

# De dood voor bruid. Zelfportret of het galgemaal - Herman Teirlinck

door

HUGO BOUSSET

Herman Teirlinck wordt vaak, voor de globaliteit van zijn oeuvre, afgeschilderd als een typische vertegenwoordiger van het dilettantisme. Albert Westerlinck schrijft daarover: „Wie in zijn historisch overzicht de filosofie van de literatuur wil betrekken, zal de Vlaamse auteur misschien best thuisbrengen onder de volgingen van het Franse dilettantisme.”<sup>1</sup> Westerlinck verwijst hierbij naar de kunst- en levenshouding die in de tweede helft van de 19e eeuw haar hoogteploei kende in Frankrijk, met figuren als Renan, Anatole France, Barrès (le periode) en Amiel. In *Le Dilettantisme. Essai de Psychologie, de Morale et d'Esthétique* (1940) bepaalt Claude Saulnier het dilettantisme als volgt: „Le dilettantisme est une attitude esthétique qui, prenant sa source dans une multiplicité de tendances hétérogènes, cultive la dispersion, sous les formes d'un polymorphisme et d'un polyfinalisme essentiels, afin d'éprouver le plaisir raffiné que procure une telle virtuosité, plaisir spectaculaire, demi-sceptique et ironique, et de délecter de soi-même, en un égotisme fondamental.”<sup>2</sup> We gaan nu dieper in op de diverse elementen van deze welhaast klassieke bepaling van het dilettantisme. Een eerste opvallend kenmerk is de *polyvalentie* van de dilettant, de rijke verscheidenheid van diens persoonlijkheid, die met fierheid wordt uitgestald. In zijn *Essais* schrijft Montaigne daarover: „Si je parle diversement de moi, c'est que je regarde diversement toutes les contrariétés qui s'y treuvent, selon quelque tour et en quelque façon: honteux, insolent; chaste, luxurieux; bavard, taciturne; laborieux, délicat; ingénieux, hébété; chagrin, débonnaire; menteur, véritable; sçavant, ignorant et

1. Dit citaat van Albert Westerlinck komt uit het stuk *De laatste Herman Teirlinck?*, opgenomen in de bundel *Alleen en van geen mens gestoord* (p. 137), Davidsfonds, Leuven, 1964.

2. Dit en de volgende citaten komen uit het standaardwerk van Claude Saulnier over de behandelde materie: *Le dilettantisme. Essai de psychologie, de morale et d'esthétique* (p. 19 tot 48), Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, 1940. Ook wordt terloops geput uit de twee bijdragen over het dilettantisme door Prof. Dr. Paul Lebeau, met name *Het dilettantisme als levenshouding in de literatuur I. Beschrijving* (*Dietsche Warande & Belfort*, XXXIIIe jaargang, nr. 12, december 1933, p. 809 en volg.) en *II. Verklaring* (idem, XXXIVe jaargang, nr. 1, januari 1934, p. 6 en vlg.).

libéral, et avare, et prodigue ; tout cela je le vois en moy aulcunement selon que je me vire ; et quiconque s'estudie bien attentivement, treuve en soy, veoire et en son jugement mesme ceste volubilité et discordance." Amiel zegt het nog scherper in zijn *Fragments d'un journal intime* : „Cœur chrétien et tête païenne, comme Jacobi ; tendresse et fierté ; étendue d'esprit et faiblesse de volonté ; les deux hommes de Saint-Paul, chaos toujours bouillonnant de contrastes, d'antinomies, de contradictions ; humilité et orgueil, candeur enfantine et défiance illimitée ; analyse et intuition ; patience et irritabilité ; bonté et sécheresse ; en somme incompréhensible à moi-même et aux autres." Een tweede kenmerk van de dilettant is zijn *discontinuïteit*. De meeste mensen streven naar een synthetisch moment, een richtsnoer, een levensprogramma. De levenshouding van het dilettantisme is juist dogmenloos, polymorf op ieder moment, polyfinaal in de tijd. De dilettant sluit zich niet op in een stelsel of leer, maar is een eclecticus, die opgaat in vele stelsels en ideeën, zonder een organische eenheid na te streven : elk stelsel bevat een deel van de waarheid. De dilettant voelt zich als het eindpunt van vele beschavingen en ervaart het dan ook als een genot te spelen met allerlei filosofieën zonder zich ooit te engageren. Want dat zou een beperking zijn van de absolute vrijheid die hij nastreeft. Geliefkoosde beelden van de dilettant zijn Proteus, een mythologische figuur die aanhoudend veranderde in wat hij begeerde, alsook de amoëbe, een eencellig wezen dat zich rondom zijn prooi wikkelt en ze incorporeert. Dit eclecticisme resulteert dan weer in *scepticisme*. 'Alles is waar' staat dicht bij 'Niets is waar'. Het leven is een spel, een flirt, een innerlijke 'vagabondage'. Ook het Don-Juanisme van de dilettant heeft hiermee te maken. Zijn leven wordt beheerst door een soort emotief impressionisme. De dilettant interesseert zich voor alles en bindt zich aan niets. Bij de dilettant wordt de drang naar verovering vervangen door de *zin voor het spectaculaire*. Deze liefde voor het spektakel van de mensheid, kan ook als *estheticisme* betiteld worden. Voor de dilettant is niet wat goed is belangrijk, maar wat schoon is en genot verschaft. Hij sluit geen enkel genot uit, maar gaat ook nergens dieper op in. Vandaar een zeker *epicurisme*. Hieruit vloeien dan weer twee andere kenmerken voort van het dilettantisme. In de eerste plaats het *amoralisme*. De moraal is vervangen door de schoonheidsleer. Het belangloos genieten van al het schone verdringt het morele aspect der dingen maar meteen ook de praktische kant ervan. Vandaar de *passiviteit* van de dilettant. De daad wordt verlamd. Het afwegen van het voor en tegen prikkelt niet tot de daad. Handelen beperkt de mens. De dilettant houdt het bij de *ironische distantie*, de

afstandelijke lach om het menselijke schouwspel, de poppenkast. Door deze lach, waarvan Bergson zei: „L'Indifférence est son milieu naturel”, behouden zij hun onafhankelijkheid en vrijheid. Volgens Barrès is de vrije mens ‘un chef d'œuvre d'ironie’. De dilettant zweert dan ook bij *het ludieke*. Hij streeft geen enkel doel na: hij speelt. Al wat dat spelen, dat jongleren met ideeën en genietingen in de weg staat, vindt hij hinderlijk. De grootste hinderpaal is de doodsangst. Maar die gedachte duwt hij ver weg naar de uithoeken van zijn onderbewustzijn, zodat ze niet hindert. De dilettant wil per se een optimist zijn, en hiermee is meteen het onderscheid gemaakt met de decadent, die zich wellustig wentelt in een sfeer van fin de siècle en verval. Dat optimistische en modezieke uit zich vooral in het erg verfijnde uiterlijk van de dilettant, zodat hij, de filosoof, wel eens verward wordt met een dandy. Uiteindelijk aanvaardt de dilettant slechts één richtsnoer: de cultus van het ik, een *egotisme* als levenshouding. Montaigne stelde reeds vast in zijn *Essais*: „Il faut aymer cecy, et cela, mais n'espouser que soy”. Hij voegt daar nog aan toe: „Le monde regarde toujours vis à vis; moy, je replie ma veue en dedans; je la plante, je l'amuse là, je regarde dedans moy, je n'ay affaire qu'à moy, je me considère sans cesse, je me contrerolle, je me gouste. Les autres vont toujours ailleurs; s'ils pensent bien, ils vont toujours avant. Nemo in sese tentat descendere, moy, je me roule en moy mesme.” Barrès schreef in zijn *Culte du Moi* het motto van de dilettant: „Attachons-nous à l'unique réalité, au Moi.” Dit bezorgt ons namelijk „un plaisir très individuel, le plaisir qui offre les objets au spectateur et qui fait de celui-ci le centre de l'univers.” De filosofie van de 19e eeuw maakte de mens tot schepper van de wereld. Kant stelde: „Das Ding an sich ist ein unbekanntes”. Later zegt Anatole France in *Sylvestre Bonnard*: „L'univers n'est que le reflet de notre âme.” ‘La multiplicité du moi’ wordt als ideaal voorgesteld. Maurice Barrès schrijft in *Un amateur d'âmes*: „L'homme qui me plaît, je le compare à une belle troupe dramatique, où divers héros tiennent leur rôle.” Amiel ten slotte beschouwt de mens als ‘une boîte à phénomènes’: „L'homme jouit, ici, de lui-même; et réfugié dans l'inaccessible sanctuaire de sa conscience personnelle, il devient presque un Dieu.”

De Teirlinck-kenner zal in de bovenstaande kenmerken van de dilettant al vaak aan Herman Teirlinck hebben gedacht, en hij staat niet alleen.

Vermeulen stelt vast: „Juist omdat hij zoveel vermag, ergert het mij dat hij met zijn gaven wat dilettantisch omspringt en zich dikwijls tevreden stelt met zijn gelukkige vondsten, zonder het kunstwerk als geheel tot een harmonie van volkomen rijpheid te

laten gedijen.”<sup>3</sup> Een andere Van Nu en Strakser, Toussaint van Boelaere, merkt op: „De opvattingen die Teirlinck verkondigt moet men nooit geheel au sérieux nemen in verband met zijn eigen werk.”<sup>4</sup> Julien Kuypers stelt: „Het mooie woord, de decoratieve krullijn heeft hij, in feite althans, nooit afgezworen.”<sup>5</sup> Bert Ranke sluit hierbij aan: „... een superieure houding die kenschetsend is voor de impressionistische woordkunstenaar, stammend uit de school van Van Nu en Straks, die Herman Teirlinck ondanks zijn expressionistische experimenten en de fragmentarische aanpassing aan een gewijzigd literair klimaat, waarvan men in zijn werk af en toe sporen vindt, in wezen gebleven is.”<sup>6</sup> Nog een Van Nu en Strakser, Emmanuel de Bom – die door Kuypers wordt geciteerd – heeft gezegd: „Deze vogel geheel te pakken krijgen, is een onbegonnen werk.”<sup>7</sup> Ook Dirk Coster schrijft: „Hij lacht met zichzelf, maar geeft zich niet.”<sup>8</sup> En Marnix Gijsen heeft „het beangstigend gevoel dat aan deze boeken innerlijkheid ontbreekt of althans dat de schrijver zijn wezen systematisch wil verbergen achter een magnifiek en wisselend decor.”<sup>9</sup> Enkele hedendaagse critici sluiten hierbij aan. Over wat de ultieme zelf-ontmaskerende biecht-van-een-dilettant had moeten zijn, met name *Zelfportret of het galgemaal* (1955), schrijft P. H. Dubois dat dit galgemaalboek niet meer is dan „een voorwendsel om de uiterste biecht – d.w.z. de verantwoordelijkheid voor het eigen geweten – uit de weg te kunnen gaan”<sup>10</sup>. En Kees Fens stelt vast: „Veel van

3. August Vermeylen in *De Vlaamse letteren van Gezelle tot beden*, Heidelberg, Hasselt, 1963 (VP 75), p. 123. De oorspronkelijke uitgave van Vermeylens literatuurgeschiedenis dateert van 1923 en verscheen onder de titel *Van Gezelle tot Timmermans*.

4. F. V. Toussaint van Boelaere in *Herman Teirlinck, Gedenkboek 1879-1929*, De Sikkel, Antwerpen, 1929, p. 39. Andere auteurs van het boek: L. van Deyssel, Aug. Vermeylen, J. de Meester Sr., Top Naeff, Dirk Coster, Raymond Herreman, Maurice Roelants, Julien Kuypers, Nest Claes, Frans Hellens, Gaston Pulings en Dr. C. Debaive.

5. Julien Kuypers in *Nieuw Vlaams Tijdschrift*, achtste jaargang, 1954, gelegenheidsnummer *Herman Teirlinck vijf en zeventig jaar: Teirlinck de veelzijdige*, p. 21. Andere auteurs van dit nummer: Marcel Coole, Johan Daisne, Bert Decorte, Willem Elsschot, Maurice Gilliams, R. Herreman, Karel Jonckheere, Hubert Lampo, Richard Minne, Achilles Mussche, Piet van Aken, Albert van Hoogenbemt, Gerard Walschap, Hugo Claus en Garnt Stuiveling.

6. Bert Ranke in *Dieitsche Warande en Belfori*, jrg. LIII, 1953, p. 496-500: *Teirlinck, impressionistisch woordkunstenaar*, p. 497.

7. Julien Kuypers citeert Emmanuel de Bom in zijn essay *Herman Teirlinck*, De Sikkel, Antwerpen en C. A. Mees, Santpoort, s.d. (*Vlamingen van Beteekenis VI*), p. 1.

8. Dirk Coster in *Herman Teirlinck. Gedenkboek 1879-1929* (zie (4)), p. 25.

9. Marnix Gijsen in *De Literatuur in Zuid-Nederland sedert 1830*, N.V. Standaard-Boekhandel, 1951 (vierde herziene en vermeerderde druk), p. 84 (eerste druk 1940).

