



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Taalbenadering en taalhouding in werk van Jacob Israël de Haan: zuiverheid, gekunsteldheid, dubbelzinnigheid, expressiviteit

Nederveen-Barendregt, T.

Citation

Nederveen-Barendregt, T. (2023, April 4). *Taalbenadering en taalhouding in werk van Jacob Israël de Haan: zuiverheid, gekunsteldheid, dubbelzinnigheid, expressiviteit*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3590169>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3590169>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Hoofdstuk 2

*Het primaat van taal: De Haans flexibiliteit
ten opzichte van taal*



“Er kwamen zwijgingen in 't praten, die geen mens meer probeerde dicht te babbelen, ...”
(De Haan, *Pijpelijntjes* 101)

“Johan sprak langzaam, met die voorzichtig gevormde zinnen en zorgvuldig gekozen woorden...”
(De Haan, *Pathologieën* 67)

In het eerste hoofdstuk heb ik stilgestaan bij het streven van De Haan, als aankomend rechtsgeleerde, naar een pure en zuivere taal voor de rechtspraak. Hij ontwikkelde daartoe een nieuwe taal filosofie, zijn Rechtskundige Significa, een systematische en filosofische onderbouwde visie op wat taal volgens hem moet zijn. Zijn streven diende een hoger doel, namelijk: betere taal is beter recht. De Haan heeft daartoe de rechtstaal willen ontdoen van alle onnodige ballast, zoals dubbelzinnig taalgebruik en woordverduistering, om zo te komen tot zuiverheid van woordgebruik.

Dit hoofdstuk gaat niet over het fenomeen taal *an sich* of een specifieke taalopvatting of -filosofie, maar over de flexibele taalbenadering van De Haan in zijn teksten, in dit geval de romans *Pijpelijntjes* en *Pathologieën*. De Haan doet hier namelijk met taal iets geheel anders dan wat hij doet met taal in zijn proefschrift *Rechtskundige Significa*. Waar zuiverheid van woordgebruik het credo is in zijn proefschrift, is gekunsteldheid van woordgebruik dat voor het literaire duo. De gekunsteldheid van de teksten geeft de lezer een zeker handelingsvermogen om de teksten op een bepaalde manier tegemoet te treden, om een bepaalde leeshouding aan te nemen. Van Alphen ontwikkelde, in navolging van Barthes, het begrip leeshouding in zijn studie naar de verandering van de rol van de lezer

in postmodernistische romans. De auteur is niet meer degene die de betekenis van de tekst 'kant en klaar' voorlegt aan de lezer, zoals dat vaak het geval is bij realistische teksten. De tekst, aldus Van Alphen, zou "de lezer slechts subjectposities bieden die zij zelf moet helpen invullen". Daardoor is de lezer "geen passieve betekenisconsument meer, maar een actieve betekenisproducent" (Van Alphen, *Bij wijze van lezen. Verleiding en verzet van Willem Brakmans lezer* 45). Leeshouding betreft dus de keuze van de lezer voor een bepaalde manier van lezen, los van de intentie van de auteur. Waar, bijvoorbeeld, een roman realistisch is wat betreft taalsituatie, kan die in de keuze van de lezer postmodernistisch worden gelezen. In het geval van de teksten *Pijpelijntjes* en *Pathologieën* kunnen de teksten op een manier gelezen worden waardoor bepaalde taalbenaderingen aan het licht komen. Deze taalbenaderingen zijn daar al dan niet bewust ingestopt door De Haan, maar ze liggen eraan ten grondslag.

In de volgende paragrafen werk ik de flexibele taalbenadering van De Haan nader uit aan de hand van vier aspecten, te weten "referentialiteit", "kunstmatigheid", "arbitrariteit" en "subjectiviteit", waarbij de eerste twee kenmerken vooral betrekking hebben op de roman *Pijpelijntjes* en de laatste twee kenmerken op de roman *Pathologieën*. Deze verdeling is niet absoluut. Het zal blijken dat sommige kenmerken in beide romans te herkennen zijn. Wat dit literaire duo aan elkaar verbindt is, naast de homo-erotische strekking van beide verhalen, de unieke manier waarop De Haan de taal *kneedt* tot twee originele kunstwerken. Met het woord "kneedbaar" verwijs ik nogmaals naar Welby, een belangrijke invloed op De Haan in de context van zijn proefschrift over *Rechtskundige Significa*. In *What is Meaning?* bepleit Welby dat de wereld een 'kneedbare taal' nodig heeft om ons goed uit te kunnen drukken en om goed te kunnen worden verstaan; een taal die zich voegt naar en aanpast aan de ontwikkelingen van de maatschappij. "What we do need is a really plastic language" (60). Maar waar dat bij Welby in dienst stond van een betere maatschappelijke communicatie, wordt in deze romans de taal gekneed met andere doelen voor ogen.

Allereerst bespreek ik de eerste twee aspecten (referentialiteit en kunstmatigheid) zoals deze voorkomen in de roman *Pijpelijntjes* en vervolgens de laatste twee aspecten (arbitrariteit en subjectiviteit) zoals deze voorkomen in de roman *Pathologieën*. Bij de behandeling van de kenmerken zal ik uitleggen welke codes en daarmee samenhangende taalbenaderingen uit welke literaire stromingen ik in de teksten van De Haan lees. Daarmee kan ik *Pijpelijntjes* en *Pathologieën* lezen als realistisch, naturalistisch, decadentistisch, impressionistisch en modernistisch.

2.1 Referentialiteit en realisme: taal en sociale werkelijkheid in *Pijpelijntjes*

De manier waarop De Haan in de roman *Pijpelijntjes* met zijn taal een bepaalde werkelijkheid creëert wordt in de literaire wereld als “realistisch” en “naturalistisch” benoemd, onder anderen door de Nederlandse schrijver en literatuurwetenschapper Ton Anbeek in zijn boek *De naturalistische roman in Nederland, Synthese, stromingen en aspecten* (1982). De Nederlandse letterkundige Maarten van Buuren noemt, wanneer hij het estheticisme (ook wel decadentisme genoemd) beschrijft in zijn essay “Estheticisme. Aanzet tot een definitie van de ‘fin-de-siècle-literatuur’” – en dat we zo dadelijk zullen herkennen in *Pathologieën* – een drietal aspecten van het realisme-naturalisme waartegen het estheticisme zich afzet en die ik in dit verband relevant vind: “1. De werkelijkheid is een objectieve, externe werkelijkheid, 2. De werkelijkheid is de eigentijdse sociale werkelijkheid, 3. De literaire tekst is een middel met behulp waarvan de werkelijkheid kan worden weergegeven” (91). De naturalisten, onder aanvoering van de Franse schrijver Émile Zola, verenigd in de literaire school van Médan waar de Franse schrijvers Gustav Flaubert en Joris-Karl Huysmans ook onderdeel van uitmaakten, kennen aan het literaire werk een mimetische functie toe: het literaire werk geeft slechts de kenbare werkelijkheid weer en niet meer dan dat. Het streven daarbij is “werkelijke personen in een exact beschreven milieu te plaatsen” (Huysmans, *Tegen de Keer* 7). Deze ‘werkelijke’ personen zijn, in de context van het realisme en het naturalisme, veelal personages uit de lagere klassen van de maatschappij en de opkomende bourgeoisie.

In *Pijpelijntjes* is De Haan realistisch waar hij heel dicht bij de beschreven werkelijkheid blijft: het milieu van een volksbuurt in Amsterdam. De Haan probeert hier de eigentijdse sociale werkelijkheid zo dicht mogelijk te benaderen door middel van het inzetten van volkstaal of stadsdialect. De roman is geschreven in de ik-vorm vanuit het perspectief van de protagonist Joop. Dit staat in tegenstelling tot reguliere naturalistische romans die een anonieme externe vertelwijze kennen vanwege het streven naar objectiviteit.⁸ Vanuit de taalsituatie in *Pijpelijn-*

8 Zie het zevende kenmerk van naturalisme dat Anbeek benoemt: “Men kan de veranderingen in de vertelwijze [...] samenvatten in een drietal punten: 1. Er bestaat een voorkeur bij de naturalistische schrijvers voor de hij-vorm. [...]. 2. Er is een sterke toename van passages waar en de gebeurtenissen van het verhaal volgt door de ogen van een romanpersonage, de personale vertelwijze dus. [...] 3. De ouderwetse verteller-als-gids (auctoriale verteller) verdwijnt: dat wil zeggen dat er niet meer een instantie

tjes in de ik-vorm krijgt de lezer een blik op de gebeurtenissen in het verhaal, die handelen over een homoseksuele relatie tussen twee mannen, Joop en Sam, die op onregelmatige wijze samenwonen in het huis van juffrouw Meks, in een Amsterdamse volkswijk. Sam, studerend voor zijn artsenexamen, is gewelddadig en mishandelt regelmatig Joop, die schrijver is. Joop laat dit gebeuren en schikt zich naar de wensen van Sam, alsook in het feit dat Sam soms verdwijnt na een heftige uitbarsting om weer tot rust te komen. Na enige tijd komt hij dan weer bij Joop terug en gedraagt hij zich vriendelijk en meelevend. Joop heeft moeite met die periodes van eenzaamheid en zoekt dan soms zijn heil bij andere jonge mannen, waar hij later dan weer spijt van heeft en dit opbiecht aan Sam.

Hun samenzijn verandert wanneer Sam besluit een relatie aan te gaan met een vrouw, Tonia, die bij hen in komt wonen. Sam slaagt voor zijn artsdiploma, wil trouwen met Tonia en daarna buiten Amsterdam gaan wonen. Joop neemt zijn toevlucht tot andere jongere mannen, zoals Koos, om opnieuw de eenzaamheid tegen te gaan. De vroegere intimiteit tussen Joop en Sam verdwijnt langzaam en eindigt met de dood van Sam ten gevolge van een hevige longontsteking. Joop besluit daarna om al zijn relaties te beëindigen en blijft, ook na het vertrek van Tonia, alleen wonen in het huis van juffrouw Meks.

