

## „Zij liep naar de deur, maar die was op slot”

*Elementen uit de gnosis van Hella Haasse*

**Drs. Hanneke van Buuren.**



Geboren in 1938. Docente middeleeuwse en moderne letterkunde aan een lerarenopleiding in Eindhoven. Zij werkt aan een proefschrift over *De Ingewijden* van Hella Haasse. Mede-oprichter en redacteur van het uit feminisme en literatuurbeschouwing geboren tijdschrift *Chrysalis*, halfjaarlijks tijdschrift voor literatuur en kunst. Vast medewerkster aan *Ons Erfdeel*.

Adres:  
Anna van Engelandstraat 27, 5616 AZ Eindhoven.

„Als het waar is, dat er voor ieder mens een landschap van de ziel bestaat, een bepaalde sfeer, een omgeving, die responsieve trillingen oproept in de verste schuilhoeken van zijn wezen, dan was - en is - mijn landschap het beeld van de berghellingen in de Preanger” (*Oeroeg*, 119). Ik: dat is een Nederlandse jongeman in Indonesië, vlak voor en na de soevereiniteitsoverdracht van deze kolonie. „Ga weg,” zegt deze Oeroeg op het eind van het boek, in de taal van de anderen, het Soendanees, „je hebt hier niets te maken”. Zo maakt Hella Haasse in ruimte, meer dan in reële of psychologische handeling, de tweërlei tragiek zichtbaar van de hoofdpersoon uit *Oeroeg* (1948, haar eerste novelle; zie voor een volledige vermelding van al haar werken in chronologische volgorde de bibliografie aan het einde van dit artikel). De eerste tragiek: de inlandse jeugdvriend, altijd geheel vanzelfsprekend ervaren als stoffering van jeugd en volwassenwording, blijkt, als Indonesië en Oeroeg „groot” geworden zijn, helemaal niet vanzelfsprekend bij hem te horen, integendeel: „Rondom waren de talloze vertrouwde geluiden van de Indische nacht. Maar op de een of andere wijze scheen ik buitengesloten. In de aangrenzende kamer hoorde ik Oeroeg en Abdullah gedempt praten. De scheiding tussen hun wereld en de mijne was volkomen” (117/8). Zijn tweede tragiek is algemeen-menselijker: het landschap van de ziel, egocentrisch bevolkt met tover, illusie, maya, sluit zich, als hij volwassen wordt, met het harde masker van „de realiteit”. „Verdwenen was het toverrijk waarin wij helden en ontdekkingsreizigers waren geweest” (80).

Beide soorten tragiek hebben het aspect *buitensluiten* gemeen. Het is alsof de Ik uit Oeroeg wordt teruggeworpen binnen de enge grenzen van zijn huid, uitgestoten uit wat zo veilig alomvattend leek en warm. Het hele boek door zoekt hij dan



ook, als onderstroom van zijn handelen, die toestand weer terug als een te vroeg verlaten moederschoot (in feite ging zijn moeder er, toen hij nog klein was, met een andere man vandoor). In de meest vrouwelijke, moederlijke symbolen: water, een beschutte zachte kamer, en vaak het donkere meer Telaga Hideung, waar Oeroegs vader hem van de verdrinkingsdood redt en er zelf het leven bij inschiet. In Telaga Hideung raken elkaar het individuele (de vervreemding van het volwassenworden) en het maatschappelijke (de politieke spanningen tussen Nederlanders en Indonesiërs): „Ik kende (Oeroeg), zoals ik Telaga Hideung kende - een spiegelende oppervlakte. De diepte peilde ik nooit. Is het te laat? Ben ik voorgoed een vreemde in het land van mijn geboorte (...) De tijd zal het leren” (128).

In die slotzin introduceert Hella Haasse een begrip dat met het element ruimte nauw verbonden blijkt te zijn in haar werk: de tijd. Het is mijn bedoeling om in eerste instantie aan de begrippen ruimte en tijd, en in tweede instantie aan ziel, labyrint, vóór-beeld en tweede werkelijkheid iets te laten zien van de achtergrond waartegen het werk van Hella Haasse zich chronologisch ontwikkelt; achtergrond opgevat als diepere zin achter het web der gebeurtenissen, en die zin noem ik gnosis. Ook in *Het Woud der Verwachting* (1949), haar tweede werk en eerste grote roman, fungeert de ruimte nauwelijks autonoom, maar voornamelijk als verheving van iemands psychische situatie en als verwijzing naar een achterliggende werkelijkheid in twee aspecten die we in

Oeroeg al signaleerden: tijd, en landschap der ziel. Maar hier zijn die twee aspecten in een duidelijk ruimere optiek gezet. Tijd is niet meer de tijd van het individu, maar die van de collectiviteit waarvoor Charles d'Orleans als vorst verantwoordelijk is. Als hij jarenlang in Engeland gevangen zit, denkt hij vaak terug aan zijn Frankrijk, in beelden die doen denken aan de miniaturen van de gebroeders van Limburg bij het calendarium in het getijdenboek van de hertog van Berry: „Tegen een achtergrond van steden, wouden en rivieren, wijngaarden, weiden en akkers, zag hij de mannen en de vrouwen gaan, die nu in Frankrijk leefden. Hij zag, dat zij die kronen en mijters droegen, die een scherp zwaard of een volle geldbuidel in de hand hielden, heer waren over dood en leven van het volk, maar zij sloegen geen acht op de mensen, die met opgeheven handen in onafzienbare scharen buiten stonden in de schaduw der katedralen en kastelen” (366). Hier staat ruimte niet voor ruimte op zich, maar voor de tijd die zich onverbiddelijk ontrolt aan de kleine levens van de mensen erin.

