

‘Het gevoel als blinde leidsman’ Retoriek en cognitieve processen in Marcellus Emants’ *Een nagelaten bekentenis*

Lars Bernaerts, UGent

Samenvatting

De bijdrage onderzoekt het samenspel van retorische en cognitieve procedés in Marcellus Emants’ *Een nagelaten bekentenis* (1894). In welke mate is de autobiografische verteller van de roman betrouwbaar? In welke mate manipuleert hij als personage en als verteller het beeld dat anderen van hem hebben? Aan de hand van cognitieve narratologie en een close reading van enkele passages wil dit artikel aspecten van performatieve identiteitsvorming en narratieve onbetrouwbaarheid in de roman verhelderen.

Abstract

The article examines the interplay of rhetorical and cognitive procedures in Marcellus Emants’s *A Posthumous Confession* (1894). To what extent is the autobiographical narrator a reliable figure? To what extent does he (as a narrator and as a character) manipulate the image others have of him? Drawing upon cognitive narratology and close readings of particular passages, the article wishes to clarify aspects of performative identity-formation and narrative unreliability in the novel.

Email
lars.bernaerts@
ugent.be

In haar veelbesproken studie *Why we read fiction* (2006) vertrekt Lisa Zunshine van een schijnbaar triviale vraag om *Theory of Mind* (ToM) te introduceren in de literatuurstudie. ToM is het intuïtieve vermogen van mensen om zich voor te stellen wat anderen denken in een gegeven context. Zunshine haalt een vraag aan die lezers van Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* doorgaans onbewust beantwoorden: ‘Why did Peter Walsh tremble?’ (2006, p. 3). Niet zozeer het antwoord op die vraag interesseert Zunshine, wel het mechanisme dat verklaart waarom dat antwoord zo gemakkelijk gegeven kan worden: ‘how do we know that his “trembling” is to be accounted for by his excitement

at seeing his old love again after all these years and not, for instance, by his progressing Parkinson's disease?' (2006, p. 3).

Zunshine's vraag peilt naar de cognitieve activiteit van de lezer die de gebeurtenissen in de fictionele wereld tracht te begrijpen. Voor de beantwoording trekt ze de kaart van de cognitieve theorie. In het spoor van cognitief onderzoek ziet ze het lezen van fictie als een bevredigende cognitieve oefening, als een snelle test van onze adaptieve vaardigheden, en als een bijzondere uitdaging voor ons vermogen om gedachten te lezen. Wie literatuur leest, oefent zijn vaardigheid om bewustzijn (verlangens, gevoelens, intenties, motieven en overtuigingen) af te leiden uit onder andere handelingen, gedrag, gelaatsuitdrukkingen en uitspraken. Dat psychologische proces wordt attributie genoemd (zie Culpeper, 2001, p. 133-144 en Palmer, 2007). In het dagelijkse leven is het precies die vaardigheid die we voortdurend moeten gebruiken om in onze sociale en professionele omgeving te overleven. En dankzij die competentie weten we dus waarom Peter Walsh heeft.

In Marcellus Emants' naturalistische roman *Een nagelaten bekentenis* (1894) valt op hoe vaak de verteller dergelijke kwesties van attributie te berde brengt. In de literaire kritiek valt dan weer op hoe vaak de psychologische motieven in de roman bediscussieerd werd. Oversteegen's lektuur (1983) draaide om de psychologische motivatie, Marres counterde deze lektuur in 'Waarom vermoordde Willem Termeer zijn vrouw?' (1985). Anbeek (1994a en 1994b) concentreert zich veeleer op de retorische structuur. Door de artikelen van Oversteegen en Marres zou de roman vooral de reputatie kunnen krijgen van een psychologische roman, waardoor de filosofische dimensie onderbelicht blijft. Dat beeld wil ik bijstellen door de filosofische implicaties van psychologische processen en compositie duidelijker te tekenen.¹ Joosten alludeerde op Marres' tekst in de titel van zijn lektuur, 'Speurwerk vanaf het ziekbed of: waarom Willem Termeer zijn vrouw niet vermoordde', en legde de belangrijke link tussen psychologie en compositie, een link die ik hier verder versterk. Hoe hangen die twee in beginsel samen? In *Een nagelaten bekentenis* doet Willem Termeer het

¹ Voor de filosofische achtergrond van Emants' literatuur verwijs ik naar Dubois, 1964 en Boerwinkel, 1943. Interessant is vooral de verwantschap met Schopenhauer (Boerwinkel, 1943, p. 94-115), wiens pessimisme, determinisme, dualisme en de scherpe analyse van de verveling echoën in *Een nagelaten bekentenis*. Dubois nuanceert echter: 'het pessimisme van Emants in *Een nagelaten bekentenis* [is] niet de toepassing van de wijsbegeerte van Schopenhauer, maar een zaak van inzicht, gewonnen uit ervaring, observatie en zelfbespiegeling' (Dubois, 1964, p. 213). Sötemann (1975) bespreekt hoe Emants' roman gelezen kan worden als een langge-rekte afwijzing van het mensbeeld van de filosoof Von Feuchtersleben.

relaas van zijn leven om te kunnen verduidelijken waarom hij zijn vrouw om het leven bracht. Zijn bekentenis krijgt dus de oppervlakkige vorm van een autobiografie. Daarin wordt de manier waarop de verteller het gedrag van anderen en van zichzelf interpreteert voortdurend geproblematiseerd. Bovendien becommentarieert hij ook de manier waarop anderen, en dus ook de aangesproken lezer, zijn gedrag interpreteren en beoordelen.

In zijn interpretaties geeft Termeer blijk van een eenzijdige attributie. Hierna geef ik aan dat hij in narratologische termen een onbetrouwbare verteller is en dat dat gegeven doorslaggevend is in een actualisering van de lectuur. Daarbij maak ik gebruik van Zunshines concepten en van de cognitieve narratologie van Alan Palmer. Mijn analyse richt zich allereerst op de kwesties van karakterisering (opbouw van het personage) en bewustzijnsvoorstelling (de wijze waarop gedachten en gevoelens in de roman worden weergegeven). Hoe creëert Termeer zijn eigen identiteit door zichzelf en anderen te karakteriseren? Met welke retorische en romancompositorische middelen komt de eenzijdige attributie in *Een nagelaten bekentenis* tot stand? Hiervan vertrekkend stel ik de volgende vragen. Wat is de thematische reikwijdte van Termeers neiging tot eenzijdige attributie? Wat is dan de verhouding tussen retoriek, romancompositie, thematiek en psychologie? Bij het ontrafelen van deze kwesties wil ik tegelijk de cognitieve literatuurstudie en de narratieve theorie van onbetrouwbaarheid kritisch evalueren als instrumenten van analyse: reiken zij voldoende conceptuele middelen aan om het proces van attributie te analyseren in zijn implicaties voor psychologie en thematiek? Volstaat Zunshines analyse om na te gaan hoe nieuwe werkelijkheden ontstaan door het proces van attributie (vooral op verhaalniveau) en door retorische strategieën (vooral op het vertelniveau)? De aanpak veronderstelt dat de interpretatie deels buiten de lijnen van de historisch verankerde interpretatie van *Een nagelaten bekentenis* kleurt. Ik benader de roman vanuit een moderne literatuuropvatting in de overtuiging dat de tekst zelf daar heel wat houvast voor biedt. De polyinterpretabiliteit van de roman mag op zich al blijken uit de geschiedenis van interpretaties van Oversteegen (1983 [1964]), Dubois (1964), Sötemann (1975), Marres (1985), Anbeek (1994) en Joosten (2000).

