
travail de fin d'études : 'Waarom bonsde mijn hart nu?': Een gotische lezing van Hella S. Haasses Maanlicht

Auteur : Baldewyns, Catherine

Promoteur(s) : Steyaert, Kris

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en langues et lettres modernes, orientation germaniques, à finalité didactique

Année académique : 2019-2020

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/9408>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

‘Waarom bonsde mijn hart nu?’:

Een gotische lezing van Hella S. Haasses

Maanlicht

Travail de fin d'études présenté par **BALDEWYNS Catherine** en
vue de l'obtention du grade de Master en Langues et Lettres
modernes : orientation germaniques, à finalité didactique

Promoteur : Prof. Kris Steyaert

Ik zou graag in de eerste plaats mijn promotor, Professor Steyaert, bedanken voor zijn constante steun tijdens het redigeren van deze scriptie. Hij is degene die mij bij het werk van Hella S. Haasse heeft geïntroduceerd en deze prachtige bundel geraadpleegd. Zijn geduldige herlezingen van mijn werk, zijn waardevolle advies en de precieze verbetering van de taal hebben het opstellen van deze scriptie vergemakkelijkt. Ondanks de omstandigheden is hij altijd beschikbaar geweest om aan mijn vragen te antwoorden. Toen de universiteiten en bibliotheken gesloten waren, heeft hij mij meermaals geholpen bij het zoeken van artikels.



Verder zou ik ook natuurlijk mijn familie van harte bedanken, en in het bijzonder mijn ouders voor de luisterend oor en hun verdraagzaamheid in verband met mijn humeur tijdens deze lockdown. Zonder hun aanmoediging en liefde zou er van deze scriptie nooit sprake geweest zijn.



Uiteindelijk maak ik van de gelegenheid gebruik om een speciaal woordje van dank te besteden aan mijn medestudenten en vriendinnen: Marie-Sophie Baillien, Sarah Honnay en Nathalie Moers. Tijdens mijn studies – en in het bijzonder tijdens deze periode vol (persoonlijke) twijfels – hebben ze mij altijd gerustgesteld. Ze waren de eersten die in mij geloofden.

∞ *Inhoudsopgave* ∞

Inleiding	4
HOOFDSTUK I: Leven en werk van Hella S. Haasse	8
1. Biografie.....	8
2. Literaire carrière: overzicht van enkele werken	14
HOOFDSTUK II: De gotische roman	20
1. Geschiedenis en ontstaan van de gotische roman	20
2. Typering van de ‘gothic novel’	24
2.1 De essentie van de gotische roman.....	24
2.2 Op zoek naar een alternatieve terminologie	27
3. ‘Female Gothic’	28
4. De gotische roman in Nederland	30
4.1 Afwezigheid van een Nederlandse gotische traditie	30
4.2 ‘Een modieus-gotiek gat in de markt’: bloei van de gotische roman in de naoorlogse literatuur.....	31
4.3 Een sociaal commentaar op het utopische ‘gidsland’ en zijn ‘fluwelen revolutie’	32
HOOFDSTUK III: <i>Maanlicht</i>	34
1. Ontstaan van de bundel, receptie en samenvatting	34
1.1 ‘Een verhaal’ (1938).....	37
1.2 ‘Maanlicht’ (1946)	38
1.3 ‘Landschap in olieverf’ (ca. 1946-1947).....	39
1.4 ‘Caulder Hall’ (1950)	40
2. Een gotische lezing van de korte verhalen	41
2.1 Ratio versus verbeelding	41
2.1.1 Invloed van de zintuigelijke waarneming op de ratio	46
2.1.2 Terugkeer naar een wilde, ‘sublieme’ natuur.....	51
2.2 Monsterlijke wezens.....	55
2.2.1 De satanische verleider in ‘Een verhaal’	55
2.2.2 De helhond in ‘Maanlicht’	59
2.2.3 Het vervloekte ‘Landschap in olieverf’	63
2.2.4 De ‘Madwoman in the Attic’ van Caulder Hall.....	66

2.3 Het gotische huis	71
2.3.1 Het huis als bewaarplaats van de familiegeschiedenis.....	72
2.3.2 Het huis dat tot zelfkennis leidt.....	75
2.3.3 Het patriarchale huis en ‘Marital Gothic’	78
Conclusie	82
Bibliografie	87

Inleiding

'Indeed, an anxiety with no possibility of escape is the main theme of the Gothic tales'

Mario Praz (1968: 20)

Enge dingen gebeuren altijd tegen middernacht, met een volle maan die ons hart van angst doet bonzen. Iedereen herinnert zich uit zijn kindertijd de verhaaltjes voor het slapengaan waarin de monsters de kinderen komen halen. Hoewel we na deze verhalen geen oog meer dicht deden, vroegen we steeds om dezelfde sprookjes die ons boeiden.

Het gruwelijke en het angstaanjagende maken deel uit van ons erfgoed en we hebben van jongs af aangeleerd dat de verhalen die ons bang maken ons ook blijven fascineren: het gaat om het *tremendum* en het *fascinosum*. Als we opgroeien, ontwikkelen we het vermogen om na te denken en te rationaliseren. Aan de hand van logische redeneringen is het gemakkelijk te bewijzen dat de monsters uit de griezelverhalen van onze kinderjaren verzonnen wezens waren. Of zo lijkt het althans. Als we nog wat ouder worden, sluipt de twijfel onze geest binnen. We realiseren ons dat wat ons nu doet schrikken, niet meer lijkt op de fantastische wezens van sprookjes en legendes. Monsters bestaan wél, maar de vampiers en geesten die we achter gesloten deuren ontdekken, hebben te maken met de confrontatie met het eigen ik of met een verleden dat we liever begraven laten.

De zogenaamde 'gothic novel' wordt gekenmerkt door een acute interesse in het psychologische en door de angst voor regressie. Het brengt overblijfsels van het verleden aan het licht die normaal gesproken geen plaats meer hebben in onze moderne wereld. De geesten die de personages achtervolgen, hebben te maken met hun onbewuste of met hun (familie)geschiedenis. In de meer recente gotische vertellingen komen ze vaak voor binnen de muur van het vertrouwde huis.

Wat ik tijdens het opstellen van deze scriptie heb gelezen over gotische vertellingen voelt vreemd genoeg nogal vertrouwd. Het past bijzonder goed bij wat we ervaren tijdens deze COVID-19 pandemie: de situatie doet denken aan het feodale verleden met de pestepidemieën. Bovendien waren we tijdens de lockdown in een beperkte beweegruijnte gevangen (het familiehuis), geconfronteerd met onze familieleden en onze diepste gedachtes. De gotische vertellingen lijken me daarom nog altijd actueel.

De keuze voor dit onderwerp voor de scriptie werd bijna een jaar geleden gemaakt, toen ik met Professor Steyaert een lijstje met mogelijke onderwerpen doornam. Daarop stond onder andere de naam Hella S. Haasse. Tijdens mijn bacheloropleiding heb ik in het kader van het college Nederlandse literatuur het werk *De meester van de Neerdaling* (1973) gelezen. Ik had dit boekje in een mum van tijd verslonden en enthousiast de mening van medestudenten gevraagd. Wat mij opviel, was dat veel van hen vrijwel direct zeiden dat iets in het verhaal hen deed huiveren. Tegelijkertijd was dat precies de reden dat ze het ook spannend vonden. Tussen de bachelor- en de masteropleiding verliep heel wat tijd en het was pas bij het college van de Heer Steyaert over poëzie en proza uit Nederlands-Indië, dat ik een ander werk van Haasse heb ontdekt. Bij het lezen van *Oeroeg* (1948) beseftte ik dat ik van haar stijl hield en dat ik me door haar werk aangetrokken voelde. Mijn promotor heeft mij toen twee bundels van korte verhalen aangeraden waarover nog weinig geschreven was, namelijk *Het tuinhuis* (2006) en *Maanlicht* (2012). Deze laatste bundel heeft mijn aandacht vastgehouden. In deze korte verhalen vol geheimzinnigheid en onverklaarbare verschijningen vond ik Haasses hang naar het mysterieuze terug. Haar fascinatie voor het kwaad in de mens herinnerde mij aan *De meester van de Neerdaling* dat ik zo graag had gelezen. Dat was het aspect van haar werk dat mijn voorkeur had.

Bij een eerste lezing merkte ik op dat deze korte verhalen veel gemeen hebben met de Engelse ‘gothic novels’ die ik tijdens mijn studies had ontdekt. Professor Steyaert heeft mij andere werken van Haasse aangeraden waarin gotische thema’s ook centraal stonden. Ik begon vervolgens met zoeken naar secundaire literatuur over gotische vertellingen en de typische gotische elementen. Ik vond zonder moeite veel bronnen over Engelse gotische romans maar merkte op dat er geen sprake was van een Nederlandse gotische traditie. Dat intrigeerde ook een aantal Nederlandse literatuurwetenschappers en ze hebben hier verschillende mogelijke verklaringen voor gevonden. Het dient dus volgens mij opgemerkt te worden dat Haasse, onder andere met de destijds al gepubliceerde vertellingen uit *Maanlicht*, ‘wortel [heeft] geschoten in de Nederlandse literaire cultuur’ (Buikema en Wesseling 2006: 113).

Het is opvallend dat er in de loop van de twintigste eeuw meer gotische verhalen verschijnen in Nederland. Dit was vooral een naoorlogse tendens, waar rekening mee gehouden moet worden. In de gotische literatuur symboliseert het vreemde de vergeten overblijfsels van een verleden dat steeds opduikt en soms spanningen in de moderne wereld veroorzaakt. Anders gezegd weerkaatst deze literatuur de regressie waarvoor de

mensen in een bepaalde periode en maatschappij bang zijn. Dit gegeven roept vragen op over Haasses werk: wat waren de elementen die taboe of ‘passé’ beschouwd werden toen Haasse in de jaren veertig en vijftig haar geheimzinnige verhalen schreef? Stond er ook een verborgen boodschap achter haar aangename ‘spookverhalen’? Is het vandaag de dag mogelijk om een sociaal commentaar te vinden in het werk van de schrijfster die altijd genuanceerd, apolitek en niet-geëngageerd wilde blijven? Het werk van Rosemarie Buikema en Lies Wesseling heeft voor mij de taak vergemakkelijkt in het zoeken naar mogelijke antwoorden. In deze scriptie probeer ik onder andere hun inzichten over de Nederlandse gotische romans toe te passen op Haasses *Maanlicht*.

Hoewel Haasse meermaals heeft beklemtoond dat het leven en de persoonlijkheid van een schrijver niet in een traditionele biografie samengevat kunnen worden, lijkt het mij noodzakelijk om eerst meer over haar leven te vernemen en hoe dit haar werk heeft beïnvloed. We kunnen bijvoorbeeld haar drang voor het geheimzinnige en de in haar werk veel voorkomende topos van het gotische huis wellicht verklaren door bepaalde sombere periodes van haar leven. Na deze poging om inzicht te krijgen in de context waarin haar werk verscheen, volgt een overzicht van enkele van haar boeken, in het bijzonder de romans waarin allerlei sombere elementen optreden.

Ik wil aan deze scriptie een algemeen overzicht van de geschiedenis van de gotische literatuur toevoegen om het ontstaan van de traditie en de kenmerken van de ‘gothic novel’ te contextualiseren. Het lijkt me belangrijk om het genre goed te begrijpen als basis voor de rest van mijn scriptie. Ook wil ik in dit deel een verklaring zoeken voor het ontbreken van een Nederlandse gotische traditie. De reden dat ik kies voor een analyse vanuit een gotisch perspectief is dat de gotische wereld (zoals de fantastische literatuur in het algemeen) ons een alternatieve kijk biedt op de bekende wereld. Ik wil nagaan wat dit perspectief ons kan vertellen over de korte verhalen van Hella S. Haasse.

Het volgende hoofdstuk besteed ik aan Haasses *Maanlicht* met in de eerste plaats het ontstaan, de receptie en een samenvatting van de korte verhalen. Het daaropvolgende onderdeel is mijn gedetailleerde studie van deze vertellingen.

Het eerste thema dat in mijn analyse ter sprake komt, is het conflict tussen ratio en verbeelding dat altijd centraal staat in gotische verhalen. De personages die overvallen worden door angst, verliezen vaak het vermogen om te rationaliseren terwijl hun nachtmerries tot leven komen en ze geconfronteerd worden met de donkere kanten van hun onbewust. In dit onderdeel merk ik onder andere op dat zintuigelijke waarnemingen een grote plaats innemen in de korte verhalen van *Maanlicht*. Hun zintuigen worden

bijvoorbeeld geprikkeld door de natuur. In de korte verhalen van Hella S. Haasse hebben de landschapsbeschrijvingen iets van het Burkeaanse sublieme. De wilde natuur krijgt in deze vertellingen een sterke symbolische waarde. Als het in deze korte verhalen bijvoorbeeld volle maan is, dan ontwaken de bovennatuurlijke wezens.

Deze monsters vormen volgens mij de kern van deze vertellingen. Daarom wijd ik het tweede onderdeel van mijn analyse aan de fantastische wezens die in *Maanlicht* voorkomen. Het monsterlijke verschijnt in elk verhaal in een andere gedaante: een duivelachtige verleider, een bedreigende hazewind uit de zestiende eeuw, een vervloekt familieportret en de geest van een overleden moeder. In mijn analyse suggereer ik dat deze monsters de belichamingen zijn van de donkere kanten van de psyche van de personages.

Het laatste onderdeel gaat over de topos van het gotische huis. Ik begin met het beschrijven van de vertrouwde ruimte die plots bedrieglijk wordt. Op deze plek krijgen de personages het ongemakkelijke gevoel dat het verleden van de familie nooit volledig voorbij is: de misdaden van de voorvaders of van de oorspronkelijke eigenaren van het huis blijven de nieuwe bewoners generatie op generatie achtervolgen. Het gotische huis kan daarnaast een metafoor zijn voor het menselijk bewustzijn. Als de hoofdpersonen de verborgen kamers van het huis betreden, voelt het alsof ze eigenlijk de donkere kanten van hun psyche ontdekken. Achter de gesloten deuren bevindt zich ook het soms kwaadaardige alter ego: het symbool bij uitstek dat voor de confrontatie met het eigen ik staat. In dit onderdeel probeer ik uiteindelijk na te gaan in hoeverre de verhalen van *Maanlicht* een sociaal commentaar opleveren. Dat lijkt in het bijzonder het geval te zijn voor de vertellingen met vrouwelijke protagonisten. Deze kunnen als een kritiek gelezen worden op het westerse patriarchaat en het geïdealiseerde beeld van het huiselijk geluk.

Hoofdstuk I: Leven en werk van Hella S. Haasse

1. Biografie¹

Tijdens haar leven heeft H el ene Serafia Haasse (bekend als Hella S. Haasse) meermaals beklemtoond dat niemand haar biografie mocht schrijven. Haar persoonlijke leven leek haar niet zo spannend. Ze was zich bewust van het feit dat ze na haar dood haar publieke beeld niet meer zou kunnen controleren, maar bleef zolang ze leefde ervan overtuigd dat men alleen door het lezen van haar werk haar écht zou leren kennen. Toch heeft ze zelf autobiografische werken gepubliceerd, hoewel ze dacht dat het moeilijk was om een mensenleven op die manier samen te vatten. In *Persoonsbewijs* legt ze uit dat haar eerdere autobiografische werk (*Zelfportret als legkaart*) ‘een poging [was om een] [...] uiting te geven aan wat [ze] als [haar] werkelijkheid beschouwde’ (Haasse 1967: 71). Verder in dit boek worden haar autobiografische werken met een vorm van psychoanalyse vergeleken: ze erkende dat het moeilijk was om in zo’n werk iemands werkelijkheid – en dus ook zijn persoonlijkheid en identiteit – te beschrijven. Dat past goed bij haar overtuiging dat de mensen complexe wezens zijn, met meerdere werkelijkheden, iets dat steeds in haar werk tot uiting wordt gebracht. Vanuit deze levensvisie vond ze dat het niet echt mogelijk was om volledig eerlijk te zijn in een autobiografisch werk (Haasse 1967: 96). Opmerkelijk bij Haasse is dus deze ambivalente positie: ze heeft autobiografische boeken over haar persoonlijke leven geschreven, heeft veel interviews gegeven en toch meent ze dat de persoonlijkheid van een schrijver ontoegankelijk terrein blijft. Wat bijzonder aan Haasse was, is het feit dat haar autobiografische werken het weinig over objectieve feiten hebben. De innerlijke geesteswereld en de ervaringen die iemands persoonlijkheid vormen  n er zelf ook deel van zijn, dat was het belangrijkste voor haar. Daarom sprak ze zich zo uitdrukkelijk uit tegen een traditionele biografie over haar eigen leven: het publiek zou haar persoonlijkheid niet door objectieve feiten leren kennen. Het volgende biografische overzicht moet dus niet gelezen worden als een volledig portret van de auteur maar veeleer als een poging om een inzicht te krijgen in de context waarin haar werk verscheen is.

¹ De meeste data en feiten over het leven van Hella S. Haasse waarnaar verwezen wordt, zijn te vinden in: Bork, G.J: 2004.
Dijkgraaf: 2014.
Heemskerk: 1993.
Haasse: 1954.
Haasse: 1967.

Hella S. Haasse wordt geboren op 2 februari 1918 in een buitenwijk van Batavia, de toenmalige hoofdstad van Nederlands-Indië. Ze was het eerste kind van Willem Hendrik Haasse, een commies-redacteur bij gouvernementsbedrijven, en Katharina Diehm Winzenhöher, een concertpianiste. Al van kinds af wist Hella dat het mogelijk was om talent en kunst met het ‘gewone’ leven te verenigen. Ze groeide op in een zeer stimulerende omgeving.

Haar grootmoeder van moederszijde, naar wie Hella vernoemd werd, was afkomstig uit Duitsland. Ze was weggelopen van haar dronken echtgenoot en werkte tijdelijk bij operettes en in circussen. Ze trouwde later met haar Nederlandse minnaar, ‘Opa de Vries’, die de biologische vader van Hella’s moeder was. Het romantische beeld van de jonge avontuurlijk en onafhankelijke grootmoeder is Hella altijd bijgebleven. Vooral toen ze in Amsterdam toneel studeerde dacht ze vaak aan haar grootmoeder.

Hella beschreef haar eigen moeder als zeer vrouwelijk, alsof ze uit een voorbije periode en klasse kwam ‘die de vrouw wilden zien als kinderlijk, bekoorlijk, lief, zonder weet van of belangstelling voor de ingewikkeldheden en gevaren van de wereld’ (Haasse 1967: 36). Ze was volgens Haasse een kind tussen kinderen en had een enorme behoefte aan fantasie. Ze drukte haar overgevoelige en romantische persoonlijkheid uit in haar muziek, de enige uitlaatklep die ze als kind had gekregen. Zeer jong en zonder geld was Katharina na haar eindexamen piano aan het Conservatorium naar Nederlands-Indië vertrokken. Tijdens een concert in Batavia ontmoette ze haar toekomstige echtgenoot, die Hella’s vader zal worden.

Volgens Hella’s beschrijving in *Persoonsbewijs* was haar vader een vrijdenker en een ‘self-made intellectueel’ die tekende, toneelstukjes schreef voor zijn dochter en partituren voor zijn vrouw (Haasse 1967: 20-23). Hij beschikte over een rijke bibliotheek waaruit Hella de grote namen van de literatuur ontdekte. Hella heeft hem altijd horen zeggen dat kennis een voorrecht is en ze werd door hem aangemoedigd om intellectueel nieuwsgierig te blijven. Hij koesterde zelfontplooiing en wenste voor zijn kinderen de mogelijkheid een hoger opleidingsniveau te bereiken dan hij zelf had behaald. In zijn latere jaren heeft Haasses vader zelfs detectiveromans geschreven die hij onder de schuilnaam ‘Van Eemlandt’ publiceerde.

Hoewel dit alles een ideaal milieu lijkt om liefde voor cultuur, kunst en literatuur te ontwikkelen, waren Haasses ouders afstandelijk. Ze behoorden tot een zekere elitaire stand die decorum en zelfbeheersing eiste. De artistieke en ondernemende grootmoeder van Haasse was driftig en streng voor haar kleindochter. Haar vader was constant bezig

en besteedde weinig tijd aan zijn gezin. Aan de ene kant kon Hella wel met hem van gedachten wisselen: ze lazen dezelfde boeken en hij toonde interesse voor wat haar intrigeerde. Aan de andere kant zei ze in *Persoonsbewijs* dat ze die ernstige man nooit werkelijk gekend heeft (Haasse 1967: 21). Zoals Aleid Truijens opmerkt, was het alsof ‘het gezin uit vier eenlingen [bestond] die elkaar met rust lieten’ (Truijens 1997: 13). Hoewel het een ideale voedingsbodem bleek voor een schrijfster, ontbrak het Hella aan de nodige ouderlijke liefde.

Toen ze vier jaar was, kreeg Hella een broertje, Willem Hendrik Johannes, die door zijn familie ‘Wim’ werd genoemd. Voor haar bleef hij ‘de meest onbekende van [haar] allernaaste familieleden’ (Haasse 1967: 39). In eerste instantie was de nieuwe baby een jongen, die daarom werd gezien als de ‘stamhouder’. Hij had duidelijke voorrechten, kon vrij op straat spelen en tochten in de Javaanse bergen maken. Wim had ook een betere relatie met zijn moeder, die hem adoreerde. Als stamhouder erfde Wim de bibliotheek van zijn vader, iets wat Hella, die zoveel plezier in de boeken had gevonden, veel verdriet heeft gedaan.

In 1925 nam Hella’s moeder haar twee kinderen mee voor een lange reis. Ze leed aan een longaandoening en moest tijdelijk in Zwitserland kuren. Het gezin werd voor de eerste keer gescheiden en de kinderen werden aan de zorg van de grootouders toevertrouwd. Het was ook tijdens deze periode dat Hella’s vader, die in Indië was gebleven, een affaire met een inlands meisje had. Hella zou pas in de jaren tachtig leren dat ze een halfzus uit die relatie had gekregen. De zevenjarige Hella ging eerst naar haar grootouders van moederskant maar werd snel naar een kinderpension gestuurd. Daar werd Hella door drie dames (de ‘tantes’) onderwezen. Haasse leerde snel dat de verhalen en fantasieën die ze als kind zo graag vertelde de tantes niet interesseerden. Behalve korte bezoeken bij haar grootouders van vaderszijde, te Baarn, voelde ze zich zeer eenzaam. Ver van haar ouders en het land van haar geboorte waren haar nachten gevuld met angstdromen en nachtmerries:

Gescheiden van ouders en broertje [...] zocht Hella troost in fantasieën en boeken. Maar die fantasieën namen soms een grimmig karakter aan. Alleen op haar zolderkamertje verzon zij gruwelbeelden naar aanleiding van een langsgesproken begrafenisauto of een kerkhof dat ze had gezien, verboden gedachten volgens haar grootouders en de ‘tantes’.
(Truijens 1997: 10)

Hella beschreef deze sombere periode in haar kindertijd aan Margot Dijkgraaf: ze was gescheiden van haar ouders op een moment wanneer de meeste kinderen hen nodig

hebben (Dijkgraaf 2014: 61). Daarom leerde ze al gauw op haar eentje te zijn en op haar eigen wereld en verbeelding te focussen. Dit vermogen zou haar later helpen toen ze het schrijven moest combineren met haar drukke leven als moeder en huisvrouw.

De hele familie keerde in 1928 terug naar Indië en vestigde zich tijdelijk in Bandoeng, later in Buitenzorg en uiteindelijk te Batavia, waar de vader hoofdinspecteur van financiën werd. In tegenstelling tot de voorbije droevige jaren, was Hella's middelbareschooltijd wat vrolijker. Als tieners konden broer en zus goed met elkaar opschieten. Het was de tijd van de eerste danslessen én van de eerste vriendjes met wie Hella naar feestjes ging. Op het lyceum van de Carpentier Alting Stichting (CAS) vond ze haar leraren boeiend en ze ontwikkelde haar passie voor talen en literatuur. Ze had al Frans geleerd en las ook in het Duits. Wat ze gelezen had, kon ze vrij bespreken in de Literaire Club van de school. In 1937 heeft ze een historisch artikel gepubliceerd in het tijdschrift van de school.

In juli 1938, na haar eindexamen aan het lyceum, maakte Hella de overtocht naar Nederland om te gaan studeren. Normaal gezien zou de rest van het gezin twee jaar later in Nederland herenigd worden. Door de oorlogsomstandigheden zou ze haar ouders echter jarenlang niet terugzien. In *Zelfportret als legkaart* legt Hella uit dat ze veel gehuild heeft: ze voorzag dat haar bekende Indische wereld voorgoed voorbij was (Haasse 1954: 145). Ze had zich laten inschrijven voor de studie Nederlands aan de Universiteit van Utrecht, aangemoedigd door haar vader. Toen ze in Nederland aankwam, besloot ze echter Scandinavische Talen en Letteren te studeren in Amsterdam. Tijdens haar eerste jaar in het kille Nederland had ze moeilijkheden om zich aan de Nederlandse maatschappij aan te passen. Cultureel gezien kende ze de geschiedenis, de mythologie, alle auteurs en componisten, maar ze voelde ze zich niet op haar gemak en had geen idee van de manier waarop ze zich gedragen moest. Het is ook in dit jaar dat ze voor het eerst in Nederland publiceerde: ze schreef een anoniem en titelloos gedicht voor de *Amsterdamsche studenten Almanak voor het jaar 1939*. In de redactie zat haar latere echtgenoot, Jan van Lelyveld.

Toen de Tweede Wereldoorlog uitbrak, veranderde Hella's persoonlijke leven radicaal. In *Persoonsbewijs* spreekt ze van een tweede geboorte (Haasse 1967: 42). De bezetting van de Duitsers betekende dat ieder contact met haar ouders in Indië onmogelijk was. Hella trok ook haar studiekeuze in twijfel: ze merkte op dat het Oergermaans en de Germaanse heldensagen waar ze zo veel van hield, misbruikt werden door de nazipropaganda. Daarnaast moesten de studenten tijdens de bezetting een

loyaliteitsverklaring ondertekenen. Ze kon daar niet akkoord mee gaan en stopte in 1941 met haar studie. Ze deed in de plaats het toelatingsexamen voor een toneelacademie, een impulsieve beslissing en een daad van verzet tegen de stereotiepe kantooropleiding voor jonge meisjes. Zoals uitgelegd in *Zelfportret als legkaart*, maakte deze keuze echter deel uit van haar ontwikkeling tot volwassene:

Ik ging naar de toneelschool. Wat had ik daar verwacht? Een voortzetting van de speelvreugde uit mijn kindertijd? Een innerlijke doorbraak, zelfkennis, het zo begeerde evenwicht? Vóór ik mijn eigen schijn herkend en er mee afgerekend had, misschien juist omdat dit herkennen en afrekenen mijn krachten te boven ging, zocht ik steun en toevlucht in de meest gecompliceerde illusie van allemaal, het toneel. (Haasse 1954: 162)

In de oorlogsjaren begon voor haar een ‘odyssee van huurkamer tot huurkamer’ (Haasse 1954: 147). Hella is in dit tijdperk dikwijls verhuisd en bezat weinig, behalve haar geliefde boeken. Door haar vele verhuizingen ontmoette ze uiteenlopende mensen, onder wie een oud Pools echtpaar. Ze maakten zich zorgen over het eenzame meisje en Hella bracht hen Engelstalige boeken. De Poolse Joden werden echter door de Duitsers opgepakt. Ondanks deze gebeurtenissen toonde Haasse geen duidelijk engagement tijdens de Tweede Wereldoorlog. Hella Alofs schreef dat ze ‘nooit essentieel aandeel aan het verzet [heeft] gehad’ (Alofs 1981-1982: 11), hoewel Haasse aan Margot Dijkgraaf heeft verteld dat ze in het toneelmilieu in contact kwam met mensen die actief waren in het verzet. Ze zei bovendien dat ze koeriersdiensten deed, dat ze tijdelijk een pak dynamiet thuis heeft verborgen en een Joodse vriendin hielp onderduiken (Dijkgraaf 2014: 102-103). Volgens Alofs paste haar ‘passieve’ houding tijdens de Tweede Wereldoorlog bij haar gebrek aan duidelijk engagement, iets wat in haar literaire carrière vaak bekritiseerd werd:

Hier is het ook weer opvallend dat ze altijd tegen de gebeurtenissen aan blijft kijken: ze laat zich er enerzijds – min of meer – in betrekken, maar ze raakt er anderzijds toch niet bij betrokken. Ze heeft het gevoel, en dat beklemt haar wel degelijk, altijd en overall buitenstaander te zijn, toeschouwer, altijd te staan tegenover ingewijden. Ze kon of ze wilde geen partij kiezen, geen binding aangaan met waarom-nu-juist-diegene uit de vele aan haar voorbijgaande kennissenkringen, belangensferen, politieke richtingen. (Alofs 1981-1982: 11)

Naast les volgen moesten de leerlingen van de toneelschool op tournee gaan, wat haar veel deed denken aan haar Duitse grootmoeder die ook actrice was geweest. In 1943 deed ze eindexamen aan de toneelacademie en sloot een contract bij Cees Laseur, bij het Centraal Tooneel. Hoewel ze zich nooit persoonlijk bij de Kultuurkamer meldde, was het gezelschap als collectief wel aangemeld. Ze bleef bovendien literair actief. Jan van

Lelyveld, nu redactielid van een studentenweekblad, had haar al in 1940 gevraagd om eraan mee te werken en een gedicht te laten publiceren. Voor Wim Sonneveld en zijn gezelschap schreef Haasse teksten voor kindervoorstellingen, cabaret, balladen of sketches voor zijn programma's. Op die manier realiseerde ze zich dat wat haar in de toneelwereld het meeste interesseerde het schrijven was. Haar leven veranderde ook in ander opzicht: ze trouwde in 1944 met Jan van Lelyveld. Nadien stopte Haasse met haar toneelcarrière, hoewel ze voor Sonneveld bleef schrijven. Op 11 november van hetzelfde jaar werd Chrisje, hun eerste dochtertje, geboren. Als moeder en huisvrouw kon ze zich volledig aan het schrijven wijden, ook door Jans nieuwe situatie als rechter. Ze begon aan het levensverhaal van Charles d'Orléans te werken, een verhaal dat in 1949 haar bekende historische roman *Het woud der verwachting* zou worden.

Na de bevrijding ging het echtpaar naar Amsterdam terug, waar Hella haar jonge broer terugvond. De eerste publicatie onder haar echte naam verscheen ook in 1945. Het was geen prozaroman maar een dichtbundel (*Stroomversnelling*) met haar gedichten uit de oorlogsjaren. Het is pas één jaar na het einde van de oorlog dat Hella haar ouders terugzag, na acht jaren zonder nieuws. Haar ouders hadden tijdens de oorlog opgesloten gezeten in een Japans strafkamp, zoals alle blanken die in Nederlands-Indië woonden. Enkele maanden later gebeurde de grootste tragedie voor Hella en Jan: ze was zwanger van een nieuwe baby toen hun tweejarige Chrisje plotseling overleed. In *Zelfportret als legkaart* beschrijft ze de grote emotionele schok na het besef dat er van haar kind niets meer restte dan een handvol as in een urne (Haasse 1954: 179). Ze zou later nog een derde dochter krijgen. In haar relatie met haar dochters was echter onwillekeurig sprake van een vergelijkbare afstandelijkheid die haar verhouding met haar eigen ouders had gekenmerkt.

