

Tycho MAAS

ORCID: 0000-0002-1009-7913

Universiteit van Amsterdam

Het tweedepersoonsperspectief als autobiografisch masker: verdichting van auteur, verteller, protagonist, en *narratee* in Herman Teirlinck, *Zelfportret of het galgemaal*

Abstract

This article explores the novel *Zelfportret of het galgemaal* (*The Man in the Mirror*, 1955) by the Flemish author Herman Teirlinck, who planned it as a literary self-portrait. Its interpretation as an autobiography hinges on one's understanding of the second-person point of view that makes up substantial parts of this novel. Multifocality of the "you" appears to be a key feature characterizing this little explored narrative mode in autobiography. Departing from structuralist narratology by Genette and Lejeune, I investigate reader-driven reading modes as elaborated by Fludernik, Bonheim, and Schmitt to explore how the deferred referentiality of the "you" blurs the traditional dichotomy between factual historical reality and the narrative world. The narrator involves the reader in interpreting the "you" to address both the narratee (Teirlinck) and the protagonist (Henri) at the same time.

Keywords: autobiography, second-person point of view narrative, Herman Teirlinck, metalepsis, narratee, referential slither.

1. Inleiding

Gedurende de laatste decennia heeft een groei in het aantal verschenen (semi-) autobiografische teksten een wetenschappelijke discussie aangewakkerd naar de afbakening van deze verscheidenheid aan autobiografieën, memoires, dagboeken, biofictie, exofictie, en andere vormen van *life writing* (Marcus, "Introduction").

Schmitt (2020) laat zien dat de wetenschappelijke “autofiction boom” van de eerste twee decennia van de 21^{ste} eeuw echter geen theoretische consensus over de reikwijdte en inhoud van (semi-)autobiografische teksten heeft opgeleverd. Gasparini (14) betoogt bijvoorbeeld dat autofictie een los en op zichzelf staand genre is naast de autobiografische roman, Lejeune (2005) geeft aan dat autofictie haast onvermijdelijk op een autobiografische leeswijze gelezen wordt, en voor Zipfel (2009) oscilleert autofictie tussen autobiografie en autobiografische roman en houdt de lezer er een hybride leeswijze op na.

Volgens Wagner-Egelhaaf (2) duidt het gebruik van autofictie als verzamelterm voor (semi-)autobiografische teksten erop dat literatuurwetenschappers het er – ondanks de uiteenlopende standpunten – niettemin over eens zijn dat er een fundamenteel retorisch verschil bestaat tussen feitelijke en fictionele discoursen. Echter, er wordt volgens Lavocat (72) te eenvoudig gedacht over een ontologisch verband tussen feitelijke (“wargebeurd”) en fictionaliteit (literariteit) bij autofictie.¹ Volgens Lavocat (72) en Schmitt (“Avatars” 4) bestaat er geen absoluut onderscheid bestaat tussen feit en fictie, en zijn niet de veronderstelde grenzen van een (semi-)autobiografisch genre, maar de leeservaringen de meest effectieve en pragmatische manier om te bepalen welke verschillen er bestaan tussen feitelijke en fictieve teksten.

In dit artikel onderzoek ik het spanningsveld tussen feit en fictie in Herman Teirlincks autobiografische *Zelfportret of het galgemaal* (1955), waarvan belangrijke delen in de jij-vorm zijn geschreven. Hoewel de lezer bij een autobiografie doorgaans een ik-vorm verwacht, is bij de terugkerende vraag in hoeverre *Zelfportret* een autobiografie vormt, nooit de rol van het tweedepersoonsperspectief expliciet meegewogen.

Het jij-verhaal is een vertelwijze die relatief weinig voorkomt: “[second person narrative] is one of the most ‘nonnatural’ or contrived types of narrative since real-world speakers would not usually narrate to the current addressee their own experiences in the present or in the past” (Fludernik, “Second-Person Narrative” 290). De Nederlandstalige literatuur kent een bescheiden corpus jij-vertellingen maar een systematisch onderzoek ernaar is niet voorhanden. Van Boven en Dorleijn (2008) noemen *Eva van Carry van Bruggen*, *Chantage op het leven* van Harry Mulisch, het monumentale *De Kapellekensbaan* van Louis Paul Boon, en *Zelfportret of het galgemaal* van Herman Teirlinck, en stellen dat in het jij-verhaal de verteller een personage toespreekt, “om zo een grote betrokkenheid bij dat

¹ Schmitt (2020) stelt voorts dat het debat te vaak een herhaling is van wat sinds Paul Ricoeur en Hayden White bekend is komen te staan als *the narrative turn* – “the idea repeated ad nauseam that because any form of communication, especially textual, is narrative, all discourses are by essence fictional” (2) – en merkt op dat Frankrijk de wetenschappelijke “autofiction boom” weliswaar domineerde, maar vooral vakliteratuur heeft opgeleverd die onvertaald is gebleven.

personage te suggereren” (210). Ze concluderen: “dit is in feite een variant van het ik-verhaal, waarin het ik als het ware zichzelf heeft opgesplitst in een deel dat spreekt en een deel dat wordt toegesproken” (212).

