

# De voorlopig (?) laatste ronde

Ook dit jaar hebben we twee scripties geselecteerd. Even trots als de twee winnaressen, Andrea Rádai en Martina Vitáčková, presenteert de redactie van AMOS de beste scripties van 2006. Zoals de titel van mijn inleidende stukje al zegt. Misschien is het de laatste keer dat we dit kunnen doen. De subsidie die het Prins Bernhard Cultuurfonds voor het scriptieproject ter beschikking heeft gesteld, is opgebruikt. Wij danken het fonds van harte voor de verleende steun. Zonder de middelen van het Prins Bernhard Cultuurfonds was dit project nooit tot stand gekomen. Maar toch: in de toekomst staan er geen financiële middelen meer ter beschikking om scripties via het web toegankelijk te maken. Dat zou het einde van AMOS-Scripties kunnen betekenen. Maar we zullen het met het bestuur van Comenius bespreken. Misschien is er een andere oplossing. Vandaar het vraagteken in de titel. Als er ook in 2007 scripties zullen worden gepubliceerd, zullen we dat tijdig laten weten.

De redactie van AMOS

Rádai Andrea

**De receptie van Hermans Heijermans'  
toneelstukken  
in de eerste helft van de twintigste eeuw  
in Boedapest**

## INHOUD

### I. Inleiding

### II. Heijermans in Nederland

#### 2. 1. Korte biografie

#### 2. 2. Heijermans' receptie in Nederland

### III. Heijermans in Hongarije

#### III/1. Context van een receptie

#### III/2. *Op hoop van zegen*

##### 3. 2. 1. Inleiding 3. 2. 2. *Op hoop van zegen* in Nederland

##### 3. 2. 3. *Op hoop van zegen* in Hongarije

##### 3. 2. 3. 1. Berlijns Deutsches Theater: Die Hoffnung, 6 juni 1902 (Vígshínház)

##### 3. 2. 3. 2. Berlijns Deutsches Theater: Die Hoffnung, 22 april 1903 (Vígshínház)

##### 3. 2. 3. 3. Thália Társaság: Remény, 25 maart 1906.

##### 3. 2. 3. 4. Nemzeti Színház: Remény, 11 juni 1909.

##### 3. 2. 3. 5. Nemzeti Színház: Remény, 17 mei 1918 (reprise)

##### 3. 2. 3. 6. Új Színház: Remény, 27 november 1930

##### 3. 2. 3. 7. Samenvatting, vergelijking met Nederlandse receptie

##### 3. 2. 3. 8. Paar woorden over de buitenlandse receptie van *Op hoop van zegen*

#### III/3. *Ghetto*

##### 3. 3. 1. *Ghetto* in Nederland

##### 3. 3. 2. *Gettó* in Hongarije: Király Színház, 10 december 1903

#### III/4. *Ora et labora*

##### 3. 4. 1. *Ora et labora* in Nederland

##### 3. 4. 2. *Péncz (Ora et labora)* in Hongarije: Budai Színkör, 22 juli 1904

#### III/5. *De Meid*

3. 5. 1. *De Meid* in Nederland

3. 5. 2. *De Meid (Mari)* in Hongarije: Új Színpad, 20 maart 1912.

III/6. *Feest*

3. 6. 1. *Feest* in Nederland

3. 6. 2. *Feest (Szabadulás)* in Hongarije: Kolozsvár, 8 mei 1912

III/7. *Het Zevende Gebod*

3. 7. 1. *Het Zevende Gebod* in Nederland

3. 7. 2. *Het Zevende Gebod (Latte, VII. parancsolat)* in Hongarije: Várszínház, 19 oktober 1919 en Madách Színház, 7 januari 1920.

IV. Samenvatting en conclusies

Bibliografie

Geciteerde kritieken

Appendix

## I. Introductie

De titel van deze scriptie, *De receptie van Hermans Heijermans' toneelstukken in de eerste helft van de twintigste eeuw in Boedapest*, behoeft uitleg in meerdere opzichten. Ten eerste werd deze periode gekozen omdat Heijermans in die tijd het beroemdst was. Na de Tweede Wereldoorlog (en de grote veranderingen in de dramatische kunst, de opkomst van het absurde drama) is hij relatief vergeten geraakt, tenminste in Hongarije.

Ten tweede is het receptie-onderzoek beperkt tot de regio van Boedapest – hoewel het zeker is dat de stukken van Heijermans ook op het platteland werden opgevoerd<sup>[i]</sup> – omdat het onderzoek van alle voorstellingen in het gehele Hongaarse taalgebied het kader van een scriptie te boven zou gaan. Bovendien zijn veel gegevens alleen te raadplegen in lokale archieven.

Het laatste deel van de titel, ‘receptie’ roept moeilijkere kwesties op. Omdat het onderzoek over het verleden gaat, zijn er geen echte ontvangers tot wie wij ons met bijvoorbeeld een vragenlijst over de meningen van de gegeven literaire of dramatische werken zouden kunnen wenden. Wat voor de onderzoeker blijft, zijn de meningsuitingen van vakmensen, de kritieken. Daarnaast zijn er wat meer gegevens die behulpzaam kunnen zijn: hoeveel keer een voorstelling kon worden gezien of in welk soort theater de stukken van de toneelschrijver werden opgevoerd. Desondanks is er weinig verschil tussen de literaire en theatrale receptie van een toneelstuk uit die tijd (en daarom worden de uitdrukkingen *literaire* en *theatrale receptie* hier soms als synoniemen gebruikt). Een voorstelling werd beschouwd als de authentieke opvoering van een dramatische tekst, dus de nadruk viel op de tekst als een literair werk<sup>[ii]</sup>. Vandaar dat de toneelkritieken ook een literair karakter hadden<sup>[iii]</sup>: ze gingen zelden over de voorstelling of over de details van de encenering. De meeste kritieken bevatten de beschrijving van het plot, eventueel ook van de structuur van het drama en de criticus zijn beoordeling van het gegeven stuk en tot slot een paar clichématige zinnen over de prestaties van de acteurs. Het was zelfs ongebruikelijk de regie te noemen. Af en toe kunnen wij dat zien bij critici als Ignotus en Sándor Hevesi<sup>[iv]</sup>. Zelfs als de kritieken over de voorstelling gaan, ging het over “prescriptions for performance deduced from the readings of the text<sup>[v]</sup>”; of de voorstelling dezelfde betekenis had als de tekst.

In het volgende hoofdstuk volgt een korte biografie van Herman Heijermans. Daarna volgt een schets van de discussie van Heijermans' receptie in Nederland waarin de volgende vragen centraal staan: wat waren de hoofdrichtingen van Heijermans' interpretatie onder zijn tijdgenoten? Waren er initiatieven voor afwijkende interpretatie-strategiën? Wat is er met de interpretatie van Heijermans werken gebeurd sinds de dood van de schrijver? Deze vragen zullen belangrijk zijn in de vergelijking van Heijermans Nederlandse en Hongaarse receptie. Het tweede is onder andere het onderwerp van het volgende hoofdstuk. Hier worden de voorstellingen van Heijermans' stukken in chronologische volgorde één voor één bestudeerd (behalve de zes voorstellingen van *Op Hoop van Zegen*, waarbij het veel interessanter zou zijn als zij achter elkaar geobserveerd zouden worden). De bestudering is gebaseerd op de volgende structuur: eerst staat er een korte beschrijving van het dramaplot en dan volgt een samenvatting over de Nederlandse receptie van het gegeven stuk. Het theater waar de Hongaarse voorstelling plaatsvond en andere omstandigheden van de opvoering worden ook beschreven. Daarna worden de kritieken die over de voorstellingen verschenen geanalyseerd.

De kritieken zijn op de volgende manier opgezocht: ik heb de rond de premieres verschenen exemplaren van de twaalf meest belangrijke dagbladen met theaterrubriek doorgelezen

(namelijk Budapest, Budapesti Hírlap, Egyetértés, Népszava, Pesti Napló, Az Újság, Független Magyarország, Magyar Hírlap, A Nap, Pesti Hírlap, A Polgár, Világ[vi]). Daarbij was het een beetje problematisch dat veel van deze dagbladen niet verschenen rond de Eerste Wereldoorlog (dit heeft betrekking op twee opvoeringen). Op zoek naar diepgaandere artikelen heb ik alle theatertijdschriften rond Heijermans' premières bekeken[vii] waarvan het resultaat voor mij in meerdere opzichten verrassend was. Ten eerste bestonden in die tijd weinig theatertijdschriften van hoog niveau[viii]; de meeste ervan bevatten de speellijst en rolverdeling van de stukken en nog wat interviews, korte berichten, roddels, et cetera. Ten tweede verschilden de gevonden kritieken niet van de kritieken van de dagbladen of beter gezegd, zij waren zeldzaam diepgaander. Ten slotte zijn er bijna geen tijdschriften die lang bestonden; het grootste gedeelte hield het maar een paar maanden uit. De citaten uit de Hongaarse recensies zijn mijn vertalingen; soms, als enkele uitdrukkingen onvertaalbaar zijn, worden de citaten ook in het Hongaars gegeven.

De meningen in de Hongaarse kritieken worden daarna vergeleken met de Nederlandse receptie en, als het mogelijk is, met de receptie van Heijermans' stukken in andere landen naast Nederland en Hongarije. In het laatste hoofdstuk probeer ik het algemene beeld over Heijermans in Hongarije te schetsen en tot conclusies te komen.

De scriptie richt zich vooral op recensies die rond de premieres van Heijermans' stukken verschenen. Gezien de scriptie een receptie-onderzoek is, analyseer of beoordeel ik de drama's niet. Het was evenmin de bedoeling nieuwe lezingen van hen op te zoeken. Ik reflecteer niet op de Hongaarse vertaling van Heijermans' werken en de stukken als boeken. De scriptie gaat ook niet over Heijermans' ander soort werken, romans en novellen[ix]; dit zou het kader van een scriptie te boven gaan.

Uit de kritieken en enkele artikels die in het algemeen over de schrijver gaan, probeer ik een beeld te krijgen van Heijermans' receptie als toneelshrijver in Hongarije.

[i] Er is bijvoorbeeld een verwijzing naar een Heijermans-voorstelling in Kolozsvár in een brief van Margit Kaffka (Margit KAFFKA, K. M. levele Fenyőhöz = *Feljegyzések és levelek a Nyugatról*, Erzsébet VEZÉR (red.), Akadémiai Kiadó: Budapest, 1974. 399) en György Székely vermeldt ook een stuk van Heijermans in Kassa (György SZÉKELY, *Színházi élet a forradalmak idején* = Tamás GAJDÓ (red.), *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Akadémiai Kiadó: Budapest, 2001. 863-893. 882.

[ii] Cf. Hans-Thies LEHMAN, *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main, 2005. Volgens Lehmann werd het theater voor de jaren vijftig beheerd door "Sprachdrama", d.w.z. de "opvoering van de dramatekst". Tegenwoordig, in de "Postdramatisches Theater" is het voorstelbaar dat een "slecht" toneelstuk tot een heel goede voorstelling leidt dankzij van de creatieve interpretatie van de regie, dramaturg, costumier, enz.

[iii] Anna LÁSZLÓ, *Hevesi Sándor*. Gondolat: Budapest, 1973. 15.

[iv] László GEROLD, *A századvég és a századelő színikritikája* = Tamás GAJDÓ (red.), *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Akadémiai Kiadó: Budapest, 2001. 809-863, 840.

[5] Henk GRAS, Harry van VLIET, *Paradise Lost nor Regained. Social Composition of Theatre Audiences in the Long Nineteenth Century* = H. G. *Syllabus. Sociale Geschiedenis van het Theater. (Cursuscode: 200500243.)* 123-158. Verscheen ook in: *Journal of Social History*, 2004, 471-512. 186

[vi] natuurlijk moeten wij er rekening mee houden dat de beoordeling van een recensie afhangt van de politieke instelling van de dagblad.

[vii] op grond van Éva LAKATOS, *A magyar színházi folyóiratok bibliográfiája (1778-1948)*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet: Budapest, 1993.

[viii] de eerste poging tot een echt theatertijdschrift van hoog niveau is waarschijnlijk Artúr Bárdos' *Színháti Szemle* uit 1910 (!) (Tamás GAJDÓ, *Bárdos Artúr és az Új Színház = Színháztudományi Szemle* 25, 1988, 144-197. 146.) maar dit overleefde maar een paar maanden.

[ix] Ofschoon er veel verschenen – om er een paar te noemen: de novelle *A leány* [‘Het meisje’] = *Népszava*, 27 maart 1906., en de roman *A vörös kalóz*, (vert. Mihály BALLA), Budapest, Atheneum, 1913.

## II. Heijermans in Nederland

### 2. 1. Korte biografie

Herman Heijermans is geboren te Rotterdam in 1864. Hij groeide op in een liberaal joods gezin. Na zijn schooljaren werd hij kantoorbediende en later slot hij zich bij zijn broers handel aan. De handel ging failliet en Heijermans besloot van zijn pen te gaan leven. Eerder had hij al schetsjes geschreven die in *Het Zondagsblad* verschenen. In 1892 vertrok hij naar Amsterdam waar hij toneelrecensent werd bij de *Telegraaf*. Daarin en in het *Algemeen Handelsblad* publiceerde hij zijn eerste columns onder het pseudoniem Falkland.

Hij debuteerde met zijn toneelstuk *Dora Kremer* in 1893. Hij had eerst succes met *Ahasverus* (1894) dat ook in Parijs door Antoine's gezelschap werd opgevoerd. Hij sloot zich in 1897 aan bij de SDAP en vanaf die tijd schreef hij vooral toneelstukken met socialistisch-realistische thematiek. Via Ternooy Apèl raakte Heijermans als toneelschrijver verbonden aan de Nederlandsche Tooneelvereniging die zijn stukken opvoerde. In 1897 richtte hij zijn eigen tijdschrift op, *De Jonge Gids*, 'tijdschrift gewijd aan letteren en politiek' dat vijf jaargangen bereikte. Heijermans werd ook redacteur van *De Nieuwe Tijd*. In 1907 verhuisde hij naar Berlijn omdat Nederland nog niet aangesloten was bij de Berner Conventie waardoor zijn auteursrechten niet werden gerespecteerd buiten Nederland. Toen was hij al een gehuldigde schrijver en onder zijn Berlijnse kennissen waren grote namen zoals Max Halbe, Paul Lindau, Hauptmann, Hofmannsthal, Wedeking en Thomas Mann. In Berlijn bleef hij toneelstukken, recensies en columns schrijven voor verschillende Duitse kranten.

In 1911 sloot Nederland zich aan bij de Berner Conventie en ging de Nederlandsche Tooneelvereniging failliet. Dus keerde Heijermans naar Amsterdam terug. Hij richtte het gezelschap opnieuw op en werd er directeur van. Tot zijn dood bleef hij bij het gezelschap en probeerde de financiële problemen op te lossen. Hij overleedt in Zandvoort in 1924.

Heijermans debuteerde in 1892 met de roman *Trinette* waarin hij de gevallen vrouw afbeeldde. In 1893 kwam zijn eerste toneelstuk (*Dora Kremer*) uit, dat te veel denken deed aan Ibsens *Nora* deed en een fiasco werd. Hij had meer succes met *Ahasverus* dat onder het pseudoniem Ivan Jelakowitsch verscheen (Heijermans maakte zijn echte naam pas bekend na de eerste reacties van de kritiek). Het stuk werd door de kritiek geprezen en het werd zelfs in Parijs opgevoerd. Heijermans reisde zelf ook naar Parijs en kwam onder de indruk van het symbolisme en schreef in die geest het prozagedicht *Fleo* (1894). Hij werd heen en weer geslingerd tussen symbolisme en naturalisme tot hij zich in 1897 bij de SDAP aansloot. Al vanaf 1894 schreef hij schetsen voor *De Telegraaf* en later voor het *Algemeen Dagblad* onder het pseudoniem Samuel Falkland. Deze amusante, snedige schetsen waren enorm populair in Nederland maar wereldberoemd werd hij met zijn sociaal geëngageerde toneelstukken, vooral met *Op hoop van zegen* (1900). Ofschoon veel werken van Heijermans onder de invloed van Ibsen en Hauptmann zijn geboren, staat hij dichterbij Tjechov wat de dramatische structuur betreft. Bij hen valt de nadruk op de uitbeelding van een situatie en het milieu. Heijermans zijn werken waren ook bijzonder vanwege hun taal: de schrijver gebruikte de taal, vaak de spreektaal of bepaalde dialecten, om de personages te karakteriseren. Onder zijn thematiek bleef het leven van arbeiders nog lang belangrijk; *Op hoop van zegen* ging over de vissers, *Ora et labora* (1901) over veenarbeiders, *Glück Auf!* (1911) over mijnwerkers. Zijn thematiek bevatte ook de kleine burgerij (*Schakels*, 1917; *De Opgaande Zon*, 1908; en de gedenkwaardig *Eva Bonheur*, 1916), de positie van vrouwen en de bekrompen



huwelijksmoraal (*Het Zevende Gebod, Allerzeielen*, 1906) en het jodendom (*Ahasverus en Ghetto*, 1898).

Vooraf in zijn latere schrijverschap experimenteerde Heijermans steeds meer met het expressionistische toneel; en hij werd zelfs beïnvloed door de impressionistische woordbeelding van de Tachtigers. *Uitkomst* (1907) heeft een sprookjesachtige sfeer waarin een bedrijf een droom afbeeldt. *De Schoone Slaapster* (1909), zelf een sprookje, bevat een soort panteïstische-religieuze filosofie en de *Dageraad* (1921), vanwege haar scheppingsthematiek, kan als een ars poetica beschouwd worden. Enkele toneelstukken van Heijermans, zoals het sprookjesachtige *De Grootte vlucht* (1908) en *De Wijze Kater* (1917) hebben een heel satirische toon.

Heijermans schreef ook enkele romans; waarin de impressionistische stijl zelfs in grotere mate beheerst. De *Diamantstad* (1904) speelt in het Amsterdamse ghetto. *Droomkoninkje* (1924) toont een andere kant van de Heijermans die ontroerend verhalen over en voor kinderen schreef.

## 2. 2. Heijermans' receptie in Nederland

De beoordeling van Heijermans levenswerk is vol tegenstrijdigheden. Enerzijds was hij wereldberoemd en werden zijn stukken ooit opgevoerd van in New York tot in Tokio. Volgens Willem Putman is Heijermans de "enige werkelijk grote toneelschrijver" van de Nederlandstalige literatuur<sup>[i]</sup> (dat wil zeggen dat hij Heijermans boven Vondel en Hooft plaatste). Anderzijds werd hij na zijn dood buiten Nederland relatief snel vergeten of werd hij als epigoon van Hauptmann en Ibsen beschouwd<sup>[ii]</sup>.

De erkenning van Heijermans' werk was nooit eensgezind, ook niet tijdens zijn leven of onder zijn landgenoten. De debatten begonnen al met de recensies van zijn eerste toneelstukken. Volgens Louis Heijermans hebben de critici Heijermans nooit vergeven dat hij hen belachelijk heeft gemaakt met het pseudoniem Ivan Jelakowitsch<sup>[iii]</sup> (de critici hebben Jelakowitsch de hemel in geprezen als een nieuw Russisch talent). Bovendien bleef Heijermans de Nederlandse toneelcritici hekelen, onder andere met de volgende meningsuiting: "niet één procent van deze lessenuitdelende en voor alwijzen poserende weet het practisch onderscheid tussen de literatuur (...) en het toneel"<sup>[iv]</sup>. Uit de latere vakliteratuur blijkt inderdaad dat de critici voortdurend een afkeer voor hem voelden. Het is overal gemerkelijk dat de critici nooit tevreden waren met Heijermans, ook niet na zijn succes in het buitenland<sup>[v]</sup>.

Het belangrijkste meningverschil ging altijd over "hoe 'socialistisch' zijn drama's gezien moeten worden"<sup>[vi]</sup>. De epitheta 'naturalist' en 'socialist' worden door Heijermans' tijdgenoten zowel als eerbetoon als verwijt gebruikt. Nochtans waren zijn stukken niet tendentius genoeg voor de socialisten want Heijermans' werken gaven geen hoop op een betere toekomst en ze waren alle in meer of mindere mate te fatalistisch<sup>[vii]</sup>. Er was ook een tendens dat als men Heijermans waardeerde, men zijn socialisme probeerde te "verontschuldigen" of toevoegde, dat de schrijver ook *andere* verdiensten had. Volgens J. F. Ankersmit "zou hij toch nooit meer dan een bijzonder goede journalist geweest zijn" als hij in zijn diepste binnenste niet een "grote kind" was gebleven<sup>[viii]</sup>. Ankersmit verwijst hiermee naar de beschrijving van mooie kinderbeelden, zoals Jan uit de *Uitkomst*. Frans Coenen noemt

de humoristische kant van Heijermans' schrijverschap: hij was een "dichter, die, los van bewuste tendenz, de mensen niet zonder humor beelde in hun onuitroeibare laagheid en egoïsme"[\[ix\]](#).

De interpretatie van Heijermans' werken wordt ook na zijn dood beheerst door de vraag of zij "te socialistisch" waren of niet. De interpreters die deze kwestie als uitgangspunt nemen, moeten nog een ander probleem behandelen: of de thematiek van Heijermans' werken ouderwets is geworden vanwege (of ondanks) hun socialistische propaganda. G. Karsten vroeg zich al in 1934 af of sommige vraagstukken die de schrijver had behandeld nog steeds actueel zijn[\[x\]](#). Heijermans' latere monografieschrijvers blijven narratieven gebruiken die de lezers ervan proberen te overtuigen dat het de moeite waard is om zijn werken te blijven lezen en opvoeren. Seymour Flaxman lost de tegenstrijdigheden op door te zeggen dat "...like most truly great writers, he does not fit neatly within the narrow confines of this or that literary movement"[\[xi\]](#). Op de herdenking van Heijermans' honderdjarige geboorte vraagt J. de Kadt zich af of *Op hoop van zegen* de jongere generatie aanspreekt[\[xii\]](#). Hij besluit zijn toespraak met de conclusie dat Heijermans een "belangrijke toneelschrijver" is, "die men (...) zal moeten blijven opvoeren, omdat het voor de continuïteit van onze cultuur onmisbaar is"[\[xiii\]](#). C. A. Schilp heeft geen twijfels over de blijvende waarde van Heijermans' stukken, volgens hem zijn zij "allerminst antiquiteiten"[\[xiv\]](#). E. de Jong noemt Heijermans "een dramatische vernieuwer op internationaal niveau"[\[xv\]](#), "voorloper van de moderne kunst"[\[xvi\]](#). Hij beschouwt zijn toneelstukken als statische drama's waarin het gebrek aan handeling bestaat *ter wille* van de schrijver.

Dus we zouden kunnen zeggen dat de vakliteratuur Herman Heijermans probeert te "rehabiliteren" tegen meningen volgens welke de thematiek van Heijermans ouderwets is en daardoor de schrijver uit de canon verdwenen is. We moeten niet vergeten dat die mening aan een oudere traditie van het lezen verbonden is. Deze traditie beoordeelt literaire werken ten opzichte van de werkelijkheid en neemt aan dat bijvoorbeeld *Op hoop van zegen* ouderwets is omdat er geen "drijvende doodkisten" meer zijn of de ellende waarover een werk gaat niet meer bestaat[\[xvii\]](#). Bovendien worden literaire werken van een schrijver door deze traditie beschouwd als een middel (bijvoorbeeld om sociale rechtvaardigheid te bereiken) en niet als een doel. Dus hiermee wordt de interpretatie beperkt tot de intentie van de schrijver[\[xviii\]](#).

Dit gebeurt heel vaak met schrijvers die ooit naturalistisch of realistisch zijn genoemd; uit de Hongaarse literatuur is Zsigmond Móricz een goed voorbeeld. Péter Esterházy schreef dat hij "door de tijd geplunderd is", want "het leven waarover Móricz schrijft, kennen wij niet"[\[xix\]](#). Niettemin is het waar dat er pogingen zijn vanaf de jaren negentig om Zsigmond Móricz te rehabiliteren. Volgens deze tendensen is niet de thematiek van de schrijver ouderwets, maar de strategieën van de lezers waarmee Móricz wordt benaderd. Deze pogingen zoeken een ook heden ten dage geldende interpretatie en plaatsen andere werken van de schrijver op de voorgrond, namelijk in plaats van *Rokonok* de romans *Sárarany*[\[xx\]](#), *Az isten háta mögött*[\[xxi\]](#) en *Áracska*[\[xxii\]](#).

Eigenlijk probeerden bovengenoemde monografieën van Heijermans ook verschillende en nieuwe lezersstrategieën te vinden, maar het probleem is dat zij voor de voor onze tijd bepalende lezersstrategieën zijn geschreven en veel nadruk leggen op de intentie van de schrijver (dus op de vraag of de werken socialistisch bedoeld waren of niet). E. de Jong, die misschien het verst gaat om nieuwe interpretaties van Heijermans' werken te vinden, schrijft bijvoorbeeld: "Heijermans heeft er alleen mee willen zeggen: dat is nu mogelijk in de maatschappij"[\[xxiii\]](#).

Er is nog een ding toe te voegen aan Heijermans' receptie na zijn dood. Wij moeten niet vergeten dat de receptie van toneelstukken tegenwoordig niet alleen uit de literaire receptie bestaat. In tegenstelling tot de eerste helft van de twintigste eeuw kunnen wij steeds minder spreken van de receptie van dramatische teksten. In het theater van de regisseur of in de tijd van postdramatisch theater wordt het succes van een voorstelling door veel meer factoren bepaald[xxiv] dan alleen door het toneelstuk op zich. Daarnaast is de rol van dramaturgen ook groter: zij kunnen de tekst van een toneelstuk heel vrij behandelen. Dit kan eindeloze mogelijkheden in de hand van de regisseur leggen en kan dus ruimte geven aan interpretaties waarvoor het hedendaagse publiek belangstelling heeft. Dat theatermakers deze mogelijkheden gebruiken en dat de Nederlandse toeschouwers nog steeds in Heijermans' werken geïnteresseerd zijn, kan gezien worden aan het feit dat zijn werken ook tegenwoordig nog vaak worden opgevoerd[xxv].