1. WAAROM KIJKT WILLEM TERMEER IN DE SPIEGEL?

In de opening van de roman vinden we de volgende passage:

Zo dikwijls ik in de spiegel kijk – nog altijd mijn gewoonte – verbaast het me, dat zo'n bleek, tener, onbeduidend mannetje met doffe blik,

krachteloos geopende mond – velen zullen zeggen: dat mispunt – in staat is geweest zijn vrouw... de vrouw, die hij op zijn manier toch lief heeft gehad... te vermoorden. (25)

Inderdaad, Termeer kijkt geregeld in de spiegel, en de verteller benadrukt op verschillende plaatsen dat dat de gewoonte is van het ik, zowel toen als nu. Het moment voor de spiegel, laat de verteller zich ontvallen, ‘werd me allengs tot een gewoonte’ (62). Wie de tekstuele plaatsen van de spiegel (50, 62, 113, 150) napluist, ziet ook wel dat de spiegel meer is dan een onderdeel van het decor. Het is evident dat niet de mimetische functie de doorslag geeft, wel de psychologische en thematische, zelfs filosofische functie. Kijken we naar de concrete context van de blik in de spiegel, dan valt op dat het telkens gaat om een ongemakkelijke confrontatie met zichzelf.

De spiegel is een topos van introspectie en zelfkarakterisering, en dat is op drie manieren belangrijk in deze context. Ten eerste lokt dat moment attributie uit vanwege de lezer. Aannemelijk is bijvoorbeeld de attributie van karaktertrekken als ‘zelf-betrokken’, ‘zelfbewust’, of een mentale toestand van zelfreflectie. Ten tweede veronderstelt introspectie ook zelfkarakterisering: wanneer Termeer in de spiegel kijkt, schildert hij in zijn gedachten een portret van zichzelf, een portret dat de verteller overneemt. Maar we mogen niet vergeten dat de schilder en het model hier dezelfde persoon zijn: Termeer creëert voortdurend de bevestiging van het mistroostige beeld van zichzelf. Om het met Marres te zeggen: ‘dof kijken en je mond openhouden, daar ga je zelf over. Termeer vindt wat hij zoekt.’ (1985, p. 194). In dat verband interesseert ons hier niet zozeer de vraag waarom Termeer in de spiegel kijkt, maar wel: waarom ziet Willem Termeer in de spiegel een ‘doffe blik’ en een ‘krachteloos geopende mond’ (25), en wat leidt de lezer daaruit af? Dit personage construeert zijn (innerlijke) zelfbeeld duidelijk via zijn fysieke en sociale voorkomen. Of zoals de criticus Van Nouhuys op het einde van de negentiende eeuw schreef, niet over Termeer maar over Emants als schrijver: ‘De indrukken, in zijn ziel opgevangen, heeft hij zoo getrouw mogelijk weerpiegeld. [Het is duidelijk] [d]at zulk een beeld de kleur krijgt van den spiegel, dat het nooit ‘de’ realiteit objectief, maar steeds de teruggekaatste of subjectieve realiteit te aanschouwen geeft’ (1897, p. 6).

Het effect ervan kunnen we benaderen met een paradox die Shoshana Felman in een lektuur van Flaubert ontwaart: ‘whoever believes himself mad when he is not, is mad by virtue of that very belief. Mad not because he believes himself mad, but because he *believes himself* at all – because he identifies with the shadow of an image in a lake or a mirror’ (Felman, 2003, p. 93).

‘Performativiteit’ is de geschikte noemer voor deze constructie van identiteit. In deze context houdt die notie in dat een identiteit tot stand komt als een effect van taal en gedrag. Een identiteit ontstaat maar doordat ze uitgesproken en opgevoerd wordt, en bestaat dus niet als een essentie die gerepresenteerd wordt (zie Culler, 2000). Dat we in Emants’ roman sporen vinden van performatieve identiteitsconstructie, veronderstelt een tegendraadse lectuur,² die plausibel wordt als we de retoriek van de tekst en cognitieve processen van het lezen in aanmerking nemen.

Als signaal van introspectie herinnert de blik in de spiegel ten derde aan de compositie van het romangeheel. De roman is als het ware vormgegeven als een zelfportret: de schilder kijkt in de spiegel en schildert wat hij ziet. Het spiegelmoment heeft dus ook een thematische en compositorische functie. In het bovenstaande fragment is dat bij uitstek het geval, want het is via de reflectie in de spiegel dat Termeer zijn bekentenis doet. Het is pas in deze configuratie, in een door de spiegel uitgelokte ontduubeling in een focaliserend ik en een gefocaliseerd hij (‘dat mispunt’), dat de lezer te weten komt dat de verteller zijn vrouw ombracht. In die optiek werkt de scène ook compositorisch als een spiegeling, een *mise-en-abyme*. Zoals de lectuur van de spiegel-scène toont, zijn romancompositie, attributie en psychologie in *Een nagelaten bekentenis* verbonden op een manier die de complexiteit van attributie in literatuur goed kan verhelderen.

Met zijn herlezing van de moordscène heeft Jos Joosten (2000) al getoond hoe de tekst een rijkdom aan interpretaties opwekt door de uitgekiende compositie. Wie zorgvuldig leest, ziet een consistente alternatieve versie van het verhaal dat Termeer fabriceert. In de moordscène zou Termeer in die interpretatie een onbetrouwbare verteller zijn door zijn beperkte kennis. Joosten legt de mogelijkheid bloot dat Termeers vrouw Anna reeds stervende was door zelfvergiftiging, toen Termeer haar in haar slaap het gif toediende.

² In de receptie van de roman wordt beklemtoond dat de verteller wil demonstreren hoe gedetermineerd hij – en bij uitbreiding de mens – is. Hij beschouwt zichzelf als een degeneratie en ‘is overtuigd van de ongeneeslijkheid zijner zielsziekten, omdat de oorzaken [erfelijke aanleg en problematische opvoeding] ervan onuitroeibaar zijn’ (Nouhuys, 1897, p. 17). Zijn identiteit staat in die lectuur dus onwrikbaar vast door externe factoren. De notie ‘performativiteit’ veronderstelt echter een andere verhouding tussen vrijheid en beperking dan die van het determinisme. De schrijver van een autobiografie, bijvoorbeeld, creëert zijn identiteit al schrijvende en dat brengt enerzijds een potentieel grotere controle met zich mee. Anderzijds impliceert de notie van performatieve identiteit ook dat het subject een effect is van uitspraken van anderen, en daarover heeft het subject nooit de volledige controle.

De onbetrouwbare representatie door Termeer laat dit alternatief toe, en enkele signalen in de tekst roepen het zelfs op.

In tegenstelling tot de handeling van het vergifigen en de handeling van het vertellen is het bestaan van de alternatieve versie niet terug te voeren tot de figuur van Willem Termeer. Het volstaat dus niet de psychologie van Termeer als verteller en als personage in kaart te brengen om tot een grondig begrip van de narratieve betekenisgeving te komen. Dat bleek al uit de spiegel-scène en uit Joostens duiding. Maar dat blijkt wel op meer plaatsen. Andere weer-spiegelingen van de plot en de karakterisering vinden we bijvoorbeeld in de ingebedde biografie van Termeers vader (45) of in de in de tekst vermelde opvoering van Emants' *Artiest*,³ waarover Termeer veelbetekenend zegt dat het hem 'nogmaals lust [gaf] mijn eigen geschiedenis te boek te stellen' (108). Ook een droomscène fungeert als compositorische spiegeling. Ten huize Bloemendael, waar Termeer Anna leert kennen, heeft de protagonist een voorspellende droom. Hij droomt het volgende:

Ik lag te bed in de logeerkamer van mijn ex-voogd; 't was volkomen donker en doodstil. Daar ging zacht piepend de deur open en iemand trad binnen. Ik wist zeker, dat zij 't was; maar verroerde me niet, overtuigd, dat zij heen zou gaan, als ze mijn wakker-liggen bemerkte. Langzaam kwam ze nader en vlak voor het bed hield ze stil. Ik twijfelde er niet aan, dat ze, ondanks de duisternis, me zien kon; geruime tijd bleef ze roerloos staan. Eindelijk boog zij het hoofd voorover; ik voelde de frisse warmte van haar mond naderkomen en toen... toen drukte ze me een lange kus op de lippen. (87)

De droom is enerzijds een illustratie of product van Termeers psychologische toestand, anderzijds een van de vele spiegelingen in de compositie. Niet alleen voorspelt hij de relatie met Anna, maar hij is ook gecomponeerd als een pre-figuratie van de moord-scène. Zoals het woord 'droom' zelf al een spiegeling is van 'moord', is de moord gespiegeld in de setting en de handelingen van de droom. Elementen van de moord-scène zijn subtiel in de droom verweven: de vermelding van de duisternis, de setting en de aanwezige personages, parallelle handelingen en symbolen. De dromende Termeer en de Termeer in de droom, bevinden zich in dezelfde tijd (nacht), op dezelfde plaats (slaapkamer),