Na de tragedie van de dood van haar dochter bloeide Haasses carrière als schrijfster: de roman is voor haar 'de uitdrukkingvorm bij voorkeur geworden' (Haasse 1967: 48) en ze publiceerde anoniem *Oeroeg* ter gelegenheid van de Boekenweek. Na het enorme succes van de novelle, dat als stimulans werkte, verscheen Haasses eerste historische roman, *Het woud der verwachting*, die net zo geapprecieerd werd. In de jaren die volgden, werd Hella een zeer productief auteur. Haar roem rust op haar semi-autobiografische en historische romans maar ze heeft daarnaast tal van essays, autobiografische werken, biografieën, psychologische romans, lezingen en een toneelstuk geschreven. Ze heeft ook veel prominente figuren geïnterviewd, onder wie koningin Beatrix der Nederlanden. Ze werd een succesvolle schrijfster die ook erkenning genoot

in het buitenland. Het was voor haar mogelijk om overal en altijd te schrijven, hoewel ze zei dat haar gezin op de eerste plaats kwam:

Je moet niet vergeten dat ik me als kind al heel vroeg heb leren afsluiten. Ik was als kind vaak alleen, ook op kostschool, daar heb ik het vermogen tot een ‘innere Emigration’ ontwikkeld. Een roman rijpt bij mij zoals een bonsai aangroeit. Die heeft maar kleine ruimtes nodig om naar alle kanten te kunnen uitgroeien. En schrijven kan ik overal. (Haasse in Mertens 2003: 88)

Na het leven in Amsterdam verhuisde ze naar Den Haag en jaren later, in 1981, naar Saint-Witz, Frankrijk. Voor haar omvangrijke en gevarieerde werk kreeg ze regelmatig erkenning in de vorm van literaire prijzen en onderscheidingen, waaronder de Constantijn Huygensprijs (1981), de P.C. Hooftprijs (1983) en de Prijs der Nederlandse Letteren (2004). Hella en Jan keerden in de jaren negentig terug naar Amsterdam, waarna nog veel werken verschenen. Hoewel ze zich nog tegen een biografie verzette, gaf ze haar toestemming voor een onlinemuseum dat voor haar negentigste verjaardag werd gecreëerd. In 2016 werd deze website opgeheven maar voor een deel overgenomen door het online Literatuurmuseum, een digitaal platform van het Letterkundig Museum in Den Haag.

Hella Haasse overleed in september 2011, en is drieënnegentig jaar geworden. In de necrologieën werd ze een ‘Icoon van de Nederlandse literatuur’ genoemd en ‘een van de meest geliefde auteurs van Nederland’ (Dijkgraaf 2014: 14-15). Na een halve eeuw schrijverschap blijft vandaag het beeld bestaan van een aardige, bescheiden auteur die enorm veel succes had, hoewel ze in de jaren zestig en zeventig niet tot ‘de grote drie’ (Willem Frederik Hermans, Harry Mulisch en Gerard Reve) werd gerekend. In recente literatuurgeschiedenis komt ze ook niet prominent voor. Niettemin blijft ze vandaag nog een veel gelezen auteur die de titel heeft gekregen van ‘grand old lady’ van de Nederlandse literatuur.²

2. Literaire carrière: overzicht van enkele werken

In haar zeer productieve schrijverschap die meer dan vijftig jaar overspant, werd Hella S. Haasse een van de meeste vertaalde Nederlandse auteurs. Omdat ze met haar Indische romans het grote publiek heeft bereikt, krijgt ze vaak een Indisch etiket (*Oeroeg*, 1948; *Heren van de thee*, 1992; *Sleuteloog*, 2002). Ze wordt ook frequent op de eerste plaats als

² Een benaming die haar voor het eerste werd gegeven door Adriaan van Dis, in een interview van 1988 (Dijkgraaf, 2014: 13).

een schrijfster van historische romans gezien (o.a. *Het woud der verwachting*, 1949; *De scharlaken stad*, 1952; *Een nieuwer testament*, 1966).

Zoals haar moeder zich via muziek uitdrukte, koos Haasse voor de roman als haar favoriete medium. Dijkgraaf beschrijft hoe het voor haar altijd een manier was om zich achter het masker van de verschillende personages te verschuilen (Dijkgraaf, 2014: 131). Dat past goed bij haar idee dat ‘het werk de schrijver [is]’ (Truijens 1997: 7-8). Hella S. Haasse heeft haar lezers altijd voorgehouden om haar werk nader te bekijken als ze haar leven beter wilden begrijpen: ‘Als je je werkelijk in het werk van een schrijver verdiept, weet je eigenlijk alles van hem’ (Truijens 1997: 7). Haar literatuuropvattingen kunnen verder afgeleid worden uit haar autobiografische en essayistische werk. Toch mag haar hele oeuvre niet tot een vermomming van haar eigen levenservaringen gereduceerd worden.

Het blijft moeilijk om het oeuvre van Haasse onder een noemer te vatten. Ten eerste is het formeel zeer gevarieerd. Het onderscheid tussen de genres is bij haar niet altijd duidelijk en in die zin was ze wel vernieuwend:

Het onderscheid tussen de genres [is] bij haar niet altijd even scherp. Roman en beschouwing, vertaling, bewerking, herschrijving en commentaar, zij liggen in dit oeuvre dicht tegen elkaar aan. [...] In ieder boek kiest zij met zorg de vorm die geschikt is voor wat zij wil meedelen, en soms moet daarvoor een nieuw genre worden ‘uitgevonden’.
(Truijens 1997: 35)

Daarnaast zou het reductionistisch zijn om haar als een Indische auteur of een schrijfster van historische romans te bestempelen. Hoewel dit misschien niet past bij haar imago – volgens Arnold Heumakers is dat imago er vooral een ‘van eruditie en bezonnenheid, van redelijkheid en beschaving’ (Heumakers 2006: 12) – heeft Haasse ook werken geschreven die aansluiten bij de traditie van de zogenaamde ‘gothic novel’. Het is misschien iets onverwacht voor het publiek en Heumakers zei hierover: ‘Wie, zoals zij, haar zinnen heeft gezet op eenheid en samenhang heeft aan het kwaad geen boodschap’ (Heumakers 2004). Toch was Haasse door het kwaad in de mens gefascineerd. In de fictie kon ze het kwaad het best bestuderen. In haar romans van na de jaren zestig begon het kwaad, los van de oorlog, een steeds minder te negeren rol te spelen (Heumakers 2004). Het kwaad dringt in haar werk door en komt zowel van buitenaf als van binnenuit. In wat volgt, wens ik een beknopt overzicht te geven van enkele romans waarin gotische thema’s centraal staan.

In het begin van de jaren vijftig werkte Haasse aan haar zogenaamde ‘ideeënromans’. Ze begon met *De verborgen bron* (1950)³ en het verhaal van Jurjen Siebeling die aan zijn gewone leven wil ontsnappen. Om nieuwe energie op te doen, spendeert hij enige tijd in Breskel, ooit eigendom van zijn schoonmoeder, Elin Breskel. Ver van zijn echtgenote Rina, die hij als rationeel en koel beschrijft, raakt hij gefascineerd door het geheim van Elins leven. Hij probeert tijdens zijn verblijf haar plotse verdwijning te begrijpen. In dit boek staat het thema van ‘de daimoon’ centraal: een innerlijke creatieve stem, een scheppingsdrang. De roman toont hoe zo’n drang botst met het ‘gewone’ leven, iets wat Hella als jonge schrijfster heeft kunnen voelen, zoals Truijens aanstipt:

Het thema is hier anders: de keuze tussen zwerverdom en burgermanbestaan, tussen roeping en aanpassing, tussen chaos en harmonie, en uiteindelijk tussen kunst en leven. Het is een dilemma dat Haasse – moeder en schrijfster, aangepast en creatief – in haar jonge schrijversjaren heeft zeer beziggehouden (...). (Truijens 1997: 37)

Creativiteit krijgt in dit perspectief een gevaarlijk karakter: als men zich niet ten minste gedeeltelijk aan de maatschappij aanpast, isoleert men zich van zijn medemensen in een wereld van chaos. Daarom kunnen we zeggen dat *De verborgen bron* sombere kanten van de innerlijke conflicten en de psychologie bespreekt.

Tijdens haar vroege schrijverschap bestudeerde Haasse de psychologische stoornissen en de verbeelding ook nog in *De meester van de Neerdaling*. Uit twee verhalen die ze in 1948 en 1953 had geschreven, stelde ze de tweedelige roman samen die in 1973 verscheen. De vertelster van het eerste deel (‘De duvel en zijn moer’) is hier ook onbetrouwbaar: ze ziet in Edmond, een vreemde oudere man die vriendschap heeft gesloten met haar broer, een personificatie van het kwaad. Het verhaal heeft de vorm van een verslag van de vertelster dat ze heeft geschreven in een psychiatrische instelling. Ze is daar terechtgekomen als gevolg van haar kruistocht tegen de duivelse Edmond. In het tweede deel van het verhaal (‘De kooi’) is de vertelster dood. In haar latere jaren was ze de verpleegster van een Venetiaanse markiezin. Haar neef en zijn echtgenote gaan naar Venetië om een koffer met allerlei papieren te halen. De jonge echtgenote vindt in de koffer het verslag van de vertelster van het eerste deel. Ze wordt met de duivel geconfronteerd, hier in de gedaante van de zoon van de markiezin, en wordt eindelijk door de sluwe jongen naar een kelder gebracht en daar opgesloten. Met deze roman

³ In 1957 kreeg de roman een vervolg met *De ingewijden*.

waarin het kwaad expliciet wordt gethematiseerd, bestudeerde Haasse de positie van de vrouwen die aan het einde van beide verhalen opgesloten en gek verklaard worden.

De relaties van vrouwen gecombineerd met bedreigende elementen vinden we ook terug in *De wegen der verbeelding*, een thrillerachtige roman uit 1983. Klaas is redacteur van een tijdschrift en heeft bij toeval gedichten van Bernard Morks, een vergeten dichter, ontdekt. Hij wil een artikel over hem schrijven. Klaas gaat met zijn vrouw Maja en hun kinderen op vakantie in een villa in Zuid-Frankrijk. Na autopech worden Maja en de kinderen door een vrachtrijder naar de vakantievilla gebracht. De sombere elementen in deze roman zijn de spookachtige verhalen die de vrachtrijder vertelt tijdens hun nachtelijke reis en een macabere horror-story in het vakantiehuis zelf (ze ontdekken in een soort tuinhuisje het lijk van de eigenares dat daar verborgen werd door de oppassers van de villa). Aan het einde van het boek, heeft Haasse het over de positie van de vrouw in de maatschappij: Maja wil haar leven als huisvrouw combineren met schrijven en ze ontdekt dat de gedichten die Klaas zo obsederen door een vrouw geschreven werden. Zelf beschouwde Haasse deze roman als ‘een boek over de angst voor de vrouw [...] er [zit] altijd een vrouwelijk element in of de personificatie van iets vrouwelijks, dat bedreigend is’ (Dijkgraaf 2014: 227).

Op haar eigen manier levert Haasse in de drie besproken romans commentaar op de positie van de vrouw: een innerlijk conflict van een kunstenares die recht probeert te doen aan haar creatieve vermogens, en de weigering van een gevoelige vrouw zich te conformeren aan de (patriarchale) maatschappij (mannen verklaren haar gek of sluiten haar op). Haasse schreef dus niet alleen over het kwaad en mysterieuze voorvallen maar was tot op zekere hoogte ook sociaal geëngageerd.

De literaire critici verwijten haar vaak een gebrek aan vernieuwing: ze wordt gezien als een traditionele vertelster, een beetje saai en te cerebraal, iemand die buiten de maatschappelijke problemen stond. Vooral in de jaren zestig en zeventig – een periode van grote maatschappelijke veranderingen – behoorde ze niet tot de taboedoorbrekende auteurs: bij Haasse is er geen sprake van extremisme, schuttingwoorden, noch van expliciete erotiek.⁴ Margot Dijkgraaf erkent dat Haasse door haar vaak genuanceerde positie zelf bijgedragen heeft aan de mythe van buitenstaander. In die zin hadden de critici gelijk. Haasse sprak het feit niet tegen dat er wel schrijvers zijn die zich in politieke zin uiten, maar voor haar had de literatuur geen directe invloed op wat er in de maatschappij

⁴ Kritiek van Arnold Heumakers in zijn artikel ‘Zij hield het hoofd koel’, in: *NRC handelsblad*, 7 oktober 2011, opgenomen in Dijkgraaf, 2014: 15.

gebeurde (Dijkgraaf 2014: 279-280). De auteurs die fictie gebruiken om wat er in de maatschappij gebeurt te bespreken, kwalificeerde ze als ‘journalistiek’: een échte schrijver mag volgens haar nooit zeker zijn, nooit iets beweren omdat hij altijd rekening moet houden met de andere argumenten (Dijkgraaf 2014: 279). Omdat ze constant het tegenargument van een stelling kon zien, weigerde ze om expliciet stelling te nemen in haar werk. Het enige engagement waartoe een schrijver zich moest verplichten was het ‘zichtbaar en be-grijpbaar maken van de altijd vloeiende [...] werkelijkheid’ (Haasse 1967: 55). Dat doet de schrijver door middel van een creatieve vormgeving, anders gezegd de literatuur. In *Persoonsbewijs* laat ze mooi zien wat ze als kwaliteitsvolle literatuur beschouwde:

Het vinden van een vorm, (en dat is: het uit voorhanden gegevens in de werkelijkheid afleiden, het door combineren en deduceren *uitvinden* van verhaalstructuren, personages, situaties; het hanteren van de taal op zodanige wijze, dat dit alles functioneel is, voor de lezer tot leven komt, zijn fantasie prikkelt, herinneringen oproept, associaties wekt; een en ander met de totale inzet van eigen energie en vakmanschap), *dat* is het engagement van de schrijver. (Haasse 1967: 55-56)

Het lijkt erop dat Haasse, onder andere door haar genuanceerde opinies, een pessimistische visie op de rol van literatuur in de samenleving had. Auteurs die hun pen in dienst stellen van een morele of sociale boodschap moeten realistische blijven: hun werk kan de wereld niet veranderen. Voor hen had Haasse de volgende waarschuwing: ‘Schrijven heeft alleen effect op degenen die lezen, die in zichzelf al een kiem hebben van nadenken, van moreel besef’ (Dijkgraaf 2014: 280). Met andere woorden, literatuur heeft weinig invloed als er geen gewillige oren zijn.

Hoewel ze een genuanceerde vrouw was die dacht dat literatuur weinig impact kon hebben, beschouwde ze zichzelf wel als geëngageerd:

Ik beschouw mijzelf stellig als ‘geëngageerd’, in die zin dat ik weet niet te kunnen bestaan zonder mij voortdurend rekenschap te geven van gebeurtenissen en ontwikkelingen in de wereld. [...] Bewust engagement houdt voor mij in: een standpunt bepalen ten aanzien van dingen waarover ik een oordeel kan hebben, omdat ik met eigen ogen kan zien wat er gebeurt of omdat ik over voldoende gegevens beschik om met kennis van zaken te kunnen oordelen. (Haasse aan Auwera 1969: 212).

Toch merken we dat de schrijfster die zich niet bij vrouwenbewegingen wilde aansluiten wel haar eigen ideeën daarover in haar werk uitdrukte. Op de een of andere manier kon Haasse niet volledig apolitic en niet-geëngageerd blijven. Ze behoorde niet tot de feministische golf maar heeft in haar boeken haar eigen visie van strijdbare en

zelfstandige vrouwelijke personages ontwikkeld. Dat was immers een thema waarover ze, door haar leven en ervaring als vrouw, voldoende gegevens beschikte.

Kortom, Hella S. Haasse is meer dan een klassieke vertelster van historische romans. Het is moeilijk om een genretypering aan haar werk te geven en ze hoort ook niet bij een specifieke stroming binnen de Nederlandse literatuur. Haar schrijverschap heeft verschillende facetten: zij kon spookachtige verhalen schrijven en voelde zich aangetrokken tot veeleer 'duistere' thema's. Zij drukte in haar werk ook haar eigen opinies uit, hoewel haar meningen misschien niet zo expliciet en extreem waren als die van sommige collega-auteurs. Het zijn deze twee minder belichte aspecten in het werk van de 'grand old lady' van de Nederlandse literatuur die ik in deze scriptie wens uit te diepen.

Hoofdstuk II: De gotische roman

1. Geschiedenis en ontstaan van de gotische roman

‘Gotische roman’ is de term die men in het Nederlands gebruikt voor wat in het Engels ‘gothic novel’ heet. Dit type roman, ook soms aangeduid met de algemene term ‘griazelroman’ en meestal gesitueerd in de stroming van de romantiek, werd populair in het achttiende-eeuwse Groot-Brittannië. Historisch gezien situeren Robert Hume (1969: 282) en Hendrik Van Gorp (1998: 10) de periode van de bloei van de Engelse gotische roman tussen 1764 (het verschijnen van Horace Walpoles *The Castle of Otranto*) en 1820 (Charles Maturins *Melmoth the Wanderer*). In deze periode waren de ‘gothic novels’ romans die zich vaak in de zogenaamde ‘barbaarse middeleeuwen’ (Van Gorp e.a. 1998: 195) afspeelden en ‘romance’-kenmerken vertoonden (bv. een onschuldige heldin die in een huiveringwekkend decor door een booswicht bedreigd wordt).

‘Gothic’ en ‘gotisch’ zijn afgeleid van het Latijnse ‘gothicus’ dat naar de Germaanse Goten verwees. Met de val van het Romeinse Rijk kreeg het woord een pejoratieve connotatie: in het Italiaans betekent ‘gotico’ het ‘wilde’ en ‘brutale’ gedrag van de Germaanse volkeren die de antieke cultuur vernietigd zouden hebben (Van Gorp 1998: 9). Deze negatieve betekenis kreeg vervolgens een toepassing in het domein van de kunsten. De verticaliteit en ongeregeldeheid van de nieuwe kathedralen was tegengesteld aan de klassieke stijl met zijn eenvoudige en geordende karakter. Daarom werden deze bouwwerken tijdens de Renaissance als chaotisch, monstrueus en barbaars beschouwd (Andeweg 2012: 130; Van Gorp, 1998: 9). Het is pas in de tweede helft van de achttiende eeuw dat er een verschuiving gebeurde in de waarden geassocieerd met het woord ‘Gothic’ (Kilgour 1995: 13). Deze verandering valt samen met het ontstaan van een vorm van nostalgie naar een geïdealiseerd feodaal verleden en de aanvang van de romantiek. In de achttiende eeuw was ‘gotisch’ alles dat ‘middeleeuws’ was (Van Gorp 1998: 9). Toen werden de middeleeuwen ook ‘dark ages’ genoemd en evoceren ze een wereld vol spoken, geesten en bijgeloof.

De term kwam de literatuur binnen toen Walpole zijn roman *The Castle of Otranto* de ondertitel *A Gothic Story* gaf om het als middeleeuws te bestempelen. Vervolgens verschijnen andere gotische romans die vergelijkbare kenmerken vertonen. De bekendste voorbeelden in het Engels zijn die van Ann Radcliffe (o.a. *The Mysteries of Udolpho*, 1794; *The Italian*, 1797), Matthew Gregory Lewis’ *The Monk* (1796) en later, Maturins

Melmoth the Wanderer (1820). De fascinatie voor de middeleeuwen ging onverminderd door. De handeling van deze romans kon in het feodale verleden gesitueerd worden of in middeleeuwse bouwwerken of overblijfselen daarvan.

Kenmerkend voor deze eerste gotische romans is dus de setting in tijd en ruimte. Om een zekere ruimtelijke én mentale afstand te creëren en tegelijkertijd toch een zekere werkelijkheidsdimensie te bewaren, wordt het gotische verhaal bij voorkeur in het (katholieke) zuiden van Europa gesitueerd (Van Gorp 1998: 20-21). De Rooms-Katholieke Kerk was voor het achttiende-eeuwse Engeland immers bij uitstek ‘barbaars’ en ‘middeleeuws’. De held of heldin gaat van een *locus amoenus* naar een *locus terribilis* met een klooster of een kasteel, inclusief een doolhof van gangen en verboden kamers (Van Gorp 1998: 20). Ze gaan met andere woorden van een vertrouwde naar een vreemde omgeving waar allerlei (bovennatuurlijke) dingen kunnen gebeuren. Het reizen krijgt in deze romans een nieuwe dynamiek. Ook kenmerkend is hoe dag en nacht tegenover elkaar worden gesteld. In het dagelijkse licht heerst de ratio maar de overgang naar een ‘vreemde’, irrationele wereld vindt plaats na middernacht (Van Gorp 1998: 22).

Deze interesse voor het bovennatuurlijke en het irrationele is voor vele literatuurwetenschappers te verklaren door de socio-culturele context aan het einde van de achttiende eeuw. De verschuiving van een dogmatisch autoriteitsgeloof naar het bevorderen van het gebruik van de rede zorgde voor een nieuw wereldbeeld, met als gevolg het verlies van de waarden van het ancien régime. Niet toevallig wordt de achttiende eeuw ook de ‘Eeuw van de Rede’ genoemd: de intellectuele beweging van de Verlichting had zijn hoogtepunt in Europa bereikt. Centraal in deze stroming stonden het zogenaamde rationalisme, het empirisme en een idealistisch geloof in wetenschappelijke en sociale vooruitgang. Tegen de achtergrond van deze nieuwe idealen, en het begin van de industrialisering verschenen de gotische romans in een periode van diepgaande maatschappelijke, culturele en intellectuele veranderingen (Van Amelsvoort 2020: 102). De idealen van de Verlichte filosofen kenden echter ook een (donkere) keerzijde: de mens voelt zich onveilig in een sterk veranderende maatschappij. Bovendien ontstond er een opstand tegen de ‘te eng begrepen rationalistische Verlichting’ (Van Gorp 1998: 10) en werd de drang naar vrijheid steeds groter. Men probeerde aan deze verstikkende eeuw van de ratio te ontsnappen. Er ontstond een nieuwe fascinatie bij de ‘preromantische’

dichters voor kerkhoven, ruïnes van kloosters of kastelen en het ‘Nachtseite der Natur’⁵ (Van Gorp 1998: 10). Met andere woorden, ‘the need for the sacred and the transcendent’ (Kilgour 1995: 3) in het achttiende-eeuwse Engeland leidde tot een verlangen naar het magische en het occulte van de middeleeuwen dat in de literatuur werd uitgedrukt (Van Amelsvoort, 2020: 102). De gotische romans waren een poging om aan het rijk van de ratio te ontsnappen. Ze zetten zich af tegen de gecanoniseerde literatuuropvattingen van toen die te weinig ruimte voor individuele expressie en verbeelding boden (Andeweg 2011: 14). Met de gotische romans ontstond voor het eerst een nieuwe esthetiek. Mario Praz schreef daarover:

The discovery of Horror as a source of delight and beauty ended up by reacting on men’s actual conception of Beauty itself: the Horrid, from being a category of the Beautiful, became eventually one of its essential elements, and the ‘beautifully horrid’ passed by insensible degrees of the ‘horribly beautiful’. (Praz 1968: 10)

In de achttiende eeuw was er zeker geen echte ‘ontdekking’ van het gruwelijke in de literatuur: die was al vroeger aanwezig in de Senecaanse gruweldrama’s, volksverhalen van de middeleeuwen en het Elizabethaanse toneel. Maar wel nieuw is een schoonheidservaring waarin het gruwelijke en het lelijke niet meer perifeer zijn maar geïntegreerd. Het gruwelijke in de gotische romans is veeleer vergelijkbaar met het Burkeaanse sublieme, een centraal concept binnen de romantiek.

Of de gotische romans deel van de romantiek uitmaken staat nog ter discussie. Aan het begin van de negentiende eeuw waren er pogingen om de verbeelding te bevrijden. Ton Anbeek kwalificeert de romantici als ‘gefrustreerde verlichters’ (Anbeek 1996: 84). De verlichters geloofden immers in het ontwerpen van grote sociale hervormingen die naar een betere doordachte maatschappijvorm zouden leiden. De romantici realiseerden zich dat de maatschappij beheerst werd door duistere krachten waar de enkeling geen greep op krijgt. Noch een dogmatisch geloof, noch de overheersing van de ratio konden de mens bevrijden van kwaad en chaos. De auteurs van gotische romans zijn waarschijnlijk ook tot dergelijke conclusies gekomen, zoals Hume (1969: 190) opmerkt: ‘Gothic and romantic writing spring alike from a recognition of the insufficiency of reason or religious faith to explain and make comprehensible the complexities of life’. De ‘gothic novels’ verschenen ongeveer in een periode waarin de

⁵ Van Gorp (1998) ontleent de term aan een wetenschappelijk werk van de Duitser Gotthilf Heinrich von Schubert (*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1808). Hier verwijst Van Gorp niet naar de wetenschap maar gebruikt eerder het woord om naar de ‘donkere kanten’ van de natuur te verwijzen.

romantiek zijn hoogtepunt bereikte. Beide wilden een strenge emotionele reactie bij de lezers veroorzaken. Ze delen ook een aantal kenmerken en thema's (bv.: de interesse voor de natuur, de fascinatie voor de middeleeuwen, de grote aandacht voor het psychologische...). Het kan dus moeilijk zijn om hen van elkaar te onderscheiden.

De eerste gotische verhalen van de achttiende eeuw brachten geen duidelijke antwoorden op de maatschappelijke problemen maar wezen op de ergste angsten van de mensen in de 'Eeuw van de Rede'. Vaak voorkomende thema's waren bijvoorbeeld het godsdienstige fanatisme (het gruwelijke vond binnen 'paapse' kloosters plaats, iets wat aansloeg bij het Engels-Protestantse lezerspubliek) en een overdreven kennisdrang (in verband met de stroming van de Verlichting). Dit laatste thema bleef populair in de negentiende eeuw, met onder andere Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) en Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886) die de lezers waarschuwen voor de gevaren van een overdreven kennisdrang aan de hand van verhalen over wetenschappelijke mislukkingen. In de negentiende eeuw werden de prototypische kenmerken van het genre uitgebreid: de gotische traditie werd niet meer per se met de middeleeuwen geassocieerd. De verdere industrialisering, de nieuwe technologieën en het ontstaan van het kapitalisme waren wat de mensen écht schrik aanjoeg in het Victoriaanse tijdperk. In de literatuur gebruikten auteurs spoken en monsters om uiting te geven aan het onbehagen tegenover deze grote veranderingen (Warwick 2013: 366). Het zou echter te simplistisch zijn om deze 'gothic revival' als een logische tegenhanger van de Industriële Revolutie te interpreteren. Dit drukt Alexandra Warwick uit als volgt:

Just as eighteenth-century Gothic does not emerge *against* the dominant philosophies of reason and scientific rationalism but *from within* those philosophies themselves, so Victorian materiality and immateriality are not simple *opposites*, but *productive* of each other in complex ways. (Warwick 2013: 366, mijn nadruk, CB)

Er is dus geen sprake van kastelen: het veilige en ordelijke familiehuis (ook in de zin 'tehuis' of 'home') dat in de bourgeoiscultuur centraal stond, wordt nu de *locus* van de destabiliserende gebeurtenissen in de gotische romans. Het huis kan zowel bescherming bieden tegen de gotische monsters die in de buitenwereld rondzwerven als een pleisterplaats worden van deze gevaarlijke wezens waarmee de bewoners vervolgens worden geconfronteerd. Met andere woorden, het is niet meer nodig om ver te reizen om het gruwelijke te ervaren. Het kwaad dringt de vertrouwde omgeving binnen. Bekende voorbeelden zijn de romans van de gezusters Brontë die nu als klassiekers van de gotische traditie worden beschouwd, onder andere *Wuthering Heights* (Emily Brontë, 1847), *Jane*

Eyre (Charlotte Brontë, 1847) en *The Tenant of Wildfell Hall* (Anne Brontë, 1848).

Anders gezegd, de negentiende-eeuwse gotische verhalen verschillen conceptueel sterk van de oorspronkelijke ‘gothic novels’. In de loop der tijd zijn de thema’s van de romans waarop het etiket ‘gotisch’ werd gekleefd sterk uitgebreid. Wel constant is het feit dat de gotische romans inspelen op de angsten van de lezers, meestal in een conflict tussen de ‘oude wereld’ en de nieuwe. De gotische traditie is, zoals Jerrold Hogle zegt, ‘modernity’s fellow traveller’ (Amelsvoort 2020: 103). In gotische vertellingen is er geen sprake van een geïdealiseerde terugkeer naar een eenvoudiger leven of een primitivisme à la Rousseau (de mens is van nature goed en slechts ontaard door cultuur). Van Amelsvoort (2020: 103) zegt hierover: ‘[the gothic] is always supporting those who cannot come along and who are at the risk of being ignored or left behind’. De boodschap is dus dat de overblijfsels en ruïnes van het verleden niet eeuwig verborgen kunnen blijven. Net zoals het usurpatiemotief en de familiegeheimen die vaak centraal staan in de intrige van de gotische roman, kunnen de personages (en de lezer) niet ontsnappen aan ongewenste indringers (monsters, geesten, gekken...).

2. Typering van de ‘gothic novel’

2.1 De essentie van de gotische roman

Na de jaren zeventig verschijnen in de academische wereld nieuwe benaderingen van de literatuur onder impuls van de culturele studies, het postmodernisme en het poststructuralisme. De traditionele, te essentialistische aanpak van literaire teksten werd verlaten. Veeleer dan literaire genres als eenduidige en gescheiden concepten te beschouwen, suggereren De Geest en Van Gorp (1999: 40-41) een ‘niet-binaire’ aanpak geïnspireerd door de prototypetheorie van Eleanor Rosch: de kwestie is niet meer of een tekst al of niet tot een bepaalde categorie behoort maar wel wat zijn graad van gelijkenis is ten opzichte van een prototypisch werk.

Als we hun gesuggereerde aanpak volgen om de gotische romans te classificeren, merken we dat er een verschuiving plaatsvond in de werken die als prototypisch gezien werden. Het zijn vandaag niet zozeer de romans van Radcliffe die in ons opkomen wanneer we het over ‘gothic novels’ hebben maar veeleer de personages van het monster in *Frankenstein* of graaf Dracula in de roman van Stoker. Bovendien zijn kenmerken van het genre – dat primair geassocieerd wordt met de achttiende en negentiende eeuw – steeds te vinden in hedendaagse literatuur. Voor Andeweg wordt het corpus teksten dat met het etiket ‘gotisch’ kan worden aangeduid gaandeweg steeds onduidelijk (2011: 17).