Via de dialogen in de volkstaal in de tekst krijgen we op realistische wijze toegang tot het banale en dagelijkse leven in de woonomgeving van Joop en Sam. Ofwel: de dialogen in de volkstaal fungeren als een weerspiegeling van een dagelijkse werkelijkheid. Voor de lezer heeft het volkse taalgebruik als effect dat hij zich bijna opgenomen voelt in de dialogen en op die manier dicht bij de gerepresenteerde werkelijkheid kan komen. Het stadsdialect is niet de enige taalvariant, overigens, want de dialogen tussen Joop en Sam verlopen overwegend in standaard Nederlands. Het zijn hun gesprekken met de mensen in hun omgeving die doorspekt zijn van dialect en grof taalgebruik, met name van de kant van Sam. Wanneer het personage de Fles beide heren onverwachts aankondigt dat zij moeten vertrekken, zegt die: “Ja, here, ik zal ’t u maar segge, maar d’r moet verandering komme... u zal u van ’n andere kamer moeten voorzien... ik ga verhuizen...” Sam reageert daarop grofweg met: “Donder dan eerst de kamer uit, zeg” (De Haan, *Pijpelijntjes* 25-26). In het hoofdstuk “Kippenlol” wordt uitgebreid beschreven op welke dieronvriendelijke manier Sam de kip van juffrouw Meks slacht en mishandelt, in

is die de personages voorstelt aan de lezer en ze aanprijst of afkeurt”., p. 65;

aanwezigheid van Joop en juffrouw Meks die zich enigszins onbehaaglijk voelen, en huisjuffrouw Bramer die er wel wat lol aan kan beleven. Zij zegt: “Hoe doet u ‘t, snijdt u ‘m zijn nekkie af? [...] Heetbevige lol begon in haar te broeien, dat die kip daar nou zo geslacht werd, en ze pretgierde twee keer: - Nek u ‘m... nek u ‘m” (111). Wanneer de kip met afgesneden nek nog leeft, zelfs na in de zak te zijn gestopt waarmee Sam enkele malen hard tegen de schutting heeft geslagen, zegt de laatste: “- Wel jazes, ‘t kreng leeft nog” (113). Het is in zijn talige platheid een contrapunt voor een kenmerk van het taalgebruik van de naturalisten, dat eerder werkt door het esthetiseren van het lelijke en onaangename. Het thema van bruutheid past wel in stromingen die lopen van realisme tot decadentisme.⁹ Ik kom hier later op terug.

Het platvloerse milieu in *Pijpelijntjes* wordt niet alleen talig benadrukt in termen van dialect, maar ook ritmisch, door de realistische weergave van pauzes, zoals wanneer we juffrouw Meks ongegeneerd tekeer horen gaan tegen de huisjuffrouw over de stank van het riool met de woorden: “- Hoor je me niet... medam van niks... ‘t riool stinkt...me riool stinkt, hoor je me niet... we verstinken in ‘t sou-tterein van jou stront... [...]” (57). De puntjes zijn hier iconisch voor stiltes die een monoloog omvormen tot een eenzijdige dialoog. En door de huisjuffrouw aan te spreken met een dialectische verbastering van het Franse woord “madame” wordt de huisjuffrouw bespottelijk gemaakt: ze is helemaal geen gecultiveerde madame, maar een volkse ‘medam’ die haar huurders in de stank laat zitten. In *Pijpelijntjes* worden overigens wel vaker vernederlandste Franse woorden gebruikt. Zo is één van de huursters een Française, van wie vermeld wordt dat zij “gemainteneerd” wordt door een heer (55). Dit zou de indruk kunnen wekken dat er sprake is van

9 Zie ook de inleiding van het boek *Decadence and the Making of Modernism* van David Weir waarin hij een analyse geeft van het gedicht “Une Charogne” [een karkas] uit *Les Fleurs du mal* van Charles Baudelaire (pp. 33-35). De lezer lijkt te maken te hebben met een romantisch plaatje waarop een jong verliefd paartje tijdens een wandeling herinneringen ophaalt aan eerdere gelukkige momenten in hun leven. Op een bepaald moment stuiten ze op een karkas in ontbinding en dat brengt de dichter ertoe het paar te vragen, niet naar het gelukkige verleden maar naar de toekomst van het vlees. De dichter geeft een plastische beschrijving van hoe het dode karkas tot leven komt vanwege de levende processen van ontbinding. De mannelijke helft van het paar zegt tegen zijn geliefde dat ook zij uiteindelijk als een karkas zullen eindigen, net als zovelen voor hen. Dat wat in eerste instantie een romantisch plaatje lijkt, wordt een plaatje van dood en verderf.

een hoogstaand milieu, maar het omgekeerde is het geval. Het gebruik van het Frans fungeert hier als een parodie op een minder fraaie werkelijkheid.

Naast de volkse dialogen die een duidelijke realistische taalsituatie suggereren, speelt er nog iets anders in de tekst van *Pijpelijntjes* en dat is het gebruik van woordkunst, door Anbeek *écriture artiste* of mooischrijverij genoemd (62). Het samengaan van volkstaal en woordkunst maakt de flexibele taalbenaderingen duidelijk waarover De Haan beschikt; taalbenaderingen die corresponderen met verschillende stilistische stromingen, namelijk van realisme en naturalisme.

2.2 Kunstmatigheid en naturalisme: neologismen en samenvoegingen

De aandacht voor de lagere klassen en de beschrijving van hun milieu en besognes werden, volgens Anbeek, over het algemeen niet gewaardeerd door de toenmalige gezeten burgerij, omdat de naturalisten 'ordinaire' zaken, zoals bijvoorbeeld seksualiteit, openlijk en uitvoerig beschreven terwijl de burgerij daar zelf niet over durfde te praten: "De naturalistische auteur *haat de burgerij*. [...] Deze afkeer van de burgerklasse verklaart ten dele ook de grote openhartigheid van de naturalistische auteurs bij het beschrijven van seksuele zaken; ze legden met opzet bloot waar de gezeten burgerij niet over durfden praten (althans niet in het gezin)".¹⁰ Maar parallel aan de nauwkeurige beschrijvingen van de alledaagse werkelijkheid en de dialogen in volkstaal in *Pijpelijntjes* zijn er beschouwingen op die werkelijkheid waarin Joop als verteller ons meeneemt in een stijl die allesbehalve alledaags is te noemen. De werkelijkheid van het banale vervat hij in woordkunst, een soort mooischrijverij, waarmee Joop het banale naar een ander niveau tilt en het zo verheft tot kunst die een realiteit zodoende *intensiveert*. Dit is een kenmerk van naturalistisch taalgebruik.

In een brief aan Albert Verwey, gedateerd juli 1906, schrijft De Haan onder andere dat zijn werk zijn enige vreugde is, dat hij enerzijds precies opschrijft wat hij hoort maar zich daarbij bewust is van het feit dat er "onhollandsche en

10 Anbeek, *De naturalistische roman in Nederland*, pp. 57-60. Zie ook de opmerking die de protagonist Des Esseintes uit *Tegen de keer* maakt over de opkomende bourgeoisie: "En tenslotte haatte hij uit de grond van zijn hart de nieuwe generatie... die ook zonder maar de minste spijt te betuigen, je de wielen van een kinderwagen tussen de benen duwen" (Huysmans 50).

asyntactische woordvormen doorgaan” (Delvigne & Ross, *Brieven aan en van Jacob Israël de Haan* 181). Dit leidt tot door De Haan zelf gevonden woorden, woordcombinaties en zegswijzen oftewel neologismen: “afwijkingen op woordniveau” waarbij de dichter “is afgeweken van het lexicon” (Van Alphen, *Op poëtische wijze* 72); we zullen zo dadelijk zien dat er ook al andere afwijkingen zijn dan op het woordniveau. Het gebruik van expressieve neologismen is niet particulier voor De Haan, we vinden ze ook al bij sommige Tachtigers, die streefden naar individuele expressie, en natuurlijk bij de impressionisten. De gevonden woorden hebben iets gekunstelds en doen verre van ‘natuurlijk’ aan, zoals het dialect dat wel doet. In deze context wil ik verwijzen naar Roman Jakobson, die, zoals ik schreef in de inleiding, de poëtische functie van taalgebruik introduceerde, een functie die de aandacht op de taal zelf vestigt. In feite doet De Haan dit ook met het opnemen van volkstaal en het fonetische weergegeven dialect (dit ging in tegen de eigentijdse romanconventies), naast de vreemde of bevreemdende woordcombinaties. Daarmee wordt het automatische van de waarneming van lezers doorbroken: met andere woorden lezers moeten ‘wennen’ aan de literaire tekst van *Pijpelijntjes* vanwege de kunstgrepen die zijn toegepast. Maar door dat proces van vervreemding gewenning wordt de relatie tussen lezer en tekst geïntensiveerd.

Aan Verwey in 1906 schrijft De Haan over een andere afwijking dan de afwijking op taalniveau. Verhalen zouden “met de besliste gaafheid eener hallucinatie in mij opkomen” (Delvigne & Ross, *Brieven van en aan Jacob Israël de Haan* 181). Zo lezen we over de hallucinerende beschouwingen van Joop in *Pijpelijntjes*. In een soort visioen ziet hij bijvoorbeeld plotseling één van de gasten van juffrouw Meks, die in de voorkamer van Joop en Sam werd neergelegd nadat hij onwel werd tijdens een speciaal voor hem georganiseerd feest vanwege zijn vrijlating uit de gevangenis, naakt voor hem liggen. Een realistische situatie wordt daardoor opeens surreëel:

[...] lichtscherp, pijnlichtscherp lag hij voor me, zonneverlicht naakt, z’n rug... z’n dijen scherp vooruit, waarover licht schroeiende. Ik probeer het niet te zien... maar m’n ogen dicht te doen, maar de blote man bleef voor me liggen... zonverlicht... altijd helderwitnaakt [...]. Dan de visionering weg weer en de kamermuurleegte stargrijs voor m’n gezicht. Toen voelde ik koud leegheid voor me waarin de naakte zonnige man niet meer lag, [...]. (185-186)

Het woord “licht” zelf en de samenstellingen daarvan zoals “zonneverlicht” of “zonverlicht”, waarvan er weer enkele neologismen zijn, zoals ‘lichtscherp’, “pijnlichtscherp”, benadrukken het transcendente aspect van een visioen en werken derhalve performatief. Ze beschrijven het visioen niet zozeer, maar roepen dat op. Het gaat hier om de subjectieve ervaring van Joop, van iets dat zintuiglijk niet waarneembaar is, maar voor hem even werkelijkheid lijkt. Het “stargrijs” van de kamermuur benadrukt het verdwijnen van het visioen. De scène is een illustratie van hoe een realistische beschrijving van een situatie verglijdt naar een meer subjectief droomachtige, naturalistische, en weer terug.