Ik laat in dit artikel zien dat het tweedepersoonsperspectief bij uitstek geschikt is voor een autobiografie, juist omdat de lezer bij *Zelfportret* de narratologische identiteit van de jij niet definitief kan vaststellen, zoals dat volgens Lejeune (1973) bij een autobiografie met een eerstepersoonsperspectief wel kan. Ik gebruik noties van de problematische referentialiteit bij de jij-vertelling van Fludernik (1994) en *referential slither* van Bonheim (1980) om narratologisch aannemelijk te maken dat Teirlinck zich als auteur voor de lezer verschuilt achter hoofdpersoon Henri. De verteltechnische identiteit van de verteller en de aangesproken jij is voor de lezer niet definitief vast te stellen tussen verteller, personage, auteur en *narratee*. In uitbreiding op de theorie van Schmitt (2020) die stelt dat een lezer niet tegelijkertijd een (hybride) leesmodus van feit en van fictie kan aanhouden, concludeer ik dat het tweedepersoonsperspectief de scheiding tussen verhaalwerkelijkheid en historische werkelijkheid problematiseert en de lezer telkens opnieuw de vraag naar die scheiding laat stellen.

2. Teirlinck en *Zelfportret*

Herman Teirlinck (1879–1967) is een van de meest heruitgegeven, herdrukte, en vertaalde Vlaamse auteurs. In 1956 bezorgde zijn omvangrijk oeuvre van proza, essays, toneel, en poëzie hem de eerste Prijs der Nederlandse letteren, door de Nederlandse minister voor Cultuur uitgereikt in de Ridderzaal in Den Haag. Teirlinck had toen als romancier meer dan een halve eeuw “de signalen van zijn tijd doorgegeven” (De Maere 9), van een vroeg hoogtepunt als *Het ivoren aapje. Een roman van Brusselsch leven* (1909) tot een later werk als *Het gevecht met de engel. Nederzetting van de Jeroens op de O.-L. V.-Welriekende* (1952). Zijn biograaf Oegema van der Wal (1965) roemt hem vanwege deze stadsromans en familiechronieken, die brede panorama’s en tegelijkertijd persoonlijke lotgevallen creëren (15). Ook al wordt hij tegenwoordig veel minder gelezen dan zijn landgenoten Willem Elsschot, Louis Paul Boon, en Dimitri Verhulst, volgens zijn tweede biograaf Van den Bossche (2017) is Teirlinck alleen al op basis van zijn romans “waarschijnlijk de meest bekroonde auteur van Vlaanderen”, en voor het bredere Belgische cultuurleven nog altijd “van uitzonderlijk belang” (15).

Beide biografen besteden een afzonderlijk hoofdstuk aan *Zelfportret of het galgemaal*, dat technisch en stilistisch een breuk vormt met Teirlincks eerdere proza en een hoogtepunt in zijn oeuvre. Mede vanwege het tweedepersoonsperspectief zien zij het als zijn meest persoonlijke werk, “een levensbelijdenis”,

volgens Oegema van der Wal (201), “[e]n finale zelfanalyse”, schrijft Van den Bossche (607), en “een gewetensafrekening van een oud geworden mens”, aldus Teirlinck zelf op de flaptekst van de eerste druk. Het schrijven ervan viel Teirlinck zwaar; volgens Oegema van der Wal meldde hij zijn uitgever in een notitie dat hij moeite had om “steeds maar ‘ik’ te schrijven” (202). Op 75-jarige leeftijd leverde hij *Zelfportret of het galgemaal* (1955) in en verscheen het als zelfstandig werk.²

De hoofdpersoon van *Zelfportret* is de rijke bankier Henri, die op 70-jarige leeftijd terugblijkt op zijn leven. In de openingsscène van *Zelfportret* ontmoet de lezer hem bij zijn vaste kapper en visagist, Ducoeur, voor een schoonheidsbehandeling:

Ge ligt daar uitgestrekt, Henri, als op een berrie, want de amerikaanse [sic] wipzetel werd haast volkomen horizontaal overgehaald. Uw gelaat verdwijnt onder de vale slijklaag die men er zorgvuldig heeft overgesmeerd, nu al een dik uur geleden. De werking van die radioactieve bagger is tamelijk traag, maar ge verdraagt geduldig de invretende prang ervan, en ze gaat bovendien met een gevoel van mystisch behagen gepaard, het vertrouwen dat men gedwee hecht aan het mirakuleus broeien van de tijd (7).