Ze merkt op dat tegenwoordig de benaming ‘gothic novel’ aan allerlei romans wordt toegekend, zowel romans uit wat ze ‘lage’ als ‘hoge’ literatuur noemt. Bekende Engelstalige laat-twintigste-eeuwse auteurs wier werk wordt vaak als ‘gotisch’ bestempeld zijn Margaret Atwood, Angela Carter, Stephen King en Donna Tartt. Er is geen sprake dus van een stabiel en vast corpus van teksten die tot het genre behoren. Hierover zegt Anne Williams (1995: 15): ‘As long as we think of genre in terms of “drawing the line”, of distinguishing between things inherently Gothic from things that are not, we will be trapped’. Williams spreekt ook van een graad van gelijkenis ten opzichte van prototypes. Ze onderscheidt dus twee cirkels die we rond de prototypes van het genre zouden kunnen trekken: een eerste groep van werken die écht de naam ‘gotisch’ kan krijgen en een tweede, meer perifere groep van werken die niet alle kenmerken van het genre vertonen maar er wel een sterke verwantschap mee hebben. Met andere woorden, sommige hedendaagse werken worden steeds als ‘gotisch’ gekwalificeerd omdat ze de essentie van de achttiende- of negentiende-eeuwse ‘gothic novel’ in zich dragen.

Om een roman als ‘gotisch’ te kunnen bestempelen, moeten we dus eerst deze essentie identificeren. René Wellek en Austin Warren schrijven aan de ‘Gothic novel’ als genre de volgende eigenschappen toe:

The Gothic novel [...] is a genre by all the criteria one can invoke for a prose-narrative genre: there is not only a limited and continuous subject-matter or thematics, but there is a stock of devices (descriptive-accessory and narrative, e.g. ruined castles, Roman Catholic horrors, mysterious portraits, secret passageways reached through sliding panels; abductions, immurements, pursuits through lonely forests); there is still further a *Kunstwollen*, an aesthetic intent, an intent to give the reader a special sort of pleasurable horror and thrill. (Warren en Wellek 1948: 242-243)

Opmerkelijk is hoe de ‘stock of devices’ waarover ze het hebben vooral te maken heeft met het decor. De setting is volgens Van Gorp het procedé bij uitstek om angst bij de lezers op te roepen (1998: 20) en een sfeer van ‘evil and brooding terror’ te scheppen (Hume 1969: 286). In de ruimte-evocatie zijn de natuurbeschrijvingen van symbolisch belang (bijvoorbeeld de eerdere besproken oppositie tussen dag en nacht). Voor de meer recente gotische romans ligt de *locus terribilis* dichterbij huis maar is die ook verstikkender: het familiehuis of de geboortestad van de protagonisten zijn voldoende om een gotische sfeer te evoceren. De angst van de lezer wordt zelfs groter wanneer het gruwelijke en het vreemde binnen de vertrouwde, bekende omgevingen optreden (iets wat door Freud het ‘Unheimliche’ genoemd wordt). De ruimte-evocatie is in de gotische

romans meer dan puur decoratief. Daar zit het zogenaamde ‘Kunstwollen’ waarover Warren en Wellek spreken, de esthetiek van het genre dat wordt bedoeld om bepaalde effecten te bereiken. Door het creëren van een verschrikkelijke sfeer wekken de schrijvers psychologische en emotionele indrukken op bij de protagonisten van hun verhaal én bij de lezers (bv. claustrofobie, eenzaamheid, angst...). De essentie van de gotische romans zou dus gedeeltelijk daarin zitten want ‘only certain kind of stories can take place in haunted castles’ (Williams 1995: 23).

Ongeacht het tijdperk waarin ze geschreven zijn, blijft typisch voor de romans die als ‘gotisch’ bestempeld worden het opwekken van een ‘special sort of pleasurable horror and thrill’ bij de lezers. Maar het gruwelijke is meer dan de ‘source of delight’ waarover Praz spreekt (1968: 10), meer dan een ontspanning die we gewoon voor de ‘thrill’ lezen. Het ‘vreemde’ in de gotische romans staat vaak voor vergeten overblijfselen van het verleden die spanningen in de moderne wereld veroorzaken, soms met wraakzucht. De kern van gotische verhalen zou dus bestaan uit een maatschappelijke boodschap, of ten minste een waarschuwing voor de lezers. Het verleden (en de geschiedenis) van een maatschappij kan niet eeuwig begraven blijven. Het is precies de terugkeer naar het verleden dat het ergste angstbeeld is van onze moderne wereld. In de gotische verhalen lijkt de confrontatie met het verleden onvermijdelijk te zijn, alsof het de prijs is die we moeten betalen voor de vooruitgang. De gotische romans bevragen ook de obsessie met vooruitgang in verhalen waarin wetenschappelijke mislukkingen ernstige gevolgen hebben. De lokroep van wetenschap en technologie leidt in deze romans niet tot een verbetering van de levensomstandigheden maar doet ons verlangen naar een tijd van onschuld en oorspronkelijkheid, een *prelapsarian state* die wordt door modernisering volledig vernield. Literatuurwetenschappers stellen zich de vraag of ‘Gothic’ daardoor een subversief of een conservatief karakter heeft. Critici beweren vaak dat het genre in sommige aspecten conservatief is (Kilgour 1995: 8) terwijl het inhoudelijk complex is:

[The Gothic novel is] a confused and self-contradictory form, ambivalent or unsure about its own aims and implications. [...] It delights in rebellion while finally punishing it, often with death or damnation, and the reaffirmation of a system of moral and social order. (Kilgour 1995: 4-8)

De gotische romans zijn met andere woorden ambivalent in die zin dat ze een zekere nostalgie en fascinatie voor het verleden voorstellen, terwijl ze de wreedheden en misdaden ervan op de voorgrond plaatsen. De protagonisten proberen er tevergeefs aan te ontsnappen. De gotische romans spelen in op de angsten van de lezers maar bieden hun

geen kant-en-klare oplossingen: hun invloed moet dus gerelativeerd worden. Daarom kiest Andeweg voor de kwalificatie ‘dissident’ in plaats van ‘subversief’ om de aard van de gotische verhalen mee aan te duiden (2011: 131).

2.2 Op zoek naar een alternatieve terminologie

Het lijkt moeilijk om dé essentie van de ‘gothic novel’ te vinden en de kenmerken ervan in een lijst samen te brengen. Toch worden romans van twintigste- en eenentwintigste-eeuwse auteurs nog als ‘gothic’ bestempeld, hoewel ze niet altijd typische kenmerken van de ‘gothic novel’ vertonen. Als we naar het onduidelijke corpus kijken van wat wordt als hedendaagse incarnaties van de ‘gothic novel’ beschouwd, zouden we ons kunnen afvragen of het correct is om de ‘gothic novel’ in de verouderde zin van het woord ‘genre’ te beschouwen. Veel literatuurwetenschappers gebruiken liever een andere terminologie. De vraag is of vandaag de traditie van de achttiende- en negentiende-eeuwse gotische romans nog altijd voortleeft. Williams heeft het bijvoorbeeld over een ‘poetic tradition’ (1995: 1) terwijl Fred Botting noemt het ‘the writing of excess’ (1996: 1), om naar de vele buitensporige elementen in de gotische verhalen te verwijzen. Andere auteurs kijken veeleer naar de manier waarop gotische verhalen gelezen worden en proberen daar een verklaring te vinden voor het toekennen van het etiket ‘gothic novel’ aan meer recente werken. Rosemarie Buikema en Lies Wesseling spreken over een ‘culturele modus’ (2006: 12), Van Amelsvoort over een ‘culturele kritiek’ die zich aan de sociale en culturele context aanpast (2020: 104) en Andeweg spreekt van een ‘culturele strategie’ (2011: 19). Wat ze interessant vinden, is hoe een tekst wordt geïnterpreteerd wanneer die als ‘gotisch’ wordt gelezen en welke effecten dit dan heeft op de lezers. De vraag is dus niet ‘wat het gotieke ís in hedendaagse literatuur, maar wat het dóét’ (Andeweg 2012: 11).

In deze scriptie heb ik besloten deze benadering van de ‘gothic’ ook te gebruiken. Mijn bedoeling is niet alleen het gotische karakter aan te tonen van Haasses *Maanlicht*. Als we aannemen dat de ‘gothic novel’ een strategie is, kunnen we diverse teksten door deze bril interpreteren en analyseren. Zo kunnen we in deze verhalen een alternatieve kijk ontdekken op de bekende wereld. Mijn bedoeling is dus om te onderzoeken wat het gotische perspectief ons kan laten zien bij de lectuur van deze korte verhalen.

3. 'Female Gothic'

Zoals eerder vermeld, verschenen in de academische wereld na de jaren zeventig nieuwe benaderingen van de literatuur. Men realiseerde zich dat er ook rekening gehouden moest worden met de zogenaamde 'lage-' of 'subliteratuur' die tot dan in de literatuurgeschiedenis en de analyses een pejoratief waardeoordeel had gekregen. Dit gold ook voor de 'gothic novel', een genre dat werd gezien als boeken die in de eerste plaats voor de 'thrill' werden gelezen. De wetenschappelijke belangstelling voor dit genre groeide onder de invloed van nieuwe moderniseringsgolven, waaronder het feminisme.

Met de tweede-golffeministen groeide de aandacht voor de zogenaamde 'genderstudies', dat zich bezighoudt met de representaties van de twee geslachten in een bepaalde cultuur. Deze onderzoekers bestudeerden ook hoe gender zich in de literatuur manifesteert. De feministen streefden naar de erkenning van een feminiene literaire traditie die apart stond van de sterk door mannen gedomineerde literaire canon. De literatuurwetenschapper Ellen Moers publiceerde vervolgens *Literary Women* (1976) waarin ze deze traditie van vrouwelijke schrijvers naar voren probeerde te brengen. Met dit werk werd de term 'Female Gothic' bekend onder een breder publiek. Ze had de term al twee jaar eerder in een boekrecensie van *Frankenstein* geïntroduceerd: 'What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic' (1974: 24). Moers heeft ook onderzocht hoe de vrouwelijke auteurs van de achttiende en negentiende eeuw bepaalde codes gebruikten om huwelijkse gevangenschap en vrouwelijke seksualiteit te bespreken.

Het is niet gemakkelijk om de zogenaamde 'Female Gothic' te definiëren. Hoewel het heeft bijgedragen aan de institutionalisering van de zogenaamde 'Gothic Studies', merkt Ellen Ledoux op dat de term vandaag de dag problematisch is geworden (2017). Met behulp van theorieën uit de genderstudies, wilden de tweede-golffeministen de invloed van het gender van de schrijver en van de lezer onderzoeken. Het toonbeeld van de vrouwelijke stijl was Ann Radcliffe wier romans gaan over jonge heldinnen die zich ontworstelen aan schurkachtige vaderfiguren en eindigen met een 'happy end' en/of een huwelijk (Andeweg 2011: 25). In het huwelijk zien de feministen het symbool van het vrouwonderdrukkende patriarchaat. In deze werken beleven de vrouwelijke protagonisten tal van spannende avonturen, zonder chaperonne. Dat was volgens Moers (1974: 3) mogelijk omdat deze verhalen zich vooral in gesloten ruimtes afspelen. De verborgen kamers in het kasteel van de booswicht behoren tot de huiselijke ruimte: daarom zijn ze geschikte ruimtes voor de vrouwen. Bovendien zijn de landshuizen plaatsen waar de

lijken of geesten van vermoorde vrouwen ontdekt kunnen worden, iets wat volgens Williams symbolisch verwijst naar ‘the “truth” around which patriarchy is organized’ (1995: 44).

In 1979 publiceren Sandra M. Gilbert en Susan Gubar *The Madwoman in the Attic* dat zijn titel ontleent aan Bertha Mason, de gekke echtgenote van Edward Rochester in *Jane Eyre* (1847). Daarin introduceren ze het motief van de zogenaamde ‘Madwoman in the Attic’, dat ze uitleggen aan de hand van theorieën ontleend aan de psychoanalyse. Ze stellen dat er een feminiene traditie bestaat die uit angst en onzekerheid is gegroeid (Kappers-den Hollander 1981: 43). Aan de hand van het emblematische voorbeeld van de gevangen echtgenote uit de roman van Charlotte Brontë, beschrijven ze hun aanpak van de feminiene traditie. Het is voor hen de geschiedenis van de manier waarop de vrouwelijke auteurs – die zich door de patriarchale maatschappij psychologisch ook gesplitst voelden – via literatuur naar zelfdefiniëring hebben gestreefd. Met de opkomst van de feministische literaire kritiek in de jaren tachtig wordt aan de ‘Female Gothic’ toegekend dat het een ‘metaphor for the female experience’ (Fleenor in Wallace en Smith 2009: 3) opleverde.

In de jaren negentig verschijnt het idee van een mogelijke tegenhanger van de ‘Female Gothic’. De zogenaamde ‘Male Gothic’ doet zijn intrede, met als kenmerkende auteurs Walpole en Lewis. Het verschil ligt in het feit dat de plot van deze roman zich vaak in de publieke ruimte afspeelt en taboedoorbrekend is, met gewelddadige scènes met moord of verkrachting. Ook kenmerkend voor deze romans is dat het bovennatuurlijke noch gerationaliseerd noch uitgelegd wordt, zoals wel het geval is in de ‘Female Gothic’. De deskundigen begonnen ook aan de psychoanalytische invalshoek van de eerdere literatuurwetenschappers te twijfelen en wilden in de analyse van de ‘Female Gothic’ ook rekening houden met de socio-culturele factoren, zoals geld en sociale klasse. Deze hebben immers ook een sterke rol gespeeld in de beperking van vrouwen. Robert Miles (Andeweg 2011: 25) concludeert dat de term ‘Female Gothic’ verstaend was tot een essentialistische categorie en dat de feministische lezingen een impasse hadden bereikt. Hij pleit voor een nieuw alternatief voor de psychoanalytische invalshoek.

Moers’ ‘Female Gothic’ komt ook voor in veel andere boeken en artikelen waarin nieuwe voorstellen worden gedaan voor de terminologie. Er woeden sinds het begin van de eenentwintigste eeuw nieuwe debatten waarin naar een inclusievere aanpak wordt gestreefd. Literatuurwetenschappers koppelen nu de feministische lezingen aan andere problematieken zoals seksualiteit, taal, etniciteit en geschiedenis. Zo zijn de zogenaamde

‘Queer’ en ‘Lesbian Gothic’ ontstaan. Benjamin A. Brabon en Stéphanie Genz (in Wallace en Smith 2009: 5-6) spreken zelfs van een ‘Postfeminist Gothic’: ‘Gothic and feminist categories now demand a self-criticism with respect to their own totalising gestures and assumptions’. Anders gezegd, moeten we de aanpak van de tweede golf-feministen verlaten – die was in de eerste plaats bedoeld om te streven naar de erkenning van een vrouwelijke literaire canon.

Er moeten dus een aantal kanttekeningen worden geplaatst bij het gebruik van de term ‘Female Gothic’. Eerst het feit dat de term met een bepaalde stijl kan worden geassocieerd, die van Ann Radcliffe. Toch hebben niet alle schrijfsters van gotische romans vergelijkbare plots gebruikt. Zoals uitgelegd door Ledoux (2017) behoren auteurs als Clara Reeve en Mary Shelley eerder tot wat wordt beschouwd als de mannelijke stijl, want ze gebruiken ook mannelijke protagonisten en verhalen die zich in de publieke ruimte afspelen. Deze binaire aanpak van de term ‘Female Gothic’ is dus te reductionistisch. Daarnaast moeten we ook geen overhaaste conclusies trekken als we de tekst van een vrouwelijke auteur analyseren aan de hand van de universalistische claims van de psychoanalytische theorieën. In de analyse van de twee laatste korte verhalen van *Maanlicht* maak ik gebruik van enkele inzichten uit de zogenaamde ‘Female Gothic’.

4. De gotische roman in Nederland

4.1 Afwezigheid van een Nederlandse gotische traditie

De ‘gothic rage’ die in Engeland was ontstaan, vond navolging in de rest van Europa. In Duitsland ontstond de traditie van de ‘Schauerroman’ en in Frankrijk sprak men van twee vergelijkbare genres, namelijk de ‘roman noir’ en de ‘roman frénétique’. Aan het begin van de negentiende eeuw, tijdens het hoogtepunt van de gotische traditie, was het aantal Nederlandstalige werken dat voor gotisch kon doorgaan echter zeer gering.

Er waren wel historische romans die enkele kenmerken van de ‘gothic novel’ vertoonden, onder andere Jacob van Lennep's *De pleegzoon* (1833), *La Esmeralda* (1837) van Adriaan van der Hoop Jr. en ze zijn ook aanwezig in *De boekanier* (1840), het episch gedicht van Hendrik Arnold Meijers (Andeweg 2011: 15). Daarnaast heeft de ‘gothic novel’ sporen achtergelaten door wat Van Gorp (1998: 96) ‘mediatie’ noemt. Er waren misschien geen authentieke Nederlandse voorbeelden van de stroming maar er circuleerden wel vertalingen en bewerkingen van gotische romans van buitenlandse auteurs.

Andeweg (2011: 16) heeft mogelijke verklaringen voor de afwezigheid van een Nederlandse gotische traditie gezocht en komt met drie hypothesen die niet los van elkaar kunnen worden gezien. Ten eerste waren de middeleeuwen in de Noordelijke Nederlanden een minder inspirerend tijdperk voor de schrijvers. De middeleeuwen bevatten te veel katholiek elementen om als inspiratiebron te kunnen dienen, dit in tegenstelling tot de in hoofdzaak calvinistische zeventiende eeuw. Maar zelfs de antikatholieke Engelse ‘gothic novels’ kenden slechts een bescheiden succes in Nederland. Daarnaast bood de organisatie van het Nederlandse literaire leven geen geschikte bodem voor de bloei van de gotische romans. In de achttiende eeuw bestonden er leesgezelschappen die vooral interesse toonden voor een didactische en moraliserende literatuur, met onder andere bewerkingen van Bijbelse stof. De gotische romans zullen ze te immoreel hebben gevonden. De schrijvers gehoorzaamden dus aan de eisen van die invloedrijke conservatieve genootschappen. Ten slotte merkt Andeweg op dat er in Nederland toen geen scherp klassenconflict was, zoals in Engeland. Het conflict tussen feodale machthebbers en de opkomende middenklasse was immers een belangrijk thema van de ‘gothic novel’. In Nederland bestond er al een machtige verstedelijkte bourgeoisie die sinds de Gouden Eeuw een stevige positie had. Bovendien vond de Industriële Revolutie later plaats in de Lage Landen dan in Engeland. Het proces van modernisering is dus anders verlopen en de angst voor technologische vooruitgang was misschien groter in Groot-Brittannië.

4.2 ‘Een modieus-gotiek gat in de markt’: bloei van de gotische roman in de naoorlogse literatuur

Merkwaardig genoeg verschijnen in de twintigste eeuw meer gotische romans in het Nederlands. Andeweg (2012: 135) beschouwt dat al aan het begin van de eeuw de trend werd ingezet met *De stille kracht* (1900) van Louis Couperus omdat het speelt in op de angsten van de kolonist die vreest dat de gekoloniseerden bovennatuurlijke krachten zouden kunnen beheersen. Of we van de eerste sporen van een Nederlandse gotische traditie kunnen spreken is problematisch. In *De stille kracht* heeft het bovennatuurlijke te maken met de zogenaamde ‘goena-goena’, een typisch oosters verschijnsel, terwijl de ‘gothic’ een Europees referentiekader is. Ze noemt ook de *Fantastische vertellingen* (1919-1924) van Ferdinand Bordewijk. Na de Tweede Wereldoorlog nam de tendens toe met als belangrijke figuren Willem Frederik Herman, Gerard Reve en Hella S. Haasse (Andeweg 2012: 135). Later in de twintigste eeuw volgden Vonne van der Meer, Frans

Kellendonk, Thomas Rosenboom, Renate Dorrestein.... Er was dus een heus ‘modieus-gotiek gat in de markt’ (Haasse 2000: 284).

Als we verklaringen kunnen vinden voor de afwezigheid van de gotische roman in de eerdere Nederlandse literatuur, moeten we ook de groeiende interesse ervoor proberen te verklaren. Het is wellicht niet zo toevallig dat het een naoorlogse tendens was. Aangezien we ervan kunnen uitgaan dat de ‘gothic novel’ uiting geven aan de meest gevreesde elementen van een maatschappij, zouden we ook deze naoorlogse gotische romans als waarschuwingen of maatschappelijke boodschappen kunnen lezen.

4.3 Een sociaal commentaar op het utopische ‘gidsland’ en zijn ‘fluwelen revolutie’

Zoals eerder vermeld, verliep de modernisering in Nederland anders dan in Engeland, door de latere industrialisering. Daarentegen vonden de grote sociale en culturele omwentelingen wat vroeger plaats in Nederland dan in de rest van Europa. Na de Duitse bezetting en het verlies van Nederlands-Indië waren de late jaren vijftig een overgangperiode voor Nederland. Het was een gunstige context voor de bevrijdingsbewegingen zoals vrouwenemancipatie, de seksuele revolutie, de homoseksuele bewegingen en de eerste ideeën over multiculturalisme. Er gebeurde wat Buikema en Wesseling (2011: 127) een ‘infra-’ en ‘superstructurele’ modernisering noemen. Daarmee bedoelen ze dat de Nederlanders in twee decennia zonder geweld een consensus hadden bereikt met betrekking tot de bovengenoemde sociale kwesties (zo leek het althans). Door een ‘fluwelen revolutie’ zijn ze van een ‘religieuze, collectieve en traditionalistische’ maatschappij naar een ‘progressieve, seculaire, tolerante en pluralistische’ wereld overgegaan (Buikema en Wesseling 2011: 128).

Volgens deze Nederlandse commentatoren ontstond na de geslaagde sociale transformaties het gevoel dat Nederland als ‘gidsland’ kon fungeren voor de andere landen (Buikema en Wesseling 2011: 128). Deze ‘fluwelen revolutie’ droeg bij tot het ontstaan van de bekende mythe en het stereotype van Nederland als een tolerante, liberale staat, met onder andere een wereldberoemd drugsbeleid.

De laatste jaren wordt deze mythe in twijfel getrokken, onder andere door de moord op Pim Fortuyn en vervolgens de grotere steun voor extreemrechtse partijen (Van Amelsvoort 2020: 128). Misschien is Nederland niet zo tolerant als het zelf wel denkt. Misschien verliepen de sociale transformaties niet zo vlot en transparant. Dat zou de nood aan gotische vertellingen kunnen verklaren: er was een alternatieve kijk op het

zogenaamde ‘gidsland’ nodig. Dit veronderstelt de terugkeer van elementen die normaal gezien taboe of ‘passé’ zijn in het moderne Nederland, bijvoorbeeld godsdienst, seksisme, racisme, klassenonderscheid... (Van Amelsvoort 2020: 130). De waarschuwendende functie van de twintigste-eeuwse gotische romans in Nederland is dus duidelijk: de hevige spanningen verbonden aan de maatschappelijke transformaties kunnen niet eeuwig onder de ‘smooth surface of consensus’ verborgen blijven (Buikema en Wesseling 2011: 137).

Niet alle korte verhalen uit *Maanlicht* werden in de naoorlogse periode geschreven. Toch kan het vruchtbaar zijn om de bundel te lezen tegen de hierboven geschetste achtergrond.

Hoofdstuk III: Maanlicht

1. Ontstaan van de bundel, receptie en samenvatting

In 2012, een jaar na het overlijden van Hella S. Haasse, verschijnen vier nagelaten korte verhalen. Ze werden door haar uitgeefster, Patricia de Groot, samengebracht onder de titel *Maanlicht*. Na de publicatie van de bundel *Het tuinhuis* in 2006 sprak Haasse regelmatig over andere verhalen die ze was kwijtgeraakt. Ze zocht naarstig maar tevergeefs naar een witte map waarin ze zich zouden bevinden. Ze vertelde aan Patricia de Groot in het bijzonder over een verhaal dat ze ‘Het huis met de hond’ noemde: ‘een spannend verhaal, heel spannend’ (de Groot 2012: 110). Na haar dood heeft de Groot wél een handvol teksten van Haasse teruggevonden maar de mysterieuze witte map bleef spoorloos. Toch trof ze in de nalatenschap enkele teksten aan die ‘[haar] hart af en toe sneller deden kloppen’ (de Groot 2012: 111).

Sommige verhalen waren getypt, terwijl andere helemaal met de hand waren geschreven. Ze stonden verspreid op losse bladen, zonder ruimte voor de titel of paginacijfers en het werd een echte zoektocht door Haasses kasten om het vervolg van elk relaas terug te vinden. De Groot trof een verhaal aan getiteld ‘Maanlicht’ dat ze herkende als het verhaal van het huis met de hond waarover Haasse zoveel had gesproken. De uitgeefster ontdekte ook andere vroege verhalen die dezelfde sfeer ademden. Het zijn verhalen vol suspense, onverklaarbare verschijnselen en geheimzinnige gebeurtenissen met personages die een ogenschijnlijk alledaags leven leiden. Maar achter de alledaagse werkelijkheid van deze verhalen ligt het mysterie dat de vertrouwde omgeving plots vijandig maakt. In de spookachtige huizen van *Maanlicht* worden de grenzen tussen verleden en heden, tussen droom of hallucinatie en werkelijkheid, en zelfs tussen leven en dood steeds dunner. Met deze verhalen brengt Haasse het ‘Unheimliche’ dichterbij het dagelijkse leven van de Nederlandse lezers. Het bovennatuurlijke huidt zich ook op in Amsterdamse grachtenpanden, in typische cabarets van de grote Nederlandse steden waar gotische kerktoren rivaliseren met moderne fabrieksschoorstenen, en zelfs in een olieverfschilderij. Het kwaad dreigt in de meest onverwachte plekken en probeert te triomferen door de hoofdpersoon tot waanzin te drijven. Hierover zegt Dries Muus (2012): ‘We voelen met de hoofdpersoon mee. We begrijpen dat zelfs de meest banale gebeurtenissen voortaan een ondraaglijk gruwelijke lading zullen bevatten’.

De vroege verhalen die de Groot heeft aangetroffen, waren niet volledig onbekend. Het titelverhaal werd al in 1946 gepubliceerd in *Ruim baan*, een tijdschrift

voor jongeren. Het laatste verhaal van de bundel, ‘Caulder Hall’, was al in 1950 als feuilleton in *Vrije Geluiden* verscheen. Bovendien blijkt uit een brief van Haasse aan de redactie van het tijdschrift *Het woord* dat ze ‘Landschap in olieverf’ ook wilde publiceren maar toen is haar dochtertje aan difterie overleden en het beloofde verhaal werd nooit opgestuurd.

Er zijn nog veel onzekerheden rond de bundel. Patricia de Groot erkent dat er nog een ‘hoop vragen’ blijven waar Haasse wel raad mee zou hebben geweten (de Groot 2012: 115). Of deze verhalen die uit de mysterieuze witte map zijn, is niet zeker. Ook onzeker is de datering van de teksten, vooral van ‘Een verhaal’. In het nawoord van de bundel zegt de Groot dat ze de titel boven de tekst heeft gevonden, met het jaartal 1938 tussen haakjes. Ze suggereert dat het geen datering is maar een mogelijke indicatie over de situering van het verhaal zelf. Misschien kunnen we hier een verband zien met de vooravond van de Tweede Wereldoorlog, en het relaas van de hoofdpersoon als een oorlogsvisie interpreteren, maar dit blijft speculatie.

De vraag dringt zich ook op of deze verhalen wel gepubliceerd hadden moeten worden. Twee van de vier verhalen zijn niet eerder verschenen en niet in een kant-en-klare versie aangetroffen. Misschien wilde Haasse ze ooit weer onder handen nemen en herwerken. Wat de literaire critici vooral afkeuren aan de korte verhalen in *Maanlicht* zijn de vele clichés die de indruk kunnen geven van een ‘overdaad aan geforceerde suspense’ (Etty 2012). Elsbeth Etty (2012) veroordeelt deze verhalen als ‘niet spannend genoeg’ om ‘echt [te] griezelen’. Er zijn volgens haar geen huiveringwekkende beelden. Lies Schut (2012) voegt toe dat de verhalen een beetje ‘voorspelbaar en een tikje opzichtig’ zijn. Haasse grijpt steeds naar dezelfde middelen om het kwaad te suggereren en speelt volgens Maartje den Breejen (2012) te expliciet met de tegenstelling tussen dag en nacht: ‘Het spel met het licht bevat [...] zoveel clichés en herhalingen, dat de truc achter het griezeleffect te vaak zichtbaar wordt’. Alles wordt in duisternis gehuld en overall verschijnt ‘een optocht van schaduwen’ waarin de gevaren overdag verborgen blijven en tot de nacht wachten. Dat kwalificeert ze als ‘spookachtig kinderspel’. Bovendien hebben de critici enkele incoherenties in ‘Caulder Hall’ opgemerkt en onduidelijke, vage tirades in het eerste verhaal van de bundel (Speet 2012). Ook de overvloed van adjectieven die de macabere sfeer moeten suggereren is volgens de critici minder geslaagd. Sommigen menen dat dit te wijten is aan het feit dat Haasses schrijverschap nog niet voldoende gerijpt was. Haasse was in de jaren veertig en vijftig tussen haar twintigste en haar tweeëndertigste. Drie van de korte verhalen werden waarschijnlijk eerder dan het succes

van *Oeroeg* (1948) geschreven. De personages van haar verhalen blijven afstandelijk en koel en we weten weinig over hen en hun innerlijke geesteswereld. Ze had volgens Etty (2012) haar gave om de psyche van haar personages te beschrijven nog niet ontwikkeld. Daarom zijn de korte verhalen na hun postume publicatie als ‘vingeroefeningen’ weggezet (Etty 2012, Vanden Bosch 2012), het getalenteerde maar onzekere debuut van een auteur die haar schrijfvaardigheden nog moest vormen.