Het moge duidelijk zijn dat De Haan met zijn ‘gekunstelde’ woorden de noodzaak van zuiverheid van woordgebruik, waarvoor hij later zo vurig pleit in zijn proefschrift *Rechtskundige Significa*, niet relevant acht. De literaire artificialiteit van woordgebruik wordt bewust ingezet om effect te sorteren. Het taalgebruik is hier vooral performatief, bedoeld om een werkelijkheid of een aspect van een werkelijkheid te *produceren*, in tegenstelling tot constatief taalgebruik, dat zich richt op het beschrijven van de werkelijkheid. Het performatieve aspect van het taalgebruik van De Haan in *Pijpelijntjes* is duidelijk te herkennen in het volgende citaat dat gaat over een gezelschap dat aan het eten is. De Haan schrijft:

En de achterkamer kletste vol van hun doorrommelratelend praatlawai... de eerste honger was gestild. Honger, dat ze aten allemaal met grote happerige mondkauwbewegingen en dat ze weinig zèien. Drukke eethonger, maar die weggesoesdoezeld was tot effen nog-wat-naèten, langzaam kauwende kleine lekkere blokbrokjes en dan telkens scherpte stemmenlawai weer hoger uit. (183)

De Haan maakt van het voorzetsel “door”, het zelfstandig naamwoord “rommel”, en het werkwoord ‘ratelen’ een bijvoeglijk naamwoord dat in het lexicon van de Nederlandse taal niet met die betekenis voorkomt. Het neologisme “doorrommelratelend”, het resultaat van aan elkaar geknutselde woorden, heeft iets gekunstelds maar sorteert tegelijkertijd het effect van een sfeer van levendige en rommelige gezelligheid tijdens een etentje, waarbij men zich al pratende tegoed doet aan het voorgeschotelde eten. Het praten aan tafel wordt benadrukt door de neologismen “praatlawai”, opgebouwd uit het werkwoord “praten” en het zelfstandig naamwoord “lawai” en “stemmenlawai”, opgebouwd uit de zelfstandige naamwoorden “stemmen” en “lawai”. Tijdens het eten valt er soms even een stilte, die

benadrukt wordt door het neologisme “weggesoesdoezeld”, samengepakt uit de werkwoorden “wegdoezelen” en “soezen”.

Het gebruik van neologismen is hier stilistisch gezien anti-realistisch, maar niet noodzakelijkerwijs in termen van effect, integendeel. Neologismen zijn in staat om een bepaald aspect van de werkelijkheid te produceren door middel van de aan elkaar gevoegde woorden of een combinatie van woorden. Zo schrijft De Haan over Joop: “En droefheid droefde in mij op, dat Sam mij alleen gelaten had die hele trieste herfstmiddag en mijn zachte praatstemming vertriestigde hopeloosbruin” (60). Het woord “droefde” komt niet voor in het Nederlandse lexicon, maar door de combinatie met “droefheid” te maken krijgt droefheid een nog meer intense en diepere lading. Het verval van de herfst, waarbij de bladeren verkleuren, bruin worden en afsterven, dient als metafoor voor de hopeloze en trieste stemming van Joop. Het performatieve taalgebruik van De Haan is hier duidelijk zichtbaar of misschien moet ik zeggen “voelbaar”. Ofwel, waar realistisch taalgebruik functioneel is om een werkelijkheid visueel (beschrijvend) of akoestisch (als in spreektaal) te verbeelden, zijn de neologismen heel geschikt een werkelijkheid ofwel op te roepen, ofwel voelbaar te maken.

Een ander voorbeeld waarbij het performatieve taalgebruik van De Haan niet zozeer een werkelijkheid oproept als wel voelbaar maakt, is de beschrijving van de doodstrijd van Sam: “Zacht huilsnikkend in z'n hulphopeloze zwakheid lag hij te sterfzieken in de schaduwdoorzonde kamer” (236). De neologismen “huilsnikkend”, “hulphopeloze”, “sterfzieken” en “schaduwdoorzond” geven op expressieve wijze weer wat Sam doormaakt en Joop doorvoelt. Zelfs een lezer met weinig verbeeldingskracht proeft de benauwende sfeer waarin de zieke zich bevindt. Het taalgebruik van Joop is zo gekozen dat je als lezer bij het bed van Sam staat en niet zozeer op hem neerkijkt maar met hem meevoelt. Dat introduceert nog weer een ander aspect: het voelbaar maken verglijdt hier naar affectief meebelevén.

De neologismen werken dus performatief, sensitief en affectief. Dat geldt ook voor de roman *Pathologieën* waarin gekunstelde woordcombinaties aanwezig zijn, ofschoon in veel mindere mate. Ook daar zijn ze niet anti-realistisch, maar referentieel gemotiveerd, met de zojuist beschreven driedubbele functie. Zo wordt er bijvoorbeeld melding gemaakt van het “gewurgde huwelijk”, waarmee verwezen wordt naar het huwelijk van Johans ouders dat teniet wordt gedaan door de zelfmoord van Johans moeder door middel van wurging met haar eigen haarvlechten. Het ‘gewurgde huwelijk’ is hier performatief in de zin dat de frase nog eens herdoet wat er is gebeurd, sensitief in dat het laat voelen wat de aard van dat huwelijk

was, en affectief in dat het de lezer laat meevoelen. Drie andere combinaties zijn: ‘De diepgezonken ziekte van Johan’, waarmee niet alleen verwezen wordt naar het feit dat de ziekte van Johan hem diep in de problemen heeft gebracht, maar dat de ziekte hem tevens diep heeft doen wegzinken (20). Met “de duisternis was nu onleesbaar dicht geworden” wordt bedoeld dat het klaslokaal waarin Johan zich bevindt nu zo donker is geworden dat er niet meer gelezen kan worden (50). En met “het moewe, lijdelijke hoofd van Johan” wordt aangegeven dat Johan moe is, geestelijk lijdt onder de situatie en zich er ook niet tegen kan verzetten (21).

Kortom, waar de taal in *Pijpelijntjes* de rauwe kenbare werkelijkheid mime-tisch en constatief vangt in het dialect, wordt zowel in deze roman als in *Pathologieën* de taal ingezet om die werkelijkheid performatief en affectief geladen te realiseren. De formele grenzen van de taal worden daartoe overschreden door middel van neologismen. Dat brengt mij bij het derde kenmerk van de Haans taalgebruik: de taal als grensverleggend spel. Met die grensverlegging verlaten we ook het realistische of naturalistische kader.

2.3 Arbitrariteit en antithese in taal: decadente transgressie en wisselvalligheid in *Pathologieën*

De roman *Pathologieën* wordt, evenals *Pijpelijntjes*, binnen de literaire wereld aangeduid als “naturalistisch”, maar krijgt daarbij de extra typering van “decadentistisch”. Zo schrijft de Nederlandse letterkundige Jacqueline Bel in *Bloed en rozen: geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900-1945* over beide romans dat “het werk van J.I. de Haan zonder problemen tot het decadentisme [kan] worden gerekend” (184). De reden daarvoor is, zo stelt Bel, dat met het openlijk schrijven over een homoseksuele relatie gepaard gaande met sadomasochisme (zowel in *Pijpelijntjes* als in *Pathologieën*) De Haan een taboe doorbrak (186). Dit past, volgens Bel, in de traditie van het decadentisme, waar men de voorkeur gaf aan “beschrijvingen van ‘afwijkingen’ van het gangbare seksuele patroon” (186). *Pathologieën*, zo schrijft Bel, bevat meer decadentische elementen dan *Pijpelijntjes*. De decadentistische voorkeuren worden expliciet gemaakt in het personage van René Richell: “Richell is een typische decadent door zijn voorkeur voor de kunst boven de natuur, sadisme, een vlucht in verdovende middelen en een hang naar ziekte en dood” (186). Ook de subtitel van *Pathologieën*: “De ondergangen van Johan van Vere de With” lijkt de typering decadentistisch te rechtvaardigen: “Het boek”, aldus Bel,

“beschrijft de ondergang van de sensitieve, artistieke en narcistische aristocraat Johan van Vere de With, een personage dat gelijkenis vertoont met de hoofdpersonen Des Esseintes van J.-K Huysmans en Dorian Gray van Oscar Wilde” (186). De laatste is ook één van degenen aan wie de Haan zijn werk opdraagt.

Het eerste deel draagt De Haan op aan de Vlaamse homoseksuele dichter Georges Eekhoud, degene die het voorwoord voor *Pathologieën* schreef en zelf een gerechtelijk proces moest ondergaan vanwege zijn roman *Escal-Vigor* (1899).¹¹ Deze roman handelt over de platonische verhouding van een graaf met een jonge boer. Uit de vertaling van de door De Haan gebruikte citaten van Catullus met als motto “Laten we leven [...] en laten we liefhebben en al dat geklets van seniele zedenmeesters geen cent waard achten”¹² wordt duidelijk waarom De Haan het werk aan Eekhoud opdraagt: De Haan ziet Eekhoud als een vriend, die “placht van mening te zijn dat mijn beuzelingen iets betekenen” (De Haan, *Pathologieën* 6). Het tweede deel draagt De Haan op aan Herman Bang, een Deense schrijver waarvan algemeen bekend was dat hij homoseksueel was: thema’s in zijn werk, waaronder de roman *Tine* (1889), zijn onbeantwoorde liefde, diepe eenzaamheid en zelfmoord (Simons, “Schrijven naar behoefte. Een nawoord bij *Pathologieën* 219-228). Het derde deel is opgedragen aan de Engelse dichter Oscar Wilde. Wilde was eveneens homoseksueel en schreef de spraakmakende roman *The Picture of Dorian Gray* (1891). In deze roman lezen we over een jonge man die zijn ziel aan de duivel verkoopt om voor altijd jong te kunnen blijven en uiteindelijk zichzelf vernietigt. Wilde kreeg, hoewel getrouwd, een relatie met Lord Alfred Douglas, de zoon van Markies van Queensberry. De Markies diende een aanklacht tegen Wilde in vanwege sodomie. Wilde verloor het proces en werd tot een aantal jaren dwangarbeid veroordeeld in de gevangenis Reading Goal (Fontijn 211). De Haan was diep onder de indruk van Wilde, bezocht zelfs de gevangenis en schreef voor hem onder anderen het gedicht “Aan Oscar Wilde” (De Haan, *Liederen* 115-117).