[i] Willem PUTMAN, *Toneel na Ibsen*. Antwerpen, 1936. 10.

[ii] Volgens Lukács ook: György LUKÁCS, *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető: Budapest, 1978 (19111). 22.

[iii] L. HEIJERMANS, De ontwikkelingsjaren van de schrijver Herman Heijermans = *De Socialistische Gids*, 1934, 769-777. 774.

[iv] geciteerd door B. HUNNINGHER, *Een eeuw Nederlandse Toneel*. Amsterdam, 1949. 17.

[v] “Daarnaast staat de typisch Nederlandse eigenaardigheid dat men bij voorbaat het werk van eigen land- en tijdgenoten wantrouwt” (C. A. SCHILP, *Herman Heijermans*. Moussault Uitgeverij NV: Amsterdam, 1967. 17); “De Pers in haar geheel heeft nauwelijks verschil gemaakt tussen Heijermans' beste werk en zijn minder goede werk, en toch was dit verschil essentieel” (Frans MIJNSSEN, Herman Heijermans = *Geschenk 1933. Herinneringen aan Nederlandsche schrijfsters en schrijvers*. 90); “Niemand deed een serieuze poging om zijn werk te plaatsen tussen dat van Ibsen, Hauptmann, Shaw, de groten waar hij zich nu mee mocht meten, niemand sprak zelfs maar bewondering uit voor de ongehoorde doorbraak die hij maakte” (Hans GOEDKOOPE, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*. Arbeidpers: Amsterdam, 1996. 244).

[vi] L. TIBBE, *Vier kunstdebatten omstreeks 1900* Veenman Drukkers BV: Nijmegen, 2000. 99.

[vii] L. TIBBE, *Op. cit.*, 100.

[viii] J.F. ANKERSMIT, In memoriam Herman Heijermans' = *De Socialistische Gids*, 1924, 1025-9. 1026.

[ix] Frans COENEN, Herman Heijermans = *Groot-Nederland*, 1924, 561-563. 563.

[x] G. KARSTEN, Herman Heijermans, novellist, romancier, dramaturg, Amsterdam, 1934. 7.

[xi] Seymour L. FLAXMAN, *Herman Heijermans and his drama's*. Martinus Nijhoof: Den Haag, 1954. 13.

[xii] J. de KADT, Denkend aan Heijermans... = *Tirade*, 1964, 695-715. 714.

[xiii] J. de KADT, *Op. cit.* 715.

[xiv] C. A. SCHILP, *Herman Heijermans*. Moussault Uitgeverij NV: Amsterdam, 1967. 18.

[xv] E. de JONG, Herman Heijermans en de vernieuwing van het Nederlandse drama.: J. B. Wolters: Groningen, 1967. 129

[xvi] Ibid.

[xvii] Om niet te spreken van het feit dat er ook contemporaine literaire werken zijn die over de ellende van de laagste klassen gaat en die toch belangstelling wekken (cf. de werken van Sándor Tar, of als het over toneel gaat de werken van Zoltán Egressy of Béla Pintér).

[xviii] Het is interessant om op te merken dat Heijermans zelf bewust was van het feit dat de schrijver van alle tijden met zijn maatschappij (en maatschappelijke problemen) verbonden is, aldus kan dit een verandering in de interpretatie van de schrijvers werken veroorzaken: "Zijn [Shakespeares] geweldige tendenz, zijn zwaarstappende, eenigszins ruwe tendenz is ons bij de meeste vertooningen eene ergernis en toch weer geen ergernis omdat wij elke tendenz naar zijn tijd beoordelen" (Herman HEIJERMANS, *Varia*. Socialistische tendenz = *De Nieuwe Tijd* 1904, 374-376. 375).

[xix] Péter ESTERHÁZY, Utószó, szó, szó = P. E., *Írások*, Magvető: Budapest, 1994. 179-186. 183.

[xx] István MARGÓCSY, Sárarany = István SZABÓ B. (red.), *A magvető nyomában – Móricz Zsigmondról*, Anonymus Kiadó: Budapest, 1993. 17-23. De auteur benadrukt de mythisch motieven en het aanpassen van indirecte rede.

[xxi] Ernő KULCSÁR SZABÓ, Beszédaktus, szerepkör, irónia = *Op. cit.* 24-52.

[xxii] Péter BALASSA, Miért a zsoldár? Az Árvácska újraolvasásához = *A kifosztott Móricz? Móricz műveinek új értelmezéséhez*, György FENYŐ D. (red.) Krónika Nova: Budapest, 2001. 22-32.

[xxiii] E. de JONG, *Op. cit.* 56.

[xxiv] Hiermee wil ik niet zeggen dat het succes van een voorstelling eerder alleen door de tekst bepaald was; niettemin lijkt het uit de kritieken dat mensen minder bewust waren van andere factoren. Bovendien hadden de theatermakers minder vrijheid.

[xxv] zie de database van het Nederlandse Theater Instituut: [www.tin.nl](http://www.tin.nl)

### III. Heijermans in Hongarije

#### III/1. Context van een receptie

Een van de belangrijkste aspecten van dit onderzoek is de vraag waar Heijermans' receptie zich situeert binnen de receptie van Nederlandse literatuur in Hongarije. Anders gezegd: werd Heijermans in de eerste plaats als een Nederlandse schrijver beschouwd of werd hij bekeken vanuit de tendensen van de wereldliteratuur? Om hierop een goed antwoord te geven, is het noodzakelijk om een kort overzicht te geven van de algemene receptie van de Nederlandse literatuur in de eerste helft van de twintigste eeuw in Hongarije.

In het algemeen kunnen wij zeggen dat de belangstelling voor Nederlandse literatuur niet zo systematisch was als tegenwoordig, nu de rol van culturele diplomatie in de Europese Unie steeds belangrijker aan het worden is. Volgens István Bernáth vond er voor de eerste keer een synthese van culturele betrekkingen tussen Hongarije en Noord-West Europa plaats in de eerste helft van de 17de eeuw [\[i\]](#). Antal Sivirsky noemt in zijn boeken over Hongaarse-Nederlandse betrekkingen [\[ii\]](#) de eeuwwisseling ook een belangrijke periode, maar die tijd was slechts een ouverture van de culturele contacten.

De literaire kijk van deze tijd in Hongarije, maar vooral aan het begin van de eeuw, werd gevormd door een gevoel van achterlijkheid. Literatoren eisten vertalingen van hoog niveau en het verbreiden van perspectieven in verhouding tot de nieuwe tendensen in de wereldliteratuur. Desondanks had de uitdrukking 'wereldliteratuur' een andere betekenis: de verzameling van eeuwige werken die in de "grote" talen waren geschreven [\[iii\]](#). In dit opzicht leek de vertaling van de literaire werken van kleinere naties zoals Nederland ook bijna een luxe te zijn [\[iv\]](#). Niettemin is er een belangrijke factor: de culturele prestatie van de Duitsers was een voorbeeld om na te volgen en er werden veel Nederlandse werken in het Duits vertaald [\[v\]](#). Bovendien zijn Heijermans' werken door Duitse gezelschappen van Otto Brahm en Max Reinhardt opgevoerd, wiens namen ook toonaangevend waren. Dus wat bekend werd van de Nederlandse literatuur in Hongarije was vaak door een soort filter vanuit Duitsland gekomen.

Daarnaast werden de culturele contacten nog steeds door persoonlijke betrekkingen gedomineerd (en niet, bijvoorbeeld, door culturele instituten of door evenementen zoals festivals). Dit geldt ook voor de werkzaamheden van Zsigmond Nagy. Hij was persoonlijk betrokken bij de Nederlandse literatuur door zijn vriendschap met het echtpaar Beets: Adriaan Beets (Nicolas Beets of Hildebrands zoon) en Helbertine Anna Cornelia Beets-Damsté die als de specialist van de Hongaarse cultuur werd beschouwd in Nederland. Nagy was de schrijver van het Nederlandse gedeelte van Gusztáv Heinrichs *Egyetemes irodalomtörténet* ['Een geschiedenis van de wereldliteratuur'] [\[vi\]](#), een werk dat in hetzelfde jaar ook in een aparte bundel verscheen. Tegelijk is deze literatuurgeschiedenis minder betrouwbaar, want het is met subjectiviteit [\[vii\]](#) en de persoonlijke belangstelling van de Nagy bepaald. Uit zijn oogpunt is naturalisme bijvoorbeeld (welke overigens wordt verbonden aan de Jugendstil (!)) een immorele stroming [\[viii\]](#). Het is niet nodig om in detail te treden over wat de consequenties van deze uiting voor de beschouwing van Heijermans waren.

Károly Szalay was een andere belangrijke figuur in de Nederlandse-Hongaarse culturele betrekkingen van die tijd. Hij publiceerde een bloemlezing van Nederlandse en Vlaamse poëzie [\[ix\]](#). Hij was, net zoals Zsigmond Nagy, een vriend van de familie Beets en achtte het zijn plicht de Nederlandse literatuur in Hongarije bekend te maken. Deze betrokkenheid laat

de antologie niet onaangeroerd: stromingen die bijvoorbeeld ver van de literaire beschouwing van Nicolas Beets staan, werden door Szalay verwaarloosd[x]. Bovendien karakteriseert hij Nederlandse poëzie als gedichten zonder “moedige fantasie”, “aangrijpende stemmingen” en als gedichten die over “de natuur en de idyllische beelden van het burgerlijke leven gaan”[xi]. Deze karakterisering laat de niet-burgerlijke stromingen van Nederlandse poëzie buiten beschouwing. Szalays mening verried nog meer van zijn conservativisme: volgens hem bleef de Nederlandse bevolking vrij van de overdrijvingen van de verschillende “ismen”, want de Nederlanders zoeken rust en genot in poëzie en geen vermoeiende, op te lossen raadsels[xii]. Wij kunnen aldus zeggen dat Szalays bloemlezing niet echt een allesomvattend beeld van Nederlandse poëzie geeft.

Wat de Nederlandse literatuur in het geheel betreft waren er niet veel auteurs die in Hongarije bekend zijn geworden. Sivirsky verwijst naar een boek van Multatuli dat “een idee geeft” van Multatulis werkzaamheden en waarschijnlijk in 1901 is verschenen[xiii]. Het boek waarover Sivirsky spreekt, is hoogwaarschijnlijk de verhalenbundel *Szaidzsa és egyéb elbeszélések*[xiv], uit het Nederlands vertaald door Ignác Gábor. Wij kennen ook een vertaling van *Max Havelaar*[xv] maar de naam van de vertaler is onbekend ondanks het feit dat deze vertaling ook in de nieuwste uitgave van de roman wordt vermeld[xvi]. Zsigmond Móricz verwijst in 1921 naar een ander boek van Multatuli in een opsomming van nieuwe vertalingen van hoog niveau die in de vooraafgaande twee jaar verschenen waren[xvii]. Dit boek kan dus niet *Szaidzsa és egyéb elbeszélések* zijn en ook niet *Max Havelaar*, want deze roman verscheen later. Bovendien wordt Multatuli genoemd onder andere “grote” literaire namen zoals Strindberg, Knut Hamsun en Ibsen. Dit betekent dat Multatuli bekend was in Hongarije en werd beschouwd als een belangrijke figuur binnen de literatuur.

Louis Couperus was ook een bekend figuur in Hongarije: een vertaling van *Noodlot* uit 1893 is bekend door van Huffels bibliografie[xviii] en een vertaling van *Psyche* uit 1922[xix]. Couperus’ naam verschijnt ook in *Nyugat*, in een artikel van zijn vertaler, Ignotus. Uit zijn artikel blijkt dat Couperus niet alleen vrij bekend was in Hongarije maar ook werd beschouwd als een markante vertegenwoordiger van de “Germaanse” literatuur[xx].

In de jaren dertig werden twee Nederlandse schrijfsters bekend in Hongarije, Madelon Lulofs en Jo van Ammers-Küller. Toch gaan wij niet in op hun werkzaamheden, want hun eerste boeken verschenen na de laatste voorstelling van Heijermans-stukken.

Hongarije had dus een beeld van de Nederlandse literatuur, hoe vaag dit beeld ook was. De bekendste figuur was zonder twijfel Herman Heijermans, van wie een aantal toneelstukken zijn opgevoerd en verschenen in Hongarije. Deze scriptie gaat de volgende voorstellingen behandelen:

- de twee gastvoorstellingen van de Berliner Deutsches Theater in de Vígszínház (*Die Hoffnung*) uit 1902 en 1903
- *Gettó* in Király Színház in 1903
- *Péncz (Ora et labora)* van de Budai Színkör uit 1904
- *Remény (Op hoop van zegen)*: de voorstellingen onder de regie van Sándor Hevesi bij Thália in 1906 en in Nemzeti Színház in 1909, 1918 en van Vajda Pál bij Új Színház in 1930;



- *A Mari (De Meid)* door de regie Artúr Bárdos bij Új Színpad in 1912

- *Szabadulás (Feest)*, de gastvoorstelling van het theater van Kolozsvár in Magyar Színház in 1912

- VII. *Parancsolat (Het zevende gebod)* van Madách Színház uit 1920.

Er waren waarschijnlijk nog meer voorstellingen [xxi] van Heijermans zijn stukken, maar bij gebrek aan specifieke gegevens worden alleen bovengenoemde voorstellingen behandeld. Er zijn nog twee stukken van Herman Heijermans die zeker in boekvorm in Hongarije verschenen zijn: *Ahasvér* [xxii] (*Ahasverus*) en *Gyújtogató* [xxiii] (*In de Jonge Jan*). Deze zijn waarschijnlijk ook opgevoerd.

[i] István BERNÁTH (red.) *Németalföldi költők antológiája. Hollandok, flamandok és frízek.* Móra Ferenc: Budapest, 1965.

[ii] Antal SIVIRSKY, *Magyarország a tizenkilencedik századi holland irodalom tükrében,* Akadémiai Kiadó: Budapest, 1973. en Antal SIVIRSKY, *Vijf eeuwen Hongaars-Nederlandse culturele betrekkingen,* Ministerie van Buitenlandse Zaken: Den Haag, 1987

[iii] Desondanks waren er andere beschouwingen, bijvoorbeeld zo heeft Kosztolányi de uitdrukking ‘wereldliteratuur’ tot de literatuur van kleine en niet zo invloedrijke naties uitgebreid (Mihály SZEGEDY-MASZÁK, *A kánonok hiábavalósága* (Kosztolányi a világirodalomról) = M. Sz-M., *Irodalmi kánonok,* Csokonai Kiadó: Debrecen, 1998. 31-47) en hij heeft bijvoorbeeld Mexicaanse en Nicaraguaanse gedichten vertaald (Dezső KOSZTOLÁNYI, *Idegen költők anthológiája,* Budapest: Révai 1937).

[iv] Cf. artikels zoals Lajos HATVANY, *Indulás* [CD-ROM] = *Nyugat*, 1909/10-11; Mihály BABITS, *Tariel, a párdúcbrős lovag* [CD-ROM] = *Nyugat*, 1919/2.

[v] Cf. de biografie van A. J. van HUFFEL, *Nederlandse schrijvers in vertaling (van Marcellus Emants tot Jan Eekhout),* E. J. Brill: Leiden, 1939 (supplement 1946).

[vi] Zsigmond NAGY, *Németalföldiek* = Gusztáv HEINRICH (red.), *Egyetemes irodalomtörténet* III. Budapest: Franklin Társulat, 1907. 343-399.

[vii] deze subjectiviteit, dus de betrokkenheid tot Nicolas Beets, werd ook door Nagy toegegeven (Zsigmond NAGY, *Op. cit.* 384.)

[viii] Hier is het de moeite waard om de juiste Hongaarse zin te citeren: “a decadentia Németalföld egészséges szellemi légkörét is megmételte, s a Zola-utánzókat egész szervezett czéhe katorász az erkölcsi élet legbűnösebb csatornáiban, s onnan vájja ki „irodalmi” (?) tárgyait” (Zsigmond NAGY, *Op. cit.* 395.)

[ix] Károly SZALAY, *Holland költőkből,* Királyi Magyar Egyetemi Nyomda: Budapest, 1925.

[x] Antal Sivirsky noemt de volgende stromingen: de Tachtigers en de neoromantiek. (Antal SIVIRSKY, *Vijf eeuwen Hongaars-Nederlandse culturele betrekkingen*, Ministerie van Buitenlandse Zaken: Den Haag, 30.)

[xi] SZALAY, *Op. cit.* XIV.

[xii] SZALAY *Op. cit.* XV.

[xiii] Antal SIVIRSKY, *Vijf eeuwen Hongaars-Nederlandse culturele betrekkingen*, Ministerie van Buitenlandse Zaken: Den Haag, 1987. 35

[xiv] MULTATULI, [DOUWES-DEKKER, Eduard], *Szaidzsa és egyéb elbeszélések*. Ford. GÁBOR Ignác. Budapest: Lampel R. 1901. De Nederlandse titel is niet bekend.

[xv] MULTATULI, *Max Havelaar*, 1924. andere gegevens zijn afwezig, het boek was in ieder geval tijdens het onderzoek niet bereikbaar in OSzK.

[xvi] Ilona RÓNA, *Utószó* = MULTATULI, *Max Havelaar avagy a Holland Kereskedelmi Társaság káváaukciói*, vert. Péter BALABÁN, Európa: Budapest, 1981. 314. – Ilona Róna zegt alleen dat deze vertaling de derde versie is van de roman (de tweede verscheen in 1955 en werd vertaald door György Faludy)

[xvii] Zsigmond MÓRICZ, *Világirodalom felé* [CD-ROM] = *Nyugat*, 1921/1.

[xviii] A. J. van HUFFEL, *Op. cit.* – Louis COUPERUS, *Végzet*, Vert. IGNOTUS, Singer és Wolfner: Budapest, 1893

[xix] Louis COUPERUS, *Psyche*, (vert. Benda BALOGH) Franklin Társulat: Budapest, 1922.

[xx] IGNOTUS, *Mlle Beulemans* [CD-ROM] = *Nyugat*, 1910/16. Hier probeert Ignotus te bewijzen dat Maeterlinck en Verhaeren, hoewel zij in het Frans schrijven, niet tot de Franse literatuur behoren maar tot de Belgische en daarbij tot de Germaanse literatuur, zoals Theodor Storm en Louis Couperus.

[xxi] *Jóreménység* in Magyar Színház in 1907 (Edit RAJNAI, *A Magyar Színház* = Tamás GAJDÓ (red.), *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Akadémiai Kiadó: Budapest, 2001. 583); *Schakels*, de gastvoorstelling van de Berliner Deutsches Theater in Vígszínház waarover ik geen recensie heb gevonden (Ágnes ALPÁR, *Vendégeink. Válogatás a külföldi drámai együttesek budapesti vendégjátékaiból. 1881-1993*. Országos Színháztörténeti Múzeum És Intézet: Budapest, 1993. 25); *Gettó* in 1911 (Henrik INCZE (red.), *Magyar művészeti almanach és színészeti lexikon*, Budapest, 1911. 164).

[xxii] in een bundel met de stukken van Strindberg en Otto Erich Hartleben: *Számum. A Lori. Ahasvér: három színmű*. (vert. Gábor Katona) 1911.

[xxiii] Er zijn geen gegevens in OSzK. Het boek is verwezen in: Aladár SCHÖPFLIN (red.), *Magyar színművészeti lexikon: a magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája* (3). Thália: Budapest, 1930, waar de titel onjuist *Gyűjtögető* is.



## IV. Samenvatting en conclusies

### in verband met...

#### ... het mogelijke algemene beeld van Herman Heijermans in Hongarije

Het aantal opvoeringen van zijn toneelstukken in Boedapest leidt tot de conclusie dat de toneelschrijver Heijermans nogal bekend was in de eerste helft van de twintigste eeuw in Hongarije. Dus we zouden kunnen zeggen dat er een algemeen beeld of algemene indruk bestond over de schrijver, tenminste bij mensen die met theater bezig waren. In dit hoofdstuk probeer ik de karakteristieken van dit beeld te verzamelen; dus de resultaten van het onderzoek samen te vatten.

In verband met het algemene beeld is een belangrijke kwestie welke stukken van Heijermans bekend of onbekend waren in Hongarije. *Op hoop van zegen*, *Ghetto*, *Ora et labora*, *De Meid*, *Feest* en *Het zevende gebod* zijn gedetailleerd behandeld, er zijn voorstellingen van *Schakels* bekend en vertalingen van *Ahasverus* en *In de Jonge Jan* (zie boven). Een recensent van *Színjáték* heeft ook *De Opgaande Zon* genoemd (en schrijft dat dit stuk de brute kracht van Heijermans mist)<sup>[i]</sup> en Szerdahelyi heeft *Het Pantser* genoemd<sup>[ii]</sup>. Dus men kan veronderstellen dat de bovengenoemde stukken min of meer bekend waren in Hongarije ofschoon er over de receptie van de laatste vijf weinig informatie te vinden is.

Heijermans' stukken die over het proletariaat gingen, met uitzondering van *Glück Auf!* waren dus bekend, net als veel van zijn drama's over de burgerij. Tegelijkertijd is er geen verwijzing gevonden naar een van de succesvolste burgerijdrama's van Heijermans, *Eva Bonheur*. Jong rangschikt dit stuk in de "geslaagde statische karakterdrama's"<sup>[iii]</sup> en Flaxman zegt "that Heijermans was always more of a playwright than a Socialist is perhaps nowhere more evident than in *Eva Bonheur*"<sup>[iv]</sup>. Het stuk werd in New York opgevoerd<sup>[v]</sup> en wordt nog steeds gespeeld door Nederlandse gezelschappen<sup>[vi]</sup>. Een ander stuk van Heijermans, *Allerzielen*, dat de karakterisering en het antiklerikalisme een beter beeld geeft, lijkt ook niet bekend te zijn geweest in Hongarije. Heijermans heeft hoogstwaarschijnlijk nog een onbekende kant, en dat zijn zijn fantasierijke, bijna expressionistische stukken. Hieronder vallen *Uitkomst*, *De Schone Slaapster* en *Dageraad* bijvoorbeeld, die zelfs in Nederland slechts wisselend succes hadden<sup>[vii]</sup>. Het Hongaarse publiek lijkt ook Heijermans satirische stukken, waarvan *De Wijze Kater* het gedenkwaardigste is, niet te kennen.

De in Hongarije beroemde stukken kunnen dus in een bepaald opzicht een eenzijdig beeld van Heijermans' schrijverschap geven, want hij is alleen bekend door zijn min of meer geslaagde verbeelding van het proletariaat, de burgerij en het jodendom. Dit versterkt natuurlijk het beeld van Heijermans als journalist en een schrijver van social-realistisch toneelstukken die voor de rechtvaardigheid vecht en versterkt de naturalistische interpretatie van zijn gehele oeuvre ook. In deze context wordt Heijermans' naam genoemd in een artikel van József Tímár<sup>[viii]</sup>; de recensent van *Színjáték* noemt hem een "gegevens verzamelende journalist"<sup>[ix]</sup>; en Szerdahelyi een strijdlustig naturalist<sup>[x]</sup> (dit werd in een artikel geschreven wat meteen na de schrijver zijn dood verscheen dus waarin een algemeen beeld over Heijermans' loopbaan werd gegeven). Dus in tegenstelling tot de recensies (waarin de drama's van meerdere kanten zijn belicht en niet per se naturalistisch, maar ook realistisch worden genoemd) overheerst in het algemene beeld over Heijermans stukken dat deze propagandistisch en naturalistisch zijn.

Dit idee ging gepaard met de tendens die Heijermans' werken als ongecompliceerd beschouwd (zie de geciteerde mening van Dezső Kosztolányi en Rózsi Forgách, en de recensent van *Színhátek* volgens wie Heijermans' werken geen grote synthese bevatten). Tegelijkertijd vertegenwoordigden de drama's van de schrijvers een positief punt; men behoorde gewoon zijn stukken op te voeren. Het is een interessante kwestie waarom het een postieve waarde was als een gezelschap een Heijermansstuk op zijn programma had: alleen door zijn moedige propaganda of ook door zijn veronderstelde nieuwe literaire vormen? Een ding is zeker: de eerste stukken van Heijermans werden door de naturalistisch-socialistisch ingestelde gezelschappen van Antoine en Otto Brahm in het buitenland gespeeld, wat zonder twijfel een belangrijke invloed had op de receptie van Heijermans' gehele loopbaan. Het is ook waar dat een drama dat propaganda bevatte en als ongecompliceerd werd beschouwd, onder de "zwarte" stukken gerangschikt werd omdat van het publiek verwacht werd verantwoordelijk na te denken over de door het drama verbeelde onrechtvaardigheden[xi].

### ...Heijermans' plaats in de Nederlandse en de wereldliteratuur

Er was slechts één Hongaarse literator in die tijd die Heijermans binnen de stromingen van de Nederlandse literatuur probeerde te plaatsen. Szerdahelyi noemt Multatuli als een verwant van Heijermans; en deze verwantschap is niet op de vergelijkbare literaire vormen gebaseerd, maar op het feit dat beide schrijvers voor de rechtvaardigheid vechten[xii]. Natuurlijk was de Nederlandse literatuur nogal onbekend in die tijd in Hongarije, wat het trekken van overige parallellen bemoeilijkte.