Naast de recensenten die in *Maanlicht* niets meer dan interessante vingeroefeningen voor de Haassefans kunnen vinden, zijn er ook critici met een positiever oordeel. Het afstandelijke karakter van de personages en de vage, onduidelijke eindes passen voor Liliane Waanders (2012) goed in Haasses oeuvre. Ook in *Het tuinhuis* (2006), haar andere bundel van korte verhalen, moet de lezer zijn eigen conclusies trekken. Daarnaast is het overmatige gebruik van adjectieven iets kenmerkends voor Haasse dat ze zelf erkende. Dit schreef ze toe aan haar jeugd in de wilde Indische natuur:

Ik heb vaak aan een soort van innerlijke honger geleden in omgevingen die wat warmte en weelderigheid van vegetatie betreft achterbleven bij de natuur van Java. Zou dat de reden kunnen zijn waarom ik vroeger een overvloed van adjectieven gebruikte, binnen het bestek van een tekst te veel wilde samenpersen? Altijd heb ik de neiging gehad een zo groot mogelijk aantal van de meest uiteenlopende gegevens in één verband onder te brengen; niets schenkt me een zo intens gevoel van innerlijke bevrediging als het herkennen en vervolgens onder woorden brengen van een heel complex van waarnemingen, ervaringen, indrukken, gedachten, verzinsels. (Haasse in Van Zonneveld 1998: 80)

Verder vergelijkt ze haar gebruik van ongelijksoortige vertelstof en de overvloed van adjectieven met de traditionele Javaanse batikpatronen van de ‘Parang Sawat’. Zo’n batikpatroon vindt Marie Verheij in ‘Een verhaal’ terug en dat illustreert ze met het volgende voorbeeld: ‘De vrouw in de gladde groene jurk, met haar spitsgevijlde rode nagels en nog rodere mond, wierp haar wezen van simpele demi-mondaine af als een slangenhuid’ (Haasse 2012: 19). Waanders (2012) weerlegt ook de kritiek van Etty die zei dat de verhalen in *Maanlicht* haar niet aan het schrikken brachten. Etty verwachtte griezelverhalen maar dat zijn de korte verhalen in *Maanlicht* niet (Waanders 2012). Het zijn verhalen over het vreemde, zonder ruimte voor het feeëriek en ze doen ons denken aan magisch realisme (Speet 2012). Haasse laat de beslissing of de onheilspellende gebeurtenissen in haar verhalen bovennatuurlijke verschijnselen zijn of koortsige hallucinaties over aan haar lezers. Dat is ook kenmerkend voor de twee spannende verhalen die in 1973 als *De meester van de Neerdaling* werden gebundeld, maar die oorspronkelijk ook in de jaren vijftig werden geschreven. Haasse die vaak met de

historische romans wordt vastgepind, heeft haar fascinatie voor het spookachtige en het mysterieuze als volgt verklaard:

Je zou het misschien niet zeggen, maar eigenlijk ben ik iemand met een hang naar het raadselachtige, het huiveringwekkende. Ik ben altijd gefascineerd geweest door griezelverhalen. Dat heeft te maken met mijn jeugd in Indië, met de ondoorzichtige sfeer, de mysterieuze natuur. Maar het zit ook in mij. Ik ben dol op Engelse ghost stories, zoals bijvoorbeeld die van de meester van het genre, M.R. James. Het is buitengewoon moeilijk om een echt eng verhaal te vertellen, om het macabere voelbaar te maken. (Haasse in de Groot 2012: 115)

De Engelse literatuur die ze in de bibliotheek van haar vader had ontdekt, heeft dus een sterke indruk op haar gemaakt. Het is dus niet te verwonderen dat de recensenten de korte verhalen in *Maanlicht* als ‘gothic stories’ hebben bestempeld: in deze verhalen leeft de Engelse traditie van de ‘gothic novel’ voort.

In *Maanlicht* komen ook elementen en thema’s voor die we in het latere werk van Haasse terugvinden. Haar bekende fascinatie voor labyrintische ruimtes en ondoordringbare natuur komt in de korte verhalen uit haar jongere jaren al volop tot uiting. De queeste naar de eigen identiteit staat ook centraal: de hoofdpersonen in *Maanlicht* kunnen na de confrontatie met het vreemde niet meer naar hun normale leven terugkeren. Het gaat over de identieke protagonist maar toch is het niet dezelfde persoon – anders gezegd dubbelgangers (Speet 2012). Dit is duidelijk verbonden aan een ander groot thema bij Haasse: het onkenbare van de ander (Speet 2012). Veerle Vanden Bosch (2012) ziet de personages in *Maanlicht* als buitenstaanders die de anderen, hoe vertrouwd ze ook lijken, niet kunnen kennen. Dat is een thema waarvan haar hele oeuvre doordrongen is en dat we onder andere terugvinden in *Oeroeg* (1948), *De verborgen bron* (1950) en *De meermin* (1962).

1.1 ‘Een verhaal’ (1938)

Op een geïsoleerd eiland vertelt een man het relaas van iets dat hem is overkomen. Vijf jaar eerder woonde hij in een grote stad waar hij in een bank werkte. Hij had weinig vrienden en was ongetrouwd.

Op een zomeravond besloot hij om een tingeltangel⁶ te bezoeken. Rond middernacht beseft hij het ongewone karakter van zijn gedrag en kwam hij terecht in een uitgestorven steeg.

⁶ Een woord van Duitse afkomst dat gebruikt wordt in het begin van de twintigste eeuw om naar een café chantant, een variété-schouwburg te verwijzen. Definitie uit: Bos, Fokko, *De vreemde woorden: Verklarend woordenboek*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1914.

Plots stond er een vreemde man voor hem. Hij had hem de hele avond gevolgd en wilde hem een nieuwe gelegenheid leren kennen. De man begeleidde hem naar een ronde danszaal met een rode dansvloer van spiegelglas en dansende echtparen. Het geheel deed denken aan een poppenspel. De muziek kwam van een onzichtbaar orkest en de aanwezigen leken op spookachtige verschijningen. Na een tijdje werd de hoofdpersoon naar een donker kamertje gebracht waarin de man de muzikanten ontdekte: het waren nauwelijks meer menselijke wezens maar melaatsen, gedrochten met stompen en rottende gezichten.

De verteller vluchtte weg van dit schrikbeeld en kwam terug thuis. Maar deze nacht heeft hem voorgoed getekend: hij raakte geobsedeerd door een vreemde melodie en ieder keer als hij in gezelschap was, raakte zijn perceptie van de werkelijkheid vervormd.

Tenslotte besloot hij van deze onzichtbare kracht weg te vluchten. Hij vond eindelijk het geïsoleerde eiland. Daar ruist de zee sterker dan de melodie in zijn hoofd.

1.2 'Maanlicht' (1946)

Na tien jaar in het buitenland, komt de verteller terug naar Amsterdam. Hij heeft bij kennissen een paar dagen eerder een mysterieuze kunsthistoricus ontmoet die hem spontaan zijn huis in het stadscentrum heeft aangeboden. Hij arriveert in Amsterdam op een 'ijskoude maannacht' (32) in december. Het grachtenpand is vol ouderwetse voorwerpen. Op de derde verdieping ontdekt hij een gebeeldhouwde steen met een hazewindhond erop en de Latijnse woorden 'CAVE CANEM'.⁷

De man raakt gefascineerd door de sfeer in het huis en brengt zijn eerste dagen in Amsterdam door in de bibliotheek. Behalve een oude werkster die elke dag komt, is de verteller van zijn medemensen en de buitenwereld afgezonderd. Op een bepaald moment realiseert hij zich dat de situatie niet normaal is: paniek bevangt hem en hij wil weg. Plots hoort hij een hond blaffen. Hij vlucht weg uit het huis maar buiten herkent hij de omgeving niet.

Hij zwerft in de verlaten straten tot hij bij een huis komt waar licht is. Daar vindt hij een feestmaal op tafel. Na het eten beseft hij dat hij nu een zestiende-eeuws kostuum draagt maar ook dat hij het huis kent: het is hetzelfde huis dat hij dagenlang niet verlaten had, maar nu met een echte hazewindhond die agressief is. Het dier lijkt een kamer op de

⁷ Pas op voor de hond.

derde verdieping te bewaken. De verteller beslist hem te verjagen. Uiteindelijk vindt hij een pistool en schiet de hond dood. Hij gooit het lijk in een ondergrondse put. Wanneer hij daarna de kamer op de derde verdieping binnengaat, ziet hij een bed met daarop zijn eigen gestorven lichaam. Opeens hoort hij opnieuw geluid van hondenpoten. De man verliest het bewustzijn.

Hij wordt wakker door de huishoudster die hem begroet, alsof ze hem nooit eerder gezien had. Hij herkent de kamer niet en zijn angst van de vorige nacht is gebleven. De werkster zegt hem dat hij slechts één nacht in het huis heeft doorgebracht. De man gaat het huis uit zonder groet. Later in de middag komt hij opnieuw in de buurt van het huis wandelen. Hij krijgt een glimp te zien van het gezicht van de huishoudster en op het dak ontwaart hij een gebeeldhouwde hond.

1.3 'Landschap in olieverf' (ca. 1946-1947)

Na hun huwelijksreis trekken de gehandicapte en zwakke Caspar en Eunice, zijn jonge echtgenote, naar het landhuis van Caspars moeder. Tijdens haar eerste bezoek aan het familiehuis is Eunice gefascineerd door een schilderij waarop de stamvader van Caspar in zijn tuin afgebeeld staat. Onderaan staat zijn devies 'Alleen ick'. Vanaf dat moment wordt Eunice volledig opgeslokt door 'de ander', de man op het portret die sterk op haar echtgenoot lijkt.

Na een zware val verliest Caspar al zijn krachten en blijft dagenlang in bed liggen. Volgens zijn moeder is het de schuld van Eunice. Hierdoor begint een krachtmeting tussen beide vrouwen.

Eunice voelt zich steeds meer betoverd door het onheilspellende landschap op het schilderij. Hoewel Caspar bedlegerig is, toont ze hem weinig interesse. Ze gaat stiekem urenlang slapen in de kamer waar het portret van zijn stamvader hangt en heeft daar mysterieuze dromen waarin ze zich in het schilderij bevindt. Eunice verlangt naar meer vrijheid, buiten het familiehuis van haar echtgenoot. Ze zoekt in het ondoordringbare woud achter de familietuin overblijfsels van het romantische park uit haar dromen (en het schilderij), dat daar een paar generaties eerder gelegen moet hebben.

Haar schoonmoeder weet waarschijnlijk dat er iets vreemds met het schilderij is en dat het een gevaar betekent voor Eunice. Daarom sluit ze de kamer af, maar Eunice eist de sleutel: ze is verslaafd aan haar dromen en wil opnieuw in het schilderij 'de ander' ontmoeten.

Het verhaal eindigt met een andere droom van Eunice waarin ze uiteindelijk de man van het portret ontmoet. Op dit moment passeert in het schilderij een jachtstoet en een schot weerklinkt. Tegelijkertijd worden, in de werkelijkheid buiten de droom, de luiken van Caspars kamer neergelaten, als rouwbetoon. We kunnen veronderstellen dat het schot in de droom impact op de werkelijkheid heeft gehad en Caspar waarschijnlijk heeft gedood.

1.4 'Caulder Hall' (1950)

Laura Eskes is een veertigjarige ongehuwde vrouw die na de dood van haar moeder beslist om eindelijk haar eigen leven te leiden. In een tijdschrift ziet ze een foto van het romantische Loch Caulder, in het Schotse Hoogland. Zonder veel voorbereiding vertrekt ze naar Caulder Hall, het lokale pension dat een reisbureau haar heeft aanbevolen.

Bij haar aankomst wordt ze bijna door de gastvrouw verjaagd maar Laura is vastbesloten om een tijdje in Caulder Hall door te brengen. Er is geen stromend water en elektriciteit en alles is ouderwets. Er zijn ook twee andere vreemde gasten die er permanent verblijven. Mr. Doon, wiens gezicht verminkt is geraakt tijdens de oorlog, kan niet meer spreken en speelt de hele dag op een ontstemde piano. En Mr. Reggie, die ook een soldaat was tijdens de Tweede Wereldoorlog, en alleen gelukkig is wanneer hij als een dolle met zijn oude bus rijdt. Later zegt Miss Caulder, de gastvrouw, dat ze alleen voor de mismaakte mensen wil zorgen om het werk van haar vrijgeveige moeder voort te zetten.

Elke avond tijdens haar verblijf hoort Laura in de naburige kamer de zachte geluiden van iemand die zich klaarmaakt om naar bed te gaan. Ze denkt dat het Miss Caulder is en vindt de vertrouwde, haast moederlijke sfeer geruststellend.

Aan het einde van haar verblijf aarzelt Laura om 's nachts met Miss Caulder te gaan praten. Uiteindelijk doet ze het toch niet. Ze vertrekt de volgende dag, getroost na de bitterheid en eenzaamheid in haar leven.

Miss Caulder heeft de mysterieuze geluiden die Laura intrigeerden begrepen. Na haar vertrek vraagt ze aan het portret van haar moeder: 'Waarom zij wel, en ik niet?' (106). De slaapkamer naast Laura was immers de hele tijd leeg gebleven. We kunnen veronderstellen dat de geluiden die Laura heeft gehoord, veroorzaakt werden door de geest van Miss Caulders moeder.

2. Een gotische lezing van de korte verhalen

2.1 Ratio versus verbeelding

Op een ets die hij vervaardigde aan het einde van de achttiende eeuw schreef de Spaanse kunstenaar Francisco de Goya dat ‘de slaap van de rede monsters voortbrengt’.⁸ Zoals eerder aangegeven, verschenen de ‘gothic novels’ als reactie op de stroming van de Verlichting en de ‘Eeuw van de Rede’. Al in de achttiende-eeuwse gotische roman staat het verlies van de rede centraal. In de harstochten en avonturen die ze beleven, verliezen de jonge heldinnen snel hun denkvermogen en ze vallen gemakkelijk ten prooi aan concrete én verbeelde gevaren (Botting 2014: 4-5). In tegenstelling tot meer realistische vertellingen bieden de gotische romans de mogelijkheid om de grenzen van de natuurlijke orde en de bekende wereld te overschrijden aan de hand van allerlei fantastische verschijnselen. Er is plaats voor het irrationele en het immorele (Buikema 2003: 189). Met andere woorden, de vertrouwde werkelijkheid wordt in de gotische vertellingen grondig vervormd. In de gotische wereld is er geen vast referentiepunt. Deze wereld verwoest alle wetten, alle morele waarden en pogingen van de hoofdpersonages – zowel als die van de lezers – om de vreemde gebeurtenissen te rationaliseren. Het verlies van de rede ten voordele van de verbeelding doet de vraag rijzen wat van de mens overblijft als hij dit referentiepunt is kwijtgeraakt en wat hem dan tot een mens maakt (Brown 1987: 280). In de korte verhalen van *Maanlicht* wordt de rede ook symbolisch te ruste gelegd. De grens tussen het verstand en de waanzin is zeer dun. Bijgevolg zijn voor de vreemde gebeurtenissen vrijwel altijd twee verklaringen mogelijk: een rationele verklaring (de waanzin van de protagonist) en een bovennatuurlijke (Cumps 2002: 54). Het is dus moeilijk vast te stellen of de gruwelijke taferelen bovennatuurlijke verschijnselen zijn of koortsige hallucinaties van de hoofdpersonen (Muus 2012).

Een duidelijk voorbeeld van het verlies van het verstand als centraal thema is te vinden in het eerste verhaal van de bundel. Aan het begin van zijn relaas stelt de verteller zichzelf voor:

Ik ben geboren en opgegroeid in een grote stad; daar ook kreeg ik, toen ik mijn studie voltooid had, een goede betrekking bij een bank. Ik beschouwde mijzelf als een intellectueel: ik ging naar concerten en tentoonstellingen, en las alle boeken die critici van naam de moeite waard vonden. (Haasse 2012: 10)

⁸ In het Spaans: El sueño de la razón produce monstruos.

We krijgen in zijn eigen woorden de beschrijving van wie hij was voor hij zich van de mensen ging afzonderen. Hij beklemtoont dat hij een ontwikkeld man is, die hogere studies heeft gevolgd en toen als kantoorklerk werkte. Hij was een bankier, een beroep dat weinig ruimte biedt voor verbeelding en emoties. Hij was een zeer nuchtere man die zelfs zijn boeken koos op basis van wat de critici – en dus de literaire deskundigen, andere geleerden van de maatschappij – daarover zeiden. Aan zijn eigen mening en emoties besteedde hij weinig aandacht: er wordt op een laconieke manier uitgelegd dat hij ongetrouwd was omdat de vrouw die hij had willen liefhebben een ander had gekozen. Toch had hij enkele vrienden, hoewel hij van hen weinig bezoeken kreeg. Zijn vrije tijd bracht hij vooral door aan zijn bureau, met lezen of werken. Elke dag herhaalde hij dezelfde routine: de brieven naar de bus brengen, een kop koffie drinken en naar de bank gaan. Zijn nachten waren net zo monotoon, hij ‘sliep altijd lang en diep, zonder dromen’ (Haasse 2012: 10). Met deze beschrijving speelt Haasse met het cliché van de verstandige, ontwikkelde man die zijn dromen en innerlijke gevoelens de rug toekeert. Maar in de gotische vertellingen worden zelfs degenen die aan het vreemde proberen te ontsnappen er uiteindelijk door ingehaald. Op een zomeravond heeft de verteller een soort van openbaring over zijn eigen bestaan. Hij verlangt eerst naar amusement om aan de dodelijke saaiheid van zijn leven te ontsnappen, maar wordt vervolgens angstig. Hij probeert aan zijn werk en zijn ‘gewone dagelijkse leven’ te denken om de ‘onwerkelijkheid van deze nacht’ te verjagen (Haasse, 2012: 13). Of de beelden die voor zijn gesloten ogen dansen gewoon de hallucinaties van een dronken man zijn, blijft onduidelijk. Toch is het een sleutelmoment in het verhaal. Niet toevallig verschijnt op dit moment een geheimzinnige man uit een lege steeg. Hij vertelt hem zijn openbaring:

[...] Ik begreep de wereld niet meer. [...] Ik leef heel rustig, lees veel, ik heb altijd voor alles het esthetische gezocht, en slechts tot mijn geestelijk bezit gemaakt wat ik verklaren kon. Wat niet te verklaren was, vervulde mij met onrust. Maar vannacht heb ik al mijn zekerheden verloren, de dingen zijn vreemd en duister geworden, ik heb inderdaad het gevoel alsof ik in een draaikolk terechtgekomen ben. (Haasse 2012: 15-16)

Met andere woorden, hij is zijn greep op de werkelijkheid verloren en zijn rede wordt in slaap gebracht. Hij volgt zonder aarzeling de onbekende naar een macabere dansgelegenheid en ‘het is alsof de poorten van de hel even voor hem opengaan en hij een blik naar binnen kan werpen’ (Muus 2012). De confrontatie met het monsterlijke orkest is de genadeslag. Het is vervolgens onmogelijk voor de verteller om weer rationeel te zijn. Hij weet niet meer hoe hij thuisgekomen is. De angst van deze nacht kan hij niet

meer vergeten en beelden uit zijn verbeelding die met het gezond verstand in strijd zijn, blijven zijn realiteit binnendringen. Zijn medemensen kan hij niet meer verdragen, hun gezichten verliezen hun menselijke karakter. Anders gezegd, hij realiseert zich dat hij niet meer weet wat een mens tot een mens maakt. Hij beslist dan om alles achter te laten en probeert op een geïsoleerd eiland te ontsnappen aan ‘het demonische dansfeest dat de wereld is’ (Haasse 2012: 26).

In ‘Maanlicht’ wordt er ook gesuggereerd dat het bevrijden van onderdrukte dromen in verschrikkelijke ervaringen kan resulteren. De verteller is hier een man die vanaf zijn komst in Amsterdam een terugkeer naar het verleden vreest. Het is voor hem nodig om zeker te zijn dat de dingen echt anders zijn dan toen hij nog in Nederland leefde. In de trein heeft hij het gevoel dat hij opnieuw de pendelaar van tien jaar geleden is, die naar een kleine fabrieksstad moet gaan werken. Het geeft hem de indruk van de alledaagse sleur van zijn jongere jaren, alsof zijn verblijf in het buitenland nooit bestond had. Hij overtuigt zich van het feit dat er wél een verschil met toen is, maar toch verliest hij ‘gedurende één ogenblik [z]ijn besef van tijd en volgorde’ (Haasse 2012: 31). Hij realiseert zich dat ‘een spanne tijds schrompel[t] ineem tot niets’ (Haasse 2012: 32). Ironisch genoeg wordt hij later naar de zestiende eeuw gekatapulteerd. Zijn greep op de werkelijkheid verliest hij op het moment dat hij het grachtenpand binnengaat:

Er kwam een loomheid over me, die weldadig aandeed. Ik was haast als een die droomt – in dromen beweeg je je ook zo, zonder het gewicht van je lichaam te voelen, langzamer en toch lichter dan in de werkelijkheid, in een magische bedwelming (Haasse 2012: 40-41).

De rede wordt hier bijna letterlijk in slaap gebracht: de sfeer van het huis verdooft hem als een narcoticum en hij is vanaf dit moment ‘als een die droomt [...], lichter dan in de werkelijkheid, in een magische bedwelming’. Tijdens de eerste nacht slaapt hij ‘droomloos en diep’ (Haasse 2012: 41). Hier kunnen we de woordkeuze van Haasse vergelijken met de geciteerde beschrijving van de saaie vrijgezel in ‘Een verhaal’ (2012: 10). Opnieuw wordt de lezer met de vraag naar de betrouwbaarheid van de vertelling geconfronteerd. Er wordt niet bevestigd dat de rest van het verhaal een nachtmerrie van de verteller uitbeeldt of echt gebeurd is. Net zoals in een droom is de chronologie onzeker en vol ellipsen. Zijn eerste ochtend in het huis blijft onvermeld en de verteller springt meteen een paar dagen vooruit: ‘De dagen gingen voorbij, vol afwisseling en avontuur, hoewel ik het huis niet verliet’ (Haasse 2012: 41). De man die naar zwerftochten door de Amsterdam had verlangd, wil nu in het grachtenpand blijven. Hij is zijn besef van de tijd

volledig verloren en het huis is hem genoeg: hij vindt binnen de muren iets dat hem boeit. Nog interessanter dan de ‘zorgvuldig geplande’ (Haasse 2012: 41) culturele bezoeken door de stad of de boeken in de bibliotheekkamer is zijn eigen geestenwereld:

Het waren niet de tastbare dingen die me omringden, die me bezighielden. Het waren ideeën, gedachteassociaties, flitsen, die mijn geest doorkruisten, grillig en fantastisch als schimmelvlekken op een vochtige muur. [...] Waaraan dacht ik? Ik geloof niet dat mijn gedachten zich op een bepaald onderwerp concentreerden. Mijn geest was als de wanden van de kamer, waarover schaduwen flitsen (Haasse 2012: 41-42).

Het beeld van de gedachtes als vlekken op een muur doet ons denken aan de inktvlekken van de rorschachtest die in de psychologie wordt gebruikt. Net zoals patiënten hun diepste gevoelens op de abstracte afbeeldingen kunnen projecteren, wordt de verteller hier met zijn diepste gedachtes geconfronteerd, hoewel ze nog abstract lijken. Hij heeft op een zekere manier toegang tot zijn onbewuste gekregen. Het feit dat de personages in de ‘gothic novels’ met hun angsten en nachtmerries geconfronteerd worden, betekent immers dat ze ook de donkere kanten van hun psyche ontdekken. Daarom beweerden veel literatuurwetenschappers in het midden van de twintigste eeuw dat de ‘gothic novel’ het onbewuste had ontdekt vóór Sigmund Freud (Williams 1995: 241). Het feit dat het onderscheid tussen de werkelijkheid en de verbeelding verdwijnt, veroorzaakt een ander effect dat Freud het ‘Unheimliche’ noemt. Het ‘Unheimliche’, of het gevoel dat iets wat bekend en vertrouwd is verontrustend wordt, is ook een gevolg van het verlies van de rede. Voor Freud (1955: 247) betekent dat de terugkeer naar oude vormen van (bij)geloof en primaire drijfveren die in ons dagelijkse leven onderdrukt blijven. Tegenwoordig hebben we onze primitieve angsten aan de hand van rationele redeneringen verworpen, maar toch blijven we ietwat onzeker. Dat wil zeggen dat zodra iets gebeurt dat de onderdrukte vrees bevestigt, onze primaire instincten terugkeren en we het ‘Unheimliche’ voelen. Na zijn vreemde openbaring lijkt de hoofdpersoon van ‘Een verhaal’ tot dit inzicht gekomen:

Misschien openbaart de levensdrift van de mens als massa zich in gedrag dat even primitief en irrationeel is als de rituelen van oude mysteriën, woest en raadselachtig, omdat in de roes de mens zich vrijmaakt van alle banden [...]. (Haasse 2012: 16)

Als de hoofdpersoon van ‘Maanlicht’ beseft dat er iets abnormaals aan de gang is, is het te laat. Hij probeert uit het huis te vluchten maar wordt er opnieuw naartoe geleid om hem andermaal met het vreemde te confronteren. Paniek en angst bevangen hem en stimuleren in hem het primitiefste instinct: de vrees. Hij moet een monsterlijke hond overwinnen en

zijn instincten nemen het van hem over. Hij kan bijvoorbeeld de hond voelen, hoewel hij hem niet ziet. Hij weet ook onmiddellijk hoe hij een zestiende-eeuws pistool moet gebruiken om zich tegen het beest te verdedigen. Aan het einde van het verhaal zijn we terug in het heden en de man ligt in bed. Als hij zijn ogen opent, wantrouwt hij alles wat hij ziet en ‘zelfs het zonlicht [lijkt] [hem] bedrieglijk’ (Haasse 2012: 53). Hij is hij niet in staat om zijn gedachten te ordenen. De vreemde huishoudster vertelt hem dat hij slechts één nacht in Amsterdam heeft doorgebracht en dat brengt hem in de war: is hij de tijd volledig vergeten of was het maar een droom? ‘Ik heb gedroomd,’ (Haasse 2012: 54) herhaalt hij tegen zijn spiegelbeeld, nu het dag is en hij bij machte is zijn denkvermogen te gebruiken om zichzelf gerust te stellen.

Opmerkelijk genoeg verliezen de personages in Haasses verhalen niet alleen hun denkvermogen maar ook hun taal. De verteller van ‘Een verhaal’ begint na vijf jaar stilte het relaas van ‘wat [hij] toen aan niemand zeggen kon’ en hoopt ‘de juiste woorden [te] vinden’ (Haasse 2012: 9), terwijl de protagonist van ‘Maanlicht’ herhaalt dat hij ‘het niet onder woorden [kan] brengen’ (Haasse 2012: 32 en 36). Om de een of andere reden, die hij ‘zelf niet [weet] te formuleren’ (Haasse 2012: 41), blijft hij binnen de muren van het grachtenpand. Ook Laura Eskes, de veertigjarige ongetrouwde protagonist van ‘Caulder Hall’, kan haar gevoelens niet verwoorden. Als ze bij het doorbladeren van een tijdschrift een foto van Loch Caulder ziet, voelt ze zich onmiddellijk door het Schotse landschap aangetrokken, hoewel ‘ze geen naam [weet] te vinden voor dit gevoel’. Later zegt Laura tegen Miss Caulder dat ze een onverklaarbare vrede binnen de muren van Caulder Hall heeft gevonden: ‘Er is hier iets dat me zou kunnen helpen, ik weet niet wat of hoe, verklaren kan ik het niet. Maar ik heb het gevoeld’ (Haasse 2012: 100). Het feit dat de personages hun ervaringen in de gotische wereld niet kunnen verwoorden, heeft direct te maken met het verlies van de rede. De taal wordt immers sinds de antieke filosofen nauw met ratio verbonden. Het concept van de *logos* verwijst naar het vermogen om de werkelijkheid in woorden te vatten en daarmee rationele redeneringen uit te drukken. Dit taalvermogen vormt volgens hen wat de mens van de dieren onderscheidt. De personages van *Maanlicht* zijn dus van hun taal beroofd omdat hun rede (geleidelijk) in slaap wordt gebracht. De eerder vermelde stelling van Marshall Brown (1987: 280) geldt dus ook voor de korte verhalen van Haasse. In zekere mate werpen haar gotische vertellingen de vraag op wat er van een mens zou overblijven in een wereld waarin hij zijn belangrijkste referentiepunten – de taal en de menselijke rede – is kwijtgeraakt.

2.1.1 Invloed van de zintuiglijke waarneming op de ratio

Zoals hierboven aangetoond, verliezen de personages die de gotische wereld binnentreden hun denkvermogen. De paralyserende angst veroorzaakt het verlies van taal en ratio terwijl hun zintuiglijke waarneming scherper lijkt te worden. Tegenwoordig zijn we vertrouwd met de technieken die in horrorfilms worden gebruikt om de suspense en de griezeleffecten te versterken. Wat ons erg afschrikt, is bijvoorbeeld wat onzichtbaar blijft, wat we niet kunnen zien maar wél kunnen horen. Het monster of de moordenaar blijven buiten het gezichtsveld en het publiek vult die leegte op door aan het ergste scenario te denken. Als voorlopers van dit genre spelen de ‘gothic novels’ met vergelijkbare effecten. De focus wordt op de zintuigen van de hoofdpersoon gelegd en we worden als lezer beïnvloed door hoe hij of zij de gebeurtenissen percipieert. Naargelang hun perceptie interpreteren we de verschijnselen waarmee ze worden geconfronteerd als bovennatuurlijk.

Angela Ndalians (2012) heeft de zintuiglijke waarneming in horrorfilms bestudeerd en gebruikt het concept van ‘horror sensorium’. Daarmee verwijst ze naar de zintuiglijke waarnemingen in de gruwelruimte die alle pogingen beïnvloeden om betekenis aan de gebeurtenissen te geven (Ndalianis 2012: 16). Dit concept kunnen we op de gotische vertellingen toepassen. In dit verband zouden we zelfs van een ‘gotisch sensorium’ kunnen spreken. In de korte verhalen van *Maanlicht* vinden we dit accent op het sensorium terug in die zin dat de personages hun zintuigen niet meer kunnen vertrouwen. Ze worden er constant door bedrogen: een huishoudster met slechtverzorgde hondentanden die als een hallucinatie achter de ramen van een Amsterdams herenhuis verschijnt, geverfde gordijnen die de illusie geven dat de kamer van een Schots gastenhuis nog bewoond is..., in de korte verhalen van Hella S. Haasse is niets wat het lijkt.

In ‘Een verhaal’ wordt de protagonist getraumatiseerd door de demonische muziek in de tingeltangel, die ondragelijke visioenen oproept. Op het eerste gezicht lijkt de dansgelegenheid al vreemd. De dansvloer is van spiegelglas en weerspiegelt de dansende echtparen en de dieprode belichting. De verteller blijft naar hen kijken en wat hij ziet, verandert geleidelijk. Eerst ziet hij ‘in deze dansers en hun tegenvoeters in de spiegelende diepte bewegende onderdelen van een zonderling poppenspel’ (Haasse 2012: 19). De kleur van de zaal op de vloer evoceert plassen bloed en de verteller krijgt ook de indruk dat de roodgelakte nagels van een vrouw in bloed gedoopt zijn. Terwijl hij naar de echtparen kijkt, vervaagt het beeld van de zaal en er verschijnen schimmige vormen voor zijn ogen. Van de muziek blijft alleen wanklank over, wat een chaotisch beeld suggereert.

Haasse geeft er een treffende en uitgebreide beschrijving van:

Er bestonden geen andere klanken dan het rauwe geschetter van koper, krijgstrompetten, het dreunen van kanonnen, de scherende slag waarmee neerploffende projectielen kraters bijten in het aardoppervlak. En boven dit alles uit het vertwijfelde gillen van duizenden sirenes. Maar hij danste onverbiddelijk voort, en ik zag hoe achter hem, naast hem, gestalten bewogen, grijs en doorzichtig als webben, een stoet zonder einde die de zaal doorkruiste en het rode licht scheen op te sloppen. Zij trokken om en om, terwijl de trommels bonsden: helm naast helm, vuist naast vuist aan de geschouderde geweren, in beklemmende gelijkvormigheid. En waar zij traden ontstonden uit het niets vergezichten van verkoole velden, tot puin gebombardeerde steden, vuurgloed aan de horizon, menigten vluchtend in wilde angst. (Haasse 2012: 20)

Verskillende critici hebben gesuggereerd dat we dit als een visioen van de oorlog kunnen interpreteren. De verschrikkelijke klanken van kanonnen en sirenes zetten immers de gruwel van een veldslag in de verf. Deze indruk wordt versterkt door het jaartal dat de Groot bij de titel van dit verhaal gevonden heeft. Zoals eerder gezegd, is het dus mogelijk dat dit visioen voor de oorlogsdreiging staat (Wilcke 2012).