De citaten die De Haan gebruikt aan het begin van ieder deel van *Pathologieën* zijn afkomstig uit een gedicht van de Latijnse dichter Gaius Valerius Catullus en uit een gedicht van de Italiaanse dichter Lorenzo Stecchetti. De rode draad in

11 In *Libertijnse liederen* (1914) schrijft De Haan een lied dat getiteld is “Escal-Vigor” en is als zodanig een rechtstreekse verwijzing naar de roman met gelijke titel van Eekhoud.

12 Dit motto is weergegeven in het tweede citaat van Catullus, vertaald door De Haan, dat in het origineel luidt: “Vivamus [...] atque amemus / Rumoreque senum severiorum / Omnis unius astememus assis” (6).

deze gedichten is samen te vatten in één zin uit het gedicht van Stecchetti: “Amo e il segreto mio non posso dir”, vertaald door De Haan als “Ik heb lief en mijn geheim kan ik niet zeggen”.¹³ Het is dit thema dat het leven van Johan in de roman *Pathologieën* tot een worsteling maakt. Die worsteling komt tot uitdrukking in een taal die letterlijk met zichzelf worstelt.

Het decadentisme wordt gezien als een reactie op het naturalisme en manifesteerde zich als een bepaalde tijdgeest en periode, als een levenshouding van kunstenaars en schrijvers en als een literaire stroming en kunststroming in de laatste twee decennia van de Europese 19^e eeuw, in Frankrijk ook wel *fin de siècle* genoemd. De decadent, aldus Van Buuren in “Estheticisme”, trekt “de objectieve werkelijkheid van de naturalist in twijfel en stelt daarvoor in de plaats de unieke, onverwisselbare ervaring van het subject” (90). De Nederlandse schrijver Jan Siebelink, vertaler van de paradigmatische roman van het decadentisme, Huysmans *À Rebours (Tegen de keer)*, zegt in een interview in de *Haagse Post* van 6 december 1975 over de decadente periode: “Decadentie is de geest van de tijd. De laatste vijftig jaar van de eeuw zijn begonnen, les queues des siècles se ressemblent. De mens is op, de cultuur is op, alles kruipt naar zijn ontbinding” (Van Buuren, *Decadentie en literatuur* 7). Het is tegen de achtergrond van het besef dat een beschaving op haar einde loopt, dat de ‘litterature de décadence’ zich heeft kunnen ontwikkelen in Europa (Van Buuren, *Estheticisme* 82).

In dit kader wordt de gedetailleerdheid van Johans taalgebruik door Leo Ross in “Inleiding bij een nerveuse vertelling”, getypeerd als een “nerveuse” stijl: “.., een bewust en kieskeurig zoeken naar bijzonderheid van uitdrukking, precisiteit van onverwacht woordgebruik, veeleisend, willekeurig. Het is de stijl van de decadente romantiek zoals men die vindt bij Huysmans en Georges Eekhoud” (541). Het woord “nerveus” in de subtitel van *Pathologieën* is in die zin een vooruitwijzing naar de “esthetisch verfijnde aan genot grenzende stijl”, waarin de pijnlijke ondergang van Johan wordt beschreven (542). Johan zelf typeert zijn proza eerder als “eigenaardig”: “Toen hij later zijn artikel nalas, dacht hij: ‘het is eigenaardig proza, zoals geen van de Hollandse letterkundig kunstenaars die vader en ik kennen, het bewerken’” (De Haan, *Pathologieën* 65). Waarom hij deze typering gebruikt wordt niet uitgelegd. Bovendien wordt datgene wat Johan daadwerkelijk in zijn artikel schrijft, niet weergegeven in *Pathologieën*: dat wordt overgelaten aan

13 De Haan, cf. pp. 6, 92, 174.

de verbeelding van de lezer, de externe verteller maakt slechts melding van het feit dat Johan dergelijk proza schrijft. Maar het eigenaardige van Johans proza vindt wel een analogie in de tekst van *Pathologieën* zelf.

Een typisch kenmerk van de decadent is dat hij uit een gevoel van “Baudelariaans” *spleen* of *ennui* – een verveling gevoed door zwaarmoedigheid¹⁴ – de grenzen opzoekt, zowel van maatschappelijk gedrag als persoonlijke voorkeuren en ervaringen. De decadent voelt zich aangetrokken tot allerlei vormen van afwijkend gedrag, pathologie en misdaad. Naast de afwijkingen in taal door neologismen, of in realiteit (zoals met de hallucinaties), gaat het hier deels om, inderdaad, afwijkende handelingen. Ook De Haan zelf zou volgens Fontijn gedurende een bepaalde periode in zijn leven hele schriften vol hebben geschreven over onder andere: “degeneratie en misdaad, sadisme en masochisme, geslachtelijke opwinding door pijn, godsdienstwaan genezen door tyfus, vader die zijn kinderen vermoordt, [...] gevolgen van alcoholisme, de misdadiger in de kunst, [...] het homoseksuele huwelijk, [...]” (151-152). Literair gezien, is het zoeken naar de uiterste limiet en het overschrijden daarvan vooral een terugkerend thema in *Pathologieën*, en dan met name in de figuur van René, wiens positie bestaat uit de ambigue mengeling van liefdevolle minnaar en fervente tegenspeler van Johan. Talig gezien, zit het sublieme van René in zijn manipulerende retoriek, die hij inzet als een grensverleggend spel om zijn doel te bereiken. Het gedrag van René verdient nadere toelichting en context, omdat in de beschrijving daarvan een nieuwe variant van De Haans taalbenadering blijkt.

Volgens de hospita, mw. Riemersma, is René de belichaming van het kwaad. Zij omschrijft René als een “lichtzinnig spotter”, wiens “werk goed opgang” maakt, maar die “soms net zo slecht is als de duivel en zo onvoorzichtig als een kind” (De Haan, *Pathologieën* 99). René woont net als Johan op kamers bij de familie Riemersma in Haarlem, maar voelt zich snel verveeld. Hij gaat dan ook, net als de protagonist Des Esseintes in *À Rebours*, regelmatig op zoek naar nieuwe prikkels in bijvoorbeeld grote steden als Londen of Parijs. Hierbij geeft hij blijk van een afwijkende vorm van moraal, net zoals dit speelt bij Des Esseintes wanneer hij een jonge jongen meeneemt naar een bordeel om van hem een ‘moordenaar’ te maken (Huysmans 95-96). René vertelt Johan bijvoorbeeld, wanneer deze voor

14 In zijn dichtbundel *Les Fleurs du mal* (1861) en de postuum uitgegeven dichtbundel *Le Spleen de Paris* (1869) schrijft Baudelaire uitgebreid over het gevoel van *spleen*.

het eerst een bezoek brengt aan zijn huis annex atelier, dat hij “zelf ook graag een moord [zou] doen, want dat is een geheel nieuwe gewaarwording voor mij ...” (De Haan, *Pathologieën* 134). Johan beseft dan ook terdege dat hij te maken heeft met een René die “voor een deel een uitgezocht kunstenaar is en voor een groter deel een fijne, gevaarlijke krankzinnige” (134).

Het contrast tussen de twee personages *ver-taalt* zich, op twee vlakken. Waar het personage Johan spreekt in klare taal, daar spreekt René in raadsels. Maar de tegenstelling tussen beide karakters in *Pathologieën* vindt ook zijn uitdrukking in taal doordat de twee verschillend worden beschreven op basis van dat contrast: “René hield van niets waarvan Johan hield” (158). Hun relatie is een mix van tegengestelde emoties en belangen, variërend van uitgesproken romantisch tot extreem sadomasochistisch, wat ook tot uiting komt in het taalgebruik van de verteller. De taal die de verteller gebruikt voor het omschrijven van het samenzijn van Johan met René is uitgesproken romantisch en deels poëtisch te noemen, zoals in: “Het lichaam van René was van goud licht. Johan gevoelde dat zijn lichaam ook van goud licht was. [...] Zij bleven samen tot de morgen. Het was lente” (156). De keerzijde van dit geluk beschrijft de verteller als volgt: “René, ik zie dat je mij geen betere uitweg open hebt gelaten dan naar de dood” (254).

Er is weliswaar een opmerkelijke overeenkomst tussen beiden, namelijk de zorgvuldigheid waarmee zij hun taal inzetten en woorden kiezen bij het spreken en schrijven, maar die zorgvuldigheid splitst zich radicaal verschillend uit. Johan kiest zijn woorden wanneer hij spreekt en schrijft meestal zeer zorgvuldig en streeft ernaar met zijn zorgvuldig gekozen woorden en zinnen zoveel mogelijk open en eerlijk te zijn over zijn gevoelens en gedachten. Met de brief bijvoorbeeld die Johan aan zijn vader schrijft, waarin hij stelt dat het zijn recht is om te menen dat zijn gevoel bestaansrecht heeft, zoekt hij bewust de confrontatie en maakt hij zichzelf kwetsbaar (143). Johan doet dit vanuit het besef dat hij op een andere manier niet leven kan. De moed om de waarheid te spreken over zichzelf, de *parrhêsia* volgens Michel Foucault in zijn boek *De moed tot waarheid*, wint het in deze gevallen van zijn angst om te zwijgen, een aspect van taalgebruik dat in het volgende hoofdstuk nader wordt uitgewerkt. Ook in de brieven die Johan schrijft aan René stelt hij zich kwetsbaar op, nogmaals omdat hij niet anders kan (De Haan, *Pathologieën* 159). In een brief aan René schrijft Johan bijvoorbeeld: “Ik heb dikwijls geprobeerd van jou los te komen, maar juist daardoor ben ik vaster aan je verbonden geraakt” (213). Bij Johan is het spreken van de waarheid, in zorgvuldig gekozen woorden,

dus een levensbehoefte en niet persé gericht op overtuiging of manipulatie. Bij René is het tegenovergestelde het geval.

De meest verwarrende karaktertrek van René is dat hij de gewoonte heeft om dingen te zeggen, waarvan hij zegt dat hij ze meent, om daar later weer op terug te komen.¹⁵ Zo komt het geregeld voor dat hij precies het tegenovergestelde zegt van iets wat hij net zei. Op de vraag van Johan of René van bloemengeuren houdt antwoordt hij dat hij rozen verschrikkelijk vindt ruiken (113). Later zegt hij het tegenovergestelde, namelijk dat hij “vooral geurende rozen” heerlijk vindt (130). Op een ander moment zegt René “Goed... ik ga naar Amsterdam, en ik kom vanavond wel thuis... of niet thuis” (155). Op nog een ander moment zegt René tegen Johan:

Dan weet je het nu meteen, [...] dat ik naar Londen ga... tenminste, dat ik dat op 't ogenblik van plan ben... want het is best mogelijk dat ik ergens anders heen ga... ik kan mij bedenken... nee, zeg thuis, dat ik naar Rome ga... ik geloof zeker, dat ik naar Rome ga... ik ga naar Rome... als ik mij niet bedenk'. (137)

In dit geval gaat het niet zozeer om tegenovergestelden, maar om steeds vergelijkende mogelijkheden die elkaar uitsluiten.

