aan de verschillen op basis van stand die in het fin de siècle biologisch gekleurd waren.

De bedreiging van onderaf, door het lagere volk, wordt geconcretiseerd in Lauerspergs gebrek aan gezag over zijn legeronderdanen. Vervaeck onderstreept dat dit thema essentieel is voor alle romans van Ferron: ‘Gezag is een van de onvermijdelijke Ferron-thema’s. Het wordt vaak verbonden met bloed en bodem, dat wil zeggen met afstamming en natie’ (Vervaeck 1998: URL). Lauersperg leeft op gespannen voet met zijn legermannen die nauwelijks blijken geven van respect. Hij wil zich niet ‘encanailleren met een ondergeschikte’ (Ferron 1997: 76). Vooral met Meinrad heeft hij problemen: er is een soort kat- en muisspel tussen hen aan de gang, waarbij het afwachten wordt wie van de twee het eerst een overtreding begaat:

Tien dagmarsen lang was die brillenjood op de meest onverwachte momenten naast hem opgedoken met vragen en opmerkingen die hem in enkele gevallen dermate van zijn apropos hadden gebracht dat het hem de grootste moeite had gekost daar niets van aan de manschappen te laten merken. (Ferron 1997: 76)

Opvallend is dat de gespannen verhouding door het verschil in stand hier samengaat met een verschil in ras, namelijk Meinrads vermoedelijk joodse afkomst. Zo wordt de afstand tussen ‘hoog’ en ‘laag’ nog groter. Eenzelfde combinatie van ras en stand is van kracht bij het personage George Dell’Adami. In het eerste hoofdstuk besprak ik al dat hij wil opklimmen op de sociale ladder door met de adellijke Anna-Thekla te trouwen. Dell’Adami zelf komt uit de burgerij, hij is de zoon van een noedelfabrikant. Het huwelijk wordt in biologische termen beschreven:

Het huwelijk met Anna-Thekla waarin hij de dromen van zijn vader zou waarmaken: dat hij, de zoon van een noedelkoning, het geslacht zou opstoten tot in de rangen van de bloedadel. Blauw bloed, gemengd met het deeg uit ‘Oostenrijks Eerste Stoomnoedelfabriek’ en met forse, gotische letters daaronder: ‘KuK Hofleverancier’. (Ferron 1997: 119)

Dell’Adami doorbreekt doelbewust de biologische afbakeningen tussen stand en ras. Hij is van Italiaanse afkomst en past daardoor in de Noord/Zuid-tegenstelling: ‘een noedelkoning [...] Was dat maar het ergste...’t is nog een Sardijn bovendien’ (Ferron 1997: 147). Maar hij wordt eveneens geassocieerd met een joodse afkomst: ‘Adami [...] een naam die naar joods-

Levantijns gemompel in de coulissen van de geschiedenis verwees, naar gesmiespel en scheurmakerij, duister kosmopolitisme dat niets anders beoogde dan zich te verrijken aan de verwarring der volkeren' (Ferron 1997: 122). Zijn kapitalistisch arrivisme zou daardoor aansluiten bij het clichébeeld van 'de inhalige jood'. Verder heeft Anna-Thekla af en toe kritiek op zijn burgerlijke gewoontes, vooral wanneer hij hun kind Franz Josef wil noemen, de naam van de keizer: 'de vader [stelde] voor het kind Franz Josef te noemen, al was hij onmiddellijk bereid zich dood te generen voor die suggestie, toen Anna-Thekla die afdeed als "kleinburgerlijk"' (Ferron 1997: 125).

Het deterministische wereldbeeld is eveneens aanwezig. Lauersperg lijkt immers de geschiedenis van zijn voorouders met zich mee te dragen. Zo vertoont hij veel gelijkenissen met zijn voorvader die door de Turken ontmand werd (zie Ferron 1997: 44). Bovendien wordt de geschiedenis in het algemeen gestuurd door een oedipale oerwet: '[...] de gang der geschiedenis in haar totaliteit was een over de eeuwen heen uitgesmeerde vadermoord waarvan het bloed eenieder al bij de geboorte aan de vingers kleefde' (Ferron 1997: 128). Aan de andere kant verdraait Ferron de natuurwetten, waardoor ze hun geldigheid verliezen: 'moderne wetenschap, daar kun je alle kanten mee op. Je kunt de zaak namelijk ook omkeren en zeggen dat iets alleen gebeurt als je het wenst te zien. Dat wil zeggen dat als de ander het niet waarneemt het ook niet gebeurt' (Ferron 1997: 99). Een voorbeeld van zo'n verdraaiing is de erfelijkheidskwestie rond Arthur Dell'Adami. Hoewel hij de zoon is van Adami, lijkt hij biologisch meer op Lauersperg. Dat komt door een verbeeldingsconstructie van Anna-Thekla, die haar zoon als het kind van Lauersperg beschouwt, hoewel er tussen hen nooit iets gebeurd is.²⁰

Een metafysisch wereldbeeld

Lauersperg raakt in het Oosten verzonken in zijn eigen droomwereld, maar toch lijkt hij in deze droomwereld niet op zoek te gaan naar 'iets hogers' dat achter de werkelijkheid schuilgaat. Een blik op een hogere werkelijkheid wordt voorgesteld als onmogelijk, als een waanidee:

Je leerde, dat was wel duidelijk, de wereld helder doorschouwen als je je maar intensief met schema's bezighield. Met als curieus neveneffect dat, naarmate de zaken je helderder voor ogen kwamen te staan, er een steeds ondoorzichtiger waas van geheimzinnigheid optrok tussen jou en de door jou bedachte woorden en verbindingslijnen. (Ferron 1997: 116-117)

²⁰ Zie ook mijn eerste hoofdstuk.

‘Correspondenties’ tussen de realiteit en iets hogers zijn dus een illusie: ‘“De wereld is een droom”, het klinkt zo mooi als poëzie en het is tevens zo vals als poëzie...’ (Ferron 1997: 164). Bovendien wordt een opwaartse evolutionaire ontwikkeling waarbij de mens steeds dichter naar het goddelijke toe groeit, niet positief – zoals in het fin de siècle – maar negatief ervaren: ‘Hij haatte de gedachte van een ontwikkeling waar steeds subtieler georganiseerde wezens ook elke pijn veel heviger moesten ondergaan’ (Ferron 1997: 159). Er is wel een verscherping van Lauerspergs zintuigen: ‘En toch...toch had Lauersperg het gevoel intensiever met zijn zintuigen te leven dan hij ooit gedaan had. [...] Niets dan gespannen spieren, ogen en oren was hij’ (Ferron 1997: 143). Zijn zintuigen brengen bij hem geen sensatie teweeg. De zintuigen misleiden hem en zijn daardoor veeleer een teken van geestelijke ontregeling: ‘een wereld van chimaera’s, luchtspiegelingen en valse influisteringen’ (Ferron 1997: 144).

Lauerspergs droomwereld lijkt veeleer een freudiaanse droomwereld, met onder andere een oedipaal verlangen naar zijn moeder (Ferron 1997: 34, 38, 117, 138), jaloezie jegens zijn vader (Ferron 1997: 117), castratieangst (Ferron 1997: 44, 98, 144), kinderherinneringen (Ferron 1997: 48, 115) en het oceanische gevoel (Ferron 1997: 34-35). Deze droomwereld wordt vaak geplaatst tegenover de daad. Het onderscheid tussen die twee is niet zo groot als men zou denken. Enerzijds wordt de droomwereld voorgesteld als de werkelijkheid: ‘Ja, de wereld van het gevoel, dat was de enige waar men nog houvast aan had. Gevoel, daar draaide het om’ (Ferron 1997: 159). Anderzijds wordt de werkelijkheid gestuurd door dromerige acties. Zo houden Adami en zijn generale staf zich voornamelijk bezig met hun eigen waanbeelden in plaats van met militaire zaken:

Op grote vellen papier zette hij puntjes, kruisjes, wiskundige, ja zelfs Hebreeuwse lettertekens en hij verbond al deze krabbels met elkaar waardoor een steeds dichter netwerk van onderlinge verwijzingen ontstond. Was het vel tot aan de rand toe volgekrabbeld, dan vouwde hij er een vliegtuigje van – ja, ja, men herkende nog steeds de oude flierefluiter in hem – dat hij met een sierlijke boog in een prullenbak liet belanden. [...] Hij en een paar vrienden van een andere stafindeling die zijn misleidende frivole acties overnamen, zodat het hoofdkwartier af en toe wel op een fluisterstille bulderbaan leek. (Ferron 1997: 126)

Kortom, droom en daad, het metafysische en het materialistische, zijn niet van elkaar te onderscheiden. Het metafysische wordt niet geassocieerd met een hogere werkelijkheid, maar met de waanzin. Wie toch zoekt naar een hogere werkelijkheid, komt tot de constatering dat zo’n hogere werkelijkheid niet bestaat. Het zoeken zorgt voor een versplinterd wereldbeeld: ‘Alle gepieker, alle zoeken naar de allesversplinterende inzichten leverde inderdaad niet meer

op dan die versplintering; een lachwekkende poging om door te dringen in een diepte waarvan de zin misschien juist aan de oppervlakte te vinden was' (Ferron 1997: 158).

3.2.2 Hafid Bouazza – *Momo*

Het metafysische wereldbeeld is in *Momo* nadrukkelijker aanwezig dan het materialistische. Daarom ga ik voornamelijk in op het metafysische wereldbeeld. Momo leeft namelijk in een hogere werkelijkheid, zijn leven wordt gestuurd door een onzichtbare geestenwereld: 'Het wordt tijd dat wij het overnemen'(Bouazza 1998: 11). Het is wel opmerkelijk dat de geesten een biologische – materialistische – basis nodig hebben om Momo te kunnen beïnvloeden: 'In de rechterslaapbeenkwab, zo overontwikkeld bij dit kind, schrokken wij op en vluchtten in de susurrus van de arbor Vitae die hevig schudde. Daar klampten wij ons vast' (Bouazza 1998: 14). Het metafysische staat dus niet helemaal los van het materialistische.

Toch is er een groot contrast tussen de realiteit en de geestenwereld. De wereld waarin Momo leeft kan namelijk niet gereduceerd worden tot de aardse werkelijkheid die vertegenwoordigd wordt door Momo's moeder. Voor haar is alles duidelijk afgelijnd, terwijl de geestenwereld steeds veranderlijk is:

O! Onze wereld voor een vergrootglas! Konden wij zonder moeite buigen naar de schattige afmetingen van de wereld van deze vrouw, de fijngevingerdheid, de kieskeurigheid, vooral de overzichtelijkheid, het overzicht, dan zou ons glanzend, gloriënd bestaan niet geheel zinloos zijn. (Bouazza 1998: 81)

Bovendien is er veel aandacht voor Momo's zintuigen. Ze lijken scherper ontwikkeld dan die van een gewoon mens. De zintuigen zijn als het ware Momo's voelhorens naar een hogere werkelijkheid: 'Al vroeg begon Momo geluiden op te vangen. Niet de geluiden van de kleurige mobiles en de tingelingen, die hem weinig bekoorden, of de geluiden van zijn kirrende, tutttende moeder en brommende vader' (Bouazza 1997: 23). Ook zijn gezichtsvermogen is sterk ontwikkeld, hij ziet door de werkelijkheid een transparante wereld: 'Momo's ogen waren niet op hen gericht maar op hun kruin, waarachter de laatste sporen vervaagden van libelachtige festoenen die zij hadden verstoord' (Bouazza 1997: 25). Het aura dat Momo hier ziet, kan enigszins in verband gebracht worden met het begrip 'fluidum' van de literatuur uit het fin de siècle.

De suggestie van een masturbatiescène van Momo (zie Bouazza 1998: 7) moet geplaatst worden in het kader van de zintuiglijke overgevoeligheid, van de sensatie. In die zin is Bouazza verwant met Van Deysse, die in *Een liefde* een gelijkaardige scène beschreef.

Momo beleeft bijna voortdurend sensaties. De tijd en de ruimte worden daardoor vervormd en het licht fungeert als *trigger*:

De vlamme bomen, de alen van zonlicht kronkelend in het gebladerte wenken, en gedragen door de roep zweeft Momo onswaarts, slingert behoedzaam tussen stammen, schrikkend in vlekken licht, en is bijna binnen bereik [...] zijn ferme stappen raken nauwelijks de grond, twijgen zwiepen, toegen zwaaien, geselen zijn hijgende vlucht, tappels kraken, hij zigzagt tussen het trappelend licht, de wind glissandeert door zijn haren, een slordige vlucht mussen fladdert op, schreeuwend en tierend en op, op, nader, nader stijgt Momo... (Bouazza 1998: 42)

Er is ook sprake van het letterlijk ‘opstijgen’ van Momo, zoals een hemelvaart. De ruimte lijkt op een merkwaardige, deinende manier tot leven te komen. Het is niet toevallig dat de natuur als omgeving fungeert, Momo ziet en hoort er ‘correspondenties’ met de geestenwereld. De natuur en de geesten zijn één, ze vormen een pantheïstisch geheel: ‘We bladeren neer en tuimelen met de wind mee. Alles is vol adem, alles vol leven’ (Bouazza 1998: 41). In de natuur raken de zintuigen sneller geprikkeld en hebben de geesten vrij spel. Die geesten spelen een heel actieve rol in het verhaal. In die mate zelfs dat ze optreden als wij-verteller, wat vrij origineel is.