Transcenderter staat een bepaalde ruimte (ook hier weer water en meer) voor „ziel”: „de snelschuimende rivier, maar eenmaal, ergens, komt ook de laatste rimpeling tot rust, de oppervlakte glanst onbewogen als een donkere spiegel. De ziel van de gevangene is tot zulk een roerloos water verstild” (399). Als hij sterft, is zijn Woud van Verwachting („en la forest de longue attente / chevauchant par divers sentiers”) bevolkt met allen die hij in zijn leven heeft ontmoet. Zij vergezellen hem een eindje, zijn moeder het verste: „ook zij bleef niet; hoewel hij zijn armen uitstrekke, gleed zij van hem weg in de schaduw van het bos (...) Nog schroei-de de pijn in hem, toen hij zijn ogen eindelijk opende. Aan het einde van het smalle, groene pad zag hij, verblindend, de blanke lucht. Daar is het - dacht hij

ademloos, daar is het. Met een schreeuw van vreugde en verlossing stortte hij zich vooruit, het licht tegemoet” (576). Hier vallen, breder dan bij Oeroeg, land van geboorte samen met de ruimte die het leven omspoelt en die wij ervaren als het landschap van vóór de geboorte en na de dood.

*De Meester van de Neerdaling* verscheen in 1973, maar de beide, op elkaar betrokken verhalen waaruit het boek bestaat, zijn in eerste versie geschreven in resp. 1948 en 1953. Chronologisch gezien moeten ze hier behandeld worden. De twee verhalen omspannen dan *De verborgen bron* (1950) en *De Scharlaken Stad* (1953). Zij zijn feitelijk helemaal gebouwd op tegenstellingen in de ruimte: Nederland contra Venetië als symbool voor een nog zwaardere tegenstelling: het tijdelijke (hic et nunc) contra het tijdeloze, de eeuwige herhaling, de voortdurende terugkeer van de Meester van het Kwade tussen argeloze stervelingen hier en daar en nu en dan (1). Er zijn er maar een paar die dat zien, en die zijn het juist die hun begrenzingen ervaren. „In haar ogen zag hij het donkere gejaagde. Daarbinnen bevond zich een wild, gekooide schepsel” (98). En dát gekooide schepsel weet: „Jullie zijn krankzinnig, platte-vlakwezens dat jullie zijn, jullie leven in een wereld van enkel lengte en breedte, dunner dan het dunste papier. Van de hoogte en de diepte weten jullie niets, helemaal niets” (89/90). Zij bedoelt hiermee de hoogten en diepten van geest en stof, die bij wederzijdse bevruchting het levende zijn tot geboorte roepen, om het maar eens wat esoterisch uit te drukken, en als het even kan zelfs het bewustzijn zijn, leven tussen uiterste tegenstellingen, geest en materie, goed en kwaad, god en de duivel, „de liefde in zijn meest pure vorm van *pneuma*, wederzijdse bezieling (...) de eenheid van geest en stof, gedachte en uitdrukking daarvan in de geleefde werke-

lijkheid. Zo kan iemand, ook al schijnt hij veroordeeld tot een leven in vuil en schuld, tóch deelhebben aan (...) God, riep ik onwillekeurig (...). C'est toi qui l'as nommé, zei hij" (55/6). In deze opvatting staat de ziel niet als een entiteit boven het lichaam, zoals in christelijke leren. Bij dit werk van Hella Haasse zijn er drie toestanden: geest, stof, en de wederzijdse liefdevolle bevruchting die daartussen kan optreden en resulteert in ziel, bewustzijn. Kan, hoeft niet. Als het niet gebeurt, is er een soort niet-bestaan, omdat er geen bewust zijn is. Zo staat ziel centraal in het volgende werk, *De Verborgen Bron* (1950), waar zij gekoppeld is aan een centraal thema van deze roman: de creativiteit. „Wie eeuwigheidsverlangen met zich meedraagt, die drang om te pogen door een scheppingsdaad zijn vluchtig aards bestaan te bestendigen, die kan in wezen geen onderscheid vinden tussen dit verlangen en de liefde; de ziel worstelt om alomvattend, onsterfelijk te zijn" (54). In *De Verborgen Bron* is de aanwezigheid van de ziel die zich manifesteert in de creatieve daad, zelfs het criterium voor leven of niet-leven voor de romanpersonen. Elin bij voorbeeld leeft: zij vluchtte uit een dood burgerbestaan en schildert in Zuid-Europa. Bij haar „vervulde verlangen naar oneindigheid tot berstens toe een ziel die al besefte hoe beperkt haar uitdrukingsmogelijkheden waren" (52). Passief openbaart zich die ziel bij Jurjen, haar schoonzoon. Hij leeft weliswaar niet door de scheppingsdaad, maar heeft wel het vermogen ziel en bezieling feilloos te herkennen waar zij zich voordoen: in Elin, in het huis waar zij opgroeide en waarvan hij de „*daimon* (zoekt), de levende ziel van het huis, wie zegt me dat het geen woudgeest, geen dryade is?" (6). Merk op dat in deze passieve zielsbeleving dat andere motief, ruimte, weer opduikt. In de ruimte is Elins bezieling a.h.w. gestold. „Dit huis is werkelijk als een