Henri’s uiterlijke verschijning is een hoofdmotief van het verhaal. Henri is zijn leven lang zo bekommerd geweest om zijn voorkomen dat hij bijna het echte leven aan zich voorbij heeft laten gaan. In drie uitvoerige flashbacks op zijn leven ontstaat het beeld van een dandyeske Brusselse bankier die het met uiteenlopende vrouwen heeft aangelegd ter meerdere eer en glorie van zichzelf. Aan het slot van *Zelfportret* probeert Henri zijn weggelopen bankmedewerkster Babette te veroveren. Een ogenschijnlijk zoveelste avontuurtje draait erop uit dat Henri zichzelf onder ogen komt. In het episch heden, tijdens het titulaire galgemaal, bevrijdt Babette Henri met de woorden “gij zijt schoon, Henri, ik houd van u” (135). Henri’s berusting in zijn inwendige schoonheid valt samen met het einde van zijn leven en het slot van *Zelfportret*.

Spiegels zijn in *Zelfportret* een terugkerend motief – in kapperszaken, kleedkamers, hotels en ook Henri’s bankkantoor. De weerspiegeling van zijn fysieke voorkomen bevestigt Henri voortdurend in zijn zelfvoldane zelfbeeld. En wanneer hij een dagje ouder wordt, biedt Ducoeur soelaas:

Ge rijst in de morgen met een zwaar hoofd uit uw bed. Misnoegd staart ge in de grote spiegel van de badkamer uw vermoeid gelaat aan. (...) Het belet u niet, te glimlachen, terwijl ge in uw lippen mompelt, niet zonder zurigheid en spot ‘dat Ducoeur u wel uit de verslenstheid helpt’ (141).

² Het is sindsdien ook in het eerste deel van het verzameld werk opgenomen, en verscheen daarnaast nog in Engelse vertaling: *The Man in the Mirror* (1963).

Behalve ijdelheid symboliseert de spiegel ook reflectie in de betekenis van zelfinzicht. Tijdens het diner met Babette staat Henri op en kijkt hij in de spiegel die achter haar hangt:

Wat voor een ontstellende openbaring breekt daar nu in die spiegels los? Dat de schijn alleen ú heeft bedrogen. (...) Ge hebt met die miserabele leugen tot nu toe in ongestoorde eendracht kunnen leven, omdat de minste scheur, nauwelijks opgemerkt, zorgvuldig werd bijgepleisterd (139).

De spiegel dwingt vanaf dit moment Henri om zichzelf onder ogen te komen: hij gaat de confrontatie aan met zijn ouderdom en angst om te sterven (179), in plaats van nog langer in zijn voormalige zelfbeeld te willen verdwijnen (188). Het blijkt bovendien dat Henri vanuit de schoolbanken de aansporing tot zelfkennis op de tempel van Apollo in Delphi is bijgebleven: de “sublieme inspanning van de geest ‘uzelf te kennen’” (156). Dit is de klassieke uitdaging tot zelfonderzoek die de Oudgriekse wijsgeer Socrates zichzelf oplegde: “Ik moet eerst mezelf kennen, zoals de inscriptie in Delphi zegt: het is onzinnig om te verlangen naar iets buiten mezelf, als ik mezelf niet ken. (...) Ik wil dus eerst weten (...) over mezelf”.³ Het draait Socrates niet om het bewustzijn dat er zoiets bestaat als een ik, niet om verschillende opvattingen over het ik, maar om kennis over die ik zelf heb. Henri legt deze uitspraak uit in de hem bekende termen van zien en inzicht: hij heeft zich altijd toegelegd op de uitwaartse blik en ging voorbij aan de blik naar binnen. Maar in jezelf kijken, mijmert Henri, is dan ook “een krankzinnige beproeving”, want “hoe kan ik in mezelf kijken als ik er niet buiten sta, en hoe kan ooit een voorwerp dat zelfstandig is, zich tot een zelfstandig onderwerp ont-dubbelen?” (156). We raken hiermee aan de kern van *Zelfportret*.

3. Structuur, voorwoord, en kritieken

De technische structuur van *Zelfportret* weerspiegelt Henri's streven tot zelfinzicht, en vormt een antwoord op de vraag hoe de mens objectieve kennis over de mens zelf kan verkrijgen, aangezien die alleen via zichzelf verkregen kan worden. Verteller, tijd en perspectief maken inzichtelijk hoe Henri in het vertelheden zichzelf van op een afstand beschouwt (Tabel 1). In drie terugblikken vertelt een ander verhaalpersonage in de eerste persoon over Henri. Deze passages worden afgewisseld met Henri's zelfreflecties in het heden, verteld in de jij-vorm, ofwel de Vlaamse ‘ge’; paradoxaal genoeg spreekt het in eerste instantie meest narcistische personage juist niet in de ik-vorm, om met zichzelf in het reine te komen.