³ Emants' toneelstuk werd op 13 maart 1894 voor het eerst opgevoerd en verscheen in 1895 in boekvorm (Dubois, 1964, p. 206). De 'artiest' in het toneelstuk distantieert zich zoals Termeer van zijn omgeving en klaagt vooral de hypocrisie van de maatschappij aan.

dezelfde houding (liggend in bed). Het is zinvol om die compositorische weerspiegeling als een signaal op te vatten. De tekst vestigt ermee de aandacht op de betekenis van terugkerende situaties op verschillende niveaus. De compositorische herhalingen versterken namelijk het gevoel dat de mens gedetermineerd is: hij kan niet ontsnappen aan patronen. Niet alleen in de fysieke en sociale omgeving maar ook in de retorische, narratieve ‘omgeving’ lijkt Willem Termeer gedetermineerd. Als Termeer aan het begin van de roman in de spiegel kijkt en de in de titel aangekondigde bekentenis uitspreekt, kan de gemotiveerde lezer zijn aandacht al toespitsen op vergelijkbare situaties. Ook dat helpt te begrijpen waarom Termeer in de spiegel kijkt.

Maar de parallellen gaan altijd gepaard met verschil. In de droom is het donker, tijdens de moord brandt er licht. Tijdens de moord is niet zij, maar hij het handelende subject dat de kamer binnentreedt en vervolgens de kardinale handeling uitvoert. Niet hij maar zij ligt in bed. De handeling gaat in beide scènes via lippen en mond, maar in het eerste geval is het doel van de handeling een kus, in het tweede geval is het de vergiftiging. De twee handelingen staan tegenover mekaar als liefde tegenover dood. De spiegeling van droom en moord heeft daarmee een weerslag op de thematiek. De parallel tussen de kus en de vergiftiging suggereert een erg bittere opvatting van liefde.

2. EEN MANIPULATIEVE KARAKTERISERING

In de vorige sectie werd een aantal narratieve componenten met elkaar in verband gebracht: de opbouw van het personage (karakterisering), de wijze waarop gedachten en gevoelens in de roman weergegeven worden (bewustzijnsrepresentatie) en de compositie van de roman. Ik heb ze exploratief aan elkaar gekoppeld om tot een voller begrip te komen van retoriek en bewustzijn in *Een nagelaten bekentenis*. Retoriek veronderstelt bewuste strategieën en een bepaald graad van manipulatie, eigenschappen die de getrouwe weergave van bewustzijn en onbewuste kunnen doorkruisen. Of nog: een verteller kan er bewust voor kiezen om bepaalde gedachten systematisch te verbergen. Of hij kan doen alsof hij bepaalde emoties gewaarwordt om zijn lezer in te palmen.

Het geschetste perspectief verschilt van de louter cognitieve benadering van bewustzijn in de roman. In deze paragraaf wordt het model van Zunshine en Palmer wél gevolgd, omdat het ons helpt om de gelaagdheid van Termeers karakterisering te beschrijven en om externe signalen van interne werelden beter te kunnen traceren. Zo hoeven we Termeers zelfkarakterisering niet als

een monoliet te benaderen en wordt het weefsel van attributies, zowel door het ik-nu en het ik-toen als door andere personages, zichtbaar.

Alan Palmer wijst er in *Fictional Minds* terecht op dat de narratologie voornamelijk een ‘traditional *internalist* perspective on the mind’ (2004, p. 130) aanhangt en dat ze bewustzijnsrepresentatie in het reservaat van de *speech categories* ((vrije) directe rede, (vrije) indirecte rede) opgesloten heeft. Voor *Een nagelaten bekentenis* zou een klassieke analyse dan leiden tot een onderzoek van de vrije indirecte rede, een vorm die het discours van het personage vermengt met dat van de verteller. De frequente inmenging van het personagediscours in de vertellerstekst wijst op een wisselende afstand tussen vertellend en belevend ik: de temporele afstand is weliswaar zonneklaar, maar de cognitieve en epistemische afstand varieert sterk in de loop van de vertelling, en van morele afstand is er nauwelijks sprake. Palmers ‘externalisme’ houdt in dat hij oog heeft voor het continuüm van gedachten en handelingen, voor intermentaal denken⁴ en voor de interactie tussen cognitie en de omgeving. Zijn begrippenkader overschrijdt ook de artificiële grenzen tussen karakterisering, focalisatie en bewustzijnsrepresentatie, en dat betekent bijvoorbeeld voor de analyse van Termeers retoriek en bewustzijn een duidelijke winst.

De verteller en de protagonist van *Een nagelaten bekentenis* bezinnen zich over attributie en karakterisering. Geregeld expliciteert Termeer hoe hij en anderen bewustzijn afleiden van externe signalen zoals uitspraken, gelaatsuitdrukkingen en gebaren:

Uit een trilling om mijn mond, een opslag van mijn ogen, de klank van mijn stem trok de kameraad, die mij vermeed, de leraar, die mij wantrouwde, de voorbijganger, die een ander om inlichting aansprak, onbewust een nadelig besluit voor mijn vriendelijkheid, mijn oprechtheid, mijn hulpvaardigheid en al leidden zij daaruit een volmaakt onjuiste karakteristiek van mijn persoon af, hun antipathie was toch gegrond. (52)

Ten eerste gebruikt de verteller een gnomische aanzet om zijn idee over attributie kracht bij te zetten. De zin die aan het citaat voorafgaat, begint namelijk als volgt: ‘Zelfs over hen, die wij maar van aanzien kennen, matigen wij ons

⁴ Intermentaal denken is de term die Alan Palmer gebruikt om het fenomeen van gedeelde gedachten, wensen, intenties, overtuigingen en gevoelens te beschrijven (Palmer, 2004, p. 83). Voorbeelden van intermentaal denken vinden we in uitspraken als ‘de kinderen voelden zich *ongelukkig* in de stad en *wilden* er weg’ of ‘de regering is *wanhopig* op zoek naar oplossingen voor de crisis’.

een oordeel aan' (52). 'Wij' mag hier gerust verstaan worden als 'de mens', en dus ook de verteller en de lezer. Door de veralgemening wordt duidelijk met welk interpretatiekader de verteller zijn eigen leven benadert. Ze drukt zijn filosofische overtuiging uit over het gedrag van mensen. Het inclusieve 'wij' doet vermoeden dat ook de ik-figuur op deze manier tewerk gaat. Bovendien impliceert zijn opvatting hier dat ook de lezer zich kan en zal vergissen in Termeer.

Ten tweede illustreert dit citaat Termeers inzicht in processen van attributie, en meer bepaald in de manier waarop iemands bewustzijn schijnbaar geopenbaard en 'belichaamd' is (zie Palmer, 2004, p. 131-137). Meteen voegt de verteller daaraan de mogelijkheid van misattributie toe. Het leesbaarheid van andermans gedachten is dus deels een illusie. Termeers wijsheden over attributie verhinderen echter niet dat hij zelf dergelijke illusies construeert en onderhoudt. Dat herinnert de lezer eraan dat Termeer en ook de lezer zelf onvermijdelijk falen in hun interpretaties van gedrag en handelingen. In de retoriek van de roman is dat perfect logisch: de vermaatschappelijkte mens is huichelachtig en Termeer maakt zelf deel uit van die onbetrouwbare burgerlijke wereld.