schelp: een leeg omhulsel, dat op wonderlijke wijze vervuld is van het ruisen van de tijd. Wanneer mijn oren maar scherp genoeg waren, zou ik misschien de stemmen kunnen onderscheiden, die samen dat ruisen vormen, waarin verleden en heden één zijn" (53). Even feilloos als hij de aanwezigheid van bezieling herkent in Elin, herkent hij de afwezigheid ervan in haar dochter, zijn vrouw Rina: „je was aanwezig, en toch was je er *niet*" (65). Rina wees haar moeder af in haar vlucht uit het dode huwelijk naar de levende creativiteit. Voor Rina is haar moeder dood. Wat zij zich niet realiseert, is dat zij daarmee zichzelf in dat aspect heeft afgewezen en doodverklaard. Het is dát wat Jurjen uiteindelijk voor de moeder en niet voor de dochter doet kiezen.

Niet altijd uit zich bezieling in die vorm van creativiteit die verwant is aan wat wij kunst noemen. Soms, in *De Meester van de Neerdaling* bv., openbaart zij zich in pure boosaardigheid, doodsdrift en drift om te doden. Hetzelfde treft men soms in de hoofdfiguur uit *De Scharlaken Stad* (1953), die van zichzelf zegt: „bij mij zit het vergif in de ziel" (8).

Wie meent in Hella Haasses werk aldus een toenemende aanwezigheid van de ziel in religieuzerige context te bespeuren, komt echter verkeerd uit. Waar is het dat tot en met *De Verborgen Bron* en *De Scharlaken Stad* ziel, bezielde ruimte en bezieling vaker optreden, maar het is even waar dat er ná die romans een duidelijke en groeiende voorzichtigheid merkbaar wordt, alsof Hella Haasse met dit motief toch vooral niet in een bepaalde hoek getrokken wil worden. De beslissende wending zit in *Zelfportret als legkaart* van 1954. (Ook voor „ruimte" en de andere nog uit te werken thema's valt in dit essay van schrijversafrekening een caesuur, zoals ik verderop aan zal tonen). „Mijn grootmoeder was theosofe. Zij droeg de swastika, omvat door het eeu-

wigheidssymbool, de slang, om de hals, en las in de werken van Annie Besant en mevrouw Blavatsky. Waarschijnlijk vond zij mijn religieuze vorming op de zondagsschool te eenzijdig; door haar toedoen kwam ik nu eens per week op een kinderklasje volgens theosofische beginselen. Er werd daar veel gesproken over de onzichtbare wezens, die bomen, bloemen, en schijnbaar levenloze dingen bezielen. Ik geloofde er geen woord van" (59). Vanaf *Zelfportret* gaat Hella Haasse concretiseren, maar zonder aan transcendentie in te boeten. Integendeel, waar zij eerder hierin wat conventioneelvaag was, preciseert ze nu veel meer. Ziel wordt veeleer een aspect náást het zichtbare van de dingen. Dienden in de werken vóór *Zelfportret* dingen en gebeurtenissen nog vaak als verwijzing naar de ziel erachter (tóch even belangrijker), na *Zelfportret* verandert die verhouding: dingen, mensen en gebeurtenissen krijgen hun zijnswaarde zowel door de materiële vormaard - verschijningsvorm in alle waarneembare aspecten - als door de immateriële transcendente zin. Niko uit *De Ingewijden* (1957): „Mensen en dingen hebben nog een ander raadselachtig bestaan. Er was een werkelijkheid van geboren worden en sterven, van werken en lachen en leren en samen praten en weklagen en vechten, van zakendoen en in zorg zitten, maar daaronder, daarachter of op een wonderlijke manier met alles verweven, was nóg een werkelijkheid als een grote duistere diepte, die van tijd tot tijd door bliksem wordt verlicht; vormen, omtrekken worden zichtbaar, niet langer dan een onderdeel van een seconde, men ziet en weet toch niet wat men gezien heeft, en er is een gevoel van angst voor het onbekende, dat nooit meer verdwijnt" (81). Degenen die dat zien, heten dan niet meer „kreatief" of „duivels", maar *ingewijd*: „Hij wist dat die vreemde daar een ingewijde was, dat zij achter de dingen

keek, zoals hij soms in een flits, en dat het haar óók pijn deed" (89).