Maar de aanwezigheid van de geesten heeft tevens een onheilspellend karakter. Zo dreigt Momo letterlijk zichzelf te verliezen. Ze lokken Momo naar hen toe, waardoor zijn geest uit zijn lichaam kan treden. Daardoor dreigt hij zijn lichaam te vergeten. Wanneer Momo bijvoorbeeld met zijn vader thuiskomt van de speeltuin, raakt zijn moeder in paniek omdat Momo – de lichamelijke Momo – er niet bij is. Zijn vader keert terug naar de speeltuin en vindt daar Momo ‘in dezelfde houding waarin hij bevroren was bij het zien van dat gevlechte vogeltje’ (Bouazza 1988: 1998). Daarna smelten lichaam en geest weer samen: ‘Bij thuiskomst voegde Momo zich even wonderlijk weer samen’ (ibidem). Dit soort beschrijvingen waarin Momo ‘los’ raakt van de aardse wereld, zijn in zekere zin al een voorafschaduwning van het einde van het verhaal. Momo wordt volledig opgeslorpt door de geesten, er vindt een ‘totale’ hemelvaart plaats. Het lijkt geen twijfel dat het eindpunt van zo’n hemelvaart de dood is:

In deze grauwheid duurt het even voordat hij bemerkt dat ons gelispel in luide schatergalmende kwaadaardigheid is overgegaan; wij klinken en klingen hels en demonisch, maar nog steeds doorzichtig, in het wuivend donker vol gleeën, met dansend stofgewapper van onze onweerstaanbare, onbarmhartige betovering die hem, net voordat hij terug wil rennen – eindelijk, eindelijk – begint te omsluiten. (Bouazza 1998: 95)

Bouazza neemt dus zintuiglijke waarnemingen van een metafysische wereld als uitgangspunt om de geestenwereld het te laten winnen van de aardse werkelijkheid. Er is geen sprake van een extatische beleving van het hogere, maar van een ‘demonische’ ervaring die leidt tot waanzin en uiteindelijk tot de dood. Momo wordt opgetild van deze naar gene zijde.

3.2.3 Thomas Rosenboom – *Publieke werken*

Een materialistisch wereldbeeld

De wetenschap wordt vertegenwoordigd door het personage Chris Anijs. Hij omschrijft zichzelf als een ‘man van de wetenschap’, wat betekent dat hij niet gelovig is:

[...] geloven doe ik allang niet meer, al zult u mij nog wel zien kerken, aangezien een openlijk atheïsme, maar al te vaak gedragen als een zijden foulard, om mee te pronken, in mijn geval ook nog eens onbedoeld de indruk zou kunnen wekken dat er tegen de godsdienst bepaalde, wetenschappelijke argumenten zijn gevonden – terwijl de theologie helemaal geen wetenschap is, al heeft onze goede Festenhout er nog zo hard voor aan de hogeschool geleerd! (Rosenboom 2008: 41)

Maar Anijs blijkt minder wetenschappelijk te zijn dan hij zelf denkt. In zijn apotheek verkoopt hij namelijk allerhande producten die geen medicijnen zijn, maar veeleer homeopathische middeltjes: ‘Ook verkocht hij wel tonische, versterkte Franse rode wijn onder het etiket *Vinum Rubrum Gallicum*, en maakte hij theriac-pillen volgens het Abrahamy’s receptenboek van zijn voorganger’ (Rosenboom 2008: 27). Hij heeft eveneens een snoeptafel in zijn apotheek geïnstalleerd, zodat er meer kinderen over de vloer komen (Rosenboom 2008: 29). Wanneer in zijn dorp een tweede apotheker zijn opwachting maakt, voelt Anijs zich bedreigd. Bovendien is deze apotheker Halink universitair geschoold, in tegenstelling tot Anijs die zijn apothekersdiploma onder de oude wetgeving behaalde: ‘Zelf had hij zijn diploma zowat dertig jaar geleden behaald, bij de Provinciale Commissie van Geneeskundig Toeverzicht te Assen, maar bij de wetswijziging van 1865, zeven jaar nadien, was de farmacieopleiding opgestoten tot een academische studie’ (Rosenboom 2008: 46). De nieuwe wetgeving door Thorbecke in 1885 is dus een thematisch uitgangspunt. Er is daardoor een spanningsveld tussen reguliere en alternatieve geneeskunde.

Zowel Anijs als zijn neef Vedder behoren tot de burgerij. Ze willen allebei graag opklimmen op de sociale ladder, maar dat lukt hen niet. In die zin zijn ze gedetermineerd, ze zijn een *go between* tussen het volk en de aristocratie. Anijs behoort tot de hoge burgerij, maar: ‘Toch kon men niet zeggen dat hij vrienden had – voor de middenstand was hij te hoog gestegen, terwijl de kring van notabelen voor hem gesloten bleef, of beter gezegd: zich

langzaam gesloten had' (Rosenboom 2008: 28). Vedder maakt deel uit van de iets lagere burgerij. Ook hij bevindt zich in een ongemakkelijke tussenpositie, waardoor hij een dubbelzinnige houding heeft tegenover het socialisme:

[...] in zijn afkeer van de bestaande orde stond Vedder dichtbij het socialisme, maar aangezien hij zich als zelfstandig ambachter nog maar juist boven de massa's verheven had, zou het in zijn geval wat al te jammer zijn deze voorsprong op te geven door die volksrichting daadwerkelijk bij te treden – dat was, benevens uiteraard voor het volk zelf, meer iets voor hen die zich wat dat onderscheid betreft hoe dan ook geen zorgen meer hoefden te maken, de aristocratie kortom [...]. (Rosenboom 2008: 121)

Ironisch genoeg beschouwt Vedder het socialisme als een zaak waarmee de aristocratie zich moet bezighouden. Hierdoor verdoezelt hij zijn eigen onwil om zich te engageren, want door zich aan te sluiten bij de socialisten, zou hij immers zichzelf maatschappelijk verlagen. Nog een mooi voorbeeld van klassenverschillen is het koppel Theo en Ebert. Hoewel ze uiterlijk veel gemeen hebben, is er tussen hen een duidelijk verschil dat maatschappelijk bepaald wordt:

Toen ook Theo nog een hand van hem [=Ebert, S.V] kreeg bemerkte hij opeens een zekere overeenkomst tussen hen, een overeenkomst in tegenstelling: beiden waren van slank postuur, bleek en met zorg gekleed, maar de mode waarin Ebert rondging was voor Theo een koets die hij alleen maar langs zag rijden, en waar hij wel achteraan liep maar zonder er ooit in te zitten – zij verhielden zich tot elkaar als hun respectievelijk rokkostuum en kantooruniform. (Rosenboom 2008: 90)

Doordat Vedder Theo in een pleeggezin in Amsterdam heeft ondergebracht, heeft hij kunnen vermijden dat Theo nog 'dieper' zou zinken: 'Zonder mijn tussenkomst zou hij als stadsbestedeling misschien wel hier ergens in een veenkolonie terechtgekomen zijn!' (Rosenboom 2008: 115). Opvallend is dat het klassenverschil, bijvoorbeeld tussen Theo en Ebert, niet biologisch gekleurd is, alleen materialistisch. Vedder wordt wel biologisch ingedeeld bij een lagere bevolkingsklasse: 'aard en complexie van Vedder waren zuiver sanguinisch; aanleg voor hoge bloeddruk derhalve, meer een denker dan een doener kortom' (Rosenboom 2008: 109). Een sanguinisch temperament werd namelijk meestal geassocieerd met het volk; in mijn eerste hoofdstuk toonde ik dit al aan met het voorbeeld van de volkse 'sanguinische' vrouw. Bij Vedder staat zijn 'sanguinisch' temperament echter niet in relatie met een gezond en vruchtbaar lichaam, aangezien hij onvruchtbaar is. Anijs is op dat vlak zijn evenbeeld. Hierdoor zijn ze allebei min of meer aan degeneratie onderhevig, hun familie sterft namelijk langzaam uit.

Rassenhaat is in mindere mate aan de orde. De familie Bennemin is joods, maar dat wordt slechts een enkele keer als problematisch voorgesteld, namelijk wanneer het gezin Bennemin wegens Johanna's schijnbare onvruchtbaarheid geteisterd wordt door pesterijen van jongens. Op die momenten krijgt het gezin Bennemin weinig steun van hun burens: 'U kent het gezegde toch wel? Als een jood huult lachen de anderen' (Rosenboom 2008: 76). Ze behoren eveneens tot het lagere volk, en zijn in die zin dubbel gedoemd. Toch ontsnappen ze aan degeneratie, aangezien Johanna wel vruchtbaar is – in tegenstelling tot wat gedacht werd – en doordat haar gehandicapte baby van de dorpsgek Lubber sterft bij de geboorte: 'Maar hoe gezegend dan nu deze uitkomst, dat de moeder behouden was en het gedrocht dood...' (Rosenboom 2008: 298). Ze ontsnappen eveneens aan hun maatschappelijke gedetermineerdheid, aangezien ze in Amerika een nieuw leven kunnen beginnen. Kortom, de problemen van 'race, milieu, moment' worden overwonnen. Anijs is niet afkerig van het joodse ras, integendeel: hij is zelfs bereid zichzelf biologisch aan te passen aan de joodse traditie. Hij wil namelijk overgaan tot een zelfbesnijdenis: 'moest hij dan nu niet ook zijnerzijds een blijvend teken aan zich bevestigen?' (Rosenboom 2008: 435).

Een metafysisch wereldbeeld

In de eerste plaats is er sprake van een utopische dimensie. Zo heeft Anijs een optimistische, utopische visie op de wetenschap:

Zijn hoofd begon te bonzen, en als bloed steeg de formule hem naar het hoofd die hij tegenover Vedder nog had uitgesproken en doen verwaaien in de lucht, maar die hij nu, bindend en uitwisbaar, neerschreef op zijn hart: 'Er zal een algemene medicatie zijn...' (Rosenboom 2008: 158-159)

De medicatie die Anijs in gedachten heeft, zou er ook voor zorgen dat de algemene zeden verbeteren. Hij is een vooruitgangdenker, hij gelooft in een opwaartse evolutie met behulp van de wetenschap. Hierbij ziet hij echter geen verschil tussen droom en realiteit. De versmelting tussen die twee is bijna constant aanwezig bij Anijs. Als wetenschapper zou hij in staat moeten zijn om de wereld objectief waar te nemen. Dit is echter niet het geval. Vaak vervormt het metafysische – waanvoorstellingen of dromen van Anijs – de werkelijkheid. Dat zorgt voor een subjectieve ervaring van de realiteit:

[...] hij kende dit beeld al, hij had het eerder gezien, in een ander medium, in zijn droomgezicht naar aanleiding van Bennemins relaas – altijd had hij dit element aan zijn fantasie toegeschreven, daar er in dit huis geen jenever te verwachten viel, maar nu het reëel bleek, zou dat andere, nog veel onwaarschijnlijker element van de

openlijke paring, in de gezinsboezem staand tegen de muur, dan niet ook werkelijk gebeurd kunnen zijn? (Rosenboom 2008: 157-158)

Doordat droom en werkelijkheid vervloeien, weet de lezer soms niet of iets werkelijk gebeurd is. Het kan net zo goed een waanvoorstelling zijn. Bovendien heeft de realiteit steeds iets grotesks, iets onwerkelijks.

In de tweede plaats beweert Anijs aanvankelijk niet gelovig te zijn, maar toch beseft hij dat er meer is dan alleen de stoffelijke werkelijkheid. In een lange toespraak aan het veenvolk dringt hij erop aan om rekening te houden met het geestelijke:

Zo wordt de ziel pas waarlijk ziel: na openstelling voor iets hogers, een ideaal, of god, want onder die beademing Gods, in de hitte van dat ideaal is die buis [= het lichaam, S.V.] opeens een heerlijke trompet geworden, het machtig trekkende rookgat van een brandend vuur [...] herstel dus uw godsdienst, uw ideaal, zonder welke geen fluit kan klinken... dan ligt de ziel aan het stof gekluisterd! (Rosenboom 2008: 200).

Hij doet dit niet alleen om morele verloedering tegen te gaan, maar vooral om zichzelf op te hemelen. De algemene gezondheidscontrole die Anijs voor zijn toespraak heeft uitgevoerd, krijgt op die manier iets sacraals, het lijkt op een kerkelijk ritueel waarbij Anijs medicatie als hosties toedient: ‘Knielen...pet af...hoofd omlaag...bene bene. Mond open...tong omhoog...goed zo!’ (Rosenboom 2008: 187). Zijn Latijn kan daardoor als een soort Kerklatin geïnterpreteerd worden. Bovendien roept hij zichzelf dikwijls uit tot een nieuw soort Christusfiguur, als een Messias die hen zal redden: ‘ook ginds *zal ik mij uwer blijven erbarmen*, uw nood, voordragen aan verantwoordelijke lieden, ondernemers die hier wellicht mogelijkheden zien voor nieuwe industrie, [...] *want ik heb op u neergezien*’ (Rosenboom 2008: 199) [mijn cursivering, S.V.]. Wanneer Anijs later beweert dat hij ‘persoonsverheerlijking’ wil vermijden (Rosenboom 2008: 263), lijkt dat bijgevolg nogal huichelachtig. Dit kan in verband gebracht worden met het beeld van de huichelachtige burgerij in de literatuur van het fin de siècle. Het is bovendien duidelijk dat Anijs’ bekommernis voor het lagere volk slechts een masker is om zijn eigen onvolkomenheden te verbergen. Wat hij echt beoogt, is een hogere maatschappelijke status. Hij geniet er bijvoorbeeld van om met Amshoffs doktersjas aan het volk te verschijnen en om met ‘dokter’ aangesproken te worden.