Er waren meer opmerkingen in de recensies over Heijermans' "Nederlandsheid". Deze opmerkingen vallen dicht bij het stereotype dat de Nederlanders of de mensen uit het Noorden somberder en kalmer zijn dan Hongaren. Dit geeft ruimte aan de interpretatie die de benauwendheid en de eventuele monotonie (dus de staticiteit) van de stukken als een Nederlandse karakteristiek beschouwde. Dit betekende ook dat de "Hongaarse interpretatie" voor een voorstelling hartstochtelijker kon zijn; we hebben veel recensies gezien (zie de *Remény* van Hevesi en Vajda, of *Pénz* van Krecsányi) waarin de recensent de acteurs met overacteren en de sfeer van de voorstelling met scherpheid geassocieerde. We zouden kunnen zeggen dat de Hongaarse acteerstijl misschien nog steeds te pathetiek en declamerend was om de staticiteit van Heijermans' stukken te benadrukken. De tegenwoordige toeschouwers zouden de foto's van *VII. prancsolat* inderdaad heel teatraal vinden, en een recensent verwachtte van de regie Pál Vajda reeds in 1930 een sombere stijl.

Het spreekt voor zich dat het makkelijker was om Heijermans te plaatsen in de stromingen van de wereldliteratuur. Hij is vaak vergeleken met Gorki, Hauptmann, Ibsen en Halbe (en nooit met Strindberg, hoewel een vergelijking op zijn plaats zou zijn vanwege Heijermans' fantasierijke stukken). Bij de eerste voorstellingen spraken de recensenten over de *invloed* van deze schrijvers op Heijermans en met de jaren over de *epigoonheid* van zijn werken. We hebben er echter voorbeelden van gezien waarin Heijermans boven deze toneelschrijvers werd geplaatst. Zijn stukken worden meestal als realistisch of naturalistisch beschouwd (ofschoon de hedendaagse literatuurgeschiedenis deze twee stromingen van elkaar onderscheidt) en een keer wordt Heijermans onder de veristen gerangschikt[xiii].

### ...Heijermans, de socialist

Het overtuigend rangschikken van Heijermans onder de naturalisten heeft invloed gehad op de latere receptie van de schrijver. Omdat naturalisme vaak met socialisme werd geassocieerd

heeft deze literaire stroming na een tijd aan actualiteit verloren. We hebben veel opmerkingen gezien die zowel naturalisme als de thematiek van de naturalistische werken ouderwets vinden. Tegelijkertijd werd de meerderheid van de recensies niet alleen door de socialistisch-mimetische interpretatie beheerst, er waren ook kritieken die erkenden dat Heijermans' drama's heel ontroerend bleven ofschoon het thema niet meer actueel is. Dit betekent dat zelfs de Hongaarse critici van die tijd meer in Heijermans drama's zagen dan zuivere propaganda met realistische beelden.

Desondanks wordt Heijermans in Szerdahelyis' artikel beschouwd als een schrijver wiens "tragedie is dat hij de rol van zijn tijd volledig vervulde"[\[xiv\]](#). Bij Szerdahelyi zien we maar een paar zinnen waarin hij in de *tegenwoordige tijd* over de schrijvers werken spreekt: "Heijermans' stukken verontrusten ons als de hemel die door norse wolken bedekt is. Hopeloosheid die ons enerveert. Het komt op onze borst te liggen en het zal onze keel dichtknijpen – dit is Heijermans". De natuur van deze werking, die Szerdahelyi hier ook aangeeft en die door de recensenten – ondanks de verouderdheid van de stukken – "ontroerend" werd genoemd, werd niet gedetailleerd geanalyseerd. Het wordt eerder verbonden met de waarachtigheid en niet met de bijzondere dramastructuur noch devoorstelling zelf.

### ...het gebrek aan theatraliteit

Het gebrek aan theatraliteit werd nooit verbonden met de bijzondere structuur van Heijermans' stukken ofschoon het een mogelijke verklaring zou kunnen zijn voor het speciale verontrustende effect. Desondanks waren de critici vaak bezig met de structuur van de drama's, en in het algemeen lijken zij er tevredener over te zijn dan hun Nederlandse collega's, gezien de vooral positieve opmerkingen over de structuur in de Hongaarse recensies. Zij waren misschien toleranter wat de grenzen van de verschillende genres betreft. Het is een feit dat het gebrek aan handeling vaak gerechtvaardigd werd door de realiteitszin, en er is slechts één criticus die Heijermans, op grond van de speciale structuur van zijn drama's een vernieuwer en non-conventioneel noemt[\[xv\]](#).

### ...de latere receptie van Herman Heijermans

We hebben dus gezien dat de receptie van Heijermans, (bekend schrijver in de eerste helft van de twintigste eeuw), beheerst werd door de propaganda en de veronderstelde waarachtigheid van zijn toneelstukken. Andere kanten van zijn schrijverschap zoals de staticiteit van zijn drama's en de allerminst naturalistische toneelstukken, die Heijermans werken toegankelijker maakten voor het latere publiek, zijn op de achtergrond gebleven. Daarom begint Heijermans al in de eerste helft van de twintigste eeuw in de vergetelheid te raken: de recensenten, ofschoon ze Heijermans als een heel bekend schrijver beschouwden, hebben zelfs feitelijke fouten gemaakt (natuurlijk is dit ook een gevolg van het feit dat Heijermans een Nederlandstalige, dus niet makkelijk toegankelijke schrijver was). Het proces van vergeten lijkt sterker te worden in de latere jaren. Het is waarschijnlijk dat het socialistische regime niets van Heijermans' stukken benutte (misschien ook vanwege het feit dat die stukken te hopeloos waren en geen betere toekomst voorspiegelden), anders zou de vakliteratuur van theatergeschiedenis meer en helderder informatie over de schrijver geven. Heijermans is volkomen vergeten in Hongarije want de oudere lezerstrategieën en regieconcepties die zijn contemporaine receptie beheersten, zijn niet geschikt om de hedendaagse lezer en toeschouwer te bereiken. En ook de "rehabilitatie" van de schrijver heeft niet plaatsgevonden in Hongarije.

Toch blijft het een open vraag of Heijermans nog een toekomst heeft in Hongarije. Zeker in deze nieuwe context van culturele verbindingen: de Europese Unie creëert meer mogelijkheden voor een culturele “exchange” tussen twee kleine landen. *Op hoop van zegen* is bijvoorbeeld opnieuw vertaald door István Bernát, en het in 1983 gemaakte hoorspel stond op het programma in het kader van de Nederlandse week in 2004 [\[xvi\]](#).

[\[i\]](#) B., Heijermans új darabja = *Színjáték*, 6 oktober 1910. 84. (de titel van dit nieuwe stuk wordt niet bekend in de recensie. B. noemt alleen Paul Lindau als regisseur dus het was een gastvoorstelling. Er is ook geen informatie gevonden in AlparKul).

[\[ii\]](#) Sándor SZERDAHELYI, Herman Heijermans [CD-ROM] = *Nyugat*, 1924/24 (dit werk verscheen ter gelgenheid van Heijermans’ dood)

[\[iii\]](#) JONG, *Op. cit.* 94-100.

[\[iv\]](#) FLAXMAN, *Op. cit.* 185.

[\[v\]](#) FLAXMAN, *Op. cit.* 182.

[\[vi\]](#) Bijvoorbeeld door het gezelschap Het Vervolg, in 2001 (voor deze en andere gegevens zie [www.tin.nl](http://www.tin.nl)).

[\[vii\]](#) Ofschoon alle drie worden in ten minste een opzicht geprezen: *Uitkomst* voor het fijne mengsel van fantasie en realisme (SCHILP, *Op. cit.* 160-162), *De Schone Slaapster* voor zijn mooie, ritmische proza (SCHILP, *Op. cit.* 171) en *Dageraad* voor de lyrischheid (KARSTEN, *Op. cit.* 73)

[\[viii\]](#) József TÍMÁR, A modern drámairodalom és a közönség = *Színáz És Élet*, 31/1904. 53-54. 53.

[\[ix\]](#) B., Heijermans új darabja = *Színjáték*, 6 oktober 1910. 84.

[\[x\]](#) SZERDAHELYI, *Op. cit.*

[\[xi\]](#) zie bijvoorbeeld TÍMÁR, *Op. cit.*

[\[xii\]](#) SZERDAHELYI, *Op. cit.*

[\[xiii\]](#) Budai Színkör = *Budapesti Hírlap*, 23 juli 1904.

[\[xiv\]](#) SZERDAHELYI, *Op. cit.*

[\[xv\]](#) zie Ödön GERŐ, Remény = *Pesti Napló*, 7 juni 1902. en Remény = *Pesti Napló*, 12 juni 1909.

[\[xvi\]](#) [http://www.radio.hu/index.php?cikk\\_id=109259](http://www.radio.hu/index.php?cikk_id=109259). De vertaling werd niet verschenen.

## BIBLIOGRAFIE

Ágnes ALPÁR, *Az óbudai Kisfaludy Színház 1892-1934*. Országos Színháztörténeti Múzeum És Intézet: Budapest, 1991.

Ágnes ALPÁR, *Vendégeink. Válogatás a külföldi drámai együttesek budapesti vendéjátékaiból. 1881-1993*. Országos Színháztörténeti Múzeum És Intézet: Budapest, 1993.

J.F. ANKERSMIT, In memoriam Herman Heijermans' = *De Socialistische Gids*, 1924, 1025-9.

Mihály BABITS, Tariel, a párdúcborros lovag [CD-ROM] = *Nyugat*, 1919/2.

Imre BALASSA, A színpadi világításról = Henrik INCZE (red.) *Magyar művészeti almanach és színházi lexikon*, Budapest, 1911.

Péter BALASSA, Miért a zsoldár? Az Árvácska újraolvasásához = *A kifosztott Móricz? Móricz műveinek új értelmezéséhez*, György FENYŐ D. (red.) Krónika Nova: Budapest, 2001. 22-32.

Ödön BÁRDI, *A régi Vígszínház*. Táncsis: Budapest, 1957.

Artúr BÁRDOS, *Az Új Színpad*. Nyugat: Budapest, 1911.

István BERNÁTH (red.) *Németalföldi költők antológiája. Hollandok, flamandok és frízek*. Móra Ferenc: Budapest, 1965.

Éva BRUCKNER, Szélmalomharc. Egy elfelejtett színház = *Világosság*, 1986. 306-313. 311.

Frans COENEN, Herman Heijermans = *Groot-Nederland*, 1924, 561-563.

Louis COUPERUS, *Psyche*, (vert. Benda BALOGH) Franklin Társulat: Budapest, 1922.

Mihály CZINE, *A naturalizmus* = Gondolat: Budapest, 1967.

Kálmán CSATHÓ, *Ilyennek láttam őket. Régi nemzeti színházi arcképalbum I-II*. Magvető: Budapest, 1960.

Lodewijk DEYSSEL, Herman Heijermans = L. D., *Nieuwe kritieken. 1928-29*. Amsterdam: Nederlandse Uitgevers, 142-147.

Péter ESTERHÁZY, Utószó, szó, szó = P. E., *Írások*, Magvető: Budapest, 1994. 179-186.

Seymour L. FLAXMAN, *Herman Heijermans and his drama's*. Martinus Nijhoof: Den Haag, 1954

Seymour L. FLAXMAN, "Herman Heijermans on the New York Stage", *Germanic Review*, april 1952, 131-37.

Éva GÁBOR, *Thália Társaság 1904-1908. Levelek és dokumentumok*. Magyar Színházi Intézet: Budapest, 1988.

Tamás GAJDÓ, Bárdos Artúr és az Új Színpad = *Színháztudományi Szemle* 25, 1988, 144-197.

Tamás GAJDÓ, A Feld Irén vezette kamarajátékok = *Színháztudományi Szemle* 26, 1989, 64-108.

E. GANS, *De kleine verschillen die het leven uitmaken. Een historische studie naar joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten in Nederland*, Amsterdam, 1999.

Judit GERA, Jozef Israëls = *Múlt és Jövő* 2002/2-3 [online]. Bereikbaar: [www.multesjovo.hu](http://www.multesjovo.hu)

Hans GOEDKOOP, *Geluk. Het leven van Herman Heijermans*. Arbeidpers: Amsterdam, 1996.

L. GRAPPERHAUS, 'H. H. jr.', *Das Literarische Echo* 1904/6, 1188-1199.

Henk GRAS, Harry van VLIET, Paradise Lost nor Regained. Social Composition of Theatre Audiences in the Long Nineteenth Century = H. G. *Syllabus. Sociale Geschiedenis van het Theater*. (Cursuscode: 200500243.) 123-158. Verscheen ook in: *Journal of Social History*, 2004, 471-512.

Joost GROENEBOER, Joodse personage op het Nederalndse toneel = J. G., Hetty BERG, *...Dat is de kleine man... 100 jaar joden in het Amsterdamse amusement 1840-1940*. Joods Historisch Museum: Amsterdam, 1995, 117-143.

Lajos HATVANY, Indulás [CD-ROM] = *Nyugat*, 1909/10-11.

Hermine HEIJERMANS, *Mijn vader Herman Heijermans. Leven naast roem*, Bezige Bij: Amsterdam, 1973.

Herman HEIJERMANS, *The Good Hope* (trans. Lee HALL), Methuen Publishing Ltd., 2001

Herman HEIJERMANS, Varia. Socialistische tendenz = *De Nieuwe Tijd* 1904, 374-376.

Herman Heijermans 1864-1924. Journalist, schrijver, regisseur, theaterdirecteur, toneelschrijver'. = Samengest. door Helen de ZWART, *Literama*, 1978/12, 330-343.

L. HEIJERMANS, De ontwikkelingsjaren van de schrijver Herman Heijermans = *De Socialistische Gids*, 1934, 769-777

Adriaan van der HORST, *30 jaar "Op Hoop van Zegen" 1900-1930*, N. V. Leiter-Nypels: Maastricht-Amsterdam.

A. J. van HUFFEL, *Nederlandse schrijvers in vertaling (van Marcellus Emants tot Jan Eekhout)*, E. J. Bill: Leiden, 1939 (supplement 1946).

B. HUNNINGHER, *Een eeuw Nederlandse Toneel*. Amsterdam, 1949.

B. HUNNINGHER, *Op Hoop van Zegen van Herman Heijermans* = C. C. BRUIN, W. J. H. CARON (reds.), *Analyse en kritiek*, J. B. Wolters: Groningen, 1958, 61-71

IGNOTUS, *Mille Beulemans* [CD-ROM] = *Nyugat*, 1910/16.

Ignotus, *Thália rediviva* [CD-ROM] = *Nyugat*, 1908/21

Henrik INCZE (red.), *Magyar művészeti almanach és színészeti lexikon*, Budapest, 1911.

E. de JONG, *Heijermans milieudramaturg* = *De Nieuwe Taalgids*, 1976/1, 44-61.

E. de JONG, *Herman Heijermans en de vernieuwing van het Nederlandse drama.*: J. B. Wolters: Groningen, 1967.

E. de JONG, *Met waarachtige zorg. De toneelschrijver Herman Heijermans.* A. W. Sijthoff: Leiden, 1971.

J. de KADT, *Denkend aan Heijermans...* = *Tirade*, 1964, 695-715.

Margit KAFFKA, *K. M. levele Fenyőhöz* = *Feljegyzések és levelek a Nyugatról*, Erzsébet VEZÉR (red.), Akadémiai Kiadó: Budapest, 1974.

G. KARSTEN, *Herman Heijermans, novellist, romancier, dramaturg*, Amsterdam, 1934.

Ferenc KATONA, *Darabok és bemutatók* = F. K. & Tibor DÉNES, *A Thália története. 1904-1908.* Művelt Nép Könyvkiadó: Budapest, 1954.

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

Márta KERTÉSZ, *Adalékok a Thália Társaság történetéhez* = *Színháztudományi Szemle* 17. 1985. 5-53.

Dezső KOSZTOLÁNYI, *Idegen költők anthológiája*, Budapest: Révai 1937.

Ernő KULCSÁR SZABÓ, *Beszédaktus, szerepkör, irónia* = István SZABÓ B. (red.), *A magvető nyomában – Móricz Zsigmondról*, Anonymus Kiadó: Budapest, 1993. 24-52.

Éva LAKATOS, *A magyar színházi folyóiratok bibliográfiája (1778-1948)*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet: Budapest, 1993.

Anna LÁSZLÓ, *Hevesi Sándor*. Gondolat: Budapest, 1973.

H. H. J. de LEEUWE, *De negentiende eeuw theater in Nederland*. Amsterdam: Toneelmuseum. 1977.

Hans-Thies LEHMAN, *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren: Frankfurt am Main, 2005.



E LEIJNSE, *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland in woord en beeld: een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*, Droz: Geneve, 1992.

György LENGYEL, A magyar színház monogámiája. Rendezői utak és stílusok 1923-1956 = *Színház*, 2005/8.

György LUKÁCS, *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető: Budapest, 1978 (1911).

Bálint MAGYAR, *A Nemzeti Színház története a két világháború között (1917-1944)*, Szépirodalmi Könyvkiadó: Budapest, 1977.

Bálint MAGYAR, *A Vígszínház története. 1896-1949*. Szépirodalmi Könyvkiadó: Budapest, 1979.

István MARGÓCSY, Sárarany = István SZABÓ B. (red.), *A magvető nyomában – Móricz Zsigmondról*, Anonymus Kiadó: Budapest, 1993. 17-23.

J.J. MEIJER, *Waar wij ballingen zijn. Essays over joodse letterkundigen in Nederland* Nijgh & Van Ditmar: Rotterdam, 1968.

Frans MIJNSSEN, Herman Heijermans = *Geschenk 1933. Herinneringen aan Nederlandsche schrijfsters en schrijvers*.

Zsigmond MÓRICZ, Világirodalom felé [CD-ROM] = *Nyugat*, 1921/1.

MULTATULI, *Max Havelaar*, 1924.

MULTATULI, [DOUWES-DEKKER, Eduard], *Szaidzsa és egyéb elbeszélések*. Ford. GÁBOR Ignác. Budapest: Lampel R. 1901.

Top NAEFF, „Herman Heijermans; Herdenkingsrede” = *Critisch Bulletin*, 1950/1, 10-15.

Zsigmond NAGY, Németalföldiek = Gusztáv HEINRICH (red.), *Egyetemes irodalomtörténet III*. Budapest: Franklin Társulat, 1907. 343-399.

H. van NECK YODER, *Dramatizations of social change. Herman Heijermans' plays as compared with selected dramas by Ibsen, Hauptmann and Chekhov*, Martinus Hijhoff: The Hague, 1978.

Sigfried van PRAAG, Herman Heyermans als joodse auteur = *De Vrijdagavond*, 1924. 148.

Jolán PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR, *A Nemzeti Színház százéves története*. Magyar Történelmi Társulat: Budapest, 1940.

Willem PUTMAN, *Toneel na Ibsen*. Antwerpen, 1936

Edit RAJNAI, A Thália Társaság = Tamás GAJDÓ (red.), *Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Akadémiai Kiadó: Budapest, 2001. 582-605.



Ilona RÓNA, *Utószó = MULTATULI, Max Havelaar avagy a Holland Kereskedelmi Társaság kávéaukciói*, vert. Péter BALABÁN, Európa: Budapest, 1981. 314.

C. A. SCHILP, *Herman Heijermans*. Moussault Uitgeverij NV: Amsterdam, 1967.

Aladár SCHÖPFLIN (red.), *Magyar színművészeti lexikon: a magyar színjátszás és drámairodalom enciklopédiája* (3). Thália: Budapest, 1930

Antal SIVIRSKY, *Magyarország a tizenkilencedik századi holland irodalom tükrében*, Akadémiai Kiadó: Budapest, 1973.

Antal SIVIRSKY, *Vijf eeuwen Hongaars-Nederlandse culturele betrekkingen*, Ministerie van Buitenlandse Zaken: Den Haag, 1987.

Géza STAUD, *Max Reinhardt in Ungarn*. Otto Müller Verlag: Salzburg, 1973.

Géza STAUD, *A Tanácsköztársaság színházi műsora*. Színháztörténeti Füzetek: Budapest, 1959.

B STROMAN, *De Nederlandse Toneelschrijfkunst. Poging tot verklaring van een gemis*. Moussault: Amsterdam, 1973.

Károly SZALAY, *Holland költőkből*, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda: Budapest, 1925.

Mihály SZEGEDY-MASZÁK, *A kánonok hiábavalósága (Kosztolányi a világirodalomról) = M. Sz-M., Irodalmi kánonok*, Csokonai Kiadó: Debrecen, 1998.

György SZÉKELY, *Az Aranykor és Árnýéka = Ferenc KERÉNYI (red.), A Nemzeti Színház 150 éve*. Gondolat: Budapest, 1987. 57-97.

György SZÉKELY, *Színházi élet a forradalmak idején = Tamás GAJDÓ (red.), Magyar Színháztörténet 1873-1920*, Akadémiai Kiadó: Budapest, 2001. 863-893.

Sándor SZERDAHELYI, *Herman Heijermans [CD-ROM] = Nyugat, 1924/24*

Wilfred TARKEN, *Heijermans' liefde voor gemene plaggenboeren = NRC, 19 mei 2003*

L. TIBBE, *Vier kunstdebatten omstreeks 1900* Veenman Drukkers BV: Nijmegen, 2000.

Database van THEATER INSTITUUT Nederland [online]. Bereikbaar: [www.tin.nl](http://www.tin.nl)

Louis de VISSER, *Herinneringen uit mijn leven*, Pegasus: Amsterdam, 1978.

## GECITEERDE KRITIEKEN

–án, A Mari = *Az Újság*, 21 maart 1912.

B., Heijermans új darabja = *Színjáték*, 6 oktober 1910.

b. e., Pénz = *Az Újság*, 23 juli 1904.

(be), Herman Heyermans: A Remény = *Népszava*, 12 juni 1909.

Max BEERBOHM, ‘A Dreary Play’ = *The Saturday Review*, May 1903. 548-549.

Ben., Új Színpad = *Pesti Hírlap*, 21 maart 1912.

S. B. [Sándor BRÓDY], Forradalom és színművészet = *Magyar Hírlap*, 7 juni 1902.

b. t., A Hetedik parancsolat = *Az Újság*, 10 januári 1920.

Budai Színkör = *Budapesti Hírlap*, 23 juli 1904.

Budai Színkör = *Szöveges És Képes Színházi Lapok*, 22 juli 1904.

by, Remény. Heijermans Hermann drámája az Új Színházban = *Budapesti Hírlap*, 28 november 1930.

F. C. [Frans COENEN] Jr., Realisme op het Tooneel = *De Kroniek*, 8 februari 1902.

Lodewijk van DEYSSEL, “Een goed toneelstuk” = *Verzamelde opstellen VII*, Amsterdam, 1914. 91-97.

Lodewijk van DEYSSEL, ‘Het treurspel Ghetto’ = *Tweemaandelijks tijdschrift*, juni 1899, 103-127. 106

Lodewijk van DEYSSEL, Het zevende gebod = *Tweemaandelijks Tijdschrift*, maart 1901 329-41. 334.

Lodewijk van DEYSSEL, Tooneel, = *De XXe Eeuw*, nov 1902, 557-62.

Gyula DÉRI, Pénz = *Egyetértés*, 23 juli 1904.

f. e., Pénz = *Budapest*, 24 juli 1904.

f. j., Ghattó = *Magyar Hírlap*, 11 december 1903

Forgács Rózsi = *Színház és Divat*, 1918/20. 26-27.,

Fővárosi Nyári Színház = *Független Magyarország*, 23 juli 1904.

Ödön GERŐ, [zonder titel] = *Pesti Napló*, 7 juni 1902.

Ödön GERŐ, Remény = *Pesti Napló*, 12 juni 1909.

Getto = *Népszava*, 11 december 1903.

Giovanni, Toneel = *Algemeen Handelsblad*, 2 februari 1902

Ghetto = *Pesti Hírlap*, 11 december 1903.

L. GRAPPERHAUS, Herman Heijermans jr. = *Das Literarische Echo*, 1904. 1188-1199.

Halászsors = *Népszava*, 12 juni 1902.

Herman Heijermans: A Mari = *Független Magyarország*, 21 maart 1912.

J. N. van HALL, Dramatisch overzicht = *De Gids*, 1901/1 375-382.

J. N. van HALL, Dramatisch overzicht = *De Gids*, 1908/2. 174-178.

J. N. van HALL, Ghetto = *De Gids*, januari 1899. 196-197

Sándor HEVESI, "Remény". A Nemzeti Színház mai premierjéhez = *Szöveges Képes Színházi Lapok*, 11 juni 1909.

Heyermans. Egy aktuális szerző = *Magyar Színpad*, 21 maart 1912.

A VII. Parancsolat. Heijermans Herman darabja a Madách Színházban = *Színházi Élet*, 1920/3. 16.

IGNOTUS, Remény = *Világ*, 18 mei 1918.

j., A Remény a Nemzeti Színházban = *A Polgár*, 12 juni 1909

j. d., A "Deutsches Theater" Budapesten = *Magyar Hírlap*, 23 april 1903.

–kai, A Pénz bemutatója Budán = *Pesti Hírlap*, 23 juli 1904.

Ferenc KANIZSAI, A Remény = *Magyar Hírlap*, 12 juni 1909.

Frigyes KARINTHY, A Mari. Heyermans kétfelvonásosa, az Új Színpad bemutatója [CD-ROM]. = *Nyugat*, 1912/7

K. F., Nemzeti Színház = *Magyar Hírlap*, 12 juni 1909

József KESZLER, A Remény = *Az Újság*, 12 juni 1909

A kolozsváriak búcsúelőadása = *Magyar Hírlap*, 10 mei 1912.

A kolozsváriak búcsúestje = *Pesti Hírlap*, 9 mei 1912.

A kolozsváriak búcsúestje = *Pesti Napló*, 9 mei 1912.