Nog verder slaat de weegschaal tussen die twee zijnsaspecten door in de volgende essaybundel *Een kom water, een test vuur* (1959). Hier kiest zij onomwonden voor de vormaard, de materie als voorwaarde voor het zijn, als scheppend beginsel bij uitstek. „In de materie maken wij mensen, wij „onzichtbaren", „onwaarneembaren", onszelf zichtbaar en waarneembaar. Dat noemen wij werkelijkheid. Dit proces van onszelf waarneembaar maken, is de essentie van ons bestaan" (33). „Er kan pas sprake zijn van hoger leven zodra alle mogelijkheden tot vervulling van en vervulling door het op aarde gegevene zijn uitgeput. „Materie" die verworpen of genegeerd wordt vóórdát er zelfs een poging is ondernomen tot liefdevol vormen, heeft de nelging zich als een boomerang vernietigend te keren tot wie haar loochent" (36). Materie gaat voor ziel.

In later werk spot zij soms zelfs ietwat met het begrip in levensbeschouwelijke zin. Zachtaardig eerst in *Cider voor arme mensen* (1960). Martha, een hoofdfiguur die niet voor niets „de oningewijde" (pag. 103) heet, glimlacht „beschaamd om de vage grote woorden" als zij het over „creativiteit" heeft. Vraagt zich op een echt dieptepunt van haar bestaan af: „opnieuw geboren worden - voor wat? Ik heb altijd geleefd, ik leef nog steeds, alsof er iets gebeuren gaat, alsof op een goede dag alles veranderen zal" (108/9). Meer niet.

Ziel - wedergeboorte - wezensverandering worden tot symbolen voor machteloosheid, grote woorden en grotesken voor mensen die het dagelijkse leven geen inhoud kunnen geven, en als zodanig krijgen zij bijtender spot mee: „Walter hunkerde met hart en ziel naar een wedergeboorte. Al het verouderende, verga-

ne, lelijke, bekrompene, bedorvene afschudden. (...) Fees (een leerlinge van hem) blikken en opmerkingen suggereerden de mogelijkheid van een verrukkelijke anarchie, ver buiten en boven alle betutting door instellingen van Orde, Gezag, Geloof. Ab (leerling) stelde keer op keer, met het soevereine gelijk van de jeugd-de-toekomst-heeft, de noodzaak van structurele maatschappijverandering. Jullie Wil geschiede, Jullie Rijk kome, bad Walter in overgave. Hij had de roep verstaan. Hij besloot Magda en zijn kinderen te verlaten om zich geheel te kunnen wijden aan de geboorte van een nieuwe wereld" (49, *Huurders en Onderhuurders*, 1971). Kan het leven niet aan, vlucht in grote woorden.

Na deze voor Hella Haasse vrij onbarmhartige spot is het thema nog één keer, maar zwak, hoorbaar, in haar voorlaatste roman *Een gevaarlijke verhouding of Berg-en-Daalse brieven* (1976), waar de gefingeerde voortzetting van de markiezin De Merteuil stelt: „Moll (Flanders) noch Manon (Lescaut) zijn sentimenteel, dat wil zeggen, bij de een noch de andere geven verlangens om als „ziel" bijzonder of juist representatief voor hoger-menselijk-streven-in-het-algemeen te worden gevonden, de doorslag. Zij zijn individuen van het vrouwelijk geslacht, volledig doordrongen van de harde werkelijkheid" (74).

Resumerend: de vorm als verwijzing naar de ziel-erachter tot *Zelfportret*, in *Zelfportret* afrekening met een religieuze opvatting hierover, evenwicht tussen materiële en immateriële verschijningsvorm van de dingen tot *Cider*, en definitieve keuze voor het hier en nu in later werk, o.a. omdat geloof in een individuele ziel, een tweede bestaan meestal een laffe vlucht uit het niet aankunnen van de werkelijkheid hier en nu betekent. Ook in *Zelfportret* een afrekening met „ruimte" als verwijzing naar een andere individuele werkelijkheid, een

andere persoonlijke tijd. Beide afrekeningen zijn geen ontkenningen. Het Jenseits wordt niet afgeschafte maar er wordt alleen een weloverwogen keuze gemaakt voor het diesseitige. En als dan vanuit het diesseitige het jenseitige zichtbaar wordt, is dat een collectieve ervaring, en geen persoonlijke. In *De Ingewijden* (1957) maakt Elin, de creatieve uit *De Verborgten Bron*, met een beeld deze abstractie duidelijk aan haar kleinzoon: „Als je weven kon, zou je begrijpen wat ik probeer te zeggen (...) Wanneer de achterkant van het weefsel binnen ons gezichtsveld komt, al is het maar voor één enkel moment, begint er blijkbaar hier van binnen iets te knagen, een verlangen dat ons besef en bevattingsvermogen te boven gaat. Misschien is dat het Geheel, dat zich in zijn delen bewust wil worden van zichzelf" (228). In wezen wordt het ruimtebegrip, zo, metafysisch, opgevat, iets gevaarlijks omdat het boven de mens uitstijgt („uit dat verlangen, die stuwung, die de maat van het menselijke te buiten gaat, komt alles voort dat ons vernietigt", schrijft zij even verder). Ernaar reiken is „de oorzaak van eindeloos misverstand, van hoogmoed of van zineloos zichzelf weggooien". Dat wist het gekooide schepsel in *De Meester van de Neerdaling*, dat weet Elin in *De Ingewijden*. „Blijf waar je bent," is haar eindconclusie voor de kleinzoon, „het is goed te bedenken hoe de dingen zijn: voel de lakens, kijk naar dat licht op de muur, adem, je bent van vlees en bloed, je ligt in bed, je hebt nog pijn in je arm, je been. Nu moet je slapen" (289). Veiliger dan de buiten-dimensies uit te proberen is het in alle opzichten „hier" te blijven. In *De Meermin* (1962): „Het mateloos vreemde gevoel dat er geen tijd bestond, dat zij in een volstrekt onkenbaar heelal banen beschreef langs onveranderlijke punten. Altijd weer maakte zij hetzelfde bed op, de handeling van lakens gladstrij-