10. P. H. Dubois in *Het Boek van Nu*, 9e jaargang, nr. 6, februari 1956: *Spelen met de eerlijkheid*, p. 106.

Teirlincks personages blijven toneelfiguren : je kijkt ertegenaan, maar niet erdoorheen." <sup>11</sup>

Om de beste karakterisering van Teirlincks dilettantisme te krijgen, moeten we echter terug naar een tijdgenoot van de auteur, met name André de Ridder, die Teirlinck interviewde in januari 1908 <sup>12</sup>. Hierbij moet wel bedacht worden dat Teirlinck het jaar daarvoor (1907) precies zijn meest onverdeeld dilettantische werken geschreven had : *Mijnheer J. B. Serjanszoon, Orator Didacticus* (1908) en *Het ivoren Aapje. Een Roman van Brusselsch Leven* (1909). Van dit boek luidde de oorspronkelijke ondertitel overigens *Poppenspel*. In genoemd interview wordt het oeuvre van Teirlinck „produkt van intensieve broeikastkweek meer dan van inspiratie of natuurlijk genie” genoemd. Zijn werk getuigt meer van virtuositeit en techniek dan van rechtstreekse groei uit het wezen van de auteur zelf : het is de resultante van een oververfijnde hypercultuur. Teirlinck wordt beschouwd als „een zich-gemakkelijker-adapteerende artiest... die meedoet in de mondaine comédie”. Het volgende citaat uit de inleiding tot het interview van André de Ridder is bijzonder boeiend in die zin, dat bovengenoemde kenmerken van het dilettantisme er haast alle in opgesomd worden. Hij schrijft over Teirlinck : „Maar wat 'n interessante kerel, wat 'n eigenaardige type ! Hij doet me soms denken op Anatole France : van France heeft hij de zachte ironie, het verfijnde amoralisme, de dilettantische veranderlijkheid, het sceptieke eclectisme ; daarbij 'n blasé, een weinig bedorven door de kunst, de 'artiesterij’, en door het weeldeleven, aldus 'n weinig decadent ; vooral 'n genieter die wel van het leven de banaliteit heeft geproefd, maar zich daar boven heeft geworsteld, door de gedachte der schoonheid van het leven, van zijn genot, en daarom de Renan-philosophie aankleeft : van alle vreugde- en krachtsvormen genietend, in wel lustige gerustheid ; die nochtans, soms wel eens door een bui van weemoed overvallen wordt ... maar dan toch weer, schokschouderend, eens glimlacht om zijn eigen redeloosheid ; in andere woorden nog : 'n epicuriaan.” Teirlinck zelf zegt in het interview o.a. „dat de kunst voor mij bijzaak is, 'n luxe, een plezier vooral – want ik werk voor mijn vermaak – en dat ik het leven zelf als veel schooner aanzie. Ik maak me dus geen levensinzicht”. Verder in het interview wordt de kunst nog bepaald als „een spel der

11. Kees Fens in *De eigennigheid van de literatuur*, G. A. van Oorschot, Amsterdam, 1964, p. 38.

12. André de Ridder interviewt Herman Teirlinck (alsmede August Vermeylen, Hugo Verriest en Karel van de Woestijne) in *Onze schrijvers. Gescheit in hun leven en werken. Tweede bundel. Vlaamsche schrijvers*, Hollandia-drukkerij, Baarn, 1909, citaten p. 1 tot 27. Het interview met Teirlinck werd afgenomen in januari 1908.

verbeelding, dus een luxes-ding, een sieraad op 't leven". Hij schrijft „omdat het me behaagt, omdat het me amuseert, omdat het mijn plezier is"... De voorkeur van Herman Teirlinck gaat dan ook uit naar Franse auteurs als Maurice Barrès, Henri de Regnier, Léon Bloy en Anatole France. Hij wil zich distantiëren van het literaire gepeuter van zijn Vlaamse tijdgenoten van de heimatkunst. Hij wil een kind van zijn tijd zijn, van „die tijd van 'la vie intense' en van 'la vie frénétique'." Hij wil de atmosfeer van de grootstad, van Brussel, in zijn proza doen vlammen en roeren, een caleidoscoop van intens leven brengen, want „alles is schoon waar de mensch leeft en niets is leelijk, dan 't gene verlaten en onvruchtbaar ligt, beheerscht door de dood".

In die periode (1907-1908) cultiveert Herman Teirlinck ook het uiterlijk van een verfinde stadsjongen, een gecultiveerde dilettant. Het is volgens De Ridder duidelijk: „Principen erkent hij niet; zijn plezier en zijne fantazie beheerschen zijn leven". Hij wou in zich alle kenmerken, als elegante bevalligheid en verfinde gratie, verenigen die Castiglione reeds van zijn „corteggiano" eiste.

Meer dan ooit moet Teirlinck zich in die periode sterk met zijn moeder verbonden gevoeld hebben. Herman werd geboren in de stad, te St.-Jans-Molenbeek, een volkse buurt van Brussel. De familie Teirlinck woonde in een bijgebouw van de fröbelschool, waarvan zijn moeder, een onderwijzeres, het beheer waarnam. Haar naam was Oda Josephina van Nieuwenhove. De strijd die Herman Teirlinck wou aanbinden tegen zijn persoonsverbrokkenheid en zijn 'geestelijk strabisme', vooral vanaf 1917 (toen hij met Karel van de Woestijne begon te werken aan de briefroman *De leemen Torens*), is wellicht slechts een gevecht in een spiegel, een schijn-gevecht, dat hij niet wil winnen – dat zal de studie van *Zelfportret of het galgemaal* moeten uitmaken. Hoe dan ook, het dilettantische aspect van zijn persoonlijkheid is te wijten aan het Brusselse deel van zijn opvoeding en de sterke moederband. In *Mijn lieve moeder*<sup>13</sup> verklaart Herman Teirlinck zelf zijn 'Oedipous-complex', waarop ik later nog uitvoeriger terugkom. Hij was namelijk geboren 'met de oude man', lelijk van in de wieg. Hij werd met overdreven zorgen omringd, met linten en kraagjes omhangen, „ik droeg beeldige kapjes, waaronder men mij met een beetje goede wil beminnelijk kon vinden, ik lag in een praalwieg, die mij gelukkig in de schaduw stelde". Reeds vroeg maakte Hermans moeder de jongeman vertrouwd met een masker, een acteurs-ik. Op school stak zijn uiterlijk schrill af tegen de natuur-

13. Herman Teirlinck in *Mijn lieve Moeder*, voor het eerst gepubliceerd in *Verzameld werk 1*, A. Manteau, Brussel, 1960 (p. 253 tot 257).

lijkheid van zijn kameraadjes. Zijn kleding was namelijk afgestemd op vreemde modieusheid, zijn haar in krullen gezet, het geheel van een Engels portretje afgekeken. Rond die tijd werd hij doordrongen van nog een ander bedrog: hij kreeg bliken speelgoed, een schijnwereld, een decor om te doen alsof. In *Ode aan mijn hand*<sup>14</sup> verklaart Herman Teirlinck dat hij een hekel heeft aan zijn hele body, dat de 'bouffante stijl' van de Belle Epoque hem van zijn kameraden heeft afgezonderd en dat hem daarvan een complex is overgebleven dat hij nadien niet meer heeft kunnen afleggen. In hetzelfde boek specificceert hij nog eens duidelijk dat hij zijn hele leven gebukt ging onder een minderwaardigheidscomplex: „Van kindsbeen af heb ik mijn eigen lichamelijk wezen afschuwelijk gevonden”. Dat heeft literaire gevolgen: „In geen van mijn romans heb ik ooit een mens doen leven die hoe dan ook op mij zou gelijken. Ik haat mij.” Of Henri M. uit *Zelfportret of het galgemaal* daarop een uitzondering vormt, zullen we straks moeten uitmaken.

In een interview met Maurice Roelants voor *Elseviers Weekblad*<sup>15</sup> verklaart Herman Teirlinck in 1957 de vier sleutelinvloeden in zijn leven. Roelants formuleert het als volgt: „Determinerend voor zijn gehele leven zijn geweest vier feiten: 1. dat hij, Brussels jongetje, de gehele verzameling kinderziekten heeft gecumuleerd en daarom bij zijn grootvader en tantes in een paradijselijk dorp van Oost-Vlaanderen werd uitbesteed...; 2. dat hij op zijn vierde jaar reeds door opstandigheid werd bewerkt...; 3. dat hij nog dagelijks met de geliefde gedachtenis van zijn vader leeft...; 4. dat zijn atheneumjaren, zijn vijftiende, zestiende, zeventiende jaar, om uit te braken waren.” Het paradijselijk dorp waarvan sprake, was Zegelsem, gelegen in de 'Vlaamse Ardennen'. Tot zijn 6e jaar was de jonge Herman daar meer dan in Molenbeek. Hij verbleef er bij zijn grootouders van vaders kant. Zijn vader was de bekende Isidoor, behalve letterkundige ook folklorist, zoöloog, botanist, bioloog en natuurkundige. Isidoor oefende op de jonge Herman een heel andere invloed uit: hij wou er een natuurliefhebber van maken. Daar moest hij voor zorgen bij zijn wandelingen in het Zoniënwoud, maar ook Hermans grootvader Louis, de smid (het vuur, het levensmysterie) en nonkel Botjes, de molenaar (oneindigheid, heelal) in Zegelsem. In de *Aanteke-*

14. Herman Teirlinck in *Ode aan mijn hand. Tijdgeestige Oefeningen*, Manteau, Brussel/Den Haag, 1963 (gMP 4) (citaten p. 59-60).

15. Maurice Roelants interviewt Herman Teirlinck voor *Elseviers Weekblad* van zaterdag 23 maart 1957: *Zeg liever: handzaamheid, bereidheid.*

ningen voor een zelfportret<sup>16</sup> besluit Teirlinck dan ook: „Dit heeft van kindsbeen af mijn wezen gespleten”.

Uit het voorwoord van *Zelfportret of het galgemaal*<sup>17</sup>, gericht tot Willem Pée (die het *Verzameld Werk* van Teirlinck verzorgde) blijkt de bekommernis van de auteur om schrijvend met zichzelf in het reine te komen, zich schrijvend te verzoenen met zichzelf. Herman Teirlinck, die doorheen al zijn werken steeds heeft gepoogd zich een ‘ik’, een identiteit te ontwerpen, tracht nu, gewonnen verloren, in deze laatste roman, dit galgemaal, zichzelf definitief te ontmaskeren. Dat deze ultieme ontmaskering wellicht slechts in de dood mogelijk wordt, is een der kernvragen van het boek.

B. F. van Vlierden schrijft daarover in zijn *Van In 't Wonderjaer tot De Verwondering*<sup>18</sup>: „Hoezeer dit gewetensonderzoek ook de allures aanneemt van een keiharde zelfbiecht, het is gericht op identificatie van de schrijver met zichzelf op de drempel van de dood. Moge de dilettant monsieur Henri nog het scepticisme huldigen, zijn geestelijke oefening als voorbereiding op de dood opent voor hem misschien de mogelijkheid om van de existentiële angst, die achter al zijn maskers schuilging, te genezen.”

Genoemd voorwoord is in de ik-vorm geschreven en ondertekend door H. T. Het boek zelf is echter in de gij-vorm gesteld en de hoofdpersoon heet niet Herman T. maar Henri M. Inderdaad, „onder het veilige masker tast men schaamtelozer naar de diepten, zoals men in het sluwe donker tot bekentenissen wordt verleid”. Enkele bedenkingen zullen, na de lectuur van het voorwoord, dan ook steeds het boek blijven vergezellen. Herman Teirlinck komt „onbevangen op voor de echtheid van zijn autokritiek”, maar blijft zich verschuilen achter het masker van een ‘personage’.

Een gelijkaardige situatie troffen we reeds aan in het oeuvre van Willem Elsschot, waar Laarmans een zelfprojectie is van de auteur zelf, ook in diens persoonssplitsing. Toch kan men hem niet de status van personage toekennen. Marcel Janssens schrijft daarover in zijn *Tachtig jaar na Tachtig*<sup>19</sup>: „In *Het dwaallicht* bestaat er geen epische afstand meer tussen auteur-verteller en de

16. Herman Teirlinck in *Aantekeningen voor een Zelfportret*, opgenomen in de bundel *Van en over Herman Teirlinck*, A. Manteau n.v., Brussel, 1954 (mede-auteurs: Anton van Duinkerken, Karel Jonckheere, Julien Kuypers, P. Minderaa, Maurice Roelants), p. 6.

17. Herman Teirlinck: *Zelfportret of het galgemaal*, Manteau, Brussel/Den Haag, 1955 (vijfde druk 1965) (gMP 22). Alle citaten komen uit de 5e druk. Het voorwoord bevindt zich p. 5.

18. B. F. van Vlierden: *Van In 't Wonderjaer tot De Verwondering. Een poëtica van de vlaamse roman*. De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1969, p. 159.

19. Prof. Dr. M. Janssens: *Tachtig jaar na Tachtig. De evolutie van het personage in de Nederlandse verhaalkunst van Couperus tot Michiels*, A. W. Sijthoff, Leiden, 1969 (citaten p. 61-63).



ik-vertellende Laarmans'. Dezelfde auteur stelt ook vast dat „Frans Laarmans geen 'personage' meer is, maar een 'altera persona' van Willem Elsschot". Bedenken we hierbij dat 'persona' precies 'rol' of 'masker' betekent. Dat is een beslissende stap naar een (voorlopig) finale fase in de moderne roman als ontwerp van een ik : de maskerloze identificatie tussen auteur en 'verteller'. In zijn stuk *Tegen het personage*<sup>20</sup> drukt Daniël Robberechts het als volgt uit : „Een mens heeft maar één leven, en dat leven is het waarmee hij in het reine moet komen, en geen ander, zeker geen verzonnen wensdroomleven.” – „Werkelijkheidshalve kunnen wij maar één enkel verhaal vertellen : het onze.”

Een andere bedenking – die niet geldt voor Elsschot – ligt in het gebruik van de gij-vorm. De biechteling duidt als het ware zichzelf als biechtvader aan. Betichte en rechter zijn dezelfde fysische persoon. Voortdurend kan de lezer de vraag stellen naar objectiviteit, vermits ontmaskeraar en ontmaskerde elkaars spiegelbeeld zijn. Hier zijn verschillende interpretaties mogelijk. Is het de auteur Herman Teirlinck die zich in de gij-vorm richt tot zijn 'altera persona' Henri M. ? Of is het Henri M. zelf die zich in zijn spiegelbeeld bewust wordt van zijn masker en dat tracht af te gooien ? Dat is één der vragen die door de analyse van het boek moeten opgelost worden. Voorlopig kan al gesteld worden dat beide opvattingen kunnen worden gecombineerd : ik-persoon H. T. (die behalve in het voorwoord nog optreedt in een passage p. 22) wil zich opnieuw van zijn 'geestelijk strabisme' bewust worden door zich tot zijn masker-ik Henri M., te richten in de gij-vorm. Deze relatie tussen een 'ik' en een 'gij' wordt weerspiegeld in de relatie tussen Henri M. en diens spiegelbeeld. Naargelang Henri M. zich van zijn masker-gij zal kunnen bevrijden, zal ook Herman Teirlinck zijn 'altera persona' Henri M. kunnen vernietigen. Deze analyse kan slechts geldig zijn voorzover het vorige probleem werd opgelost : is dit boek een ultieme poging tot ontwerp van een ik, of is het een ultieme poging tot zelfbedrog, tot in de dood toe ?

Deze vragen kunnen slechts worden beantwoord door een grondige analyse van *Zelfportret of het galgemaal*. Het beste stramien voor een dergelijke analyse lijkt me de romantijd. De laatste roman van Herman Teirlinck is eigenlijk een roman over de tijd, de adem- en tijdnood van de 75-jarige auteur én de bijna 70-jarige Brusselse bankier Henri M., wiens tijd bijna om is.

20. Daniël Robberechts : *Tegen het personage*, Manteau, Brussel/Den Haag, 1968, p. 13.

*De eerste dag* van de vertelde tijd is niet alleen symbolisch uiterst belangrijk – alle motieven van het boek worden erin aangesneden, maar ook op het stuk van bladzijden verteltijd<sup>21</sup>. Behalve voor de derde dag, ligt het aantal bladzijden verteltijd voor de eerste dag het hoogst: p. 7 tot p. 42. Zoals blijken zal, wordt in de eerste dag wel een flash-back ingelast, die zich aandient als een inwendig monoloog (p. 21 tot p. 35), maar de derde dag wordt door niet minder dan drie grote flash-backs en een auctorieel tussenwerpsel onderbroken.