Dezső KOSZTOLÁNYI, Remény = *Pesti Napló*, 18 mei 1918.

k. t., Berliniek a Vígszínházban = *Pesti Hírlap*, 23 april 1903.

[K. Zs.], A Mari = *Népszava*, 21 maart 1912.

–lassa, A kolozsváriak búcsúestéje = *Egyetértés*, 9 mei 1912.

Latte. Heyermans erkölcsrajza a Várszínházban = *Színház És Divat*, 19 oktober 1919.

Menyhért LENGYEL, A Remény = *Nyugat*, 1909/12.

A Mari = *Egyetértés*, 21 maart 1912.

Ferenc MARTOS, Ghetto = *Egyetértés*, 11 december 1903

Johan de MEESTER, Op Hoop van Zegen = *NRC*, 2 januari 1901

(ml) “Remény” = *Népszava*, 28 november 1930.

Zsigmond MÓRICZ, Új közönség = *Az Ember*, 1 april 1919.

Német színészek a Vígszínházban = *Független Magyarország*, 23 april 1903.

Nemzeti Színház = *Budapesti Hírlap*, 18 mei 1918.

O., VII. Parancsolat = *Modern Színpad*, 1920/3. 10.

Ora et labora = *Het Tooneel*, 1902. 80-81.

Ora et labora = *Magyar Hírlap*, 23 juli 1904.

Ernő OSVÁT, Színház. A Remény = *Magyar Génius*, 15 juni 1902. 402-403.

p. b. [Béla PAULINI], Szabadulás = *Független Magyarország*, 9 mei 1912.

p. g., A Remény repríze = *Az Újság*, 18 mei 1918.

Béla POGÁNY, A Remény = *Független Magyarország*, 12 juni 1909.

“Remény” = *Magyar Hírlap*, 28 november 1930.

Remény = *Az Újság*, 28 november 1930

A Remény az Új Színházban = *Pesti Hírlap*, 28 november 1930.

“Remény” – Heijermans az Új Színházban = *Magyar Színpad*, 26-27 november 1930.

A Remény repríze – Beszélgetés Forgách Rózsival = *Magyar Színpad*, 17 mei 1918.

Mihály RÉVÉSZ, A Remény = *Népszava*, 18 mei 1918;

J. H. RÖSSING, Het tooneel = *Nieuws van den dag*, 27 december 1900.

Szabadulás = *Világ*, 9 mei 1912.

*Színház És Divat*, 1920/3.. 3-8.

“Színházak körül” = *Színházi Kritika*, januári 1920.

Színházi hét = *Színház És Élet*, 31 juli 1904. 60-61.

Színházi hét = *Színház És Élet*, 1906/15. 234-235

Színházi hírek = *Egyetértés*, 4 juni 1902.

Színházi hírek = *Egyetértés*, 23 april 1903.

–t., Remény = *Pesti Napló*, 28 november 1930.

Tervezett bemutatók = *Népszava*, 4 oktober 1906.

József TÍMÁR, A modern drámairodalom és a közönség = *Színház És Élet*, 31/1904. 53-54. 53.

Szaniszló TÍMÁR, A “Remény” = *Egyetértés*, 12 juni 1909.

–tó, Az Új Színpad bemutatója = *Budapest*, 21 maart 1912.

u. p., A “Remény” = *Budapest*, 12 juni 1909.

Simon B. STOKVIS, Tooneel. De Meid en Feest = *Den Gulden Winckel*, 5/1908. 72-73.

Ernő VAJDA, A Remény felújítása = *Magyar Hírlap*, 19 mei 1918.

**Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci**

Katedra nederlandistiky Studijní rok 2005/2006

**Het meer en de bloem.**

**Een vergelijking van vriendschap in Oeroeg en Sleuteloog van Hella S. Haasse.**

**The lake and the flower.**

**A comparison of friendship in Oeroeg en Sleuteloog by Hella S. Haasse.**

Diplomová práce magisterského studia nizozemské filologie

Vedoucí práce: Dr. Lianne Barnard

Student: **Martina Vitáčková**

OLOMOUC 2006



ANGGREK BOELAN

**Het meer en de bloem**

Martina Vitáčková

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a v závěru uvedla veškeré zdroje použité při jejím vypracování.

V Olomouci dne, 26.6.2006 Martina Vitáčková

## **Inhoudsopgave**

1. Inleiding. 3
2. Samenvatting. 5
  - 2.1. Oeroeg. 5
  - 2.2. Sleuteloog. 8
3. Verschillen en overeenkomsten t.o.v. structuurelementen. 11
  - 3.1. Titel en motto. 11
  - 3.2. Structuur en tijd. 12
    - 3.2.1. Oeroeg. 12
    - 3.2.2. Sleuteloog. 13
    - 3.2.3. Conclusie. 15
4. Thema's. 16
  - 4.1. Vriendschap tussen een blanke en een gekleurde. 16
  - 4.2. Ontworteldheid. 16
  - 4.3. Racisme. 17
  - 4.4. Conclusie. 18
5. Symbolen. 19
  - 5.1. Het meer in Oeroeg. 19
  - 5.2. Bloemen in Sleuteloog. 25
    - 5.2.1. Dee als een bloemkruising. 25
    - 5.2.2. Herma als anggrek boelan. 27
    - 5.2.3. Bloemen als studieonderwerp van Herma. 28
  - 5.3. De kist in Sleuteloog. 29
  - 5.4. Conclusie. 30
6. Personages. 32

- 6.1. Oeroeg. 35
  - 6.1.1. De ik-figuur 35
  - 6.1.2. Oeroeg. 36
  - 6.1.3. Lida. 41
  - 6.1.4. Gerard. 44
- 6.2. Sleuteloog. 46
  - 6.2.1. De ik-figuur 46
  - 6.2.2. Dee. 49
  - 6.2.3. Non. 52
  - 6.2.4. Taco. 55
- 6.3. Conclusie. 57
- 7. Psychologisch inzicht 58
- 8. Conclusie. 61
- 9. Literatuurlijst 63
- 10. Resumé in het Tsjechisch. 64
- 11. Resumé in het Engels. 65



# . Inleiding

Meer dan een halve eeuw na haar prozadebuut[1] *Oeroeg*, komt de intussen beroemde en geprezen Hella S. Haasse in haar (tot nu toe) laatste roman *Sleuteloog* met hetzelfde thema van een mislukte vriendschap tussen een Nederlands (dwz. blank) en een gekleurd personage tegen het decor van het oude Nederlands-Indië. In de periode van precies 54 jaar heeft Haasse zich met haar land van geboorte alleen maar in haar autobiografische werken beziggehouden en dat ook meestal niet als het enige onderwerp. Natuurlijk met uitzondering van *Heren van de thee* uit 1992 dat we echter ook als een van de reeks historische romans op basis van historische documenten, per toeval zich in Nederlands-Indië afspelend, kunnen beschouwen. Wel bekend ze dat ze allang met de gedachte speelde om deze roman te schrijven[2].

De ik-figuur van *Sleuteloog* probeert, zoals de ik-figuur van *Oeroeg*, in een terugblik verslag te doen van het fiasco van de vriendschappelijke relatie met haar inheemse/gekleurde vriend en de oorzaken daarvan te begrijpen. Weer is er onder het persoonlijke niveau van het conflict een diepteniveau te zien van een botsing tussen twee verschillende culturen die gedwongen door de omstandigheden van de koloniale maatschappij met elkaar moeten omgaan. In *Sleuteloog* bereikt de ik-figuur echter het doel, namelijk het eigen verleden te accepteren en met behulp daarvan uiteindelijk tot de vriend-figuur door te dringen. Waarom is het begrip voor de vriend-figuur mogelijk in *Sleuteloog* en niet in *Oeroeg*? Meer precies, welke facetten, ondanks vele gemeenschappelijke aspecten, scheppen het verschil tussen de twee boeken die het bovengenoemde begrip voor de vriend-figuur mogelijk maakt?

In mijn scriptie wil ik de oorzaken van dit verschil aanduiden. Daarvoor zal ik eerst *Sleuteloog* en *Oeroeg* vanuit verschillende perspectieven analyseren. Deze zijn structurelementen (titel en motto, structuur en tijd), thema's, symbolen, personages en psychologisch inzicht.

Met het psychologische inzicht in *Oeroeg* en *Sleuteloog* houd ik me bezig in het laatste hoofdstuk van deze scriptie. Ik vind het namelijk een van de belangrijke redenen voor de verschillende eindes van de boeken. Namelijk dat het de ik-figuur in *Oeroeg* niet lukt om tot de vriend-figuur door te dringen en dat het Herma in *Sleuteloog* wel lukt, waardoor ze innerlijke vrede bereikt. Dit feit wijs ik met behulp van de laatste paragrafen in *Oeroeg* en *Sleuteloog* aan.

[1] Als auteur heeft Haasse gedebuteerd in 1945 met de dichtbundel *Stroomversnelling*.

[2] Zie bijv. interview met Hella S. Haasse met Aleid Truijens in *Trouw*, 2002

---

## 2. Samenvatting

Hoewel ik me voornamelijk met de problematiek van de vriendschap tussen de twee personages bezig wil houden, vind ik het hier voor de doelen van de analyse nuttig de verwickelingen van *Oeroeg* en *Sleuteloog* samen te vatten. Daarnaast wil ik ook de achtergrond van het conflict tussen de twee hoofdpersonages van *Oeroeg* en *Sleuteloog* schetsen.

### 2.1 Oeroeg

Het verhaal van een mislukte vriendschap wordt in *Oeroeg* door de ik-figuur zonder naam verteld. Hoewel dit nooit precies gezegd wordt, lijkt de ik-figuur (verteller) een dertiger te zijn. Hij is een Nederlander, geboren in Nederlands-Indië waar hij ook tot zijn achttiende geleefd heeft. Van het Nederlandse heden keert hij terug naar zijn jeugd en voornamelijk naar de vriendschap met de inheemse Oeroeg wie voor de ik-figuur niet alleen zijn jeugd maar ook Nederlands-Indië in het geheel verpersoonlijkt. De ik-figuur was opgegroeid op de onderneming Kebon Djati waar zijn vader de administrateur was. Uit gebrek aan blanke Nederlandse vrienden op de geïsoleerde plaats in de bergen (als een van de redenen) wordt zijn jeugdvriend de zoon van de mandoer[1] bij de onderneming.

De ouders van de ik-figuur besteden niet veel aandacht aan de opvoeding van hun kind en de jongen groeit dus samen met de andere broers en zusters van zijn vriend op. Natuurlijk praat hij dan vlotter in het Soendanees dan in het Nederlands dat voor hem eigenlijk een vreemde taal is. Net zoals zijn eigen ouders die voor hem altijd vreemdelingen blijven met wie hij bovendien geen vaste verhouding heeft. Als hij 's avonds samen met zijn ouders at, voelde hij zich niet op zijn gemak (Haasse 1997:14).

Het eerste conflict ontstaat als de ik-figuur naar school moet. Ten eerste praat hij maar gebrekkig Nederlands, het Soendanees is hem vertrouwd (Haasse 1997:16). Daarom wordt één van de employees op de onderneming - meneer Bollinger - uitgekozen om lessen Nederlands aan de ik-figuur te geven. Hoe groot is de teleurstelling van de ik-figuur als hij te weten komt dat Oeroeg er niet bij mag zijn. Als een inheemse mag / moet hij niet naar school. In zijn naïviteit is hij zich nog niet bewust van de onderlinge verschillen tussen hem en Oeroeg.

Met deze gebeurtenissen valt het feit samen dat de vader van Oeroeg verdrinkt als gevolg van een blanke stoeipartij op een vlot op het zwarte meer. (Deze episode zal later nog, in hoofdstuk 5.1.1, behandeld worden.) Waarschijnlijk uit schuldgevoelens laten de ouders van de ik-figuur Oeroeg op de onderneming wonen en ook betalen ze voor hem de studiekosten. Natuurlijk gaat Oeroeg dan naar een andere school dan de ik-figuur. Toch komt Oeroeg daardoor in een soort van tussenpositie (die later zo typerend voor hem zal zijn). Het was in die tijd namelijk niet gewoonlijk dat jongens uit de desa naar school gingen[2]. Als de moeder van de ik-figuur samen met bovengenoemde Bollinger naar Europa vertrekt, wordt de

---

eenzaamheid van de ik-figuur nog groter en hij sluit zich nog meer bij Oeroeg en zijn familie aan.

De tweede breuk vindt plaats als de vader van de ik-figuur met verlof naar Nederland gaat en de twee jongens dus in het pension van een zekere Lida moeten gaan wonen. Eerst de ik-figuur en later, toen de omstandigheden op de onderneming zo ver zijn gekomen dat het niet meer mogelijk is voor hem om daar blijven te wonen, ook Oeroeg. Door Lida worden de jongens gelijk gehanteerd. Het wordt echter duidelijk dat Lida aan Oeroeg de voorkeur geeft (zie hoofdstuk 6.1.3).

De vader van de ik-figuur keert van zijn verlof terug met een jonge echtgenote. Als zij niet lang daarna een kind baart wordt de ik-figuur absoluut van de rest van zijn familie gescheiden. Wanneer van tijd tot tijd een brief van zijn moeder komt, wordt de ik-figuur in haar schaarse brieven nog steeds als een klein kind gbehandeld (Haasse 1997:99).

Tijdens de middelbare school vinden ook de eerste grotere conflicten tussen de ik-figuur en Oeroeg plaats. Ze zitten op een ander type school en door contact met andere leeftijdsgenoten raken de jongens zich bewust van hun eigen maatschappelijke posities die natuurlijk veel van elkaar verschillen. Terwijl de ik-figuur naar het internaat moet gaan, blijft Oeroeg in het pension van Lida wonen. Hij heeft, in tegenstelling tot de ik-figuur, bijna absolute bewegingsvrijheid (Haasse 1997:83). Omdat Lida later de opvoeding van Oeroeg niet meer haalt, wordt deze op het internaat bij de ik-figuur geplaatst. Hoewel de jongens nu weer samen wonen, wordt het contact tussen hen schaarser en schaarser, Oeroeg zoekt meer het gezelschap van jongens van gemengd bloed. Nadien raakt Oeroeg bevriend met de sterk Islamitisch denkende Abdullah onder wiens invloed hij in hoge mate raakt.

Als Oeroeg aan de hogeschool in Soerabaja gaat studeren houdt het contact tussen de ik-figuur en Oeroeg op. Wel heeft de ik-figuur nu en dan contact met Lida die Oeroeg naar Soerabaja is gevolgd. Een jaar later vertrekt de ik-figuur naar Nederland om verder te gaan studeren en de vrienden zien elkaar niet meer. Er bestaat ook geen schriftelijk contact tussen hen.

Weer de ik-figuur ontmoet zijn vriend Oeroeg pas na de oorlog weer als de ik-figuur als vrijwilliger weer naar Indonesië komt. In een donkere scène bij het zwarte meer staan de ik-figuur en Oeroeg (of een inheemse die de ik-figuur voor Oeroeg houdt) tegenover elkaar als vijanden.

## 2.2 Sleuteloog

De roman *Sleuteloog* is, in vergelijking met *Oeroeg*, bij het brede publiek nog niet zo bekend. De roman is op woensdag 6 november 2002 verschenen en Haasse werd hiervoor nog hetzelfde jaar voor de AKO-literatuurprijs genomineerd en een jaar later met de NS Publiekprijs bekroond.[3] Ook in deze roman keert de blanke vrouwelijke (in het geval van dit boek) ik-figuur terug naar haar jeugd in Nederlands-Indië en werpt een blik op haar vriendschap met een gekleurde vriend-figuur. Ook deze vriendschap is een mislukking geworden, in dit geval waarschijnlijk nog pijnlijker dan in *Oeroeg*. In enkele opzichten kunnen we *Sleuteloog* als een postkoloniale reïnterpretatie van *Oeroeg* beschouwen.

---

De blanke ik-figuur wordt gerepresenteerd door kunsthistorica Herma Warner in haar tachtigste. Aanleiding voor de stroom van herinneringen is een verzoek van journalist Bart Moorland. Deze is namelijk bezig met een onderzoek naar mensenrechtenactivisme in Zuidoost-Azië en vraagt aan Herma of ze misschien iets weet over een zekere Mila Wychinska. Zij zijn immers leeftijdgenoten, allebei geboren in Batavia. Mogelijk hebben ze op dezelfde middelbare school gezeten. Herma kent niet alleen de naam, zij kent ook de persoon heel goed, dit is (of was) haar jeugdvriendin Adèle (Dee) Mijers die zich later Mila Wychinska liet noemen naar haar Poolse moeder “*om alle 'Hollandse' en 'Indische' associaties uit haar naam te bannen*” (Haasse 2002:7). De naam wekt bij Herma herinneringen op aan hun gezamenlijke jeugd in het oude Nederlands-Indië en ook aan haar huwelijk met hun schoolvriend Taco. Hoe dieper Herma in haar herinneringen afdaalt, des te pijnlijkere feiten boven komen.

Dee was sinds kindertijd de boezemvriendin van Herma. Zij zijn samen opgegroeid net zoals de ik-figuur en Oeroeg in *Oeroeg*. De families van de twee meisjes zijn, hoewel ze van verschillende maatschappelijke omstandigheden afkomstig zijn, bevriend en de vriendschap wordt dus in zekere mate een logisch vervolg daarvan. De meisjes hadden echter, in tegenstelling tot Oeroeg en de ik-figuur in *Oeroeg*, ook andere mogelijkheden om een vriendschap aan te knopen die ze, ten minste in het begin van de vriendschap, niet hebben benut.

De eerste conflicten tussen de vriendinnen komen, net zoals in *Oeroeg*, tijdens de middelbare school voor. Maar pas in de laatste jaren. In vergelijking met *Oeroeg* zien de meisjes elkaar in de eerste jaren nog regelmatig en brengen het meest van de dag samen door. Ook logeren ze vaak bij elkaar. In de tijd van de middelbare school ontstaat ook de relatie tussen Herma en Taco, de toekomstige echtgenoot van Herma en minnaar van Dee.

De vriendschap tussen Herma en Dee, die in het begin van het boek op een idylle leek, krijgt gedurende het verhaal reëlere en natuurlijk ook minder aangename vormen. Ook moet Herma bekennen dat haar huwelijk met Taco mislukt is. En, wat haar zeker veel pijn en moeite heeft gekost, dat Taco een buitenechtelijke relatie met Dee, die Herma's beste vriendin was, heeft gehad. Herma was wel de “*eerste keus*” van Taco, maar Dee zijn “*intieme keus*” (Haasse 2002:185).

Herma heeft zich echter ten opzichte van haar vriendin ook niet altijd correct gedragen. Als zij na de oorlog terugkeert naar Batavia, komt Herma te weten dat haar ouders dood zijn, vermoord door pemoedas[4] toen ze het kamp verlieten. De moeder van Herma heeft waarschijnlijk dingen in de grond bij hun huis gestopt en een afspraak met iemand gemaakt om deze zo snel mogelijk op te graven en voor haar te bewaren. Maar niets wordt gevonden. Non reageert op de veronderstellingen van Herma voor haar doen ongewoon heftig: “*Wie dan? Wie heeft het dan gepakt?*” (Haasse 2002:127). Als Herma op Dees bloes een speld ziet die ooit van haar moeder was geweest, verdenkt zij Dee van diefstal. Dee heeft de speld echter van de moeder van Herma gekregen als een afscheidscadeau toen de moeder naar het kamp is gegaan.

“*'Nee, hij is van jou,' zeg ik, beschaamd om wat even, in een flits, door mijn gedachten geschoten is. Non staat er zwijgend bij, haar ogen op mij gericht.*” (Haasse 2002:128)

---

Het tweede verraad tegen Dee pleegt Herma als zij voor de laatste keer in jaar 1976 naar Indonesië komt en Non (intussen hadja<sup>[5]</sup> Ibu Sharifa geworden) probeert op te zoeken. Op het politiebureau komt Herma een foto van fanatieke moslimvrouwen op een demonstratie tegen de regering tegen waarop Dee vermomd is als de hadja.

*“Opgekropte verbittering brak zich baan, de vloedgolf uit de angstdromen van mijn jeugd haalde me in, en stortte over me heen, een klauwend monster van zwart water (onderstreping door M.V.). Toen heb ik iets gedaan wat ik mezelf niet vergeven kan.”* (Haasse 2002:178)

Met innerlijke zekerheid dat Non al dood is en gedreven door de wens te weten te komen wat er met Non gebeurd is, vertelt Herma aan de autoriteiten over de echte identiteit van de Dee. Deze handeling kunnen we, hoewel tot zekere mate onbewuste, als een handeling van wraak beschouwen.

Ondanks alle bovengenoemde feiten vindt Herma aan het eind van het boek, op de laatste pagina's eigenlijk, de band met haar vriendin terug.

[1] Hoofd van de inheemse werkers op een onderneming / plantage.

[2] Deze mogelijkheid gold meestal alleen voor kinderen uit hooggestelde families, zoals die van Abdullah (over wie ik het later nog zal hebben: verder in dit hoofdstuk, hoofdstukken 5.1.3 en 6).

[3] TRUIJENS, A. 2004. Hella S. Haasse. *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers, p. 3.

[4] Letterlijk “jongen“ of “jeugd“. In de Indonesische context gaat het om leden van een nationalistische jeugdbeweging die zich sterk tegen de „terugkeer“ van de Nederlanders na de tweede wereldoorlog verzetten. Onder invloed van pemoeda werd ook de onafhankelijkheid van Indonesië verklaard. (<http://nl.wikipedia.org/wiki/Pemoeda>) consultatie 30.5.2006

[5] Vrouwelijke vorm van *hadji*, d.i. iemand wie de heilige reis naar Mekka (*hadj*) volbracht heeft.

---

### 3. Verschillen en overeenkomsten t.o.v. structurelementen

Zoals ik al eerder heb aangeduid, wil ik met behulp van o.a. gewijzigde structuralistische analyse tot het antwoord op mijn vraag komen, d.i. waarom kon de ik-figuur, ondanks alle verschillen, begrip voor haar vriendin opbrengen in *Sleuteloog* en om welke reden kon dit niet het geval zijn van de ik-figuur in *Oeroeg*? Welke aspecten van *Oeroeg* en *Sleuteloog* scheppen dit verschil?

Uit de structurelementen heb ik alleen die uitgekozen die van belang kunnen zijn voor het vinden van het antwoord op de bovengenoemde vraag.

#### 3.1 Titel en motto

*Oeroeg* lijkt op het eerste oog een gewone naam te zijn. De letterlijke betekenis van de naam “Oeroeg” is echter “altijd een vreemde”[1]. Daardoor krijgt het vertelde verhaal een diepere betekenis. Bovendien is het belangrijk om het motto waaronder Haasse haar bijdrage aan de novellewedstrijd voor het nieuwe boekenweekgeschenk uitgeschreven door de CPNB in 1948 had ingestuurd te bekijken. Dat motto, “Soeka Toelis”, kan namelijk als “ik houd van schrijven”[2] worden vertaald.

Ook de titel van *Sleuteloog* is gecompliceerder dan het op het eerste gezicht lijkt. Hoewel het woord eigenlijk in het Nederlands[3] niet bestaat, is iedereen duidelijk wat ermee bedoeld wordt. Maar tijdens het lezen realiseren we ons dat het niet alleen om een willekeurige sleutel als voorwerp van dagelijks gebruik gaat. Deze concrete sleutel is een denkbeeldige sleutel tot eigen herinnering, gesymboliseerd door een antieke kist (zie hoofdstuk 5.3). *Sleuteloog* heeft meer een symbolische betekenis als een symbool voor herinnering. Als tegen het eind van het boek de sleutel wordt gevonden en het inschrift op het oog van de sleutel wordt vertaald blijkt het een citaat te zijn

*“uit een beroemd verhaal van de mystieke Perzische prozaïst Farid al-Din Attar. Er staat dan ongeveer dit: AL WAT JE OOIT ZAG OF HOORDE, AL WAT JE DACHT TE WETEN, IS NIET MEER DAT, MAAR ANDERS.”* (Haasse 2002:191-192)

Onder het inschrift in het oog van de sleutel kunnen we het motto van *Sleuteloog* verstaan. Daardoor krijgt deze op het eerste gezicht eenvoudige titel meer diepte. Bovendien kunnen we het motto, “NIET MEER DAT, MAAR ANDERS” ook als een variatie op “altijd een vreemde” beschouwen.

Wat titel en motto betreft, lijken *Oeroeg* en *Sleuteloog* veel op elkaar. Het is dus niet waarschijnlijk dat het verschil tussen de twee boeken die het begrip voor de vriend-figuur in

---

Sleuteloog mogelijk maakt door verschillende betekenissen van titel en/of motto is veroorzaakt.

## 3.2 Structuur en tijd

In zowel *Oeroeg* als *Sleuteloog* gaat het, zoals al gezegd, om een terugblik van het heden van de verteller naar zijn/haar verleden. Dat vraagt natuurlijk een specifieke structuur van opbouw van het verhaal waaraan niet veel gewijzigd kan worden. Deze wordt echter in elk van de twee boeken anders aangepakt.