Op een andere manier verwarrend zijn de opmerkingen die René maakt of de antwoorden die hij op vragen geeft en waarin het lijkt of hij zich zaken gewoon niet herinnert. Wanneer Johan René vraagt of deze zijn brief wel of niet heeft ontvangen, antwoordt René: “Ik weet het niet... het was een lange brief met nette manieren?... ja, dan herinner ik mij... maar het is ook al weer enige dagen geleden en wie weet wat ik in die dagen gedaan heb...” (161). Met name de mysterieuze woorden “wie weet wat ik in die dagen gedaan heb” wekken de indruk dat René dingen doet die niet door de beugel kunnen, temeer omdat hij in een brief aan Johan schrijft dat hij “op het ogenblik niets misdadigs te doen” heeft (200). Later, wanneer hun relatie steeds meer onder spanning komt te staan, schrijft René aan Johan: “Je moet mij ter wille zijn als ik dat wens, maar niet wanneer jij het wenst. Ik word ziek van dingen die mij worden aangeboden, terwijl ik om gezond te zijn juist dingen nodig heb die mij worden geweigerd”, met als afsluiting van

15 De Haan, cf. pp. 113, 120, 130, 138.

diezelfde brief “Innig hoop ik dat mijn afwezigheid mij goed heeft gedaan en jou kwaad” (199-200). Waar hier de verwarring een gevolg is van antitheses, ontstaat een nog weer ander soort verwarring als René bewust de werkelijkheid verdraait, zoals wanneer hij Johan verwijt dat hij “de enige mens op de hele wereld [is], die zegt dat hij liever liegt dan de waarheid spreekt... ik heb jou nog nooit op een waarheid betrapt... [...] en mij nog nooit op een leugen... [...]” (248). René verdraait hier de waarheid en dat weten beiden. Of nog radicaler, René stelt dat hij “tegen de waarheid” is (181). Door dergelijke uitspraken van René voelt Johan dat hij “fijn mishandeld werd” (161).

Communicatie, als het dat kan worden genoemd, is voor René dus een bewust ‘Spielerei’ met woorden. Taal wordt wisselvallig ingezet en is daardoor niet referentieel, determinerend, of intensiverend. In René’s gedrag en taalgebruik ontbreekt vooral elke logica. Sterker nog: vanwege de vele ontkenningen en interne tegenspraak, is zijn taal vooral ondermijnend en een taal die zichzelf constant opheft. Dat is niet zomaar onzinnig of een vorm van spel, maar een uitwissen van de taal als betekenisvol communicatiemiddel. Dat blijkt bijvoorbeeld wanneer René voorstelt om samen te gaan wonen en te vertrekken bij de Riemersma’s. Johan antwoordt dat hun vertrek de twee oude mensen verdriet zal doen. De dialoog die dan volgt is treffend voor de wisselvalligheid van René, waardoor Johan zich opnieuw vernederd voelt, als in een spel van kat en muis. Het punt van gesprek is Johans weezin te verhuizen en de twee oude mensen te verlaten. René vangt aan met:

‘Dat is juist een reden om ’t wel te doen’.

‘Ja, dat zeg je, maar dat meen je niet’.

‘Ik meen het ook niet... maar ten slotte doe ik niet de dingen die ik meen, maar die ik zeg...’.

[...] Daarna zeide René, rustig, volkomen beheerst:

‘Hans, vermoedelijk meende ik daar zelf niets van om te gaan verhuizen... maar ik ben blij dat je het mij niet durft weigeren... als je dat gedaan hadt, dan zou het gebeurd zijn... maar nu is het voor mij onnodig’.

Johan gevoelde dat hij nogmaals vernederd werd. (169)

Voor Johan, zo ook voor de lezer, is het bijna onmogelijk om uit te vinden wat René, soms ook aangeduid met zijn achternaam Richell, nou precies van plan was: “Hij moest dikwijls nadenken over wat Richell bedoelde, omdat deze even dikwijls

letterlijke dwaasheden zei” (102). Het gaat om zaken “waarvan Johan zeker wist dat niemand ze menen kon” (102). Volgens René is het beste om “altijd te zeggen wat niemand meent, want dat is de enige manier om af en toe iets verstandigs te zeggen” (135). Zo speelt het taalgebruik van René een cruciale rol in de relatie met Johan, maar is het tevens een performatieve taaldaad die zowel betekenis produceert als die opheft.

Dat laatste stemt overeen met het feit dat Johan regelmatig en doelbewust op het verkeerde been wordt gezet, terwijl Johan tezelfdertijd beseft wat het spel is dat René speelt wanneer hij schrijft: “Krankzinnigen zeggen woorden zonder sluitende zin, maar dat doet René niet. Die gebruikt altijd scherpe gezegden, die precies het omgekeerde betekenen van hetgeen ik zeggen zou” (139). En, René doet dat, aldus Johan, met “dezelfde kalme beleefdheid waarmee een ander behoorlijke dingen zegt...” (140). Kortom, René lijkt te genieten van het feit dat hij met zijn woorden mensen in zijn ban houdt en kan manipuleren, en zijn taalgebruik illustreert dat taal doel kan raken zonder constatief, referentieel of logisch te zijn. Taal kan juist raken omdat ze *niet* logisch is.

Het verwarrende en onbetrouwbare woordgebruik wordt door het veelvuldige gebruik van opium en absint nog versterkt (160). Op een periode van plotse linge onthouding, tijdens welke René geen absint of opium tot zich neemt, volgt een periode waarin René “weder veel drukker en veel dreigender [werd], terwijl hij maar al te dikwijls op een dronken wijze zedeloos was geworden. Johan leed doodelijk door de geur van zijn dronken mond. Later beledigde René hem in woord en handeling” (161). Hier zorgt alcoholische drank blijkbaar niet alleen voor grensoverschrijdend gedrag, maar vertaalt dat zich opnieuw naar taal.¹⁶ Zo zien we René langzaam het net rond Johan sluiten, door middel van zijn gedrag maar vooral door zijn retoriek. Johan beseft dit, maar kan niet ontsnappen en ziet zich gedwongen het morbide spel mee te spelen. Het is, conform het tweede kenmerk van een naturalistische roman zoals *Anbeek* dat benoemt, een geschiedenis van ontvuchterende berusting voor de hoofdpersoon. Voor de laatste staan “twee wegen open als zij de slag tussen het ideaal en realiteit hebben verloren: een passief einde, namelijk berusting in ongeluk of de actieve beslissing uit dit onvolmaakte leven

16 Het gebruik van opium en alcohol (absint) was ook onder decadente kunstenaars gebruikelijk. In het boek *Les Paradis Artificiels* (1860) beschrijft Baudelaire hoe het gebruik van opium kan bijdragen aan het bereiken van een ideale staat van zijn.

te stappen” (Anbeek 52). Het eerste geldt voor Joop na het overlijden van Sam in *Pijpelijntjes*, het tweede geldt voor Johan die niet in goede harmonie bij zijn vader kan leven en ook niet bij René kan blijven in *Pathologieën* en daardoor tot wanhoop wordt gedreven. De woorden van Johan geven de ontzuivering treffend weer: “Ik kan niet van René af, want dan gebeuren er ongelukken... en ik kan niet bij hem blijven, want dan gebeuren er ook ongelukken” (De Haan, *Pathologieën* 213). Het dilemma voor Johan kan bijna niet groter zijn en is analoog aan de geestelijke strijd die hij onderging voordat hij zijn vader zijn geheim over zijn homoseksuele gevoelens kon vertellen, met dit verschil dat hij aan zijn vader heeft kunnen ontsnappen, maar dat bij René die vluchtroute is afgesloten. Hij zit compleet in de val, temeer ook omdat René de vader van Johan wil inlichten over hun relatie in de vorm van een boek geïllustreerd met tekeningen, dat hij wil uitgeven als Johan bij hem weggaat. En de publicatie van dat boek wil Johan tegen elke prijs voorkomen.

Hier krijgt de taal dan weer een andere functie, namelijk die van onthulling. René verpakt het dreigement van onthulling in een mooi cadeau.

‘[...] zie je, Hans, ik heb het boek daarom op zulk een voorname wijze klaargemaakt, omdat ik wil dat iedereen dadelijk zal zien dat dit geen schandaalboekje is, maar een zeer belangrijk kunstwerk... zoals ik je al zei, de tekeningen zijn echt van mij en de tekst is namaak van jou onzinnig proza, dat ik zo prachtig vind’. (250)

De tegenstelling tussen vorm en inhoud van het boek komt in dit citaat treffend naar voren: de vorm is prachtig, gelijk een kunstwerk gemaakt door een kunstenaar, maar de inhoud is schokkend en drijft Johan naar “een toestand van volkomen afhankelijkheid”, precies dat wat René voor ogen heeft (250).