In de spiegel-scène vingen we al een glimp op van de denigrerende zelfkarakterisering. Ik heb beweerd dat die karakterisering niet zomaar een rationalisering was, maar zelfs een manipulatie van het zelfbeeld. Nemen we andere momenten van zelfkarakterisering onder de loep, dan wordt deze hypothese bevestigd:

Kon ik, de zwakke speelbal van duizenden toevalligheidjes in en buiten me, welke een normale individualiteit niet eenmaal oplet, ik, die angstig teruggedeeind was voor de reusachtige machinerie: de maatschappij, ik, aan wie alles sidderde bij de vreedzaamste aanraking met een andere menselijke natuur, ik, die alleen in staat ben iets na te laten, op te geven, niet te willen... kon ik me zelf geschikt verklaren voor de een of andere taak, om werk bij iemand aankloppen, een verantwoordelijkheid op mijn schouders nemen? (69)

Op het eerste gezicht is dit het commentaar van de verteller op de gedachten van het ik-toen (naar aanleiding van de mislukte toenadering tot de Zweedse pianiste). De voorafgaande zinnen in presens doen vermoeden dat de verteller de bron is van deze bespiegeling. Daardoor is het een rationalisering achteraf. Het past in de strategie van de verteller, zoals Anbeek die uit de doeken doet (1994a, p. 11), om enerzijds zijn eigen abnormaliteit aan te tonen en anderzijds de hypocrisie van de maatschappij aan de kaak te stellen.

Retorisch is dit fragment overbeladen. Anafoor, parallelisme, metaforen, hyperbool en de retorische vraag geven extra reliëf aan de directe zelfkarakterisering als zwak, abnormaal, angstig en, vooral, gedetermineerd. Zo'n concentratie van retorische figuren signaleert een strategie, een vastberadenheid van de spreker om lezers te overtuigen van de karakterisering. Maar wie de middelen van de retorica zo uitbuit om een uitspraak over zichzelf te doen, heeft kennelijk extra overtuigingskracht nodig. Op het vlak van psychologie kunnen we uit die overmatige inspanning afleiden dat Termeer ook *zichzelf* voortdurend moet overtuigen. Met de kracht van woorden, dat wil zeggen 'performatief', construeert hij zodoende zijn identiteit. Op het vlak van de compositie lokt de concentratie van retoriek bijzondere aandacht van de lezer uit. Hier wordt duidelijk gemaakt dat er een centraal argument van de roman aan bod komt, namelijk dat van de gedetermineerde mens. Het 'ik' wordt hier voorgesteld als een 'zwakke speelbal', onderworpen aan de omstandigheden en zijn achtergrond.

Accepteren we de retorische strekking van dit fragment, dan erkennen we dat de verteller zijn ervaringen met bepaalde oogmerken in een bepaalde richting narrativiseert. Authenticiteit en correcte representatie zijn niet de leidraad, wel de retorische efficiëntie. De retorische signalen en talige keuzes van de geciteerde alinea zijn bovendien van die aard dat de gepresenteerde gedachten ook die van het personage kunnen zijn. Met andere woorden: de passage heeft de kenmerken van de vrije indirecte rede die geregeld voorkomt in *Een nagelaten bekentenis*. In die lezing dicteert het bewustzijn van het ik-toen de formulering. Op die manier wordt er gesuggereerd dat ook het belevende ik retorische strategieën gebruikt om zichzelf te overtuigen van een welbepaalde identiteitsconstructie. De retoriek die Anbeek aan de verteller toeschrijft, fungeert dan ook al op verhaalniveau.

Zelfs als de passage niet als vrije indirecte rede gelezen wordt, vinden we even verder een bevestiging voor de hypothese van performativiteit. Het belevende ik gedraagt zich naar de zelfkarakterisering die het zichzelf opdringt: 'Ik kon niet; ik kon niet! Wie me daarom veroordeelt als een treurig exemplaar van het mensdom, herhaalt slechts, *wat ik me zelf talloze malen heb toegevoegd*. Onaangetast blijft echter de bittere waarheid overeind staan: ik kon niet, ik kon niet!' (69, mijn cursivering). Allerlei retorische figuren ondersteunen de persuasieve zelfkarakterisering. Zo markeert de gecursiveerde relatiefzin de handeling van het karakteriseren en, preciezer, de zelf-attributie. '[T]allose malen' heeft het ik-toen zich bepaalde eigenschappen 'toegevoegd' en, zoals we zullen zien, projecteert dat ik-toen die beoordeling consequent in de geesten van anderen.

3. ONBETROUWBARE ATTRIBUTIE

Zoals we gezien hebben, verloopt de constructie van identiteit en bewustzijn in *Een nagelaten bekentenis* niet simpelweg via de re-presentatie van reeds aanwezige gedachten en gevoelens, maar ook via performatieve processen. De cognitieve benadering volstaat dus niet om attributie en karakterisering in de roman te begrijpen, want bepaalde aspecten van retoriek en compositie worden daarin over het hoofd gezien. Verder wees ik op de mimetische en de thematische component van de bewustzijnsconstructie: die geeft de lezer de indruk dat Termeer een mogelijke, psychologisch geloofwaardige persoon is en verwijst tegelijk naar de filosofische onderstroom van Emants' tekst.⁵ In wat volgt, staat de eigenzinnige zelf-attributie centraal: hoe ontstaat ze, hoe wordt ze in stand gehouden en wat zijn de consequenties ervan?

Voor zelf-attributie gebruikt Palmer ook de term *first-person ascription*: 'how we ascribe motives and intentions to our own actions' (2004, p. 124). Niet alleen het gedrag van anderen maar ook ons eigen gedrag en handelen moeten we immers interpreteren. *Een nagelaten bekentenis* is in wezen een langgerekte rationalisering of narrativisering van het eigen gedrag en handelen. Termeer doet alle moeite om zijn handelingen in een consequente samenhang te brengen, zowel voor zichzelf als voor de lezer. Het grondprincipe dat hij zich daarbij oplegt, is de idee dat de mens niet kan ontsnappen aan beïnvloedende factoren en dus een passief wezen is.

Het is een misvatting te denken dat attributie gewoonlijk betrouwbaar is of dat zelf-attributie betrouwbaarder en preciezer is dan de attributie door anderen. Zoals Palmer aangeeft, komen we ten eerste vaak in situaties terecht waarin anderen beter in staat zijn om onze signalen op te vangen en te duiden dan wijzelf (2004, p. 125). Iemand kan je wijzen op het feit dat je begon te blozen toen X de kamer binnenliep, terwijl je jezelf niet bewust was van je gevoelens voor X en toch de interpretatie moet beamen. Ten tweede is het perfect denkbaar dat je je eigen reacties verkeerd duidt, dat je ze verbindt met gevoelens en gedachten die er niet de oorzaak van zijn, zeker als het om complexe situaties gaat. De zelf-attributie berust dus altijd ook op gissing. We hoeven maar te denken aan Termeer voor de spiegel, en aan de woorden

⁵ James Phelans theorie van het personage is hier relevant als achtergrond: hij maakt een onderscheid tussen een mimetische, een thematische en een synthetische dimensie (Phelan, 1989, p. 2-3). Psychologische geloofwaardigheid valt onder de mimetische dimensie, terwijl de filosofische aspecten horen bij het gedachtegoed van de roman en dus bij de thematische dimensie.

van Daniel Dennett, die Palmer aanhaalt: ‘introspections are useful fictions’ (2004, p. 127). In het geval van Termeer neemt de gissing echter grote proporties aan. Wat hij in de spiegel ziet, is de projectie van die gissing. Als die ficties ‘useful’ zijn, heeft het bovendien zin om ze te manipuleren. Ook dat gebeurt in *Een nagelaten bekentenis*.

De opvattingen over de ik-figuur komen in de eerste plaats tot stand door *first-person ascription*. Willem Termeer schrijft zichzelf bepaalde bedoelingen, verlangens en angsten toe. Uit die toeschrijving leidt hij en leidt de lezer karaktertrekken af, en dus maken ze deel uit van het proces van zelfkarakterisering. Hij ziet zichzelf als een zwakkeling, ‘zo onbeduidend’ en ‘pedant’ (49). Aangezien dit beeld voor hem vast staat, knoopt hij er al zijn handelingen en gedragingen aan vast. Bovenaan staat bij Termeer de idee van de gedetermineerde mens en het geloof dat hij een stuk onbenul is. Met die overtuiging leest hij zichzelf en de wereld.