ken, dekens instoppen, was een eeuwig nu en hier" (48).

Nogmaals *Zelfportret*: „Daarom: met volledige inzet van het „ik" trachten te ontgroeien aan de beperkingen van een driedimensionale wereld en de consequenties daarvan: schijnwerkelijkheid. Kan ik spreken van „Ik"?" (40). Nogmaals *Zelfportret* omdat daar, in de wendingen die de begrippen „ziel" en „ruimte-tijd" doormaakten, een nieuwe vraag nadruk kreeg: wie ben ik dan? In zekere zin werd „wie ben ik dan?" al voorbereid door het „wie ben jij dan?" uit *De Verborgene Bron* (Jurjen aan Elin): „Ik kwam mijzelf voor als iemand die in de gangen van een doolhof een spoor is gevolgd dat hem zeker naar de uitgang scheen te voeren." Hij vindt aan het einde van zijn tocht niet de vrijheid, maar een ander, oneindig veel ingewikkelder labyrint: „Ik heb willen weten wat Elin Berkel in de dood gedreven had. Nu zag ik mijzelf geplaatst voor een nieuw raadsel: waarom koos zij het mom van de dood om ongezien te ontkomen naar een ander leven?" (111). Hier introduceert Hella Haasse een thema dat juist in het midden van haar oeuvre (zo ongeveer van de aanlopen in *De Verborgene Bron* en *Zelfportret*, met een hoogtepunt in *De draad van Ariadne* en *De tuinen van Bomarzo*) na de ommekeer in „ziel" en „ruimte-tijd" en vóór de definitieve afwending vooral van het eerste, heel pregnant optreedt: het *labyrint*.

Labyrint en spiraal beelden de zwerftocht van de ziel uit, die door de ingang van een feitelijke of symbolische dood een doolhof binnengaat, de duisternis (dood, monster, gevaar, inwijding) ontmoet, en via een andere poort, die van wedergeboorte, terugkeert. Dood, duisternis, en wedergeboorte zijn drie fases in het proces van goddelijke energie die zich manifesteert in de polariteit, de afwisseling tussen dood en wedergeboorte, - en waar het wedergeboorte op „hoger plan" be-

treft, zich spiralend opwaarts beweegt via een of meerdere metamorfosen. Zelfs in dat kleine midden van haar oeuvre maakt dit kernbegrip bij Hella Haasse nog een evolutie door. In het begin fungeert het nog als vorm om aan de werkelijkheid te ontsnappen. In *De Ingewijden* treft men de gekgeworden Helmut (hij heeft in W.O.II gemarteld en vermoord, en vluchtte voor de rest van zijn leven in de waanzin op Kreta): „Dit was Kreta, hij was Ikaros, zoon van Daedalos, op eigen kracht ontsnapt uit het labyrint en toen door een naijverige godheid in het ongeluk gestort. Ikaros. Ikaros. Ikaros. Dát was de werkelijkheid en de rest was waan" (372). Maar in 1963 publiceert zij *Een draad in het donker*, een toneelspel dat helemaal over (een eigen interpretatie van) Ariadne en Theseus gaat bij het labyrint op Kreta. Interessant is dat in Hella Haasses versie het monster in het hart van het labyrint niet bestaat. „Twee zekerheden kan ik hem geven vóór hij vanavond afdalt in de doolhof: de draad, dat is de vrijheid. En dit: de Minotaurus bestaat niet, dat is het leven" (28). De mens vóór Ariadne, om het zo maar eens te zeggen, projecteerde zijn duisternis op monsters, goden, krachten buiten zich. Dat kan nu niet meer. „Geén monster in het labyrint is oneindig veel erger (...) want, denk na, Phaedra, waar schuilt nu het gevaar?" (26). Met het antwoord op deze vraag is het moeilijk leven. Theseus wil deze waarheid apert niet verkondigd zien, voor hem was er wél een Minotaurus, en Ariadne die zich tegen zijn waarheid verzet, laat hij achter op Naxos. Dáár toont Dionysos haar de goddelijke opvatting van de waarheid met de vele gezichten: „De waarheid is een uitvinding van stervelingen. Want bij de goden is niets waar, niets onwaar. Daar zijn de dingen afgerond, volledig één. Alleen de mens maakt tegenstellingen, verdeelt al wat hij kent in goed en kwaad en wit en zwart, en licht en don-

ker, ga zo door. Er is een Minotaurus, Ariadne, en er is er géén" (64/5).