³ Plato, *Phaedrus* (§ 229–230), vertaling TM.

Verteller	Tijd	Perspectief	Plot
Henri	Heden	2 ^e	Achtergrondinformatie Henri; rijdt naar Babette
Sabina	Verleden	1 ^e	Kindertijd en adolescentie; verleiding door Sabina: overspel
Henri	Heden	2 ^e	Henri rijdt naar Babette
Sebastiaan	Verleden	1 ^e	Schooltijd; Henri verleidt de verloofde van zijn beste vriend
Henri	Heden	2 ^e	Henri rijdt naar Babette
Verschillende briefschrijvers	Verleden	1 ^e	Bankierscarrière, maîtresse Elze, huwelijk met Rebekka
Alwetende verteller (over schoonbroer Erasme)	Verleden naar heden	3 ^e	Omvangrijke passage tussen haakjes; gedachten van schoonbroer Erasme over Henri
Henri	Heden; tot slot toekomst	2 ^e	Henri rijdt naar Babette, ontmoet zijn vrouw en legt e.e.a. bij, bereidt zich voor op ontmoeting met Babette, gaat naar de maaltijd

Tabel 1. De narratieve structuur van *Zelfportret*, gebaseerd op het schema van Korges (90)

Ook het programmatische voorwoord dat sinds de tweede druk telkens aan *Zelfportret* is toegevoegd, maakt duidelijk hoe een mens zichzelf in proza kan ontdebellen. Het is gericht aan Teirlincks uitgever, en ondertekend met “H.T.”. Ik citeer het verder integraal:

Ik weet wel dat een romancier, doordat hij in bewuste of onderbewuste gronden naar sluimerende associaties grijpt, in meerdere of mindere mate een autobiograaf is.

Maar ik mag niet toegeven dat onderhavig ‘zelfportret’ een geromanceerde autobiografie zou zijn. Men zoekt niet naar de sleutel die reële gebeurtenissen kan onthullen. Ten aanzien van een introspectie als deze, gaat het belang eerder naar de motor dan naar de weg die hij heeft afgelegd. Dit is dan ook allerminst de beschrijving van een anecdotisch leven, maar de ontleding van een authentiek wezen.

Onder de willekeurige vermomde werkelijkheid zit de harde, onverbidde waarheid, net voldoende gesluiert om de schaamte van de biechteling te verschalken.

Men verwijst hier naar de zovele beroemde zelfportretten van schilders, en voornamelijk naar de intrigerende transposities van Rembrandt, die in meer dan veertig hypothetische gestalten onverpoosd zichzelf heeft nagejaagd, en tot op de bodem omgewoeld.

Onder het veilige masker tast men schaamtelozer naar de diepten, zoals men in het sluwe donker tot bekentenissen wordt verleid. De auteur komt derhalve onbevungen op voor de echtheid van zijn autokritiek. Haar onbetrouwbaarheid dient te worden erkend voor zover het een mensenkind mogelijk is over zichzelf met objectieve oordeelkundigheid te rechten.

Wees zo vriendelijk rekening te houden met deze voorlichting bij de lezing van een litterair waagstuk, dat ik u opdraag in vertrouwen (5).

In deze paratekst wordt ontkend dat *Zelfportret* een geromanceerde autobiografie is, in zoverre er “reële gebeurtenissen” onthuld worden, dus directe verbanden bestaan tussen bijvoorbeeld gebeurtenissen in het boek en de historische werkelijkheid. Echter, zoals Henri in de openingsscène een masker opgelegd krijgt, waarna zijn ontmaskering zich in de flashbacks en het vertelheden voltrekt, zo legt Teirlinck zich in het voorwoord het “veilige masker” van een literair zelfportret op. *Zelfportret* is een zelfportret tussen aanhalingstekens, want zoals een schilder bij een zelfportret, komt Teirlinck vanachter “de willekeurige vermomde werkelijkheid” nader tot zichzelf. De “echtheid van zijn autokritiek” bestaat in deze introspectie door beschouwing van buiten. *Zelfportret* is dus autokritiek in zoverre er een “authentiek wezen” in de vorm van een personage ontleed wordt.