Wanneer hij samen met zijn neef Vedder het project van een volksverhuizing kan organiseren, voelt Anijs zich op een (meta)fysisch niveau verbonden met Vedder: ‘hij voelde de vriendschap door zich heen stromen, elektrolytisch, - ja, polen in één fluïdum waren zij,

anode en katode, verbonden nu door vrouw en volk' (Rosenboom 2008: 348). Het metafysische wordt beschreven door het fysische, wat aansluit bij de oorspronkelijke betekenis van 'fluïdum' uit het fin de siècle. Door het 'utopische' project van een volksverhuizing hopen ze aan hun eigen (materialistische) gedetermineerdheid – wat betreft hun maatschappelijke positie – te ontsnappen. Hun metafysische waanvoorstelling over grote daden dient als oplossing voor hun aardse tekortkomingen. Maar hoe meer ze verstrikt raken in hun eigenwaan, hoe dieper ze zinken.

Bij Anijs krijgen zijn onrealistische ambities bovendien een religieuze dimensie. Zo vergelijkt Anijs zichzelf meermaals met Mozes die de slaven wegleidt uit Egypte, naar het Beloofde Land:

Hoe graag zou hij niet meereizen naar Amsterdam, om dan samen met hem [=Vedder, S.V.] op de kade te staan, maar iets zei hem dat hij hier moest blijven – was Mozes na de uitleiding naar het Beloofde Land niet ook in de woestijn achtergebleven? (Rosenboom 2008: 399)

Anijs hanteert een Bijbelse beeldspraak die samengaat met zijn eigen persoonsverheerlijking. Het veenvolk beleeft door hem ook momenten van religieuze extase. Die extase komt onder andere tot uiting door glossolalie, door het spreken van verschillende onbegrijpelijke talen tegelijk:

'Ere zij de dokter!
'Was hem de voeten!
'Laten we in tongen spreken!
[...] Van links en rechts straalden de verrukte gezichten hem tegen, dorstend, blij, en vol overgave, terwijl een kind begraven werd in de nacht [...] (Rosenboom 2008: 299)

Het extatische 'in tongen spreken' komt ook later nog terug (Rosenboom 2008: 362). Het verwijst naar Pinksteren, naar het Nieuwe Testament. De religieuze extase lijkt op de extatische beleving van een hogere werkelijkheid in het fin de siècle, hoewel die beleving hier niet via de zintuigen gebeurt, maar via het woord. Het is opvallend dat Anijs in zekere zin een alternatieve christelijke godsdienst lanceert, die concurreert met de echte christelijke religie, vertegenwoordigd door dominee Festenhout. In de literatuur van het fin de siècle wordt de traditionele godsdienstbeleving eveneens bedreigd door alternatieve theorieën.

Kortom, het metafysische staat vooral in dienst van de tekortkomingen van de materialistische wereld. Anijs en Vedder creëren hun eigen metafysische wereld van onrealistische ambities en zelfverheerlijking. Daardoor zien ze het verschil niet meer tussen droom en realiteit, met als gevolg dat ze op hun eigen ondergang afstevnen.

3.2.4 Gerrit Komrij – *De klopgeest*

In *De klopgeest* is er een duidelijke tegenstelling tussen het socialisme en het spiritisme. Toch zijn het allebei manieren om de wereld te verbeteren: ‘Spiritisten geloven ook in een betere wereld [...] Ze zijn eigenlijk sociaal’ (Komrij 2003: 50). Het spanningsveld tussen socialisme en spiritisme komt overeen met respectievelijk een materialistisch en een metafysisch wereldbeeld. De twee hoofdpersonages zijn vertegenwoordigers van een ander wereldbeeld:

Geest en materie, daar komt het uiteindelijk op neer. Die kwestie is sterker dan de vraag naar het optimistisch of pessimistisch gehalte van iets [...]. Ik ben hem soms te idealistisch. Ik moet bekennen dat ik in mijn verlangen om bij George in de smaak te vallen er wel eens een schepje bovenop doe. Ik wil dat hij in mij een gelijkwaardig iemand ziet. [...] Aan de andere kant komt hij mij soms voor als te gericht op het materialistische. (Komrij 2003: 84-85)

De twee hoofdpersonages, Hector en George, symboliseren dus een dualistisch wereldbeeld.

Een materialistisch wereldbeeld: het socialisme

Het personage George is een fervent aanhanger van het socialisme. Hij zorgt ervoor dat Hector zich bewust wordt van de sociale wantoestanden. Ook het probleem van de degeneratie bij het proletariaat kaart hij aan. Bovendien is het voor de armen haast onmogelijk om aan hun lot te ontsnappen, ze zijn gedetermineerd:

De lange werktijden, de hoge uren, het uitblijven van een zonnige toekomst, alles zorgt voor een tekort aan energie. Geen wonder dat juist de armen zo ziekelijk zijn en dikwijls zo vroeg sterven. Erfelijke belasting, dat is het. Eén lange keten van energietekort. (Komrij 2003: 49)

In een vorm van godsdienst gelooft George niet: ‘Geloven doen kuikens. Mensen als jullie behoren te weten’ (Komrij 2003: 43). Hij reageert dan ook niet echt positief wanneer hij verneemt wat het beroep is van Hector. Het spiritisme is voor hem eigenlijk nog erger dan godsdienst, omdat er geen boodschap achter zit (Komrij 2003: 50). Verder gaat hij ervan uit dat er een oerwet bestaat die inhoudt dat alle mensen van nature goed zijn, vooral kinderen. George is met andere woorden de verdediger van ‘éducation naturelle’ à la Rousseau. Kinderen worden later slecht, wanneer ze kennismaken met de kapitalistische ideologie en ‘het geldverslindend militarisme’ (Komrij 2003: 53). Toch blijkt dit niet te kloppen, Hector constateert dat kinderen bijvoorbeeld al met oorlog bezig zijn: ‘In de daaropvolgende verpletterende stilte zie ik een groepje jongens, verdiept in hun spel. [...] Snel wordt duidelijk dat ze zich in twee kampen hebben opgesplitst. Ze rijden op stokpaarden en vallen elkaar aan met houten sabels’ (Komrij 2003: 54-55).

Wanneer George ontdekt dat Hectors seances bedrog zijn, betekent dat zo goed als het einde van hun vriendschap. George merkt, net als de kleine Johannes, dat het spiritisme gebaseerd is op trucjes en gezichtsbedrog (Komrij 2003: 152). Maar later gaat George zelf de technieken van het spiritisme overnemen om zijn socialistische streven kracht bij te zetten. Hij incorporeert het spiritisme in het socialisme:

Hij, de revolutionair, sprak over hypnose en over de willoosheid waartoe de heersende klasse gebracht kon worden. Hij had het over een nieuw wapen en nieuwe bondgenoten. Bondgenoten van gene zijde die voor de goede zaak konden worden ingezet en waarvan er ontelbare waren, welbeschouwd net zoveel als je wilde. (Komrij 2003: 212)

Bovendien mislukken Georges revolutionaire plannen. Het socialisme blijkt niet opgewassen tegen het oude bestel. De opstand die gepland was tijdens de kroning van de jonge Wilhelmina, wordt door de overheid verijdeld. Ironisch genoeg brengt haar kroning heel wat vaderlandslievende gevoelens teweeg, ook bij de arbeiders zelf: ‘Ik zie arbeidersvrouwen die de tranen uit hun ogen wrijven, en ik zie arbeidersmannen met hun armen tevreden in hun zij. Iedereen is uitgelopen, de burgerij, de meiden, de buitenlui en de proletariërs’ (Komrij 2003: 235).

Een metafysisch wereldbeeld: het spiritisme

Hector houdt zich bezig met het spiritisme. Toch is hij tegelijk heel materialistisch: ‘De centen die ik af en toe bezit besteed ik aan zaken die anderen de indruk dienen te geven dat ik niet arm ben. Ik zie daar nauwgezet op toe’ (Komrij 2003: 15). In die zin behoort hij tot de huichelachtige burgerij die de schijn hoog wil houden. Het liefst zou hij willen afstammen van de aristocratie:

Stel dat ze [=een voorbijgangster, S.V.] zijn dromen zou kunnen raden. Stel dat er een telegraafkabel was gespannen tussen zijn hoofd en het hare. Dan zou ze misschien kunnen vernemen – in klanken, in seinen, in golven? – dat hij zich voorstelde hoe het zou aanvoelen de zoon te zijn van een rijk echtpaar, zorgeloos en met enorme sommen om te verteren. (Komrij 2003: 104)

Hij besteedt veel aandacht aan zijn uiterlijk en gaat als een echte dandy door het leven. Dit past bij zijn werk als spiritist: hij moet er als medium namelijk onberispelijk uitzien. Hector begeeft zich door zijn werk in de betere kringen die hij bewondert. De seances die hij houdt verlopen volgens de spiritistische leer. Zo vormt hij met zijn toehoorders een keten: ‘De rechterpink van mijn linkerbuurvrouw is verstrengeld met mijn linkerpink en de linkerpink van mijn rechterbuurvrouw haakt weer in mijn rechterpink’ (Komrij 2003: 31). Ook de

typische attributen zijn aanwezig bij zo'n seance: 'een simpele tafel met vier poten' (ibidem), gedoofde kaarsen en spirituslampen (Komrij 2003: 32), bedekte spiegels (Komrij 2003: 67) en een lei waarop de geest boodschappen kan achterlaten (Komrij 2003: 70). Bij Zelda is Hector in dienst als een alternatieve geneeskundige: 'Ik moet haar pijnen bestrijden door bestrijkingen' (Komrij 2003: 145). Hij gaat ervan uit dat haar fluïdum terug in evenwicht gebracht moet worden, alleen 'valt [het] bij Zelda moeilijk te beslissen of ik al strijkend fluïdum moet toevoegen of juist fluïdum moet weghalen' (ibidem). Kortom, Hectors handelingen zijn die van een echte laat negentiende-eeuwse spiritist. Alle elementen van de spiritistische *mise en scène* zijn aanwezig. George ontmaskert deze *mise en scène* als bedrog.

Onder invloed van George gaat Hector zich bijgevolg steeds meer afkeren van het spiritisme. Hij beseft dat hij eigenlijk slechts gebakken lucht verkoopt en wil daarom zijn beroep afzweren:

En ik leg haar [= Roos, S.V.] uit dat ik iets wil betekenen in deze maatschappij, dat ik me net als George nuttig wil maken en me gereed wil houden voor het moment dat de nieuwe wereld mensen als wij op waarde zal weten te schatten. Een nieuwe wereld die er niet komt als we hem niet eerst zelf opbouwen. Kortom, dat ik overweeg er als medium uit te stappen. Eindelijk. Finaal. (Komrij 2003: 208)

Maar wanneer hij op zijn beurt ontdekt dat George zijn spiritistische trucjes heeft overgenomen, bekoelt zijn enthousiasme: 'Er werd niets verwisseld. Er werd alleen iets van me gestolen' (Komrij 2003: 213).

Kortom, George en Hector hebben allebei een ideologische transformatie ondergaan. Geen van beide ideologieën blijkt echter de juiste, ze worden allebei ontmaskerd. Daardoor blijft er enkel een onzeker wereldbeeld over:

Wie weet zijn er niet eens twee afzonderlijke werelden, maar lopen ze gewoon door elkaar. Wie weet zijn de twee werelden een en dezelfde wereld. De wereld hier en de wereld daar. De wereld van nu en de wereld van straks. De wereld van de mensen boven en de wereld van de mensen beneden. Luchtkastelen op aarde of echte kastelen in de lucht, wat doet het ertoe? (Komrij 2003: 203)

3.2.5 Paul Claes – *Sfinx*

De metafysische dimensie is in *Sfinx* zo goed als afwezig. Er wordt echter wel nagedacht over het metafysische: 'Zijn en niet-zijn, wezen en schijn, stof en geest waren onderscheidingen die het mogelijk maakten vragen te stellen en op die manier zichzelf en de wereld te vatten' (Claes 2004: 68). Verder komt de metafysische dimensie min of meer aan bod door de

waanzin van Horst (Claes 2004: 184). Aangezien het metafysische wereldbeeld in deze roman slechts zeer sporadisch voorkomt, ga ik vooral in op het materialistische wereldbeeld.

De Weense aristocratie is onderhevig aan degeneratie. Zowel Horst als de kroonprins Rudolph zijn ‘gedegeneerden’: ‘Hij [= Horst, S.V.] was altijd zo weinig mans geweest. Als kind had hij in bed geplast, zij het niet zo lang als kroonprins Rudolph, die naar het schijnt tot zijn tiende onzindelijk was geweest’ (Claes 2004: 109). De degeneratie van de keizerlijke familie is deels te wijten aan vreemde invloeden: ‘Niemand begrijpt wat Franz Ferdinand in dat Boheemse gravinnetje [= Sophia Chotek, S.V.] gezien heeft. [...] Haar stamboom kan niemand van het hof overtuigen’ (Claes 2004: 29). De afkeer voor het andere ras behelst zowel een biologische afkeer als een politieke: ‘*Der schöne Karl*, de nieuwe burgemeester, had gelijk: in deze stad scharrelden te veel vreemdelingen rond, joden, zigeuners, Slaven’ (Claes 2004: 72-73). Er zijn vooral spanningen met de Slavische volkeren.²¹ Egon heeft tijdens een missie in de Balkan de burgemeester van Hercegowina laten executeren, wat voor represailles zorgt.