Termeers attributie-strategie leert lezers iets over fictionele (en reële) attributieprocessen, en met name over misattributie, performativiteit en de narratieve onbetrouwbaarheid die daaruit kan voortvloeien. Twee aspecten zijn bepalend voor het verloop van het verhaal: de manier waarop het ik bewustzijn en karaktertrekken aan zichzelf toeschrijft en de manier waarop het ik zijn zelfkarakterisering projecteert in de hoofden van anderen. Beide elementen maken de lezer ervan bewust dat ook hij geneigd is tot eenzijdige karakterisering van de outcast Termeer.

Ten eerste is de zelf-attributie problematisch omdat Termeer zichzelf consequent eenzijdig inschat, zoals hij ook anderen op een twijfelachtige manier inschat. Indicaties zijn de momenten waarop hij twijfelt aan zijn interpretaties van zijn gedrag destijds en de plaatsen waar hij toegeeft dat hij zichzelf in de waan houdt (zoals elke mens in dit fictionele universum zichzelf en de ander iets wijsmaakt). Hij laat zich leiden door gevoelens en probeert die gevoelens achteraf te rationaliseren, waarbij opnieuw emoties loskomen die de rationalisering vertroebelen: ‘Ik heb gepoogd dit gevoel te ontleden. O, wat was ’t samengesteld!’ (114). De emotie die met het vertellen gepaard gaat, blijkt hier al uit de expressieve stijl. En over het gevoel vernemen we van Termeer dat het een ‘blinde leidsman’ is, maar ‘het gevoel zetelt toch ook in je hersenen, even goed als het verstand’ (125). Tegen die achtergrond begrijpen we dat cognitie en emotie verenigd zijn in de manier waarop ze de zelf-attributie vervormen.

Termeers vaste overtuiging heeft ten tweede als gevolg dat hij de zelfkarakterisering projecteert in de gedachten van anderen. Dat wordt ons bijvoorbeeld

hier gesignaleerd door de verteller, in een terugblik op zijn korte periode als ambtenaar in een dorp:

Toen echter verbeelde ik me, dat iedereen even stug in de omgang bleef als hij zich bij de kennismaking getoond had en om dit verschijnsel te verklaren nam ik aan, dat ze mij voor een waanwijze, geblaseerde stedeling hielden. Ik stelde me voor, dat de mannen dachten: ‘je ziet op ons, dorpelingen, neer’ (75)

Door de indirecte rede met *tags* (‘verbeelde ik me’, ‘nam ik aan’, ‘stelde me voor’) worden we eraan herinnerd dat de mentale voorstelling die volgt gebonden is aan de subjectiviteit van het ik-toen. In de *tag* ‘verbeelde ik me’ zien we ook dat de verteller de cognitieve afstand tussen zichzelf en het ik-toen herkent en aangeeft. Met Zunshine kunnen we dit verschijnsel specificeren als metarepresentatie, een mentale voorstelling waaraan de bron toegevoegd is. Als we informatie verwerken, kunnen we die bron nodig hebben om de gegevens de juiste plaats te geven in onze mentale opslagruimte. Dat is niet nodig voor een algemeen geldende uitspraak als ‘twee plus twee is vier’. We hoeven niet te weten wie dat zei of dacht, want dat zou een verspilling van mentale energie zijn. Als iemand hardnekkig volhoudt dat twee plus twee vijf is, kan de bron weer wel belangrijk worden. De indirecte rede in het citaat signaleert de metarepresentatie vanwege de verteller en stimuleert metarepresentatie vanwege de lezer. Die laatste wordt in het bijzonder aangemoedigd om uitspraken die met karakterisering te maken hebben, te wantrouwen en terug te voeren tot de obsessies van de ik-figuur. De zin die begint met ‘[t]oen echter’ volgt frappant genoeg op een zin die begint met ‘[op] het ogenblik, dat ik deze bladzijden neerschrijf, twijfel ik er niet meer aan’. Het vertellende ik maakt duidelijk dat het belevende ik niet goed kon inschatten wat anderen over hem dachten.

Om nog beter te begrijpen hoe het bewustzijn van verschillende instanties in de karakterisering verwickeld is, kunnen we het bovenstaande lezen in termen van *embedded* en *doubly embedded narratives*, de term die Palmer geeft aan ‘a character’s mind as contained within another character’s mind’ (2004, p. 230-231). Palmer introduceert de term in de context van *situated identity*: ‘a fictional character’s identity consists, not just of his or her own embedded narrative, but of all the doubly embedded narratives of which he or she is the subject’ (2004, p. 231). De vertellende ik-figuur distantieert zich van het ik-toen en introduceert een zelfkarakterisering via de gedachten van anderen. In termen van *embedded narratives* is de mentale voorstelling die het dorp

heeft van Termeer-toen ingebed in de mentale voorstelling die Termeer-nu heeft van Termeer-toen. Of schematisch:

- [De lezer begrijpt dat]
- het ik-nu weet dat
- het ik-toen dacht dat
- de dorpelingen dachten dat
- het ik-toen dacht dat
- de dorpelingen onbenullig zijn.

De cognitieve vaardigheden van de lezer worden hier op de proef gesteld, en zijn taak wordt nog verzaamd door de signalen van onbetrouwbaarheid, waardoor al die mentale voorstellingen op losse schroeven komen te staan. Maar in de gelaagdheid is één principe duidelijk: de ik-figuur – het ik-nu en het ik-toen in wisselende mate – projecteert zijn *first-person ascription* op zijn *third-person ascription*. Ideeën over zichzelf vermoedt hij bij de anderen. Die logica houdt in: ‘ik ben overtuigd dat ik X ben, dus de anderen denken ook dat ik X ben’, en leidt hierboven ook tot ‘de anderen denken dat ik denk dat zij X zijn, en daarom vinden ze mij X’. De derdepersoons-attributie gaat hier gepaard met de identificatie van *intermental thought* (Palmer 2004, p. 83), gedachten toegeschreven aan een groep van mensen. Door het dorp in die zin voor te stellen als een blok, versterkt Termeer de indruk dat hij alleen staat tegenover de rest van de wereld en dus bevestigt het zijn overtuiging dat hij abnormaal is. In de vertelling vinden we voldoende indicaties om het proces van onbetrouwbare attributie – een onbetrouwbaarheid die onvermijdelijk blijkt – te kunnen detecteren. Die indicaties zijn niet alleen syntactisch en retorisch van aard; ook het feit dat de inhoud van de karakterisering (uit het semantische veld van ‘inferioriteit’ en ‘abnormaliteit’) nauwelijks varieert, is veelzeggend. Naast een mimetische weergave van karakteriseringsprocessen zijn de indicaties van attributie een thematische en filosofische factor.

De ik-figuur reikt ons een onbetrouwbare representatie aan van de gedachten die andere personages over hem hebben. Door het gedrag van anderen ten onrechte te koppelen aan zijn zelfkarakterisering, doet hij aan *misreading*, een van de zes soorten narratieve onbetrouwbaarheid die James Phelan onderscheidt (Phelan, 2005, p. 51). Dankzij tekstuele indicaties kunnen we de onbetrouwbare attributie ook herkennen waar Termeer de bron van de mentale voorstelling voor zichzelf en voor de lezer versluiert. Een voorbeeld zijn de gevoelens, intenties en motivaties die hij aan Anna toedicht: ‘Zij minachtte me in *alle* opzichten; zij minachtte me zó diep, dat ze’t zelfs beneden zich

achte van die minachting te doen blijken' (117). Een minachting die zo ver reikt dat ze verborgen wordt? Aangezien de lezer op dat punt al voldoende vertrouwd is met de retoriek van de verteller, kan deze rationalisering argwaan wekken. We begrijpen wel dat Termeer die krampachtige interpretatie nodig heeft om zijn eigen voorstelling van Anna's gedachten over hem nog te laten rijmen met haar gedrag.