Hoewel het vertelperspectief niet expliciet besproken is in het voorwoord, stelt Teirlinck in een interview uit 1959 met de Brusselse hoogleraar Minderaa (143) dat bij de verbondenheid tussen verteller, hoofdpersoon en auteur, het tweedepersonsperspectief instrumenteel is. “Ik [heb me] persoonlijk niet in de reële omstandigheden bevonden waarin die ‘Mijnheer Henri’ zijn miserabele manoeuvres uitvoert. Maar dat ik als hij zou hebben kunnen handelen indien ze mij werden opgelegd”. Teirlinck vervolgt:

Ik heb mij (...) ontdubbeld. Ik heb mijn *ik* in een andere identiteit overheveld. Ik heb mij dan kunnen toespreken als ten overstaan van een *gij* die in een spiegel staat, waar ik veilig buiten mag blijven. Achter het masker heb ik de gesel gevonden (...) (143).

In de kritische literatuur over *Zelfportret* is het tweedepersonsperspectief echter beperkt opgemerkt gebleven. Teirlincks biografen benoemen een spanningsveld tussen het autobiografische en het geromanceerde, maar problematiseren daarbij niet het vertelperspectief. Lissens (1955) en Dinaux (1961) merken in hun bespreking op dat – in lijn met het voorwoord – parallellen tussen het leven van Henri en het leven van Teirlincks weliswaar niet exact aantoonbaar zijn, maar dat *Zelfportret* desondanks een geslaagd voorbeeld is van een therapeutische roman van een auteur op de grens van de ouderdom. De kritiek die elders klinkt, houdt verband met de onoplosbaarheid over de “echtheid” van de roman. Stuiveling (1960) schrijft: “Is dit een écht zelfportret van een on-echt mens, die daarmee dus ophoudt onecht te zijn, zodat het zelfportret ook niet meer echt is; óf is het een on-echt zelfportret, om welke reden dan ook; en houdt het dan niet op, een zelf-portret te zijn...” (33). Westerlinck (1964) schrijft dat de schijnbare onoplosbaarheid van de authenticiteit van de zelfbiecht ermee te maken heeft “in technisch opzicht met haken en ogen aaneenhangt” (37), en twijfelt daarom of het geslaagd is. Walravens, een boegbeeld van de na-oorlogse nieuwe generatie literaire critici, geciteerd in Van den Bossche (2017), meent eveneens dat

Teirlincks waagstuk niet geslaagd is en ook niet slagen kon. (...) Nu kraakt er iets tussen [de werkelijkheid en het karakter] en kunnen wij ons zelden voorstellen, dat dit gegeven karakter aldus zou handelen, zoals wij ons ook niet kunnen inbeelden, dat Teirlinck ooit zo gehandeld heeft! (625–626).

Hij wijt het aan compositorische keuzes maar bespreekt daarbij evenmin het tweedepersoonsperspectief.

4. Het tweedepersoonsperspectief

De vertelling in de tweede persoon kan pas sinds relatief kort op eigen wetenschappelijke aandacht rekenen en er bestaat (nog) beperkte consensus over wat een dergelijk perspectief precies inhoudt. DelConte (2003) citeert het *Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*: “Second-person narration is a narrative in which the narrator addresses a ‘you’” (206). DelConte (2003) baseert zich ook op Fludernik (1994), die betoogt dat bij de tweedepersoonsvertelling de *narratee* vaak ook de protagonist is, en is het tot slot eens met Prince (206), die benadrukt dat de protagonist en *narratee* bij een tweedepersoonsperspectief altijd moeten samenvallen.

Haast twintig jaar na *Zelfportret* bracht Lejeune in *Le Pacte Autobiographique* (1973) het verband tussen vertelperspectief en auteur, verteller, en protagonist voor het eerst samen in een schema (Tabel 2), dat aan de basis ligt van zijn klassiek geworden autobiografisch pact: “(...) the identity (*‘identicalness’*) of the name (author – narrator – protagonist). The autobiographical pact is the affirmation in the text of this identity, referring back in the final analysis to the name of the author on the cover”. Een klassieke autobiografie wordt verteld door een ik-instantie waarin verteller, protagonist en auteur samenvallen. Een lezer gaat er dus vanuit dat hij óf een autobiografie leest óf niet, en dat oordeel heeft volgens Lejeune niet te maken met verzonnen gegevens maar met het inzicht dat de auteur de verteller is, en de verteller ook overeenkomt met het personage.

Identiteit \ Gramm. pers.	Ik	Jij	Hij
Verteller = protagonist	Klassieke autobiografie (autodiëgetisch)	Autobiografie in de tweede persoon	Autobiografie in 3e persoon
Verteller ≠ protagonist	Getuigenvertelling (homodiëgetisch)	Biografie gericht aan het voorbeeld	Klassieke biografie (heterodiëgetisch)

Tabel 2. Naar Lejeune (1973), vertaling TM

Het autobiografisch pact geeft liegende autobiografen bestaansrecht maar betekent volgens Lejeune (1989) ook dat een protagonist die een andere naam

heeft dan de naam van de auteur op de kaft voldoende argument is om autobiografie als genre aanduiding voor het werk uit te sluiten: “If Ross is Todd, why does he have another name? If it was he, how come he does not say so?” (13).⁴ Lejeune zou hierop later terugkomen, en zijn zienswijze benadrukken dat lezen een performatieve daad is.⁵ Een verschil in naam van auteur Herman Teirlinck en hoofdpersoon Henri M. ontkent op zichzelf niet een autobiografische relatie, maar laat de keuze nadrukkelijker aan de lezer.