De problemen van ras en stand komen ook aan bod in de familie Von Löwen zelf. Carlotta en haar zus Hélène zijn afkomstig van de Italiaanse burgerij. Daardoor illustreren ze niet alleen de Noord/Zuid-tegenstelling van het fin de siècle, maar eveneens de klassenverschillen. De zussen horen daarom niet helemaal thuis in de Oostenrijkse aristocratie, zelfs al zijn ze getrouwd:

De tijden waren veranderd: de adel zocht in de burgerij nieuw bloed. Een aanzienlijke bruidsschat had de aloude familie in Stiermarken overtuigd om beide burgermeisjes in haar schoot op te nemen. Toch was Egons snelle opgang wellicht op minder weerstand gestuit indien hij een verarmde gravin als echtgenote gekozen had. (Claes 2004: 16)

Het huwelijk tussen verschillende klassen wordt problematisch en in biologische termen voorgesteld, net zoals in *Tinpest*. Het verschil in klasse komt overeen met een verschil in biologische stand: ‘Hij was rechtlijnig, zij wispelturig; hij was krachtdadig, zij willoos; hij was pezig, zij mollig’ (Claes 2004: 18). Hun kinderen hebben sommige van die eigenschappen overgeërfd. Elisabeth is krachtdadig maar heeft het zuiderse uiterlijk van haar moeder, haar broer Horst is willoos maar heeft het Arische uiterlijk van zijn vader. Sofie, de jongste, heeft de beste kenmerken van beide ouders: ze is zowel rechtlijnig als Arisch. Het dienstmeisje Sasja vormt nog een tweede ‘biologische bedreiging’ voor de familie. Ze is

²¹ Deze politieke spanningen vormen de historische achtergrond voor de aanleiding van de Eerste Wereldoorlog.

namelijk van vreemde en lagere afkomst, een ‘Boheemse intrigante’ (Claes 2004: 70) die een verhouding begint met Egon.

Bovendien worden de handelingen van alle personages verklaard vanuit hun biologische aard, ze zijn gedetermineerd: ‘Ze [=Sasja, S.V.] begreep het best, wie weet zou ze het ook gedaan hebben als ze zelf een man was geweest’ (Claes 2004: 119). Het determinisme bepaalt in die zin het wereldbeeld, de wereld wordt geregeerd door oerwetten: ‘Het was de gang van de natuur: vader en zoon zijn geboren vijanden’ (Claes 2004: 109). Wraak en weerwraak behoren ook tot die natuurwetten, het recht van de sterkste viert hoogtij: ‘De twee mannetjesdieren hadden om het wijfje gevochten. Zoals altijd was het ook nu het jongste dier geweest dat het oudste velde’ (Claes 2004: 180). Het noodlot speelt eveneens een belangrijke rol in het deterministische wereldbeeld, aangezien het lot voorgesteld wordt als belangrijker en groter dan God: ‘Zelfs God kan niets tegen het Lot’ (Claes 2004: 81).

Kortom, het materialistische aspect van het fin de siècle wordt door Claes uitgebreid gethematiseerd. In die zin is deze roman zeer vergelijkbaar met *Tinpest*, hoewel de metafysische dimensie in *Sfinx* nauwelijks aanwezig is. De personages verhouden zich tot elkaar volgens een biologische hiërarchie. Ze zijn gedetermineerd door ‘race, milieu, moment’.

4 Aspecten die bijdragen tot de beeldvorming van het fin de siècle in het hedendaagse corpus

4.1 Meta-uitspraken over het fin de siècle

In deze paragraaf ga ik na in welke mate de hedendaagse auteurs al dan niet expliciete uitspraken formuleren over het fin de siècle in hun romans. Het is opvallend dat deze uitspraken over het fin de siècle vaak zeer gelijksoortig zijn. Zo wordt het fin de siècle omschreven als een overgang van oud naar nieuw, van de negentiende naar de twintigste eeuw. Ook de historische context speelt een belangrijke rol: het fin de siècle wordt belicht als de woelige periode voor de Eerste Wereldoorlog. Het is een tijd vol raadsels en onzekerheden.

4.1.1 Louis Ferron – *Tinpest*

Ferron probeert zeer bewust het fin de siècle in zijn roman op te roepen. Zo trekt hij parallellen tussen de vrouw uit het fin de siècle en de vrouw uit de twintigste eeuw:

Maar toch, onder die vrouwen in het fort waren er, hoe oud, syfilitisch en afgepeigerd ze er ook mochten uitzien, twee of drie van wie men zou zweren ze in gelukkiger tijden te hebben gezien omdat ze in houding en gedrag wel iets aan die ene Dietrich, die verlate godin van het fin de siècle, deden denken. (Ferron 1997: 94)

Marlène Dietrich – een actrice uit het interbellum – wordt hier vergeleken met de vrouw uit het fin de siècle, ze is ‘als geboren verleidster’ (Ferron 1997: 94) een ‘prototype dat juist in de periode waarin deze geschiedenis zich afspeelt [= het fin de siècle, S.V.] zeer in zwang was’ (Ferron 1997: 94). Kortom, Ferron vergelijkt Dietrich met de *femme fatale* uit het fin de siècle en vermengt zo twee tijdslagen.

De personages zelf worden heen en weer geslingerd tussen die tijdslagen: ‘Tussen die twee tijdcoördinaten in sulde hij zo’n beetje heen en weer’ (Ferron 1997: 134). Daardoor lijkt het fin de siècle een mysterieuze periode waarin verschillende tijdslagen samenkomen en verschuiven. Zo gaat het fin de siècle bijvoorbeeld moeiteloos over in de periode van de Tweede Wereldoorlog: ‘Rostow? Stalingrad? Ach, wat deed het er eigenlijk toe. De kaarten waren geschud’ (Ferron 1997: 185). Bovendien heeft de hedendaagse verteller meer inzicht in het fin de siècle dan zijn personages: ‘Het was allemaal leuk en aardig, dit soort gesprekken tussen twee subalternen, maar of ze daarmee een serieuze poging deden hun tijd te doorgronden?’ (Ferron 1997: 104).

Verder wordt het fin de siècle omschreven als een kantelmoment, dat de mens in verwarring brengt: '[...] was verbeelding niet het laatste dat je restte als de tijden kantelden en je jezelf aan de verkeerde kant van die kanteling leek te bevinden?' (Ferron 1997: 30). Het fin de siècle is een overgangstijd tussen oud en nieuw; de negentiende eeuw moet plaatsmaken voor de twintigste. De modernisering en de industrie vervangen de oude levensgewoontes: 'Inderdaad, de tijden waren veranderd. Niet langer het Levantijnse parfum dat de zinnen beroerde, maar geuren van benzine en brandend rubber [...]' (Ferron 1997: 148). Op het historische niveau doet de Eerste Wereldoorlog zijn intrede. Zo verwijst Ferron naar de moordaanslag van de student Prinzip (Ferron 1997: 130) op kroonprins Franz Ferdinand. Deze gebeurtenis wordt meestal beschouwd als dé aanleiding voor de Eerste Wereldoorlog.

Wanneer de verteller commentaar geeft op het fin de siècle, plaatst hij zichzelf impliciet in een andere tijd. Daardoor krijgt de lezer een beeld van wat eigen was aan het fin de siècle: 'Zo eindigden *in die tijd* nu eenmaal de dromen van meisjes met amandelvormige ogen en een olijfkleurige tint' [mijn cursivering, S.V.] (Ferron 1997: 132-133). Door de tussenkomst van de verteller wordt eveneens benadrukt dat de personages slechts ficties zijn. Dat zorgt voor spanning: 'Meinrad zowel als Fassbaender waren te realistische lieden om zelfs maar het risico te willen lopen het slachtoffer van een dergelijke fictie te worden' (Ferron 1997: 141).

Kortom, deze meta-uitspraken dragen bij tot de karakterisering van het algemene tijdsbeeld van het fin de siècle: het is een woelige overgangstijd. Doordat de extradiëgetische verteller commentaar geeft over het fin de siècle, creëert hij enerzijds een afstand tussen nu en toen. Maar anderzijds wordt de kloof tussen heden en verleden overbrugd doordat verschillende tijdslagen in het fin de siècle samensmelten.

4.1.2 Hafid Bouazza – *Momo*

Aangezien *Momo* zich niet afspeelt in de periode van het fin de siècle, zijn er zo goed als geen meta-uitspraken over terug te vinden. De verteller verwijst een enkele keer wel naar een andere literaire periode, namelijk de verlichting:

Kattenkwaad! Dat woord dat begint in het hof van pruimen stelen, belletje lellen, vlechtjes trekken en eindigt met de belerende vinger van pastoor of vader, dat alle connotaties heeft van *een verre tijd van didactische versjes en een welgevoeglijkheid die zelfs de verwekkende daad aan manieren onderwierp*, deed moeder kuis glimlachen. [mijn cursivering, S.V.] (Bouazza 1998: 8-9)

Bouazza verwijst hier naar de didactische gedichten van auteurs zoals Hiëronymus van Alphen en Hendrik Tollens. Hun gedichten zijn een uiting van een kleinburgerlijke moraal en prediken het belang van een fatsoenlijke opvoeding. Het bekendste gedicht van Van Alphen is ongetwijfeld ‘De pruimenboom’ uit zijn bundel *Kleine gedigten voor kinderen* (1778). Momo’s moeder vertegenwoordigt een burgerlijk opvoedingsideaal dat vergelijkbaar is met dat van de achttiende-eeuwse domineedichters. Er is dus sprake van contrastwerking tussen verschillende tijdsgebonden denkpatronen: in een hedendaags verhaal denkt en handelt een personage – Momo’s moeder – zoals iemand uit de achttiende eeuw.

4.1.3 Thomas Rosenboom – *Publieke werken*

In *Publieke werken* heb ik weinig echte meta-uitspraken gevonden over het fin de siècle. Toch wil ik even ingaan op de manier waarop het fin de siècle in het algemeen gekarakteriseerd wordt. Meestal wordt het fin de siècle omschreven als een tijd van wetenschappelijke en technologische vernieuwing:

Terwijl zij elkaar nog de hand schudden boven de toonbank zag hij al dat er ook hierbinnen niets veranderd was aan De Eenhoorn: maar verdraaid, had die jonge vent dan helemaal geen ambitie? *Wist hij niet hoe snel de wetenschap voortijlde in de zich thans ontplooiende tijd?* [mijn cursivering, S.V.] (Rosenboom 2008: 35)

Wie nog de principes van de negentiende eeuw blijft aanhangen, wordt onherroepelijk ingehaald door de vernieuwing. In *Publieke werken* wordt de wisselwerking tussen de oude en de nieuwe tijd gethematiseerd door de personages Anijs en Vedder die in strijd zijn met de vertegenwoordigers van de nieuwe tijd, namelijk apotheker Halink en vioolmaker Smolenaars. Ook de kleermaker Carstens is een vertegenwoordiger van de ‘oude orde’: ‘maar nieuwe kleding kocht men thans op maat in de winkel, en men moest zeggen dat Carstens in hoofdzaak alleen nog maar jassen keerde, kragen verving en ander verstelwerk deed’ (Rosenboom 2008: 56-57). Kortom, zowel Anijs, Vedder als Carstens worden ingehaald door de nieuwe tijd: ‘op een andere plaats vonden andere mensen elkaar in een nieuw verband’ (Rosenboom 2008: 70). Stilstaan – zoals Vedder en Anijs doen – betekent achteruitgaan: ‘Zo veranderde alles met het verstrijken van de tijd, alleen Vedders aangelegenheid met Victoria bleef steken’ (Rosenboom 2008: 206).

Historisch wordt het fin de siècle gekarakteriseerd door nieuwe uitvindingen, zoals bijvoorbeeld de serie-opnames van de Amerikaan Muybridge (Rosenboom 2008: 42), de fotografie (Rosenboom 2008: 144-145), de tram (Rosenboom 2008: 51), de trein (Rosenboom 2008: 49, 94, 279, 411), de olie-industrie (Rosenboom 2008: 204), de Bunsen-batterij

(Rosenboom 2008: 247), de telefoon van Bell (Rosenboom 2008: 307) en het elektrisch licht (Rosenboom 2008: 314). Bovendien wordt de nieuwe tijd die in het vooruitzicht ligt, meer belicht dan de huidige tijd:

Eens zal een jonge, goed opgeleide farmaceut mijn plaats hier als eerste apotheker toch moeten overnemen, en of dat nu deze of misschien een andere, meer geschikte collega wordt, *zeker is dat er tegen die tijd veel zal veranderen* – denk aan de fotografie, de allopathie, de homeopathie, de chemie van de vluchtige stoffen! De wetenschap ontwikkelt zich zo snel... [mijn cursivering, S.V.] (Rosenboom 2008: 104)

Het ultieme zinnebeeld van de nieuwe tijd – de naderende twintigste eeuw – is het koppel dat bestaat uit het Hotel Victoria en het Centraal Station. Samen staan ze symbool voor een nieuw tijdperk, voor een nieuwe menssoort:

[...] de eerste man en de eerste vrouw, ieder zopas uit een kuil gekropen op dat schilderij van godloze genesis, precies zo waren de beide gebouwen onlangs uit hun bouwputten omhooggekomen, zo markeerden zij ook een geheel nieuw tijdperk, waarin zij nog de enigen van hun soort waren, en zo ook keken zij elkaar aan, verbaasd maar vol herkenning toch, twee kinderen van het nieuwe ras, reuzenkinderen, het rode, rechte station de jongen, het romige, ronde hotel het meisje, en talloos veel nakomelingen zouden zij krijgen. (Rosenboom 2008: 455)

Met andere woorden, het fin de siècle wordt in bouwkundige termen beschreven als een overgangstijd. Uit de ‘bouwputten’ van de negentiende eeuw rijst – als een feniks – de vernieuwing op.