Erger nog dan wat de protagonist ziet, is wat onzichtbaar is. Als de protagonist de zaal binnenkomt, realiseert hij zich dat hij muziek kan horen maar dat het onmogelijk is om te weten waar het geluid vandaan komt: ‘Het viel me dadelijk op dat er geen orkest was. Terwijl Zandloper ons naar een tafel leidde, keek ik rond, tevergeefs trachtend een kunstig gecamoufleerd podium met muzikanten te ontdekken’ (Haasse 2012: 18). De lezer moet tot het einde van het verhaal wachten om samen met de verteller het verborgen orkest te ontdekken. De man wordt naar een schemerige grot begeleid en daar is de bron van de muziek verborgen. Op het eerste gezicht ziet hij slechts donkere gestalten en muziekinstrumenten. We krijgen dan een abrupte pauze in zijn beschrijving waardoor de suspense nog sterker wordt. De verteller waarschuwt ons: wat er dan komt, is de beschrijving van een visioen dat hem na vijf jaar nog steeds achtervolgt. Hoewel de beschrijving op sommige punten vaag blijft, zal de herinnering aan wat hij in die nacht zag hem nimmer verlaten. Centraal staat zijn perceptie van de gruwelscène. De verteller moet eerst ook aan de duisternis wennen. Dat biedt de lezers de mogelijkheid om samen met hem geleidelijk te begrijpen wat er aan de gang is:

[...] deze muzikanten [waren] nauwelijks meer menselijke wezens, maar gedrochten, melaatsen, sommige met armstompen en halfverteerde gezichten, andere vormeloos en wanstaltig van lichaam. In groteske houdingen, met groteske gebaren, bliezen of tokkelden zij, ieder naar zijn eigen vermogen, op hun instrumenten. Maar het maakte de indruk alsof zij met iets heel anders bezig waren, alsof zij vooroverbogen en geconcentreerd iets dat nog leefde en ademde langzaam vernietigden en verslonden, het pijnigden in een helse nieuwsgierigheid, als gegriefde monsters. (Haasse 2012: 23)

Als we uiteindelijk min of meer begrijpen wat er allemaal te zien is, is het te laat. Haasse spreekt tot onze verbeelding en we stellen ons de scène voor.

Ook het auditieve is sterk aanwezig in dit verhaal waarin er tegelijkertijd verwezen wordt naar betoverende melodieën en helse geluiden. Alhoewel de meeste deskundigen van de ‘gothic novel’ het zeldzaam als een structureel element beschouwen, heeft Frist Noske (1980) de functie van de muziek in de gotische verhalen onderzocht. De achttiende-eeuwse auteurs van gotische romans maakten frequent gebruik van een muzikale terminologie in de natuurbeschrijvingen maar de belangrijkste functie van de muziek in deze vertellingen is volgens Noske de indrukken en impressies dat de melodieën bij de personages opwekken (1980: 111). De muziek zou eigenlijk als verbindende factor fungeren tussen de personages en de gebeurtenissen. In de ‘gothic novel’ wordt de muziek ook met de duivel verbonden: Nochte poneert dat ‘muziek trouwens een belangrijke rol in de verleiding [speelt]’ en dat het ook met lage moraal wordt geassocieerd (1980: 115-116). Dat vinden we terug in de heldere beschrijvingen van het demonische karakter van de muziek in Haasses verhaal: ze vertonen duidelijk de manier waarop Haasse het accent op het sensorium legt om het griezeleffect te versterken. Als de protagonist de macabere dansgelegenheid binnenkomt, hoort hij het gelach van violen, een instrument dat vaak met de duivel wordt geassocieerd. Het orkest speelt een bedwelmend ritme dat het gehamer in een helse smederij oproept: ‘Het verborgen orkest barstte los in een wilde meeslepende wijs, de trommels bonkten een ritme dat van ver onder de aarde scheen te komen’ (Haasse 2012: 19). Iedere keer als de cadans verandert, barsten de echtparen uit in een wilde danswoede, alsof ze bezeten zijn. De kwaadaardige muziek biedt aan de verteller een aanblik van de hel. Eerst heeft hij een visioen van verval en dood, dan is hij getuige van een indrukwekkende metamorfose bij de dansers, die hun menselijke gezicht verliezen. Het lijken personificaties te worden van negatieve karaktertrekken waarvoor de mensen in hel gestraft kunnen worden, zoals bijvoorbeeld het geweld, de hebzucht en de hoogmoed. Deze indruk zal hem na deze nacht niet meer verlaten. Hij wordt bezeten door een obsederende wijs en kan daarna de mensen niet meer van elkaar onderscheiden.

Bovendien zijn de dingen in deze *locus terribilis* niet altijd wat ze lijken. Soms horen de protagonisten gillen en krakende trappen, soms helemaal niets, behalve de echo van hun eigen stem. Dat soort stilte kan net zo angstaanjagend zijn. De protagonist kan zich niet oriënteren in deze ruimte waar de geluiden van de buitenwereld worden

gedempt. Dat geeft hem het verlammeende gevoel dat hij nu helemaal alleen in een lege ruimte met zijn angsten geconfronteerd wordt, in een vorm van ‘horror vacui’ (Van Gorp 1998: 23; 2008: 256). De stilte versterkt dus de claustrofobische indruk die ontstaat binnen de muren van de griezelruimte. Nadat hij het grachtenpand in Amsterdam heeft ontdekt, merkt de protagonist van ‘Maanlicht’ op hoe vreemd en ongewoon de stilte van het lege huis is:

Terwijl ik naar de dichtstbijzijnde deur liep, hoorde ik mijn voetstappen door het lege huis galmen. Voor het eerst drong het tot me door dat ik alleen was. [...] Het kon nog niet zo laat zijn dat alle verkeer in de nabijgelegen Vijzelstraat en Utrechtsestraat tot rust gekomen was, en toch hoorde ik niets, niet het piepend geluid waarmee de trams remmen bij de halte, niet het rumoer van stappen, stemmen en voertuigen. Ik bevond me in het hart van de woestijn op een eenzaam eiland in de oceaan. (Haasse 2012: 39-40)

Geïsoleerd van de moderne wereld in het oude herenhuis geniet de man eerst van de rustige sfeer waar er geen ander geluid is dan het tikken van een klok. Hij wordt door niemand gestoord, behalve door de huishoudster die hem elke dag om vier uur vraagt of hij nog iets nodig heeft. Hij antwoordt zonder geluid en schudt gewoon van nee. Vervolgens gaat de huishoudster weg, ‘stil en geruisloos, zoals in al haar doen en laten’ (Haasse 2012: 42). Ze is zó stil dat hij haar soms vergeet wanneer hij haar niet kan zien. Als de nacht valt, wordt de absorberende stilte absoluut. De man verbeeldt zich dat de stilte een persoonlijkheid krijgt: ze lijkt voor hem op een magisch web, waardoor hij gebiologeerd wordt alsof hij wacht op de spin. Plots realiseert hij zich door deze vergelijking hoe verderfelijk de stilte van het huis is. Geïsoleerd binnen de *locus terribilis*, in de stilte die als narcoticum werkt op zijn halfverdoofde zenuwen, wordt de normale werking van zijn hersenen verstoord. Het is al te laat voor hem als de stilte uiteindelijk door het blaffen van een hond wordt verbroken.

Geluiden zonder duidelijke geluidsbron zijn een ander in de gotische literatuur beproefd procedé dat al door Ann Radcliffe werd gebruikt (Archambault 2016: 5). Zelfs in de gotische fantasie kan het moeilijk zijn voor sommige entiteiten om grenzen te overschrijden, bijvoorbeeld de grenzen tussen heden en verleden. Maar hoewel spoken en geesten niet altijd het vermogen hebben om zichtbaar te worden, kunnen we hun gillen horen, zelfs door tijd en ruimte. In tegenstelling tot lichamen, die gevangen kunnen worden, kan men geluiden nooit binnen muren (of grenzen) opsluiten (Archambault 2016: 5). Daarom hoort de hoofdpersoon van ‘Maanlicht’ het blaffen van een hond die waarschijnlijk eeuwen eerder in het huis rondliep. Hij weet dat er geen hond is in het grachtenpand waar hij woont, maar veronderstelt dat het dier zich op de bovenste

verdieping van het huis ophoudt. Hij bezint zich niet en vlucht zonder omzien. Om de hond in levenden lijve te zien, moet hij door de tijd reizen. De straten van Amsterdam waar hij na zijn vlucht in rondzwerft, herkent hij niet. Het is donker, de maan schijnt en zorgt voor ‘onwerkelijke lichteffecten’ (Haasse 2012: 45) maar dat verklaart nog niet waarom hij zelfs het huis waar hij al dagenlang verbleef niet herkent. Als de man opnieuw het huis binnengaat, draagt hij zestiende-eeuwse kledij. Er staat een echte, levende hazewindhond voor hem. Wat hij ziet, kan hij echter niet vertrouwen en de enige mogelijke verklaring voor het feit dat hij het huis niet heeft herkend, is dat hij een tijdreis heeft gemaakt. Botting legt uit dat als het gehoor gescheiden wordt van het gezicht, de personages in gotische vertellingen hun gezond verstand verliezen en de geluiden aan bovennatuurlijke, spookachtige wezens worden toegeschreven:

The use of obscurity, the interplay of light and shadow, and the partial visibility of objects, in semi-darkness, through veils, or behind screens, has a similar effect on the imagination: denying a clearly visible and safe picture of the world, disorientation elicits anxiety or extends a stimulating or scary sense of mystery and the unknown. Narratives operate in the same way to delimit the scope of reason and knowledge by framing events from partial perspectives: the rattling of chains is attributed to the presence of a ghost, not the suffering of a long-term prisoner. (Botting 2014: 6)

Iets vergelijkbaars zien we opnieuw aan het einde van het verhaal. Hoewel de man de hond heeft gedood en in een put gegooid, hoort hij een paar minuten later ‘een geluid dat [hij] ken[t], een geluid dat [hij] vrees[t]’ (Haasse 2012: 52): het zachte tikken van hondenpoten. Zonder hem te zien, zonder bewijs van zijn aanwezigheid, weet hij dat het monsterlijke dier is herrezen, hoewel het normaal gezien onmogelijk is: ‘Ik draaide mij niet om, ik wist dat hij daar zat, loerend, ongrijpbaar’ (Haasse 2012: 52). Laura Eskes, de protagoniste van ‘Caulder Hall’, heeft een vergelijkbare ervaring. De geluiden zonder duidelijk zichtbare bron hebben in dit verhaal niets kwaadaardigs. Laura hoort ’s nachts in de belendende kamer de geruststellende geluiden van iemand die naar bed gaat. Ze veronderstelt dat Miss Caulder, de gastvrouw, daar slaapt, hoewel ze haar nooit deze kamer heeft zien binnengaan. Het is pas na haar vertrek dat we begrijpen dat er iets bijzonders aan deze geluiden is. Het was wellicht de geest van Miss Caulders moeder. De slaapkamer is de hele tijd volkomen leeg geweest, het stof op de vloer is onberoerd. Zelfs de gordijnen van de kamer zijn met witte verf op de ramen geschilderd, een bewijs dat Laura ook misleid werd door wat ze van buiten kon zien.

2.1.2 Terugkeer naar een wilde, 'sublieme' natuur

Wat de zintuigen van de protagonisten in de korte verhalen van Haasse ook prikkelt, is de natuur. Dit wordt al aangekondigd in de titels van twee korte verhalen, namelijk 'Maanlicht' en 'Landschap in olieverf', die de centrale rol van elementen uit de natuur suggereren. Niet toevallig heeft Patricia de Groot ervoor gekozen om de hele bundel 'Maanlicht' te vernoemen naar de titel van het tweede korte verhaal. Het omslagbeeld met de takken van een kalende boom die door de mist naar de volle maan wijzen, is misschien ietwat clichématig, maar zet onmiddellijk de toon voor de inhoud van de vier vertellingen. Zoals in de romans geschreven in de traditie van de 'gothic novels' neemt de natuur een prominente plaats in de bundel. Hier is geen sprake van louter decoratieve beschrijvingen van een idyllische plek maar veeleer van interesse voor de 'Nachtseite der Natur' waarin die natuur een sterk symbolische waarde krijgt. Williams zegt daarover: 'nature in romance [en dus in de 'gothic novel'] seems fraught with meaning where no meaning should be' (Williams 1995: 81).

Het sterkste symbool in de bundel is wellicht de maan die al van oudsher met bijgeloof wordt verweven. In elk verhaal in de bundel is er een volle maan die helder schijnt, met haar glanzende licht weerspiegeld op het water. De volle maan heeft een sterke invloed op het leven op aarde maar ook op het bovennatuurlijke: bij volle maan verschijnen monsters, of veranderen mensen in monsters, zoals weerwolven. Geen toeval dus dat in het tweede korte verhaal van de bundel de monsterlijke hond bij een maannacht verschijnt. We kunnen zelfs veronderstellen dat de huishoudster van het grachtenpand in 'Maanlicht' niet zo onschuldig is. Ze weet precies wat de protagonist heeft aangevallen en er wordt gesuggereerd dat ze misschien de hond in menselijke gedaante is. In de verhalen is het soms de enige lichtbron in een voor de rest volstrekt duistere omgeving. We hebben gezien hoe de protagonisten van gotische verhalen helemaal gedesoriënteerd kunnen raken door het spel van licht en donker en door de beperkte zichtbaarheid in het duister. Alle monsters van de nacht zijn in duisternis gehuld en spelen in op onze primaire angst voor het donker.

Als het in gotische verhalen volle maan is, slaapt de rede en de moraal, maar de innerlijke monsters ontwaken:

Night can provide the necessary rest from a busy day, but it is also sometimes associated with insomnia, ghosts, and even death – and so is the moon. On moonlit nights figures skulk, glowing eyes peer from bushes, and crazy laughter echoes; often the boundaries of love and death, madness and sex get confounded. The moon can symbolize darker impulses and was at times associated with immorality. (Brunner 2010: 85)

In ‘Landschap in olieverf’ verdwijnt de engelachtige jonge echtgenote omstreeks middernacht. Eunice, die overdag al zich sterk aangetrokken voelt door het portret van de stamvader van haar man, raakt ’s nachts nog sterker gefascineerd door het schilderij. Ze wordt door de ‘ander’ op het schilderij verleid omdat hij dezelfde uitdrukking heeft als haar echtgenoot. ’s Nachts verlaat ze het bed dat ze met Caspar deelt om een andere slaapkamer binnen te sluipen – de plek waar het landschap in olieverf hangt. In zekere zin bedriegt ze haar man vanaf de eerste nacht die ze samen in het familiehuis doorbrengen. Het maanlicht vervormt de werkelijkheid die ze kent en laat haar een andere wereld zien. Caspars gezicht lijkt als van gips, een masker. Hij lijkt plots een onbekende, terwijl de man op het portret zijn plaats inneemt als minnaar van Eunice:

Het maanlicht stroomde de kamer in. Eunice voelde zich veilig: Caspar was immers *hier*, hij keek haar glimlachend aan, over de verwelkte roos in zijn hand, en de glans in zijn ogen was geen gezichtsbedrog, geen spel van maneschijn. (Haasse 2012: 66)

Het lijkt er sterk op dat de maan bijdraagt aan het opwekken van slechte en immorele gedachten bij Eunice. Misschien brengt de maan onderdrukte gevoelens en gedachten uit haar onbewuste naar boven. De volle maan heeft ook nog een ander effect op haar: ze voelt zich sterker, zekerder en durft meer. Terwijl Caspar na zijn val al zijn vitaliteit verliest, is het voor Eunice het tegengestelde. Zij, die eerst verschijnt als een jonge en onschuldige heldin, wordt elke nacht steeds agressiever als de maan in de hemel rijst. Bij maanlicht probeert ze het park van het schilderij terug te vinden, diep in het bos van het familiedomein. Als de wolken voor de maan trekken, verdwijnen haar zekerheden en ze wordt opnieuw de jonge heldin, ‘weerloos in de ritselende duisternis rondom’ (Haasse 2012: 75). De dag wanneer ze de deur van de kamer met het portret afgesloten vindt, slokken zware wolken de maan op. Met andere woorden, de maan, die vaak met het vrouwelijke wordt geassocieerd, lijkt Eunice te bevrijden van een situatie en een familiehuis waarin ze zich gevangen voelt. Maar ze raakt geobsedeerd door haar dromen over het portret. In plaats van een bevrijding voor haar te zijn, is het schilderij eigenlijk vervloekt: Eunice wordt aan het einde van het verhaal de gevangene van het portret.

Williams denkt dat er een speciale band is tussen vrouwen en natuur in de gotische vertellingen (1995: 139). In deze vertellingen zouden vrouwen de natuur anders ervaren dan mannen omdat ze toegang tot een andere symboliek hebben. Volgens haar hebben ze een andere blik omdat ze nooit hebben geleden onder de oedipale fase en de abrupte scheiding van de moeder: ‘[...] the “female” gaze has *not* been created through conflict,

division, and abrupt separation, she has a different relation to her own mother and to that cultural (m)other repressed in her access tot the Symbolic' (Williams 1995: 139). Daarom zouden ze ook een andere relatie met 'Moeder' Aarde hebben. Of haar hypothese voor de gotische vertellingen van Haasse geldt, is onzeker. Haasse heeft altijd gedetailleerde en plastische landschapsbeschrijvingen gebruikt in haar romans, volgens haar een gevolg van haar eigen jeugd in de Indische natuur (Van Zonneveld 1998: 80). Toch kunnen we opmerken dat er precies in de twee korte verhalen met een vrouwelijke protagonist meer beschrijvingen voorkomen van een wilde natuur. In 'Landschap in olieverf' wordt er verwezen naar het binnendringen in een stuk ongetemde natuur midden in de orde van een familietuin. Caspars moeder probeert bijvoorbeeld de rozen langs het terras met een tuinschaar te temmen. Elke dag zet ze de geplukte bloemen in een klein vaasje, alsof ze de wilde vegetatie binnen de muren van het beschaafde huis wilde ordenen. Tegelijkertijd zoekt Eunice het wonderlijke park dat ze in haar dagdromen over het schilderij heeft gezien. Ze volgt een wit hert in het bos achter de tuin. Daar ontdekt ze een wildernis van struiken, 'een gevangenis van doornig loof' (Haasse 2012: 69). Het is een chaotische natuur, verborgen door de bomen achter de familietuin en het nette gazon. In het bos 'zwart als de nacht zelf' (Haasse 2012: 74) moet ze zich een weg banen door een kluwen van braamtakken. Achter een muur van rododendronstruiken die 'woest en donker [zijn], zonder bloemen' (Haasse 2012: 75) zoekt ze een ingang, een weg naar de tempel van Diana zoals op het schilderij. Ze verlangt naar dat ander landschap dat sterk contrasteert met het familiehuis en de saaie werkelijkheid waarin ze zich gevangen voelt:

Zij voelde zich beklemd, teleurgesteld, gedwarsboomd. Het getemperde lamplicht, de doffe kleuren van meubels en behang, de gesloten gordijnen benauwden haar. Diep in haar vocht een gevangene om vrijheid: iemand die een weg wist tussen bloeiende rododendronstruiken, die langs de zoom van het bos spiedde naar een vluchtend hert. (Haasse 2012: 76)

Zoals in alle gotische verhalen wordt er in 'Landschap in olieverf' niet rustig in het bos gewandeld. Eunice zwerft door 'een doolhof, zonder begin, zonder einde' (Haasse 2012: 74). De natuur in de gotische vertellingen is tegelijkertijd bedreigend en verleidelijk, en de angstaanjagende landschappen wekken sterke emoties op bij de protagonisten. Zo kunnen we zeggen dat ze het Burkeaanse sublieme ervaren.

Onregelmatige en imposante bergen zijn de sublieme natuurverschijnselen bij uitstek die we in allerlei gotische vertellingen kunnen terugvinden (bv. in *Frankenstein*). In 'Caulder Hall' beantwoordt het donkere, wilde berglandschap aan Laura's 'diepste

hunkeren' (Haasse 2012: 85) en leidt haar naar het gasthuis van Miss Caulder. Haasse geeft gedetailleerde beschrijvingen van Laura's tochten in het Schotse Hoogland waarop ze een 'gevoel van verrukking [hervindt], dat haar in het begin overweldig[t]' (Haasse 2012: 103). Haar relatie met de sublieme natuur is ook vergelijkbaar met die van een kind en zijn moeder. Williams poneert dat de personages in de sublieme landschappen van de 'gothic novels' gekatapulteerd worden naar hun kindertijd: 'the subject is "infantilized" [...] – being "re-placed" at least momentarily in the position of the helpless infant on the lap of an immense powerful "mother"' (1995: 86). Niet toevallig reist Laura naar Schotland na de dood van haar moeder. Ze vindt in de zachte geluiden die ze elke nacht in Caulder Hall hoort iets moederlijks dat haar troost. Wellicht heeft ze ook vrede gevonden in de wilde en sublieme 'Moeder Natuur'.

2.2 Monsterlijke wezens

De gotische wereld ondermijnt de logica van de moderne wereld door monsters op te voeren. We hebben in het vorige hoofdstuk gezien dat het motief van het monster wordt gebruikt in gotische vertellingen om uiting te geven aan innerlijke angsten en obsessies. De angsten zijn door de tijd veranderd en de monsters hebben bijgevolg andere vormen aangenomen. ‘Echte’ bovennatuurlijke wezens blijven schaars in moderne gotische verhalen. Toch merken we op in de korte verhalen van Hella S. Haasse dat de traditionele monsters blijven opduiken, hoewel ze nu in andere gedaantes voorkomen. De middeleeuwse voorstelling van de duivel met hoornen en het onderlijf van een geit wordt vervangen door een geheimzinnige man die anderen verleidt om mee te komen naar zijn schuilplaats. De helse plek is in Haasses verhaal een vreemde tingeltangel geworden. Haasse gebruikt ook monsters uit de mythologie, zoals de helhond die in ‘Maanlicht’ verschijnt als een hazewind. Het portaal tussen leven en dood dat hij moet bewaken, is de deur van een zestiende-eeuws grachtenpand te Amsterdam. Het monster bij Haasse vloeit ook samen met beelden van de echtgenoot wanneer een portret tot leven komt. Hier is het monster bijzonder verontrustend omdat het een ‘Unheimlich’ effect bij de personages opwekt: de gelijkenissen zijn zo sterk dat het moeilijk wordt om het monster te onderscheiden van de vertrouwde persoon. In het laatste verhaal van de bundel doet Haasse twee monsterlijke wezens samensmelten, namelijk het bekende gotische motief van de ‘Madwoman in the Attic’ en de abjecte moeder. We zullen zien hoe opgesloten vrouwen en slechte moeders twee figuren zijn die de aliënatie van de vrouwen uitdrukken binnen patriarchale machtsstructuren. In elk verhaal ligt de angst voor de monsters in de onvoorspelbaarheid van hun reacties. Meestal lijken ze niet zo lelijk en soms is het zelfs mogelijk dat de (vrouwelijke) hoofdpersonen niets kwaadaardigs zien in deze bovennatuurlijke wezens (ze voelen zich door hen aangetrokken of worden door hen getroost, zoals in moederarmen).

2.2.1 De satanische verleider in ‘Een verhaal’

In ‘Een verhaal’ laat de hoofdpersoon zich in een vreemd avontuur meeslepen. Over de identiteit van de geheimzinnige man die hem verleidt, krijgen we weinig gegevens. Hij ontmoet de verteller rond middernacht in een uitgestorven steeg, maar had hem in de loop van de avond al herhaaldelijk opgemerkt. Hij had zich er niet over verwonderd dat hij telkens weer dezelfde man ontmoette. De onbekende was al aanwezig in de cafés en cabarets die hij bezocht en soms zat hij zelfs in zijn onmiddellijke buurt. Er wordt bijna

niets over zijn uiterlijk gezegd. In het lege straatje is hij bijna volledig in duister gehuld en alleen het onderste gedeelte van zijn gezicht wordt verlicht, als in een vreemd clair-obscur. Ondanks de slechte zichtbaarheid, beweert de ik dat hij hem kent:

Ik zag dat ik hem kende, ofschoon ik niet wist wie hij was. Ik kende hem zoals je je eigen beeld kent in een spiegel, na middernacht als de stilte rondom suist: vreemd en nabij, aan je verwant maar van geheimzinnig leven vervuld hangt de weerspiegeling van het bekende gezicht in die diepte waar je nooit komen kunt; je bent alleen en gelooft je toch in gezelschap van een ander. (Haasse 2012: 14-15)

Het is een goed bekend gezicht, of beter nog, het eigen gezicht weerspiegeld ‘in de diepte waar je nooit komen kunt’, aldus de verteller. Dat doet ons denken aan een kwaadaardige tegenhanger, een zogenaamde dubbelganger die het kwade in de verteller zou symboliseren. De onbekende man zou ook de duivel in menselijke gedaante kunnen zijn.

Van de middeleeuwse voorstellingen naar het model van de Griekse god Pan tot de beschrijving van Lucifer in Miltons *Paradise Lost* (1667), heeft het uiterlijk van de duivel sterke veranderingen ondergaan. Praz besteedt in *The Romantic Agony* een heel hoofdstuk aan de metamorfose van de duivel in de literatuur. Hij merkt op dat de duivel tot leven komt in de achttiende-eeuwse gotische roman met personages zoals boeven en criminelen (Praz 1978: 60). Het zijn niet zozeer kleine dieven die als decoratieve bijfiguren dienen: in het werk van Radcliffe en Lewis bijvoorbeeld zijn deze personages van grote betekenis en ze krijgen een duivelachtig karakter. Ze droegen bij aan het ontstaan van een veel voorkomende figuur in de literatuur van de romantiek, de zogenaamde ‘Fatal Man’, die nauw verbonden is met de Byroniaanse held. Een ander bekend voorbeeld van een gezant van de duivel in menselijke gedaante is Mefistofeles in Goethes bewerking van de Faustlegende (1773-1775).

Er komen in ‘Een verhaal’ een aantal verwijzingen voor die suggereren dat de geheimzinnige man ook een satanisch personage is. Zo valt al snel op dat er in de buurt van de onbekende vaak een rode belichting is. Dit is een vaak met de duivel geassocieerde kleur. We leren bijvoorbeeld dat de hoofdpersoon hem voor het eerst zag in de ‘gelegenheid met het rode licht’ (Haasse 2012: 15). De rode verlichting die traditioneel de aanwezigheid van prostituees aanduidt, vertoont hier dat de hoofdpersoon zich wellicht in een louche plek bevond. Daar is het duivelse personage natuurlijk op zijn plaats. Later wordt de ik-verteller door de onbekende begeleid door de rossige schemer van een vreemde danszaal waar de vloer van spiegelglas het diepe rode licht als een bloedglans weerkaatst. De helse sfeer van de tingeltangel doet ook denken aan *De meester van de Neerdaling* (1973) waarin Haasse vergelijkbare elementen gebruikt om naar een duivelse

figuur te verwijzen. De vertelster van het eerste deel ziet in Edmond de personificatie van het kwaad en beschrijft het huis waar hij met haar jongere broer leeft als ‘warm, te warm’, een plek waar ‘ondanks de schaarste aan kolen, de kachel roodgloeiend [stond]’ (Haasse 2015: 24). Hier wordt rood gekoppeld aan hitte, wat ons weer doet denken aan de traditionele voorstelling van de hel.

De glimlach van de onbekende kan ook een ander duivelachtig kenmerk zijn. De onbekende beantwoordt een van de heildronken van de hoofdpersoon met een glimlach ‘zonder spot of neerbuigendheid, maar toegeeflijk, zoals je lacht om een spelend kind’ (Haasse 2012: 14). Als hij de verteller probeert te verleiden om mee te gaan naar de tingeltangel, lacht hij. In het café schuift hij met een snelle glimlach een gordijn opzij om de helse danszaal te onthullen. Wanneer de anderen lijden, verheugt het duivelse personage zich. Hij voelt zich erdoor gestimuleerd en gesterkt, aldus Praz (1978: 60). Praz spreekt van een ‘satanische glimlach’ die typisch is bij de booswichten van Radcliffe. Het komt ook voor in de oosterse versverhalen van Lord Byron. De piraat en held van ‘The Corsair’ (1814) heeft ‘a laughing devil in his sneer’ en zijn Giaour lacht om andermans leed: ‘And when he doth ’tis sad to see / That he but mocks at Misery’ (Lord Byron in Praz 1978: 66-67). Hier bekijkt de kwaadaardige man met veel plezier de onwetendheid van de ik-persoon. Ook al beschouwt de verteller zich als een gecultiveerde man, de onbekende lijkt te beschikken over bovennatuurlijke krachten en een grondige kennis van de diepste geheimen. Hij kent bijvoorbeeld de gedachtes van de ik-persoon en het gevoel van verlatenheid dat hem beklemmt. Bovendien is het mogelijk dat hij de hoofdpersoon voor de gruwel van de Tweede Wereldoorlog waarschuwt. Hij biedt de ik-verteller de mogelijkheid om een blik in de toekomst te werpen. Hoewel het mag lijken dat de geheimzinnige man de hoofdpersoon aanspoort zich voor te bereiden op de oorlog, blijft hij een duivelachtig personage. Als dit inderdaad het geval is, kan deze voorspelling van de geheimzinnige man het bewijs zijn van een duivelse kennis van de toekomst.

Een andere bovennatuurlijke kracht van de Boze is dus het vermogen om de tijd te manipuleren. Naast zijn mogelijke kennis van de toekomst van de mensheid, zijn er andere sporen van de magische krachten van deze geheimzinnige man. De bewaker die de deuren van het café opendoet, lijkt een tijdloze uitstraling te projecteren. Hij is een beetje als een zonderlinge marionetpop met twee verschillende gezichten: de ik-verteller ‘w[ee]t niet of hij oud of jong was; in die paar seconden dat hij [hem] aankeek leek hij beurtelings een heel jonge man die de last van vele levens met zich meedroeg, en een grijsaard met jongensachtige allure’ (Haasse 2012: 17-18). Ironisch genoeg heet deze man

die hen naar een tafel leidt ‘Zandloper’. Het instrument om de tijd te meten is ook een symbool voor de vergankelijkheid van het leven: de naam, met deze sterke associatie, past symbolisch heel goed bij een man met een dergelijk ondefinieerbaar uiterlijk. Zo kunnen we aannemen dat Zandloper, die op een zekere manier de deuren van de hel opent, ook de bewaker van de tijd is. Aangezien de geschiedenis zich in de twintigste eeuw afspeelt, lijkt de bewaker van de onderwereld niet zozeer op een spookachtig monster (zoals Kerberos in de Griekse mythologie) maar veeleer op een mens. Zijn vreemde uiterlijk heeft ook een satanisch trekje in die zin dat het ons doet denken aan de duivelse pacten die mensen sluiten om voor eeuwig jong te blijven (denk aan Faust of Dorian Gray). De vraag rijst ook of hij zelfs de personificatie van de dood zou kunnen zijn: hij bewaakt immers de toegang tot een helse plek en beslist wie binnen mag en wie niet.