Veelzeggend genoeg lijkt in Lejeunes schema voor de jij-vorm een diëgetische indeling te ontbreken. Lejeune (1989) is “not aware of any autobiographies that have been written entirely in this way” (29), hoewel Genette (1980), op wie Lejeune zich baseerde, het een “rare but very simple case” had genoemd (133), en het op referentiële gronden onder de heterodiëgetische vertellingen had geschaard: in elk discours ligt een jij per definitie buiten de spreker.⁶

Geen van beiden bespreekt het tweedepersoonsperspectief verder inhoudelijk maar Lejeune onderscheidt niettemin twee vormen van een autobiografie in de tweede persoon: in de eerste spreekt een verteller zichzelf aan en is die protagonist van zijn autobiografie (Autobiografie in de tweede persoon). In dit geval geldt: Henri is Teirlinck is verteller – maar een (auto)diëgetische aanduiding ontbreekt op die plek in het schema. Een autobiografie in de tweede persoon kan zich ook gedragen als een klassieke biografie (Biografie gericht aan het voorbeeld). Een vertelinstantie (Teirlinck?) vertelt aan Henri Henri’s eigen levensverhaal. Tabel 2 werpt zo de vraag op naar de identiteit van de vertelinstantie, en, specifiek in het geval dat de verteller niet gelijk is aan de protagonist, naar de identiteit van het zogenaamde “voorbeeld” aan wie de biografie gericht is.

Van Boven en Dorleijn (2008) stellen dat er in dit jij-verhaal “een verborgen verteller” aan het woord is, “die een zekere Henri toespreekt” (210). Ze suggereren: “[h]et gaat er nu natuurlijk om te achterhalen wie er spreekt en wie er precies

⁴ Een uitgeversbericht dat de auteur en het personage niettemin identiek zijn noemt Lejeune (2005) “a clever advertising trick, but one that changes nothing. (...) In the case of the fictitious name (i.e., different from that of the author) given to a character who tells his life story, the reader has reason to think that the story lived by the character is precisely that of the author. (...) Nonetheless, the text produced in this way is not an autobiography. (...) These texts would therefore fall into the category of ‘autobiographical novel.’ The hero can resemble the author as much as he wants; as long as he does not have his name, there is in effect nothing (...) autobiography is not a guessing game: it is in fact exactly the opposite”.

⁵ Lejeune (2005): “Presque toutes les autofictions sont lues, de facto, comme des autobiographies” (31). Immers, het contract tussen schrijver en lezer voltrekt zich bij een autobiografie als een “l’engagement (...) dans un esprit de vérité” (31). Zie ook Allamand (2018).

⁶ Lejeune baseerde zijn schema op Genettes indeling van de diëgetische wijzen waarop een verhaal verteld kan worden (1980: 27, 280): bij een homodiëgetische vertelsituatie is de verteller een personage in het verhaal, bij een heterodiëgetische vertelling is dit niet het geval, en in een autodiëgetische vertelling vertelt een verteller zijn eigen verhaal. Over verteltechnieken, zie Halliwell (2009) en Rimmon-Kenan (1983).

wordt toegesproken” (211). Teirlinck heeft naar eigen zeggen zijn ik in een ander personage “overgeheveld”, en spreekt zichzelf toe als in een spiegel: de hoofdpersoon is volgens het voorwoord de gemaskerde “motor” van de auteur. Deze “ontdubbeling” weerspreekt in Lejeunes genredefinitie een samenvallen van auteur, verteller, en protagonist, maar duidt volgens mij wel op een verdichting van deze relatie via een principe dat Genette (1980) metalepsis heeft genoemd en dat hij omschrijft als “any intrusion by the extradiegetic narrator or narratee into the diegetic universe (or by the diegetic characters into a metadiegetic universe, etc.), or the inverse” (234–235). Een specifieke verschijningsvorm hiervan is het afdalen van de auteur in zijn of haar fictie, waar die vervolgens oog in oog staat met een van zijn of haar eigen karakters. Dit is een bekende troep uit de postmoderne literatuur die, toepasselijk genoeg voor *Zelfportret*, de grens tussen feit en fictie en literatuur en “werkelijkheid” problematiseert. Fludernik (2003) schrijft dat deze “authorial metalepsis” niet los kan worden gezien van “the baring of the mimetic illusion by undermining the realistic expectation that the narrator merely tells a story over which he has no power” (384).