4.1.4 Gerrit Komrij – *De klopgeest*

In *De klopgeest* zijn er wel enkele meta-uitspraken terug te vinden over het fin de siècle. Aangezien deze uitspraken heel expliciet zijn, lijken ze soms een beetje anachronistisch: ‘Dat we in een tijd van grote raadsels leven en *dat het spiritisme het kenmerk is van onze tijd*’ [mijn cursivering, S.V.] (Komrij 2003: 18). Het is merkwaardig dat Hector – een personage uit het fin de siècle zelf – zo’n accuraat beeld kan maken van de tijdsperiode waartoe hij zelf behoort. Daardoor lijkt het veeleer een beschouwing van een hedendaagse verteller te zijn, die een vollediger zicht heeft op het fin de siècle.

Een geciteerd fragment uit Baudelaires *De schilder van het moderne leven* bevat eveneens een meta-uitspraak die op het fin de siècle toepasbaar is: ‘Het dandyisme komt voornamelijk naar boven in overgangstijden, wanneer de democratie het nog niet volledig voor het zeggen heeft en wanneer de aristocratie nog niet helemaal gedegeneerd is’ (Komrij

2003: 25). Het fin de siècle behoort daardoor tot een algemene categorie van ‘overgangstijden’.

Bovendien wordt het fin de siècle opnieuw gekarakteriseerd als een mysterieuze tijd, waarin verschillende ideologieën met elkaar in aanraking komen en waarin men balanceert tussen oud en nieuw:

Dit is de eeuw van de sfinx. Er zijn zoveel meningen, zoveel raadsels. Groter en ingewikkelder dan ooit tevoren. Het kenmerk van onze tijd. Toch moeten al die raadsels op straffe van vernietiging opgelost worden. De problemen zijn talloos, dus moeten we ze ordenen. De problemen zijn nieuw, dus ze vragen om een herrangschikking. Daar zijn alle beschouwers van onze tijd het over eens. Wat moeten we met de oude ideeën, wat moeten we met hermelijnen mantels en koninginnen, als er zoveel nieuwe mensen, nieuwe uitvindingen, nieuwe producten zijn? (Komrij 2003: 225)

De oude methodes en ideologieën zijn niet langer geschikt voor het nieuwe tijdperk dat nadert. De negentiende eeuw is gedoemd tot verval, tot zijn eigen ondergang: er zijn al ‘tekenen van de Apocalyps’ (Komrij 2003: 226) waar te nemen. De overgang naar een nieuwe tijd krijgt daardoor – in tegenstelling tot *Publieke werken* – een negatieve connotatie: ‘Ik zie een beeld van de toekomst waarin alle idealen en ideeën van nu in een kookpot zijn gegooid en als een smerig bruin mengsel opborrelen’ (Komrij 2003: 239). Het fin de siècle luidt dus een onheilspellende periode in, het lijkt alsof Komrij met dit toekomstbeeld verwijst naar de wereldoorlogen van de twintigste eeuw.

4.1.5 Paul Claes – *Sfinx*

In het laatste hoofdstuk van *Sfinx* formuleren Elisabeth en Sasja enkele beschouwingen over de tijd waarin ze leven. Ze beseffen dat hun eeuw op haar eindpunt gekomen is en dat het tijd is voor verandering: ‘Ik geloof in niets meer. Ik denk dat de tijd om te geloven voorbij is. Zoals deze eeuw voorbij is’ (Claes 2004: 218). De klassenmaatschappij van de negentiende eeuw heeft zichzelf onderuit gehaald en moet plaats maken voor een nieuw bestel: ‘Die tijd [van dienen, S.V.] is voorbij. Er komt een nieuwe eeuw. De meesters hebben elkaar als beesten uitgemoord, nu is het de beurt aan het personeel’ (Claes 2004: 222).

De manier waarop het fin de siècle in *Sfinx* gekarakteriseerd wordt, sluit aan bij de beschrijvingen uit de vorige romans. Uiteraard speelt de sfinx een belangrijke rol als zinnebeeld voor het fin de siècle, net zoals in *De kloppgeest*: ‘Elisabeth vroeg zich nog steeds af waarom het beeld haar moeder zo getroffen had. Het was een zinnebeeld, jazeker, maar

waarvan?’ (Claes 2004: 146). Het beeld van de sfinx kan gemakkelijk geïnterpreteerd worden als een symbool voor het raadselachtige fin de siècle.

Verder wordt het fin de siècle historisch gesitueerd als een periode van politieke chaos die het einde van de dubbelmonarchie Oostenrijk-Hongarije inluit. Zo is er sprake van ‘De Zwarte Hand’ (Claes 2004: 38), de verzetsbeweging waartoe Prinzip, de moordenaar van kroonprins Franz Ferdinand, behoorde. Daardoor wordt de Eerste Wereldoorlog impliciet aangekondigd: ‘Het leek wel alsof de hele wereld tegen Oostenrijk wilde vechten’ (Claes 2004: 82).

4.2 Intertekstualiteit

In het hedendaagse corpus zijn heel wat literaire verwijzingen terug te vinden naar werken uit het fin de siècle. Hierdoor halen ze bewust de banden aan met die literaire periode. De intertekstualiteit ondersteunt dus in grote mate het beeld van het fin de siècle dat de auteurs in hun romans oproepen. Hieronder bespreek ik alleen intertekstuele verbanden die nog niet aan bod gekomen zijn in de vorige hoofdstukken. Over *Momo* zal ik het niet hebben, omdat de intertekstualiteit in die roman vooral tot uiting komt door stijllimitatie. Paragraaf 4.3 zal daaraan gewijd worden.

4.2.1 Louis Ferron – *Tinpest*

Tinpest bulkt van de literaire verwijzingen, die al dan niet expliciet geformuleerd worden. Bovendien wordt er eveneens gerefereerd aan films, schilderijen, toneelstukken enzovoort. Vaak word je als lezer op het verkeerde been gezet door de verwijzingen. Zo associeert de lezer bijvoorbeeld de oppasser Wolf Fassbaender – die met film bezig is (Ferron 1997: 37) – bijna automatisch met de Duitse filmregisseur Rainer Werner Fassbinder. Maar dit verband wordt later onderuit gehaald:

En Fassbaender? zal men zich afvragen. Zou die geen overeenkomsten kunnen vertonen met...? Maar nee, onze Fassbaender heet Wolf, wat een joodse achtergrond zou kunnen doen vermoeden, een vermoeden dat te gerechter blijkt als men bedenkt hoezeer hij thuis was in de duistere krochten van de Seitenstettengasse. (Ferron 1997: 170)

Zo gaat het met alle personages, ze maken deel uit van de intertekstualiteit. Ze worden door Ferron met allerlei mogelijke contexten verbonden, waardoor de lezer het na een tijdje opgeeft om de verschillende verwijzingen op te helderen. Daardoor wordt intertekstualiteit

een onontwarbaar kluwen. Vervaeck beschouwt de intertekstualiteit in een postmoderne roman zoals *Tinpest* terecht als een ‘eindeloze doorverwijzing’ (Vervaeck 2007: 172).

In het ruime arsenaal aan (mogelijke) intertekstuele verwijzingen zijn er referenties naar de literatuur en de cultuur van het fin de siècle. Zo is er veel aandacht voor de muziek uit die tijd. Ferron verwijst onder andere naar Richard Wagner (Ferron 1997: 150, 153, 168), naar Anton Bruckner (Ferron 1997: 135), Gustav Mahler (ibidem) en de Weense wals (Ferron 1997: 156).

Verder verwijst Ferron ook naar *Die tote Stadt* van Erich Wolfgang Korngold (Ferron 1997: 156). Dit libretto uit 1920 is geïnspireerd op de symbolistische roman *Bruges-la-Morte* (1892) van George Rodenbach. Daardoor kan Ferron een muzikale verwijzing combineren met een literaire verwijzing naar het fin de siècle. Maar voor de aandachtige lezer is er nog meer aan de hand. In *Turkenvespers* (1977) is er namelijk een personage dat Korngold heet. Die Korngold blijkt gebaseerd te zijn op verschillende historische figuren: ‘De figuur van Korngold is gebaseerd op Mahler, maar verwijst ook naar de componist Erich Korngold en naar Hausers historische beschermheer, Georg Daumer’ (Vervaeck 1996: 124). Kortom, uit dit ene voorbeeld blijkt al dat de intertekstualiteit zo veelzinnig is dat ‘de zin’ ervan verloren gaat. Dat is typisch voor romans die een postmoderne lezing afdwingen:

Wie de postmoderne intertekstualiteit onderzoekt, ervaart aan den lijve wat het betekent dat elke tekst een mozaïek van teksten is. Zo’n lezer wordt opgenomen in het paranoïde universum van de roman en begint achter elke zin andere teksten te vermoeden. Het lezen verliest zijn overzichtelijkheid, de lezer verliest zijn overzicht en identiteit. (Vervaeck 2007: 193)

Ferron verwijst niet alleen naar de muziek van het fin de siècle maar af en toe ook naar de literatuur. Zo heeft Lauersperg last van ‘spleen’ à la Baudelaire (Ferron 1997: 144) en wordt hij verward door ‘een lied van schijn en wezen’ (Ferron 1997: 100):

Lauersperg dreigde verward te raken in *een wel zeer veelstemmig gezongen lied van schijn en wezen* waarbij de positie van de waarnemer besliste over het lot van de waargenomene waaruit niets anders viel te concluderen dan... [mijn cursivering, S.V.] (Ferron 197: 100)

Dit verwijst impliciet naar *Het lied van schijn en wezen* (1895-1922) van Frederik van Eeden. Deze verwijzing sluit bovendien ook aan bij het dualistische wereldbeeld, waarbij er een wisselwerking is tussen het metafysische (schijn) en het materialistische (wezen).

De intertekstuele band met het fin de siècle is dus aanwezig, maar er zijn evengoed verwijzingen naar teksten en kunstvormen uit andere periodes. Zo is de roman geënt²² op Dino Buzatti's *Il deserto dei Tartari* (1939), 'zoals in 1975 verfilmd door Valerio Zurlini' (Ferron 1997: 4). Daardoor vormt de intertekstualiteit in *Tinpest* slechts een geringe bijdrage voor de beeldvorming van het fin de siècle. De lezer is namelijk door de talrijke anachronismen niet steeds zeker of het verhaal zich wel in het fin de siècle afspeelt. Intertekstualiteit is hier veeleer een middel om verschillende tijdslagen tegelijk aan bod te laten komen in een polyfoon geheel.

4.2.2 Thomas Rosenboom – *Publieke werken*

Ik bespreek hier bondig drie centrale teksten waarnaar Rosenboom in *Publieke werken* verwijst, namelijk *Faust* (1808-1831) van Goethe, de Bijbel en in mindere mate de toneelstukken van Shakespeare.