Voor het orkest begint te spelen, staat de tijd in de danszaal ook stil (Haasse 2012: 18). Ik heb reeds aangegeven dat de muziek in ‘Een verhaal’ duivelse kenmerken vertoont. Als de hoofdpersoon uiteindelijk het orkest in een achterkamer ontdekt, lijkt het tafereel nog sterker op (het voorportaal van) de hel dan wat hij in de zaal heeft gezien. In de diepte van een grot zijn er muzikanten die ‘nauwelijks meer menselijke wezens waren’ (Haasse 2012: 23). Hun wanstaltige lichamen zijn volledig door melaatsheid vervormd. Ondanks hun armstompen proberen ze op hun instrumenten te spelen. Melaatsheid als helse straf komt ook voor in de representatie van de hel in Dantes *Goddelijke komedie*. In de tiende en laatste cirkel van de hel zijn de alchemisten en vervalsers melaatsen geworden en ze krabben de korstjes op hun huid open met hun vingernagels. De verteller van ‘Een verhaal’ krijgt bovendien de indruk dat de gedachten iets aan het vernietigen zijn wat nog leeft. Iemand doden is de volstrekte negatie van het leven en de ergste misdaad. Dat is op zich opnieuw een subversie van het goddelijke, volgens de traditionele visie dat het leven door God gegeven wordt. Dat versterkt nog het monsterlijke karakter van de melaatse muzikanten.

Alle deze elementen in ‘Een verhaal’ hebben dus eenzelfde strekking: ze kunnen op de een of andere manier in verband worden gebracht met de duivel. Als we een rationele verklaring voor de vertelde gebeurtenissen zoeken, kunnen we misschien onze aandacht vestigen op de psychologie van de hoofdpersoon. In zijn analyse van het beeld van de duivel in *De meester van de Neerdaling* heeft Dorian Cumps gezegd dat de duivel bij Haasse ‘de verpersoonlijking [is] van een innerlijk conflict’ (2002: 57). De strenge calvinistische opvoeding van de vertelster in het eerste deel van *De meester van de Neerdaling* kwam volgens hem in conflict ‘met haar wensdromen, het verlangen om aan

de kleingeestigheid van haar milieu te ontsnappen' (Cumps 2002: 57). Haar zielsconflict projecteerde ze vervolgens op de buitenwereld want haar obsessie voor de duivel was eigenlijk het vervormde spiegelbeeld van haar diepste ik. Misschien is dit ook van toepassing op de saaie vrijgezel in 'Een verhaal'. Het is mogelijk dat zijn te enge begrip van het leven in tegenspraak was met zijn diepste verlangens en aldus een duivelse antipode hebben opgeroepen. Tijdens de vreemde zomernacht verlangde hij naar amusement. Zijn onbewuste is misschien tot uitdrukking gekomen in de gedaante van een vreemde drinkgezel die hem een nieuwe gelegenheid wilde tonen. We hebben gezien hoe de psychologie een grote rol kon spelen in de angsten van de personages van gotische verhalen. Wat de hoofdpersoon van 'Een verhaal' beleeft, speelt zich misschien af in zijn hoofd en de duivel zou dan een verbeeld monster kunnen zijn dat is voortgesproten uit een innerlijke behoefte. Anders gezegd, de confrontatie met de duivel kan voor een deel 'verklaard' worden als een mentale stoornis of crisis.

2.2.2 De helhond in 'Maanlicht'

Hella S. Haasse sprak regelmatig over een zeer spannende vertelling die ze 'Het huis met de hond' noemde en die zich in de onvindbare map met verhalen zou bevinden. Deze omschrijving beklemtoont de centrale plaats van de hond in het verhaal; in de postume bundel draagt het echter de titel 'Maanlicht'. Haasse heeft hoogstwaarschijnlijk inspiratie gevonden in de mythologie en de sagen waar ze zo vertrouwd mee was. De hond krijgt in dit verhaal bovennatuurlijke krachten en kenmerken te vergelijken met die van mythische dieren die al duizenden jaren wereldwijd voorkomen in de folklore. In de dierensymboliek is de beste vriend van de mens niet altijd positief geconnoteerd. Honden worden vaak gezien als brengers van de dood. Er bestaat vooral een Engelse traditie van sagen en legendes waarin de hond, in het bijzonder als hij zwart is, een slecht voorteken is. In de Engelse literatuur vinden we sporen van sprookjes over de zogenaamde 'black dog', met als bekendste uitvloeisel de roman *The Hound of the Baskervilles* (1902) van Sir Arthur Conan Doyle. Christopher Frayling heeft bevestigd dat er in Groot-Britannië veel verhalen de ronde deden. Deze zogenaamde 'black dogs', alhoewel ze niet altijd zwart zijn, zijn vaak in deze verhalen onvriendelijke wezens die meestal verschijnen in plekken waar iets gruwelijks hun baas of de familie van hun baas is overgekomen (Frayling 1996: 169). Ze herdenken afschuwelijke misdaden of zijn gewoon bode van onheil (Brown in Frayling 1996: 192). Voorbeelden van de verbintenis tussen de hond en de dood komen al voor in de oudheid. Sheilagh Quaille (2013: 39-40) spreekt

bijvoorbeeld over de Egyptische god Anubis, die de kop heeft van een jakhals en de doden beschermt, terwijl in de Griekse mythologie Kerberos de bewaker is van de onderwereld. Ook in de Noordse mythologie worden de poorten van de onderwereld bewaakt door Garmr, een enorme hond. Haasse was met deze verhalen zeer bekend en in haar roman *Fenrir* (2000) verwijst ze zelfs naar een andere hondachtige (een wolf) uit de Noordse mythologie die de chaos vertegenwoordigt.

Met de hazewind van het Amsterdamse grachtenpand pasticheert Haasse de bekendste helhonden uit de mythologie en de Engelse sagen. Hier merkt de verteller een vreemde, grijze beeldhouwde steen op aan de hoek tegenover de trap die naar de derde verdieping van het huis leidt. Op de antieke steen staat een hond met daaronder de letters ‘CAVE CANEM’. De Latijnse waarschuwing vinden we terug in Romeinse mozaïeken waarop afbeeldingen van zwarte honden te zien waren. Het is dus een onverwachte ontdekking voor de ik-verteller om deze waarschuwing tegen te komen in een zestiende-eeuws huis te Amsterdam. Hij vindt het komisch en belachelijk. Haasses hond is geen wilde wolfshond maar een mooie hazewind, ‘hoog op de poten met een smalle, spitse kop’ (Haasse 2012: 38). Het is een ras van jachthonden dat vanaf de middeleeuwen als huisdier gehouden werd door de adel. Men vindt vandaag nog tal van voorbeelden van portretten van rijke edellieden die zich met hun hazewindhonden hebben laten schilderen. Deze aanpassing is een belangrijke inlichting over de afkomst van de hond. De steen is hier geen mozaïek uit de oudheid maar is een authentiek element van een zestiende-eeuws grachtenpand. De *levende* hond die de ik-verteller later meent te ontwaren, komt waarschijnlijk uit dit verre verleden.

Toch heeft de hazewind de oorspronkelijke kernfuncties van een zogenaamde helhond behouden. Zijn aanwezigheid is een voorbode van dood en onheil en hij is ook een bewaker. De ik-verteller realiseert zich voor het eerst dat er een hond is wanneer hij hem hoort blaffen. Zoals eerder aangegeven, wordt de ik sterk beïnvloed door deze auditieve indrukken. De onverklaarbare angst voor de hond paralyseert zijn denkvermogen en paniek bevangt hem, hoewel hij tot nu toe geen dier in het huis heeft gezien. Hij vlucht weg uit het huis. Na zijn zwerftocht door de grachtenbuurt komt hij naar het huis terug, maar hij herkent de plek niet onmiddellijk. Hij wordt immers naar de tijd van de rijke patriciërs en hun hazewinden gekatapulteerd. Hoewel hij nu een soort maskeradepak draagt, verbaast hij zich daar niet over en hij identificeert het huis als het zijne, ‘warm, geriefelijk, gastvrij’ (Haasse 2012: 46). Hij weet dadelijk dat het zachten tikken in de gang hondenvoeten zijn en hij probeert eerst voedsel aan het dier te geven. In

tegenstelling tot wat men van een ‘normaal’ dier zou kunnen verwachten, wordt de hond helemaal niet aangetrokken door het voedsel. Hij blijft achter de man bij de deur zitten. Zijn rol van bewaker vervult hij met de agressiviteit van de mythologische honden voor de poorten van de onderwereld. Hoewel de ik-verteller zich thuis voelt, weet hij onmiddellijk dat de bewaker van de plek niet zijn hond is. Dat wil dus zeggen dat hij een vreemdeling is, een inbreker in het huis van het dier. De hond laat dit duidelijk merken: hij trekt de bovenlip op en toont zijn spitse tanden in een ‘boosaardige, menselijke grijns’ (Haasse 2012: 47). De man wil de windhond verjagen maar het dier staat onverschillig op, gaat de deur uit en verdwijnt in het huis. Terwijl de verteller een ondergrondse put ontdekt, hoort hij opnieuw de hondenpoten die naderbij komen. Voor dat het dansende licht van zijn kaars uitwaait, heeft hij net de tijd om de ‘smalle grijze schim’ (Haasse 2012: 47) van de hond te zien. Hier speelt Haasse met een bekend procedé om een beklemde sfeer in een griezelverhaal te creëren, namelijk het licht doven om de aanval van een monster aan te kondigen. In deze passage zijn de rollen omgedraaid en het is de man die in een soort moordzuchtige drift een stok grijpt om het beest te achtervolgen. Hij vindt het dier terug: het lijkt er sterk op dat de hond in het bijzonder de kamer op de derde verdieping moet bewaken. De ik-verteller wordt sterk door deze kamer geïntrigeerd en probeert tevergeefs de deur te bereiken. Hij wordt door de hond gebeten en kiest uiteindelijk voor een extremere oplossing: met een pistool schiet hij de hond dood en gooit zijn lijk in de put.

De hoofdpersoon haast zich vervolgens om het mysterie te onderzoeken achter de deur op de derde verdieping. Wat hij daar ziet, bewijst het verband tussen de hond en de dood: hij krijgt immers een blik op zijn eigen dode lichaam. Het dier moest dus blijkbaar zijn gestorven evenbeeld bewaken, zoals een helhond die de doden tegen de levenden beschermt. Tegelijkertijd kunnen we de hond van ‘Maanlicht’ ook interpreteren als een voorbode van onheil. Op een zekere manier kondigt hij de dood van de ik-verteller aan. Als de ik-verteller de hond opnieuw hoort komen, begrijpen we dat hij herrezen is en dat hij aan de dood kan ontsnappen. Omdat het monster van Haasse onsterfelijk is en hij door de tijd kan reizen, kunnen we zeggen dat hij wellicht een bovennatuurlijk verschijnsel is. Een mogelijke interpretatie is dat de geest van een hond van de zestiende eeuw in het huis rondspookt omdat hij een gewelddadige dood stierf. Aangezien de tijdruimte in het verhaal volledig verstoord is, mogen we aannemen dat de ik-verteller naar de zestiende eeuw werd overgebracht om de rol over te nemen van de baas die hem heeft vermoord.

In ieder geval lijkt de hond niet op een ‘normaal’ huisdier. Als aan het einde van het verhaal de ik-verteller de huishoudster ontmoet, merkt hij een reeks elementen op die hem aan de hond herinneren. Deze elementen attenderen de lezer op het vreemde uiterlijk van de hazewind die, met zijn menselijke grijns, een grote gelijkenis vertoont met de oude vrouw. Haasses woordkeuze zorgt ervoor dat we vrij gemakkelijk een parallel kunnen trekken tussen de passages waarin de hond zijn bovenlip optrekt over spitse tanden en die waarin de huishoudster eveneens haar bovenlip optrekt over kleine slechtverzorgde tanden. De hazewind heeft een ‘spitse kop’ (Haasse 2012: 38) terwijl de vrouw een ‘bleek spits gezicht’ heeft (Haasse 2012: 54). Ook de ogen van het dier zijn licht van kleur, net zoals die van de huishoudster wier ogen ‘vreemd lichtblauw’ zijn (Haasse 2012: 54). Deze treffende gelijkenissen kunnen niet zomaar door een droomverhaal verklaard worden. Ze dienen net zoals de bijtewond op de arm van de verteller als tekens dat hij dit alles niet gedroomd heeft. Later in de middag komt de man bij het huis terug en hij meent het spitse gezicht van de huishoudster te zien, loerend achter een raam. Zijn aandacht wordt dan getrokken door het hoogste punt van het dak: daar ziet hij een gebeeldhouwde hazewind die net als een (weer)wolf naar de maan lijkt te blaffen.

Het thema van de metamorfose waarnaar verwezen wordt, herinnert ook aan een aantal vormen van bijgeloof over heksen en de duivel. Dat ligt rechtstreeks in het verlengde van wat Barbara Allen Woods (1954) heeft opgemerkt over de figuur van de duivelse hond. In volksverhalen en sagen kunnen heksen in allerlei dieren veranderen maar de meester van alle ‘gedaanteverwisselaars’ is de Boze zelf. Aanhangers van de duivel waren in staat zich in een hond te veranderen omdat ze dit vermogen van de duivel zelf gekregen hadden. Allen Woods (1954: 233) onderstreept het feit dat de hond het dier bij uitstek is dat door de duivel wordt gekozen om op een heimelijke wijze het huis van zijn slachtoffers binnen te dringen. Een bekend voorbeeld hiervan is te vinden in Goethes vertelling van de Faustlegende, waarin Mefistofeles in de gedaante van een zwart hondje erin slaagt Fausts studeerkamer binnen te komen. De hond is ook een perfecte diergeest, een kleine daimoon waarmee de duivel zijn aanhangers zou belonen om kleine diensten te vervullen (Allen Woods, 1954: 233). Kortom, Haasse gebruikt allerlei details ontleend aan de mythologie en de literatuur om in haar verhaal de mythe van de helhond gestalte te geven. Het monster verschijnt bij haar in aangepaste vorm en lijkt op een typische hazewind die zeer populair was bij de Nederlandse elite in de zestiende eeuw.

2.2.3 Het vervloekte ‘Landschap in olieverf’

In ‘Landschap in olieverf’ herinnert een ander motief aan een veel gebruikte topos in de zogenaamde ‘gothic novels’, namelijk die van het vervloekte portret. Centraal in dit verhaal staat de fascinatie van Eunice, de pasgetrouwde jonge protagoniste, voor het portret van de stamvader van haar man. Dit schilderij lijkt de grens op te heffen tussen droom en werkelijkheid, aldus Eunice: ze weet op den duur niet meer of ze ‘in de werkelijkheid [zoekt] wat slechts in een droom bestond’ (Haasse 2012: 75). Door gebruik te maken van een familieportret als vervloekt voorwerp, speelt Haasse met het ‘Unheimliche’ effect. De treffende gelijkenis tussen een gestorven en een levend personage is een belangrijke bron van onrust, net zoals het feit dat een levenloos beeld tot leven kan komen. Bovendien kan de opvallende expressiviteit van het beeld op het schilderij net als in *The Picture of Dorian Gray* (1890) een teken zijn van iets kwaadaardigs. Ook hier is er sprake van een levende man, Caspar, die op een zekere manier het slachtoffer wordt van een kwaadaardige, geschilderde dubbelganger. De situatie is echter anders dan in Oscar Wildes roman: hier blijft de man op het portret knap en jong, maar het lijkt er sterk op dat het schilderij de krachten van Caspar doet afnemen.

De topos van het vervloekte portret dat tot leven komt, werd al gebruikt door Horace Walpole, de vader van de ‘gothic novel’. In *The Castle of Otranto* (1764) ziet Manfred, de onrechtvaardige heerser van het kasteel, een ridder op een portret zijn doek verlaten. De uit het schilderij gestapte ridder is zijn grootvader, wiens misdaden aan de basis liggen van de mislukkingen in het verhaal. Het portret krijgt bij Walpole bovennatuurlijke krachten en dient als portaal tussen het rijk van de doden en de wereld van de levenden, vooral om erop te wijzen dat de personages altijd beïnvloed worden door de misdaden van hun stamvaders. Verder in het verhaal is er ook sprake van genetische overerving: de treffende gelijkenis tussen de boer Theodore en het portret van de vroegere heerser van het kasteel wordt verklaard door het feit dat hij zijn directe afstammeling is. We kunnen het schilderij in ‘Landschap in olieverf’ analyseren in het licht van het motief van het levende portret in Walpoles roman. Ook al is het thema van de familiegeschiedenis minder expliciet, we vinden in het korte verhaal enkele verwijzingen die een knipoog kunnen zijn naar de achttiende-eeuwse fascinatie voor familiegeheimen en usurpatie. Het derde korte verhaal van de bundel speelt zich niet af in een middeleeuws kasteel maar eerder in een familielandgoed met een groot park en een bos achter het huis. Dit domein heeft Caspars stamvader, de man van het portret, laten bouwen. Hij behoorde wellicht tot een hoge sociale klasse: het huis was zijn buitenplaats,

hij had zijn portret en dat van zijn vrouw laten schilderen en hij beschikte ook over een mooie muntenverzameling. Als Caspar voor het eerst het portret aan Eunice toont, wijst hij naar een hoek van de lijst waarop het wapenschild van de familie geschilderd staat, omgeven door het devies ‘Alleen ick’. Caspar zegt over dit arrogante motto: ‘Nogal geborneerd. Dat hebben we maar afgeschafft’ (Haasse 2012: 62). Ironisch genoeg kunnen we zijn commentaar op dit devies interpreteren als een vorm van afwijzing van zijn eigen familiegeschiedenis. Dat roept de vraag op of het echt zo is dat er in de familie geen sporen zijn achtergebleven van de enggeestigheid en de bekrompenheid van de stamvader. Het devies kan ook als het onderschrift van het schilderij gelezen worden: op het portret waarop normaal gezien Caspars stamvader samen met zijn echtgenote had moeten prijken, staat alleen hij afgebeeld, geleund tegen een met rozen bedekte zuil. Hier kan het devies ‘Alleen ick’ letterlijk op de situatie worden toegepast. De ‘rozenplukker’ staat immers op zijn eentje en lijkt vol minachtend over alles wat zich buiten zijn eigen wereldje afspeelt. Misschien moet Caspar, een beetje zoals de achttiende-eeuwse protagonisten, de prijs betalen voor mogelijke misdaden van zijn familie. De man op het portret is waarschijnlijk degene die in het verhaal verwoestingen heeft aanricht. Het verhaal verwijst immers naar zijn mogelijke slecht karakter.

De treffende gelijkensissen tussen Caspar en zijn voorvader herinnert ook aan de situatie in *The Castle of Otranto*. Ook hier suggereert het dat de familiegeschiedenis steeds doorwerkt en zelfs genetisch zichtbaar is in Caspar. Tegelijkertijd introduceert deze gelijkensissen het motief van de dubbelganger, de kwaadaardige tegenhanger die in gotische verhalen verschijnt als het eigen spiegelbeeld of het portret. Dit motief, dat in drie van de vier verhalen uit *Maanlicht* voorkomt, zal ik in een volgend hoofdstuk meer in detail bespreken (zie pp. 75-78). In deze vertellingen zorgt dit motief voor het ontstaan van een ‘Unheimliche’ sfeer, mede veroorzaakt door karakter- of gelaatstrekken die van generatie op generatie worden doorgegeven (Freud 1955: 234). Hier heeft ‘hij, die op Caspar l[ij]kt’ (Haasse 2012: 61) dezelfde uitdrukking als Caspar wanneer hij glimlacht. Het is een gelaatstrek dat Eunice ooit als ‘het teken [...] van een superieure ironie’ (Haasse 2012: 61) heeft geïnterpreteerd. Misschien is dit een trek die terug te voeren is op het arrogante karakter van de stamvader. Een andere mogelijke parallel is de jas van de stamvader (Haasse 2012: 61) die dezelfde rode kleur heeft als Caspars kamerjas (Haasse 2012: 64). Freuds herdefiniëring van het verontrustende als iets uit de bekende wereld wat plots bedrieglijk blijkt te zijn, kan ook op het dubbelgangersmotief worden toegepast. Niets is meer verontrustend dan de indruk dat iemands identiteit zich kan

splitsen en dat er een letterlijke identiteitswisseling kan gebeuren tussen de gekwelde en zijn gewelddadige alter ego.

Betoverende portretten met een te grote expressiviteit worden ook als een teken van hekserij of duivelskunst gezien. Het bekendste voorbeeld is Dorian Gray, die verliefd wordt op zijn eigen evenbeeld. Het schilderij in ‘Landschap in olieverf’ heeft ook de gave om te betoveren. Men kan hier niet spreken van een vorm van narcistische idolatrie van het eigen beeld, maar door de treffende gelijkenis met haar echtgenoot wordt de jonge Eunice verleid door de man op het portret. Ze bedriegt op de een of andere manier haar echtgenoot. In eerste instantie vindt er een soort identiteitswisseling plaats wanneer ze de rozenplukker op het schilderij als Caspar identificeert: ‘Caspar was immers *hier*, hij keek haar glimlachend aan’ (Haasse 2012: 66). Eunice realiseert zich later dat de man ‘Caspar was, en toch *niet* was’ (Haasse 2012: 67): hij lijkt immers een boeiendere versie te zijn van haar weinig robuuste echtgenoot. Ze vertoont steeds minder interesse voor haar man en staat onverschillig tegenover zijn lijden. Caspar is voor haar een onbekende geworden en het enige wat haar nog boeit, is zijn gelijkenis met de ‘ander’ op het portret.

De dubbelganger krijgt volgens Otto Rank ook de rol van ‘messenger of death’ (1971: 86). In Wildes meesterwerk wil Dorian Gray het afzichtelijke schilderij, dat de littekens van zijn misdaden draagt, doorsteken maar het resultaat is dat hij zichzelf doodt. Rank verklaart aan de hand van het voorbeeld van Maupassants *Le Horla* (1886) dat in veel vertellingen met het dubbelgangersmotief ‘the death which is intended for the ego as a double strikes down instead the person himself’ (1971: 21). In ‘Landschap in olieverf’ is er ook sprake van een levende persoon die gekweld wordt door een boosaardig alter ego. Hoe meer tijd Eunice besteedt aan haar dromerij over het portret, hoe meer Caspars vitaliteit hem verlaat. Hij, die al een slechte gezondheid had en met een wandelstok moest lopen, wordt tot bedrust gedwongen. Hij klaagt over ‘een dof gevoel in zijn hoofd’ en hij heeft ‘geen eetlust’ (Haasse 2012: 66). Hij heeft zelfs geen zin in het lezen van de krant. Pijn heeft hij niet, maar hij lijdt aan het onverklaarbare gevoel dat hij leeggeblazen wordt, dat alle kracht uit hem wegvloeit. Eunice heeft ook deze indruk als ze hem ’s nachts bekijkt: ‘Hij was niemand – een holle schelp, een leeggeblazen huls’ (Haasse 2012: 71). Het is niet onwaarschijnlijk dat de stamvader op het portret een soort vampier-figuur is die zich als het ware voedt met de levenskrachten van zijn afstammeling. Er zou dus een beetje waarheid kunnen zitten in wat de dokter zegt over zwarte kunst als hij spot met de beschuldigingen van Caspars moeder aan het adres van Eunice (Haasse 2012: 73). Eunice heeft in zekere zin bovennatuurlijke krachten opgewekt toen ze door het portret

gefascineerd raakte. Ze wordt ook een slachtoffer van de man op het schilderij en wordt aan het einde van het verhaal een gevangene in het ‘Landschap in olieverf’. Op dat moment weerklinkt een schot in het schilderij dat een impact op de werkelijkheid heeft en Caspar waarschijnlijk doodt:

Ook de jachtstoet werd zichtbaar tussen de bomen. Eunice hield de roos omhoog voor haar ogen, toen het eerste schot bloed trok, en wende zich half om – terwijl in een andere werkelijkheid, een andere tijd, ver achter rododendronhagen en het gebarsten vernis van een oud schilderij, voor Caspars vensters de luiken werden neengerold, in rouwbetoon. (Haasse 2012: 80)

Na dit einde moet de lezer zijn eigen conclusies trekken, iets wat deze vertelling gemeen heeft met een aantal verhalen in *Het tuinhuis* (2006). In ‘Landschap in olieverf’ is het dus niet de gekwelde die zijn dubbelganger probeert te doden maar het alter ego dat zich vanuit zijn eigen geschilderde wereld als doodsengel doet gelden en ten slotte zijn eigen afstammeling vermoordt in de werkelijkheid.

2.2.4 De ‘Madwoman in the Attic’ van Caulder Hall

Het motief van de ‘Madwoman in the Attic’, bekend geworden door het feministische standaardwerk van Gilbert en Gubar, is een ander gotisch motief dat voorkomt in het laatste verhaal van Haasses bundel. In een lege kamer van het gastenhuis waart immers de geest rond van Miss Caulders moeder. Laura Eskes, de veertigjarige protagoniste, vindt tijdens haar verblijf in Schotland iedere nacht troost en geborgenheid in de zachte geluiden uit de naburige kamer. Ze denkt dat het Miss Caulder is en voelt onder haar afstandelijke en koele reacties haar haast moederlijke zorg voor haar gasten. ‘Caulder Hall’ vertoont een variatie op het motief van de ‘Madwoman’, de figuur bij uitstek die de woede zou vertolken van de vrouwen die opgesloten zitten in een patriarchale cultuur. In ‘Caulder Hall’ komen allerlei moederfiguren voor. Hier speelt het machtsconflict zich niet zozeer af tussen ‘normale’ en fantastische wezens, maar veeleer tussen moeders en dochters. Centraal staat de relatie tussen de vrouwelijke personages in het verhaal en hun moeder. Er is in zekere zin ook sprake van een monsterlijk wezen: het ambivalente karakter van de moeder zit in het feit dat ze tegelijkertijd kan optreden als een engelachtige en als een boze figuur, zoals stiefmoeders in sprookjes. In de kunst en in de literatuur kunnen moeders een toonbeeld zijn van goedheid en deugd maar ze kunnen ook hinderlijke obstakels zijn in de zoektocht van hun kinderen naar een eigen identiteit. Deze twee kanten van de moederfiguur komen ook voor in ‘Caulder Hall’.

Doorgaans zijn de relaties tussen ouders en kinderen, en in het bijzonder tussen moeders en dochters, moeizaam en afstandelijk in Haasses werk. Misschien werd ze geïnspireerd door haar eigen ervaring als moeder en dochter: we hebben gezien dat ze in haar relaties met haar dochters onwillekeurig dezelfde afstandelijke verhouding reproduceerde dat haar relatie met haar eigen ouders had gekenmerkt. Dijkgraaf (2014: 244) geeft als voorbeeld Rina uit *De verborgen bron* (1950) die door haar moeder Elin Breskel achtergelaten wordt. Slecht moederschap wordt in Haasses werk verklaard door wat ze de ‘daimoon’ noemde, de sterke innerlijke drive waaruit artistieke creativiteit ontspringt. Elin is bijvoorbeeld een schilderes op zoek naar artistieke zelfontplooiing en wil ontsnappen aan haar te conventionele leven. Ook in het tittelverhaal van *Het tuinhuis* (2006) wordt een dochter sterk getraumatiseerd door een gebeurtenis uit het verleden. Toen ze als meisje op een dag op zoek was naar haar moeder, trof ze haar aan in het tuinhuis. De moeder was wellicht niet alleen en deed daarom de deur niet open. Het kind raakte in paniek en ‘het gevoel van angst en eenzaamheid [was] enorm’ (Dijkgraaf 2014: 245). Toen de moeder uiteindelijk naar buiten kwam, gaf ze haar dochter een klap. Daarom zegt Dijkgraaf dat de moeders uit Haasses werk ‘meer vrouw dan moeder zijn’ (2014: 245). Ze zijn volgens haar figuren voor wie het moederschap niet hun sterkste kant is en die veeleer hun passie willen volgen. Deze passie hoeft niet noodzakelijk een man te zijn, maar kan ook een beroep of een roeping zijn. In ‘Caulder Hall’ leren we dat Miss Caulders moeder een passie had voor verminkte en gebroken mensen. Ze wilde hen helpen door hun in haar gasthuis adequaat te verzorgen. Ze was, in de woorden van Miss Caulder, een toonbeeld van goedheid, ‘deed alles, gaf alles, was alles’ (Haasse 2012: 99). Haar hele leven lang heeft ze zich aan mismaakte en misdeelde mensen gewijd door hen in huis te nemen. Miss Caulders moeder past dus goed bij het Victoriaanse beeld van de vrouw als ‘Angel in the House’⁹; ze was een toonbeeld van zelfverloochening en naastenliefde en stond altijd ten dienste van anderen. Zo’n figuur ‘has no story of her own but gives “advice and consolation” to others, listens, smiles, sympathizes’ (Gilbert en Gubar 2000: 22). Miss Caulders moeder leek dus de perfecte gastvrouw te zijn. Hierbij dient opgemerkt te worden dat ze al jaren dood is, wat eventueel tot een geïdealiseerd beeld van de moederfiguur heeft geleid. Buikema en Wesseling (2000: 158) hebben terecht opgemerkt dat dit een veel voorkomend thema is in romans uit de negentiende

⁹ Naar de titel van Coventry Patmore's gedicht (1854-1862) dat het huiselijke leven verheerlijkt. De tekst speelde een belangrijke rol in het ontstaan van het Victoriaanse ideaal van de perfecte vrouw. Patmore, Coventry, *The Angel in the House: The Espousals*. Boston: Ticknor and Fields, 1856.

eeuw die ons meestal moederloze heldinnen tonen. De afwezigheid van de moeder is cruciaal voor de constructie van het culturele ideaal van de ‘goede moeder’ (Dever in Andeweg 2011: 182). De ‘Angel of the House’ wordt uiteindelijk een ‘Angel of Death’, een memento dat in de dood haast een heilige wordt (Gilbert en Gubar 2000: 24-25). De ideale moeder is anders gezegd een dode moeder voor wie men kan rouwen en die men kan aanbidden. Als Miss Caulder naar het portret van haar gestorven moeder kijkt, heeft dit iets weg van een soort ‘contemplative purity’ (Gilbert en Gubar 2000: 25). Miss Caulder vereert haar moeder in haast religieuze termen wanneer ze zegt dat ze haar werk probeert voort te zetten, ‘op een manier die háár *waardig* is’ (Haasse 2012: 99, mijn nadruk, CB).

Maar naast de engelachtige figuur is ook het monster nooit ver weg. Soms is het monsterachtige te vinden in de ‘Angel of the House’ zelf (Gilbert en Gubar 2000: 29). Zoals eerder gezegd, vertoont Miss Caulder ambivalente gevoelens ten opzichte van haar moeder. Ze heeft duidelijk de indruk dat ze niet ‘rein’ genoeg is, in vergelijking met haar engelachtige moeder. Toen ze nog leefde, heeft ze nooit aan haar verwachtingen kunnen voldoen: ze was niet zoals zij en had niet haar zelfopofferingsbereidheid. Haar moeder eiste veel van haar en de dochter heeft de indruk dat ze altijd is tekortgeschoten. Daarom heeft Miss Caulder Mr Doon en Mr Reggie in huis genomen: ze ‘probeer[t] te doen wat zij [haar moeder] gedaan zou hebben, te zijn wat zij was’ (Haasse 2012: 99-100). De moeder als symbolische bron van liefde en veiligheid wordt hierdoor gesubverteerd: ze stond altijd klaar voor de anderen maar niet voor haar eigen dochter, die haar ook nodig had. Zoals veel andere moederfiguren in het werk van Haasse heeft ze haar dochter verlaten om haar passie te volgen. Hier staat de onverenigbaarheid van de verlangens van moeder en kind centraal.