In *Leestekens* (1965) keert Hella Haasse van de opvatting „de goddelijke waarheid met de vele gezichten" terug naar een persoonlijker idee: „Dolen door een labyrint, het teken bij uitstek van de bewustwording die aan de verandering voorafgaat, van de afdaling in het eigen innerlijk vóór het herboren worden in een nieuwe werkelijkheid" (173/4). N.a.v. romans van Robbe-Grillet, Durrell e.a. en eigen overpeinzingen meent zij in het labyrintgebruik een overgang te zien van een ptolemeïsche ik-opvatting (alles draait om mij) naar een copernicaanse (alles draait, en ik, een van de miljoenen ikken, draai in de spiralen mee). Dit verwijden waarin „ik" niet centraal meer staat, maar waar het veeleer gaat om het weefsel waar „ik" deel van uitmaakt, speelde al eerder zo als het laatst geciteerde stukje uit *De Ingewijden* laat zien. Feitelijk heeft zij al haar romans bijna van begin af aan zo opgezet. Zelden is er één hoofd- of ik-persoon. Bijna altijd, van *Het Woud der Verwachting* af al, en sterker nog in *De Scharlaken Stad* voltrekt zich de handeling in de ruimste zin van het woord aan verschillende ikken, vanuit verschillende optiek. Tot op haar laatste werk, het uit archiefstukken opgebouwde *Mevrouw Bentinck of onverenigbaarheid van Karakteren* (1978) is dat zo.

Het labyrintmotief krijgt een laatste nadrukkelijke vormgeving in *De tuinen van Bomarzo* (1968) waarin zij speurt naar de verborgen zin van deze zestiende-eeuwse beelden-doolhof. Vergeefs in zoverre zij er niet één speciale betekenis aan kan ontdekken; gelukt voorzover zij aan het eind de goddelijke waarheid van de vele gezichten zeer persoonlijk verinnerlijkt: „Alle sculpturen hebben hun eigen ingebouwde tegenstrijdigheden" (128).

Een hoogst typisch kenmerk van labyrinten is de herhaling van beweging. Wat dat

betreft is het werk van Hella Haasse zelf één groot labyrint. Herhaling van beweging komen we, grof ingedeeld, in twee vormen erin tegen: in het vroeger werk, zo ongeveer tot en met *Zelfportret*, als vóórbeeld, en in het werk daarna als aanduiding van een tweede, andere werkelijkheid. Dit laatste thema maakt dan nog eens een opmerkelijke evolutie door, die waarschijnlijk samenhangt met de ontwikkeling van „ziel" en „ruimte-tijd" in haar allerlaatste werken.

*Vóór-beeld*: een gebeurtenis herhaalt zich in verwante beelden, de draad van het weefsel komt nog eens, en nu beslissender nog, boven. Zinverdieping is het effect. Tegala Hideung in *Oeroeg* is een eerste voorbeeld van een vóórbeeld: het ligt altijd duister te blinken op cruciale momenten in de novelle: de dood van Oeroegs vader, zijn eigen groei, de laatste beslissende ontmoeting met Oeroeg. In *De Verborgene Bron* wemelt het van de vóórbeelden. „Er waren ogenblikken dat ik meende te dromen, een van die dromen, vol van een verre, halfvergeten verrukking, die me het gevoel geven alles reeds eerder te hebben beleefd" (5).

Fraai vangt Hella Haasse dat procédé zelf in *De Scharlaken Stad*. Giovanni, de hoofdpersoon, waarschijnlijk een Borgia, heeft het over zijn serle ontmoetingen met iemand die voor zijn identiteitsqueeste van het hoogste belang is, Morone. Hij vergelijkt die reeks ontmoetingen met een middeleeuwse schildering van de reis van de koningin van Saba naar Salomon, zo'n schildering die alle verschillende gebeurtenissen op één doek weergeeft, met herhaling van hetzelfde figuurtje: „de koningin in alle stadia van de reis. Ongeveer op die manier komt uit het verleden het beeld van Messer Morone op mij toe, telkens groter, scherper omlind (...) vervolg en tevens uitbreiding, afronding van een vroeger begonnen reeks raakpunten" (*De Scharlaken Stad*, 79/80).



De beide verhalen van *De Meester van de Neerdaling* zijn geheel en al op dit procédé gebouwd (1). Alle gebeurtenissen zijn echo van andere. Het effect is onheilspellend, eindigend in een duister soort bewustwording. Een van de ikken vindt een koffer met papieren in een kelder van een Venetiaans palazzo, die haar in handschrift nog eens verhaal 1 en 2 laten lezen, tot en met haarzelf toe. De beweging spiraalt eindeloos door. Ontsnappen kan in dit geval niet. De slotzin: „Zij liep naar de deur, maar die was op slot.”