De eerste dag laat Herman Teirlinck toe alle nog te ontwikkelen motieven reeds aan te snijden. Dadelijk vinden we Henri M. terug in een typische houding bij kapper en schoonheidsspecialist Ducœur, „als op een berrie”: de afgetakelde corteggiano wordt – hoe lang nog? – bijgewerkt, het masker in stand gehouden. Het slijb van het 'schoonheidsmasker' mag stinken: alleen de schijn van schoonheid heeft belang. Zodanig ver gaat het zelfbedrog, in dergelijke mate is Henri met zijn masker vergroeid, „dat ge aan het bedrog begint te twijfelen en uzelf soms op de neiging betrapt in alle ernst de echtheid van uw voorkomen te aanvaarden”. De bijna 70-jarige Henri is namelijk een „man zonder beginsels”, en reeds ruim een halve eeuw bezig zichzelf en de wereld een schijnbeeld van zichzelf voor te houden, een „meesterlijke prestatie”. Deze ziekelijke zorg voor het eigen lichaam moet de lichamelijke lelijkheid en morele gewrongenheid verdoezelen, zoals de moeder al van jongsaf had gedaan, en het verschijnsel vindt dan ook zijn diepere gronden in twee nauw samenhangende complexen: het complex van de oude man (het minderwaardigheidscomplex en de zelfhaat) en het Oedipuscomplex (de overbeschermende moeder en de vaderhaat). Dat zal uit de verdere analyse nog duidelijk blijken<sup>22</sup>. Maar ook in de eerste paragraaf van de eerste dag

21. Over het onderscheid Vertelde tijd/Verteltijd schrijft F. C. Maatje in zijn *Literatuurwetenschap* (Oosthoek, Utrecht, 1971<sup>2</sup>), p. 131-132: „... de dosering van de vertelde tijd in de verteltijd is in de epiek nu juist variabel, er vinden steeds 'overschakelingen in toerental' plaats. Daardoor ontstaan de FASEN in de vertelde tijd (en daarmee in de handeling, in het werk).” Uit de analyse van de voorliggende roman zal blijken hoe de eerste dag en vooral de derde dag van de vertelde tijd vertraagd worden t.o.v. de snelle afwikkeling die na de derde dag volgt. Dat is toe te schrijven aan de lange flash-back van de eerste en de drie lange flash-backs van de derde dag: het verleden wordt in feite vertraagd (gedehnt) t.o.v. het heden, dat versneld (gerafft) wordt. Op die wijze wordt het belang onderstreept van de 4 (3 + 1) getuigen à charge ten laste van Henri enerzijds én van Henri's verloren strijd tegen de aftakelende tijd anderzijds.

22. Erg boeiend zijn de beschouwingen over het Oedipus-complex in het boek *Psycho-analyse. Wetenschap van de mens* (W. Huber, H. T. Piron, A. Vergote), De Nederlandsche Boekhandel, Antwerpen, 1966, p. 59: „In het oedipuscomplex zijn de libidoverhoudingen inderdaad niet meer denkbaar zonder een agressieve of destructieve tegenhanger, omwille van de driehoekssituatie zelf waarin het kind zich sedert zijn geboorte ingeschakeld vindt: in zijn verhouding tot zijn

wordt het thema reeds aangeheven: „Ge hebt uw leven lang gezorgd en geknoeid om een fatale wangeboorte te verhelpen.” Duidelijk wordt hier gezinspeeld op Herman Teirlincks jeugdervaring. In dat verband is ook de etymologie der namen in dit boek erg opvallend. Zo heet de bevallige manicure, wiens aanraking hem een „zinnelijk bijgenot” schenkt, May Anderson. ‘May’ is de Engelse versie van Maria, de Moeder bij uitstek<sup>23</sup>. Later zullen we nog terugkomen op de betekenis van namen als Beda, Babette en Elsje. Het bezoek bij Ducœur liet de auteur niet alleen toe het symbool van het masker te introduceren, maar ook dat van de spiegel. De spiegel heeft uiteraard te maken met de keuze van de gij-vorm, waarin een ‘ik’ (dat nog niet uitgesproken wordt, dat nog op zoek is naar zijn identiteit, voorlopig slechts de status van het spiegel-gij, het masker-gij krijgt) zichzelf ondervraagt, een schimmige ‘altera persona’ kwijt wil. De spiegel bij Ducœur toont slechts een masker: „Gij staart uw aanschijn in de spiegel aan. Ge geeft onmiddellijk toe, dat uw huid verrassend levendig is en dat aan uw ogen het vuur van een veel jeugdiger leeftijd ontschiet.” Maar ook het masker-gij in de spiegel kan van langsom minder de waarheid helemaal verbergen: Henri vindt zichzelf lelijk en houdt niet van zijn kop. Ducœurs werk wordt overigens steeds maar moeilijker: de haast 70-jarige Henri kan – ook fysisch – haast niet meer opgekalefaterd worden. Het spiegelbeeld wordt nog verdubbeld door de handspiegel die Ducœur boven Henri’s schedel heft, maar ook dan kijkt Henri doorheen het kunst- en vliegwerk van de dubbele spiegeling heen. Deze bewustwording van het masker houdt beloften in voor de Ich-Suche van Henri.

Na zijn wekelijks Turks bad in de Swimming en zijn bezoek aan Ducœur – hierboven werd aangetoond dat de roman niet toevallig met deze dag begint – rijdt Henri, nog in de voormiddag, naar de bank. In het begin van de tweede paragraaf leren we Henri kennen als een toneelspeler, die ook en vooral voor zichzelf een rol speelt – hij speelt namelijk ook als hij op zijn eentje in zijn „vorstelijk kabinet” zit. Dat blijkt uit de achteloosheid waarmee hij de brieven door zijn vingers laat glijden, de onverschilligheid

moeder ontdekt hij in haar de vrouw die door haar begeren tot de man gedreven wordt en die van deze een kind kan ontvangen en reeds ontvangen heeft. Omgekeerd vervangt het kind voor haar symbolisch de fallus waarvan ze zich gekastreerd weet en die de man bezit; fallus die het kind niet kan ‘zijn’, maar eenvoudig ‘hebben’ of ‘niet hebben’, en waarvan het bezit, van in het begin, in het teken van de uitdaging van de rivaliteit geplaatst is, en daarmee in het teken van de kastratiedreiging.” Het Oedipous-complex tussen Henri en diens ouders wordt in het boek nog weerspiegeld in de relatie tussen Rebekka en Manuel en zelfs tussen Sabine en Henri. Telkens slaat het moederlijke in het geslachtelijke om.

23. De etymologische naamverklaringen komen alle uit het *Woordenboek van voornamen* door Dr. J. van der Schaar, Aula-boeken, Utrecht/Antwerpen, 1964.

waarmee hij een paar brieven doorleest... Toch vreest hij, meer dan in gezelschap, zijn image voor zichzelf in de eenzaamheid niet te kunnen ophouden. Er is een toeschouwer nodig: de secretaris Winkels. Winkels is echter meer dan een toeschouwer: hij is ook een schild waarachter Henri zich kan verbergen, – „Beter dan op de eerste plaats kan men, op de tweede, wreedaardig zijn en laf.” Henri komt te voorschijn als iemand die „angst van het leven” heeft en een „complex van de tweede”. In feite wordt Henri beheerst door angst: angst voor het leven, angst voor zichzelf, angst voor de dood. Precies omdat hij vreest van zijn eigen echte ‘ik’ te zullen walgen, verstikt hij het in een doolhof van leugens en laat hij zich nooit op een unfaire daad betrappen.

Elegantie en gratie, de kwaliteiten van de hoveling, draagt hij immer in zijn banier. Behalve de cultus van het schone en het veranderlijke, is het ook typisch dilettantisch dat hij geen man van de daad is. Des te meer is hij een ‘mens met chance’: het toeval speelt hem wel in de hand wat hij niet verdient door verdienste. Dit portret van een dilettant kan afgerond worden met de idee die Henri (tot de eerste dag van de roman) beheerst: „En wat ge u inbeeldt te zijn, dan zijt ge tenslotte.” Het zich opnieuw bewust worden van een masker-gij moet hier nog voorafgaan aan de schrijfpoging om die afsplitsing te vernietigen. Het hele project is verwant aan de wegschrijving door Multatuli van de romantische pool Max Havelaar om, langs Sjaalman om, te kunnen samenvallen met Multatuli – zichzelf – de agitator. Zo ook kon Willem Elsschot zijn zakelijke ‘ik’ Boorman wegschrijven om zich in *Tsjip* met de romantische tegenpool Frans (Laarmans) te kunnen identificeren. Afgezien van het feit of Henri zichzelf uiteindelijk *wil* bepalen, wordt hij er door de omstandigheden toe *verplicht* vast te stellen dat het masker-gij het steeds moeilijker te verduren krijgt, steeds moeilijker is in stand te houden. Daarvan krijgen we – niet toevallig – deze eerste dag een belangrijk voorbeeld: Babette heeft hem verlaten. Dit feit lijkt op zichzelf niet zo belangrijk, hoewel Henri er wel even zijn geroemde elegantie bij laat varen. In de zesde paragraaf (p. 25) vernemen we echter dat „het u nog nooit gebeurd is ‘verlaten’ te worden”. Eén van de peilers waarop Henri zijn schijnleven bouwde, met name zijn Don Juanisme – hij, de lelijke – dreigt hier in te storten. Een eerste barst in het zorgvuldig aangebrachte en kunstig onderhouden masker laat een andere Henri zien, een man vechtend tegen complexen, onbekwaam zich te verzoenen met zichzelf. Ook de naam van Babette heeft een symbolische waarde, die te maken heeft met de verklaring van de voornaam ‘May’ daarnet, maar ook vooruitwijst naar de be-

tekenis van namen als 'Beda' en 'Elsje'. Ik zal daar de drie voor-  
namen samen duiden.

In de derde paragraaf maken we mee hoe Henri het dagelijkse  
aperitiefuurtje gaat doorbrengen in de Automobile Club. Zoals  
de met vreemde modieusheid geklede jonge Teirlinck op school  
geen vriendjes had, heeft ook Henri alleen kennissen, geen vrien-  
den. Hij kan geen 'ik' openleggen aan de mensen, hij is een man  
zonder lijf, niet in staat tot echte vriendschap. Typerend voor de  
eerste dag in de roman is het, dat Henri nu aan de Neus denkt, de  
enige vriend die hij ooit had, toen hij twintig was. Eén keer gaf  
hij zich zonder dekking, maskerloos, over aan zijn vriend en liet  
hem kijken in het adderkluwen van zijn ziel. De wraak daarna  
maakte hem voor de rest van zijn leven eenzaam. Structureel  
gezien wordt hier reeds één der drie grote flash-backs van de  
derde dag aangekondigd, met name de middelste.

Dat het feit dat Babette Henri verliet veel verder gaat dan  
alleen maar het heengaan van een secretaresse, wordt duidelijker  
in de vierde paragraaf. Henri ontmoet – steeds in de Automobile  
Club – Antonides, zijn antipode. Antonides is de man die Henri  
heel zijn leven had willen zijn : krachtig en sportief, recht-voor-  
de-vuist, ruig in de stoppels. Antonides hoort tot de vitalistische  
wenstypes die Teirlinck heel zijn werk door schiep : de Jeroens,  
Uilenspiegel, Ruige, Speermalie en Annelies, terwijl Henri zelf  
in de rij moet van dilettanten en decadenten, zoals Ernest Verlat,  
Rupert Sörge, Gomeer III, diens zoon Rafaël, Abdon Caloen,  
Brozen (de zwakke plek der Jeroens) en Rolande. Bij deze laatste  
rij sluiten dan nog de epicuristen aan zoals Serjanszoon en Pacôme.  
Hoe de strijd tussen het dilettantisme en vitalisme, die in het  
*Zelfportret* expliciet gestreden wordt, zich reeds in heel zijn werk en  
inzonderheid in *Gevecht met de Engel* impliciet afspeelde, wil ik  
later aantonen, wanneer de oppositie tussen de eerste twee grote  
flash-backs van de derde dag in de romantijd ter sprake zal  
komen. Antonides kent de zwakke kanten van Henri en vergroot  
de fout in diens masker nog door de relatie te leggen tussen het  
heengaan van Babette en de hoge leeftijd van Henri : „Ge zijt niet  
zo jong meer... !” Daaraan voegt hij toe dat hijzelf die morgen  
een ritje maakte te paard met haar. Babette wordt nu voor de  
grote shows van Parijs en Rome getraind door Wolff en Co, die  
haar hebben „ingepalmd”... Henri dreigt zich voor de anderen  
maar ook voor zichzelf te moeten blootgeven, vooral als hij zijn  
hoofd ziet verschijnen in de barspiegel, waarin „een totaal vreemde  
kop” opduikt. Hij merkt nu met nadruk dat zijn gave tanden vals  
zijn. De dilettant-in-hem treedt 'reddend' op met de retorische

vraag: „En is een valse munt die iedereen wisselt, nog langer valse munt?”

In de vijfde paragraaf, tijdens het naar huis rijden, probeert Henri al zijn listige leugenachtigheid en geroutineerd zelfbedrog aan te wenden om de scheur in het harnas te dichten: hij schudt Babette voorlopig van zich af door voor te wenden haar niet te begrijpen. In feite wordt het op gang gebrachte zelfonderzoek alweer uitgesteld. Hij zou zich zakelijk kunnen wreken op Antonides, maar dat zou precies en zich-bloot-geven betekenen en bovendien niet stroken met zijn gentleman-status. Terloops weze erop gewezen dat ook hier twee autobiografische zinspelingen terug te vinden zijn. Ook Teirlinck woonde vanaf 1905 aan de rand van het Zoniënwoud, achtereenvolgens in Linkebeek, Lot en Beersel, waar hij overleed. Verder is Teirlinck inderdaad ooit in Kongo (nu Zaïre) geweest als directeur van de meubelzaak 'Ateliers Victor De Cunsel' (1912-1926). Henri's gedrag in dat land illustreert duidelijk dat hij in de eerste plaats voor zichzelf liegt, uit angst voor zijn verdrukte 'ik'.