Anijs' schoonvader las – toen hij nog leefde – regelmatig Goethes *Faust*. Het werk behoort tot de literaire canon. De schoonvader wordt daardoor als een gecultiveerde en intelligente lezer getypeerd, een man met kennis van de wereld:

'[...] een weduenaar met twee dochters, die op vriendschappelijke voet omging met de eerste burgers van de stad, klassiek gevormd was, en tussen al zijn Latijnse spreuken door bijvoorbeeld ook kon opmerken dat de *Faust* van Goethe er in de vertaling van Ten Kate beslist nog iets op vooruit was gegaan. (Rosenboom 2008: 25)

Kortom, wie geschoold is en tot de hogere klasse behoort, leest *Faust*. De geleerdheid van Anijs' schoonvader contrasteert met Anijs' eigen kennis. Terwijl zijn schoonvader op alle gebieden succesvol is, blijkt Anijs slechts een onkundige *streber* te zijn: zijn Latijn vertoont fouten, vrienden heeft hij niet en het verhaal van *Faust* kent hij enkel via zijn schoonvader en zijn vrouw Martha. Wanneer Anijs' neef Vedder grootse plannen heeft – de verkoop van zijn huis – associeert Martha hem, bij wijze van waarschuwing, met de figuur van dokter Faust, die voor zijn ambities bereid is zijn ziel aan de duivel te verkopen. De verkoper Ebert lijkt daardoor op Mefisto, de duivel:

'Walter, die man [= Ebert, S.V.], dat is Mefisto...' fluisterde zij op de toon waarbij men gewoonlijk bleek wegtrekt, 'Mefisto vond het papiergeld uit, gedekt door in de toekomst nog op te delven bodemschatten... Je weet wel, Goethe, *Faust*, neem me niet kwalijk als ik daar ineens aan moet denken, mijn vader zaliger zat altijd maar in dat boek te lezen, maar beloof me één ding: wees voorzichtig met die man, want als de

²² Voor meer informatie over de enting in postmoderne romans, zie: Vervaeck 2007.

duivel op een ziel aast, doet hij zich voor als een engel des lichts...' (Rosenboom 2008: 113)

Het verhaal van Goethe wordt hier als exemplarisch voorgesteld voor het gevaar dat voor Vedder op de loer ligt. Het verhaal over Faust kan eveneens als een waarschuwing voor Anijs gebruikt worden. Ook hij verlangt te veel door zijn hoogmoed. Bovendien wil hij net zoals dokter Faust steeds meer te weten komen over de wetenschap: 'Werd hij niet begoocheld door zijn eigen vuurwerk, als Faust verblind door een belofte van hoger heil?' (Rosenboom 2008: 276). Door de expliciete intertekstuele band met *Faust* voelt de lezer al gauw aan dat het met Vedder en Anijs niet al te best zal aflopen. Wanneer Anijs te ver gaat in zijn schijnvertoning als dokter, begint Martha steeds meer in *Faust* te lezen: 'Elke avond las zij in het lievelingsboek van wijlen haar geadoreerde vader, terwijl Anijs, wel voelend dat zij hem nauwelijks nog velen kon, zich receptorisch terugtrok in het laboratorium' (Rosenboom 2008: 333). Maar als Vedder en Anijs zich engageren voor de volksverhuizing, slaat haar negatieve stemming om. Ze bewondert hun sociaal project en vergelijkt – ironisch genoeg – hun goede daad met de daden van Faust:

Op zangerige toon prees zij de omslag in Vedderts gerichtheid, van abstract financieel gewin naar de aardse, sociale daad, ten gunste van de gravers; vertelde zij dat ook Faust, na eerst het papiergegeld te hebben uitgevonden, zich vervolgens de liefdadige landontginning toewijde [...]. (Rosenboom 2008: 348)

Vervolgens citeert ze een fragment uit *Faust* (Rosenboom 2008: 348-349). Deze bejubeling en associatie met Faust is vrij paradoxaal omdat Martha even vergeet dat het met Faust slecht afloopt.

In het vorige hoofdstuk heb ik besproken hoe Anijs een nieuwe godsdienst lanceert die gebaseerd is op de christelijke godsdienst. Bovendien verwijst Anijs vaak naar de Bijbel, die hij dwangmatig toepast op zijn situatie. Zo associeert hij zichzelf met Christus (Rosenboom 2008: 180, 199-200, 299) en met 'de goede Christoffel' (Rosenboom 2008: 300). Deze associatie verwijst naar Sint-Christoffel die Christus over de rivier moest dragen.²³ Verder vergelijkt hij zichzelf met Mozes, burgemeester Pottinga met de slechte farao en het volk met de joden die vluchtten uit Egypte, op weg naar het Beloofde Land (Rosenboom 2008: 299, 361, 399). Dit verwijst naar het boek Exodus uit het Oude Testament. Bovendien lijken Anijs' toespraken op heuse preken, waarbij de Bijbel uitvoerig geciteerd wordt. Daardoor heeft Anijs veel weg van een Bijbels profeet:

²³ Zie <http://www.christelijkebegrippen.nl/christendom/Sint-Christoffel.php>

Wanneer ik nu uw opwinding bezie, dan denk ik bij mijzelf: zo zouden de Farizeeën en schriftgeleerden hebben gekeken, wanneer de Here Jezus hun daadwerkelijk het teken had gewrocht, waarom zij Hem in hun ongeloof hadden durven vragen... maar neen! zegt Matthéüs 12:39, *het boos en overspelig geslacht verlangt een teken; maar geen teken zal hun worden gegeven!* (Rosenboom 2008: 299-300)

Er is ook een intertekstuele band met enkele toneelstukken van Shakespeare. Zo wordt Vedder vergeleken met ‘de borstige Oberon uit de komedie’ (Rosenboom 2008: 139) en is de sluwe stationschef ‘vals als Jago’ (Rosenboom 2008: 429). Deze twee vergelijkingen zijn respectievelijk gebaseerd op *A Midsummer Night’s Dream* (1595) en *Othello* (1603-1604) van Shakespeare.

Het is opvallend dat al deze literaire verwijzingen vrij universeel zijn en niet behoren tot de literatuur van het fin de siècle. Toch was het thema van *Faust* zeer populair in het fin de siècle. In de roman *Bruges-la-Morte* van Rodenbach wordt het hoofdpersonage Hugues Viane vergeleken met Faust wanneer hij de *femme fatale* Jane Scott ziet dansen: ‘Ainsi le docteur Faust, acharné après le miroir magique où la céleste image de femme se dévoile!’ (Rodenbach 2000: 110). De intertekstualiteit met de Bijbel en met Shakespeaere was eveneens – zij het impliciet – aanwezig in de fin de siècle-literatuur. Een voorbeeld hiervan is het beeld van de zuivere vrouw die tegelijk met Maria en Ophelia geassocieerd werd.

Ten slotte komt de muziek van het fin de siècle aan bod in *Publieke werken*. Kennis van goede muziek wordt hier enkel toebedeeld aan de hogere klassen. Vedder heeft bijvoorbeeld wel al gehoord van Wagner, maar enkel door het lezen van tijdschriften:

Hij was begonnen als kleine ambachtsman, vanaf de hoogte van Smolenaars nauwelijks te ontwaren, maar hij studeerde in de catalogi, nam een abonnement op het muziektijdschrift *Caecilia*, en leerde sarcastisch te grijnzen bij de naam Wagner. (Rosenboom 2008: 52)

Kortom, zowel de literatuur (*Faust*) als de muziek (Wagner) behoren tot het domein van de hogere klasse. De intertekstualiteit draagt daardoor bij tot het wereldbeeld van het fin de siècle, namelijk door de tegenstelling tussen burgerij en aristocratie.

4.2.3 Gerrit Komrij – *De klopgeest*

Komrij maakt van de vijf auteurs uit mijn corpus het meest expliciet gebruik van intertekstualiteit. Hij citeert vaak lange passages. Bovendien behoren de geciteerde teksten vaak tot de literatuur van het fin de siècle.

De eerste tekst die Komrij aanhaalt, nog voor zijn roman begint, is een fragment uit de artikelen van Herman Gorter met de titel '*Kritiek op de Litteraire beweging van 1880 in Holland*'.²⁴ Hierin schetst Gorter de veranderende maatschappij aan het einde van de negentiende eeuw. Volgens Joris van Hulle fungeert dit fragment als 'een motto' voor *De klopgeest* (Van Hulle 2002: 86). Gorter komt later in het verhaal nog aan bod, via het personage George die net als Gorter de socialistische ideologie aanhangt: 'Hij sprak over rechtvaardigheid en eendracht. Over het sociale vraagstuk en *de nieuwe lente*' [mijn cursivering, S.V.] (Komrij 2003: 45). De 'nieuwe lente' verwijst hier zeer duidelijk naar Gorters beginvers van zijn gedicht 'Mei' (1889). Georges socialistische idealen krijgen daardoor ook iets poëtisch.

Voorts citeert Komrij Baudelaire (Komrij 2003: 24-26), een biografie van Marie Corelli (Komrij 2003: 153-155), een 'op straat verspreid pamflet' (Komrij 2003: 190-192) en 'een boekje voor lagere scholen' (Komrij 2003: 218-220). De afwisseling tussen de hoofdtekst en de geciteerde fragmenten creëert een intertekstuele verwevenheid. De aangehaalde tekst uit het fin de siècle ondersteunt op die manier het verhaal van Komrij. De tekst van Baudelaire en het pamflet dragen bij tot het wereldbeeld aangezien ze respectievelijk gaan over het dandyisme en de sociale kwestie. Het deel over Marie Corelli moet eveneens gelinkt worden aan het wereldbeeld, meer bepaald aan het metafysische:

Nooit heeft zij het betwijfeld dat de visioenen, die haar bezochten, haar werden gezonden opdat haar het *waarom* en het *doel* der schepping duidelijk werd, een overtuiging die er haar toe bracht haar generatie te onderwijzen en voor te lichten in datgene wat haar zo duidelijk is, daarentegen voor zovelen [...] een gesloten boek schijnt. (Komrij 2003: 153)

Marie Corelli is een spiritiste, net zoals Hector. Haar zeemzoete romans worden graag gelezen door jonge vrouwen als Zelda. Er is tevens een impliciete link met het vrouwbeeld: 'Alle ongetrouwde jongedames dwepen met de romans van Marie Corelli' (Komrij 2003: 143).

Verder is het opvallend dat de teksten die Komrij citeert vrij divers zijn. Terwijl Gorter en Baudelaire, met zijn *Le peintre de la vie moderne* (1863), tot de literaire canon van het fin de siècle behoren, is dat al minder het geval met Corelli. Haar literaire verdiensten worden meestal geringer ingeschat: 'Haar werken hebben geen bijzondere literaire waarde, maar zijn wel een karakteristieke uiting van de tijd waarin zij leefde' (Summa Encyclopedie, 1973:

²⁴ Het fragment dat Komrij overneemt is helemaal terug te vinden op: http://dbnl.nl/tekst/gort004eend02_01/gort004eend02_01_0007.php (geraadpleegd op 01/05/2010)

24).²⁵ Het pamflet en het schoolboekje lijken uitgevonden te zijn door Komrij zelf. Kortom, de intertekstualiteit bij Komrij varieert sterk en is niet altijd betrouwbaar. De teksten dienen veeleer om de algemene tijdsgeest van het fin de siècle op te roepen.

Andere verwijzingen vormen een aanvulling bij de geciteerde teksten. Zo heeft Hector het over ‘een aria uit Wagner’ (Komrij 2003: 99) en over ‘gidsmensen’ (Komrij 2003: 136). Met die laatsten wordt de familie Van Hall bedoeld. Hiermee wordt gealludeerd op de bekende Nederlandse familie Van Hall, die vanaf de achttiende tot en met de twintigste eeuw belangrijke nazaten had (Grote Winkler Prins Encyclopedie 1993: 6).²⁶ Een van hen is Jacob Nicolaas van Hall (1840-1918), een letterkundige die jarenlang redacteur geweest is van *De Gids* (Grote Winkler Prins Encyclopedie 1993: 7).²⁷ In *De klopgeest* gaat het echter over Frederik van Hall. Er heeft ook een Frederik Jan van Hall bestaan, maar die leefde van 1899 tot 1945 (ibidem). Het lijkt er dus op dat Komrij met Frederik van Hall veeleer verwijst naar Jacob Nicolaas van Hall. In *De klopgeest* wordt de familie van Hall als vrij conservatief bestempeld. Hun sympathie voor alternatieve ideeën is daardoor slechts schijn: ‘Ze blijven intussen standsbewust. [...] Politiek komen ze niet verder dan een hervormingsgezin liberalisme’ (Komrij 2003: 139). Verder laat de familie van Hall zich beïnvloeden door het advies van allerlei gidsen: ‘Alles dient te worden verklaard, alles dient te worden nageslagen. Eerst de gids en dan de reis’ (Komrij 2003: 137). Die gidsen verwijzen – uiteraard – subtiel naar het conservatieve literaire tijdschrift *De Gids* dat in het fin de siècle onder vuur lag door *De Nieuwe Gids*. Uit de houding van Hector blijkt dat hij de opvatting van de oude orde voorbijgestreefd vindt.

Kortom, Komrij knoopt door middel van intertekstualiteit literaire banden aan met het fin de siècle. Zijn verwijzingen zijn overwegend expliciet, maar ze kunnen sterk variëren wat betreft hun literaire waarde. Bovendien zijn sommige citaten niet afkomstig uit het fin de siècle, maar zijn ze uitgevonden door Komrij zelf. Andere verwijzingen – zoals naar *De Gids* – zijn iets subtieler.

²⁵ p. 24 van deel 5.

²⁶ p. 6 van deel 11.

²⁷ p. 7 van deel 11.

4.2.4 Paul Claes – *Sfinx*

In *Sfinx* zijn – net zoals in *Publieke werken* – weinig verwijzingen terug te vinden naar de literatuur van het fin de siècle. Het verhaal dat beschreven wordt in *Sfinx* lijkt hoofdzakelijk gebaseerd te zijn op de Griekse tragedie rond Agamemnon, zoals Jooris van Hulle aantoonde:

Net als de grote Griekse leider die zijn dochter Iphigenia offerde, kiest Egon (let op zijn naam!) voor zijn plicht als militair en verraaft daarmee de liefde voor zijn dochter. In Troje zal Agamemnon troost vinden bij het slavinnetje Briseïs (Sasja in de roman) en bij zijn terugkeer gedood worden door zijn vrouw Clytaimnestra (Carlotta), die zelf de minnares was geworden van Aegisthos (August Dietz in de roman). Orestes (Horst) zal samen met zijn vriend Pylades (Pawel) zijn verloren zuster terugzoeken en later zijn moeder doden (de moord op het overspelige paar Carlotta en August). (Van Hulle 2004: URL)

Claes plaatst een Griekse tragedie in het kader van het fin de siècle. Ook volgend citaat toont intertekstuele banden aan met de literatuur van de klassieke oudheid: ‘Oog om oog, tand om tand. Ik heb het dit jaar nog bij Vergilius gelezen: “Uit mijn gebeente zal iemand opstaan om me te wreken”’ (Claes 2004: 202). Dit is een vrije vertaling van Vergilius’ *Aeneïs* IV, vers 625: ‘Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor’ (Lenaers 1976: 206). Claes toont aan dat verhaalelementen uit de klassieke oudheid op een fin de siècle-verhaal toepasbaar zijn.