Dochters in ‘Caulder Hall’ hebben het kinderlijke verlangen door een moederfiguur te worden bewonderd. Miss Caulder ‘richt [zich] naar haar [moeder]’ (Haasse 2012: 100) om te weten wat ze nu met haar leven moet doen. Door een exemplarisch gedrag wil ze eindelijk aandacht krijgen van haar moeder, aandacht waarin affect wordt beantwoord en niet ontkend. Deze aandacht heeft ze echter nooit gekregen, zelfs niet na de dood van de moeder: de geest van haar moeder troost liever een vreemdelinge dan haar eigen dochter. De veertigjarige Laura Eskes is op het eerste gezicht echter niet verminkt of mismaakt. Maar de oude Mrs Caulder is niet de enige moederfiguur die in het verhaal verschijnt. Laura Eskes heeft haar hele jeugd doorgebracht ‘in de schaduw van haar ziekelijke, maar heerszuchtige moeder’ (Haasse

2012: 84), met als gevolg dat ze nu een ongetrouwde, schuwe en zwijgzame vrouw is, met een enorme angst voor de wereld die ze tot nu toe nooit heeft kunnen overwinnen. In deze relatie waren de rollen omgekeerd: Laura was degene die voor haar moeder moest zorgen. Er ontstond waarschijnlijk een onderlinge afhankelijkheid tussen de veeleisende moeder en haar dochter, die geen ander doel in het leven kon hebben dan de verzorging van haar weinig robuuste moeder. Deze situatie heeft alle wensdromen van Laura verstikt en zelfs na de dood van haar moeder vindt ze haar leven kleurloos en eenzaam.

Opvallend genoeg vindt Laura uiteindelijk vrede en geluk in andere moederfiguren. Deze figuren zullen voor haar incarnaties zijn van de 'goede moeder' en zo het beeld van haar eigen ongelukkige ervaringen helpen vervagen. Vanaf het moment dat ze bij het doorbladeren van een tijdschrift een foto ziet van de sublieme Schotse bergen wordt Laura door 'Moeder Natuur' getroost. Ik heb reeds aangetoond dat de natuur kan fungeren als veilige moederschoot. Dat idee wordt bevestigd als Laura naar de Schotse Hooglanden reist. Haar lange wandeltochten daar vervullen haar met een kinderlijke verrukking. Ze verwondert zich over elke plant en elk dier dat ze tegenkomt. Ze voelt zich nooit eenzaam in de natuur en lijkt een spoor te volgen door de heuvels. Men zou zelf kunnen zeggen dat de wilde natuur haar gids is geworden. Bij Caulder Hall vindt ze een onverwachte innerlijke vrede als ze elke nacht de geluiden hoort van iemand die zich klaarmaakt om naar bed te gaan. We leren verderop dat het waarschijnlijk de geest van Miss Caunders moeder is. Deze spookachtige figuur verjaagt al bitterheid en onrust bij Laura en brengt haar in een verkwikkende slaap die haar de nodige vitaliteit geeft voor elke volgende dag. Dit gevoel van vrede beantwoordt haar kinderlijke verlangen naar het moederlichaam. Wat ze ervaart, vergelijkt ze met het wiegen van een klein kind in de vertrouwde armen van zijn moeder.

In Haasses korte verhaal kunnen we misschien nog een andere metafoor voor moederschap herkennen. 'Caulder Hall' is op zichzelf een volledig besloten wereld waarin de gasten kunnen slapen, eten, maar ook van hun trauma's genezen. Mr Reggie en Mr Doon zijn zwaar getroffen door de gruwel van de Tweede Wereldoorlog en ze vinden daar een plek waar ze nog een beetje vreugde kunnen vinden (de ene is alleen gelukkig wanneer hij met zijn oude wagen kan rijden, terwijl de andere zich alleen uitdrukt in zijn muziek). Het lijkt er bovendien sterk op dat Laura zich voelt herleven als ze het gastenhuis eindelijk verlaat. In hun analyses van gotische vertellingen hebben Buikema en Wesseling (2006: 93) opgemerkt dat het mogelijk is om het gotische huis te interpreteren in termen van familierelaties. Ze identificeren in het huis ruimtelijke

equivalenten van de moederbuik. Zou het kunnen dat Caulder Hall voor de gasten als een moederbuik fungeert, het lichaam dat leven geeft? In die zin zou Miss Caulder een geval apart zijn: ze zou in zeker opzicht beschouwd kunnen worden als de gevangene van het huis die zich nooit van haar band met het (monsterlijke) moederlichaam heeft kunnen bevrijden.

Als de zogenaamde ‘Madwoman in the Attic’ de figuur bij uitstek is die de wanhoop van onderdrukte vrouwen vertolkt, kan de geest in de kamer van Caulder Hall potentieel als een andere vorm van cultuurkritiek gezien worden. Door het thema van moeder-dochter relaties in het verhaal is het mogelijk dat Haasse de vraag opwerpt over de rol die vrouwen kunnen krijgen in de patriarchale samenleving. De moeder die op zolder is opgesloten, is dus méér dan de klassieke representatie van de ‘Madwoman’. Ze is, net als de andere moederfiguren en dochters in het verhaal, een vrouw die onderdrukt werd door de patriarchale samenleving. In het verhaal worden de vrouwelijke personages (zowel de levende als de dode) immers als moeder of dochter gedefinieerd, alsof dit de enige mogelijke identiteit is voor vrouwen. Toch doorbreekt Haasse de traditionele verwachtingen die we van het moederschap zouden kunnen hebben. Ik heb eerder opgemerkt dat de moeders in haar verhalen hun kinderen vaak in de steek laten om hun eigen roeping, hun innerlijke ‘daimoon’ te volgen. In ‘Caulder Hall’ wordt de archaische Victoriaanse voorstelling van de ‘goede moeder’ inderdaad gesubverteerd. Hoewel het verhaal zich in Schotland afspeelt, wordt het in Nederland, in de naoorlogse context geschreven. In een volgend onderdeel zal blijken dat er in deze periode ook een soort cultus was van het gezinsleven, waarin de ontplooiing van het kind centraal moest staan en de moeder al haar ambities moest opgeven. Later kom ik hierop terug (zie pp. 78-81). Het verhaal zet hier de donkere kanten van de moederfiguur in de verf. Ze wil niet altijd het beste voor haar kind en haar verlangens zijn vaak in tegenspraak met de zelfontplooiing van haar dochter. Erger nog: de dochter blijft in haar schaduw leven, ook al is de moeder al jaren dood. De moeder blijft figuurlijk én letterlijk in haar geest rondspoken. Met andere woorden, Haasse toont in dit korte verhaal het monsterlijke keerzijde van de ‘Angel in the House’. Zelfs in de figuur van de moeder, die normaal gezien staat voor zorg en liefde, voltrekt zich het kwaad.

2.3 Het gotische huis

De prominente plaats van het gotische gebouw (een kasteel, een abdij of een landgoed) blijkt uit een groot aantal naar een specifiek gebouw vernoemde gotische romans (Andeweg 2011: 80). Vanaf de negentiende eeuw verscheen een nieuw subgenre van de zogenaamde ‘gothic novel’. Zoals vermeld in mijn tweede hoofdstuk, veranderde toen de gruwelruimte. De afschuwelijke gebeurtenissen die de personages beleven, voltrekken zich niet langer in een onbewoonbaar feodaal kasteel maar in het familiehuis zelf. Deze variant wordt ‘homely gothic’ genoemd en biedt de mogelijkheid om de gruwel binnen het burgerlijke gezin te situeren. Dat maakte het verhaal des te verschrikkelijker, juist omdat de personages uit de middenklasse die met het vreemde worden geconfronteerd dichterbij de lezers staan dan de aristocratische booswichten uit de achttiende-eeuwse romans (Buikema en Wesseling 2006: 43-44). Dat het huis vanaf dan het decor wordt van gotische verhalen, kan vooral verklaard worden door de Victoriaanse gedragscodes en maatschappij. Toen was het huis de kern van het burgerlijke leven waar de gasten ontvangen werden door de ‘Angel of the House’. De Victoriaanse vrouw hoorde thuis, binnenskamers, bij haar echtgenoot en kinderen. Ze wordt sociaal afgesloten en haar beweegruimte wordt beperkt tot een gebouw dat haar moet beschermen tegen de vijandige buitenwereld. Het gotische huis doorbreekt echter het idee van de vertrouwde schuilplaats die normaal gezien veiligheid garandeert. Hier wordt de scheiding tussen het publieke en het privé domein doorbroken: in het huis vinden misdaden plaats die des te erger zijn omdat ze gepleegd worden door ‘gewone’ mensen. Bij deze variant maakt het bovennatuurlijke plaats voor het gewone: de monsters niet zozeer fantastische wezens (bv. vampiers, spoken en levende doden) maar veeleer de projecties van de psychologische stoornissen van de hoofdpersonen op de buitenwereld. Zo strekt het zielsconflict zich tot de werkelijkheid. Het huis en de ogenschijnlijk ‘normale’ personages die daarin voorkomen, zijn vervormde spiegelbeelden van de innerlijke conflicten. Anders gezegd, de misdaden worden niet meer door ‘anderen’ gepleegd maar door de bewoners van het huis zelf. In deze verhalen geven de conflicten binnen de muren van het huis aanleiding tot onaards, monsterlijk gedrag.

Buikema en Wesseling (2006: 58) identificeren in de gotische vertellingen vier mogelijke betekenisragen waarvoor het huis metaforisch zou staan. Ten eerste is in het huis als het ware een hele familiegeschiedenis uitgekristalliseerd. Het is de plek waar familiegeheimen blijven doorwerken en de bewoners generatie op generatie achtervolgen. Het huis is ook een metafoor voor het menselijk bewustzijn: de onregelmatigheid van het

gebouw, de verborgen doorgangen en de zolderkamers doen denken aan de onderbelichte kanten van de psyche. Het kan daarnaast een zinnebeeld zijn voor het moederlichaam dat de bewoners tegen de buitenwereld beschermt, zoals kinderen in de moederbuik maar hen tegelijkertijd toch gevangen houdt. In deze paragraaf zal ik minder aandacht besteden aan deze metaforische betekenis, aangezien ik er al naar verwezen heb in mijn analyse van ‘Caulder Hall’. Ten slotte hebben de feministische lezingen van de ‘gothic novels’ erop gewezen dat de huizen meestal het eigendom zijn van mannen en dat ze bijgevolg de patriarchale cultuur belichamen, met de daaraan gekoppelde onderdrukking van de vrouwen. De in deze huizen opgesloten vrouwen moeten geheel voldoen aan hun rol van zorgzame echtgenote, moeder of gehoorzame dochter. Zo meteen zal duidelijk worden hoe het huis een dubbele rol kan vervullen: het gebouw kan het centrum zijn van de patriarchale geboden en verboden maar het kan zich samen met zijn ‘Angel in the House’ ook tegen de mannen keren. De vrouwen die een uitweg proberen te vinden in het gebouw waarin ze opgesloten zijn, proberen aan de sociale druk te ontsnappen. In de gotische verhalen worden ze ‘het oog van de storm, dat wilde en oncontroleerbare emoties oproept’ (Buikema en Wesseling 2006: 28): ze brengen verwoesting en chaos teweeg binnen de gevestigde orde van het huis.

2.3.1 Het huis als bewaarplaats van de familiegeschiedenis

In *Maanlicht* wemelt het van de huizen. Drie van de vier korte verhalen in de bundel spelen zich af in spookachtige huizen: een Amsterdams grachtenpand in het titelverhaal, een familiedomein in ‘Landschap in olieverf’ en een Schots gastenhuis in ‘Caulder Hall’ (de Groot 2012: 112). Het spookachtige huis is zonder twijfel het gotische decor *par excellence*, maar huizen hebben altijd al tot Haasses verbeelding gesproken. Ze zijn belangrijk voor haar geweest, hoewel de schrijfster ooit heeft verzucht dat ze geen echt familiehuus had, een ‘huis waar alle generaties bij elkaar komen, een huis waarvan je iedere hoek kent, waar de hele familie de zomer doorbrengt’ (Haasse in Dijkgraaf 2014: 302). In haar werk spelen huizen een belangrijke rol en ze zijn vaak het decor van de hoofdhandelingen. In deze plekken, die een grens tussen binnen- en buitenwereld moeten markeren, kunnen Haasses personages echter niet schuilen. Dat zien we onder andere in *De verborgen bron* (1950), een aan het begin van haar carrière geschreven novelle. Dit werk opent met een uitgebreide beschrijving van de afgelegen villa op het landgoed van de familie Breskel. Het huis oefent een betoverende aantrekkingskracht uit op de verteller, Jurjen Siebeling. Het bewaart ook het waarom van Elin Breskels verdwijning, een

familiegeheim dat ten grondslag ligt aan het koele, afstandelijke gedrag van Rina (Elins dochter en Jurjens vrouw). Ook in haar latere romans heeft Haasse een thrillerachtig karakter aan huizen toegekend, zoals in *De wegen der verbeelding* (1983). In dit eerder vermelde werk ontdekken de hoofdpersonen in een soort van tuinhuis het lijk van de eigenares van het vakantiehuis waarin ze de zomer doorbrengen. Met andere woorden, het huis is in Haasses werk bron van onrust en dat verklaart Dijkgraaf door de traumatiserende periode die de schrijfster in haar kindertijd heeft gekend. We hebben al gezien dat de zevenjarige Hella tijdelijk gescheiden werd van haar ouders. Als ze niet op het kinderpension aanwezig was, logeerde ze bij haar grootouders, waar in een appartement ingericht op de zolderverdieping ook een geesteszieke vrouw woonde. Een échte ‘Madwoman in the Attic’, dus. Dijkgraaf (2014: 304) suggereert dat het trauma veroorzaakt door deze onveilige plek naar boven zou zijn gekomen in haar fictie. Deze herinneringen zouden de bron kunnen zijn van Haasses latere literaire angstvisioenen. Dijkgraaf (2014: 304) is ervan overtuigd dat de verontrustende verhalen in *Maanlicht* daar hun oorsprong vinden. Niet toevallig dus wordt Hella S. Haasse door Buikema en Wesseling (2006) voorgesteld als een Nederlandse representant van de ‘homely gothic’.

Het ongemakkelijke gevoel dat het verleden niet volledig voorbij is, vinden we terug in de huizen van *Maanlicht*. Het huis waar de handeling plaatsvindt, bevindt zich altijd ‘in een raadselachtige schemerzone tussen verleden en heden, verlaten en bewoond, bezielde en onbezielde’ (Buikema en Wesseling 2006: 7). In deze verhalen is er sprake van vrij oude gebouwen. Normaal gezien is het woonhuis een symbool voor cultuur en beschaving, de ruimte waarin alle vormen van barbarij afwezig zijn. Maar hier vervaagt het terugkeren van geesten de grenzen tussen heden en verleden, de doden en de levenden.

In ‘Maanlicht’ wordt de hoofdpersoon naar de bouwperiode van het grachtenpand gekatapulteerd. Niet toevallig is het huis op de Keizersgracht eigendom van een kunsthistoricus, anders gezegd, een deskundige van het verleden. Het is een hoog gebouw van drie verdiepingen en het lijkt niet onmiddellijk duidelijk hoeveel kamers het huis telt, een veel voorkomende karakteristiek van gotische huizen volgens Buikema en Wesseling (2014: 7). Als de hoofdpersoon het huis binnentreedt, ruikt hij de geur van oude huizen. Wanneer hij het elektrische licht aandoet, ontdekt hij een interieur dat door de eeuwen heen maar weinig veranderd lijkt: een zestiende-eeuwse kast in de brede marmeren gang, voorwerpen in rood koper, een oude kerkbank en inderdaad oude portretten. Het huis lijkt in eerste instantie onbewoond, hoewel de man geleidelijk het gevoel krijgt dat hij bespied wordt door de meubels: de vazen van Delfts blauw, de klok... Elk meubelstuk

lijkt bezielde en om zijn angst te lachen. Later in het verhaal wordt de hoofdpersoon letterlijk naar het verleden overgeheveld. In de zestiende-eeuwse versie van het huis met zijn nu met kaarsen verlichte kamers komt de verteller een dreigende hazewind tegen. Eerder had de man een geheimzinnige ruimte ontdekt toen hij het huis voor het eerst bezocht: een systeem dat de keuken met een onderaardse ruimte verbindt. Zoals we al zagen, ontdekt hij in de zestiende-eeuwse versie van het huis dat dit geen huislift is, maar een soort put die in verbinding staat met een ondergrondse zijarm van de gracht. Nadat hij de hond heeft gedood, is het precies in deze plek dat hij het lijk van het beest verstoppt. Dit motief vinden we terug in veel gotische vertellingen. De geheime kamer die dode lichamen bevat, is voor Buikema en Wesseling (2014: 20) een variant van het sprookje *Blauwbaard*.

In ‘Maanlicht’ wordt deze ruimte verdubbeld. Er is immers een andere afgesloten ruimte die een lijk bevat: de kamer op de derde verdieping. In het verhaal verschaft de man zich toegang tot de kamer waardoor hij zo geïntrigeerd was, net als de jonge echtgenote van Blauwbaard die zich afvraagt wat haar man in een afgesloten kamer verbergt. Daar ziet hij zijn gestorven evenbeeld op een zestiende-eeuws bed liggen. Kortom, het Amsterdamse grachtenpand lijkt een plek van regressie te zijn en de onheilspellende sfeer heeft wellicht een moordzuchtige drift in de hoofdpersoon losgemaakt.

Het is niet toevallig dat de spookachtige wezens altijd verschijnen wanneer op de een of andere manier de oorspronkelijke eigenaars van het familiehuis worden opgewekt. Gotische verhalen zijn familie verhalen: de plot is volgens Williams ‘determined – indeed “overdetermined” – by the rules of the family’ (1995: 22). Het huis is uiteraard de plek waar zo’n verhaal zich moet afspelen. Het woord zelf verwijst zowel naar het concrete gebouw als naar de familielijn (denk aan de adellijke families) (Williams 1995: 45). In ‘Landschap in olieverf’ is het thema niet zozeer de terugkeer naar een vorm van primitieve barbarij maar heeft het veeleer te maken met de familiegeheimen en de misdaden of het slechte karakter van de stamouder waarvoor zijn afstammelingen de prijs moeten betalen. Caspar, die thuiskomt na zijn huwelijksreis met Eunice, heeft waarschijnlijk een familievloek over zich afgeroepen. Zijn jonge echtgenote valt in de ban van het vervloekte portret van zijn stamvader en wekt daardoor bovennatuurlijke krachten op waardoor de donkere kanten van de familiegeschiedenis zich weer kunnen doen gelden. Aan het einde van het verhaal wordt ze letterlijk de gevangene van het schilderij en naar de tijd van Caspars stamvader gekatapulteerd. De plot is dus typisch

gotisch omdat de problematiek rechtstreeks verband lijkt te houden met overgeërfde landgoederen.

In ‘Caulder Hall’ wordt de geest van Miss Caulders moeder opgeroepen door een vreemdelinge die in het huis komt logeren. Ik heb in het vorige deel aangetoond dat Miss Caulders moeder een passie had voor ‘gebroken’ en getraumatiseerde mensen, die ze constant wilde helpen. We kunnen veronderstellen dat Miss Caulder besloot om verminkte soldaten thuis te nemen, mede omdat ze met deze gasten haar moeder bij zich hoopte te houden, ook al was ze dood. Ze wilde, zoals reeds gezegd, door een exemplarisch gedrag de aandacht en goedkeuring van haar moeder krijgen. Het is echter de hoofdpersoon van het korte verhaal die daarin slaagt, een veertigjarige vrouw aan wie op het eerste gezicht niets abnormaals te merken is. Er moet dus altijd een ‘sleutel’ zijn om de deuren van de afgesloten kamers te openen en de geesten uit het verleden vrij te laten. Miss Caulder heeft wellicht nooit de kans gekregen om de zachte geluiden van de geest van haar moeder te horen. Hoewel ze het vreemde niet hoogstpersoonlijk heeft ervaren, weet ze door haar gasten dat haar moeder nog aanwezig is in het huis. Ze speelt in dit verhaal de rol van de gekwelde die door een dode achtervolgd wordt, hoewel ze er nooit direct mee geconfronteerd wordt. Dat zien we omdat ze zich niet kan bevrijden van het gevoel dat ze nog bespied wordt door haar moeder.

2.3.2 Het huis dat tot zelfkennis leidt

Ik heb meermaals verwezen naar het belang van de psychologie in de gotische vertellingen. Het is dus niet verbazend dat het decor waarin deze verhalen zich afspelen weerspiegelingen zijn van de innerlijke wereld van de personages. Zoals de monsters die eigenlijk van binnenuit komen, is het gotische huis de belichaming van de menselijke psyche. Dijkgraaf (2014: 247) merkt dat op in haar analyse van ‘Maanlicht’, waarin het huis als een persoon wordt beschreven: ‘Het huis stond stil, afwachtend, het bekeek me belangstellend maar passief’ (Haasse 2012: 35). Williams (1995: 247) verwijst in haar werk naar deze basismetaphoor van de mens als een huis die ook door Freud is bestudeerd. In dit psychische gebouw is men geen baas in eigen huis: er zijn altijd verborgen kamers die al lang vergeten of afgesloten zijn. Gaston Bachelard heeft een vergelijkbare benadering van het huis en merkt op dat het gebouw onze herinneringen bewaart:

Non seulement nos souvenirs, mais nos oublis sont « logés ». Notre inconscient est « logé ». Notre âme est une demeure. Et en nous souvenant, des « maisons », des « chambres »,

nous apprenons à « demeurer » en nous-mêmes. [...] elles [de huizen] sont en nous autant que nous sommes en elles. (Bachelard 1961: 28)

Als het verleden opgerakeld moet worden en de angsten van het onbewuste naar de oppervlakte gebracht, moet dat in een woonhuis gebeuren. Bachelard identificeert de kelder en andere souterrains als de plekken waar onderaardse krachten overleven (1961: 45). Deze donkere ruimtes zijn de ergste, omdat het daglicht daar nooit kan komen om de aanwezige angsten via de rede van de buitenwereld te rationaliseren.

In de analyse van het grachtenpand in ‘Maanlicht’ hebben we een dergelijke onderaardse macabere plek al besproken. Wanneer de verteller het vloerluik van de ondergrondse put optilt, vraagt hij zich af of hij in deze plek de gelegenheid heeft om samen met het hondenlijk ‘alles te laten verdwijnen wat [hij] vergeten wilde’ (Haasse 2012: 51). Als de huizen symbolen voor de menselijke psyche zijn, kunnen we zeggen dat de personages die deze gebouwen betreden de verborgen kamers en hoeken van hun eigen innerlijk openen en binnengaan.

Zoals de verteller van ‘Een verhaal’ die het gevoel heeft dat hij de vreemde man als zijn eigen beeld kent, zo ontmoeten de hoofdpersonen van de andere korte verhalen ook hun spiegelbeeld. In ‘Maanlicht’ vindt de ik-verteller zijn gestorven zelf in de mysterieuze kamer terwijl in het derde verhaal van de bundel Eunice misleid wordt door de sterke gelijkenis tussen haar echtgenoot en de man op een geschilderd portret. Zoals we reeds hebben gezien, is de dubbelganger een vaak voorkomend motief in de gotische vertellingen, waarin de zogenaamde ‘otherness’ (of het ‘anders-zijn’) wordt uitgebeeld (Williams 1995: 18). Het ‘anders-zijn’ komt soms tot uiting in de gedaante van een kwaadaardig alter ego. Steevast lijken de personages onzeker over de identiteit van dit alter ego: ze twijfelen of ze nu inderdaad met niemand anders dan zichzelf geconfronteerd werden. De verteller van ‘Een verhaal’ merkt bijvoorbeeld onmiddellijk op dat zijn verleider sterk op hem lijkt, maar ‘rationaliseert’ deze confrontatie door te zeggen dat hij zijn ‘metgezel’ (Haasse 2012: 16) is, ‘de ander’ (Haasse 2012: 23) die hem bij de arm grijpt en naar een louche plek begeleidt. Ook Eunice wil misschien haar schuldgevoel het zwijgen opleggen, met name wanneer ze zich er aanvankelijk van overtuigt dat de man op het schilderij Caspar is. Het is niet altijd duidelijk dat de ontmoeting met een ‘kopie’ een confrontatie met het eigen ik is of met de diepste onderdrukte verlangens.

Williams (1995: 245) legt in haar werk Freuds metafoer uit door te zeggen dat, net zoals in het sprookje van Blauwbaard, de geheimen van de verborgen kamers onderdrukte verlangens of driften zijn (die dus ook te maken hebben met seksualiteit en

geweld). We kunnen het motief van de dubbelganger in de verhalen van Hella S. Haasse ook verklaren door de conflictueuze verstandhouding die men met zichzelf kan hebben. Dit lijkt duidelijk in ‘Een verhaal’, waarin de intellectuele man plots machteloosheid ervaart en zin heeft in (laag) amusement. De satanische verleider illustreert misschien zijn nood om een andere persoonlijkheid in zichzelf te vinden die hem doet ontsnappen aan de dagelijkse sleur. In ‘Maanlicht’ voelt de hoofdpersoon zich ook gespleten en vanaf het moment dat hij de rol moet overnemen van het baasje van een hazewind uit de zestiende eeuw, wordt hij door een moordzuchtige drift overvallen. We kunnen veronderstellen dat het portret waartoe Eunice zich onmiddellijk aangetrokken voelt een verwijzing is naar een onderdrukte hartstocht en haar eigen seksualiteit als vrouw. Haasses verhalen zijn nooit expliciet erotisch maar hier lijkt het er sterk op dat Eunice nu pas bevrediging vindt, bij de man op het portret die haar ‘boeit’: haar dromen over het schilderij vertonen haar een hele reeks romantische clichés zoals rode rozen, een tempel van Diana... Haar vrouwelijke passie, geknecht door de maatschappelijke conventies en haar huwelijk met Caspar, lijkt in deze kamer vrij te kunnen breken. Daar kan Eunice haar ‘onbedwingba[re] verlangen’ (Haasse 2012: 78) vervullen. Kortom, de geheime kamers in *Maanlicht* houden de onderdrukte verlangens en driften van de personages verborgen maar kunnen geopend en bezocht worden. Dat past goed bij de tweede betekenis van het ‘Unheimliche’ van Freud, namelijk het feit dat wat verborgen is en in duister gehuld plots in het licht wordt gebracht.

De innerlijke labiliteit en de stoornissen van de personages worden waarschijnlijk door externe factoren gevoed. Ik heb eerder vermeld dat het vruchtbaar kan zijn om de korte verhalen van *Maanlicht* te lezen in het licht van de maatschappelijke context van toen, in het bijzonder de sociale transformaties die in Nederland plaatsvonden in de naoorlogse periode. Het kwaadaardige alter ego en het plotseling opduiken van driften (waar de hoofdpersoon vóór de gruwelijke ervaring zich zelfs niet bewust van was) kunnen symptomatisch zijn voor maatschappelijk bepaalde onzekerheden. Het is niet onbelangrijk dat deze verhalen, waarin de handeling zich in een gotisch huis afspeelt, kort na de Tweede Wereldoorlog geschreven werden. Men kan in deze vertellingen een burgerlijke moraal terugvinden die zich in deze periode ontwikkelde: de hoop van de wederopbouw leidde tot een versterking van de cultus van huiselijk geluk die nog veel in gemeen had met de eerder besproken bourgeoisiecultuur van de Victoriaanse tijd. Omdat ze tot het gotische genre behoren, doorbreken de korte verhalen van Haasse de taboes

waarvoor in het algemene optimisme van de jaren vijftig geen plaats was binnen het (familie)huis.

2.3.3 Het patriarchale huis en ‘Marital Gothic’

De hierboven vermelde burgerlijke moraal bood een geschikte bodem voor de bloei van de zogenaamde ‘homely gothic’. Aangezien de cultus van het huiselijke leven gebaseerd was op de westerse patriarchale cultuur, werd het samenleven in de gotische huizen rond een mannelijke (vader)figuur georganiseerd. In deze huizen heersten de aan het patriarchaat gerelateerde regels die de plaats van de vrouwen bepaalden. In mijn analyse van ‘Caulder Hall’ heb ik al vermeld dat de vrouwen in dit verhaal gedefinieerd lijken te zijn door hun rol van moeder of dochter. De vrouw wordt deze rollen en die van echtgenote toegeschreven in het naoorlogse geïdealiseerde beeld van het gezinsleven, iets wat geïnterpreteerd kan worden als een voortleven van de Victoriaanse ‘Angel in the House’ en andere oude culturele idealen. De vrouw des huizes krijgt in dit ideaal een centrale rol in de instandhouding van de familie, ze lijkt de steenhoek ervan te zijn (Buikema en Wesseling 2006: 45). Daarom liggen in de literatuur de vrouwen die aan deze centrale rol niet willen vervullen aan de basis van de verwoestingen en mislukkingen van hun familie: ze zijn het ‘oog van de storm’ (Buikema en Wesseling 2006: 28). Voor de vrouwen die een vorm van bevrediging vinden buiten de voor hen geplande functies bestaat geen gelukkig einde. Hiermee wordt het ambivalente karakter duidelijk van de gotische verhalen die ik aan de hand van het werk van Kilgour (1995) heb uitgelegd (zie p. 26). Ze kunnen een sociale kritiek vormen op de gevestigde orde, hier het westerse patriarchaat, maar tegelijkertijd komen er personages in voor die deze orde tevergeefs proberen doorbreken en alleen maar chaos en verwoesting brengen.

Varianten van het sprookje *Blauwbaard* bevestigen volgens Williams (1995: 105) de slechte trekken die in de patriarchale cultuur aan vrouwen worden toegekend: de vrouw in deze verhalen is ‘curious, inconsistent, disobedient, weak, and that [haar natuur] places her in a situation where those qualities will lead her into danger’ (Williams 1995: 105). Caspars familielandgoed is zoals het kasteel van Blauwbaard de enige ruimte waarin de echtgenote vrij kan bewegen. In *Blauwbaard* overschrijdt de vrouw deze beperkte beweegruiimte als ze de verboden kamer betreden. Ze ontdekt op dit moment de lijken van andere vermoorden vrouwen. De overschrijding van haar toebedeelde plaats moet ze met haar leven bekopen (Buikema en Wesseling 2006: 21). Eunice wordt in zekere zin door hetzelfde trieste lot getroffen wanneer ze de kamer bezoekt waar het vervloekte

portret zich bevindt. Zoals we net hebben aangetoond, kunnen we deze kamer interpreteren als een metafoor voor Eunices zucht naar een meer kennis en inzicht in haar eigen verlangens en seksualiteit. We zouden kunnen zeggen dat ook zij niet voldoet aan de verwachtingen die bestaan bij de rol van een echtgenote en schoondochter.