Men kan erover discussiëren of de auteur via metalepsis de werkelijkheid in de fictie brengt of dat de auteur zichzelf fictionaliseert. Mijn indruk is dat bij de jij-vertelling in *Zelfportret* de verteller ook intrinsiek onderdeel uitmaakt van de fictionele ruimte, ook al is door het tweedepersoonsperspectief niet vast te stellen of de verteller tegelijkertijd ook een karakter en/of de auteur is. Juist door deze verdichting en het tegelijkertijd niet-samenvallen van de verteller met de auteur en de hoofdpersoon, is de identiteit van de verteller niet eenduidig en definitief vast te stellen. Spreekt Henri zichzelf toe, spreekt Teirlinck van achter zijn masker tot zichzelf, of spreekt Henri tot Teirlinck als in een spiegel? Heeft de auteur zich ontdebeld in een protagonist die zichzelf in de verhaalwerkelijkheid lijkt toe te spreken, en die voor Teirlinck tegelijkertijd de regie voert over zijn zelfontleding?

5. Referentialiteit

De referentiële vraag is voor Fludernik (1994) de eigenschap bij uitstek van het tweedepersoonsperspectief vanwege “the typical ambiguity and multifunctionality of the second-person pronoun” (285–286).⁷ Aangezien de narratologische categorieën verteller, *narratee*, lezer en protagonist verschuiven en soms overlappen, is het vaststellen van de narratologische identiteit van de ‘jij’ binnen een tekst in tweedepersoonsperspectief “problematisch”, schrijft Fludernik (284): het lijkt welhaast of de auteurs van deze teksten hun werk eenvoudigweg niet willen

⁷ In extremo vraagt Fludernik (“Second-Person Narrative” 295) zich af of voornaamwoorden niet beschouwd moeten worden als slechts een grammaticale categorie, ontheven van enige referentiële functie.

laten categoriseren. Voor de hermeneutische receptie van teksten “that are ‘open’ on the scale between narration and interior monologue, where the text’s address function can frequently be read as an instance of self-address”, is de binaire oppositie tussen homo- en heterodiëgetische vertellingen dan ook ontoereikend, en hebben lezers volgens Fludernik (289) behoefte aan een flexibele schaal van homocommunicatieve tot heterocommunicatieve vertellingen.⁸

Bonheim (1980) munt de elegante term *referential slither* voor de eigenschap van de jij om tegelijkertijd betrekking te hebben op de protagonist, de fictieve lezer of toehoorder (*narratee*), en de daadwerkelijk lezer (van het boek) of toehoorder (76).⁹ De fictieve lezer of toehoorder (de tweede persoon, de aangesprokene) kan daarbij samenvallen met de protagonist, de auteur, of de lezer zelf. De verteller vertelt het verhaal niet alleen aan de *narratee* vanuit een alwetende positie maar de verteller is ook degene die de ervaringen of eigenschappen van de protagonist heeft gedeeld. Wanneer Henri in de openingsscène van *Zelfportret* naar zijn kapper gaat en de verteller hem vertelt hoe hij zich voelt, vallen de *narratee* en de protagonist bijvoorbeeld samen.

Wanneer Teirlinck als *narratee* beschouwd wordt, bevindt hij zich (althans, als narratologische instantie) binnen de verhaalwerkelijkheid. Als auteur staat hij derhalve niet langer per definitie buiten het verhaal. Het samenvallen van de *narratee* en de protagonist doet recht aan de uitspraken van Teirlinck-de-auteur in de besproken interviews, en aan die in het voorwoord bij *Zelfportret* dat hij zichzelf naar eigen zeggen ‘ontdubbelt’ door vanachter een masker in de spiegel te kijken. De verteller voorziet de *narratee* Teirlinck door middel van de jij-protagonist van een relaas over diens verleden.¹⁰

6. Conclusie

Schmitt (“Avatars” 3) baseert zich op neurologisch onderzoek wanneer hij schrijft dat de menselijke geest niet hybride kan lezen, dus tegelijkertijd in een literaire tekst fictie en feit kan ervaren. We kiezen als lezers een van beide leeswijzen,

⁸ Dit is niet dezelfde lezersgerichte aanpak als die van Missinne (2013), die dichter ligt bij het autobiografische pact van Lejeune (1973). Missinne (2013) kijkt naar de manier waarop schrijvers hun eigen leven onderdeel laten uitmaken van het verhaal, waardoor lezers het als authentieker gaan ervaren. Deze flexibele “autobiografische ruimte” is gebaseerd op het vertrouwen van de schrijver dat de lezer autobiografische elementen zelf herkent in de roman, met de hoofdpersoon als spil. Het is aan de lezer om uit te maken in hoeverre die de autofictie van de schrijver gelooft.