De muziek die *en vogue* was in het fin de siècle komt wel aan bod. Het is daarbij opvallend dat de muziek soms kan dienen om een bepaald beeld te ondersteunen. Zo wordt het vrouwbeeld deels opgeroepen door een passage uit Verdi’s opera *Rigoletto* (1851): ‘*La donna è mobile/Qual piuma al vento*. Was elke vrouw zo wisselvallig als een veertje op de wind?’ (Claes 2004: 65).

Om kort te gaan, in *Sfinx* zijn er vooral intertekstuele banden met de literatuur van de klassieke oudheid, met de wereldliteratuur. Die literatuur wordt geherinterpreteerd in het kader van het fin de siècle. Verder speelt de muziek een belangrijke rol; muziek kan namelijk perfect een beeld van het fin de siècle oproepen en versterken.

4.3 Stijlimitatie: Hafid Bouazza – *Momo*

Het is duidelijk dat de stijl van Bouazza in *Momo* enorm lijkt op de sensitivistische stijl van Gorter, Couperus, Van Eeden of Van Deysel. Het boek valt daardoor op bij recensenten:

Want hoe doe je dat, hoe zet je zoiets vluchtigs als zintuiglijke ervaring op papier? [...] Door een taal te vinden, zei de school van Tachtig destijds, die de indruk wekt dat niet de schrijver aan het woord is maar zijn zintuigen. Rechtstreeks, zonder

tussenkoms – en dat is wat Bouazza in een eigenaardige letterlijke vorm probeert. (Goedkoop 1998: URL)

Bovendien is Bouazza's stijl onlosmakelijk verbonden met de thematiek van de zintuiglijke ervaring van het hogere en dus met het metafysische wereldbeeld uit het fin de siècle. De taal wordt door Bouazza steeds vervormd en uitgebreid om Momo's verbeeldingswereld te kunnen vatten. Taal kan amper het hogere weergeven: 'We verwringen woorden om het nauwelijks definieerbare te definiëren' (Bouazza 1998: 23-24). Ook Momo zelf ervaart de taal als uiterst problematisch. Zo vraagt hij aan zijn moeder 'hoe je het geluid noemt dat je maakt als je in een appel bijt' (Bouazza 1998: 57). Kortom, de taal schiet voortdurend tekort.

De stijl van Bouazza en de Tachtigers probeert het onvatbare te beschrijven door een geraffineerd taalgebruik. De taal is bijgevolg 'een hoogst curieus en kleurrijk mengsel van gebeeldhouwde zinnen, impressionistische woordkunst en taalkrullendraaijerij met een sterke voorkeur voor neologismen, archaïsmen en herhalingen' (Van Kempen 1998: URL). Zo gebruikt Bouazza inderdaad veel neologismen die tot de verbeelding spreken: 'een koor van klappende strapontijnen' (Bouazza 1998: 60), 'overdreven kwansijns' (Bouazza 1998: 71), 'de bloemen die plotseling over hem deindwarrelden, de bloembladen die stuifmeelmoezend hem omvlerkten en overzwermden uit onbekende bron' (Bouazza 1998: 86).

Daaraan wil ik nog de synesthesie en een rijk gebruik van adjectieven toevoegen. Er zijn talrijke voorbeelden van zulke stijlfiguren terug te vinden, vooral bij de beschrijving van Momo's zintuiglijke waarnemingen van de geesten:

Het is het suizelen, het hees gelispel in de stilte die zijn ouders in zijn kamer achterlaten. [...] Het is een geluid dat bij zijn eenzaamheid hoort en dat zich, in verschillende schakeringen, verschuilt achter de schaduwen. Het rispelt er onophoudelijk, geschuifel in doorzichtige doolhoven van het diffuse licht, het ruismuist en spookt er, geschuifel en geguichel achter en tussen de knuffelbeesten, het speelgoed dat zijn bed omringt [...] (Bouazza 1998: 61).

Het geluid dat Momo hoort, versmelt hier met het licht: hij hoort en ziet tegelijk.

Bouazza neemt dus in *Momo* op een zeer expliciete manier de stijl van de Tachtigers uit het fin de siècle over. De taal wordt aangepast om zintuiglijke waarnemingen te beschrijven, maar slaagt er nooit in om zo'n ervaring volledig weer te geven. Daardoor wordt de taal voortdurend geproblematiseerd.

Conclusie

Om mijn onderzoek af te ronden, vat ik samen in welke mate de thematiek van de literatuur uit het fin de siècle terug te vinden is in de vijf hedendaagse romans van het corpus. Per beeld uit het fin de siècle ga ik na welke romans er het meest bij aansluiten. Ik rangschik de romans met andere woorden van convergentie naar divergentie.

Het vrouwbeeld

De roman *Sfinx* van Paul Claes sluit het meest aan bij het vrouwbeeld uit het fin de siècle. Het vrouwbeeld is er erg gevarieerd: zowel de *femme fragile* als de *femme fatale* komen aan bod door de personages Sophie en Carlotta. Sophie lijkt namelijk op een Maria-achtige figuur; terwijl Carlotta vergeleken wordt met een sfinx. Ze combineert Eros en Thanatos. De volkse Sasja leunt dichter aan bij de *femme fatale* dan bij de *femme fragile*: ze zorgt, zij het onbewust, voor de ondergang van de hele familie Von Löwen. Verder zijn er misogynie uitlatingen van Egon jegens Carlotta. Bij Elisabeth worden misogynie gedachten gecombineerd met feministische ideeën: zij wil liever een man dan een vrouw zijn. Bij haar is er dus sprake van *genderbending*, wat aansluit bij de ‘mannelijke’ voorstelling van de feministische vrouw uit het fin de siècle.

In *Tinpest* van Louis Ferron zijn dezelfde vrouwtypes uit het fin de siècle terug te vinden, maar het feminisme komt niet aan bod. De figuur van Lilith, het Bijbelse prototype van de *femme fatale*, wordt eveneens gethematiseerd. Ze maakt deel uit van de legende over de burcht Bir el Seid. De mannelijke hoofdfiguren Lauersperg en George Dell’Adami formuleren regelmatig misogynie uitspraken, zowel over de *femme fragile* – Anna-Thekla – als over de *femmes fatales* – de hoertjes op het schip naar Bir el Seid.

Gerrit Komrij thematiseert in *De klopgeest* eveneens het ambigue vrouwbeeld uit het fin de siècle. In deze roman zijn alle vrouwen dubbelzinnig. Mevrouw Bruyningh en Zelda lijken soms onschuldig, maar dat is slechts schijn. De enige vrouw die aanleunt bij de zuivere pool van het vrouwbeeld is de volkse Roos. Hier staat de volkse vrouw dus dichter bij de *femme fragile*, terwijl de volkse Sasja uit *Sfinx* dichter aanleunt bij de *femme fatale*, het negatieve beeld van de vrouw.

In *Publieke werken* van Thomas Rosenboom komt hoofdzakelijk de vrouw als *femme fragile* tot uiting, en dat gebeurt via het personage van Martha. De volkse Johanna combineert

verschillende vrouwbeelden: ze lijkt onvruchtbaar en vergeestelijkt zoals de *femme fragile*. Wanneer ze slaapt, vertoont ze bovendien gelijkenissen met een Ophelia-achtige dode vrouw. Maar ze wordt eveneens voorgesteld als een ambigue heilige Theresia en als een publieke vrouw.

In de novelle *Momo* van Hafid Bouazza komt – wat het vrouwbeeld betreft – alleen de fragiele, nerveuze vrouw aan bod. De moeder van Momo lijkt een nerveus gestel te hebben; ze maakt zich namelijk voortdurend zorgen over haar zoon. Bovendien is ze afkerig van het lichamelijke, waardoor ze op de ‘vergeestelijkte’ *femme fragile* uit het fin de siècle lijkt. Van echte misogynie ten opzichte van Momo’s moeder is geen sprake, maar haar buurman beschouwt haar nerveus gedrag wel als een uiting van kleinburgerlijkheid. Andere vrouwtypes uit het fin de siècle zijn hier niet terug te vinden, net zomin als feministische ideeën.

Het stadsbeeld

Van de vijf romans uit het corpus lijkt het stadsbeeld dat opgeroepen wordt in *De klopgeest* het meest op dat van het fin de siècle. De stad is dubbelzinnig in deze roman. Aan de buitenkant lijkt ze groots en indrukwekkend, maar wanneer Hector er dieper in doordringt, komt hij in een onderwereld terecht van misdaad en prostitutie, van Eros en Thanatos. De stad wordt door Hector ontmaskerd. Bovendien sluit de stad zich af van de natuur; de verstedelijking gaat ten koste van de natuur.

Datzelfde probleem van verstedelijking kan men terugvinden in *Publieke werken*. Amsterdam verandert voortdurend door de industrialisering. Het personage Vedder staat dubbelzinnig tegenover de evoluerende stad. Enerzijds betreurt hij dat het oude stadsbeeld van Amsterdam verdwijnt, maar anderzijds bewondert hij de vernieuwing. Hijzelf wordt ‘opgeslorpt’ door de grootstad: het nieuwe hotel Victoria wordt om zijn huis heen gebouwd. De stad strekt zo haar ‘tentakels’ uit naar Vedder. Dit beeld vertoont veel overeenkomsten met de ‘tentaculaire’ grootstad uit de fin de siècle-literatuur. Tegenover de stad wordt het platteland geplaatst, waar Anijs woont. Het is opvallend dat de natuurlijke omgeving als een poel van verderf beschreven wordt, waaruit men beter kan vluchten. Dat strookt niet met het harmonieuze beeld van het platteland uit het fin de siècle. De veenkolonie die door Rosenboom beschreven wordt, sluit veeleer aan bij het negatieve stadsbeeld uit het fin de siècle.

In *Tinpest* wordt het platteland – de woestijn – ook mee betrokken in het negatieve stadsbeeld; de woestijn lijkt in het verlengde te liggen van de stad. Het is de plaats waar Lauersperg en zijn mannen langzamerhand gek worden. De burcht Bir el Seid is een stad in een verkleinde versie, waarin zich de onderwereld bevindt. Lauersperg lijkt daardoor op Orpheus die gedoemd is om in die onderwereld rond te zwerven. Het Wenen dat hij achterlaat, heeft zijn vroegere *grandeur* verloren, het is een stad waar de seizoenen nauwelijks waarneembaar zijn en waar de ruimte hermetisch afgesloten lijkt. Dit sluit aan bij het negatieve stadsbeeld uit de fin de siècle-literatuur, die de stad als een gesloten ‘poel van verderf’ beschreef.

Die beschrijving van Wenen komt overeen met het stadsbeeld in *Sfinx*. De stad komt alleen via haar negatieve aspecten ter sprake. Wenen is een afgesloten ruimte waar het gevaar steeds op de loer ligt. De villa Von Löwen is een verkleinde versie van de stad, net zoals het paviljoen in de tuin. Dit paviljoen is de plaats waar Eros en Thanatos samenkomen. De tuin past in het negatieve stadsbeeld aangezien hij een onderkomen biedt aan vijanden zoals de partizanen.

In *Momo* is er niet direct sprake van een stadsbeeld, maar het dorp Herfsthoven lijkt wel erg op het beeld van de oude, vredige stad uit het fin de siècle. Dat impliceert dat er in het dorp rust en harmonie heersen. De landelijke omgeving blijkt bovendien voor Momo de ideale plaats om weg te dromen. Het platteland versmelt met zijn droomwereld, er zijn ‘correspondenties’ à la Baudelaire.

Het wereldbeeld

Het metafysische en het materialistische wereldbeeld uit het fin de siècle worden in *De klopgeest* het meest uitgewerkt. Hector vertegenwoordigt door zijn werk als spiritist het metafysische wereldbeeld: hij probeert met geesten aan gene zijde in contact te treden. Zijn vriend George is begaan met de sociale kwestie; hij belichaamt het materialistische wereldbeeld. Deze twee beelden worden ontmaskerd. George ontdekt dat Hectors seances bedrog zijn, terwijl Hector op zijn beurt ontdekt dat George de trucs van het spiritisme incorporeert in de socialistische leer. Doordat de twee wereldbeelden naar elkaar toegegroeid zijn, rest slechts een onzekere visie.

In *Tinpest* is de tegenstelling tussen het materialistische en het metafysische wereldbeeld eveneens aanwezig. De wereld waarin George Dell’Adami en Lauersperg leven

wordt beheerst door een biologische hiërarchie. Zo is er angst voor degeneratie door vreemde rassen en zijn verschillen in stand biologisch gekleurd. De ambitie van Dell'Adami past in het negatieve beeld dat in de fin de siècle-literatuur bestond over de burgerij. In de burcht Bir el Seid komen de tekenen van degeneratie naar boven bij het hele bataljon. Dit uit zich vooral in een afwijkende seksualiteitsbeleving.

Bovendien raakt Lauersperg verzonken in een metafysische droomwereld. Daarin is hij niet op zoek naar 'het hogere', zoals sommige symbolisten. Integendeel, 'correspondenties' met het hogere zijn een illusie. Lauerspergs droomwereld is veeleer freudiaans gekleurd. Ferron vermengt het materialistische met het metafysische wereldbeeld; zelfs de militairen zoals Dell'Adami houden zich meer bezig met waanbeelden dan met de werkelijkheid.