In het begin van de zesde paragraaf wordt dadelijk een contrapunt geïntroduceerd, met name Gustaaf, de oude tuinier, zoon van Beda, waarover straks meer. Zij liggen in de lijn van de zachtmoedigen en eenvoudig-gelukkigigen in Teirlincks oeuvre: pastoor Doening, Iffratje, Donaat en Cordule, mevrouw Verlat... De naam 'Gustaaf' heeft als mogelijke oorsprong het Germaanse \*chûton, wat (*be*)peinzen betekent. Die levenswijsheid is Henri (nog) niet gegeven. Reeds heel wat redenen werden naar voren gebracht die de eerste dag van deze roman wel héél merkwaardig maakten voor het leven van Henri, wiens leven door de gebeurtenissen wel eens van loop zou kunnen veranderen. De klap op de vuurpijl is wel als we vernemen dat het die eerste dag ook precies twintig jaar geleden is dat Henri luisterrijk in het huwelijk trad met Rebekka, een dame uit de oude Brusselse geldburgerij, voor altijd geknakt echter door een auto-ongeval. Rebekka „vaart” hem dan ook tegemoet. Ook Rebekka is – en niet alleen door haar naam – weer een moederlijke gestalte. 'Rebekka' is een Hebreeuwse naam die de moeder van Jakob en Esau (Genesis) aanduidt. De dag waarop Ducœur zoveel moeite had fysisch een masker over het rimpelige gezicht van Henri te schminken, de dag waarop Henri voor het eerst door een vrouw wordt verlaten (Babette had hem immers een weekend in Knokke toegezegd), de dag ook dat hij terug moet denken aan zijn enige vriend de Neus, die dag dwingt de huwelijksverjaardag hem ertoe opnieuw geconfronteerd te worden met wat hij al lang begraven had: zijn verhouding met Elisabeth (Elsje), en zijn duistere huwelijk met Rebekka, het

ongeval van zijn vrouw en zijn zoon. Alles dringt Henri in de hoek. In het aanschijn van de dood brokkelt fysisch én psychisch zijn masker-gij af. De schrijvende Teirlinck wil dit proces van uiteindelijke zelfherkenning en -erkenning bespoedigen, de 'altera persona' Henri kan niet anders dan een biecht, een proces bij en tegen zichzelf op gang brengen. Henri houdt een eerste inwendige monoloog (of beter : inwendige dialoog), die een flash-back bevat, staande voor de feesttafel-met-orchideeën, die Rebekka in een vermetele poging om Henri opnieuw voor zich te winnen, heeft laten klaarmaken. De inwendige monoloog overschrijdt op het stuk van verteltijd de eenheid van de paragraaf (afgelijnd door een lijn wit) en duurt van p. 21 tot p. 35, waar paragraaf negen reeds begint. In het begin van die flash-back wordt gealludeerd op het feit dat, vóór Winkels, compagnon Albert 't Ser... Henri toeliet de 'luie tweede' te zijn, iemand anders de stoten te laten opvangen. Terloops weze vermeld dat de afkorting van de familienaam van de compagnon behoort tot de mystificatiemiddelen die Herman Teirlinck graag aanwendt. Dergelijk effect wil een authenticiteit suggereren (Alberts verwanten leven nog ; ik mag zijn naam niet noemen...) die nochtans luidens de inleiding van de auteur niet nagestreefd werd, want het boek wil geen autobiografie zijn. We bevinden ons hier dan ook op het domein van de pseudo-authenticiteit. Wordt de Neus (de vertellende ik-persoon uit de tweede grote flash-back op de derde dag) voor het eerst geïntroduceerd in paragraaf 3, dan wordt nu voor het eerst de naam Elisabeth (Elsje) vermeld. Zij is het belangrijkste brieveschrijvende ik-personage uit de derde flash-back, eveneens tijdens de derde dag van de vertelde tijd van het boek. Elisabeth is een religieuze naam (Hebr. Elisjeba : God is mijn eed) maar heeft qua afstamming ook te maken met namen als Babette en Beda. Daar kom ik op terug als dit laatste personage geïntroduceerd wordt. Elsje is de onschuld zelf, pure zuiverheid. Henri valt even uit zijn rol, laat drie jaar zijn masker vallen om zich over te geven aan een liefde zonder omweg of leugen : het vooruitzicht van een leven zonder leugens schrikt hem echter af. Later wordt dan een kindje geboren, terwijl de jonge moeder 'in het buitenland werd besteed'. Ik insister daar even op, want die volgorde blijkt in de derde flash-back van de derde dag niet aangehouden te worden. Dat zal ik daar dan aantonen. Op dezelfde p. 22 krijgen we ook een uitzonderlijke ik-alinea, die begint met de woorden : „Ik zal niet de stenen werpen...” Dit lijkt me een niet-verantwoord gebruik van de ik-vorm in deze gij-roman. Dergelijke verschuiving van een gij naar een ik komt slechts één keer voor in het boek, en ware alleen zinvol geweest op het einde van een zelfportret, dat een ontwerp

van een ik, een speurtocht naar de eigen gestalte wil zijn. Hier is de overgang zinloos en toe te schrijven aan een slordigheid van de auteur. Henri, de 'man zonder lijf', heeft hier zijn 'ik' nog niet gevonden... Anderzijds lijkt deze ik-passage ook geen auctoriële interventie van Herman Teirlinck zelf te zijn. Dergelijke alwetende tussenkomst zou met name niet passen in een boek, dat zich aandient als geschreven vanuit een personele gij-gezichtshoek. De situatie is dus al volgt: een man die zijn 'ik' verloor en zich volledig is gaan identificeren met een 'gij', dat dan een masker-ik wordt, splitst zich, in een poging tot bewustwording van het masker, in een 'ik' en een 'gij': Henri spreekt tot zichzelf in de spiegel en poogt zijn spiegel-ik ('gij') af te werpen – het afgooien van dit masker-gij zal uiteindelijk slechts mogelijk blijken in de dood, maar daarover later. Dit is een perfecte weerspiegeling van Herman Teirlinck, die in een uiterste poging ('galgemaal') schrijvend tracht zijn 'ik' in kaart te brengen. Het boek krijgt dramatische allures als het inderdaad letterlijk de galgemaal-roman van de oude Teirlinck zal blijken te zijn. Aan deze ultieme ontmaskering is Henri – altera persona van Teirlinck – nog niet toe. Terloops geeft hij nog een paar typisch dilettantische uitspraken weg: zijn hang naar het actuele uur, zijn vaststelling dat iedereen het geweten heeft dat past in het raam van het eigen leven, zijn dogmenloos dogma „dat een ding dat goed gezegd is, ook waar is” ... We vergeten op die belangrijke p. 22 ook niet te onthouden dat Henri de brieven die hij van Elsie krijgt, van lieverlede niet meer opent. Ook daar blijken in de derde flash-back en in het auctorieel tussenwerpsel van de derde dag andere meningen over te bestaan... Na het Elsie-avontuur laat Henri zijn oog vallen op Rebekka, de vrouw van zijn vennoot Albert. Ook hier moet het ware en het goede voor het schone wijken. De verovering van Rebekka verloopt vlot. Henri heeft namelijk alle kenmerken van de 'gentleman', de 'gentil'homme', waarvan de code teruggaat op de bijbel van de hoveling en verfijnde gezelschapsjonker: 'Il Cortegiano' (uitgave 1528) van Castiglione. Merkwaardig beantwoorden de kenmerken van de 'Hofedelman', zoals die door Castiglione worden uiteengezet, aan de hoofse vormen, zoals Henri die cultiveert. De 'vero Cortegiano' moet adellijk zijn, bedreven in de ridderkunst, fijn geschoold, geleerd en artistiek, ervaren in gezelschapsspelen, goed in conversatie, steeds vol geraffineerde gratie en elegantie. Henri zelf laat het woord 'gentleman' vallen, waarbij hij verwijst naar „uw alom geroemde zin voor maat en rede, uw geraffineerde voorkomendheid, uw goede smaak, en uw haast deemoedige distinctie”. Zijn liefdeskunst is innemend en teder van voor- tot naspel. Het is Henri dan ook nog nooit gebeurd verlaten te worden.



Als een typische Don Juan verlaat hij altijd éérs het zinkend schip. Deze vaststelling werpt een schril licht op het heengaan van Babette : het is op deze eerste dag van de roman de eerste keer dat Henri verlaten wordt door een vrouw. De eerste scheur in het harnas, de eerste veeg in de schminklaag, de eerste barst in het masker tekent zich onherroepelijk af. Heling zal, gezien Henri's hoge leeftijd, zowel fysisch als psychisch onmogelijk blijken. Deze gedwongen aftakeling is moeilijk te scheiden van de wil tot ontmaskering. Beide gaat hand in hand. Moeten en willen zijn hier zeer hecht aan mekaar gekluisterd. Wat Rebekka betreft : de dood van Albert maakt de weg voor een geldhuwelijk vrij. Eén tiende der aandelen van de bank blijft echter in bezit van Rebekka's broer Erasme de St. B... Bij deze naamgeving valt niet alleen het pseudo-authentieke effect op, maar evenzeer de verwijzing naar Desiderius Erasmus. Deze was een egocentrisch man met een grote werkkraft en veel zin voor humor en ironie. Ook Erasme is werkzaam achter de schermen en in feite de machtigste tegenstrever van Henri. Ook hij is gesloten en egocentrisch. Erasmus was een ziekelijk man, Erasme zal uiteindelijk de dood zelf symboliseren voor Henri. Zijn portret p. 26 is een typische fiche of 'vooringenomen stand', zoals Teirlinck die reeds voor *De leemen Torens* voor ieder personage gebruikte.

De zevende paragraaf eindigt overigens met een gevoel van haat van Henri jegens Erasme, die doordringt in de meest rommelige en leugenachtige hoekjes van Henri's ziel. Hij heeft zijn intrek genomen bij Henri en treedt in het gelid aan de zijde van zijn verminkte zuster Rebekka. Na twee jaar huwelijk wordt Henri vader van Manuel. De naam zelf is afgeleid van 'Immanuel', Hebr. voor 'God met ons', naam waaronder de profeet Jesaja de Messias aankondigt. Manuel is een wonderlijke knaap, die Henri en Rebekka aaneenschakelt. De jongen is rijkelijk muzikaal begaafd en verbaast zijn leermeesters door zijn deugden en vermogens. Erasme, de steeds bezige die waakt over het welzijn van de bank, meldt Henri een ander heuglijk feit : Elsje is overleden in Parijs. Ook haar zoontje is dood. Vermelden we nog dat Gillis, met wie ze buitenechtelijk leefde, p. 94 ook wordt vermeld, maar daar onder de spelling Gillès. Een van de talrijke foutjes in dit boek. Hoe dan ook, voor Henri is de weg vrij.

In de achtste paragraaf wordt wat men in de muziek een contrapunt zou noemen, aangeslagen. Onder het ritmische adderkluwen-thema van Henri door, weerklinkt reeds een ander, melodieuzer thema : dat van Gustaaf en Beda. Beda is alles wat Henri nog niet is, en wat hij wellicht nooit worden zal : eerlijk met de anderen en met zichzelf, rein, rechtschapen en diepgelovig, zingend van

vreugde en gezond. Voor haar is er geen dood: haar wacht het eeuwig leven, waarin ze gelooft. Opvallend is de naamgeving. Bete of Bede is de mannelijke vorm van Beta, afgeleid van bert, oorspr. brecht, d.w.z. schitterend, glanzend, stralend. In die zin is Beda háár naam, valt ze ermee samen. Anderzijds – en hier wordt het zéér boeiend – is Betta (of Beda) ook de verkorting van het Franse Babette! De naam Babette is dan weer verwant met namen als Berta, Barbara en Elisabeth of Elsje! Hier komt een dieper verband tot uiting – waar ik nog op terugkom – tussen de drie vrouwen Beda, Babette en Elsje. In de levensloop van Henri betekent de tachtigjarige Beda (moeder van de tuinier Gustaaf) het veilige nest van de moederschoot. Bij Elsje proefde hij even van het 'volle leven', dat hij verafschuwt. Babette is zijn galgemaal, zijn laatste zonde voor de biecht, zijn laatste masker voor de ontmaskering, zijn laatste daad van leven voor de dood. Zo gezien is Beda de *geboorte*, Elsje het *leven* en Babette de *dood*, terwijl Beda de cyclische beweging in de *wedergeboorte* afrondt. Deze visie zal op het einde van het boek bevestigd worden. De archetypische betekenis van dit vrouwelijke drieluik zal dan ook duidelijk worden. In dezelfde achtste paragraaf komt het Henri-thema opnieuw boven in de contrasterende vaststelling dat er voor Henri wél een dood is, met name de dood van zijn zoon Manuel door toedoen van zijn vrouw Rebekka. De relatie Rebekka-Manuel loopt hierbij parallel met de relatie tussen Henri en zijn moeder en wordt bovendien gereflecteerd in Henri's verhouding met Sabine (cfr. infra) en Beda. Op het belang van het Oedipous-complex voor een beter begrip van Henri's psyche wees ik reeds. Wat Henri is (en wat hij niet meer wil zijn) is hij precies geworden door zijn moeder, door haar overdreven zorgen om zijn 'lelijkheid' te verbergen. Deze fundamentele valsheid, dit gemaskerd-zijn houdt hem in de greep. Uiteraard denken we dan aan de Oedipous-sage, zoals die door Sophokles werd bewerkt tot toneel, en aan wat Sigmund Freud daarover schreef in zijn *Traumdeutung*<sup>24</sup>: „Uns allem vielleicht war es beschieden, die erste sexuelle Regung auf die Mutter, den ersten Hass und gewalttätigen Wunsch gegen den Vater zu richten; unsere Träume überzeugen uns davon. König Oedipus, der seinen Vater Laios erschlagen und seine Mutter Jokaste geheiratet hat, ist nur die Wunscherfüllung unserer Kindheit." Uit deze vaststelling kan zich ook het Don Juanisme van Henri laten verklaren: steeds is hij tevergeefs op zoek naar het archetypische

24. Het citaat uit *Die Traumdeutung* (Band II/III der Gesammelten Werke, London 1942 und Frankfurt am Main 1961) wordt geciteerd in *Literatur und Psychoanalyse. Ansätze zu einer psychoanalytischen Textinterpretation*, Herausgeber Wolfgang Beutin, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1972<sup>12</sup>, p. 171.

moederbeeld, de 'anima' die in hem leeft, tot de dood toe, de uiteindelijke terugkeer naar de moederschoot, de schoot van de oermoeder, Moeder Aarde... Ook op deze interpretatie kom ik nog terug bij de bespreking van het slot van het boek. Nu reeds wil ik citeren wat C. G. Jung daarover schreef in *Über die Entwicklung der Persönlichkeit*<sup>25</sup>. Vanuit het standpunt van het kind : „... für den jungen Mann ist das Verhältnis zur Mutter und für das Mädchen dasjenige zum Vater bestimmend. In erster Linie ist es der Grad der Verbundenheit mit den Eltern, welcher unbewusst die Wahl des Gatten beeinflusst, fördert oder erschwert. Eine bewusste Liebe zu Vater und Mutter fördert die Wahl eines vater- oder mutterähnlichen Gatten.” En vanuit het standpunt van de moeder : „Die schlimmsten Folgen hat die *künstliche Unbewusstheit* der Eltern. Zum Beispiel kettet eine Mutter, die sich künstlich unbewusst erhält, um den Anschein der guten Ehe nicht zu stören, unbewusst den Sohn an sich, gewissermassen als Ersatz für ihren Mann.”

De negende paragraaf belicht de afstand tussen Henri en Rebekka door de dood van Manuel, waarvoor Rebekka de schuld krijgt. Pas na zes maand denkt Henri eraan Rebekka in de kliniek te bezoeken, niet uit medevoelen, maar omdat hij ook nu nog zijn faam van gentleman wil gestand doen voor de buitenwereld. Na haar terugkeer, en na nog een jaar, rent ze door het huis met een gummistok en staart met een dood oog naar de verte, die leeg is. Hiermee eindigt de grote flash-back, die in de zesde paragraaf begonnen was.