Ik concludeer: het decadente van René zit vooral vervat in een logica van antithesen en van radicale uitersten. Johan is de romanticus, die de liefde zoekt en verliest; René de decadent, die de verdorvenheid zoekt en wint. Dat laatste is duidelijk wanneer René tot Johan zegt: “Ik weet precies wat ik ben: een goed kunstenaar met een verdorven gemoedsleven. Ik vind het heerlijk een kunstenaar te zijn, maar ik vind het nog heerlijker dat ik zo verdorven ben en dat ik het zo zeker weet” (200). Op een gegeven moment besmeert hij Johans lichaam met een oplossing van azijnzure-natrium. De marteling van Johan duurt uren. René zit er rustig bij en zegt dat hij “al de pijnen van Johan op een eigenaardige wijze medegevoelde, en dat er geen heerlijker vreugde was dan een uiterst sterk verdriet” (218). Het

eigenbelang, het persoonlijk genieten en de immoraliteit daarvan culminerend in het onderstaande citaat waarin René zegt:

‘Hans, je kunt nu leven, zoals ik wil, of dood gaan, zoals jij wilt, maar ik bid je: verdrink je niet. Dat is het laatste wat je voor mij doen kunt... misschien wordt je lijk dan helemaal niet gevonden... of in een gehavende toestand... en dat zou toch verschrikkelijk voor mij zijn, want ik heb je zo lief en mooi gekend. Ik zeg niet dat je je vermoorden moet... maar als je het doet, doe het dan met cyankalium, dat werkt als de bliksem zo snel, en je lijk is zo mooi, Hans, net of je leeft en zo gerust en gelukkig slaapt, alsof je bij je goede vader was, en alsof je mij nooit had gekend’. René kuste Johan, zeggend: ‘Wil je dat doen Hans? Dan zal ik de cyaan-kali even halen’. (252-253)

Het antithetische aan dit citaat is dat in heldere en duidelijke bewoordingen iets vreselijks wordt gezegd, analoog aan datgene wat de literatuurwetenschapper Aart van Zoest schrijft over de poëzie van Charles Baudelaire.¹⁷ Die laatste heeft volgens Van Zoest:

in zijn gedichten het kwaad tot adelstand verheven en alles – hoeren, drugs, drank – bezongen wat weldenkenden tot razernij brengt. Hij laat de man aan het woord die zijn vrouw heeft vermoord. Hij beschrijft de schoonheid van een rottend paardenlijk. Hij minacht, *loin d'eux*, de mis-selijk makende massa, *la multitude vile*. Maar hij drukt zijn weerzin uit in keurige strofen met regelmatige rijmschema's, in welluidende verzen in heldere taal. Baudelaire heeft het moeilijke de poëzie niet binnenge-bracht.” (3-4).

Op een vergelijkbare manier, met het gebruik van welluidende, heldere taal, doet René het hier voorkomen of het de gewoonste zaak van de wereld is dat Johan zijn leven opoffert voor hem, en beschrijft hij de effecten van “cyankalium” als positief omdat het lichaam dan zo mooi achterblijft. Ross ziet in René dan ook “de

17 Aart van Zoest, “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu: Stéphane Mallarmé, groot voorloper,” *Bzzlletin*. Jaargang 25:236/237 (1995-1996), pp. 3-9.

duivel” (Ross, *Jacob Israël de Haan als decadent romanticus* 460-466), waarmee de eerdergenoemde uitspraken van mw. Riemersma in de roman werkelijkheid lijken te worden.

De ultieme marteling voor Johan verpakt René in een kostbaar gouden doosje, een kunstwerkje. Bij het aanbieden zegt hij tegen Johan:

zeker heb ik je, in je eigen belang, het vergif gegeven, en nog wel in zo'n kostbaar gouden doosje, dat je houden moogt. Je ziet dat ik tot in het uiterste rekening hebt gehouden met je aanstellerig verlangen, dat je alleen kunstvolle en kostbare voorwerpen gebruiken wilt... trouwens, uitersten zijn de enige mooie dingen van het leven. (253)

Johan wordt hier op een subtiele en talige manier vernederd, omdat hij wordt aangesproken op zijn voorkeur voor mooie dingen, wat door René belachelijk wordt gemaakt. De laatste zin van dit citaat, waarin staat dat “uitersten de enige mooie dingen van het leven zijn”, raakt aan de kern van het decadentisme: een decadent zal, zoals eerder genoemd, om het gevoel van spleen tegen te gaan, altijd op zoek gaan naar extremiteiten, echter zonder uiteindelijk de ultieme bevrediging te vinden. Dat is ook wat Des Esseintes in *À Rebours* overkomt wanneer hij bij het verlaten van zijn woning verzucht: “‘Ach!’, zuchtte hij, ‘en dan te bedenken dat dat alles geen droom is! dat ik op het punt sta terug te keren in de ploertige, kruipende massa van deze tijd!’” (Huysmans 244). Of het is analoog aan wat Baudelaire schrijft in zijn gedicht “Le Voyage” in *Les Fleurs du mal*, dat het uiteindelijk de dood is die aan de *ennui*, deze eentonigheid en verveling van het bestaan, een einde kan maken, door de overgang naar het onbekende en iets nieuws: “Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! [...] Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!” (126).

Ook het personage Joop in *Pijpelijntjes* vindt niet de bevrediging bij zijn mannelijke minnaars, nadat Sam is overleden. Op de laatste pagina lezen we dat Joop leefde “kalmvermoed ’t gewone huisleven met de andere mee, helemaal met hen op- en neergaand in gewone dagelijkse levening”. Deze “gewone dagelijkse levening”, die in *Pijpelijntjes* wordt weergegeven in een combinatie van volkstaal en woordkunst, wordt door Johan in *Pathologieën* zorgvuldig en nauwkeurig beschreven in zintuiglijk proza waarmee hij concrete voorwerpen ofwel een bepaalde schoonheid toeschrijft, ofwel de schoonheid daarvan in taal probeert te vangen.

Dit brengt mij bij een vierde kenmerk van de Haans taalgebruik, namelijk taal in termen van zintuiglijkheid, met oog voor detail.

2.4 Subjectiviteit en zintuiglijkheid: van impressionisme naar modernisme

In zowel *Pijpelijntjes* als *Pathologieën* speelt de zintuigelijke waarneming een belangrijke rol, met dit verschil dat in *Pathologieën* de impressies een grotere geïmpregeerdheid hebben en daardoor meer invloed hebben op de protagonist. Bij Joop in *Pijpelijntjes* blijven de impressies wat meer aan de oppervlakte, of de impressies raken hem niet lichamelijk. Bij Johan in *Pathologieën* ligt dat anders. Johans ontvankelijkheid voor de indrukken van het moment splitst zich uit in twee richtingen, in woorden en in gevoel. Zo probeert hij de objectieve werkelijkheid, de impressies die van buitenaf op hem afkomen, te vangen in woorden. Om de zintuigelijke waarneming in *Pathologieën* beter te kunnen plaatsen, maak ik een uitstapje naar de impressionistische schilderkunst en dan in het bijzonder naar de Franse schilder en voorloper van de impressionistische schilderkunst, Édouard Manet. Volgens Françoise Cachin in *Manet, j'ai fait ce que j'ai vu* (1994), zei Manet, toen hij in 1863 zijn *Olympia* had geschilderd: "J'ai fait, ce que j'ai vu" [Ik heb gemaakt wat ik gezien heb]. Manet opereerde op het snijvlak van het realisme en het impressionisme, door een publieke vrouw te schilderen in de 'naakte' kledij van haar professe, in een tweedimensionale stijl, een vernieuwende stijl die met argusogen werd bekeken door de kunstschilders van de Académie des Beaux-Arts.¹⁸ Manet hanteert hierbij het penseel, Johan de taal met eenzelfde resultaat: de subjectieve weergave van een ogenschijnlijk objectieve werkelijkheid.

Waar Manet zich laat inspireren door bijvoorbeeld de schoonheid van een publieke vrouw, een pijp rokende cafébezoeker met een glas Haarlems bier in de hand (*Le Bon Bock*), een gebeurtenis in de openlucht zoals een paardenrace (*Courses à Longchamp*), of de begrafenis van zijn goede vriend Baudelaire (*L'enterrement*), zo laat Johan zich meeslepen in zijn fascinatie voor de schoonheid voor

18 Meer over het leven en werk van Manet en het impressionisme zie o.a.: King Ross. *De omwenteling van Parijs: over de geboorte van het impressionisme*. Vertaald door Roland Jonkers. Amsterdam: De Bezige Bij, 2006.

objecten, gebouwen, licht en de natuur in al haar kleurschakeringen. Enerzijds is er hier een verschil tussen beide. Manet keerde zich af van een te academische of gekunstelde weergave – dit tegen het advies in van zijn toenmalige leermeester Thomas Couture, die overigens zijn leerlingen waaronder Manet wel had aangespoord om “hedendaagse onderwerpen te schilderen, zoals arbeiders tijdens hun werk en in hun vrije tijd, en te rade te gaan bij de moderne techniek, bijvoorbeeld door stoomlocomotieven te schilderen” (King, *De omwenteling van Parijs* 36). Zoals we in de vorige sectie hebben gezien zoekt De Haan gekunstelde weergave juist op. Anderzijds zijn er twee treffende overeenkomsten tussen beiden. Zowel Manet als De Haan schudden de toenmalige gevestigde orde van respectievelijk de schilderkunst en de literaire wereld wakker door hun controversiële werken en de manier waarop ze het gewone en alledaagse uitbeeldden en beschreven, waarmee zij de automatische waarneming doorbraken. En, net als Manet, wist ook De Haan een werkelijkheid op impressionistische manier te vangen.

De Haan voegt zich in de traditie van het impressionisme dat werkt door zintuigelijke waarneming, waarbij kleuren, licht en beweging een belangrijke rol spelen. Het impressionisme is door Van Deyssel ook wel “sensitivisme” genoemd, met de focus op de verschillende stadia van de schrijver, namelijk: “observatie – impressie – sensatie – extase”. Het impressionisme verglijdt hier richting modernisme, waar het vangen van een externe werkelijkheid zich steeds meer vermengt met een weergave van het bewogen innerlijk van het percipiërend subject. Impressies doen werkelijk iets met Johan: zijn impressies kunnen hem lichamelijk raken, zijn stemmingen bepalen, hem van de wijs brengen waardoor hij zich soms in zichzelf opsluit om zijn ervaringen te doorleven en te doorvoelen.

In de voorgaande sectie is al even genoemd dat Johan gefascineerd is en daadwerkelijk lichamelijk bewogen wordt door mooie, waardevolle en tastbare voorwerpen in zijn directe omgeving, zoals de deurbel en de klok die in het voorportaal van zijn huis in Cuilemburg staat. Soms is hij zo blij over het bezit en het gebruik van zeldzame voorwerpen in hun huis, dat hij rilt (De Haan, *Pathologieën* 26). Wanneer Johan in Haarlem op kamers gaat wonen mist hij de “kunstvolle voorwerpen die hij te Cuilemburg aan iedere maaltijd had. Telkens wanneer hij hier een voorwerp in zijn hand gebruikte, deed dat hem pijn. (85, 102). Hieruit blijkt het overdreven gevoelige gestel van Johan, waarvan gezegd wordt dat hij “diep van gevoel was, maar wankel van gevoel” (12). Het ontbreken van schoonheid raakt Johan dus fysiek en maakt hem onzeker en nerveus.