Willem Termeer representeert dus de gedachten en gevoelens van Anna op een eenzijdige wijze. Hij leest haar gedrag voortdurend door de bril van zijn zelfbeeld. Wat deze lectuur nog plausibeler maakt, is de indicatie ervoor in een moment dat Anna's perspectief expliciet aan de oppervlakte komt. In een gesprek met De Kantere, dat Termeer afluistert, geeft Anna te kennen dat ze Willem niets verwijt maar dat ze medelijden heeft en dat ze 'hem niet aan zijn lot [wil] overlaten' (172). Bovendien weigert ze in te gaan op de avances van de dominee. Tekenen van minachting zijn dit niet. Een en ander doet de luisterende Willem even wankelen, want dit gesprek is nog moeilijk te integreren in zijn vaststaande interpretatiekader: 'Of... vergiste ik me? Vergiste ik me in beiden; meenden en voelden zij heus, wat ze zeiden?' (174). In de vrije indirecte rede zien we hoe het ik-toen zelf de mogelijke onbetrouwbaarheid van zijn interpretatie en oordeel aankaart. Hoewel deze gedachte maar even standhoudt, is ze voldoende om de lezer (opnieuw) op het spoor van de mis-attributie te brengen.

Ondertussen zijn we van eerstpersoons-attributie helemaal beland bij derdepersoons-attributie, de manier waarop Termeer de intenties en motieven van anderen reconstrueert. In de retoriek van de vertelling komt het eenzijdige karakter ervan aan het licht, zoals ik al eerder opmerkte. In Termeers benadering van Anna's mentale wereld is dit een treffende illustratie: 'Was 't door haar toon, door haar blik... *ik weet 't niet meer, maar ogenblikkelijk stond het bij me vast*, dat De Kantere op Anna indruk had gemaakt en ik kon 't niet goed velen, dat zij zijn grote vriendelijkheid, zijn oprechte belangstelling zo bijzonder roemde' (118, mijn cursivering). De gecursiveerde gedachte markeert de bron in de metarepresentatie en de mogelijke onbetrouwbaarheid van de inhoud. Schijnbaar vrijblijvende gedachten tonen zo dat de ik-figuur zichzelf overtuigt van een welbepaalde attributie, ook al heeft hij geen eenduidige informatie om zich op te baseren. Hij heeft de interpretatie nu eenmaal nodig om zijn mens- en wereldbeeld te bevestigen.

Naast retorische figuren helpt een welbepaald personage de lezer om deze onbetrouwbaarheid te herkennen, namelijk de dominee. In de dynamiek van

de tekst speelt de figuur van de dominee een cruciale rol, opnieuw niet alleen in de psychologische intrige maar ook in de filosofische ondertoon. Hij is degene die Termeers performatieve zelfkarakterisering en problematische attributie doorprijkt en daardoor zowel de lezer als Termeer een alternatieve verklaring voor inconsistenties aanreikt. De Kantere formuleert het treffend en bondig als volgt: ‘U maakt u zelf veel te zwart en u denkt veel te veel na’ (129). Als alternatief voor het beeld van de gedetermineerde mens Termeer schildert de dominee hem af als een handelend subject dat zijn karakterisering in handen heeft. De lezer die bereid is om dit model aan te nemen, kan veel contradicties in de tekst plaatsen.

4. VORMEN EN IMPLICATIES VAN NARRATIEVE ONBETROUWBAARHEID

De attributieprocessen wijzen in de richting van narratieve onbetrouwbaarheid. Om die nauwkeuriger te omschrijven, maak ik gebruik van narratologische literatuur (Phelan, Olson, Lanser), die een narratieve (en dus geen psychologische) invulling van de term ‘onbetrouwbaar’ vooropstelt. De onbetrouwbaarheid raakt aan de kern van de argumentatie die de roman naar voren schuift, want de idee van determinisme komt in deze lectuur op losse schroeven te staan. In de vorige paragraaf werd duidelijk dat Termeer op een manipulatieve wijze gedachten en gevoelens toeschrijft aan zichzelf en aan anderen. Daarbij maakt hij vaak de omweg van *doubly embedded narratives* om zichzelf te karakteriseren. Met andere woorden: ten eerste karakteriseert hij zichzelf op een eenzijdige manier, ten tweede geeft hij een al te consistent negatief beeld van de manier waarop anderen hem karakteriseren, en ten derde karakteriseert hij anderen sterk onder invloed van zijn zelfbeeld. Zowel ‘karakterisering’ als ‘attributie’ bleken hier relevante componenten: de verteller wendt processen van attributie strategisch aan om zijn zelfkarakterisering te manipuleren. Ik heb aangegeven dat de tekst talrijke aanwijzingen bevat die het wantrouwen ten aanzien van de verteller aanwakkeren.

Zowel het ik-nu als het ik-toen vertonen bij momenten een helder besef dat hun attributie en karakterisering van anderen gekleurd is. Termeer lijkt er zich van bewust te zijn dat zijn ‘minderheidsbesef’ (31) determineert hoe hij zijn sociale omgeving ziet: ‘bovendien voelde ik – juister: waande ik – dat iedereen me onaangenaam, vervelend, onbeduidend vond en mijn trots kwam in opstand tegen het denkbeeld van slechts geduld te worden’ (43). Het voelen, dat door de protagonist elders al als een ‘blinde leidsman’ (125) beschreven

wordt, is daarbij nog een stap verwijderd van het wanen. Zoals 'zich verbeelden' hierboven impliceert 'wanen' de vorming van een geestelijke voorstelling.⁶ Terwijl 'voelen' in deze context nog een sterke band veronderstelt tussen een extern verschijnsel en de fysieke en mentale verwerking ervan, suggereert 'wanen' een mentale constructie die geen extern verschijnsel meer nodig heeft. Kortom, Termeer heeft helemaal geen externe signalen nodig om zich een beeld te vormen van andermans denken en persoonlijkheid. Hij vertrouwt op zijn vaste denkbeelden.

De weg naar narratieve onbetrouwbaarheid ligt nu helemaal open. De retorische gejaagdheid, de talrijke syntactische signalen van subjectiviteit en de expliciete contradicties trekken de aandacht van de lezer in die optiek. Narratieve onbetrouwbaarheid is een van de elementen die de mimetische autoriteit (Lanser, 1981, p. 170) van de verteller kunnen ondermijnen. Conventioneel nemen we aan dat een verteller oprecht en eerlijk is, intellectueel en moreel betrouwbaar, en dat hij over genoeg narratieve competentie beschikt om zijn verhaal te vertellen (Lanser, 1981, p. 170-171). Termeers mimetische autoriteit ligt in meer dan één opzicht onder vuur. Hij laat ten eerste zien dat hij in staat is tot liegen en simuleren, hij geeft ons ten tweede als verteller niet alle cruciale informatie, hij interpreteert ten derde het gedrag van zichzelf en van anderen eenzijdig, en hij schildert zich ten vierde af als een immorele verteller.

De eerste component is geen rechtstreekse aanslag op de betrouwbaarheid van de verteller, hoogstens een aanzet tot verhoogde lezersaandacht voor inconsistenties. Het gaat bijvoorbeeld om deze hint: 'Wel beschouwd was dit [zijn neiging tot fabuleren] slechts een nieuwe openbaring van mijn leugenachtigheid; maar het bracht me op de inval, dat er misschien een kunstenaar in me stak' (58). De verwijzing naar de creatieve schepping creëert een rechtstreeks verband met de vertelling, waardoor de leugenachtigheid van het ik-toen ook toegeschreven zou kunnen worden aan het ik-nu. Maar een tegenargument is de hele retorische opzet van de vertelling als 'bekentenis'. Die gaat conventioneel gepaard met oprechtheid. Voor de oprechtheid die aldus vermoed wordt, vind ik in de vertelling weinig contra-indicaties. De stilistische tekenen van subjectiviteit ondersteunen vooral de indruk van oprechtheid, maar oprechtheid en betrouwbaarheid verschillen als retorisch-psychologische effecten.

⁶ Zie de beide lemma's in het *WNT*.