### 3.2.1 Oeroeg

Qua structuur is *Oeroeg* een vrij traditioneel boek. “*OEROEG WAS MIJN VRIEND. Als ik terugdenk aan ...*” (Haasse 1997:5), opent de ik-figuur het verhaal. Het begint vanaf het absolute begin – de zwangerschap van hun moeders – en gaat dan chronologisch voort zonder enige afwijkingen: zijn eerste herinnering, samen met *Oeroeg* kruipend op de achtergalerij (p.7), *Oeroeg* en de ik-figuur toen ze zes jaar oud waren (p.9), als ze naar school gaan (p.33), overgang naar de middelbare school (p.69) enz. De absolute paginameerderheid wordt aan hun kinder- en jeugdtijd besteed, vanaf bovengenoemde p.5 tot p.113 (van het totaal van 122 pagina’s), waar de ik-figuur naar Nederland vertrekt (om later terug te keren). De vertelling wordt altijd in de verleden tijd weergegeven, met uitzondering van de inleidende en afsluitende passages (p.5 en 122) die in de tegenwoordige tijd staan. De ik-figuur vertelt de gebeurtenissen zoals ze zijn gebeurd zonder achteraf veel commentaar daarop te leveren. Slechts een paar keer voegt de verteller (de ik-figuur) een opmerking vanuit zijn tegenwoordige volwassen positie toe, bijv. “*het was de eerste maal dat ik niet wist waar hij was, of wat hij deed*” (Haasse 1997:59), “*Ik begreep later dat...*”, “*Terugkijkend op de periode waar ik nu over schrijf, ...*” (Haasse 1997:91) enz. Veelzeggend is dat hoe verder de verteller in zijn verhaal gaat, des te meer commentaar hij op de gebeurtenissen heeft.

### 3.2.2. Sleuteloog

De structuur van *Sleuteloog* lijkt ingewikkelder dan de structuur van *Oeroeg*. De ik-figuur vertelt haar verhaal niet chronologisch en bovendien worden haar herinneringen regelmatig doorbroken met brieven van de journalist. De structuur kan dus gemakkelijk als een opeenvolging van brief – herinnering – brief worden beschreven. De brief van Moorland opent het boek en sluit het ook af. Tussen de brieven staan aantekeningen van Herma’s jeugd- en huwelijks herinneringen die het meest op een vrije gedachtestroom van een oude dame lijken die zich met herinneringen aan haar eigen jeugd bezighoudt. Haar brieven zelf krijgt de lezer niet te zien. Die zijn waarschijnlijk van veel informatiever karakter, zonder emoties en feiten die van geen belang voor het onderzoek van de journalist zijn (maar die wel van veel belang voor de ik-figuur en voor de lezer lijken te zijn).

De relatie tussen verteltijd en vertelde tijd is disproportioneel, het gaat immers over een (bijna geheel) menselijk leven. Maar eigenlijk is het boek een opeenvolging van in detail beschreven momenten, die het leven van Herma cruciaal hebben beïnvloed of die belangrijk zijn voor haar begrijpen ervan. Het is een vrije golf van associaties, de ene reagerend op de andere. Daaraan blijft de verteltechniek trouw. Er worden dus tijdens het vertellen veel sprongen in de tijd gemaakt. Een deel van het boek vindt in vergelijking met *Oeroeg* (waar alleen de inleidende en afsluitende passages zich in het heden afspeelen) plaats in het heden van de verteller. Vanuit het heden en tevens vanuit de hedendaagse positie geeft de kunsthistorica

haar herinneringen door, waardoor ook een zekere afstand geschapen wordt. Als ze echter dieper in haar herinneringen raakt, vertelt ze in de tegenwoordige tijd, dwz. niet alles dat in het verleden gebeurde, wordt in de verleden tijd verteld. Zij verplaatst zich naar haar jeugd, naar Indië, en neemt de lezer met zich mee. Gewoonlijk gebeurt deze verplaatsing in het midden van de vertelling, wat aan de lezer de mogelijkheid biedt om het proces van het zich verdiepen in het geheugen met de ik-figuur te kunnen meemaken: “*Dee en ik gaan ... graag met Non mee naar de stad...*” (Haasse 2002:65), “*Dee ligt voorover in haar bed, haar gezicht in het kussen.*” (Haasse 2002:112). Opvallend is dat deze verplaatsing in de tijd naar het verleden alleen in de passages waar het over Dee gaat gebeurt. Hoewel dit wel in samenhang met andere personages als Non, Taco of mevrouw Mijers kan voorkomen, laat dit feit duidelijk zien hoe grote rol Dee in het leven van Herma heeft gespeeld.

Achter deze op het eerste gezicht chaotische sprongen in de tijd zit echter een systeem. Minder idyllische en gevoeliger herinneringen verschuiven naar het eind van het boek. Eerst worden oppervlakkige dingen verteld en pas later komen de dieper in het geheugen liggende (en dus) negatievere dingen aan bod. Het is het geval van bijv. Herma's huwelijk met Taco en de vriendschap tussen Herma en Dee, d.w.z. relaties met de twee voor haar meest bepalende mensen in haar leven. Net als bij *Oeroeg* is er een duidelijke climax wat gebeurtenissen betreft te zien. De gebeurtenissen worden, in vergelijking met *Oeroeg*, echter niet chronologisch verteld. Dit kan ten eerste worden begrepen als een doelbewuste manipulatie van de schrijfster om meer spanning in het verhaal te brengen. Ten tweede kunnen we dit beschouwen als een poging om zichzelf verder te psychologiseren van de ik-figuur zelf. Herma wil eigenlijk niet bekennen dat niet alleen haar huwelijk, maar ook haar vriendschap met Dee, die ze altijd heeft beklemtoond: “*Ik was ervan overtuigd dat niemand haar zo goed kende als ik.*” (Haasse 2002:10), een mislukking is geworden. Zij noemt dit zelf “*een freudiaanse Fehlleistung[4]*” (Haasse 2002:130). Herma is zich namelijk zeer goed bewust van wat er nu in haar geheugen gebeurt.

### 3.2.3 Conclusie

Door analyse van structuur en tijd in *Oeroeg* en *Sleuteloog* ben ik tot de conclusie gekomen, dat een van de significante verschillen op het gebied van de verteltijd gebeurt. Herma verdiept zich meer in haar herinneringen dan de ik-figuur in *Oeroeg*. Dit feit kan samen met het gegeven dat Herma haar verhaal niet chronologisch verteld ( hoewel dit aangezien de vorm van terugblik logisch lijkt) een aanwijzing voor de psychologische motivatie van de ik-figuur van *Sleuteloog* zijn. Dit aspect zal ik later nog (in hoofdstuk 7) bespreken.

[1] TRUIJENS (2004). Hella S. Haasse, p. 19.

[2] DEN BOEF, A. H. 1992. Hella S. Haasse. *Oeroeg. Lexicon van literaire werken 13*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers, p. 1

---



[3] 2000 *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse Taal op cd-rom, versie 1.0*.  
Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie.

[4]. Een van een aantal ‘onthullende’ vergissingen die veel inzicht geven in wat zich in de geest van een persoon afspeelt. De belangrijkste categorieën zijn verspreken (versprechen), verkeerd handelen (vergreifen) en vergeten (vergeffen).

([http://nl.wikipedia.org/wiki/Freudiaanse\\_verspreking](http://nl.wikipedia.org/wiki/Freudiaanse_verspreking)) consultatie 16.5.2006

---

# 5. Symbolen

## 5.1 Het meer in Oeroeg

Een van de meest betekenisvolle symbolen in *Oeroeg* is het zwarte meer[1] Telaga Hideung[2]. Het meer wordt in het boek maar vier keer genoemd, maar altijd gaat het om beslissende momenten van het verhaal. Altijd hebben ze echter min of meer betrekking tot Oeroeg.

### 5.1.1. Eerste ontmoeting

Voor de eerste keer komt het zwarte meer voor als de plaats van bestemming van een nachtelijk uitstapje van een groepje dronken Nederlanders, onder wie de ouders van de ik-figuur en meneer Bollinger, die intussen minnaar van de moeder van de ik-figuur is geworden. De ik-figuur heeft ervoor al griezelige verhalen over het meer gehoord en krijgt het benauwd, maar tegelijkertijd is hij ook heel nieuwsgierig en geboeid door het feit dat hij met de volwassenen in de nacht mee mag. Wel vindt hij het jammer dat zijn vriend Oeroeg er niet bij kan zijn.

In zijn angst zoekt de ik-figuur steun bij de vader van Oeroeg – Deppoh in plaats van deze bij zijn eigen vader te zoeken. Alleen de nabijheid van Deppoh kon hem een gevoel van veiligheid geven (Haasse 1997:25). Als Deppoh verdrinkt bij de poging om de ik-figuur uit het water te redden, betekent zijn dood niet alleen voor Oeroeg maar in zekere zin ook voor de ik-figuur het verlies van een vader (de vader-figuur). Over de afwezigheid van vader- en moeder-figuur zal ik het echter later (zie hoofdstuk 6) hebben.

Al voordat de ik-figuur in het water valt, voelt hij zich door het geheimzinnige onder de oppervlakte bedreigd.

*“Zonder moeite kon ik me voorstellen dat daar de boze geesten zich verscholen (onderstreping door M.V.) hielden, gereed tot aanval.”* (Haasse 1997:27)

Het meer betekent voor de vrij jonge ik-figuur een dreiging in de vorm van *“boze geesten”*, meer precies het beest Nènèh Kombèl dat kleine kinderen opeet. Verontrustend is echter ook het feit dat het *“verscholen”*, onzichtbaar is.

De vage veronderstelling van een relatie tussen meneer Bollinger en zijn moeder, waarvan de ik-figuur nog niets begrijpt, draagt bovendien tot zijn verwarring bij.

### 5.1.2. Het uitstapje

Voor de tweede keer komt de ik-figuur pas bij het meer als hij op de middelbare school zit. Toen zag hij Oeroeg al niet zo vaak meer. Hij komt alleen zonder Oeroeg naar de

---

onderneming van zijn vader en maakt een wandeling door Kebon Djati. Het lijkt hem echter ongerijmd dat Oeroeg er niet bij is.

*“Het kwam me voor dat het zintuiglijke waarnemen van deze bergwereld mij niet mogelijk was zonder de tegenwoordigheid van Oeroeg. Het landschap was niet compleet zonder hem.”* (Haasse 1997:99)

De ik-figuur verbindt hier duidelijk Oeroeg met de natuur, in zijn verbeelding staat het oerwoud voor Oeroeg en Oeroeg voor oerwoud. Zulke associaties zijn een typisch racistisch gedrag[3].

Om aanwezigheid van Oeroeg op te vullen gaat de ik-figuur Sidris (moeder van Oeroeg) bezoeken. Haar heeft hij echter weinig te zeggen, ook voor haar is hij een blanke geworden. De vader van hem is bezig met zijn nieuwe familie en de ik-figuur besluit bij gebrek aan andere activiteiten een uitstapje naar het meer te maken. Daaraan is de innerlijke band tussen Oeroeg en het meer voor de ik-figuur te zien. De ik-figuur mist Oeroeg en omdat hij onbewust de symboliek van het meer waarneemt, gaat hij de natuurlijke afspiegeling van Oeroeg opzoeken.

De indruk van het meer is nog steeds heel sterk:

*“Het meer maakte, wonderlijk genoeg, ook op klaarlichte dag de indruk door de maan beschenen te worden. Het licht, dat tussen de bergtoppen en overhangende boomkronen tot de oppervlakte van het water doordrong, was goudgroen, als gefiltered door scherven glas van kerkransen. Ik zag de drijvende planten, de kringen en rimpelingen op het water, daar waar Oeroegs vader in de diepte verdwenen was. ... Hoewel mijn geloof aan spoken en schimmen sinds jaren verdwenen was, vond ik het meer niet minder huiveringwekkend (onderstreping door M.V.). Ik wist geen naam, geen definitie voor deze angst, voor het gevoel van beklemming dat me beving, ... eenmaal meende ik in de diepte een roodachtige reflex te zien, als van bijna zwart bloed. ... het meer was vijandig, vreemd, een absoluut onkenbaar element (onderstreping door M.V.). Iets scheen me te willen verlokken tot omkijken, maar ik dwong mezelf er niet aan toe te geven.”* (Haasse 1997:101-102)

Het maakt nog steeds de angstaanjagende en mysterieuze indruk als in de nacht. Rond het meer heerst er een indrukwekkende mystieke sfeer als in een kerk. De vergelijking met een kerk geeft een gevoel van iets groots, moeilijk te definiëren. Zo waarneemt de jonge ik-figuur het zwarte meer – essentie van de wilde Indonesische natuur en symbool voor Oeroeg.

Onmiddellijk associeert de ik-figuur de plaats met de dood van Deppoh waarvan hij eigenlijk de oorzaak was. De volgende stap is logischerwijs de onbegrijpelijke angst die de ik-figuur bij het meer voelt. De doodsdrijf van het meer uit zich voor de ik-figuur in het roodachtige weerschijnsel. De gevoelens van de ik-figuur die eerder de vorm van boze geesten hebben gehad, hebben plaats gemaakt voor iets waarvoor hij geen naam weet maar waardoor hij zich in dezelfde mate bedreigd voelt. Hetzelfde onzichtbare wat hij al voelde toen hij er voor de eerste keer was en wat alleen in zijn kinderlijke verbeelding de gestalte van een kinderretend monster heeft aangenomen. Nog steeds voelt hij de vijandigheid van het meer en aan de

---

andere kant voelt hij zich nog steeds tot het meer aangetrokken. Net zoals hij zich door Indonesië bekoord voelt.

### **5.1.3. Op bezoek bij Oeroeg in Soerabaja – eerste kennismaking met Indonesisch nationalisme**

Ten derde komt het meer Telaga Hideung ter sprake als de ik-figuur bij Oeroeg op bezoek in Soerabaja gaat waar deze aan de medische school studeert. Oeroeg woont er samen met Lida in het huis van de nationalistische familie van zijn vriend Abdullah. Hun sterk nationalistische en tegen het Nederlandse bestuur gerichte uitspraken doen de ik-figuur aan het onheilspellende zwarte meer denken:

*“Ik weet dat het vreemd klinkt, maar gedurende een ogenblik scheen het mij dat er overeenkomst bestond tussen deze schaduwachtige achtergalerij vol planten en vogels, en Telaga Hideung, zoals ik het gezien had toen er een wolk voor de zon trok.”* (Haasse 1997:108-109)

Op de achtergalerij van het huis van de familie van Abdullah leert de ik-figuur voor het eerst het Indonesische nationalisme kennen waarover hij tot nu toe in zijn naïviteit niets wist. Oeroeg, de hele familie van Abdullah en ook Lida, af en toe knikkend, laten hem duidelijk zien dat hij (alle blanken verpersoonlijkend) niet meer in Indonesië gewild is.

Hier is het zonder twijfel het groeiende Indonesische nationalisme waardoor de ik-figuur zich bedreigd voelt en die de plaats van minder duidelijke gevoelens heeft ingenomen. De dreiging uit zich in de roodachtige weerspiegeling waaraan de ik-figuur moet denken.

### **5.1.4. Het weerzien met Oeroeg**

Ten slotte (en misschien ook belangrijkste) speelt zich bij het meer de laatste scène van het boek af, de ontmoeting van de twee vrienden die plotseling als vijanden tegenover elkaar staan.

De eerste indruk van het meer op de ik-figuur blijft dezelfde:

*“Nog was het oerwoud vervuld van geheimzinnige onophoudelijke ruisen, dat ten eeuwen dage deze plek zal kenmerken. Ook het meer, spiegelend zwart, de waterplanten en de windrimpelingen over de oppervlakte, hervond ik onveranderd.”* (Haasse 1997:118)

Het meer blijft ook na al die jaren hetzelfde, onveranderd. Ook de associaties van de ik-figuur volgen een al bekend schema. Zijn eerste gedachten zijn op Oeroeg gericht. De bovenbeschreven natuur herinnert de ik-figuur aan Oeroeg. Zoals ik al heb aangeduid, is in de verbeelding van de ik-figuur Oeroeg sterk verbonden met de Indonesische natuur. Natuurlijk roept de ik-figuur een herinnering uit de kindertijd op, toen de vriendschap van de twee jongens nog zonder problemen was.

*“Ik moest denken aan de tijd toen Oeroeg en ik ... speelden bij de stoep van de achtergalerij op Kebon Djati.”* (Haasse 1997:119)

Dan associeert de ik-figuur de natuur (en impliciet ook Oeroeg) met de angstaanjagende dorst naar (blanke) bloed die de ik-figuur met het Indonesisch nationalisme verbindt.

*“ Ik meende het dofrode glanzen onder de oppervlakte te zien, dat mij jaren geleden aan geronnen bloed had herinnerd. In de achtergalerij bij Abdullah had ik daar ook aan gedacht – waarom?” (Haasse 1997:119)*

Opvallend is dat het eerst de idyllische herinneringen aan de gemeenschappelijke jeugd zijn en pas daarna bloed en de daarmee verbonden dreiging van Indonesisch nationalisme. Als de ik-figuur een inlander voor zich ziet staan, gaan zijn gedachten weer automatisch naar Oeroeg voor wie hij de inlander natuurlijk houdt, om dezelfde redenen als het geval bij het meer was.

*“ ... (hij) beduidde mij dat ik mijn handen moest heffen voor de dreiging van zijn revolver. 'Oeroeg,' zei ik, halffluid. ... Ik weet niet hoe lang wij daar tegenover elkaar stonden, zonder te spreken. Ik verroerde mij niet, hij niettemin. Ik wachtte, maar zonder angst, in volkomen ontspanning. Het kwam mij voor dat dit het moment was waartoe alle gebeurtenissen, sinds de geboorte van Oeroeg en mij, onherroepelijk geleid hadden. Het was in ons gegroeid en gerijpt, buiten onze wil, buiten ons bewustzijn om. Hier was, voor het eerst, het kruispunt waarop we elkaar in uiterste eerlijkheid konden ontmoeten. “ (Haasse 1997:119-120)*

Als Oeroeg (of een inlander die de ik-figuur voor Oeroeg houdt) voor hem verschijnt, blijft de ik-figuur kalm, niet verrast of zelfs geschrokken als hij een revolver ziet. Hij beschouwt deze ontmoeting als een natuurlijk gevolg van zaken. Hij vindt dit onvermijdelijk, bijna te verwachten. Hij verwelkomt eigenlijk de mogelijkheid om “in uiterste eerlijkheid” te kunnen ontmoeten. Zijn ouders hebben de dood van de vader van Oeroeg veroorzaakt: de blanken, koloniserenden hebben een inheemse veroverd. De ik-figuur en Oeroeg als zonen van vorige generaties moeten, of ze willen of niet, deze situatie accepteren. De ik-figuur was zich innerlijk waarschijnlijk wel bewust van de onrechtvaardigheden die tussen hem en Oeroeg in de afgelopen jaren zijn gebeurd.

Wat Oeroeg over deze ontmoeting denkt blijft, zoals bij andere gebeurtenissen, in het duister, zijn ogen zijn ondoordringbaar als de oppervlakte van het meer. Wel is de ik-figuur zich bewust van het feit dat hij dit niet persoonlijk moet nemen, de wreedheid van het meer en ook van Oeroeg is immers “onpersoonlijk”.

*“ 'Ga weg,' zei hij in het Soendanees, 'ga weg, anders schiet ik. Je hebt hier niets te maken.' ... Zijn ogen waren zwartglanzend als de waterspiegel van Telaga Hideung (onderstreping door M.V.), en even weinig van zins prijs te geven wat in de diepte verborgen lag. ... Ik draaide mij half en keek naar Telaga Hideung, ... - een spiegel voor bomen en wolken, speelplaats voor licht en schaduw, windvlaag en waterslang – het verborgen rijk dat zijn onpersoonlijke (onderstreping door M.V.) wreedheid verried in de aanwezigheid van bloedreflexen en grijpstengels onder de zwarte oppervlakte.” (Haasse 1997:120-121)*

Indonesiërs kunnen weliswaar, net zoals dit het geval van het meer is, als een kalme spiegelende oppervlakte lijken. Wat er onder de oppervlakte aan de gang is, blijft meestal onbekend. Het laat zich echter in momenten zoals deze zien.

De dreiging die de ik-figuur ervoor alleen maar als een vage veronderstelling voelde krijgt hier een vaste gestalte. Het is Nènèh Kombèl noch dreiging zonder naam en vorm. Hier wordt de ik-figuur die Nederlanders verpersoonlijkt door een inlander bedreigd die het Indonesische streven naar onafhankelijkheid verpersoonlijkt. En dit niet meer figuurlijk maar heel letterlijk, namelijk met een revolver. De ik-figuur en zijn jeugdvriend staan niet tegenover elkaar als individuen maar als vertegenwoordigers van iets groters dan de twee jonge mannen zelf.

Het meer staat in het verhaal symbool voor Oeroeg of in bredere context voor de hele Indonesische maatschappij waarin de ik-figuur (die voor de hele blanke koloniserende maatschappij staat) nooit kan doordringen. Of hij dit echt geprobeerd heeft, is de vraag. Waarschijnlijk zal de koloniale maatschappij dit niet eens hebben veroorloofd.

## 5.2 Bloemen in Sleuteloog

Een symbool als het meer in *Oeroeg* voor de vriend-figuur is ook in *Sleuteloog* te vinden, namelijk het bloemmotief. Omdat *Sleuteloog*, in vergelijking met de novelle *Oeroeg*, een roman is, dus een omvangrijker en meer ingewikkelder werk, is ook de symboliek ingewikkelder en kan het op van elkaar afwijkende manieren begrepen worden.

### 5.2.1 Dee als een bloemkruising

Bloemen, meer precies orchideeën, vormen niet alleen de innerlijke band tussen Non en Herma (waarover ik het later nog zal hebben, zie hoofdstuk 6.2.), bloemen kunnen we als een van de meest belangrijke symbolen in *Sleuteloog* beschouwen.

Ten eerste is een bloem symbool voor Dee (of mensen van gemengd bloed in het algemeen). Non probeert in het verhaal een sneeuwwitte soort orchidee te kruisen

*“met een andere, zij weet al welke, die ik ook zo prachtig vind, de geel en donkerbruin gevlekte tijgerorchidee. 'Blank en bruin, Toet [4]! Boleh Tjampoer[5], toch?’”* (Haasse 2002:22-23).

Daarin kunnen we zonder twijfel een zinspeling op mensen van gemengd bloed zien, waartoe ook Non (en tevens Dee) behoort. Globaal gezien kan dit ook een symbool zijn voor de hele koloniale maatschappij die precies op deze manier de inheemse Indonesische cultuur met de koloniserende Westerse cultuur gewelddadig probeert te hybridiseren.

Volgens Non zal het wel vijftien jaar kunnen duren voordat ze een mooie kruising krijgt. Als Herma de tante van Dee na de oorlog (onderstreping door M.V.) weer ontmoet en haar naar de kruising vraagt, antwoordt ze kortaf: *“Gagal, mislukt”* (Haasse 2002:152).

Belangrijk is dat deze scène pas vele jaren na de oorlog plaatsvindt. Toen was Non al sterk “geïslamitiseerd” en waarschijnlijk ook heel sceptisch wat het koloniale stelsel betreft, hoewel ze tijdens de oorlog dit systeem trouw is gebleven. Ook weet Non waarschijnlijk al over de verhouding tussen de man van Herma en Dee en dat kan een van de redenen voor haar scepticisme zijn.

De gekruiste bloem staat voor mensen in een tussenpositie tussen de twee van elkaar verschillende culturen. Non en Herma hebben een van de culturen gekozen, Dee probeerde tussen de culturen blijven en *'Gagal, mislukt'*.

---

Heel belangrijk is dat het deze keer, in vergelijking met *Oeroeg* waar de vriend-figuur door een wild oerwoud wordt gesymboliseerd, het symbool voor Dee meer kunstmatig is. Dee is geen meer met een ondoordringbare oppervlakte, maar een door de westerse koloniale cultuur gekweekte bloem met inheemse wortels. Zelf heeft ze het oerwoud niet eens gezien en is in een kweekkas gegroeid.

### 5.2.2 Herma als anggrek boelan

Bloemen komen in het boek nog in andere contexten ter sprake. Herma (de blanke) heeft een favoriet onder de orchideeën – anggrek boelan, de witte maanbloem, rond van vorm, sneeuwwit. Veelzeggend is ook dat Herma (als blanke) precies van deze soort zo veel houdt. Hoewel ze, zoals ze in bovengenoemde passage zegt, ook de bruine prachtig vindt. De bruine soort is “ook zo prachtig” maar toch wordt de witte haar favoriet. Niet omdat de bruine lelijker is of andersom, de witte mooier, Herma voelt zich verbonden met deze gevoelige witte bloem, bedreigd door de wrede Indonesische natuur, of meer globaal gezien door het wrede Indonesische volk, die later haar ouders zal vermoorden, ofschoon deze altijd sympathieën voor het land hebben vertoond.

*“Juist deze betoverende soort had vaak te kampen met een ziekte waartegen geen kruid gewassen bleek. Waren de bladeren te nat geworden door binnenwaaiende regen of overdadig begieten (aan dat laatste maakte de kebon, die ook wel eens meehielp, zich tot wanhoop van Non herhaaldelijk schuldig), dan ontstonden er doorschijnende vlekken ..., gevuld met stinkende pap. Elke keer opnieuw schrok ik van de onverbiddelijke gang van zaken waardoor die blanke bloemenpracht zienderogen in vieze brij veranderde.”* (Haasse 2002:116-117).

Het is ook niet verrassend dat de gevoelens die Herma voor deze witte soort koestert veel gevoeliger, veel intiemer, persoonlijker zijn dan haar sympathieën voor andere soorten.

Het is dan ook niet verrassend dat Herma het verval en de verrotting van juist deze witte soort zo persoonlijk neemt. Ook voelt zij dat het verval een noodzakelijk gevolg van de omstandigheden is, dat het om “de onverbiddelijke gang van zaken” gaat. Het kan immers niet anders als een cultuur haar tradities in een omgeving van een totaal andere cultuur wil voortplanten (om bij de “bloementerminologie” te blijven).

Het verhaal van de verrotting van anggrek boelan kunnen we als een vraag van de schrijfster beschouwen of de blanken geschikt zijn voor het tropische klimaat. Of maken de inheemse mensen (de kebon) het onmogelijk voor de Europeanen daar te leven? Aanpassingsproblemen hebben ze zeker.