In *Zelfportret* lijkt het alsof Hella Haasse zich pas zeer bewust de functie realiseert van beeld en vóór-beeld zoals zij die toe paste, en zoals die zich aan haar voordoen. „Wij zouden ons bewust moeten worden van dat groeizame element in dat beleven van de verschillende menselijke werkelijkheden, van dat element dat ons misschien in staat stelt aan de kringloop in hetzelfde vlak te ontkomen. Het schijnt mij soms toe dat de kans om dit te ontdekken ligt in het herkennen van de *herhaling*, in het beseffen van de zin en de noodzaak van die herhaling in alle menselijke gebeuren en ervaring (...). Die herhaling, die tot herkenning en inzicht kan leiden, is er niet voor niets. Er verandert niets, er kan niets veranderen, wanneer wij niet zelf veranderen (...) metamorfose van onszelf (is) de hogere zin van het leven” (89/90).

Tegelijk is het alsof zij zich jammerlijk bewust wordt van het feit dat de meeste mensen nu eenmaal niets met herhaling doen. *Cider voor arme mensen* is zo'n statement. Vooral in het begin is er een overdadig gebruik van vóór-beelden: onweer, cider enz. Maar de spelers in *Cider*, Reinier en Marta, zijn niet bij machte die te duiden. Reinier zeker niet. Marta, op het laatste, „herkent het gevoel: laat alles gaan zoals het gaan moet” (159) - haar einde is open.

Vanaf die bewustwording in *Zelfportret* werkt Hella Haasse opvallend minder met vóór-beeld (een procédé dat meer aan het onderbewuste appeleert) en beduidend vaker met „tweede, andere werkelijkheid”, een motief dat om waargenomen te worden, juist een verscherpt en verhoogd bewustzijn vereist. Zo scherp als ik het nu even deed, zijn de grenzen over de werken niet te trekken. In *De Meester van de Neerdaling* vullen herhaling en „andere werkelijkheid” elkaar op heel bijzondere wijze aan. De vrouw die de verhalen op de papieren leest, herleest in feite de verhalen van haar man, zijn tante en haarzelf met een ontelbaar cluster van episodes die zich in andere vorm hetzelfde voordoen, weet niet meer wat waar is, wil weg. „Dit kan niet echt zijn, dacht zij, dit is een verhaal door een ander verzonnen, dadelijk word ik wakker in de werkelijkheid. Zij liep naar de deur, maar die was op slot” (144), nogmaals.

Het verschil tussen herhaling en tweede werkelijkheid zit hem ten eerste in de bewustzijnsgraad die nodig is voor herkenning, zie vorige alinea. Ten tweede in het feit dat „andere werkelijkheid” zich voornamelijk aan vrouwen afspeelt (2). Maar ten derde en vooral ligt het verschil in de tegenstelling individu en collectiviteit. Vóór-beeld werkt persoonlijk. Iemand herkent herhaling in eigen leven, en doet daar al of niet iets mee t.a.v. eigen bewustzijn. „Andere werkelijkheid” is een glimp van het grote weefsel waarvan allen de draden vormen. Op de achterflap van *De Meermin* (1962) verantwoordt Hella Haasse dat als volgt: „met behulp van zo concreet mogelijke personen en gebeurtenissen iets uitbeelden van onzichtbare veranderingen en wordingsprocessen; om te laten zien ook, hoe mensen altijd en overall, onwetend of halfbewust, deel hebben aan elkaars bestaan, een zowel negatieve als positieve verbondenheid.”

„Andere werkelijkheid” evolueert. In his-

torische romans een eerste aanzet door verschillende ikken één gebeurtenis (en tijdperk) te laten beleven. „Een eenzijdige visie is vervalsing van de werkelijkheid. Van de compacte veelkantigheid en veelvoudigheid van het bestaande, die men in het dagelijks leven voortdurend ervaart, meende ik voorlopig slechts met behulp van historisch materiaal een „model” te kunnen maken” (*Persoonsbewijs*, 65).

Later schrijft zij romans waarin historie en heden door elkaar lopen: *Een nieuwer Testament* en zijn driedeling bij voorbeeld. Of de veeltijdige compositie van *De Ingewijden*, waarin ze, naar ze zelf zegt, „de verknoptheid van ons aller collectieve en individuele bestaan (wilde) verbeelden (...) Het valt mij in toenemende mate op dat wie zoekt ontdekt dat ons leven uit louter dergelijke strengen en weefsels bestaat; niets is boeiender dan de loop der draden te volgen en te ervaren hoe ontelbaar veel „patronen der werkelijkheid” er zijn. Niets is toevallig” (*Persoonsbewijs*, 75).

Tijdens een derde fase schrijft ze moderne romans met een vleugje historie erin. *Huurders en Onderhuurders* (1971) tekent een labyrintisch pand, waarvan de huisbaas constateert „dat in dit verbijsterende spel nu eenmaal alles een andere functie had dan op het eerste gezicht scheen” (12). Boven op zolder woont tijdelijk Antonia Graving. Zij werkt aan een studie over romeinse bacchanaliën. „Het verband tussen hun op zich kleine, misschien domme, of zielige, of eierzuchtige of onscrupuleuze levens en het tijdsgebeuren, die onderstroom van ingrijpende mentaliteitsveranderingen, een strijd op het hoogste niveau tussen de krachten van vernietiging en ontwikkeling” (131). Maar wat deze constructie zo belangwekkend maakt, is dat dit soort constateringingen Antonia wel uit de pen vloeden, maar haarzelf toch in essentie ontgaan. Wat zij schrijft, is groter dan zijzelf. Het verruimt