Over de tweede component zal ik kort zijn, omdat ik daarvoor verwijs naar Joostens lectuur van de moordscène. Volgen we Joosten, dan doet de verteller in die scène aan *underreporting* en *misreading*:⁷ hij verschaft ons niet alle informatie die nodig is om de gebeurtenissen correct te interpreteren. Dat maakt hem epistemologisch onbetrouwbaar. In de huidige context is dit element van onbetrouwbaarheid vooral interessant in contrast met de volgende twee componenten. Anders dan in het leeuwendeel van de roman profileert de verteller zich in de moordscène als een naïeve en onbewuste verteller, als het ware geïnspireerd door de onwetendheid van het personage. Hij maakt dat duidelijk door uitspraken als ‘tot mijn verbazing’, ‘Wat wilde ik eigenlijk doen?’, ‘Nog altijd wist ik niet wat te doen’, ‘Hoe vreemd’ (190). Ook de ontdubbelde zelf-attributie is in dit verband veelzeggend: ‘Een zonderling gevoel overmande me’ (190), ‘De gedachte glansde in me op’ (191) en ‘Een stem in mijn hoofd begon te herhalen’ (191). Met de termen die Greta Olson (2003) aan Wayne Booth ontleende, kunnen we de verteller in deze passage *fallible*, d.i. situationeel onbetrouwbaar, noemen, terwijl hij op andere plaatsen *untrustworthy* is, d.w.z. inherent onbetrouwbaar.

De derde en vierde component maken deel uit van die inherente onbetrouwbaarheid van de verteller. Aan de ene kant doet hij aan *misreading* op het vlak van zelfkarakterisering en attributie, aan de andere kant aan *misregarding* door expliciet een afwijkend systeem van waarden en normen aan te hangen. In de theorie van narratieve onbetrouwbaarheid wordt dit als ‘morele onbetrouwbaarheid’ beschouwd. Overigens kaart het belevende ik zijn morele onbetrouwbaarheid zelf aan in een ingebedde bekentenis – opnieuw zo’n spiegeling – tegenover De Kantere:

Ik heb in mijn leven – met één uitzondering – altoos dingen gedaan, waarover ik, volgens de gewone moraal, berouw moest voelen. Welnu, ik beken ronduit, dat ik integendeel misschien wel over die éne uitzondering, maar zeker nooit over mijn andere daden werkelijk berouw heb gehad. (129)

Vervolgens nuanceert de verteller zijn uitspraak nog, maar de strekking ervan is helder: Termeers ethiek stemt niet overeen met die van wat hij zelf ‘de normale mens’ noemt. Tekenend is zijn reactie op het overlijden van zijn dochtertje: ‘ik had moeite mijn zonderling blijde gevoel te verbergen’ (114). De voornaamste uitdrukking van de morele onbetrouwbaarheid is echter de

⁷ Classificatie ontleend aan Phelan 2005.

manier waarop de verteller tegen de moord aankijkt. Zoals Marres (1985) uitvoerig bespreekt, voelt Termeer zich niet echt schuldig over de moord en is hij vooral bekommerd om zijn eigen hachje. Uiteraard heeft die zogenaamde morele afwijking een thematische functie. Op het niveau van de interpretatie kunnen we de zaak namelijk omkeren en stellen dat de roman de maatschappij als hypocriet en moreel laakbaar voorstelt *via* het personage Termeer.

Wat is nu de relevantie van de narratieve onbetrouwbaarheid? Ten eerste is de onbetrouwbaarheid een product van een geactualiseerde lectuur. In die lectuur resulteert het wantrouwen tegenover de verteller in wantrouwen tegenover het gerepresenteerde mens- en wereldbeeld. Identiteit wordt dan namelijk als een performatieve constructie opgevat. Voor die ‘moderne’ subjectsopvatting vinden we bevestiging in de nadruk op *performance* als deel van identiteit. Termeer pakt het zelf zo aan: ‘Naderhand ben ik in dit komediespelen zó goed opgegaan, dat het mij – hoe slecht ik ook speelde – onmogelijk is geworden ooit weer eenvoudig mij-zelf te wezen’ (28); en hij ziet ook hoe anderen gevormd worden door de rol die ze spelen. Over zijn minnares Carolien zegt hij: ‘’t Zal alles van haar wel komedie zijn geweest... maar ze speelde die komedie zo bedrieglijk goed en ik liet me zo graag bedriegen. Is alles niet illusie en is de illusie niet alles?’ (143). We kunnen dan wel aannemen dat de roman in zijn originele context van consumptie hiermee de schijnheiligheid van de burgerij aan de kaak stelde, maar de ideologische implicaties kunnen vandaag moeilijk genegeerd worden. Een plausible lectuur die rekening houdt met de onbetrouwbaarheid van de verteller, nuanceert dus de idee dat een subject beschikt over een gedetermineerde essentiële kern.

5. EEN INTERTEKSTUELE VERHELDERING: ‘THE TELL-TALE HEART’

Tot slot wil ik de lectuur door een intertekstuele vergelijking verhelderen. Ton Anbeek vermeldt Gogol en Dostojevski als relevante interteksten (1994a, p. 17), Oversteegen verwijst ook o.a. naar Dostojevski (1983, p. 110). De ik-vertellers van *Dagboek van een gek* (Gogol) en *Aantekeningen uit het ondergrondse* (Dostojevski) hanteren inderdaad een vergelijkbare retoriek, maar er zijn weinig teksten die nauwer aansluiten bij de opzet, retoriek en narratieve structuur dan ‘The Tell-Tale Heart’ (1845) van Edgar Allan Poe, en ik meen dat het korte verhaal de roman verder kan verhelderen. Reminiscenties aan het verhaal van Poe kunnen de leeservaring mee structureren en

de vergelijking tussen de twee teksten kan de potentie van vertellersretoriek en onbetrouwbaarheid in Emants' roman verduidelijken. In 'The Tell-Tale Heart' is namelijk hetzelfde retorische schema gecondenseerd aanwezig. Poe ontwikkelt een vergelijkbare narratieve communicatie, spanning en verrassing op enkele bladzijden, en daardoor worden de gelijkenis en het verschil tussen de twee narratieve teksten ook interessant voor het begrip van *Een nagelaten bekentenis*.

Op verhaalniveau worden in beide teksten de aanloop naar een moord, de moord zelf, en de confrontatie met anderen na de moord beschreven. In beide gevallen heeft de ik-figuur geen berouw over de misdaad, maar hij probeert haar wel te verbergen. Hij wil onaangename consequenties vermijden, en handelt daarbij niet zo rationeel als hij deed tijdens de handelingen die de moord uitmaakten. In het verhaal van Poe gaat het hoofdpersonage secuur tewerk om de oude man die hem irriteert, om te brengen. Zoals in Emants' moordscène is de setting de slaapkamer van het slachtoffer en wordt de moord 's nachts uitgevoerd. Uit de componenten van plot en setting kunnen we afleiden dat beide verhalen een verwante opbouw hebben en zodoende op een overeenkomstige manier de interesse van de lezer opwekken.

Kijken we naar de verteldynamiek en de retorische strategieën van de vertellers, dan wordt de vergelijking nog belangwekkender. Door de afwezigheid van berouw laten beide vertellers zich kennen als moreel onbetrouwbaar. Ondanks de sterke rationaliserende tendens in het vertellen laten ze zich leiden door angst en hebben ze moeite om de moord verborgen te houden. De ik-figuur van Poe noemt zichzelf 'dreadfully nervous' (228) en verraadt zich doordat hij overmand wordt door een irrationele overtuiging dat hij het hart hoort bonken van de man die hij vermoordde. Diezelfde spanning is in *Een nagelaten bekentenis* subtiel en gesofistikeerd. De verteller drukt er eveneens zijn angst uit. Zoals de protagonist van 'The Tell-Tale Heart' projecteert hij zijn angst in het huis waarin hij zijn slachtoffer ombracht: 'Ze maken me bang... die meubels' (105). Uit de opening van de roman blijkt dat die vrees essentieel samenhangt met de vertelhandeling. Door middel van de vertelling wil Termeer immers vermijden dat hij zich zoals de verteller van Poe verraadt: 'bang, bang voor elk geluid, bang vooral voor mijn eigen stem' (25). Paradoxaal genoeg laat hij zijn stem natuurlijk duidelijk klinken door zijn bekentenis te schrijven. Zichtbaar voor elke lezer bekend hij de moord, al doet hij het niet zo theatraal als die andere ik-figuur, die tegenover de politie uitschreeuwt 'I admit the deed! – tear up the planks! here, here!' (233).