### 5.2.3 Bloemen als studieonderwerp van Herma

Ten slotte zijn de bloemen en de afbeeldingen ervan het onderwerp van Herma's studie. Zoals al eerder genoemd is Herma een kunsthistorica en als studieonderwerp heeft ze, onder invloed van haar jeugd in Indië, stilering van bloem- en bladmotieven gekozen.

*“Mijn leven lang heb ik me met dit alles beziggehouden. Natuurlijk komt die intense behoefte voort uit de indruk die de plantenwereld van Java op mij gemaakt heeft toen ik een kind was. Ik voelde me een deel van dat overweldigende groen, die kleuren. Nu pas dringt het tot me door hoe vreemd het is dat ik als volwassene mijn aandacht zo uitsluitend gericht heb op*

*afbeeldingen* (cursivering door H.H.) *van planten en bloemen, en dat mijn onderzoek veeleer de stilering van hun vormen gold dan de weergave van de levende natuur* (onderstreping door M.V.)". (Haasse 2002:60-61)

Net zoals bij de orchideeën in de pondok van Non gaat het ook hier niet om de levende natuur zelf, maar over afbeeldingen en stileringen ervan. Deze keer verschijnt de natuur (de bloemen) in een nog kunstmatigere vorm. Het gaat niet meer om een stuk oerwoud, noch om een in een kweekkas gekweekte maar toch levende bloem. Het onderwerp van de studie van Herma is, zoals zij dit ook zelf meerdere keren benadrukt, afbeeldingen van planten en bloemen.

In zekere zin heeft Herma zich tijdens haar studie ook met Dee (eigenlijk een kunstmatige afspiegeling van echte levende natuur ) beziggehouden. Hoewel Herma tijdens haar studie ook niet zo veel in aanraking met echte bloemen is gekomen, heeft ze zeker veel verstand van bloemen gekregen.

Over dit onderwerp praat ik nog uitgebreid in hoofdstuk 6.2.1.

### 5.3 De kist in Sleuteloog

Tijdens haar herinneringen verwijst Herma regelmatig (p. 31, 48, 62, 76, 148, 169, ...) naar een ebbenhouten kist met koperbeslag waarin alles wat ze "*nog altijd Indië*" (Haasse 2002:9) noemt bewaard wordt. De kist staat voor het geheugen van Herma, de opgesloten documenten voor haar herinneringen. Zij is op zoek naar een sleutel die voor haar de kist (dwz. haar herinneringen) zal openen. Het zoeken naar de werkelijke sleutel, die de werkelijke kist kan openen en de juistheid van haar herinneringen kan bevestigen, wordt gedurende het verhaal de figuurlijke sleutel die voor Herma de weg naar innerlijke vrede kan openen.

*"Maar ik ben de sleutel kwijt. Het is een met een opvallend afwijkende vorm. De 'baard', die in het ingewikkelde antieke slot van de kist past, bestaat uit een serie ongewoon grillige tandjes, en het 'oog' is een verguld opengewerkt ovaal. Daarbinnen bevindt zich een ornament van verstrengelde lijnen, dat op Arabisch schrift lijkt. Ik moet die sleutel kunnen vinden."* (Haasse 2002:10)

De vader van Herma heeft de kist symbolisch cadeau gekregen van een assistent-districtshoofd met de wens de "ziel" van de kist niet te besmetten.

*"Mijn vader begreep de wens, en verzekerde hem dat er alleen goede dingen in bewaard zouden worden."* (Haasse 2002:117)

Heeft Herma zich onbewust aan deze wens vergrepen toen ze daar alles en nog wat met betrekking tot Indië in heeft gestopt, inclusief hatelijke uitspraken van Dee aan het eind van haar schoolschrift? Is de kist onzuiver geworden door dingen die de buitenechtelijke relatie tussen Dee en Taco bewezen? Aan de andere kant kunnen we ook zeggen dat juist deze documenten (of bewustwording van het bestaan van zulke documenten die de relatie tussen Dee en Taco zullen kunnen bewijzen) het mogelijk hebben gemaakt dat Herma eindelijk aan het eind van het verhaal innerlijke vrede heeft gevonden. Door zekerheid over dingen die ze wel onbewust heeft gevoeld te krijgen, kon Herma eindelijk van de rust genieten.



Als Herma na de oorlog weer naar Indonesië komt en Non ontmoet, zegt deze tegen haar dat ze de kist naar Holland mee moet nemen (Haasse 2002:121). Non heeft er allerlei documenten in gedaan, o.a. het fotoalbum van Pakembangan (oorspronkelijke onderneming van familie Mijers) en ook het schoolschrift van Dee met bovengenoemde uitspraken. Non heeft dit hoogstwaarschijnlijk doelbewust gedaan om Herma te laten weten hoe de werkelijkheid was. Dat kunnen we o.a. concluderen uit uitspraken en opmerkingen die Non tijdens het hele verblijf van Herma in Indonesië maakt naar aanleiding van de onbetrouwbaarheid van Dee (Haasse 2002:154).

De kist staat impliciet ook voor het geheugen van Herma. De documenten (sporen die tot de waarheid leiden) zitten gesloten in de kist. Alleen Herma kan de sleutel (letterlijk maar meer belangrijk ook figuurlijk) vinden die de kist - haar geheugen - zal openen en de waarheid aan het licht zal laten komen. De sleutel lijkt de vraag van de journalist te zijn die heel het pijnlijke herinneringsproces heeft opgestart. Zo brengt Herma dit zelf onder de woorden:

*“De vraag van die journalist heeft iets teweeggebracht wat me niet meer met rust laat. Ik kan niet bij de inhoud van mijn kist, maar nu lijkt het alsof er een slot in mijn geheugen is opengesprongen. Ik zal opschrijven wat me in gedachten komt.”* (Haasse 2002:10)

## 5.4 Conclusie

Aan de hand van de analyse van symbolen in *Oeroeg* en *Sleuteloog* kan ik constateren dat er een groot verschil tussen deze boeken is. Terwijl in *Oeroeg* de vriend-figuur door het meer in het oerwoud gesymboliseerd wordt, wat de ik-figuur als een vreemdeling uit een absoluut andere cultuur nooit kan begrijpen, wordt de vriend-figuur in *Sleuteloog* - Dee - gesymboliseerd door een gekweekte bloem. Dat is iets waarvoor Herma (de ik-figuur) haar leven lang interesse heeft gehad en waarmee ze zich in zekere zin ook tijdens haar academische carrière als kunsthistorica beziggehouden heeft. Dit feit maakt het o.a. mogelijk dat de ik-figuur in *Sleuteloog* eindelijk tot de vriend-figuur doordringt.

Daarnaast heeft Herma ook hulp in de vorm van de sleutel die voor haar de weg naar de waarheid, naar het begrip voor de vriend-figuur, kan openen. Herma is namelijk in staat om een pijnlijke reis naar het verleden te wagen. Door deze reis, het herinneringsproces dat in het geweten van Herma is opgestart, krijgt Herma de mogelijkheid om alle belangrijke momenten van haar leven nog een keer her te beleven. Over zulke middelen beschikt de ik-figuur in *Oeroeg* niet.

---

[1] Onder de titel *Le Lac Noir*, d.w.z. “Het Zwarte Meer”, is de vertaling van *Oeroeg* in het Frans verschenen. (zie Janssens 1994) Daaraan is duidelijk te zien hoe groot het belang van het meer in het verhaal is.

[2] Grappig genoeg is het voorbeeld voor het zwarte meer een klein kratermeer op de Puntjakpas geworden, de Telaga Warna – Meer van de Kleuren - , welke Haasse met de nodige dichterlijke vrijheid behandeld heeft. (Haasse 2004:322)

[3] zie Mijer 1996, p. 158

[4] Indische koosnaam voor Herma, “*sinds ze weet dat ik van haar orchideeën houd*” (Haasse 2002:22).

[5] Mensen toegestaan (Haasse 2002:195)

---

## 6. Personages

De sleutel tot de twee boeken zit vooral in de opbouw van de personages. Vooral in de opbouw van de ik-figuur, wiens karaktertrekken en psychische gesteldheid het begrip voor de vriend-figuur wel of niet mogelijk maken.

De vriend-figuur personifieert voor de ik-figuur het oude Nederlands-Indië. Daarom zijn er tussen beide vriend-figuren (Oeroeg en Dee) veel gezamenlijke kenmerken. Ten eerste is dit natuurlijk hun huidskleur waarmee zij van hun vriend, dwz. de ik-figuur verschillen. Terwijl Oeroeg een gewone inheemse is, komt Dee van een welgestelde Indische familie, van gemengd bloed dus. Dat stelt haar echter in een soort van tussenpositie en maakt haar personage nog ingewikkelder. In vergelijking met haar zou Oeroeg dan een gemakkelijk personage moeten zijn. Maar misschien juist omdat hij een inheemse is (en dus voor de ik-figuur ondoordringbaar, net zoals de Telaga Hideung), krijgt de lezer geen enkel inzicht in hem en Oeroeg blijft dus niet alleen voor de ik-figuur, maar ook voor de lezer onbegrepen. Dat lijkt me ook de bedoeling van het boek te zijn, er blijft wat het personage betreft steeds een sfeer van mystiek en mysterie hangen. Dat is ook te zien aan het herhaaldelijke gebruik van woorden als *misschien, waarschijnlijk, onbegrijpelijk, verbaasd worden, geheimzinnig* enz.[1]

Met het genoemde ras of de afkomst hebben uiterlijk en fysieke kenmerken veel te maken. Beide vrienden zijn in bezit van een, voor de ik-figuur absoluut ondoordringbare, “*donkere blik*” (Haasse 2002:10, Haasse 1997:96). Dee en Oeroeg hebben een “*exotische uitstraling*” (bijv. Haasse 1997:67) die de ik-figuur totaal mist en waarop hij/zij eigenlijk jaloers is. Zonder twijfel kan over wederzijdse nijd worden gesproken, want wat de ene zo graag wil zijn, beschouwt de ander als een vervloeking (Haasse 2002:136) en andersom. Daarom wil Oeroeg en ook Dee naar Amerika gaan. Zij denken allebei dat ze in Amerika een gelijke positie met de blanken zullen hebben:

“*Ik begreep later dat hij geloofde – ten onrechte overigens – dat in de Nieuwe Wereld ras en rang noch voor hemzelf noch voor anderen een overweging van enig belang zouden vormen.*” (Haasse 1997:91)

, “*Haar pa heeft het tenminste begrepen, die wil ergens leven waar hij op voet van gelijkheid kan inburgeren. De meeste Brazilianen zijn immers halfbloeden!*” (Haasse 2002:113) .

Hun onzekerheid wat eigen (culturele) identiteit betreft, is duidelijk te zien aan de meervoudige wisseling ervan. Ze proberen afstand te houden van de eigen familie waarvoor ze zich in zekere zin schamen: Oeroeg vermijdt elk contact met zijn eigen moeder (Haasse 1997:100), Dee verklaart zich na bezetting door Japanners als Belanda-Indo (Haasse 2002:119), wat waarschijnlijk een van de redenen van de dood van haar grootmoeder was. Van grote betekenis vind ik het feit dat ze allebei tegen het eind van het verhaal, sterk beïnvloed door een nationalistisch denkende vriend – Oeroeg door Abdullah, Dee door Sula Saleh -, fundamentalistische islamitische nationalist worden. Hoewel ze zich daarvoor zo Westers mogelijk probeerden te gedragen.

Vaak worden de twee jonge mensen, dwz. de vriendfiguur en de ik-figuur in *Oeroeg* en *Sleuteloog* met behulp van contrasten geschetst. De een is precies wat de ander niet is. Mooi bruin of rood in de zon, gespierd of mager, een onaantrekkelijke goede zwemster of een

femme fatale, echtgenoot of minnares, soldaat van het Nederlandse leger of onafhankelijkheidsstrijder, ... Op meerdere plaatsen wordt veel nadruk op het verschil tussen de twee vrienden gelegd. En dat gebeurt niet alleen wat het uiterlijk betreft. Ook de eigenschappen van de ik-figuur en de vriend-figuur staan vaak tmet elkaar in contrast. Om die samen te vatten, verschillen de ik-figuur en de vriend-figuur zowel in *Oeroeg* als *Sleuteloog* hoofdzakelijk op de volgende punten van elkaar: uiterlijk (zie boven), individuele vrijheid, volwassenheid, familierelaties, politiek bewustzijn. Om een voorbeeld te geven, is het verschil tussen de ik-figuur en de vriend-figuur heel duidelijk te zien bij de rijpheid van de vriend-figuur. Terwijl de vriend-figuur in *Oeroeg* en *Sleuteloog* herhaaldelijk als vroegrijp, ervaren, wereldwjs enz. (zie bijv. Haasse 1997: 9, 41, 64, 83) wordt beschreven, wordt de ik-figuur meermaals als naïef, groen, onnozel en kinderachtig geschetst (bijv. Haasse 1997:83). Dit karakterverschil kan o.a. de reden zijn voor verschillende meningen over de koloniale maatschappij. Hoewel de vriend-figuur zich al langere tijd sterk van de maatschappelijke problemen bewust is, voelt de ik-figuur in *Oeroeg* en in *Sleuteloog* nog niets van de spanningen in de maatschappij en van het groeiende Indonesische nationalisme.

De gezamenlijke punten tussen de personages zijn echter niet het doel van deze scriptie en ik zal dus niet met dit onderwerp verder gaan.

Het zijn echter niet alleen de karakterverschillen tussen de twee op elkaar lijkende vriend-figuren en de ik-figuren die het verschil tussen *Oeroeg* en *Sleuteloog* scheppen, namelijk het uiteindelijke begrip voor de vriend-figuur dat de verteller het hele boek door aan het zoeken is. Ten eerste is het ook het geslacht van de hoofdpersonages. Hoewel dit stereotiep mag klinken, zijn vrouwen in het algemeen meer in het bezit van empathie dan mannen. Wat bovendien van groot belang is, is de leeftijd van de personages, namelijk het leeftijdsverschil tussen een tachtigjarige en jonge man in zijn dertigste die nog steeds in de problemen zit en niet in staat is om de hele zaak van een afstand te bekijken. Voor het wederzijdse begrip speelt ook de afkomst van de vriend-figuur een significante rol. Ofschoon Dee (toen al Mila genoemd) zich tot Belanda-Indo verklaart, blijft ze nog steeds voor een groot deel van Europees bloed. Daarmee hangen ook de symbolen voor de vriend-figuren samen: terwijl Oeroeg met een meer in het oerwoud wordt vergeleken, staat Dee voor een bloem in de tuin, dus wel *natuur* maar *getemd*, bewerkt door de westerse cultuur. Van veel belang is hier het feit dat Herma zich als kunsthistorica, die zich haar hele leven lang met "*afbeeldingen van planten en bloemen*" (Haasse 2002:60) beziggehouden heeft, veel beter met Indonesische cultuur (en dus ook mensen) kan identificeren. Een net zo belangrijke rol speelt de maatschappelijke status van de vriend-figuur, het sociale verschil tussen de twee vrienden in *Oeroeg* is namelijk veel groter.

## 6.1 Oeroeg

### 6.1.1 De ik-figuur

De ik-figuur groeit op de onderneming Kebon Djati in het Preanger gebergte op, waar hij geïsoleerd van leeftijdgenoten zijn kinderjaren doorbrengt. Zijn vader is bezig met zijn werk, vaak weg van huis, zijn moeder is ziekelijk en blijft wegens migraine vaak in haar slaapkamer. Aan hun zoon richten ze weinig aandacht. De ik-figuur brengt dus de meeste tijd bij zijn vriend Oeroeg en zijn familie door.

*"Ik weet niet hoe eenzaam ik mijn kinderjaren gesleten zou hebben, als Oeroeg er niet was geweest"* (Haasse 1997: 39)

Toen de ik-figuur (en Oeroeg) een paar jaar oud waren, heeft zijn moeder een miskraam gehad en is onvruchtbaar geworden. Daardoor zijn de aanvallen van migraine nog erger geworden.

*"Misschien bleef daarom Oeroeg zo uitsluitend mijn speelmakker ...Ik zocht en vond mijn vertier bij Oeroeg"* (Haasse 1997:8)

Om dergelijke redenen zocht de moeder van de ik-figuur in het begin vriendschap bij Sidris

*"waarschijnlijk omdat zij, als jonge Hollandse vrouw, voor het eerst in Indië, ... verstoken van elk contact met sekse- en rasgenoten"* (Haasse 1997:6).

Is de vriendschap tussen haar zoon en Oeroeg om dezelfde redenen begonnen, bij een tekort aan vrienden van dezelfde huidskleur, en dus uitsluitend uit eigen initiatief van de ik-figuur? Is de vriendschap dus uit noodzaak begonnen? Aangezien het feit dat Oeroeg zeker in de desa of tussen zijn vele broeders en zusters genoeg mogelijkheden had om een vriendschap aan te knopen, ben ik van de mening dat dit niet het geval was. Wel moet ik bekennen dat de vriendschap tussen Oeroeg en de ik-figuur onder bijzondere omstandigheden is begonnen en dat de vriendschap in een "normale" omgeving waarschijnlijk niet ontstaan zou zijn.

De moeder was ook iemand die de vriendschap altijd ondersteunde. Aan de andere kant was de vader, als typische vertegenwoordiger van blanke koloniale, tegen de vriendschap van zijn zoon met een inheemse jongen. Het meest klaagde hij over het slechte Nederlands dat de ik-figuur altijd met Soendanees mengde. Laat staan het feit dat het hem niet "fatsoenlijk" was voor een jongen van een zekere maatschappelijke positie met inlanders zoveel om te gaan.

*"Hij maakte een gebaar om zich heen. 'Je komt veel te kort, op deze manier. Je verindischt helemaal, dat hindert me.'"* (Haasse 1997:56)

De ik-figuur wordt niet zo veel in het boek beschreven. De lezer komt alleen over hem iets te weten als hij iets over zichzelf vertelt. Vaak wordt dit (zoals ik in het begin van dit hoofdstuk heb aangeduid) gedaan met behulp van vergelijking, eigenlijk tegenstelling tot Oeroeg. Daardoor lijken de verschillen tussen de twee vrienden nog opvallender.

### 6.1.2 Oeroeg

Aan de andere kant beschikt de lezer over veel informatie over Oeroeg. Hij is namelijk het punt waar alles omringd draait. Dat is duidelijk te zien aan het feit dat als de contacten tussen de ik-figuur en Oeroeg ophouden te bestaan als Oeroeg in een andere stad gaat studeren (en een andere levenswijze dan de ik-figuur kiest), eigenlijk ook de vertelling stopt. Het begint pas weer als de ik-figuur terug keert naar Indonesië, meer precies wanneer hij Oeroeg (of een inheemse die de ik-figuur voor Oeroeg houdt) weer ontmoet.

Oeroeg is niet alleen een van de hoofdpersonages van het boek, hij lijkt ook het hoofdpersonage te zijn van het hele leven van de ik-figuur. Door gebrek aan autoriteiten (vader- en moeder-figuren) in zijn eigen familie- en vriendenkring, waarover ik het al heb gehad en waar ik het bij andere personages nog over zal hebben, wordt Oeroeg (en met hem ook Indonesië die Oeroeg voor de ik-figuur verpersoonlijkt) een beslissend hoofdstuk in zijn leven.

*“, maar hoe kon ik in weinig woorden uitleggen wie en wat Oeroeg was? Oeroeg was mijn vriend, vrijwel sinds mijn geboorte het enige levende wezen in mijn omgeving met wie ik in iedere fase in mijn bestaan, iedere gedachte, iedere gewaarwording gedeeld had. En dat niet alleen. Oeroeg was meer. Oeroeg betekende ... het abc van mijn kinderleven.”* (Haasse 1997: 63)

*“Oeroeg was mijn vriend,”* luidt de eerste zin van de novelle autoritair waar de lezer de vriend-figuur leert kennen (Haasse 1997:5). Dat wordt zonder enige twijfel als een vaststaand feit voorgelegd. Oeroeg wordt echter al in de tweede zin verder vergeleken met een beeld dat op een van de toverplaatjes die ze samen vroeger hadden gekocht verschijnt:

*“Als ik terugdenk aan mijn kindertijd ..., verschijnt zonder uitzondering het beeld van Oeroeg in mij, als was mijn herinnering gelijk aan een van de toverplaatjes die we vroeger plachten te kopen ... waarover men ... krassen moest, totdat de verborgen voorstelling aan het daglicht kwam. Zó komt Oeroeg tot me terug, wanner ik me verdiep in het verleden”* (Haasse 1997:5).

Zo komt de lezer te weten hoe belangrijk Oeroeg voor de ik-figuur eigenlijk is/was, hij verpersoonlijkt namelijk de idyllische jeugd in Indië, die voor de ik-figuur nog steeds het moederland, het land van herkomst betekent. Dit zijn ook de eerste tekenen van de vage sfeer van magie en mysterie die rondom Oeroeg als personage hangt. Dergelijke tekenen vergezellen de vriend-figuur in het hele boek en ik zal ze nog meerdere keren in deze scriptie behandelen.

De eerste beschrijvingen van Oeroeg die de lezer in het boek krijgt komen samen met de ik-figuur. Zo komen we bijv. te weten dat de twee vrienden *“maar een paar weken in leeftijd”* scheelden (Haasse 1997:6). Hun moeders maakten samen hun eerste zwangerschap door en er ontstond een soort vriendschappelijke relatie tussen de twee jonge vrouwen. Want *“onder peignoir en sarong zwol in beider schoot hetzelfde wonder”* (Haasse 1997:7).

De eerste herinnering heeft de ik-figuur al met Oeroeg verbonden. Dat is veelzeggend. Zijn hele jeugd heeft eigenlijk in kleinere of grotere mate betrekking tot Oeroeg. Als hij Oeroeg verliest, gaat hij ook zijn hele jeugd (de gelukkigste tijd van zijn leven) verliezen.

*“Het vroegste beeld dat ik in mijn herinnering kan terugroepen, toont me de twee vrouwen ..., omringd door stapels wit verstelgoed. Oeroeg en ik kropen ... tussen de potten met varens”* (Haasse 1997:7).

De jongens waren vanaf het begin onafscheidbaar, of meer precies *“onveranderlijk samen”* zoals de ik-figuur dit zelf noemt:

*“Oeroeg en ik, spelend en op speurtocht in de wildernis – Oeroeg en ik, gebogen over ons huiswerk, over postzegelverzamelingen en verboden boeken – Oeroeg en ik, onveranderlijk samen, in alle ontwikkelingsstadia van kind tot jonge man, “* (Haasse 1997:6).

Maar in de idealistische schetsen van de vriendschap tussen Oeroeg en de ik-figuur zijn al vroeg de eerste scheuren zichtbaar. Dat Oeroeg *“gebrand staat als een zegel, een merkteken”* (Haasse 1997:6) in het leven van de ik-figuur geeft echter een tikje een ander beeld van de relatie. Verder begrijpt de lezer snel dat de verhouding misschien ooit zonder problemen scheen, maar of het echt zo was is de vraag. Wat zeker lijkt, is dat de relatie in ernstige problemen is geraakt:

*"Ik weet niet waarom ik me rekenschap wil geven van mijn verhouding tot Oeroeg, van al wat Oeroeg voorvoor mij betekende en nog betekent. Misschien prikkelt mij zijn onherroepelijk, onbegrijpelijk anders-zijn, dat geheim van geest en bloed, dat voor kind en knaap nog (onderstrepen door M.V.) geen problemen ontwierp, maar nu des te kwellender schijnt."* (Haasse 1997:6)

Opnieuw wordt hier de nadruk gelegd op het mysterieuze rondom Oeroeg. En natuurlijk wordt ons duidelijk gemaakt waarover het verder zal gaan in het boek. Herroepen van de mislukte vriendschap en begrijpen van het fiasco.

Oeroeg is ondanks zijn "rein" inheemse afkomst een soort tussenfiguur. Hij wordt, in het bijzonder na de dood van zijn vader, anders dan gewone inheemse jongens, maar ook niet gelijk met de ik-figuur, behandeld. Door de bedienden wordt hij "meneer Oeroeg" genoemd:

*"Oeroegs verhouding tot mijn ouders de spot en onwil van onze huisbedienden opwekte. ... Wat Oeroeg over deze toestand dacht, bleef in het duister."* (Haasse 1997:39).

Aan de andere kant was zijn positie echter altijd lager dan die van de ik-figuur of blanke ondergeschikten op de onderneming. De hele tijd draagt hij alleen maar oude kleren van de ik-figuur (Haasse 1997:60) en slaapt hij in de bijgebouwen in een kamertje, vanwege de ligging naast de keuken, vol kooklucht.

Als kind was Oeroeg qua uiterlijk en gedrag een typische desajongen met zwarte topi[2] van "mohammedaanse jongens" op het hoofd (Haasse 1997:35). Hij lijkt volwassener dan de ik-figuur en in veel opzichten is hij veel rijper (Haasse 1997:64) dan hem. Als bijv. de moeder van de ik-figuur met meneer Bollinger "op reis" gaat, lijkt Oeroeg daarmee "heimelijk geamuseerd" en maakt een opmerking die de ik-figuur niet begrijpt (Haasse 1997:41).

Tijdens de middelbare school overwint Oeroeg de verlegenheid om in het Nederlands te praten (Haasse 1997:70) en draagt ook zijn topi niet meer. Als de ik-figuur Oeroeg naar zijn topi vraagt,

*"maakte hij een ongeduldig gebaar, en klikte met de tong. 'Ik ben geen mohammedaan,'"* (Haasse 1997:81).

Hij denkt in zijn middelbare schooljaren zelfs over de mogelijkheid de achternaam van Lida aan te nemen (Haasse 1997:86). Hij is niet meer de Oeroeg van daarvoor.