haar zelfs niet. Ziende ziet zij niet. De zin van historie ontgaat haar zo. Met zachte spot maakt Hella Haasse dat aan het einde van het boek duidelijk. Antonia heeft een prijs voor haar studie gekregen. „Op de voorste rij zaten de bekroonden in een halve kring; behalve juffrouw Graving waren dat de winnaars van de prijzen voor poëzie (de Erato-medaille), voor dans (het Terpsichore-tablet), voor orkestwerk en chanson (de Polyhymnia- en Euterpeplagues), voor essay (de Uraniaschijf), voor drama en comedie (de Melpomene- en Thaliabekers) en voor geëngageerd proza (de Calliopecoupe) (...) Rome is, dacht zij, mijn werkelijkheid, niet de hofstad, niet de hoofdstad (...) wat had zij te maken met burgers en buitenlui in een land waar, behalve alledaagse ongelukken en verdrietigheden, niets gebeurde, waard om op te tekenen voor een aan Clio, de Grote Geschiedenis, gewijde pen? Blij bekeek zij de muze die zo precies in haar handpalm paste” (146/8). Sarcastischer kan het niet.

Herinneren we ons dat ook „ziel” en „ruimtetijd” in het laatst verschenen werk met zachte spot en finale afwijzing werden gehanteerd. Wat „andere werkelijkheid” betreft, vergaat het niet anders. In *Een gevaarlijke verhouding of Berg-en-Daalse brieven* (1976) tenslotte wekt zij de 18e-eeuwse markiezin De Merteuil uit Lacos' *Les liaisons dangereuses* weer tot leven. Zij trekt haar in eigen omgeving en eigen tijd. Een zoveelste poging om buiten de begrenzing van eigen huid te komen, „wég uit het horizontale vlak met zijn tijdsillusie, met zijn schijn van eendigheid en vergankelijkheid, de drang een nieuwe dimensie toe te voegen aan de bestaande en met zintuigen waarneembare” (*Zelfportret*, 91)? Misschien. Maar dan wel een poging met een bijsmaak. Een tamelijk bitter erkennen van het escapekarakter in dit procédé: „Op grond van welke motieven heb ik (in mijn alledaagse

„gewone” leven naar men zegt ook de kwaadste niet) de slechte markiezin, projectie van Laclos' Rede als wiskunstige werkelijkheidsbenadering, uitgekozen om mijn behoefte aan werkelijkheidsbenadering-in-een-mimicry-van-woorden te verbeelden? Wat kon ik niet voor mij houden, dat ik toch tot iedere prijs poogde te verbergen? Klinkt „Merteuil” niet haast als een strijdkreet van de vrouw die de laatste fasen van haar „tijd”, de dagen van haar afnemende maan, ingaat, met al wat dat inhoudt aan vlagen van onzekerheid, droefenis om een verloren jeugd, angst voor eenzaam-worden, angst om te veranderen in een krom streepje, een vergrijsd zuchtje?” (144). Tweede werkelijkheid betraapt als escape voor de auteur zelf.

Aan het einde blijft de deur op slot.

#### Bibliografie:

Hella Haasse's voornaamste werk in chronologische volgorde:

- Stroomversnelling*, 1945.
- Balladen en legenden*, 1947.
- Oeroeg*, 1948.
- Het Woud der Verwachting*, 1948.
- De verborgen bron*, 1950.
- De Scharlaken Stad*, 1953.
- Zelfportret als legkaart*, 1954.
- De ingewijden*, 1957.
- Dat weet ik zelf niet*, 1959.
- Een kom water, een test vuur*, 1959.
- Cider voor arme mensen*, 1960.
- De meermin*, 1962.
- Een draad in het donker*, 1962.
- Leestekens*, 1965.
- Een nieuwer Testament*, 1965.
- Persoonsbewijs*, 1966.
- De tuinen van Bomarzo*, 1966.
- Huurders en onderhuurders*, 1971.
- Zelfstandig, bijvoeglijk*, 1972.
- De Meester van de Neerdaling*, 1973.
- Een gevaarlijke verhouding of Berg-en-Daalse brieven*, 1976.
- Mevrouw Bentinck of Onverenigbaarheid van karakter*, 1978.

#### Noten:

- (1) Zie voor een uitgebreide analyse van *De Meester van de Neerdaling*: *Ons Erfdeel*, 17/1 (1974), blz. 96-100: Hanneke Paardekooper-van Buuren: *Abaddon*.
- (2) In *Chrysalis*, *halfjaarlijks tijdschrift voor literatuur en kunst*, 5 (voorjaar 1980) publiceer ik een studie over „vrouwelijk-mannelijk-androgyn, de idee „vrouw” bij Hella Haasse.

## HYPOTHECAIRE LENINGEN



EEN EIGEN HUIS  
IS BELANGRIJK  
IN EEN MENSENLEVEN

# fidisco

Koningsstraat 168, 1000 BRUSSEL

TEL.: 02-218 72 04

GRUPE ALMANJ-KREDIETBANK