Maar naast de fascinatie voor mooie concrete dingen gaat Johans interesse ook uit naar de natuur. Hij trekt regelmatig de natuur rond Haarlem in en leerde “de levenswijze van bloemen kennen, waarvoor hij tot dusverre een vreemdeling was geweest”. Daarbij beleeft hij “diep-rillende vreugden, die hij te voren nooit kende” (110-111). Ook licht in al haar schakeringen, zoals het zich manifesteert tijdens en in de overgang van de verschillende jaargetijden, of een bepaalde lichtval op een ding of een gebouw, kunnen hem in een staat van verrukking brengen:

In het glazige, bleke lokaal met veel te weinig zonneschijn voor Johan viel de morgen hem zwaarmoedig lang. Maar o, dan, o, dan, toen hij op het middagogenblik de doffe school uitliep. De lucht boven stad en land was uitgeregend en door de wind opgeruimd. Voor het eerst na reeksen van regendagen blonken de torens en de hoge huizen, bomen en andere dingen volop in hun dundampende zonlicht. Toen Johan dat zag kon hij niet dadelijk naar huis gaan. (27-28)¹⁹

De schoonheid van de natuur en het steeds veranderende licht met de daarbij passende kleurschakeringen, tracht hij te vangen in zintuiglijk proza: “In de avond van die dag schreef Johan precies wat hij van huizen en licht had gedroomd. [...] Hij beschreef zijn innigste ervaringen met buitengewoon precies taalwerk en verder vervaardigde hij beschrijvingen van de meest geliefde van zijn voorwerpen” (65). Wanneer Johan een wandeling heeft gemaakt met de blinde man van zijn hospita beschrijft hij “de kleuren van zee en lucht en daarboven alsof hij voor een wereld van blindgeworden mannen schreef. [...] Dat werd een vreemde bladzijde proza, die Johan de meeste belangrijke van zijn uitvoerige beschrijvingen achtte” (127).

Wanneer Johan besluit een aantal van deze beschrijvingen op te sturen voor plaatsing in een maandblad, krijgt hij als reactie dat “zijn fijn geschrift” graag wordt aangenomen om geplaatst te worden. Men prijst zijn uitvoerige wijze van beschrijven met de woorden: “zuiver en zeldzaam” (114). Ook op school kreeg hij nooit opmerkingen op zijn taal, sterker nog hij muntte uit in zijn taalwerk (73). De leraar Frans spreekt lovend over Johans “bijzonder fijne woordenkeus” (49).

19 Andere voorbeelden van de wisseling van stemming vanwege de wisseling van het seizoen zijn onder anderen te vinden op pp. 37, 65, 66, 124 en 129.

Johan zelf hoopt dat hij zich zou kunnen ontwikkelen tot een “letterkundig kunstenaar” (115).

De stemmingen van Johan en de impressies die op hem afkomen zijn bepalend voor het feit of hij wel of geen proza schrijft. Zo zetten de indrukken van de werkelijkheid de taal in gang, en deze taal laat vervolgens weer indrukken achter bij de schrijver en de lezer. De momenten waarop hij zich gelukkig voelt en zijn gezondheid goed is, bevorderen dat hij

[...] weder de behoefte gevoelde, welke zo naamloos heerlijk was wanneer zij bevredigd werd, om zijn verfijnd proza te schrijven. Hij maakte dus beschrijvingen van: de molen en het huis; het water spiegelend in de zon; het lage land in de dag; het lage land gedurende het nachtlucht; de velden vol koolzaad en koren; gezicht van de stad Amsterdam in de avond; het licht-bloeiende dagen van de dag; een spelende jongen op de zonnige dijk met bloemen. (246)

Zoals wel blijkt, gaat het hier in het geheel niet om esthetisch uitzonderlijke voorwerpen. Het kan bijna niet alledaagser, al is dat wel een alledaagsheid die sensueel treft. De beschrijving waartoe ze Johan brengen, werkt twee kanten op: er wordt referentieel impressionistisch een werkelijkheid gevangen, maar de beschrijving daarvan heeft ook grote effecten op het personage: “Toen kreeg hij weer de behoefte van op een verzorgde wijze enkele goede bladzijden proza te schrijven. [...] Wanneer hij schreef was hij zeer ontroerd, zodat hij moeite had zijn hand te bedaren, zodat het handschrift onbewogen werd en geen ontroering verried” (114). In het werk *Nerveuse vertellingen* van De Haan, dat postuum is uitgegeven, lezen we in “Over de ervaringen van Hélénius Marie Golesco” hetzelfde met betrekking tot de ik-figuur: “Rillende van ontroering schreef ik dadelijk terug maar terwijl ‘k toch mijn letterschrift vasthield in sterke strakke fijne vormen” (55).²⁰

De intrinsieke relatie tussen taal en persoon of personage had De Haan al besproken in *Rechtskundige Significa*, waar hij spreekt over “physiologische beschouwingen en verklaring van de Taalverschijnselen”. Volgens De Haan meende Van Ginneken dat de taal en de stijl van een schrijver voor een groot deel te

20 Opvallend detail is dat in de roman *Pathologieën* de naam Hélénius Marie Golesco ook voorkomt, dit keer als een vriend van René, p. 136.

verklaren zijn uit “zijn lichamsvorm” (37). In “De romptoestanden” beschreef Van Ginneken “welke invloed onze verschillende romptoestanden uitoefenen op de taal” (1-15). Volgens Van Ginneken nam een nerveus of melancholiek persoon een “abdominaal of descentiestand” aan. Hij voegde hieraan toe dat een dergelijk temperament zeer sterk wisselt (6). In de uitgebreide noot die Van Ginneken gebruikt om dit toe te lichten staat een opmerking die ik relevant vind voor Johan in *Pathologieën* als hij van dergelijke personen meldt: “Les impressions se succèdent mobiles et ondoyantes. Ils vivent d’émotions et d’émotions fortes” (5). In accordantie hiermee, is Johan een nerveus type (Simons, *Pathologieën* 12), gevoelig voor zintuiglijke impressies en sterke emoties die hem op bepaalde momenten als golven overspoelen en zijn stemming zomaar kan doen omslaan. Zo lezen we: “Gedurende hun tweede les echter brak de sterke stemming van Johan ineens hard af. Hij werd slap en week-gevoelig, [...]” (37). Van Joop en Sam in *Pijpelijntjes* wordt niet gezegd dat zij nerveus zijn, maar desalniettemin zijn zij regelmatig onderhevig aan stemmingen die elkaar onverwachts kunnen opvolgen. De Haan weet die wisselingen treffend te vatten door middel van zijn taalgebruik. Zo lezen we bijvoorbeeld over Joop: “Tegen schemertijd hielden we even op en dronken thee. Mijn stemming was schemerteer [...]” (137). Het taalgebruik hier is niet alleen impressionistisch, een schemersituatie vangend, maar vangt ook een tere *stemming*.

Ondanks de lichamelijke geraaktheid tijdens het schrijven is het proza van Johan verfijnd en uitvoerig. Johan kiest zijn woorden zorgvuldig, alsof hij een kostbaar voorwerp, in dit geval de taal, in zijn handen heeft. Die bedachtzaamheid in de keuze van woorden vinden we ook terug in de beschrijving van zijn moeite om de waarheid te vertellen. De angst, de worsteling van Johan zit in de opbouw naar het ultieme moment waarop hij de waarheid over zijn homo-erotische gevoelens aan zijn vader wil vertellen. Intuïtief voelt hij dat hij voorzichtig moet zijn en tegelijkertijd is de behoefte om zijn vader deelgenoot te maken van zijn innerlijke strijd hoog (13). Het met zich meedragen van een geheim tast Johans gezondheid aan en zijn vader merkt dit. Tot viermaal toe lezen we dat Johan zijn vader vertelt dat hij een geheim heeft, maar dat hij dit niet kan delen.²¹ Ook lezen we de worsteling van Johan over de vraag of hij zijn vader moet verlaten om ergens anders te gaan wonen:

21 De Haan, cf. pp. 14, 19, 31 en 62.

Hij dacht na, zin voor zin, en woord voor woord, zo voorzichtig alsof hij schreef: ‘wanneer ik dat afschuwelijke gevoel voor mijn vader niet had, dan zouden wij samen volkomen gelukkig zijn, gelijk wij vroeger volkomen gelukkig waren. Maar nu ik dit gevoel zo heb, kunnen wij nooit meer gelukkig wezen’. (19)

Wanneer Johan uiteindelijk besluit zijn geheim aan zijn vader te vertellen doet hij dat op een uiterst bedachtzame en rustige manier: “Johan sprak langzaam, met die voorzichtig gevormde zinnen en zorgvuldig gekozen woorden waarmee hij zich van de anderen onderscheidde” (67). Het probleem van taal dat De Haan behandelde in *Rechtskundige Significa* doet zich hier voor in een alledaagse situatie, waarin de waarheid niet zomaar moet worden gesproken (thema van het volgende hoofdstuk), maar vooral *zuiver* moet worden gesproken. De taalbenadering die hier in het spel is, verschilt fundamenteel van de taalbenadering die impressionistisch is. Dan is het eerder of de taal, die gebruikt wordt om een impressie te geven, tevens het subject overweldigt.

De woordkunst van Joop in *Pijpelijntjes* en het zintuiglijk proza van Johan in *Pathologieën* zijn aan elkaar verwant, maar de vergelijkbare omgang met taal heeft wel een andere functie. Joop neemt de lezer met zijn taalgebruik (de combinatie van neologismen en volkstaal) mee in zijn rauwe en banale werkelijkheid, als een vorm van realisme. Bij Johan daarentegen is het eerder alsof hij vlucht uit de werkelijkheid en zich nestelt in een eigen wereld, weg van de lezer en anderen, troost vindend in zijn gedetailleerd proza. Deze beweging van Johan, het zich terugtrekken in zijn literaire ivoren toren, is als modernistisch aan te merken. De decadente en impressionistische kunstenaar, zoals Baudelaire, geeft zich over aan de impressies van de gelaagdheid van de grote stad en het heden, in een mengeling van afschuw en fascinatie tegelijkertijd.²² Maar veel modernistische kunstenaars, waaronder schrijvers als James Joyce, Marcel Proust, André Gide, William Faulkner en Virginia Woolf, beschrijven die wereld wel in detail maar mengen zich er niet in. Modernisten zijn elitair in hun experiment met taal en de weergave van perceptie. Zij zetten zich daarbij af tegen traditionele versvormen, narratieve technieken en generieke conventies, met als doel het zoeken naar nieuwe methoden

22 Meer over Baudelaire en hoe hij zich als dichter manifesteerde, zie: Walter Benjamin. *The Writer of Modern Life Essays on Charles Baudelaire*. ed. Michael W. Jennings. Harvard University Press, 2006.

van representatie passend bij een leven in een stedelijke, industriële en massagedomineerde tijd. De weergave van een werkelijkheid, die voor impressionisten nog centraal staat, verandert hier in de weergave van een *perceptie* van de werkelijkheid, dus hoe de werkelijkheid wordt gepercipieerd door het subject.