De tiende paragraaf knoopt dan ook opnieuw aan met de zesde door het beeld van de feestelijk gedekte tafel, het kristal, de heerlijke orchideeën: Henri en Rebekka zijn twintig jaar getrouwd... Ook hier schuilt een foutje van onachtzaamheid: p. 35 moet Henri de eetkamer nog binnentreden, terwijl hij p. 21 dit toch reeds duidelijk gedaan had. Henri is door de feestelijkheden verrast, enigszins in de verdediging gedrongen. Hij staat voor een welhaast onoplosbaar dilemma: enerzijds wil hij Rebekka's toenaderingspoging doen mislukken, terwijl hij anderzijds ten allen prijze zijn imago van gentleman wil hooghouden. Henri moet dus op het koord tussen die twee uitersten zijn evenwicht trachten te bewaren. Een ware evenwichtsoefening van geven en nemen, een spel van kat en muis, begint. Dat blijkt duidelijk uit passages als: „Ge triomfeert, en *precies daarom* wendt ge een aarzelende toegeeflijkheid voor, volkomen op beleefdheid berekend.” en: „Met welbehagen constateert ge dat ge de troebele, onderhuidse formule

25. C. G. Jung: *Ueber die Entwicklung der Persönlichkeit* (Gesammelte Werke 17. Band), Walter Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1972, p. 216-217.

hebt aangetroffen, en dat de secure atmosfeer er nu is. *Daarom* kunt ge nu wat luchtiger doen." of nog: (over Rebekka's veredering en leed) „Ge wilt het een eindje tegemoetkomen, *juist genoeg* om het handig af te wenden." (cursief van mij). Niet toevallig komen effectief woorden als 'gentleman' en 'grandezza' in de tekst voor (negende en tiende paragraaf). Rebekka krijgt de genadeslag nadat ze bekend heeft hoe ze haar man neerschoot bij de jacht aan de Lesse (wat Henri reeds lang wist, maar bedekt liet met de mantel der twijfel). Hij vraagt haar dan: „En ... is het nu mijn beurt? Ben ik de derde?" Hiermee suggereert hij op een duivelse wijze dat ze ook hun zoon Manuel vermoordde. Erasme heeft alles gehoord, de schim van Manuel waart rond. Daar eindigt deze merkwaardige dag in het leven van Henri M. De gedwongen ontmaskering is definitief ingezet. 35 bladzijden verteltijd voor één dag vertelde tijd. De eerste en straks ook de derde dag uit dit boek krijgen veruit het meest verteltijd. Zij zijn dan ook de motorische krachten van deze zelf-analyse.

Voor de tweede maal wordt als contrapunt een Beda-passus aangeslagen, en wel in het begin van de tweede lentedag in de romantijd. (Waarom zegt Henri p. 10 dat 'deze winter' 'Scandale de Lanvin' het laatste snufje is?) In een moment van zelfherkenning weet Henri dat hij zijn leven verbrod heeft. In zijn kabinet is hij echter weer de 'oude' mens. Na Beda wordt nu – inderdaad contrapuntisch – Babette ingevoerd. Beide vrouwen lijken elkaars tegengestelde – in feite zijn ze dat ook – maar in Henri's leven reiken ze mekaar de hand, zoals geboorte en dood dat doen in ieders leven. Als Babette zich verwondert tegen Henri: „... rijdt ge nóg te paard?“, wordt er weer wat gekrabd aan het zorgvuldig aangebrachte en met oneindige zorg gecultiveerde schminkmasker van Henri. Om de aangebrachte 'schade' te meten, gaat hij zich de hele dag 'spiegelen', en zichzelf spiegelend ondervragen. Hij begeeft zich achtereenvolgens in zes ruimtes, waar hij telkens door zijn maskers heen zijn modderige ziel ontwaart: de spiegel boven de lavabo in de balk; de grote spiegels in de vestibule van de Automobile Club; de spiegel in de bar van dezelfde Club; de spiegel in de kamer, terug in zijn villa; de spiegel achter het Florabeeld in de wintertuin in zijn woning; de lavabospiegel in zijn woning. Daarbij komt nog een herinnering aan de kapperspiegel bij Ducœur en een tweede introductie van de wintertuin-spiegel... In deze spiegels herkent hij zich niet meer, m.a.w. hij wordt zich spiegelend bewust van een persoonssplitsing, die de heilzame mogelijkheid in zich draagt het masker-gij af te leggen en zijn 'ik' terug te vinden. In het licht van de dood helpt geen

maskerade meer. Het witgekalkt graf wordt geopend en de lijkreuk slaat hem in het gezicht. Voor de dood wil hij echter zichzelf verlossen van de voorraad misdaden die hij in de voorraadschuur van zijn ziel heeft opgestapeld. Het doordringen in de vochtige, schemerige wintertuin – de nooit betreden plaats in zijn huis – is dan ook het doordringen tot de geheime plekjes in zijn ik. Het openen van nooit geopende deuren is het afdalen in de spelonken van de eigen ziel. En een voor een defileren de getuigen ten laste voor de ogen van Henri – tegelijk beklaagde en rechter : Sabine, de Neus, Elze en Albert. Structureel wordt hier de derde dag aangekondigd, waar de te paard naar Babette rijdende Henri deze levenspassussen opnieuw beleeft en wel in de volgorde : Sabine, Neus, Elze ! Wat de Albert-episode betreft, die passeerde reeds in zijn bewustzijn toen hij de eerste dag stond voor de door Rebekka versierde tafel. Structureel gezien is de tweede dag dan ook de ideale overloop tussen de eerste en derde dag van de romantijd.

Voor, op de morgen van de derde dag, de beslissende rit te paard begint naar zijn galgemaal Babette, wordt een der structurele draden nog eens opgenomen, met name die van de Neus. Die morgen meldt de post namelijk het afsterven van zijn enige jeugd-vriend. Nog even staart Beda hem aan uit een andere wereld, waar hij echter, over Babette heen naar terug wil. Dan begint de tocht door het inferno van de eigen ziel, het genadeloos snijden met het ontleedmes in eigen vlees en been, de ultieme biecht, het laatste proces. 63 bladzijden verteltijd is er nodig om deze tocht te beschrijven. Daarna gaat alles veel sneller naar het fatale einde toe – zoals blijken zal. De eerste grote flash-back stelt ons dadelijk al voor onoplosbare problemen. De cursieve tekst kan eventueel nog verklaard worden : hij is in de gij-vorm opgesteld. De vraag kan hier evenwel reeds gesteld worden in hoeverre deze tekst haalbaar is als inwendige monoloog van een naar Babette rijdende Henri, die onderweg drie grote getuigen ten laste dagvaart in het eigen levensproces... Verder herkennen we in deze tekst twee typische Teirlinck-elementen : de pseudo-authenticiteit van de afkortingen der namen en de plaats van gebeuren Etikove, niet zo ver van Zegelsem, waar de jonge en wat ziekelijke Herman Teirlinck hele periodes doorbracht bij de familie van zijn vader. Het wordt nog ondoorzichtiger als blijkt dat niet Henri, maar Sabine in de ik-vorm aan het woord is. Hier loopt iets mis met het gezichtspunt van het boek. Enerzijds doet Teirlinck zijn uiterste best om de lezer voor te houden dat Henri tegen zijn spiegelbeeld in de gij-vorm spreekt, wat een personeel gezichtspunt veronderstelt. Anderzijds wordt hier door een auctoriële instantie een

flash-back ingelast waarin Sabine dingen over Henri reveleert, die Henri onmogelijk kan weten. Hoe dan ook, Henri kan in ieder geval niet weten wat Sabine over hem dacht. Nochtans dienen – structureel gezien – de drie flash-backs zich als inwendige monologen aan van een over zichzelf piekerende Henri. Ten bewijze het feit dat als overgang tussen de flash-backs telkens opnieuw gerefereerd wordt naar de paardrijdende Henri :

- p. 51 (Henri te paard vertrekt)
- p. 52 tot 65 (1e flash-back, verteld door Sabine)
- p. 65-66 (Henri te paard denkt nu aan de Neus)
- p. 67 tot 90 (2e flash-back, verteld door de Neus)
- p. 90-91 (Henri te paard ontmoet Erasme, die de zaak met Elsje geregeld heeft)
- p. 92 tot 106 (3e flash-back, bestaande uit een brievenpakket, geschreven door Elsje, Henri, Erasme en Pauline)
- (p. 106-107) (een duister auctorieel tussenwerpsel, waarin allerlei wordt onthuld wat Henri niet kan weten)
- p. 108 tot 113 (Henri te paard ontmoet Babette).

Zoals straks blijken zal, krijgen de drie flash-backs een diepere betekenis als een galgemaal van Teirlincks oeuvre. De drie passages veronderstellen een 'implied author', de passus tussen haakjes p. 106-107 is ronduit auctorieel, het boek en de structurele aanbreng van de passages is echter personeel. Deze fundamentele dubbelzinnigheid bewijst dat de literaire kameleon Teirlinck zich toch onvoldoende de moderne romantische technieken heeft eigen gemaakt om dit experiment aan te kunnen. Straks zal blijken hoe de onduidelijkheid van het gezichtspunt een resem kleinere foutjes in zijn kielzog meesleurt. Vooreerst dient nog vastgesteld dat de wijze van schrijven dezelfde is voor de Henri-passages als voor de Sabine-, Neus-, Elsje-, Erasme-, Pauline- en auctoriele teksten. Wat b.v. Betje Wolff en Aagje Deken in hun briefromans zo goed begrepen hadden, met name per verteller een schrijfstijl, heeft Teirlinck niet beseft. Een personeel gezichtspunt volhouden en Henri zelf laten reflecteren over de zieke kiemen van de jeugd, ware structureel gelukkiger geweest, hoewel voor de lezer minder boeiend. Anderzijds was de moeilijkheidsgraad van de zelfbiecht, het gevaar van het in kringetjes redeneren, beter tot uiting gekomen. Rechter Teirlinck wou de getuigen een objectiverende rol laten spelen in het proces tegen beklagde Henri. Hij vergat hierbij dat hij zelf de beklagde is, in de 'altera persona' Henri. Het auctoriele lijkt me hier een laatste masker van de auteur, een

ultieme weigering vereenzelvigd te worden met de deerniswekkende Henri M.

De lezer van de eerste grote flash-back, geschreven door Sabine, krijgt onweerstaanbaar de indruk dat Teirlinck hier zinspeelt op een literaire periode uit zijn oeuvre, met name de vitalistische trend (1935-1953) en inzonderheid *Maria Speermalie. Levensgetijden op de Heerlijkheid t' Homveld 1875-1937* (1940). Dat boek speelt zich ook af in Zuidoost-Vlaanderen, is evenzeer een hymne aan het volle, tellurische en vitale leven. Anderzijds hebben de Sabine-memoires ook raakpunten met twee andere romans uit dezelfde Teirlinckse periode: *Rolande met de Bles* (1944) en *Het Gevecht met de Engel* (1952), omdat in die beide boeken tegenover het vitalisme contrapuntisch het dilettantisme wordt geplaatst. In de Sabine-memoires wordt het tegenwicht voor Sabine-Klaartje en vooral Fanie-Steven gevormd door de jonge en decadente Henri zelf! Uit het begin van de tekst blijkt dat Henri zijn vakanties bij pachter Steven Der... doorbrengt vanaf amper twaalf tot amper zeventien jaar. Vergelijkend met Teirlincks leven, vallen een overeenkomst en twee verschilpunten op: ook de jonge Herman bracht op doktersbevel zoveel mogelijk tijd door in Zegelsem (mutatis mutandis Etikove), maar deed dat bij zijn grootouders van vaders kant en veel vroeger, met name reeds voor zijn zesde jaar. Door van Steven Der... een pachter van Henri's vader te maken, maakt Teirlinck het mogelijk dat Henri zich ongestraft mag schuldig maken aan wangedrag. Anderzijds plaatste de auteur Henri in een typische puber-situatie, toen de kiemen van het dilettantisme reeds duidelijk zichtbaar werden. Sabine vertelt over de laatste vakantie nadat die achter de rug is. Haar tekst is dan ook erg retrospectief en daardoor rustig, belegen, neigend tot introspectie en zelf-analyse. De kalme objectiviteit van de terugblikkende Sabine maakt haar getuigenis nog striemender voor Henri (en voor de lezer). Sabine is dertig jaar en reeds elf jaar gehuwd met Steven, een goede en arbeidzame reus. Belangrijk is dat Sabine nog geen kinderen heeft en een soort moedercomplex cultiveert, waarop de puber Henri (sterk aan de eigen moeder gebonden) maar al te graag zal inspelen. Als Ersatz voedt Sabine haar twee jongere zusters Fanie (negentien) en Klaartje (vijftien) op. Maar er is ook de jonge Henri, die ze met attenties omringt: „Ik was dan ook zo vol zorgen voor de jongen als een moeder kan zijn.” Typisch is ook dat Sabine haar man buiten de moeilijkheden met Henri houdt: het moederlijke en het erotische vloeien hier in elkaar over, wat we ook al vaststelden in de relatie tussen Rebekka en Manuel. De ware tegenpool voor de duivelse listen van Henri vormt het duo Steven-Fanie. Klaartje dreigt in Henri's web verstrikt te zullen raken

en ook Sabines rol blijft – zelfs voor haar – onduidelijk. Hoe dan ook, Henri is opvallend kittelorig op het stuk van zijn uiterlijk: het 'complex van de oude man', het fysisch minderwaardigheidsgevoelen dat Henri's leven zal bepalen, is reeds duidelijk aanwezig. Met de gezonde brok Fanie botst Henri hardhandig, maar het frele Klaartje wordt zijn object, zijn speelpop. Op haar kan hij zijn boosaardige kwelzucht en seksueel sadisme botvieren. De stuipen die Henri op de grond doen rollen na zijn sadistische rituelen (b.v. na het vierendelen van de kikker) doen dadelijk terugdenken aan het afknappen van dilettanten uit Teirlincks werk, zoals de hoofdpersoon uit *Mijnheer J. B. Serjanszoon, Orator Didacticus* (1908) en Rupert Sorge uit *Het ivoren Aapje. Een Roman van Brusselsch Leven* (1909). Ook daar blijft er na de duivelse zelfopwinding niets meer over dan een spasmodisch schokkend bezetene. Bij de jonge Henri herhaalt zich hetzelfde ritueel nog een paar keer bij Klaartje, tot en met speldeprikken in haar billen en buik. Intussen wordt Sabines houding steeds dubbelzinniger. Zij komt er zelfs toe de handeling van Henri met Klaartje af te loeren, zonder tussenbeide te komen of haar man te verwittigen. Allengs gaat ze het rustig lichaam van haar man haten. Het moederlijke slaat bij haar om in het geslachtelijke: ze ontgroent Henri. Het geheel krijgt een Oedipous-allure. Bij het paren wacht ze „op de rauwe kreet die het kind aan mijn schoot zou bevrijden”. Henri haalt een 'overwinning' op de vitale krachten van Schalafiehof: Steven en Fanie, én op het vitale in zichzelf. Opvallend is hierbij alweer de naamkeuze. De drie zusters hebben allen een naam met zedelijke waarde: Sabine (Lat. Sabinus, behorende tot de stam der Sabijnen), Klaartje (Lat. Clara, helder, schitterend) en Fanie (verwant met Stefanus, Grieks stephanos = krans). Dadelijk valt ook de verwantschap op tussen de namen Fanie en Steven! Henri zal te laat inzien dat de ware overwinning ligt in Stevens overwinningkrans.