*"Met het afleggen van de topi scheen hij echter iets karakteristieks verloren te hebben"* (Haasse 1997:82)

In de MULO-jaren verliest Oeroeg volledig de kenmerken van een desajongen, hij praat alleen maar Nederlands, zijn kleding is opvallend westers en ook doet hij zijn best om voor een halfbloed door te gaan, hoewel hij van deze maatschappelijke groep altijd een afkeer heeft gehad (Haasse 1997:85).

Eens onder de invloed van Abdullah geraakt, begint Oeroeg weer te veranderen. Als de ik-figuur tegen Oeroeg zegt dat de vriendschap, waarvan hij uitgesloten wordt, hem hindert, kijkt deze hem met een zekere genoegdoening aan (Haasse 1997:97-98).

Tijdens zijn studie in Soerabaja kiest Oeroeg weer voor een andere culturele identiteit: van liefhebber van bioscoop- en ijsbarbezoek, nabootser van Indo-dandy's wordt hij een criticus van gouvernementsregelingen, maar

*“deed dit op een manier die in mij het vermoeden wekte dat hij eigen, maar andermans woorden gebruikte”* (Haasse 1997:104).

Veelzeggend over de gedaantewisselingen die Oeroeg in zijn leven ondergaan heeft is de volgende paragraaf. Hij komt van de laatste scène bij het zwarte meer als de ik-figuur Oeroeg voor de laatste keer ontmoet.

*“Om zijn rechterarm was een flard vuil doek geknoopt, waarop nog het rode-kruisteken zichtbaar was. De kris in zijn gordel, de op Soendaneze wijze gewonden kain om zijn hoofd – zijn kaki shorts, naar Amerikaans model, en zijn revolver, misschien afkomstig uit de nalatenschap van de Japanners – wat viel er meer te leren omtrent de etappes die hij had afgelegd?”* (Haasse 1997:120-121)

### 6.1.3 Lida

Lida was in Nederland een verpleegster en zij is naar Indië gekomen om daar een hotel te openen. De plannen gaan echter niet door en ze wordt uiteindelijk een pensionhoudster. De ik-figuur, en later ook Oeroeg, komen bij haar wonen als de vader van de ik-figuur met verlof gaat en het voor de jongens niet meer mogelijk is om op Kebon Djati te blijven. Lida is een typische Nederlandse en haar pension heeft ook een typisch Nederlandse sfeer.

*“Lida was een vrouw die geen omwegen kende. Zij had wat Oeroeg en ik later in laten jaren de groene-zeepmentaliteit plachten te noemen – geen fantasie, geen begrip voor of zelfs maar geloof in het bestaan van dingen die zij zich niet kon voorstellen, een onuitroeibare argeloosheid, die haar telkens weer opnieuw dupe deed zijn. Zij was burgerlijk zonder bigotterie. Zij mat iedereen en alles met de maatstaven van haar eigen brandheldere, volstrekt on-imaginatieve, praktische geest. Alle deze eigenschappen kregen iets aantrekkelijks door het feit dat zij geen vooroordelen kende en uiterst eerlijk was.”* (Haasse 1997:66)

Zij hanteert de jongens gelijkwaardig, maar de ik-figuur heeft altijd het gevoel dat Oeroeg de eerste is. Lida toont namelijk vanaf het begin een duidelijke voorkeur voor Oeroeg:

*“Op Oeroeg was zij, van het begin af aan, buitengewoon gesteld. Misschien prikkelde zijn eenzaamheid haar moederinstinct, of bevredigde hij de, hoewel onbewuste, toch in haar aanwezige drang naar het exotische, die ongetwijfeld aan haar reis naar Indië ten grondslag had gelegen, en die zij in haar nieuwe werkkring en levensomstandigheden niet vervuld zag. Het is ook mogelijk dat Oeroegs beginnende ontwikkeling van desajongen tot geletterde, haar deed denken aan haar eigen mogelijke jeugd, aan de manier waarop zij zichzelf uit een bekrompen, onontwikkeld milieu had moeten losscheuren.”* (Haasse 1997:67)

Dit is een van de schaarse momenten waarop de verteller door de ik-figuur vanuit het heden een commentaar levert en (wat nog minder in het boek gebeurt) een personage psychologiseert.

Dezelfde moedergevoelens kon ze echter ook voor de ik-figuur koesteren. De ik-figuur was toch ook eenzaam, verlaten door zijn eigen moeder, met een vader die zich hem als vader



heeft gedragen en die later, als hij weer trouwt en kinderen krijgt, geen interesse meer voor hem toont als menselijk wezen. Oeroeg had ten minste een moeder die, hoewel beperkt, altijd voor hem klaar stond, als hij dit wilde. Het was immers Oeroeg die het contact met zijn eigen moeder en familie heeft beëindigd. De eenzaamheid van Oeroeg was meer een zelfgekozen staat dan bij de ik-figuur bij wie dit een noodlot was. Daaruit concludeer ik dat het in het geval van de relatie Lida - Oeroeg niet om moederinstinct ging. Of tenminste niet alleen. Lida was in zekere mate gedreven door erotisch-racistische gevoelens die Oeroeg in haar opwekte. Zij toont ook duidelijke belangstelling voor zijn uiterlijk: Lida wijst de ik-figuur een foto van Oeroeg aan:

*“Hij ziet er goed uit, vind je niet?”* (Haasse 1997:103).

De gevoelens die zij voor Oeroeg heeft gekoesterd zijn hoogstwaarschijnlijk de beslissende reden voor de identiteitswisseling van Lida. Als Oeroeg in Soerabaja gaat studeren, neemt ze een beslissing en volgt hem na enkele maanden daarnaar toe:

*“Zij leek me afwezig en prikkelbaar, beklemd door een probleem waar zij geen raad mee wist. Ten slotte hakte zij de knoop door. Zij deed, voor de tweede maal, haar pension over, en vertrok met een wagon vol koffers en meubels naar Soerabaja.”* (Haasse 1997:104).

In Soerabaja woont Lida samen met de familie van Abdullah en werkt als hoofdverpleegster in een inheems hospitaal. Van het geld betaalt zij de studies van Oeroeg en ondersteunt hem ook op andere manieren:

*“Zij spreekt nu goed Maleis,’ zei Oeroeg, ‘en zij leert Javaans’. ‘Om Oeroeg te helpen als hij onder de bevolking gaat werken’ vulde Lida aan, zonder haar ogen van haar pleegzoon af te wenden”* (Haasse 1997:109).

Lida heeft Oeroeg niet alleen naar Soerabaja, maar ook naar zijn andere levenswijze gevolgd. Zij verandert van een Hollandse (totok) in een inheemse zover dit mogelijk is, zij verliet *“kussens, kledjes, teacosy’s en handgeknoopte tapijtjes, ... de betimmerde wanden, de overvolle kamers, de onder- en overgordijnen voor de ramen”* (Haasse 1997:62) en heeft ze voor de Indonesische levenswijze gekozen:

*“Ik kon deze Lida, met haar sloffen los bengelend aan haar blote voeten, die, wat in elkaar gezakt, een takje gekonfijte tamarinde in stukjes brak, niet vereenzelvigen met de vrouw die ik in Soekaboemi, en ook later in Batavia gekend had. Het was mij trouwens een raadsel waarom zij in huis woonde. Kamernood was er niet in Soerabaja, en om in Oeroegs nabijheid te blijven had zij toch wel iets anders kunnen verzinnen.”* (Haasse 1997:108)

Wat de mening van Oeroeg over de gedaantewisseling van Lida is, wordt niet duidelijk, zoals dit meestal het geval bij Oeroeg is. De toenmalige ik-figuur begreep in zijn naïviteit ook niet veel. Uit de retrospectieve psychologiserende blik van de ik-figuur blijkt dat Lida zich echter wel bewust is van haar motivatie voor zo een gedaantewisseling:

*“Zij keek mij niet eenmaal aan. Ik voelde dat zij zich heimelijk voor mij schaamde, dat zij er zich in de diepten van haar wezen misschien ook wel van bewust was, dat dit nieuwe ideaal de laatste noodsprong was van haar eenzaam, kinderlijk hart. Medelijden met haar benauwde mij bijna. Had ik al deze dingen toen scherper voor mezelf kunnen formuleren, dan was misschien veel anders gelopen.”* (Haasse 1997:112)

Omdat de ik-figuur de context nog niet helemaal begrijpt, is deze identiteitswisseling van Lida de laatste druppel die Lida een tegenstander voor hem maakt. Zij kon een moeder voor hem zijn geweest, zij kon een helper zijn. Zij had echter, gedreven door krachten die de ik-figuur toen niet kon begrijpen, de kant van Oeroeg gekozen. Ik ben het met de ik-figuur eens dat als de twee vrienden de motivatie van Lida konden begrijpen het verhaal anders gelopen zou zijn. Lida is geen hoofdpersonage van het boek maar, omdat ze gedurende het verhaal de kant van Oeroeg kiest en daardoor de helper van Oeroeg en de tegenstander van de ik-figuur wordt, zeker een van de beslissende personages.

Het belang van Lida voor de ik-figuur is o.a. te zien aan het aantal aan Lida gewijde passages waar de ik-figuur het gedrag van Lida probeert te psychologiseren. Lida is eigenlijk die enige die de ik-figuur in zo een mate vanuit psychologisch oogpunt probeert te analyseren.

#### 6.1.4 Gerard

De functie van Gerard in het verhaal van *Oeroeg* lijkt in zekere opzichten op die van Lida. Maar door de omstandigheden kon hij geen grotere invloed hebben op het leven van de ik-figuur en Oeroeg. Zijn rol in het verhaal en ook in de vriendschap tussen de ik-figuur en Oeroeg is dus beperkt, maar zeker niet zonder belang.

Gerard verpersoonlijkt de man/vaderfiguur in het leven van de jongens die ze al lang (Oeroeg vanwege de dood van zijn vader, de ik-figuur vanwege gebrek aan belangstelling en tijd van de kant van zijn vader) hebben gemist:

*“Een van de grote gebeurtenissen uit die jaren was voor ons de komst van Gerard Stokman, de employé die meneer Bollinger zal vervangen. ... Hij deed zijn intrede op de onderneming in een kaki pak met korte broek. ... zijn bagage bestond, behalve een paar koffers, voor het grootste gedeelte uit jachtattributen: geweren, buksen, kapmessen, met ijzer beslagen stokken, visnetten en hengels, gevlekte en verformfaaide weitassen, ...”* (Haasse 1997:43)

Gerard wordt snel een held voor de twee jongens: *“Gerard was in die tijd – en bleef nog lang daarna – onze leidsman, ons vraagbaken, de onfeilbare autoriteit in elk probleem dat ons in beslag nam.”* (Haasse 1997:52). Het is ook Gerard die de verwarde ik-figuur, nadat zijn klasgenoten tijdens een spel Oeroeg als een inlander hebben behandeld, raadpleegt:

*“‘Is Oeroeg minder dan mij?’ stootte ik uit. ‘Is hij anders?’ - ‘Ben je belazerd,’ zei Gerard kalm, zonder de pijp uit zijn mond te nemen. ‘Wie zegt dat?’ Ik bracht, niet zonder moeite, mijn gewaarwordingen van die middag onder woorden. ‘Een panter is anders dan een aap,’ zei Gerard, na een pauze, ‘maar is een van de twee minder dan de ander? Dat vind je een idiote vraag, en je hebt gelijk. Blijf dat nou net zo idioot vinden, wanneer het mensen betreft. Anders zijn – dat is gewoon. Iedereen is anders dan een ander. Ik ben ook anders dan jij. Maar minder of meer zijn door de kleur van je gezicht of door wat je vader is – dat is nonsens. Oeroeg is immers je vriend? Als hij zo is, dat hij je vriend kan zijn – hoe kan hij dan ooit **minder** (cursivering door H.H.) zijn dan jij, of een ander?’”* (Haasse 1997:59).

Gerard lijkt een van de weinige mensen in het verhaal die zich niet racistisch en zonder vooroordelen tegen de inheemse mensen gedragen. Zijn kolonialisme uit zich echter in zijn liefde voor jacht en in de manier waarop hij zijn buit verder behandelt. Gerard koloniseert namelijk niet de inheemse mensen maar wel de Indische / Indonesische natuur. Hij doodt de

dieren, prepareert ze, zet ze op en lakt hun bekken van binnen rood of conserveert ze in jampotten. Dan stelt hij deze als trofeeën van zijn mannelijkheid (kolonisator-heid) tentoon.

Blank maar met begrip (misschien zelfs passie) voor het Indische zou Gerard een vaderfiguur voor de jongens kunnen zijn. Vooral voor de ik-figuur die, in tegenstelling tot Oeroeg die Lida ter beschikking had, later zonder enige steun (behalve het geld dat hij wel van zijn vader krijgt) zijn puberjaren moest doorkomen. Als de jongens naar de middelbare school en dus weg van de onderneming gaan, verdwijnt ook Gerard uit hun levens.

Als het niet zo was geweest, ben ik er zeker van (net zoals in het geval van Lida) dat het verhaal anders verlopen zou zijn. Gerard kon namelijk de helper, niet alleen voor de ik-figuur maar ook voor Oeroeg, zijn geworden. Hij kon de gedaantewisseling van Oeroeg tot fundamentele moslim vermijden en voor begrip tussen de twee vrienden zorgen.

## 6.2 Sleuteloog

*“Dee, Non, Taco ... die trits is bepalend voor me geweest. Ik kan niet aan vroeger denken zonder hen er alledrie te betrekken, in mijn verhoudingen tot hen ligt het antwoord op vragen die ik al zo lang uit de weg ga.”* (Haasse 2002:29)

### 6.2.1 De ik-figuur

Over de ik-figuur (en daarnaast de verteller) van Sleuteloog – Herma - komt de lezer redelijk veel te weten. Ten eerste gaat het over haar (en haar relatie tot Dee), en is het dus ook logisch dat ze ook impliciet over zichzelf praat. Impliciet is ook veel te concluderen uit haar gedrag tegenover andere personages en tevens de andere personages zelf als ze aan het spreken of focaliseren zijn. Ten derde, en het meest belangrijke, psychologiseert Herma vaak, over zichzelf en ook over anderen. Deze psychologiserende overwegingen worden dan voor ons een belangrijke bron van informatie, niet alleen over de ik-figuur.

*“Ik ben een product van die laatste, moeilijk te definiëren periode van Nederlands-Indië, de twee decennia interbellum: ingrijpende, stormachtige ontwikkelingen onder de oppervlakte van een schijnbare orde, die niet opgemerkt of begrepen, of verkeerd ingeschat werden door zowel de inheemse als de Europese belanghebbende elite. Het oude Indië, waarin men ook als Nederlander for better for worse wortel kon schieten, was voorbij, en voor de 'hier-geborenen van zuiver Europese afkomst', zoals dat toen officieel genoemd werd, bestond geen thuisland meer.”* (Haasse 2002:50)

Herma is een van de in Nederlands-Indië geboren en van zuiver Europese afkomst. Omdat zij daar geboren is en haar hele jeugd daar doorgebracht heeft voelde zij zich altijd meer een “inlander” dan een “totok”. Zij heeft bijv. geen meerderwaardigheidsgevoel of zo een gedrag tegenover inheemsen of mensen van gemengd bloed. Dat is wel het geval bij haar ouders die, hoewel onbewust en zonder enige slechte bedoeling, gekleurde mensen op een vernederende manier behandelden.

*“Op zulke ogenblikken had ik het gevoel niet te behoren tot dezelfde soort van mensen-in-Indië als mijn ouders. Maar tot welke soort behoorde ik dan wel?”* (Haasse 2002:53)

Wel is Herma in een huishouden vol harmonie opgegroeid. Haar ouders hadden altijd veel aandacht aan het grootbrengen van hun dochter besteed. Deze ouderlijke zorg en aandacht

wordt later een van de bronnen van evenwicht in de persoonlijkheid van Herma. Daar zien we een duidelijke tegenstelling tot Dee. Haar ouders bestonden in de praktijk niet, haar moeder heeft haar familie kort na de geboorte van het kind verlaten. Haar vader, als hij in Indië was, concentreerde zich meer op zichzelf en op zijn eigen zaken. Eigenlijk werd Dee door haar grootmoeder opgevoed. Deze was echter nooit zeker of Dee wel een kind van Louis was en heeft zich tegenover Dee afstandelijk gedragen. Non, over wie ik het later nog zal hebben, kon de surrogaatmoeder van Dee worden, maar heeft haar aandacht meer aan Herma geschonken.

Naast verplichte schoolopleiding (op zijn Nederlands) heeft Herma sinds ze een kleuter was ook de traditionele Indische opvoeding gekregen. Dit heeft haar veel gevormd en van haar in zekere opzichten een Indische gemaakt.

*“Eigenlijk ben ik opgevoed door het vertrouwde bediendepaar van mijn grootouders. ... Idah waakte op mijn manieren en uiterlijk. Zij was in dat opzicht veel strenger dan mijn moeder. Algauw vond zij een rok te kort, een halsuitsnijding te diep. ... Ook hadden Oemar en Idah mij, sinds ik een klein kind was, ingeprent dat een ,mens die 'haloes[3]' wil zijn, zijn gedachten en gevoelens voor zich houdt (onderstreping door M.V.), zich beheerst, ervoor zorgt nooit een ander te kwetsen of op zijn nummer te zetten, dat wil zeggen: beschaamd maken, gezichtsverlies te berokkenen. ... Mijn moeder moest wel glimlachen om de manier waarop Idah toezicht hield op mijn maintien, maar zij was toch tevreden omdat ik zo de traditionele Indische omgangsvormen leerde kennen.” (Haasse 2002:53-54)*

Dat Herma sterk door het Indische leven gevormd werd, is ook duidelijk te zien aan het object van haar studie, namelijk de oosterse decoratieve kunst. Haar belangstelling wordt niet alleen door de Indonesische natuur geschapen, maar vooral door de middagen doorgebracht op de achtergalerij van mevrouw Mijers, toekijkend hoe de dame des huizes met inheemse verkopers zaken deed - iets waar Dee niets aan had:

*“Mijn fascinatie voor de stilering van Javaanse batikmotieven en Chinees borduurwerk, gewekt op de achtergalerij van mevrouw Mijers, is tenslotte uitgemond in de studie waaraan ik mijn leven gewijd heb. ... een onderzoek naar vormen waarin het samengaan van ongebondenheid en beheersing in verschillende culturen (onderstreping door M.V.) gestalte heeft gekregen.” (Haasse 2002:59)*

Deze fascinatie, verstand van de oosterse gang van zaken, begrip voor oosterse symboliek is een van de redenen die het mogelijk hebben gemaakt dat Herma uiteindelijk innerlijke vrede heeft gevonden. Tegen het eind van het verhaal (nadat Herma alle pijnlijke feiten al uitgesproken heeft) krijgt zij een catalogus in handen van een tentoonstelling van de Inada-collectie van Oosterse decoratieve kunst.

*“Ik wist al dat Inada's belangstelling uitgaat naar bloem- en bladmotieven ..., precies het gebied waar ik me op heb toegelegd, en nu ik de afbeeldingen zie, weet ik dat zijn voorkeur en smaak ook de mijne zijn. ... zou ik precies zo gekozen hebben, Wat Inada bijeengebracht heeft, is de apotheose van datgene waar ik mijn hele leven mee bezig geweest ben.” (Haasse 2002:188)*

Inada, zoon van een Japanse bankier, was tot het verzamelen aangezet door zijn moeder, *“a beautiful Eurasian from Indonesia, ... ' De tentoonstelling is een hommage aan haar.”* (Haasse 2002:189) Als Herma de foto van Inada ziet, ziet ze zonder twijfel het gezicht van

Dee. De Inada-collectie wordt dus voor Herma een signaal van Dee aan haar. *“Het ontkent de vervreemding, het bewijst een 'gelijkheid’”* (Haasse 2002:189). De banden zijn hersteld.

### 6.2.2 Dee

*“Wanneer ik aan Dee denk, zie ik haar het liefst voor me als kind: druk, watervlug, lenig, en toen al met die fonkelende donkere blik, die tot mijn verontwaardiging veel mensen brutaal en onbetrouwbaar vonden. Ik was ervan overtuigd dat niemand haar zo goed kende als ik (onderstrepingen door M.V.).”* (Haasse 2002:10)

De (toekomstige) vader van Herma heeft de (toekomstige) vader van Dee - Louis Mijers - op een boot naar Indië ontmoet. Tussen een jonge Nederlander op weg naar zijn eerste betrekking in Indië en een Indische dandy, die van studies in Europa terugkeert naar Indië, ontstaat een hechte vriendschap. Later wordt Louis verliefd op een meisje tussen welke en Louis de vader van Herma als chaperon fungeerde. Onder de ogen van Louis worden deze twee op elkaar verliefd. Louis trouwt later met een Poolse danseres die naar Batavia komt met een groep Russische artiesten die een tournee door Java maken. Beide families krijgen bijna tegelijkertijd een kind, een meisje en zo ontstaat de vriendschap tussen Dee en Herma.

*“Dee en ik zijn samen opgegroeid. Haar vader en de mijne waren op dezelfde mailboot uit Europa gekomen ... en een jaar later ongeveer gelijktijdig getrouwd.”* (Haasse 2002:20)

Zoals in Oeroeg is dus de vriendschap tot zekere mate ontstaan dankzij de omstandigheden.

Hoewel de moeder van Dee na twee huwelijksjaren haar man en kind verlaat en naar haar vaderland terugkeert, omdat ze *“zich niet had kunnen aanpassen aan het Indische leven en aan de gang van zaken in het huis van mevrouw Mijers, ...”* (Haasse 2002:79) en hoewel Louis van een andere sociale laag afkomstig is dan de familie van een bestuursambtenaar, blijven de twee families met elkaar in contact.

Het eerste grote conflict tussen Dee en Herma vindt tijdens de middelbare school plaats. Dee blijft in de derde klas zitten en gaat dan liever van het gymnasium af naar de driejarige meisjes-hbs.

*“Voor het eerst hoorde ik haar schamper spreken over onze school als een 'elite'-instelling, waar totokintellectuelen gekweekt werden voor leidinggevende banen in Indië. De meeste leerlingen wilden immers later, na de – bij voorkeur Leidse – universiteit, terugkomen naar het land van hun jeugd. – En die lui gaan altijd voor, bij het gouvernement en in het zakenleven!”* (Haasse 2002:92)

Dee voelt zich dus minderwaardig niet alleen vanwege haar resultaten maar vooral vanwege haar afkomst. Net zoals Oeroeg probeert ze de onzekerheid te maskeren met brutaliteit. In die periode gaat haar belangstelling ook uit naar haar uiterlijk en uitgaan. Maar deze periode eindigt snel, als het tot Dee doordringt dat zij door mannen als een meisje van gemengd bloed wordt behandeld. Mannen rekenden op een vrijpartij en omdat zij geen blanke is, wordt zij door taxichauffeurs als hoer behandeld.

Na deze periode raakt Dee onder invloed van Sula Saleh uit een welgestelde communistisch georiënteerde familie. De omgang met Sula houdt Dee echter geheim voor Herma. Als Herma deze vriendschap, die volgens haar *“geen bedreiging kon vormen voor de familieachtige band*

*die er tussen ons beiden bestond*” per toeval ontdekt, vertelt Dee haar dat Sula haar niet mag (Haasse 2002:96). Dee wordt zich plotseling (net zoals Oeroeg) sterk bewust van de verschillen tussen blanken en gekleurden, beschuldigt Herma van racistisch gedrag en verwijt haar totokse manieren (Haasse 2002:7,99,133). Ook helpt ze Sula met illegale verstrekking van revolutionaire informatie, meer precies *“onversneden communistische propaganda”* (Haasse 2002:109) welke ze ook voor Herma in het geheim houdt (Haasse 2002:97). Daar komt Herma pas decennia later achter. In haar naïviteit, die typerend voor haar lijkt, begreep ze toen niet wat er aan de hand was.

Met de militante groep van Sula Saleh blijft Dee ook tijdens de oorlog samenwerken. Vanwege haar praktisch georiënteerde opleiding heeft ze een goede baan gekregen op een bank, maar gebruikte de verzamelde informatie om de Indonesische nationalistten te helpen.

Ook de keuze van Dee voor Belanda-Indo tijdens de oorlog en later voor de *“toevallig in de Nederlandse kolonie geboren Europese van Slavische afkomst”* (Haasse 2002:58) keurt Herma echter vanuit haar hedendaagse positie echter niet af, zij lijkt eigenlijk het volgende te begrijpen:

*“De keuzes die Dee in de loop van haar leven gemaakt heeft - een paar daarvan weet ik, naar de rest moet ik raden – zijn, denk ik, te verklaren uit een diepgeworteld gevoel van onzekerheid.”* (Haasse 2002:12)

Ook toont ze begrip voor haar wat de buitenechtelijke relatie met Taco betreft:

*“Vond zij dat hij kiezen moest tussen mij en haar, heeft zij Taco's 'halfheid' niet kunnen aanvaarden, evenmin als ik dat gedaan zou hebben wanneer ik alles geweten had?”* (Haasse 2002:172)

Herma geeft hier duidelijk de voorkeur aan de vriendschap. Zij beschuldigt Taco van de breuk van de vriendschappelijke relatie tussen haar en Dee. Zij was immers nooit jaloers op haar.