Zoals de vertelling van zijn collega-moordenaar heeft de vertelling van Willem Termeer ook een sterk expressief karakter. Naast expressieve signalen (zoals uitroepen, herhalingen, klemtonen en tussenwerpsels) hebben ze ook de dwingende lezersaanspreking, de rechtvaardigende retoriek, de dwangmatige vertelling en de pathologiserende trekjes gemeen. De psychologie en het gedrag van het personage van Poe keert verfijnder terug in het gedrag van het ik-toen en het ik-nu van Emants. Na de moord heeft Termeer eveneens ‘die verschrikkelijke aandrang [...] om alles... alles te vertellen. Het wilde er uit, er uit!’ (208). In de vertelling realiseert hij dit obsessieve verlangen, terwijl de ik-figuur van Poe het op verhaalniveau realiseert wanneer hij de moord bekent. Door dat verschil is de spanning op een andere manier gedoseerd en kan de vertelretoriek in Emants’ roman de suspense lang in stand houden. In *Een nagelaten bekentenis* mislukt het verbergen van de moord immers pas echt op vertelniveau. De vergelijking met Poe maakt dus duidelijker hoe een specifieke compositie van ik-vertelling, rationalisering, expressiviteit en onbetrouwbaarheid tot ethische en esthetische effecten leidt en een heel eigen verteldynamiek genereert.

6. CONCLUSIE

Aan het begin van dit artikel diende het beeld van de spiegel om twee ideeën te introduceren. Ten eerste vonden we in Termeers spiegel een voorbeeld van manipulatieve zelfkarakterisering. Het spiegelmoment was daarmee illustratief voor een verhaal en een vertelling vol eenzijdige attributie en karakterisering. In die manipulatie van het zelfbeeld waren ook sporen te vinden van de hierboven beschreven performativiteit. De idee van determinisme moest in dat licht bijgesteld worden. Het tweede punt was veeleer theoretisch van aard. De blik in de spiegel mag dan een psychologische interpretatie uitlokken, ze heeft ook een compositorische functie. De aandacht voor de narratieve constructie van bewustzijn die recente cognitieve literatuurtheorie met zich meebrengt, heeft het kwalijke neveneffect van overmatige psychologisering. De modellen van Zunshine en Palmer kunnen niettemin ook helpen om de complexiteit van de romancompositie te tonen.

Als lezer van Emants zou Zunshine de aandacht vestigen op het plezier dat we ervaren doordat we in staat zijn om al die ingebedde mentale voorstellingen van verschillende personages bij te houden in onze cognitieve verwerking van de roman. Voor de lezer geeft het voldoening om te kunnen

begrijpen dat het vertellende ik weergeeft dat het belevende ik denkt dat Anna overtuigd is dat De Kantere een eerbaar en eerlijk man is, terwijl het belevend ik ervan overtuigd is dat hij een huichelaar is. Als de lezer in staat is om die niveaus van ingebedde gedachten en hun bron in zijn achterhoofd te houden, dan wordt hij bevestigd in zijn cognitieve competenties, zo zou Zunshine redeneren. Die competenties komen hem in het echte leven goed van pas: ze zorgen voor een belangrijke cognitieve winst, namelijk de mogelijkheid om situaties snel in te schatten, gedrag te voorspellen en adequaat te reageren. Mijn analyse zette Zunshines inzichten in voor andere doeleinden dan zo'n essentialistische en mimetische lectuur. De aandacht voor bewustzijnsconstructies heb ik namelijk aangevuld met aspecten van retoriek en compositie. Literaire personages zijn immers geen echte personen, maar constructies met verschillende functies.

Een mogelijke tegenwerping bij de hier gepresenteerde lectuur is het gebrek aan historische contextualisering. Het doel was namelijk een actualisering van de lectuur, een exploratie van de blijvende interpretatieve rijkdom die mogelijk gemaakt wordt door de tekst. De diverse interpretaties van *Een nagelaten bekentenis* (door o.a. Oversteegen, Sötemann, Marres, Anbeek, Joosten) tonen aan dat de roman met zijn veelgelaagde compositie probleemloos gereanimeerd kan worden in nieuwe leescontexten. In dat verband spreekt Oversteegen van een 'immunitet tegen het verouderen': 'het boek [is] er geen geworden dat geschreven is *vanuit* verouderde standpunten, maar een verhaal *over* verouderde standpunten' (Oversteegen, 1983, p. 125). Dat maakt het begrijpelijk dat niet alleen de lezer in de constructie van onbetrouwbaarheid de verteller te slim af is, maar dat ook de tekst slimmer is dan zijn naturalistische context en telkens nieuwe interpretaties uitlokt.⁸

Bibliografie

- Anbeek, T. (1994a). 'Inleiding.' In M. Emants. *Een nagelaten bekentenis*. Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker, p. 5-19.
- Anbeek, T. (1994b). 'Marcellus Emants. *Een nagelaten bekentenis*.' In Anbeek, T., Goedegebuure, J. & Janssens, M. (red), *Lexicon van literaire werken*, 21: 1-7.

⁸ In de eigenaardige wordingsgeschiedenis van dit artikel heb ik de ideeën die erin voorkomen kunnen bespreken met enkele collega's. Ik wil hen daarvoor bedanken: door de kritische opmerkingen van Piet Couppenier, Mary Kemperink, Tom Sintobin en Bart Vervaek is de argumentatie onmiskenbaar aangescherpt. Ook de reviewers dank ik voor de behulpzame commentaar.

- Boerwinkel, F.** (1943). *De levensbeschouwing van Marcellus Emants. Een bijdrage tot de kennis van de autonome burger der negentiende eeuw.* Amsterdam: Uitgeverij W. Ten Have.
- Culler, J.** (2000). 'Philosophy and Literature: The Fortunes of the Performative' *Poetics Today*, 21/3, 504-519.
- Culpeper, J.** (2001). *Language and Characterisation. People in Plays and Other Texts.* Essex: Pearson Education.
- Dubois, P. H.** (1964). *Marcellus Emants. Een schrijversleven.* 's Gravenhage-Rotterdam, Uitgeverij Nijgh & Van Ditmar.
- Emants, M.** (1994). *Een nagelaten bekentenis.* Amsterdam: Prometheus/Bert Bakker.
- Joosten, J.** (2000). 'Speurwerk vanaf het ziekbed, of: waarom Willem Termeer zijn vrouw niet vermoordde. Een nieuwe hypothese over Emants' *Een nagelaten bekentenis.*' *Nederlandse Letterkunde*, 5/4: 333-341.
- Lanser, S. S.** (1981) *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction.* Princeton: Princeton University Press.
- Marres, R.** (1985). 'Waarom vermoordde Willem Termeer zijn vrouw? Het interpreteren van motivatie in 'Een nagelaten bekentenis' van Emants.' *Tirade*, 29/297, 181-197.
- Olson, G.** (2003) 'Reconsidering Unreliability: Fallible and Untrustworthy Narrators' *Narrative*, 11/1: 93-109.
- Oversteegen, J.J.** (1983). 'Uit de donkere dagen van voor Freud.' In Oversteegen, J.J., *De Novembristen van Merlyn. Een literatuuroppvatting in theorie en praktijk.* Utrecht: HES Uitgevers, p. 105-128.
- Palmer, A.** (2004). *Fictional Minds.* Lincoln & London: University of Nebraska Press.
- Palmer, A.** (2007). 'Attribution Theory.' In Lambrou, M. & Stockwell, P. (red.), *Contemporary Stylistics.* London: Continuum, p. 81-92.
- Phelan, J.** (1989). *Reading People, Reading Plots.* Chicago: The Univ. of Chicago Press.
- Phelan, J.** (2005). *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration.* Ithaca: Cornell University Press.
- Poe, Edgar Allan.** (2003). *The Fall of the House of Usher and Other Writings.* London: Penguin.
- Sötemann, A.L.** (1975). 'Marcellus Emants' 'Een nagelaten bekentenis': afrekening met Von Feuchtersleben, vernieuwing van de naturalistische roman.' *Handelingen der Koninklijke Zuidnederlandse maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis.* 29: 217-234.
- Van Nouhuys, W.G.** (1897). 'Marcellus Emants.' In Van Nouhuys, W.G., *Studiën en Critieken.* Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, p. 1-37.
- Zunshine, L.** (2006). *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel.* Ohio: Ohio State University Press.