We keren terug bij de paardrijdende Henri: hij denkt nu aan de Neus, de enige vriend die hij ooit heeft gehad en die hij zelf heeft afgeduwd. Ondanks het gebogen hoofd in deze 'uiterste stonde', zal Henri niet naar de uitvaart van zijn enige vriend gaan. Maar uit de donkere kamers van zijn geweten zal hij hem niet kunnen bannen. De tweede grote flash-back zal dan ook de Neus als getuige oproepen. Zoals een getuige past, zal hij in de ik-vorm getuigen, maar alweer rijst voor de lezer de vraag: hoe kan Henri de visie kennen die de Neus over hem had?

De vriendschap tussen Henri en de Neus aan de universiteit van Brussel in de jaren 1899-1900 roept reminiscenties op aan de vriendschap van Herman Teirlinck en Karel van de Woestijne, niet toevallig in dezelfde periode! De beide auteurs ontliepen



elkaar aan de universiteit van Gent met één jaar : Karel studeerde er Germaanse filologie in 1899, Herman probeerde er dezelfde studierichting één jaar later. Hoe dan ook, de Neus schrijft deze getuigende tekst haast een halve eeuw na 1900. Zoals straks blijken zal, is 1950 ook de verhaaltijd van Henri's gewetensonderzoek. Niet zo lang daarna schrijft Herman Teirlinck zijn *Zelfportret of het galgemaal* (1954)... Dadelijk valt bij de lectuur van de memoires van de Neus op hoe waarheidslievend hij is. Hij heeft een afkeer van uniformen : „Een uniform belet die waarheid of te zien of te huldigen.” Henri is precies de man van het uniform, het masker, het schild. Een passage net voor de eigenlijke memoires (p. 68) lijkt me een merkwaardig relict van het romanconcept waarbij de drie flash-backs moesten gezien worden als drie getuigenissen ten laste in het proces tegen Henri M., ingespannen door Henri zelf. Hoe anders een passage te verklaren als : „... nu ik opgeroepen ben om getuigenis af te leggen. Mijn hand mag bij de eed niet beven” ? Dit concept uitwerken, hield echter een auctorieel gezichtspunt in. Het is de structurele zwakheid van dit boek dat Teirlinck zulks slechts gedeeltelijk (en te laat) heeft beseft. De wijze waarop de tekst aangeboden wordt, blijft evenzeer onduidelijk : is het een mondeling getuigenis, maar voor wie getuigt hij en wie riep een dode op ? Het antwoord had uiteraard in beide gevallen een 'implied author' moeten zijn, maar de auteur suggereert dat het Henri is, die nochtans het getuigenis van de Neus niet kan kennen. Of is het een fragment uit de geschreven memoires van de Neus ? Maar hoe worden die in het boek ingepast ? Anderzijds valt alweer op dat de Neus dezelfde stijl heeft als Henri en Sabine en straks als Elsie, Erasme en Pauline... Dezelfde breedvoerige zinsbouw, dezelfde rustige gedachtengang, dezelfde gedachtelijke glossen. De Neus heeft een Cyrano-de-Bergérac-neus en is zowat een voorbeeld van de eeuwige student. Hij 'studeert' letteren en wijsbegeerte, wat kan zinspelen op Teirlincks studies in Gent. Henri studeert natuurlijke wetenschappen. Denken we aan de geneeskundige studies van Teirlinck in Brussel in 1899. De Neus heet eigenlijk Sebastiaan (Grieks sebastos = verheven, eerbiedwaardig). De wijze waarop hij als een weerloze vlieg in het web van een duivelse Henri terecht komt, doet dadelijk denken aan de manier waarop Ernest Verlat gemummificeerd wordt door Rupert Sörge in *Het ivoren Aapje* (1909), dat overigens als oorspronkelijke ondertitel *Poppenspel* meekreeg. Net zoals de Sabine-memoires een weerspiegeling waren van de vitalistische periode in Teirlincks oeuvre, zijn deze Sebastiaan-getuigenissen de echo van de zuiver dilettantische periode rondom 1907. Op die wijze wordt ook het galgemaal van een literair oeuvre geserveerd.

Aanvankelijk wordt de Neus de enige en intieme vriend van Henri, want hij wordt door ontredderden aangetrokken. Henri is voor hem een 'gebarsten klok'. Ze zien elkaar iedere avond en wisselen Franstalige verzen uit. Ook de jonge Teirlinck en Van de Woestijne schreven jeugdverzen in het Frans. Hoewel enkele details niet kloppen (zo werd Teirlincks moeder in Brussel geboren en was Isidoor Teirlinck geen mondaine patriciër), wordt toch een analogie opvallend tussen Henri M. en Herman Teirlinck in hun ouderlijke relaties: Henri zal zijn afkomst langs moeders bloed trouw blijven (Teirlinck ook?) en heeft zijn moeder boven alles lief, terwijl hij bang is voor zijn vader. Het Oedipous-motief wordt hier bij Henri duidelijker geprononceerd dan het ooit in Herman Teirlincks leven was. Van de strijd tegen de moeder-figuur (én haar maskeerde) is bij Henri hier nog geen spoor, wat later in het boek zal veranderen. Ook het tegenwicht van de vader (en diens vitalistische invloed) ontbreekt hier grotendeels: er wordt alleen verwezen naar zijn hoeve in het Oudenaardse. Achter het masker van wellevendheid en hoofsheid voelt de Neus snel aan wie Henri in feite is: iemand die zijn angst wil kwijtspelen door ze te verbergen en onder het mom van de drank zijn vrienden zoekt te tergen en te folteren. Hij is een hoveling van een uitzonderlijke distinctie en zijn kledij doet regelrecht denken aan de dandy die Herman Teirlinck zelf in de periode rond 1907-8 was, toen André de Ridder hem interviewde. Henri is een speler, berekend nonchalant en sierlijk omzichtig. Hij is niet 'waar' of 'goed', maar erg mooi. Hij beraamt meer dan hij voltooit. Hij splitst zich voortdurend. Teirlinck vraagt zichzelf af in hoeverre zijn sociale werken tussen de twee wereldoorlogen en zijn spectaculaire bekering tot de kunst voor het volk wel oprecht waren, als hij de Neus over Henri laat zeggen: „... hem te horen de natuurlijke eenvoud en oprechtheid prijzen van een schepping, die hij in haar oorzaak en uitslag goddelijk noemde, stak zo pijnlijk af tegen de mij bekende en geroemde artisticeit, die aandachtig zijn woorden en daden sierde.” Dit is pure Spielerei, die hem met lege handen achterlaat.

Intussen is de Neus verliefd geworden op Koos, die door zijn uiterlijk niet afgestoten wordt. Koos wordt echter langzaam ingepalmd door Henri, die aldus het dierbaarste bezit van zijn enige vriend afneemt, en zulks uit puur genoegen. Koos is voor Henri een speelpop, hij kleedt haar naar zijn smaak en vormt ze om tot een genotsobject, dat zichzelf verliest in zijn handen. Wie denkt hier niet aan de relatie tussen Rupert Sörge en Francine Verlat in *Het ivoren Aapje* (1909)? Als een spin maakt Henri van het eenvoudige Koosje een verpopt wezen, een draadpop: „Ik kende de vreemde neiging van Henri om zich een geliefd wezen vol-

komen eigen te maken, ook wanneer alle zelfstandigheid, alle grondige eigenaard daaraan zou worden prijsgegeven." En de Neus verwijst naar de Engelse preraffaëlieten en het Théâtre des Marionnettes van Maurice Maeterlinck. Uiteindelijk raapt de grootmoedige Sebastiaan de leeggezogen Koos toch nog op en huwt haar. Hij brengt de kracht op Henri niet te haten.

We keren, na deze Neus-flash-back terug bij de paardrijdende Henri, waarvan duidelijk wordt gesteld dat hij 'uit een wijd gepeins' ontwaakt. Duidelijker kan niet worden gemaakt dat hier een (ander) concept ten grondslag ligt, waarbij de flash-backs als inwendige monologen (of inwendige dialogen) van Henri ingepast zitten in het boek. Henri ontmoet Erasme, die Babette ontmoette in het bos. Hij is de bezige spion die de goede naam en faam van de bank bewaakt. De overgang naar de derde flash-back gebeurt plots.

De eerste vraag die de lezer zich stelt bij de derde grote flash-back is naar de herkomst van de titel ervan: *De Scheurmand*. Deze vraag kon hij zich trouwens al stellen bij de titel van de tweede flash-back: *De Neus*. De titels wijzen zonder twijfel naar een auctoriële instantie, terwijl ook de vraag kan gesteld worden hoe Henri erin slaagt de inhoud van de brieven te kennen. Het antwoord luidt trouwens negatief: hij kan de inhoud van alle brieven niet kennen, wat weer ondubbelzinnig wijst op een auctoriële tussenkomst. Er worden twee – maar dan weer tegenstrijdige – redenen in het boek zelf gegeven waarom Henri de brieven niet alle kan kennen, afgezien nog van het feit dat het hoogst onwaarschijnlijk is dat de brieven – zelfs indien Henri ze zou kennen – zich in zijn hoofd zouden afrollen terwijl hij naar Babette rijdt... De twee redenen nu. Pagina 22 zegt Henri tegen zichzelf: „De brieven die ge ontvingt, deedt ge van lieverlede niet meer open.” Henri weigert namelijk de consequenties te aanvaarden van zijn gedrag met Elsje en sluit de ogen. Pagina 106 wordt echter door een auctoriële instantie gesuggereerd dat Erasme de brieven onderschept! Dat is verklaarbaar, vermits Erasme de bewaker van de bank is, en niet wil dat Henri Rebekka verlaat en naar Elsje terugkeert. Overigens blijft het ook hier een merkwaardigheid dat de brieven onderling te weinig van schrijfstijl verschillen, terwijl ook het briefpakket onvoldoende te onderscheiden is van het andere geschrift. Alweer wordt hier verwezen naar een allesoverkoepelende, (slecht) aan de touwtjes trekkende regisseur. Als genre verwijst dit briefpakket (wie haalt het uit de scheurmand?) naar de briefromans van Herman Teirlinck, met name *De leemen Torens* (1928, samen met Van de Woestijne) en *Rolande met de Bles*.

*De XXXX Brieven aan Rolande door Renier Joskin de Lamarache* (1944). Het galgemaal van Teirlincks oeuvre wordt voltooid.

De dertien brieven van het scheurmand-pakket zijn gedateerd van 6 april 1930 tot 15 april 1933, iets meer dan drie jaar. De eerste elf brieven echter worden alle geschreven tussen 6 april en 18 oktober 1930. De brief van 5 mei 1932 bevat het overlijdensbericht van Elsjes kind Henri en een beschrijving van de krankzinnige droefheid van Elsje. De brief is geschreven door Pauline de R., die Elsje verzorgt in Zwitserland, waar deze door Henri naartoe gemaneuvreerd werd om er te bevallen van zijn kind. Pauline richt de brief tot de steeds bezige bewaker van orde en fatsoen, Erasme. De brief van 15 april 1933 is een korte, maar ultieme en schrijnende noodkreet van Elsje aan Henri. Hierna laat ik een schema volgen der brieven, waaruit dan de conclusies kunnen getrokken worden.

6 april 1930	Elze aan Henri
15	Henri aan Elze
18	Elze aan Henri
25	Erasme aan Elze
30	Pauline de R. aan Erasme
30	Elze aan Henri
<hr/>	
18 juni	Pauline de R. aan Erasme
16 juli	Pauline de R. aan Erasme
20 augustus	Pauline de R. aan Erasme
16 oktober	(Elze) aan Henri
18 oktober	Elze aan Henri
<hr/>	
5 mei 1932	Pauline de R. aan Erasme
15 april 1933	E(lze) aan Henri.

De opbouw van het brievenpakket is welsprekend. Aanvankelijk, begin april 1930, ontspint er zich tussen de zwangere Elze en Henri een briefwisseling, die het beste laat verhoplen voor hun toekomstige ouderschap. De brief van 25 april echter laat Henri (?) schrijven door Erasme, de manipulator achter de schermen, de man van de allesbeheersende rede: hij meldt haar in een walgelijk eufemistische stijl dat de bank geïnformeerd heeft naar haar verleden en ontdekt heeft dat ze in de loop van 1925 en 1926 het vaderhuis ontvluchtte en een zeer gewaagd cabaretnummer te Parijs opvoerde in gezelschap van een zekere Gilles... Erasme troost Henri naar best vermogen voor deze zware slag... De ban

kan dit huwelijk niet gedogen. In een brief van 30 april beschrijft Pauline aan Erasme het onmenselijke leed dat de bedrogen vrouw lijdt na het lezen van de laffe brief. Dezelfde dag nog schrijft Elsje een brief aan Henri, waarin ze de monsterachtige berekening van Erasmes brief ontmaskert en haar dubbele liefde bekent voor Henri en hun toekomstige zoon, die ze ook Henri zal noemen. Tot daar de april-brieven. De briefwisseling stopt omdat Henri besloten heeft geen brieven aan Elsje meer te schrijven (of omdat Erasme de brieven nu onderschept...): deze episode, waar hij niet zo goed uitkomt, wil hij liefst zo vlug mogelijk vergeten. Het is inderdaad opvallend dat het pakket van 18 juni tot 18 oktober geen enkele brief van Henri bevat, terwijl de eerste drie brieven van deze groep geschreven zijn door Pauline aan Erasme, met name door een buitenstaander aan een buitenstaander. Er wordt door Pauline bericht over de geboorte van de jonge Henri (brief van 18 juni), het nieuwe verblijf op Cortina D'Ampezzo (brief van 16 juli) en de reactie van Elsje op het bericht van Henri's huwelijk met Rebekka (brief van 20 augustus). Opvallend is hierbij dat de toon van Paulines brieven verandert. Aanvankelijk staat ze aan de kant van Elsje en durft ze wel eens verontwaardigd uitvallen tegen Erasme of wat kwaads zeggen over Henri. Vanaf haar brief van 16 juli is dat anders: ze is veel beleefder tegen Erasme en ze heeft zijn eufemistische, allesverdoezelende stijl overgenomen. Blijkbaar is ze omgekocht want ze meldt in de bewuste brief van 16 juli de goede ontvangst van 6000 Zwitserse frank. In haar brieven van 16 en 18 oktober ontmaskert Elze dan Henri ten gronde. Haar analyse is vlijmscherp en hier lijkt me haar getuigenis ten laste van Henri te zitten. Dan volgen nog de twee reeds geciteerde brieven van 1932 en 1933. De onderschriften van Elze verschillen in haar brieven merkwaardig. Eerst tekent ze met *Uwe Elze* (6 april en 18 april 1930), dan met *Elze* (30 april 1930). De brief van 16 oktober ondertekent ze niet, terwijl die van 18 oktober 1930 opnieuw het lapidaire *Elze* krijgt. De ultieme noodkreet van 15 april 1933 wordt met E. ondertekent: Elze wordt ook in haar naamgeving weggevaagd door Teirlinck. Henri heeft ze begraven in zijn rijkgevulde vergeetput. Enkele detailpunten uit het brievenpakket verdienen toch nog onze aandacht, alvorens we het auctorieel tussenwerpsel bespreken. Eerst en vooral: in tegenstelling tot het gezichtspunt, zit de timing van het boek – bijna – goed in elkaar: in 1930 trouwt Henri met Rebekka blijkens de brief van 20 augustus 1930; op dat ogenblik is Henri ongeveer 50 jaar, want rond 1900 liep hij universiteit samen met de Neus (p. 68). De eerste dag van het boek is hij 20 jaar getrouwd, en moet dan ongeveer 70 jaar oud zijn, wat klopt (p. 8).