In *Momo* komt vooral het metafysische naar voren. Via zintuiglijke waarnemingen kan Momo communiceren met een transparante geestenwereld, met het metafysische. Maar uiteindelijk blijkt Momo's zintuiglijke extase te leiden tot dood of waanzin. Hij wordt opgeslorpt door de geestenwereld en verliest op die manier zichzelf.

Terwijl in *Momo* hoofdzakelijk de metafysische dimensie gethematiseerd wordt, is in *Sfinx* vooral de materialistische dimensie aanwezig. In de villa Von Löwen heerst het recht van de sterkste: de sterkere personages roeien de zwakkere uit. Bovendien zijn de personages gedetermineerd door hun biologische eigenschappen. Het verschil tussen het 'Germaanse' en het 'Romaanse' ras speelt een belangrijke rol. Doordat Carlotta van Italiaanse afkomst is en tot de burgerij behoort, draagt ze bij tot de degeneratie van het Arische geslacht Von Löwen. Deze degeneratie is emblematisch voor de Weense aristocratie.

In *Publieke werken* komen beide dimensies van het wereldbeeld ter sprake, maar niet altijd op dezelfde manier als in het fin de siècle. Zo krijgt het metafysische een godsdienstige lading. Anijs' wetenschap wordt vermengd met de christelijke godsdienst. Op die manier lanceert hij zijn eigen persoonsverheerlijking. Het plan van de volksverhuizing krijgt bovendien een utopische en religieuze dimensie. Anijs' pseudowetenschappelijke praktijken sluiten wel aan bij het fin de siècle; hij lijkt in die zin op een spiritist.

Het materialistische aspect komt vooral tot uiting door aandacht voor de sociale werkelijkheid en klassenverschillen. Zo willen Anijs en Vedder door hun maatschappelijk engagement opklimmen op de sociale ladder. Bij Vedder wordt het verschil in klasse ook

biologisch gekleurd, zijn sanguïnisch temperament is typerend voor de lage burgerij waartoe hij behoort.

Aspecten die bijdragen tot de beeldvorming van het fin de siècle in het hedendaagse corpus

De stijllimitatie van de Tachtigers door Bouazza zorgt ervoor dat de lezer onmiddellijk een verband ziet met de literatuur van het fin de siècle, hoewel de roman zich niet in die periode afspeelt. Bouazza's stijl ondersteunt de inhoud. Momo's ervaringen worden beschreven in dezelfde stijl als die van de Tachtigers, met veel neologismen, archaïsmen, adjectieven en synesthesie. De taal wordt eveneens geproblematiseerd, aangezien ze de zintuiglijke waarnemingen nooit volledig kan weergeven.

In *De klopgest* worden de banden met het fin de siècle zeer expliciet aangehaald door de afwisseling van het verhaal met lange passages over of uit het fin de siècle. De meta-uitspraken over het fin de siècle geven soms wel een anachronistische indruk.

Die anachronistische indruk is nog groter in *Tinpest*. Hoewel er heel wat meta-uitspraken over het fin de siècle geformuleerd worden en hoewel talloze intertekstuele verwijzingen die periode oproepen, zorgt dat niet voor een accurate beeldvorming. De roman wil namelijk niet exclusief het fin de siècle oproepen, maar een polyfoon geheel van tijdslagen.

In *Publieke werken* en *Sfinx* kan men een aantal meta-uitspraken over het fin de siècle terugvinden, maar de intertekstualiteit in die romans is veel ruimer. Er zijn weinig verwijzingen naar de literatuur van het fin de siècle. De muziek van die periode – vooral Wagner – komt wel aan bod.

Besluit

In deze masterscriptie heb ik aangetoond dat de thematiek van de literatuur uit het fin de siècle nog steeds tot de verbeelding spreekt. Ik heb geprobeerd een brug te bouwen tussen de late negentiende eeuw en het einde van de twintigste eeuw. Sommige beelden uit het fin de siècle raken die brug moeiteloos over, andere blijven op de oever staan en zullen de oversteek nooit maken.

Bijlagen



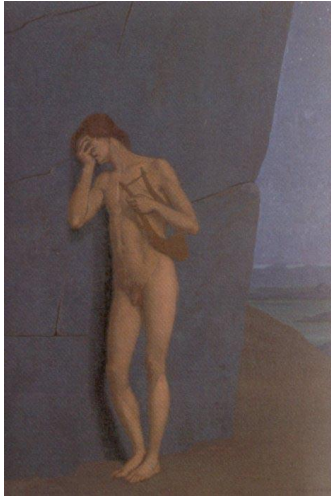
Gian Lorenzo Bernini, *Extase van Theresia*, 1645-52.
(<http://www.kunst-stof.nl/Hofcultuur/Barok.htm>)



Fernand Khnopff, *Frontispice de Bruges-la-Morte*, 1892.
(<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2008/01/18/bruges-la-morte/>)



Fernand Khnopff, *Le Sphinx*, 1896.
(<http://users.skynet.be/lotus/art/images/khnopff.jpg>)



Alexandre Séon, *Orphée*, 1885.

(<http://www.rastko.rs/drama/zstefanovic/orfej/mit/img/art/aseon-orpheus1-2.jpg>)

Bibliografie

Primaire literatuur

BOUAZZA, Hafid, *Momo*. Amsterdam, Prometheus, 1998.

CLAES, Paul, *Lily*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2003.

CLAES, Paul, *Sfinx*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2004.

COUPERUS, Louis, *Psyche*, 1898. Beschikbaar op:

<http://cf.hum.uva.nl/dsp/ljc/couperus/psyche.html>

COUPERUS, Louis, *De stille kracht*. L.J. Veen – Wageningen, Amstelpaperbacks, 1974 [1900].

EMANTS, Marcellus, *Lilith. Gedicht in drie zangen*. Culemborg, Tjeenk-Willink-Noorduijn, 1971 [1879].

FERRON, Louis, *Turkenvespers*, Amsterdam, De Bezige Bij, 1977.

FERRON, Louis, *Tinpest*. Amsterdam, De Bezige Bij, 1997.

HEIJERMANS, Herman, *Diamantstad*. Amsterdam, Querido, 1922 [1904].

KOMRIJ, Gerrit, *De klopgeest*. Amsterdam, De Bezige Bij, 2003 [2001].

RODENBACH, Georges, *Œuvre complète, t.1 Œuvres en prose*, Bruxelles, Éditions Le Cri Terre Neuve, 2000.

ROSENBOOM, Thomas, *Publieke werken*. Amsterdam, Rainbow Pockets, 2008 [1999].

VAN DEYSSEL, Lodewijk, *Een liefde*. Amsterdam, Bert Bakker, 1979 [1887].

VAN EEDEN, Frederik, *De kleine Johannes. Complete uitgave*, Antwerpen, Manteau, 1983 [1887].

Secundaire literatuur

ANBEEK, Ton, *De naturalistische roman in Nederland*. Amsterdam, Arbeiderspers [Synthese], 1982.

BEL, Jacqueline, *Nederlandse literatuur in het fin de siècle. Een receptie-historisch overzicht van het proza tussen 1885 en 1900*. Amsterdam, University Press, 1993.

DE JONG, Ellen, 'Hafid Bouazza: "Ik probeer een verbeeldingswereld in woorden te vatten"', *Kreatief*, 5, 1998, p. 54-59.

DRAAISMA, Douwe, 'Genezing van gene zijde: het spiritisme als medische tegenbeweging', in: *De gedeelde werkelijkheid van wetenschap, cultuur en literatuur*; [gastred.: Mary Kemperink, Wessel Krul]. Themanummer van: *Spiegel der letteren* ; vol. 42, afl. 2, 2000, p. 116-133.

DRESDEN, S., *Symbolisme*. Amsterdam, Wetenschappelijke Uitgeverij [Synthese], 1980 [1979].

GOEDKOOPT, Hans, 'Een taal graaft haar eigen graf', *NRC Handelsblad*, 08-05-1998. Beschikbaar op: <http://www.knipselkranten.nl/literom/> (geraadpleegd 7 oktober 2009)

Grote Winkler Prins Encyclopedie. Amsterdam, Elsevier, 1993.

GULLENTOPS, David, «Pour une géo-morphologie de l'imaginaire. *Les Villes à pignons d'Émile Verhaeren*», in: Robert Frickx et David Gullentops (éds.), *Le Paysage urbain dans les Lettres françaises de Belgique*, Bruxelles, VUBPRESS, 1994, p. 27-33.

JOHANNISSON, Karin, (vert. door Petra Broomans e.a.) *Het duistere continent. Dokters en vrouwen in het fin de siècle*. Amsterdam, Van Gennep, 1996 [1994].

KEMPERINK, Mary, 'Stand van zaken: "Fin de siècle": Gebruik en bruikbaarheid van een modewoord', in: *Nederlandse letterkunde*, vol. 1, afl. 1, februari 1996, p. 102-110.

KEMPERINK, Mary, 'Een gore verleidster. Representatie van de stad in de Nederlandse literatuur van het fin de siècle (1885-1910)', in: Liesbeth Korthals Altes e.a. (red.), *Literatuurwetenschap tussen betrokkenheid en distantie*. Assen, Van Gorcum, 2000, p. 81-98.

KEMPERINK, Mary, 'Als je voor een dubbeltje geboren bent... Representatie van het lagere volk in de Noord-Nederlandse literatuur van het fin de siècle (1885-1910)', in: *De gedeelde werkelijkheid van wetenschap, cultuur en literatuur*; [gastred.: Mary Kemperink, Wessel Krul]. Themanummer van: *Spiegel der letteren* ; vol. 42, afl. 2, 2000, p. 134-155.

KEMPERINK, Mary, *Het verloren paradijs. De Nederlandse literatuur en cultuur van het fin de siècle*. Amsterdam University Press, 2001.

KEMPERINK, Mary, 'Een happy end volgens Darwin: utopisme en evolutieer in de Nederlandse literatuur van het fin de siècle' in: *Darwin en Co*. Speciaal nummer van *Armada*, vol. 8, afl. 29-30, 2003, p. 156-167.

KEMPERINK, Mary, 'De ultieme stad: Parijs in de Nederlandse cultuur van het fin de siècle', in: Raf De Bont e.a. (red.), *Het verderf van Parijs*. Leuven, Universitaire pers, 2004.

KEUNEN, Bart, *De verbeelding van de grootstad. Stads- en wereldbeelden in het proza van de moderniteit*. Brussel, VUBPRESS, 2000, in het bijzonder hoofdstuk 1.

PAGEAUX, Daniel-Henri, 'De l'image à l'imaginaire', in: *Imagologie: problèmes de la représentation littéraire*. Colloquium helveticum 7, Berne, Lang, 1988, p. 9-17.

Summa Encyclopedie en Woordenboek in kleur. Antwerpen, Standaard Uitgeverij, 1973.

VAN DIJK, Harold, 'In het liefdeleven ligt gansch het leven.' *Het beeld van de vrouw in het Nederlands realistisch proza, 1885-1930*. Assen, Koninklijke Van Gorcum, 2001.

VAN GORP, Hendrik, e.a., *Lexicon van literaire termen*. Mechelen, Wolters Plantyn, 2007.

VAN HULLE, Jooris, 'De eeuw van de sfinx', *Leesidee*, 2, 2002, p. 86.

VAN HULLE, Jooris, 'De pulserende hartslag van het cliché', *Leesidee*, 6, 2003, p. 406-407.

VAN HULLE, Jooris, 'Sfinx: roman', *De Leeswolf*, 01-10-2004. Beschikbaar op: <http://www.knipselkranten.nl/literom/> (geraadpleegd 7 oktober 2009)

VAN KEMPEN, Yves, 'Geschuifel en geguichel', *De Groene Amsterdammer*, 03-06-1998. Beschikbaar op: <http://www.knipselkranten.nl/literom/> (geraadpleegd 7 oktober 2009)

VERVAECK, Bart, 'Woordloos beschrijven. Postmoderne aspecten in *Turkenvespers* van Louis Ferron', in: *Dietsche Warande & Belfort*, 1, 1996, p. 118-129.

VERVAECK, Bart, 'Sukkels op sokkels', *De Morgen*, 07-05-1998. Beschikbaar op: <http://www.knipselkranten.nl/literom/> (geraadpleegd 7 oktober 2009)

VERVAECK, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*. Nijmegen, Uitgeverij Vantilt, 2007 [1999].

WAGE, H.A., 'De vrouw als demon en droomgestalte in Naturalisme en Symbolisme', in: Elizabeth Visser e.a., *Het beeld van de vrouw in de literatuur*. Den Haag, Servire, 1967, p. 97-118.

URL's

<http://www.kunst-stof.nl/Hofcultuur/Barok.htm> (geraadpleegd 1 februari 2010)

<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2008/01/18/bruges-la-morte/> (geraadpleegd 2 februari 2010)

<http://users.skynet.be/lotus/art/images/khnopff.jpg> (geraadpleegd 4 februari 2010)

<http://www.joodsamsterdam.nl/stramstelstr4.htm> (geraadpleegd 5 februari 2010)

<http://www.rastko.rs/drama/zstefanovic/orfej/mit/img/art/aseon-orpheus1-2.jpg> (geraadpleegd 12 april 2010)

http://dbnl.nl/tekst/gort004eend02_01/gort004eend02_01_0007.php (geraadpleegd 1 mei 2010)