In overeenstemming hiermee kunnen we de figuur van Johan in *Pathologieën* lezen. Enerzijds trekt hij zich terug uit het openbare leven, zoals zijn school en de omgang met andere mensen, anderzijds reflecteert hij sterk op dat leven in zijn relaties met die wereld. Het is alsof hij zijn eigen leven en gevoelens constant onder een vergrootglas legt om ze zeer nauwkeurig te analyseren. Wat Johan daarbij doet is, volgens literatuurwetenschapper Hans Anten in zijn recensie van een van de belangrijkste studie over het modernisme van Douwe Fokkema en Elrud Ibsch: “observeren en reflecteren, [...] wikken en wegen, redeneren en argumenteren, [...]” (80).²³ De Oostenrijkse schrijver Hugo van Hofmannstal, geciteerd door James McFarlane in het hoofdstuk “The Mind of Modernism” in het boek *Modernism 1890-1930*, beschrijft dit proces als volgt:

Heute scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben... Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt. Reflexion oder Phantasie, Spiegelbild oder Traumbild. [...] modern ist die instinktmässige, fast somnambule Hingabe and Jede Offenbarung des Schönen, an einen Farbenakkord, eine funkelende Methaper, einde wundervolle Allegorie. (71)

De “instinktmässige Hingabe”, de instinctmatige weergave van schoonheid, is bij Johan sterk ontwikkeld, getuige zijn gedetailleerd proza dat verhaalt over de schoonheden die Johan om zich heen ziet en ervaart. Het instinctmatige speelt ook op het vlak van zijn persoonlijke zielenleven. Johan weet en onderkent zijn situatie (conform het hierboven genoemde “Reflexion”), bijvoorbeeld dat hij zich op glad ijs begeeft wanneer hij zijn vader over zijn gevoelens wil vertellen. Dat is het “Spiegelbild” waar Hofmannstadt over spreekt: Johans ware gezicht dat in de spiegel wordt weergegeven. Waar hij van droomt en over fantaseert (conform het

23 Hans Anten, “Douwe Fokkema en Elrud Ibsch, *Het Modernisme in de Europese letterkunde, Synthese stromingen en aspecten*”. Amsterdam, De Arbeidspers, 1984, pp. 80-82.

hierboven genoemde “Phantasie”) is een harmonieus samenzijn met zowel René als zijn vader: het ideale “Traumbild”.

Johan is de belichaming van een elitaire positie, die zowel naturalistisch als modernistisch kan worden geduid. Hij is naturalistisch als een kind van zijn milieu. Van Johan wordt verteld dat zijn vader en moeder uit een milieu van “uitmunten-de beschaving en levenswijze” kwamen, waar men “geen lichamelijke, verhar-dende arbeid” verrichtte (De Haan, *Pathologieën* 12). Johan is gewend om mooie en waardevolle voorwerpen om zich heen te hebben en dat maakt hem enigszins arrogant. Op school houdt Johan zich meestal afzijdig, omdat hij “zich nooit de gelijke van zovele jongens gevoelde” (27). Johan stelt hoge eisen aan zijn uiter-lijk en wanneer iemand in Johans ogen “onvoldoende gekleed” is, dan walgt hij daarvan (35). Bij een bezoek thuis aan één van zijn onderwijzers constateert Johan dat de kamer “kunstvoller was ingericht dan hij had verwacht. Johan had gedacht dat het hier beslist een kamer van kleine burgers zou wezen” (58). Wanneer zijn vader vraagt of Johan bezwaar heeft tegen een gezin als de familie Riemersma, antwoordt Johan “het zijn toch geen mensen die kamers verhuren aan iedereen die op een verhuurbordje afkomt?” (79). Bij de eerste ontmoeting schrijft de verteller over de kleding van mw. Riemersma: “De keus van haar klederen was eenvoudig, maar bijzonder voornaam. Johan was daarover zeer tevreden...” (94). Als ze later thuis zijn en zij zich heeft verkleed staat er geschreven: “Mevrouw kwam weder binnen, huiselijk gekleed, maar ook die mindere kleren droeg zij, gelijk Johan met volle vreugde bemerkte, op een nette manier” (96).

Daarnaast is Johan elitair modernistisch, omdat hij aan kunst veel waarde hecht, zich daar helemaal in kan verliezen en het ontbreken daarvan bijna niet kan verdragen. Dat brengt hem in niet alleen een elitaire, maar ook eenzame positie. Het modernistische *taal*gebruik, belichaamd in het experimenteren met de weer-gave van subjectieve perceptie is terug te vinden in zowel het zintuigelijk proza van Johan als de neologismen en de gekunstelde woordcombinaties van Joop: beiden proberen vanuit verschillende perspectieven de objecten, zoals het licht, de natuur, dingen en mensen uit hun omgeving, op een vernieuwende, moder-nistische en subjectieve wijze te beschrijven. Zo lezen we bijvoorbeeld hoe Joop het Leidseplein ziet en beschrijft:

mal-licht, schater-licht, de drukke tintellichtlachjes van de gloeilamp-
jes en de witte kousjes en de kalme bleekblauwe doodlach van de

boogbollen, die wit blauw-grijnzend schommelden in de wind. (De Haan, *Pijpelijntjes* 37)

en op de terugweg, datzelfde Leidseplein:

naar hatelijk-licht, schaterhatelijke licht en weer het bleekblauwe wiegen op de wind van de witte grijnsbollen (38).

Conform de verschuiving van de impressionistische focus op een externe subjectief waarneembare werkelijkheid naar de modernistische subjectieve perceptie daarvan, staan beschrijvingen van gedachten en gevoelens meer centraal. Bij Johan lezen we over een inwendige realisering van zijn subjectieve werkelijkheid:

Hij dacht op een middag bij de school: ‘wat zou René nu doen? Zou hij ongelukkig zijn?... hij schrijft geen brief’. Johan schrok van die gedachte, want zij was hem het bewijs dat hij zich weder met de belangen van René bezighield in het deel van zijn bestaan, dieper dan het bewuste weten. Zijn onafhankelijkheid was gebroken. Later begon Johan van René te dromen. Eerst waren deze dromen vaag van vorm, gehuld in kobaltpaars en goudachtig licht, zijnde dit de kleuren van de rivierschildering van Golesco. Het werden dromen van dood. Het donkere hoofd van René dreef in kobaltpaars water met een slangstreep van helder rood bloed. (De Haan, *Pathologieën* 197)

De gedachten van Johan verglijden hier door allerlei associaties, zoals de kleuren van de rivierschildering van Golesco, het schilderij dat hij eerder heeft gezien in het atelier van René (136-137). De impressies die Johan opdoet, werken als het ware naar binnen en gaan daarbij allerlei associaties aan.

Aan de hand van de vier kenmerken, te weten “referentialiteit”, “kunstmatigheid”, “arbitrariteit” en “subjectiviteit” heb ik een beeld geschetst van De Haans taalbenaderingen in *Pijpelijntjes* en *Pathologieën*. Die taalbenaderingen werken op basis van talige kenmerken van het realisme, zoals het weergeven van de werkelijkheid in volkstaal; het naturalisme, zoals het gebruik van woordkunst en neologisme om het banale en/of het lelijke te esthetiseren; het impressionisme, zoals het gebruik van zintuiglijk proza met oog voor detail; het decadentisme, zoals de

wisselvalligheid en tegenstrijdigheid in woordgebruik en als laatste het modernisme, met taal als middel om te experimenteren met de weergave van perceptie.

De taalbenaderingen corresponderen met thema's uit bovengenoemde literaire stromingen. Het weergeven van mensen uit lagere milieus in hun kenbare werkelijkheid is een kenmerk van het realisme. Het esthetiseren van het lelijke, het banale van de mens in de kenbare werkelijkheid is een element dat speelt bij de naturalisten. Het aspect van de representatie van subjectieve, zintuigelijke waarneming en ervaring vinden we vooral terug bij het impressionisme. Bij de decadenten is er sprake van het gevoel van *spleen* gecombineerd met de bizarre fascinatie voor grensoverschrijdend gedrag, wreedheid, vernedering, verval, pijn en fysieke aftakeling. Bij de modernisten tenslotte speelt de afzondering, het zich terugtrekken in een ivoren toren, een belangrijke rol om zich zo te kunnen wijden aan een kunstwerk.

De Haans verschillende taalbenaderingen in *Pijpelijntjes en Pathologieën* laten zien dat in het genre van de roman kenmerken uit verschillende stromingen naast elkaar kunnen voorkomen. De roman is namelijk niet gebonden aan strakke regels en feitelijkheden, zoals dit het geval is bij het genre van het proefschrift. De diverse taalbenaderingen worden gepersonifieerd door personages. Deze personages hoeven geen verlengstuk te zijn van de auteur – het genre laat het toe om personages op te voeren die heel uiteenlopende taalopvattingen hebben. De roman biedt zodoende ruimte om diverse taalbenaderingen tegenover elkaar uit te spelen.

Het is die diversiteit aan talige codes en vermenging van elementen uit diverse literaire stromingen in *Pijpelijntjes en Pathologieën*, die De Haans flexibele taalbenadering zo bijzonder maakt. Het zijn vooral de unieke gekunstelde woordencombinaties van De Haan die de aandacht op de schoonheid én de kunstzinnige mogelijkheden van de taal zelf richten. De taal als kunst is hier een opvallende tegenhanger voor zijn signifikante en De Haans stelling in zijn proefschrift *Rechtskundige Significa* dat het uitdrukkingsvermogen van de taal ontoereikend is. De Haans taalbenaderingen in *Pijpelijntjes en Pathologieën* laten zien dat de taal zoveel expressievermogen in zich draagt dat het verschillende stijlen kan vangen en daardoor ook verschillende leeshoudingen kan genereren.

In het volgende hoofdstuk zal ik een aspect van De Haans taal belichten dat hierboven al zijdelings werd aangekaart, namelijk het verlangen om door taal de waarheid te spreken. Dan zal blijken dat De Haan taal ook kan inzetten als een politiek en retorisch wapen dat de sociale werkelijkheid probeert te hervormen, in een literair-politieke worsteling met waarheid.