*“Was zij dat wel op mij? Voelde zij zich begeerd, maar niet gerespecteerd, verdacht zij Taco van de geringschatting die zij als meisje soms zo pijnlijk ervaren heeft van totokmannen? Zij geloofde ook niet werkelijk in mijn vriendschap.”* (Haasse 2002:173)

Maar ondanks al het begrip dat ze voor Dee heeft, is Herma tevens bang voor zulke vooroordelen:

*“Heb ik het recht Dee 'uit te leggen'? Kan ik dat, zonder zelf in het geding te zijn? Ik ben bang voor de tweeslachtigheid, de dubbelzinnigheid van de afweer die ik voel. Ik wil me niet, en toch eigenlijk wel, verdiepen in de aard van het onderzoek dat die brief bevat.”* (Haasse 2002:8)

### 6.2.3 Non

Non vertegenwoordigt niet alleen in de familie Mijers maar ook in *Sleuteloog* het Indonesische element. Zij lijkt ook niet echt bij de familie te horen.

*“Dat Louis Mijers en zij broer en zuster waren, zou niemand geloven die het niet wist. ... Non was donker van huid, en mager zonder gratie. In haar ... wijde jurken, met slofjes aan haar*

voeten, leek zij een gediensstige tussen baboe en verpleegster, of arme bloedverwante die als hulpvaardige huisgenote in dit Indische gezin was opgenomen. Louis en zijn moeder hadden beiden iets hautains in hun blik... maar de ogen van Non waren als stil zwart water (onderstropping door M.V., zie hoofdstuk 3.2.1.1., zwart water als symbool voor de ondoordringbare Indonesische geest in Oeroeg).” (Haasse 2002:21)

Door haar eigen familie, hoewel ze ook van gemengde bloed zijn, wordt Non meer als een inheemse behandeld. Op het eerste gezicht lijkt het dat haar familieleden zich bijna voor haar schamen:

*“Ik vond het vaak pijnlijk om te zien hoe Non zich onhoorbaar op haar slofjes door het huis bewoog, als iemand die er eigenlijk niet thuishoorde.... Toch was er tussen moeder en dochter ook sprake van een onderhuidse verstandhouding, een instinctieve gelijkgerichtheid.”* (Haasse 2002:42)

Het is echter grotendeels de wens van Non zelf. Dat ze zich (in tegenstelling tot haar moeder, die nooit over haar niet zuiver Europese afkomst praat en zich als een Hollandse gedraagt (Haasse 2002:38-39)) meer Indonesisch dan Hollands voelt, wordt duidelijk vdoor haar gedrag na de Indonesische revolutie. Toch was zij tijdens de oorlog, hoewel automatisch als Indo beschouwd, ten opzichte van Nederland loyaal gebleven.

*“Heeft mevrouw Mijers de nieuwe status van haar dochter als een nog moeilijker te dragen gezichtsverlies ervaren dan de vrijwillige keuze van Dee?”* (Haasse 2002:120)

Van de dubbelzinnigheid die Dee heeft gekozen had Non afschuw (Haasse 2002:122). Een van de redenen kan ook zijn dat zij, zoals al eerder vermeld, over de buitenechtelijke relatie tussen Dee en Taco geweten heeft.

De band tussen Non en Herma wordt niet alleen door bovengenoemde orchideeën, met het onderhoud waarmee Herma graag hielp, gevormd. Ook hebben ze alle twee het vermogen dingen te zien die anderen niet kunnen zien. Herma heeft namelijk samen met Non meerdere keren de witte hadji[4] gezien. Dat is voor alle twee een bewijs van het feit dat Herma geen totok is. Vooral Non legt daar veel nadruk op (Haasse 2002:154).

Ook ziet Herma onder begeleiding van Non, als ze na de oorlog naar Batavia terugkeert, het schaduwbeeld van haar dode moeder.

*“De scepsis die ik tijdens mijn jaren in Holland had aangewekt, vervloog als rook in de wind. Nog steeds kon ik dus zien wat Non zag, en als zij erbij was een blik slaan in een dimensie buiten het hier en nu. Ik merkte dat zij even geschokt was als ik door deze ontdekking, en ook dat die haar, net als vroeger, een zekere satisfactie gaf.”* (Haasse 2002:126)

De innerlijke band tussen Non en Herma kan ook het gevolg zijn van de liefdesgevoelens die Non voor de vader van Herma heeft gekoesterd. Daarom beschouwt zij nu het kind van haar geliefde ook als kind van haar zelf. Dit wordt aan Herma door Dee zonder enige omwegen verteld:

*“Dat weet je ook niet, hè?’ zegt Dee uitdagend. ‘Non was smoor op je vader toen die hier ... woonde en oma Moes hoopte dat het geld van onze familie zou helpen, zij had hem graag als schoonzoon gehad, ook vanwege kleurverbetering! ... waarom denk je dat zij zo dol op jou is?’*

*Jij bent zijn kind, en doet ze alsof jij ook haar kind bent. Haar Toet! Kassian, toch!"* (Haasse 2002:115)

Na de oorlog heeft Non, net zoals vele andere Indo's, de keuze gemaakt en werd warga negara, Indonesisch staatsburger.

*"Als zij de keuze maakten, moesten zij voor honderd procent Indonesiër willen zijn. Non had het gewild, en kon het ook, dat had ik tijdens mijn verblijf in Jakarta met eigen ogen kunnen zien."* (Haasse 2002:57)

*"Non koesterde sinds zij Indonesische geworden was een droom"* (Haasse 2002:121)

Voor het eerst in haar leven kan Non doen wat ze zelf wil, zonder beperkingen van haar autoritaire moeder of van de omgeving waar ze zich waarschijnlijk nooit echt op haar gemak heeft gevoeld. Non richt een bloemkwekerij op Pakembangan op waarvoor zij al haar krachten gebruikt. Ook wordt ze een moslima, iets wat, toen haar moeder nog leefde, niet mogelijk zou zijn geweest. In 1967, als Herma weer naar Indonesië komt, heeft Non al een sterk accent dat ze daarvoor niet heeft gehad (Haasse 2002:150). Zij is een islamitische Indonesische aan het worden.

*"'Ik ben nu moslima, weet je,' voegt zij eraan toe, terwijl ze haar sjaal weer over hoofd en schouders schikt. 'Daarom heet ik ook Sjarifa, dat wil zeggen "uitverkoren door de Profeet" ' "* (Haasse 2002:151).

Zij praten niet meer over het oude Nederlands-Indië, *"alsof dat alles in Nons leven geen rol meer speelde"* (Haasse 2002:152).

In 1973 volbracht Non haar hadj. Tegen deze tijd wordt Herma vaak 's nachts wakker met het gevoel dat ze in gloeiend zand stikt. Later komt ze door Moorland te weten dat in dit jaar een autobus met pelgrims op de terugweg in de woestijn verongelukt is (Haasse 2002:183). De wurgende beklemming die Herma voelde was dus niet haar angst om Taco, maar de innerlijke band met Non die zich toen Non in de woestijn stierf op deze manier uitte.

Later, in 1976, als Herma voor de laatste keer naar Indonesië gaat, ziet ze op de plaats waar ze ervoor met Non de witte hadji gezien heeft een vrouw een offergave neerleggen wiens manier van staan en kleding haar hart deed bonzen (Haasse 2002:178). Dan lost de verschijning op. Was het Non die zelf ook een witte hadji is geworden? De band tussen de twee vrouwen was in elk geval heel sterk. Het feit dat Herma, net zoals ze jaren geleden onder begeleiding van Non haar biologische moeder zag, ook Non kon zien, ondersteunt deze veronderstelling.

Non heeft ook altijd als helper van Herma gefungeerd. Zij heeft het voor haar mogelijk gemaakt om Indonesië (en dus ook Dee die deze verpersoonlijkte) te leren kennen. Het was namelijk Non, die in Herma de liefde voor de Indonesische natuur heeft gekweekt. Daarnaast kon Herma door veelvoudige omgang met Non ook beter het gedrag van andere Indonesiërs begrijpen. Ook heeft ze, door het in de kist van Herma (figuurlijk en ook letterlijk) stoppen van enkele documenten, haar geholpen om het raadsel van de onverklaarbare breuk van de vriendschap op te lossen.



## 6.2.4 Taco

*“Schrijven over Taco valt me moeilijk,”* (Haasse 2002:139) begint Herma pas op de tweederde van het boek haar vertelling over Taco, haar echtgenoot. Wel krijgt de lezer de informatie dat de ik-figuur ooit getrouwd was met een jeugd vriend met wie ze samen met Dee op school hebben gezeten, dat hij een historicus was, ... en dat hij later als gevolg van een gijzeling op de Filippijnen als gebroken mens stierf. Hij is nooit de hoofdpersoon van de vertelling. De analyse van Taco als persoon, de herbeleving van belangrijke momenten die de ik-figuur samen met hem doorgebracht heeft komen pas later aan bod. Daaraan is de bovengenoemde *“freudiaanse Fehlleistung”* duidelijk in de praktijk te zien. Taco lijkt dus een nog gevoeliger thema dan Dee te zijn. Ook moest Herma eerst de kwestie van Dee oplossen voordat Taco aan bod kon komen. De pijn die hij Herma heeft aangedaan heeft immers veel met Dee te maken.

Sinds het begin van haar vertelling zinspeelt Herma erop dat er met de relatie tussen haar en Taco iets mis was. Het zijn echter alleen maar vage veronderstellingen die de lezer uit haar opmerkingen kan concluderen en die pas aan het eind van het boek de ware betekenis krijgen.

*“In die dagen drong het tot me door hoeveel doorstane ellende hij voor mij verzwegen heeft.”* (Haasse 2002:34)

*“Ik heb altijd gedacht dat we gelukkig waren.”* (Haasse 2002:35)

*“Het sprak vanzelf dat Taco dit net zo voelde als ik. Pas veel later is het tot me doorgedrongen dat die eensgezindheid alleen in mijn verbeelding heeft bestaan.”* (Haasse 2002:143)

Herma vergelijkt zelfs het gevoel waarvoor ze nog geen naam kent met de golf van tsunami waardoor tienduizenden mensen op Bantam en Zuid-Sumatra om het leven zijn gekomen. Wel is zij zich bewust van het feit dat dit onaangename gevoel iets met Dee en Taco te maken heeft.

*“Die dreiging blijft me bij. Soms droom ik ervan. In die dromen is er een verband tussen de vloedgolven Taco en Dee, dat ik me na het wakker worden niet herinneren kan,”* (Haasse 2002:147)

Daaraan is duidelijk te zien dat Herma al daarvoor (voordat ze met het herinneren begonnen was) over de relatie tussen Dee en Taco iets heeft geweten of tenminste een veronderstelling erover heeft gehad. Misschien zijn precies deze veronderstellingen, wederzijdse vijandigheid veroorzaakt door een strijd om een man, de oorzaak van de mislukking van de vriendschap. Opvallend is dat Herma echter de mislukking van de vriendschap met Dee, net zoals de mislukking van haar huwelijk, eigenlijk niet Dee maar Taco verwijt.

*“Het onverdraaglijke is dat ik geen zekerheid heb, ik weet helemaal niets. Waarom heeft Taco gezwegen over dingen die zo bepalend geweest zijn voor onze verhouding?”* (Haasse 2002:171)

Herma vindt het feit dat Taco de hele tijd gezwegen heeft het ergst. Hij heeft tijdens meer dan de helft, misschien bijna hun hele relatie (en later huwelijk) een buitenechtelijke relatie met haar beste vriendin gehad. Daardoor heeft hij de breuk van de vriendschappelijke relatie

tussen de twee vriendinnen veroorzaakt en heeft het onmogelijk voor ze gemaakt om eerder de weg naar elkaar te vinden.

Taco is een duidelijke tegenstander van alle twee de vrouwen, Herma en Dee. Vanwege zijn onvermogen om een beslissing te nemen, heeft hij bijna een eind aan de vriendschap gemaakt. Eigenlijk was vrede tussen de vriendinnen pas na zijn dood weer mogelijk.

### 6.3 Conclusie

Door analyse van verschillende personages in *Oeroeg* en *Sleuteloog* ben ik tot de conclusie gekomen, dat er belangrijke verschillen zijn in de opbouw van personages tussen de twee boeken. Hoewel de ik-figuren op het eerste gezicht veel op elkaar lijken, blijkt na de analyse dat ze sterk van elkaar verschillen. Precies die facetten waarin zich Herma van de ik-figuur in *Oeroeg* verschilt, maken het voor Herma mogelijk om uiteindelijk haar vriendin te begrijpen. Deze zijn harmonieuze familie, empathie, aanwezigheid van sterke moeder-figuur (Non), traditionele Indonesische opvoeding en verstand van bloemen en bloemmotieven.

[1] ROOS, H. 1994. Hella Haasse: Die “koloniale” roman. In: TNA 1994, nr. 1, p. 27-39

[2] Hoofddekseel, typerend voor inheemse mannen.

[3] Beschaafd (Haasse 2002:195)

[4] Geest van een hadji, “een standaardnummer van de Indische folklore”. Kan echter niet beschouwd worden als een mystiek element in het boek. Haasse beweert, bijv. in een interview met A. Visser, dat ze zelf een hadji gezien heeft. Het feit dat er in het boek een hadji optreedt, maakt dus mijns inziens van *Sleuteloog* geen mystiek boek.

## 7. Psychologisch inzicht

*“De pogingen om woorden te vinden voor wezenlijke momenten van mijn eigen vroegere leven eisen een grotere nauwkeurigheid, boren een andere laag van mijn geweten aan”* (Haasse 2002:59)

Een van de verschillen tussen *Oeroeg* en *Sleuteloog* is, zoals ik denk bewezen te hebben, het veelvoudige gebruik van psychologiseren in *Sleuteloog*. Herma, de verteller, past psychologiserende redeneringen niet alleen op zichzelf, maar ook op de andere personages toe. Daardoor krijgt echter niet alleen de lezer, maar voornamelijk de verteller, dwz. de ik-figuur, inzicht in de handeling van de personages. Op deze manier kan Herma de redenen voor verschillende gebeurtenissen in haar leven beter begrijpen. Psychologisering, voornamelijk van zichzelf, maakt het voor Herma weer mogelijk de weg naar Dee te vinden.

Zoals al meermaals gezegd, raakt Herma tijdens haar vertelling dieper en dieper in haar geheugen. Hoe dieper ze komt, des te pijnlijkere herinneringen ze ophaalt. Al aan het begin van haar vertelling duidt Herma aan, dat er iets tussen haar en Dee staat, een scheidingswand, waardoor Herma geen rust kan krijgen.

*“Er staat iets donkers en ondoordringbaars tussen haar en mij waar ik liever niet aan raak. Ik weet niet waar zij is. Ik weet niet eens wie zij is op dit ogenblik – als zij nog leeft.”* (Haasse 2002:12)

Herma raakt deze liever niet aan, omdat ze voelt dat het haar veel pijn zal doen. Toch waagt ze de “autopsychoanalytische” reis naar haar geheugen om niet alleen zichzelf maar ook de vriendschap te reinigen door dingen uit te spreken die wel pijnlijk zijn, maar haar uiteindelijk tot innerlijke vrede kunnen helpen.

Op een derde van haar vertelling krijgt “het iets” al een scherpere vorm:

*“Iets wil geweten, uitgesproken worden, maar ik weet niet wat dat is. Het houdt zich schuil ergens onder de oppervlakte van mijn bewustzijn. Het heeft daar sinds jaren verborgen gelegen. Als ik eerlijk ben, moet ik toegeven dat ik allang het bestaan kende van dat vormeloze, vage, dat me nooit bedreigde wanneer ik het zelf maar met rust liet. Maar nu is het alsof ik door al die herinneringen aan vroeger op te halen een beschermende scheidingswand doorbroken heb. Tegen mijn wil sijpelt het besef bij me naar binnen dat ik vragen moet stellen. Maar welke vragen zijn dat?”* (Haasse 2002: 61)

Herma bekent dat ze over het bestaan van dit iets al lang heeft geweten. Dit is een van de vroegere resultaten van haar “autopsychoanalyse”. Zij heeft met haar intensief bezighouden met het verleden de scheidingswand gebroken. De al lang verzwegen feiten komen weer boven.

Het hele proces kan wel pijnlijk zijn, maar brengt uiteindelijk de gewilde opluchting. Herma kan na het afleggen van alle etappes van het proces eindelijk weer vrij ademen, zonder de last van het verleden.

De resultaten van het proces zijn heel duidelijk te vinden in de laatste paragrafen van *Oeroeg* en *Sleuteloog*. In beide fragmenten (die ik vervolgens in het geheel zal citeren) wordt over

dezelfde dingen gesproken. Alle twee de vertellers voelen hoe overbodig hun eigen herinneringen zijn en vergelijken ze met rook. Ook wordt door alle twee de oppervlakte genoemd, met het verschil dat de ik-figuur van *Oeroeg* alleen maar deze kende en dat het hem nooit gelukt is daaronder door te dringen. Herma stelt daarentegen vast dat er, ondanks de verschillen, altijd iets onder de oppervlakte was dat de vriendinnen altijd verbond. Beide vertellers noemen hun land van geboorte en de band daarmee. Terwijl de ik-figuur van *Oeroeg* een open antwoord laat op de vraag naar de noodzaak om zich van het land los te maken, weet Herma het antwoord al zeker.

Zo heet het in *Oeroeg*:

*“Ik heb niet anders willen doen dan een verslag neer schrijven van onze gezamenlijk doorgebrachte jeugd. Ik heb het beeld van die jaren willen vastleggen, die nu zo spoorloos voorbij zijn als waren zij niet meer geweest dan rook (onderstreping door M.V.) in de wind. Kebon Djati is een herinnering, ook het internaat, en Lida; Abdullah en ik gaan elkaar zwijgend voorbij, en Oeroeg zal ik nooit meer ontmoeten. Het is overbodig toe te geven dat ik hem niet begreep. Ik kende hem, zoals ik Telaga Hideung kende – een spiegelende oppervlakte (onderstreping door M.V.). De diepte peilde ik nooit. Is het te laat? Ben ik voorgoed een vreemde in het land van mijn geboorte (onderstreping door M.V.), op de grond vanwaar ik niet verplant wil zijn? De tijd zal het leren.”* (Haasse 1997:122)

En in *Sleuteloog*:

*“Onder de oppervlakte (onderstreping door M.V.) was er tussen ons altijd een verbindend element, niet benoembaar, dat zich aan elke poging tot verklaring of analyse onttrekt. We hebben het ingeademd met de lucht van het land waar we geboren zijn (onderstreping door M.V.). Het laat zich alleen bij benadering uitdrukken in symbolen als de kunstwerken die Yokuro Inada verzamelde, 'inspired by his mother'. Dit zijn dingen die ik onmogelijk kan uitleggen aan Moorland. Als ik er woorden voor had – en die heb ik niet – zou hij ze trouwens irrelevant vinden in verband met de aard van zijn onderzoek. Over Dee valt er aan hem niets meer te melden. Ik kan nu ook deze aantekeningen in de open haard gooien, een rookoffer (onderstreping door M.V.) ten afscheid.”* (Haasse 2002:190)

Van *Sleuteloog* is hier de laatste paragraaf met herinneringen van Herma gebruikt. Daarop volgt in het boek nog een brief van Moorland waarin hij aan Herma vertelt dat het hem met deskundige hulp gelukt is de kist te openen en het inschrift op het oog van de sleutel te vertalen. Nu moet ik alleen maar nog opmerken dat de kist na het openen leeg bleek te zijn. Hoe kon het ook anders, het doel van Herma, namelijk “...schoon schip willen maken met ... herinneringen” (Haasse 2002:29), is al bereikt. De virtuele kist van Herma's herinneringen staat al open, het schip is schoon.

## 8. Conclusie

In deze scriptie heb ik door analyse van verschillende elementen van *Oeroeg* en *Sleuteloog* geprobeerd de facetten te vinden die het voor de ik-figuur in *Sleuteloog* mogelijk hebben gemaakt om tot haar vriendin door te dringen en het antwoord te vinden op de vraag waarom het begrip voor de vriend-figuur niet mogelijk is in *Oeroeg*, hoewel deze twee boeken veel gezamenlijke kenmerken hebben.

Op basis van de analyse kan ik vaststellen dat titel, motto en thematiek in *Oeroeg* en *Sleuteloog* niet veel van elkaar verschillen. Wel is de uitwerking van tijd verschillend. Terwijl de verteller (de ik-figuur) in *Oeroeg* chronologisch van het begin naar het eind van zijn vertelling gaat en alleen in de verleden tijd zijn verhaal vertelt, maakt de verteller van *Sleuteloog* sprongen in de tijd en op enige plaatsen wijkt ze ook van de verleden tijd af.

Wat de symbolen betreft, wordt de vriend-figuur in *Oeroeg* door een meer in het oerwoud voorgesteld, terwijl de vriend-figuur in *Sleuteloog* in de verbeelding van Herma een gekweekte bloem is welk beeld natuurlijk meer bij de westerse wijze van denken past. Omdat Herma zich tijdens haar studie met afbeeldingen van bloemen beziggehouden heeft, heeft ze meer verstand van bloemen dan de ik-figuur in *Oeroeg* van het oerwoud. Dankzij haar studie is het ook mogelijk dat de Inada-collectie voor Herma “*via een verre omweg door tijd en ruimte, een signaal van Dee*” (Haasse 2002:189) betekent.

De opbouw van de personages, inclusief haar eigen speelt ook Herma in de kaart. De ik-figuur in *Oeroeg* komt uit een incomplete familie en was door omstandigheden zonder vader- en moeder-figuren die hem steun zouden kunnen bieden. De ik-figuur in *Sleuteloog* is uit een harmonieuze familie afkomstig en had een sterke helper in Non gevonden. Ook kan ze dankzij haar leeftijd meer afstand van de gebeurtenissen nemen en deze op een objectievere manier bekijken.

Daarnaast (en waarschijnlijk het meest belangrijk) was Herma in staat om een psychoanalyse van zichzelf te maken. De innerlijke vrede van Herma is mogelijk geworden door een “autopsychoanalyse” die ze bewust op zichzelf heeft toegepast. Dat is bijv. te zien aan het gebruik van de tegenwoordige tijd in haar vertelling.

Aan de hand van de analyse van *Oeroeg* en *Sleuteloog* kan ik vaststellen dat het uiteindelijke begrip voor de vriend-figuur in *Sleuteloog* mogelijk is dankzij het psychologische inzicht van Herma in andere personages en ook zichzelf. Ook de opbouw van de personages, waarbij de symbolen waarmee ze worden voorgesteld, speelt bij het begrijpen van de vriend-figuur een grote rol.

## 9. Literatuurlijst

- DEN BOEF, A. H. 1992. Hella S. Haasse. Oeroeg. *Lexicon van literaire werken 13*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.
- HAASSE, H. S. 2004. *Het dieptelood van de herinnering. Zelfportret als legkaart. Persoonsbewijs. Krassen op een rots. Een handvol achtergrond*. 5de druk. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij BV.
- HAASSE, H. S. 1997. *Oeroeg*. 34e druk. Amsterdam/Antwerpen: Singel Pockets.
- HAASSE, H. S. 2002. *Sleuteloog*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij BV.
- HAASSE, H. S. 1975. *Zelfportret als legkaart*. 10e druk. Amsterdam: Querido. Salamander.
- JANSSENS, M. 1994. Een meer bij Louis Couperus en een meer bij Hella S. Haasse: twee fasen in de dekolonisering. In: *Met Groter L: Van Couperus tot Claus* Leuven: Davidfonds, p. 37-43.
- MEIJER, M. 1996. In tekst gevat: *Inleiding tot een kritiek van representatie*. Amsterdam
- ROOS, H. 1994. Hella Haasse: Die "koloniale" roman. In: TNA 1994, nr. 1, p. 27-39.
- TRUIJENS, A. 2004. Hella S. Haasse. *Kritisch Lexicon van de Moderne Nederlandstalige Literatuur*. Groningen: Martinus Nijhoff Uitgevers.

## 11. Resumé in het Engels

This thesis has as theme the reason for the understanding of the Indonesian friend-character by the white Dutch I-character in *Sleuteloog* by Hella S. Haasse. In another book with a similar plot by the same author - *Oeroeg* – is this understanding not possible. By analysing different aspects of these two books (title, motto, time, themes, symbols and characters) I reached a conclusion that the most important aspect is the psychological insight of Herma (the I-character in *Sleuteloog*) into the other characters. The friend-character in *Oeroeg* stays for the I-character a mystery, but Herma manages by the means of psychological insight to understand the reasons for her friend's behaviour. Herma also applies a method of psychoanalysis at herself which makes it possible for her to re-experience the important moments of her life again. This return to her past is visible when the narration switches from past to present tense. Besides of the psychoanalysis has Herma different helpers. She was partially brought up by an Indonesian and was all her life long engaged in Indonesian art which allows her later to understand the Indonesian spirit.

## 10. Resumé in het Tsjechisch

Tato diplomová práce se snaží pomocí analýzy najít příčinu pochopení postavy přítele v knize *Sleuteloog* od Helly S. Haasse, které tuto odlišuje od novely *Oeroeg* stejné autorky. Po analýze různých aspektů obou knih – titul a motto, čas a prostor, tematika, symboly, postavy, psychologizace postav – je zřetelné, že hlavním důvodem pro pochopení přítele je právě psychologický vhled do jednotlivých postav. Navíc na sobě hlavní postava románu *Sleuteloog* provádí v průběhu vyprávění (auto)psychoanalýzu, která jí umožní vyrovnat se s traumaty minulosti. Pohroužení se do hlubších vrstev vědomí je v textu dobře patrné na přechodu z minulého do přítomného času. Pochopení pro jednání přítele a zároveň i smíření s vlastní minulostí je dále umožněno také koncepcí jednotlivých postav. Zatímco vypravěč novely *Oeroeg* je muž kolem třiceti, vychovaný v prostředí neúplné rodiny bez přítomnosti postav otce a matky, je vypravěčka románu *Sleuteloog* osmdesátiletá žena pocházející z harmonického prostředí se silnou postavou matky. Vypravěčka *Sleuteloog* je celkově vyspělejší osobností,