De conservatieve orde van het huis biedt nauwelijks ruimte voor haar streven naar verandering en vooruitgang. De volgende uitspraak over het interieur laat dit mooi zien: ‘Eunice wachtte, over Caspars schouder heen zag zij in het blauwige licht dat de kamer vulde de logge vormen van de slaapkamermeubels, die zij lelijk vond (zij wist nu al dat zij voor iedere verandering zou moeten vechten)’ (Haasse 2012: 65). Haar fantasieën over het schilderij en haar nachtelijke tocht in het park en het bos zijn eigenlijk pogingen om aan het huiselijke leven te ontsnappen.

Wat opgemerkt dient te worden, is dat de protagoniste van ‘Landschap in olieverf’ een pasgetrouwde vrouw is. Het huwelijk heeft in de gotische vertellingen altijd een belangrijke symbolische waarde gehad. Gilbert en Gubar (2000) hebben in hun feministische analyses het motief van de ‘Madwoman in the Attic’ geïntroduceerd, de vrouw die zoals Bertha Mason in *Jane Eyre* na het huwelijk haar mentale stabiliteit verliest. Gotische verhalen waarin de gehele verhaallijn rond het huwelijk wordt gesitueerd, noemt Michelle Massé ‘Marital Gothic’. In dit subgenre komt de protagoniste tot de volgende conclusie: ‘the marriage that she thought would give her voice [...] movement [...] and not just a room of her own but a house proves to have none of these attributes’ (Massé in Mitchell 2018: 58). Het huwelijk is ook bij Haasse een frequent terugkerend thema, aldus Dijkgraaf (2014: 18). De huwelijkspartners kunnen in haar verhalen nooit optimaal bloeien in de huiselijke context. Haasse biedt meestal een zeer negatieve kijk op het huwelijk en beschrijft relaties die aan het desintegreren zijn. In de man-vrouwverhouding die ze voorstelt, bestaat een gebrek aan intimiteit, communicatie en kennis van de ander. Iedere poging om de ander te begrijpen, leidt naar een groter mistverstand. Het tragische lot dat de echtparen ondergaan, is vooral te wijten aan het feit dat de getrouwde vrouwen zich onvervuld voelen.

In haar queeste voor de eigen identiteit realiseert de vrouw zich dat ze geen bevrediging binnen het huwelijksleven kan vinden en ze wordt teleurgesteld door de beperkte rol die haar wordt toegekend. Deze bewustwording vinden we terug in ‘Landschap in olieverf’, na de huwelijksreis. Al de eerste nacht die ze in het familiehuis doorbrengen, heeft Eunice de hoop opgegeven dat het huwelijksleven haar tot ontplooiing zal brengen:

Met een zucht schoof ook zij op háár plaats in het bed, maar zij sliep niet. Het ritselen van de lakens als hij [Caspar] zich even bewoog en het geluid van zijn ademhaling vervulden haar plotseling met een gevoel van benauwende machteloosheid. De eerste nacht in het huis waar zij voortaan zou wonen. Het leek alsof de huwelijksreis – toch al korter van duur dan voorzien – nooit was geweest. (Haasse 2012: 65)

Eunice lijkt Caspar te hebben getrouwd zonder veel over hem en zijn familie te weten. Dit schema vinden we terug in andere romans van de zogenaamde ‘Marital Gothic’, zoals bijvoorbeeld Daphne du Mauriers *Rebecca* (1938). De jonge heldin trouwt kort na hun ontmoeting met een aantrekkelijke onbekende en ontdekt pas later de plek waar hij leeft met de bijbehorende familiegeschiedenis.

Men vindt in ‘Landschap in olieverf’ een andere vrouwelijke figuur. Caspars moeder is de vrouw des huizes en de belichaming van de vrouwen die hun rol van echtgenote en moeder goed vervullen. Eunice denkt bijvoorbeeld dat haar schoonmoeder haar verwijt dat ze niet goed voor haar zoon kan zorgen. Deze vrouw lijkt ervan bewust te zijn dat er iets vreemds aan de hand is wanneer ze Eunice meermaals terugvindt in de kamer waar het schilderij hangt. Ze sluit later de deur ervan en smeekt haar schoondochter aan haar echtgenoot te denken. In zekere zin weet ze wat de kamer verbergt en wat Eunice ervaart. De dokter die een paar dagen later langskomt om Caspar te ausculteren, spreekt waarschijnlijk over het huwelijksleven van Caspar en Eunice als hij zegt dat ‘het moeilijk [is] voor een jonge vrouw’ (Haasse 2012: 73). De schoonmoeder spreekt dit met kracht tegen: ‘Dat is het niet. – Het is geen slecht huwelijk’ (Haasse 2012: 73). Ze weet anders gezegd dat de vrouwen wél aan de gevestigde orde kunnen proberen te ontsnappen, maar dat dit alleen maar chaos binnen het huis brengt. Het einde van het verhaal biedt geen bevrijdende apotheose voor Eunice. Ze kiest voor het einde van haar huwelijk op het moment dat ze de man op het portret bereikt in haar fantasieën, maar als gevolg daarvan vermoordt ze Caspar. Ze wordt door de man op het portret letterlijk opgesloten, met andere woorden, ze ‘bevrijdt zich’ van een man om in de ban van een andere te vallen.

Het thema van zelfontplooiing dat centraal staat in het werk van Hella S. Haasse krijgt hier dus een geëngageerde dimensie. Ik heb al gezegd dat Haasse altijd genuanceerd probeerde te blijven en dat ze nooit de vrouwenbewegingen omarmde, hoewel ze zich grondig verdiepte in de situatie van ‘de gehuwde, de onvervulde, de creatieve, de zoekende vrouw’ (Dijkgraaf 2014: 18). In hun queeste naar een eigen identiteit worden de vrouwen steeds in kooien opgesloten, een veel voorkomend motief in Haasses werk: Eunice wordt in een schilderij opgesloten, terwijl Elin Breskel in *De ingewijden* (1957) zegt dat het familiehuis voor haar een gouden kooi was, een plek waar ze ‘als een

gevangene in een mooi governist schilderij [leefde]' (Haasse in Dijkgraaf 2014: 296). In *De Meester van de neerdaling* worden de vrouwen die inzicht in de buitenwereld proberen te krijgen ook voor gek verklaard of in een kooi gevangen.

Indien we de laatste vertellingen van *Maanlicht* als een sociaal commentaar lezen, blijkt dat de gotische wereld een alternatieve kijk biedt op de burgerlijke moraal van de naoorlogse maatschappij, vooral wat de positie van de vrouw betreft. De toenmalige cultus van het gezinsleven wordt in Haasses verhaal gesubverteerd: de taboes worden aan het licht gebracht en er gebeuren allerlei angstervaringen binnen de muren van het vertrouwde huis. Buikema en Wesseling spreken van een 'verdeskundigisering' van het huwelijks- en gezinsleven (2006: 57). Onder de impuls van de zogenaamde 'Utrechtse school' verspreidde zich een nieuwe fenomenologische benadering binnen de pedagogische wetenschappen. Tot de kern van de gepropageerde opvoedingspraktijken behoren de individuele vrijheid en zelfontplooiing. Deze stroming ontstond volgens Buikema en Wesseling (2006: 57) als reactie op de te strenge opvoedpraktijken en het kerkelijke dogmatisme. De woning werd de plek van het harmonieuze samenwonen waarin het kind gelukkig moest zijn. Deze ideeën fungeerden volgens Buikema en Wesseling (2006: 98) als reclameboodschap voor een ideaal gezinsleven waarin er geen conflict mocht zijn tussen de verlangens van het kind en die van de moeder. Wat het kind vreugde gaf, moest ook de moeder gelukkig maken. Volgens de twee auteurs, was het probleem met deze hedonistische opvoedingsmoraal dat de echtgenotes en moeders al hun ambities en wensen moesten verdoven. Net zoals het werk van collega-auteurs, zouden Haasses vertellingen uit *Maanlicht* als alternatieve verhalen kunnen dienen ten opzichte van dit gedwongen ideaal van het huiselijk geluk. Noch het huis, noch de kinderen of de echtgenoot bieden in haar verhalen de nodige ruimte voor de zelfontplooiing van de vrouwelijke personages. Tragisch genoeg brengt het doorbreken van de conventionele orde alleen maar onheil: ze worden als slechte moeders gezien of vervallen in waanzin.

Conclusie

In deze scriptie heb ik geprobeerd enkele gotische elementen in het werk van Haasse aan het licht te brengen. Hiermee wordt duidelijk vertoond dat de traditie van de ‘gothic novel’ nog altijd voortleeft in de Nederlandse literatuur van de twintigste eeuw. Zoals we het gezien hebben, gebruikt Hella S. Haasse allerlei details ontleend aan de gotische literatuur maar ook aan oudere gruwelverhalen (sagen, mythen, oude vormen van bijgeloof...) om in haar verhalen het angstaanjagende gestalte te geven. Ook interessant is wat deze gotische lezing van *Maanlicht* ons kan laten zien. Het is wellicht niet zo toevallig dat de interesse voor gotische verhalen groeide in Nederland in de naoorlogse periode. Een van mijn onderliggende vragen was of deze korte verhalen in een zekere zin cultuurkritisch zijn en dus bij de traditie van de ‘gothic novel’ aansluiten in termen van sociaal commentaar.

In het tweede hoofdstuk van dit onderzoek hebben we gezien dat de traditie van de ‘gothic novel’ in de achttiende eeuw is ontstaan als reactie op de te eng begrepen rationalistische stroming van de Verlichting. Ik heb opgemerkt dat veel literatuurwetenschappers een verband hebben gelegd tussen het succes van deze literatuuropvatting en de socio-culturele context destijds: het was immers het begin van de industrialisering en een periode van diepgaande maatschappelijke, culturele en intellectuele veranderingen. Deze verhalen zijn populair gebleven in de negentiende en twintigste eeuw en hebben altijd op de (donkere) keerzijde van de modernisering gewezen en gevoelens van onveiligheid in een sterk veranderende maatschappij. Door middel van bovennatuurlijke en onverklaarbare verschijnselen, geven de gotische romans uiting aan de meest gevreesde elementen van een maatschappij. Vanaf het ontstaan van het genre zat er dus een maatschappelijke boodschap in de kern van deze verhalen, of ten minste een waarschuwing voor de lezers: de confrontatie met elementen uit het verleden die we liever begraven laten, is onvermijdelijk.

In dit hoofdstuk heb ik daarnaast de bijzondere positie van Nederland in de context van de Europese gotische literatuur uitgelegd. De Engelse ‘gothic rage’ vond navolging in de rest van Europa maar bleef lang afwezig in Nederland. Na de Tweede Wereldoorlog nam de tendens toe met onder andere de donkere en geheimzinnige vertellingen van Hella S. Haasse. Deze plotselinge nood aan gotische verhalen kunnen we ook proberen te verklaren. Het was immers in deze periode dat de Nederlanders zonder geweld een consensus hebben bereikt met betrekking tot vrouwenemancipatie, de seksuele revolutie

en homoseksuele bewegingen. Het is moeilijk te geloven dat het moderne streven naar zelfontplooiing en emancipatie alle oude geloven, tradities en conventies heeft weggejaagd. Misschien was Nederland niet zo tolerant als het zelf dacht. De gotische wereld bood een alternatieve kijk op de maatschappij en we zouden kunnen veronderstellen dat de Nederlandse gotische vertellingen een waarschuwend functie hadden: ze brachten de archaische elementen aan het licht die normaal gezien hun plaats niet meer hadden in het zogenaamde ‘gidsland’.

In het derde hoofdstuk bespreek ik het ontstaan van deze bundel. Hoewel deze in 2012 werd gepubliceerd, werden de meeste korte verhalen in de naoorlogse periode geschreven. Dat is volgens mij niet onbelangrijk en ik vind het vruchtbaar om deze korte verhalen van *Maanlicht* tegen deze achtergrond te lezen. De destabiliserende gebeurtenissen, zoals beschreven in de samenvattingen van de korte verhalen, vinden niet plaats in een ver verleden: Haasse bracht het gruwelijke dichterbij het dagelijkse leven van de Nederlandse lezers. Het bovennatuurlijke huist zich ook op in Amsterdamse grachtenpanden, in typische cabarets van de grote Nederlandse steden, en zelfs in familieportretten. Deze onverklaarbare verschijnselen kunnen dus symptomatisch zijn voor maatschappelijk bepaalde onzekerheden.

Ik dacht dat ik in de korte verhalen van Hella S. Haasse duidelijke bewijzen zou vinden voor het ontstaan van een zekere innerlijke tegenstrijdigheid die zou samenhangen met de context van de wederopbouw. Sporen van mogelijke innerlijke stoornissen heb ik eerst gezocht binnen het conflict tussen ratio en verbeelding dat typisch is voor gotische vertellingen. Het eerste onderdeel van mijn gedetailleerde studie van de bundel kan samengevat worden door het citaat dat op een ets van Fransisco de Goya staat: ‘De slaap van de rede brengt monsters voort’. In het alledaagse leven van de Nederlandse hoofdpersonen in de korte verhalen van *Maanlicht* is er ook plaats voor het irrationele. Hun rede wordt ook symbolisch te ruste gelegd en de grens tussen het verstand en de waanzin is zeer dun. Het bovennatuurlijke verschijnt in deze verhalen op het moment wanneer de personages niet in staat zijn om hun gedachten te ordenen.

De natuur krijgt in *Maanlicht* tegelijkertijd een bedreigend en verleidelijk karakter dat sterke emoties opwekt bij de personages. De hoofdpersonen worden door de volle maan beïnvloed maar ook door de wilde, ongetemde natuur. Vooral de vrouwen van Haasses verhalen lijken een sterke band met de natuur te hebben. Mijns inziens hebben de landschapsbeschrijvingen eerder te maken met de positie van de vrouw in deze (patriarchale) maatschappij.

Door mijn hele werk wordt gesuggereerd dat wat de hoofdpersonen van de korte verhalen van *Maanlicht* beleven zich misschien in hun hoofd afspeelt. De bovennatuurlijke verschijnselen zouden dan beelden kunnen zijn uit de donkere kanten van de psyche die uit een innerlijke behoefte voortkomen. Zo strekt het zielsconflict zich uit tot de werkelijkheid. Ik vond het belangrijk om de symboliek van de motieven van deze vertellingen nader te bekijken. Het motief van het monster dat veel voorkomt in de traditie van de ‘gothic novels’ staat ook centraal in de korte verhalen van *Maanlicht*. Het is dan ook niet onmogelijk dat Haasse met behulp van deze bovennatuurlijke wezens uiting probeerde te geven aan de naoorlogse innerlijke angsten en obsessies. In het tweede onderdeel van mijn analyse leg ik uit hoe Haasse enkele traditionele monsters heeft toegepast op haar tijdperk en maatschappij. De monsterlijke figuren van *Maanlicht* zijn te vinden in het alledaagse en de misdaden worden door ogenschijnlijk ‘gewone’ mensen gepleegd. Zo verschijnt de duivel in de gedaante van een geheimzinnige drinkgezel wiens schuilplaats een vreemde tingeltangel is. Kerberos komt ook voor als de geest van een hazewind die in de zestiende eeuw met zijn rijke baas in een huis op de Keizersgracht leefde. Het monster vloeit ook samen met het beeld van de familieleden: een vervloekt portret lijkt sterk op de vertrouwde echtgenoot en de geest van de gestorven moeder blijft de levenden achtervolgen. Net zoals de geesten die op bepaalde plekken blijven rondspoken omdat ze een gewelddadige dood stierven, verschijnen de monsters niet zonder reden. Ze zouden een bewijs kunnen zijn van het feit dat men zich in deze periode psychologisch gesplitst voelde.

In het laatste onderdeel van mijn scriptie wordt de topos van het gotische huis behandeld. In drie van de vier korte verhalen zijn de monsterlijke figuren die optreden bewoners van het huis zelf. In haar werk is Haasse erin geslaagd om dit element, dat normaal gezien veiligheid garandeert, met een gevoel van angst te verbinden: in deze ruimtes kunnen haar personages niet schuilen. Haasses gotische huis is de plek bij uitstek waar de innerlijke tegenstrijdigheden tot uitdrukking komen. Het huis is de bewaarplaats van een lange (familie)geschiedenis en dus de plek waar de overblijfsels van het verleden steeds opduiken in verborgen kamers, op zolders of in kelders. Het is ook in deze donkere hoeken dat de personages met hun onderdrukte driften en verlangens geconfronteerd worden, aangezien het huis als metafoor kan fungeren voor het menselijk bewustzijn.

Ik ben van mening dat het gebruik van het huis als *locus terribilis* in de Nederlandse gotische vertellingen, ook verklaard kan worden doordat het centraal stond in de burgerlijke moraal van de naoorlogse periode. In die periode wordt de cultus van

huiselijk geluk versterkt, onder andere onder de impuls van nieuwe benaderingen binnen de psychologie en pedagogische wetenschappen. De woning moest de plek zijn van het harmonieuze samenwonen, waarin het kind zich optimaal kon ontplooien. Daardoor moesten nog veel vrouwen hun ambities en dromen opgeven, om hun rol van echtgenote of moeder te vervullen. Binnen de muren van het familiehuis heersten nog altijd de patriarchale regels die de plaats van de vrouwen bepaalden, iets wat ik in mijn werk in verband heb gebracht met het Victoriaanse ideaal van de vrouw als ‘Angel of the House’.

In het tweede hoofdstuk heb ik ook de inzichten van de zogenaamde ‘Female Gothic’ besproken. Het blijkt uit de feministische lezingen van gotische verhalen dat de schrijfsters van de achttiende en negentiende eeuw bepaalde codes gebruikten om huwelijkse gevangenschap en vrouwelijke seksualiteit te bespreken. Ik vroeg me af of dat ook het geval zou kunnen zijn in de korte verhalen van Hella S. Haasse. Door haar hele werk is het thema van de slechte moeder een leidend element en ze geeft meestal een zeer negatieve kijk op het huwelijk, zo ook in de twee laatste verhalen van *Maanlicht*. Ik heb in het laatste onderdeel van mijn werk aangetoond dat de vrouwelijke protagonisten van deze verhalen als kritiek gelezen kunnen worden op het westerse patriarchaat en het geïdealiseerde beeld van het huiselijk geluk.

Om Andewegs inzicht opnieuw te citeren, is de vraag niet alleen ‘wat het gotieke ís in hedendaagse literatuur, maar [ook] wat het doet’ (2012: 11). Samenvattend zijn er volgens mij wel sporen van een zekere cultuurkritiek in *Maanlicht*, maar die moeten genuanceerd worden. Het sociaal commentaar wordt in de vertellingen van *Maanlicht* niet zo duidelijk uitgedrukt en dat past goed bij Haasses karakter: ze had er met nadruk op gewezen dat ze apolitek wilde blijven en de feministische bewegingen niet wilde omarmen. Het is niet uitgesloten dat de gotische vertellingen een geschikt medium waren om op haar eigen manier sociaal geëngageerd te zijn: achter het masker van haar personages geeft ze haar eigen opinie over de positie van de vrouw en misschien ook over de burgerlijke moraal van deze (patriarchale) maatschappij. Toch behoorde ze niet tot de taboedoorbrekende auteurs van toen en ze dacht dat literatuur weinig impact kon hebben op wat er in de maatschappij gebeurde. Maar ook al kunnen we niet zeker zijn of het Haasses bedoeling was, deze gotische vertellingen laten zien dat sommige oude tradities en geloven nooit volledig weggejaagd zijn, hoewel ze hun plaats niet meer hebben in een moderne, liberale staat. In zo’n maatschappij kan men zich psychologisch gesplitst voelen en dit innerlijke conflict lijkt een geschikte bodem te zijn voor de bloei van monsters. Het kwaad kan de meest onverwachte plekken binnendringen en ons hart van angst doen

bonzen, zelfs in een periode waarin een hele natie optimistisch naar de toekomst wil kijken.

Bibliografie

Primaire literatuur

- Haasse, Hella S., *Zelfportret als legkaart*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1954.
- Haasse, Hella S., *De verborgen bron*. Tweede druk. Amsterdam: Querido, 1958.
- Haasse, Hella S., *Persoonsbewijs*. Brugge: Desclée de Brouwer, 1967.
- Haasse, Hella S., 'De "gothic novels" van Renate Dorrestein', in: *Lezen achter de letters*. Amsterdam: Querido, 2000, pp. 283-295.
- Haasse, Hella S., *Het tuinhuis*. Amsterdam: Querido, 2006.
- Haasse, Hella S., *De wegen der verbeelding*. Amsterdam: Rainbow Pockets, 2010.
- Haasse, Hella S., *Maanlicht*. Amsterdam: Querido, 2012.
- Haasse, Hella S., *De meester van de Neerdaling*. Amsterdam: Rainbow, 2015.

Secundaire literatuur

- Allen Woods, Barbara, 'The Devil in Dog Form', in: *Western Folklore* 13, nr. 4 (oktober 1954), pp. 229-235.
- Alofs, Hella, 'Leven en werk van Hella S. Haasse', in: *Bzzlletin* 10, nr. 91 (1981), pp. 3-26.
- Amelsvoort, Jesse van, 'Anxious about a Changing World: Twenty-First Century Low Countries Gothic Novels', in: *Dutch Crossing* 44, nr. 1 (2020), pp. 102-117.
- Anbeek, Ton. *Het donkere hart: Romantische obsessies in de moderne Nederlandstalige literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996.
- Andeweg, Agnes. *Griezelig gewoon: Gotieke verschijningen in Nederlandse romans, 1980-1995*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011.
- Andeweg, Agnes, 'How the Gothic Reared its Head in Dutch Literature', in: *Ilha Do Desterro* 62, nr. 1 (2012), pp. 127-152.
- Auwers, Fernand, *Schrijven of schieten: Interviews*. Antwerpen/Utrecht: Standaard Uitgeverij, 1969.
- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace*. Derde druk. Parijs : Les Presses universitaires de France, 1961.
- Bork, G.J. van, red., *Schrijvers en dichters: Dbnl biografieën project I*. Ongepubliceerd werk: 2004.
- Bos, Fokko, *De vreemde woorden: Verklarend woordenboek*. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1914.
- Bosch, Veerle Vanden, 'Leven in een labyrint', in: *De standaard*, 5 oktober 2012.
- Botting, Fred, *Gothic*. Tweede druk. London/New York: Routledge, 2014.

- Breejen, Maartje den, 'Haasses hang naar griezelen', in: *Opzij*, 1 november 2012.
- Brown, Marshall, 'A Philosophical View of the Gothic Novel', in: *Studies in Romanticism* 26, nr. 2 (1987), pp. 275-301.
- Buikema, Rosemarie, 'Maar, lieve mevrouw hij is leeg: De gotische vertelling in Hella S. Haasses *De Verborgen bron en Sleuteloog*', in: *Vooys* 21, nr. 3/4 (2003), pp. 189-195.
- Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling, 'De representatie van het moederschap in verlichte opvoedkunde en duistere gotiek: Een confrontatie tussen Benjamin Spock en Renate Dorrestein', in: *Spiegel der letteren* 42, nr. 2 (2000), pp. 156-175.
- Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling, *Het heilige huis: De gotieke vertelling in de Nederlandse literatuur*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.
- Buikema, Rosemarie en Lies Wesseling, 'Contesting consensus culture: The case of Dutch Gothic', in: *Journal of European Studies* 41, nr. 2 (2011), pp. 123-141.
- Cumps, Dorian, 'De bedrieglijke wegen der verbeelding', in: Hella S. Haasse: *Een doolhof van relaties*. Red. Lisa Kuitert en Mirjam Rotenstrisch. Amsterdam: De Bezige Bij, 2002, pp. 46-72.
- Dijkgraaf, Margot, *Spiegelbeeld en schaduwspel: Het oeuvre van Hella S. Haasse*. Amsterdam/Antwerpen: Em. Querido's Uitgeverij, 2014.
- Etty, Elsbeth, 'Jong in de ban van het mythische, in: *NRC handelsblad*, 28 september 2012.
- Frayling, Christopher, *Nightmare: The Birth of Horror*. Frome/London: Butler and Tanner Ltd, 1996.
- Freud, Sigmund, 'The "Uncanny"', in: James Stratchey (red.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 delen. London: The Hogarth Press, 1953-1974, deel 17, pp. 217-256.
- Geest, Dirk de en Hendrik van Gorp, 'Literary genres from a systemic-functionalist perspective', in: *European Journal of English Studies* 3, nr. 1 (1999), pp. 33-50.
- Gilbert, Sandra M. en Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Tweede druk. New Haven/London: Yale University Press, 2000.
- Gorp, Hendrik van, *De romantische griezelroman (Gothic novel): Een merkwaardig randverschijnsel in de literatuur*. Leuven: Garant, 1998.
- Gorp, Hendrik van e.a., *Lexicon van literaire termen*. Mechelen: Wolters Plantyn, 2007.
- Groot, Patricia de, 'Nawoord', in: Hella S. Haasse, *Maanlicht*. Amsterdam/Antwerpen: Querido, 2012, pp. 109-116.
- Heemskerk, Greetje, 'Korte bio-/bibliografie van Hella S. Haasse', in: Haarsma, Mariëtte e.a., *Ik maak kenbaar wat bestond: Leven en werk van Hella S. Haasse*. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij; Den Haag: Nederlands Letterkundig Museum en Documentatiecentrum, 1993, pp. 120-129.

- Heumakers, Arnold, 'Zij hield het hoofd koel', in: *NRC handelsblad*, 19 november 2004.
- Heumakers, Arnold e.a., red., *Een nieuwer firmament: Hella S. Haasse in tekst en context*. Amsterdam: Querido, 2006.
- Hume, Robert D., 'Gothic versus Romantic: A Revaluation of the Gothic Novel', in: *PMLA* 84, nr. 2 (1969), pp. 282-290.
- Kappers-den Hollander, Martien, 'Nachtmerrie en Ontwaken: De Engelstalige Vrouwenroman en de Gothische Traditie', in: *De Revisor* 8, nr. 5 (1981), pp. 40-51.
- Kilgour, Maggie, *The Rise of the Gothic Novel*. London/New York: Routledge, 1995.
- Ledoux, Ellen, 'Was There Ever a "Female Gothic"?', in: *Palgrave Communications* 3 (3 juni 2017). <<https://www.nature.com/articles/palcomms201742>> [24 maart 2020].
- Lipksi, Jakub, 'Moving Pictures: The Animated Portrait in *The Castle of Otranto* and the Post-Walpolean Gothic', in: *Image & Narrative* 18, nr. 3 (2017), pp. 64-79.
- Mertens, Anthony, *Retour Grenoble: Anthony Mertens in gesprek met Hella S. Haasse*. Amsterdam: Querido, 2003.
- Mitchell, Jane, 'Reclaiming the Monster: Abjection and Subjection in the Marital Gothic Novel', in: *Studies in Arts and Humanities* 4, nr. 1 (2018), pp. 54-72.
- Moers, Ellen, 'Female Gothic: The Monster's Mother', in: *New York Review of Books* 21, nr. 4 (1974), pp. 24-28.
- Muus, Dries, 'Roodgelakte nagels', in: *De tijd*, 1 oktober 2012.
- Ndalianis, Angela, *The Horror Sensorium: Media and the Senses*. Jefferson/London: Macfarland, 2012.
- Noske, Frits, 'Klank en sentiment: De functie van de muziek in de "Gothic novel"', in: *Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Afd. Letterkunde*, Nieuwe Reeks 43, nr. 5 (1980), pp. 107-122.
- Overmars, Karin, 'Hallucinerende spookwereld in grachtenpand', in: *Het parool*, 26 september 2012.
- Peters, Arjan, 'Dansend stof', in: *de Volkskrant*, 25 september 2012.
- Praz, Mario, 'Introductory Essay', in: Peter Fairclough (red.), *Three Gothic novels*. London: Penguin Books, 1968, pp. 7-34.
- Praz, Mario, *The Romantic Agony*. Vert. Angus Davidson. Tweede druk. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Quaile, Sheilagh, "'The black dog that worries you at home': The Black Dog Motif in Modern English Folklore and Literary Culture", in: *The Great Lakes Journal of Undergraduate History* 1, nr. 1 (2013), pp. 37-61.
- Rank, Otto, *The Double: A Psychoanalytic Study*. Vert. Harry Tucker Jr. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1971.

- Schut, Lies, 'Hang Haasse naar mystiek', in: *De telegraaf*, 5 oktober 2012.
- Speet, Fleur, 'Vingeroefeningen van een vakvrouw', in: *De morgen*, 29 september 2012.
- Storm, Erik van den, *De metamorfosen van de literaire dubbelganger*. Ongepubliceerde masterscriptie. Universiteit Gent, 2008.
- Truijens, Aleid, *Hella S. Haasse: Draden trekken door het labyrint*. Nijmegen: Sun; Antwerpen: Kritak, 1997.
- Verheij, Marie, 'Het mysterie achter het alledaagse', in: *Reformatorisch dagblad*, 9 februari 2013.
- Waanders, Liliane, 'Een genre onder de knie krijgen?', in: *Hanta* (12 oktober 2012). <<http://www.hanta.nl/hanta/2012/10/12/maanlicht-hella-s-haasse/>> [30 maart 2020].
- Wallace, Diana en Andrew Smith 'Introduction: Defining the Female Gothic', in: Wallace, Diana en Andrew Smith (red.), *The Female Gothic: New Directions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp.1-12.
- Warwick, Alexandra, 'Ghosts, Monsters and Spirits, 1840-1900', in: Glennis Byron en Dale Townshend (red.), *The Gothic World*. London/New York: Routledge, 2014, pp. 366-375.
- Welleck, René en Austin Warren. *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin, 1948.
- Wilcke, Mieke, 'Onheilspellende verhalen van Hella Haasse', in: *Nederlands dagblad*, 23 november 2012.
- Williams, Anne, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- Zonneveld, Peter van, 'Het landschap van de ziel: Hella S. Haasse en de Indische natuur', in: Nelleke Noordervliet en Hanna Stouten (red.), *Wisselend decor: Hommages aan Hella S. Haasse*. Amsterdam: Querido, 1998, pp. 79-82.

Andere geraadpleegde werken

- Bloom, Clive, 'Horror Fiction: In Search of a Definition', in: David Punter (red.), *A New Companion to the Gothic*, pp. 211-223.
- Cornwell, Neil, 'European Gothic', in: David Punter (red.), *A New Companion to the Gothic*, pp. 64-73.
- 'De Verlichting: Eeuw van de Rede (stroming)', in: *Historiek* (14 januari 2020). <<https://historiek.net/de-verlichting-stroming/79841/>> [15 maart 2020].
- Fitzgerald, Lauren, 'Female Gothic and the Institutionalisation of Gothic Studies', in: Wallace, Diana en Andrew Smith (red.), *The Female Gothic: New Directions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, pp.13-25.
- Ginsburg, Michal Peled, *Portrait Stories*. New York: Fordham University Press, 2015.

Massé, Michelle A., 'Psychoanalysis in the Gothic', in: David Punter (red.), *A New Companion to the Gothic*, pp. 307-320.

Schouten, Dennis, *Duivelse boeken: Twee eeuwen griezelliteratuur in de Lage Landen*. Den Haag: Stichting Bibliographia Neerlandica, 1997.

Wagner, Tamara, 'Gothic and the Victorian Home', in: Glennis Byron en Dale Townshend (red.), *The Gothic World*. London/New York: Routledge, 2014, pp. 110-120.