Anderzijds zit de timing in de brieven zelf scheef. Blijkens de brieven gebeuren de feiten in de volgorde : uitbesteding van Elsje in Zwitserland / dood van Albert (p. 93) / geboorte van de jonge Henri (p. 98) / huwelijk van Henri met Rebekka (p. 100). Pagina 22 wordt echter een andere volgorde gesuggereerd, met name : geboorte van het kind / uitbesteding in Zwitserland / dood van Albert / huwelijk van Henri met Rebekka... Een ander punt : ik wees er reeds op dat de gezelschap van Elsje in Parijs p. 94 Gilles en p. 31 Gillis heet. Ook op p. 31 wordt bevestigd dat Elsje overleden is. Vermits ook de Neus dood is en Sabine vermoedelijk ook overleden is (ze is 13 jaar ouder dan Henri), zijn alle getuigen ten laste verdwenen. Alleen hun memoires en brieven blijven nog over. De vraag is ook hoe Erasme erin slaagt een dergelijke rol te spelen in het leven van Henri, vermits hij nog niet bij hem inwoont. Hoe onderschept hij b.v. Elsjes brieven (p. 106), als uit p. 30 blijkt dat hij nog maar enkele jaren bij Henri en Rebekka zijn intrek heeft genomen op het ogenblik dat Manuel 15 jaar is ? De brieven van Elsje werden namelijk onmiddellijk voor en niet lang na Henri's huwelijk met Rebekka verzonden (zie lijst). Een ander merkwaardigheid vindt de lezer p. 97, waar blijkens Paulines brief van 30 april Elze, reagerend op Erasmes monsterlijke brief, een paar uur in één geut schreef aan haar antwoord. Dat antwoord is dan Elsjes brief van 30 april. Deze brief is relatief kort. Het duurde zeker geen paar uur om hem te schrijven, indien Elsje hem inderdaad onnadenkend en in één geut neerschreef... Ook op het gebruik der tijden in de brief van 18 juni 1930 is een en ander op te merken. Pauline blikt in deze brief even terug op de dagen net voor de bevalling, die inmiddels reeds achter de rug is. (Terloops : hoe weet Elze in haar brief van 30 april dat het een zoon zal zijn ?) Deze terugblik gebeurt inderdaad in de OVT en VTT, behalve midden p. 99 waar Pauline schrijft : „Ze houdt zich uitsluitend bezig met haar buik, ze betast hem en dwingt me ernaar te luisteren...” Een historisch presens lijkt me hier meer dan onwaarschijnlijk. Dergelijke foutjes en slordigheden vloeien voort uit het dubbele concept van het boek : een auctorieel getuigenis tegen Henri en een personele biecht van Henri. Beide concepten konden niet harmonisch worden gecombineerd. Wat het getuigenis van Elsje betreft, dat vinden we in haar brieven van 16 en 18 oktober 1930. Ze houdt Henri de spiegel voor. Daarin ziet hij inderdaad zijn masker-gij, waaronder zijn ware ik wegwijnt. Vlijmscherp getuigt ze : „En ge zijt nog alleen een glanzende grappenmaker, een die zich met tierlantijnen in evenwicht houdt. (...) Doch van binnen zit de mot. Uw levenskunst is camoufliekunst. Ge zijt gelukkig wanneer ge er zijt in

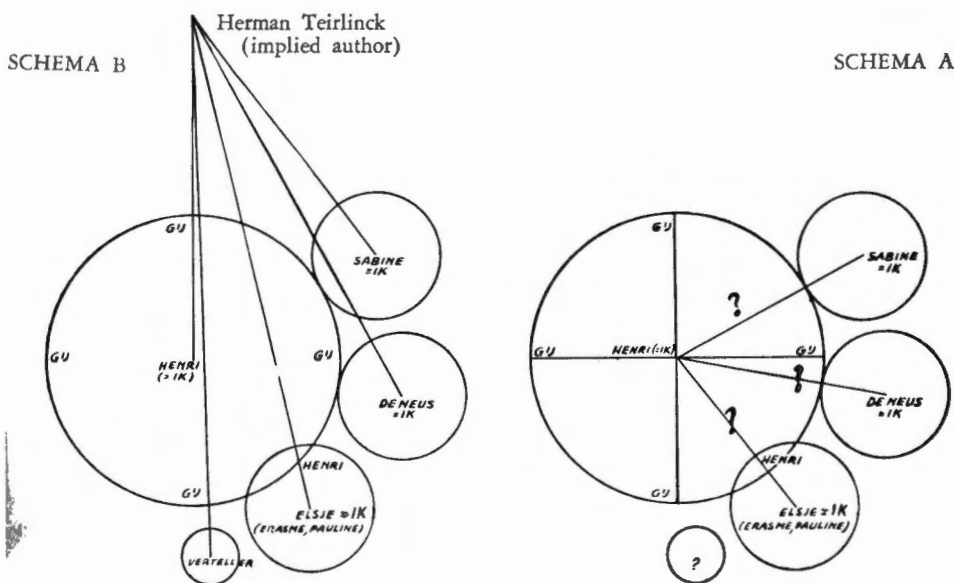
geslaagd schoon te schijnen." Soms valt Henri uit zijn rol (cfr. Mijnheer Serjanszoon, Rupert Sörge) en dan blijft nog een deerniswekkend stuk onbenul over. Hij heeft haar dan geslagen, eens willen wurgen. Steeds onbevredigd, heeft hij haar – zoals hij met Koos heeft gedaan – naar eigen vermaak versierd en gekleed, er een speelpop van makend.

Pagina 106-107 volgt dan het auctoriële tussenwerpsel, dat minder nog dan de flash-backs kan passen in een personeel opgezette roman<sup>26</sup>. Een auctoriële instantie verklapt tussen haakjes aan de lezer dingen die Henri niet weet en niet mag weten. Daarin speelt vooral de geboren intrigant Erasme een grote rol: hij onderschept brieven van Elsie voor Henri (die mocht eens ongemaskerd reageren), hij koopt niet alleen Pauline maar wellicht ook Elsie om, die opnieuw met haar vroegere cabaretpartner in contact gebracht wordt. Dat een en ander niet klopt met wat p. 22 werd gezegd, werd vroeger al behandeld.

We keren, voor de laatste keer tijdens deze derde dag van de vertelde tijd, terug bij de paardrijdende Henri, die als beklaagde – na de getuigenissen à charge – zelf het woord mag nemen. De ouderling houdt het ternauwernood op het zwetende paard uit, zijn lichaam is al voldoende gekastijd, maar hij weigert zich dat ochtendritje te beklagen. Zo speelt hij met „een verrukkelijke twee-schijn, die de glaukheid van Pallas' oog zou beschamen". Wanneer Babette hem in volle schoonheid en jeugd tegemoet draaft en hem vervolgens vraagt haar te volgen, voelt hij alweer onmiskienbaar zijn ouderdom: „Ge staat machteloos tegenover uw leeftijd. Ge zit niet meer in een veilige loge naar het toneel van uw leven te kijken, alsof ge er niet eens bij betrokken waart. Ge zit in een verhitte zadel en uw gehele lichaam is gehavend en arm. Ge zijt niet meer in staat u te vereenzamen, u af te zonderen in loerposten..." Henri stelt onherroepelijk vast: „Uw hele opzet,

26. De termen personeel en auctorieel gezichtspunt worden gebruikt in de betekenis zoals Frans Stanzel die heeft omschreven in zijn werk *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, W. Braumüller, Wien/Stuttgart, 1955. Dr. Herman Servotte typeert Stanzels visie in *De verteller in de Engelse roman*, Heidelberg, Hasselt, 1965, als volgt: „Het onderscheid tussen de twee ligt in het feit dat de persoonsroman aan de lezer de indruk wil geven onmiddellijk met de gebeurtenissen te worden geconfronteerd, terwijl de auteursroman de gebeurtenissen altijd eerst 'vertaalt' in de bewoordingen van de verteller." (p. 166) We hebben gemerkt dat beide methodes bij Herman Teirlinck in dit boek werden vermengd op een verwarde wijze, die haar oorsprong vindt in een dubbel concept van de roman: een auctorieel en een personeel. Ook de gevolgen van een personeel gezichtspunt, zoals Servotte die onderscheidt, met name „Het vermijden van openlijke commentaar, de voorkeur voor de scène en het open einde" (p. 170) worden in dit boek niet altijd gerespecteerd. Teirlinck wil hoe dan ook toch een auctoriële afstand scheppen tussen hemzelf en zijn personage Henri. Hij gaat zich dan van zijn personage distantiëren door toch auctorieel in te grijpen.

uw bespottelijke parade is ineengestort." De fysische aftakeling versnelt de geestelijke ontmaskering. Tot op zekere hoogte is de biecht, de zelfanalyse van de zeventiger Henri een *moeten*, *niet een willen*. Daarin ligt precies de ultieme dubbelzinnigheid van een proces, waarin beklagde en rechter identiek zijn. Babette, die hem eerst als vrouw verliet, waardoor ze een barst in Henri's masker aanbracht, zal ook het masker integraal afrukken in een galgemaal-liefdesdaad, die tevens de daad van de dood zal zijn. Nu we aan het einde van de bespreking van de derde dag van het boek zijn beland, is het ogenblik aangebroken, het dubieuze gezichtspunt te ontmaskeren door de gebeurtenissen en inwendige monologen van deze dag in een structuurschema onder te brengen.



Schema A geeft een beeld van het concept zoals het zich in *Zelfportret of het galgemaal* aandient maar duidt tevens aan hoe het door de structuur van de derde dag van de vertelde tijd mislukte. Henri is op zoek naar zijn 'ik', door het trachten te vernietigen van zijn masker-gij in de spiegel. Deze persoonsplitsing is de weerspiegeling van het geestelijke strabisme van de dilettant Herman Teirlinck. De personele gij-roman wordt doorbroken door het inlassen van drie grote flash-backs, waarin telkens een ander personage zijn getuigenis geeft over Henri in de ik-vorm. Het betreft memoires en brieven. Hier lijkt Teirlinck overgeschakeld te zijn naar een geïmpliceerd-auctorieel gezichtspunt. De



flash-backs worden door de drie grote cirkels voorgesteld, die wel degelijk buiten het Henri-velde liggen, maar het raken, omdat in de betreffende flash-backs Henri als hij-persoon optreedt. De derde cirkel (het brievenpakket) overlapt het Henri-velde zelfs, omdat in de betreffende flash-back Henri zelf één brief schrijft in de ik-vorm. De lijnen die het middelpunt van de grote met de middelpunten van de kleine cirkels verbinden, duiden erop hoe Herman Teirlinck met een (mislukte) kunstgreep trachtte het geheel structureel aanvaardbaar te houden: de getuigenissen worden aangediend als zich afspelend in het brein van de naar Babette rijdende Henri te paard. Het auctorieel tussenwerpsel ten slotte hangt in dit concept volkomen in de lucht.

Schema B tekent de structuur van de derde dag zoals vast te stellen (niet in de bedoelingen, maar in de feiten). Om het geheel min of meer aanvaardbaar te maken, heb je inderdaad een auctorieële instantie nodig. Herman Teirlinck trekt aan de touwtjes en is de rechter die zowel beklagde Henri als getuigen ten laste Sabine, de Neus en Elsje ten tonele voert. Bovendien voelde hij de nood om zelf tussenbeide te komen als een *deus ex machina*, om enige mysteries, waar Henri buiten stond, op te helderen. Daardoor wordt de authenticiteit van de ultieme biecht van Herman Teirlinck, die dit boek toch als een zelfportret én een galgemaal aankondigde (en in de inleiding opkwam voor de echtheid van de autokritiek), op losse schroeven geplaatst. Hij blijft de poppenkast-speler, die ook dit ultieme spel in elkaar heeft gebokst en duidelijk in de geïmpliceerde auctorieële passages afstand neemt van Henri, die nochtans als beklagde de 'altera persona' van de auteur zelf had moeten zijn.

De vierde dag begint. Maar vanaf nu wordt de strakke tucht van de tijdsindeling losgelaten en hollen de gebeurtenissen de zwalpende Henri voorbij. De aftakeling gaat genadeloos verder. Na de roekeloze tocht te paard is Henri geradbraakt. In het drieluik van de spiegel betrapt hij zijn lelijkheid, die hij vanaf zijn jeugd verborgen heeft weten te houden: „Het is de waarheid van uw wezen, die ge, in een weerlicht, op heterdaad hebt verrast. Het is een zo schamele, zo zielige waarheid. Ze kon het niet langer uithouden onder de schmink, en ze is door de mand gevallen.” Zich spiegelen ziet Henri de schijn van het masker, maar vindt de waarheid, het echte ik niet meer terug. Drie dagen later kan hij opnieuw naar de Swimming en op het einde van de week verschijnt hij opnieuw op de bank. Er wordt duidelijk gemaakt dat deze biecht zich afspeelt vóór de Paasdagen, die de dagen zijn van de verzen mens, de 'vita nuova'. De wijze waarop Babette de avond

van de daaropvolgende dag verschijnt in de Osborne, doet mythologisch aan : als een oervrouw komt ze uit de nevelen, om badend in het licht iedereen sprakeloos te maken. Haar superbe schoonheid wordt weerkaatst door spiegels aan de wanden. De bekoring wordt echter verbroken als ook Antonides zijn intrede maakt : Henri is uit het zadel gesmeten en een opmerking die Henri aan de Neus maakte, flitst door zijn hoofd. Het pantser is doorbroken : stoot maar toe. Verbaal zich nog werend met zijn aanzienlijke voorraad aforismen en paradoxen, wordt hij verslagen door de drievoudige weerkaatsing van de spiegels, waarin zijn geschminkt bedrog schrill afsteekt tegen Babettes lichamelijke en Antonides' vitaliteit. Henri ziet nu in dat hij, die zich levenslang verborg achter een schijnbeeld, in feite beter is dan dat schijnbeeld, m.a.w. dat de schijn alleen hém heeft bedrogen... Henri besluit het voorlopig op te geven, de zeilen de strijken. Zelfs geen galgemaal meer. De tucht op het gebied van de romantijd wordt nog spectaculairder doorbroken als p. 121 plots staat : „De volgende dagen...” We weten alleen dat het bijna Pasen is en dat de lente in de lucht hangt. Henri hangt in een vacuüm. Het masker-gij waar hij reeds tientallen jaren mee vergroeid was en dat hij nu wil afleggen, kan hij nog vervangen door zijn echte ik, waarnaar hij zoekt. Achter het masker blijkt zich een leegte te bevinden, die hij nog niet zinnig vermog op te vullen met een nieuw ontwerp van een ik. Henri krijgt inzicht in zijn Don Juanisme, het vruchteloze najagen van de enige, echte liefde, het zich laten beheersen door een fundamenteel gevoel van minderwaardigheid, dat men achter een masker van 'elegantia' en 'gracia' verbergt. We maken het mee hoe Henri geslingerd wordt tussen zijn verlangen om ondanks zijn nieuwe inzichten toch nog een laatste keer het spel te spelen met Babette – zijn galgemaal, en anderzijds zijn ultieme poging om alsnog zichzelf te reconstrueren. Henri bezoekt Antonides, zijn antipode en challenger voor Babette : aan hem spiegelt hij zijn fysieke minderwaardigheid, die nu door zijn ouderdom ongeschminkt in het oog springt. De tijd holt Henri voorbij : hij rent in de armen van de dood. Pagina 125 worden de paasdagen overgeslagen. Daarna herneemt Henri zijn bezoeken aan Antonides, om zijn wonden te likken. Antonides is in feite voor Henri de laatste tussenschakel tussen hem en Babette. Door zijn bezoeken zoekt hij wat hij vluchten moet en eigenlijk ook vluchten wil : zijn galgemaal. Maar Henri weet : „Ge zijt gedoemd om in die onbedaarlijke gespletenheid te berusten, zoals een poedel in zijn vlooien berust.” Die gespletenheid komt opnieuw schrijnend tot uiting als Babette hem aanbiedt alleen met hem te souperen in de Osborne, daags na de autoshow van Bosvoorde, dus daags na Beloken Pasen.

Anderzijds wordt Henri voor zijn spiegel in de badkamer in 'poelen van vernedering gestort' door het spektakel van zijn 'naakt scharminkel'. Toch stuurt Henri Babette een prachtige briljant en weer verschijnt Babette als een mythische oervrouw. De gedaanteverwisseling wordt nu doorgetrokken. Babette is gemetamorfoseerd van liefde tot dood. „Het is een vreemde, ernstige, zwaar geladen Babette die u nadert.” De dood, in de gedaante van Babette, geeft hem nog een laatste kans het leven veil te stellen : ze geeft hem het sieraad terug met de woorden : „Ik smeek u, laat ons allebei samenspannen om het gevaar te keren. Ik ben van goede wil...” Henri is onthutst door de gedaanteverwisseling van Babette, die zich vermoedelijk binnen in hem afspeelt. Dit is geen amoureux avontuurtje meer, het zoveelste ; het is de bittere ernst van een zeventiger die zich aan het leven vastklampt tot de dood erop volgt... Henri wil het tegen de tijd zelf opnemen maar weet dat die strijd ongelijk is. Het maal met Babette is niet alleen een maal, maar leidt ook naar de galg. Het seksueel contact met Babette is een uitdaging aan zijn oud lichaam en kan regelrecht leiden naar de dood. In die zin vervloeien in Babette leven en dood. Toch zal ze in de Osborne op hem wachten.

De Osborne is de antichambre voor de katafalk. Maandagavond maakt Henri er zijn opwachting, de dag na Beloken Pasen. Na de Osborne, na een bezoek aan de Club, zoenen Henri en Babette elkaar, waarop Babette die bevrijdende woorden spreekt : „Ge zijt schoon, Henri, ik houd van u.” Babette, de eerste vrouw die Henri verliet (op de eerste dag van de romantijd) wordt nu de eerste vrouw die hem mooi vindt en hem van het 'complex van de oude man' afhelpt. Deze verzoening met het eigen lichaam, opent voor Henri de mogelijkheid zijn maskers *vrijwillig* af te leggen : hij heeft ze niet meer nodig. In de armen van de dood alleen, wordt voor Henri de weg geopend tot zelfkennis.

Inderdaad, na het gebeuren, gaat Henri over tot 'zelfontleding', tot een 'geestelijke retraite'. Hij is nog niet gelouterd, maar tot loutering bekwaam. Hij weet dat zelfkennis tijdens dit leven niet mogelijk is, vermits subject en object hetzelfde is (wat objectiviteit uitsluit of fel bemoeilijkt), maar het doel is niet zelfkennis te bereiken, maar het zoeken ernaar. Dit is nu Henri's verworvenheid : „Denkt ge niet dat een mens (een beetje engel en een beetje duivel) die er zich dagelijks op zou toeleggen met goede wil zijn ik na te sporen, op de duur toch bekwaam zou zijn ervoor te zorgen dat hij zich onvervaard kan aanstaren in een spiegel ?” Henri schrikt niet meer van zichzelf, wil zichzelf niet meer angstvallig verbergen ; nu schrikt hij van zijn spiegel-gij, zijn valsemunters-

beeld. Drie dagen duren deze overpeinzingen, teweeggebracht door dat enorme woord 'Ge zijt schoon', dat hem van een levensoud complex bevrijdt. Niet toevallig wordt voor de derde maal in dit boek (na p. 32/3, 42) het Beda-motief aangeslagen. Zij is namelijk al wat hij zoekt : natuurlijkheid en echtheid. Zij is voor Henri de geïncarneerde waarheid Gods. Na de bevrijding van het lichamelijke door Babette, kan nu de geestelijke queeste beginnen. En dat gebeurt door het voor de tweede maal ontwikkelende van het winter-tuin-motief, waar nu aan de beelden van Sabine, Klaartje, Fanie, Koos, de Neus en Elze een nieuw beeld toegevoegd wordt : de Moeder. In deze wintertuin houdt Henri zichzelf in preventieve hechtenis, in afwachting van het Laatste Oordeel. Zijn moeder moet hem aan zichzelf teruggeven. Dat kan uiteindelijk slechts na de dood, in de schoot van Moeder Aarde, zoals straks blijken zal. Henri denkt terug aan de ervaringen uit zijn jeugd die aan zijn Oedipous-complex vorm gaven : zijn geboorte met een oudemans gezicht, zijn jaloerse verknochtheid aan zijn moeder (die hem versierde en verwende om zijn lelijkheid te verdoezelen), zijn vlucht uit het vaderhuis, zijn wraak op de eenzame man, die hem aanbad. Als ook Erasme, die hem haat, Rebekka, die gek geworden is en de schim van Manuel hem herinneren aan zijn verleden, vlucht hij weg naar zijn soelaas : Beda. Dat motief komt hier voor de vierde keer aan bod. Beda biedt hem een kom melk aan. Het huis riekt naar koren, boter en spek. Hier is hij ver weg van zijn krankzinnige spokenwereld. Als Babette hem lichamelijk genezen heeft, dan is Beda het teken aan de wand van de geestelijke bevrijding. Babette rukt zijn masker af, Beda vult de leegte van zijn ware ik op door te verwijzen naar wat volgt op de dood. Babette is de dood, Beda is de wedergeboorte in een tweede leven. Elze was het leven, dat hij verkrachtte. De drie-eenheid Elze, Babette, Beda komt hier treffend tot uiting. Vroeger wees ik reeds op de etymologische verwantschap tussen de drie namen. Van Beda naar het ouderlijk graf is slechts een stap. Maar zo eenvoudig verloopt de genezing niet, ja, tijdens dit leven is ze zelfs onmogelijk : „Het is vreemd, denkt ge, dat God, schepper van het leven, zijn majesteit bij voorkeur verkondigt in de dood.” Niet toevallig legt Henri een giroffeltrosje op zijn moeders graf. Het ruikertje werd door de gewijde handen van Beda voor hem geplukt.

Alweer holt de vertelde tijd voort. Deze nieuwe alinea p. 146 begint met „Gedurende enkele weken ...” Makkelijk is de weg die de kameleontische Henri aflegt naar zelfkennis niet. Hij zoekt even uitstel voor de uiteindelijke ontmaskering door zich plots voor de bank te interesseren – tot grote verbazing van Winkels.

Soms krijgt hij deze weken van wapenstilstand wel een prikje, zoals de foto van Antonides in de krant en de invloed van het grote lentegebeuren. Tot een telefoontje van Babette de oppervlakkige vrede verstoort. De volgende morgen spoedt Henri zich naar de Swimming en naar Ducœur. Het openingsmotief van het boek wordt hier in een cirkelvormige beweging herhaald. Henri zal zich nog een laatste keer maskeren voor het galgemaal. Daarna zal de dood zijn geraamte geen masker meer gunnen. Het is May (Maria) die hem moederlijk voorbereidt op het doodsritueel, dat de hand reikt aan het ritueel der geboorte. Niet Babette is de mannequin, maar Henri zelf, deze laatste keer. Hij is er zich echter van bewust. Zijn mannequinschap blijft uiterlijk. Innerlijk is er zich een genezing aan het voltrekken. Op het Louizaplein steekt Henri een rode anjelier in het knoopsgat, de lievelingsbloem van Babette en als motief het contrapunt met de eenvoudige en wijdingvolle giroffels van Beda. Henri ontmoet Babette. Het galgemaal zal de volgende vrijdagavond worden voltrokken – een 'Goede Vrijdag'. De nacht volgend op de afspraak herinnert een onweer Henri aan zijn kleinheid, zijn levensangst. Henri staat op en wordt overvallen door zijn tronie in de kastspiegel. Hij is zoveel mensen geweest en „Ge hebt het niet gemerkt dat ge uzelf zijt kwijtgeraakt. Voor zich ziet Henri onmiskenbaar zichzelf, en daarin: de dood, de ultieme en onafwendbare ontmaskering. Babette is een verhaasting van de dood, maar nu denkt hij aan Beda, haar „zuivere perfectie” en aan Rebekka, wiens leven hij heeft verwoest. Eindelijk valt Rebekka nog eens in zijn armen en komt de klank van haar naam bestorven over Henri's lippen. Hier helpt geen masker: zij kent hem van binnen: „Verwijder voor immer het blanketsel, dat het gekuip alleen in andermans ogen verkapt. Ge zijt niet lelijker wanneer ge wat echter zijt. In Rebekka's aanblik moogt ge gerust uw leeftijd vertonen.” Niet toevallig schiet hem nu ook een boutade van de Neus te binnen over de dood, die zachter is doordat ze de stervende ook van de mensen verlost. Maar Henri weigert zijn genezing te vinden in een burgerbestaan 'met toezicht op uw uurrooster, op uw reuma, op uw bloeddruk en uw stoelgang'. Hij wil het proces niet langer rekken. De uitspraak is bekend, de beul wacht. De ultieme ontmoeting met Babette wordt toch nog een week uitgesteld. De woensdagavond voor de beslissende ontmoeting aanvaardt Henri voor de eerste maal de waarheid: hij is een oud man. Zelfs een bezoek, op donderdag, aan Ducœur, kan die waarheid niet langer verhelen: „Ge zijt een oud man. Ge kunt uw blikken niet meer afwenden van het geraamte, dat ge onder uw huid verbergt. Ge draagt de dood om in uw verkalkt scharminkel. De dood is in alle spiegels. Ge kijkt

overall de dood in het gelaat. Het helpt niet met volle vuist het manbaar credo op uw borst te slaan. Ge hebt de dood voor bruid gekozen. Op de koets die u wacht, zal de dood aan u de barensweeën van uw moeder vergelden." Het geraamte is de ultieme ontmaskering. De zinnelijkheid van het galgemaal is thanatisch. Het is de laatste zonde voor de ultieme biecht en straf. Babette zal het vonnis voltrekken. Zij, die deze oude man mooi vindt en wil ontvangen, zal de dood verhaasten. Henri ontsnapt op het nippertje aan het 'complex van de zelfmoordenaar'. Het verraderlijk deurtje, waaraan Henri in de vorige twee wintertuinpassages voorbijglipte, schuift op een brede kier. Daarachter gaapt het gat van het Niets of had Beda toch gelijk? Henri gaat naar de afspraak met Babette. (Terloops weze vermeld dat dat blijkbaar op een donderdagavond gebeurt i.pl.v. op een vrijdagavond: p. 158 zegt Babette dat het overmorgen vrijdag is; p. 159 legt Henri het vuur aan de schenen van Winkels omdat hij hem ervan verdenkt 'het telefoontje van gisteren' te hebben afgeluisterd; dezelfde dag gaat Henri naar Duceur, die hem verzoekt 'morgen' – vrijdag dus – weer te keren voor de finish; p. 160 sleurt de dag wat aan en valt eindelijk de avond in: Henri gaat nog op donderdag naar de Royal.) In de Royal grijpt de doodsgedachte hem naar de keel. Zijn bruid, de dood, wacht hem bloot op achter een laatste deur... De levenscirkel wordt gesloten. Henri wordt weldra in de Grote Moeder, Moeder Aarde, opgenomen. In die zin keert hij terug naar een toestand van prenatale onschuld, die door de inwijding in het leven werd verkracht. Over het archetypische verband tussen geboorte en dood, tussen schoot en graf, weidt Carl G. Jung uit in *Die Archetypen und das kollektiv Unbewusste*<sup>27</sup>. De drie getuigenissen uit dit levensproces hebben Henri dit inzicht geopend. Jung zegt daarover in *Symbole der Wandlung* (vert. *De mens en zijn symbolen*)<sup>28</sup>: „De terugkeer van de jeugdherinneringen en

27. C. G. Jung weidt over de archetypische relatie tussen geboorte en dood, moeder en oermoeder, mater en magna mater, schoot en graf, baarmoeder en aarde uit in zijn werk *Die Archetypen und das kollektiv Unbewusste* (Gesammelte Werke 9. Band – erster Halbband, Walter-Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau). Korter synthetiseert hij zijn visie in zijn *Symbole der Wandlung* (Gesammelte Werke 5. Band), p. 346: „Die verschiedenen Formen der crux ansata haben den Sinn von 'Leben' und 'Fruchtbarkeit' sowie von 'Vereinigung', die man sich als Hierogamos des Gottes mit seiner Mutter zum Zwecke der Todüberwindung und Lebenserneuerung zu denken hat." (ansata betekend leven of het levende, cfr. ānch(i)). Het incestverbod resulteerde in de bewustwording van de doodsgedachte. Het terugkeren naar de veilige moederschoot overwint die angst. De weg terug naar de schoot van Moeder Aarde is dan geen sterven meer maar een opening naar een wedergeboorte, een nieuw leven. Voor Henri wordt die rol vooral vervuld door Beda.

28. C. G. Jung in zijn *Symbole der Wandlung* (Gesammelte Werke 5. Band), vertaling: *De mens en zijn symbolen*, Lemniscaat, Rotterdam, 1971<sup>4</sup>, p. 105.

de reproductie van de archetypische psychische gedragswijzen kunnen een ruimere horizon scheppen en een grotere omvang aan het bewustzijn geven – op voorwaarde, dat men erin slaagt om de verloren en herwonnen inhouden in het bewustzijn te assimileren en te integreren.” Het leven krijgt pas zin door en dankzij de dood – dat is de verworvenheid van de zeventigjarige Henri. Zijn moeder, Elsje, Babette en Beda zijn zovele stapstenen naar dit inzicht, dat pas postuum voltooid kan worden.