⁹ Bonheim (1980) overweegt dat de jij ook de verteller zelf kan aanspreken, maar daarvan is Fludernik (“Second-Person Narrative” 286) niet overtuigd.

¹⁰ Fludernik (“Second-Person Narrative” 287) merkt op dat in sommige vertellingen in deze situatie ‘wij’ voorkomt. Zij laat open in hoeverre dit een argument vormt om te stellen dat de bewuste vertelling een autobiografie is, of in hoeverre het ontbreken van een eerste persoon meervoud een bewijs ervoor is dat het relaas van een auteur (deels) fictief is.

die onze verwachtingshorizon voor het vervolg van de tekst bepaalt: autobiografie of niet. Bovendien, schrijft Schmitt (4), vergt het een hogere mate van hersenactiviteit om een tekst als non-fictie te willen lezen, dus om de historische werkelijkheid te ‘vinden’ die in de tekst ligt. Tenzij er dwingende, paratekstuele informatie is die de lezer ertoe aanzet om de referentialiteit van de tekst op een feitelijke wijze te duiden, lezen we standaard in fictiemodus.¹¹

Ik heb betoogd dat *Zelfportret* door het tweedepersoonsperspectief in combinatie met paratekst de lezer juist expliciet voortdurend de vraag naar de grens tussen feit en fictie laat stellen. De directe relatie van de schrijver met zijn onderzoeksobject (zichzelf) heeft in *Zelfportret* geleid tot een maskerade van de auteur achter een fictief personage. Henri ontdebelt zichzelf doordat de verteller hem de spiegel van zijn verleden voorhoudt. *Zelfportret* zoekt zo de grenzen op van Lejeunes autobiografisch pact en be vraagt de verhouding tussen verhaalwerkelijkheid en historische werkelijkheid. De onoplosbaarheid van de referentialiteit is zowel het intrigerende als het frustrerende van de grammaticale jij-vorm: de identiteit van de jij kan niet definitief eenduidig worden vastgesteld, en jij heeft zowel betrekking op *narratee* Teirlinck als op protagonist Henri.

Volgens Teirlinck is het voor enige reële aanzet tot objectief zelfinzicht van de autobiograaf noodzakelijk om zichzelf van buiten zichzelf te beschouwen. *Zelfportret* toont aan dat het tweedepersoonsperspectief paradoxaal genoeg in dit opzicht een geschiktere autobiografische vorm kan opleveren dan de vertrouwde ik-vorm. De constatering van Van Boven en Dorleijn (212) dat de jij-vertelling “in feite een variant [is] van het ik-verhaal” doet die in retorisch en narratologisch opzicht dan ook tekort.

Bibliografie

- Allamand, Carole. “The Autobiographical Pact, Forty-Five Years Later”. *The European Journal of Life Writing*, vol. 7, 2018, pp. 51–56.
- Bonheim, Helmut. *Literary Systematics*. Brewer, 1980.
- Bousset, Hugo. “Zelfportret of het galgemaal”. *Lexicon van literaire werken*, geredigeerd door Jaap Goedegebuure et al., Groningen, 1990.
- De Maere, Jaak. “Herman Teirlinck”. *Kritisch literatuur lexicon*, geredigeerd door Ad Zuiderent et al. Groningen, 1990.
- DelConte, Matt. “Why You Can’t Speak: Second-Person Narration, Voice, and a New Model for Understanding Narrative”. *Style*, vol. 37, no. 2, 2003, pp. 204–219.
- Fludernik, Monika. “Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode”. *Style*, vol. 37, no. 4, 2003, pp. 382–400.
- . “Second-Person Narrative and Related Issues”. *Style*, vol. 28, no. 3, 1994, pp. 281–312.

¹¹ Schmitt (2017) merkt in dit verband op dat uitgevers eerder geneigd zijn om boeken aan te prijzen als ‘gebaseerd op ware gebeurtenissen’ dan als autobiografie, omdat een lezer een romancier minder snel zal verwijten dat die liegt, dan hij dit een autobiograaf zal verwijten.

- Gasparini, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, 2004.
- Genette, Gérard. *Discours du récit*. Seuil, 1972. Gebruikt in de vertaling van Jane Lewin: *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Blackwell, 1980.
- Halliwell, Stephen. "The Theory and Practice of Narrative in Plato". *Narratology and Interpretation: The Content of the Form in Ancient Texts*, geredigeerd door Jonas Grethlein en Antonios Rengakos. De Gruyter, 2009, pp. 15–41.
- Korges, James. "Flemish Mirrors". *Critique*, vol. 8, no. 3, 1966, pp. 85–92.
- Lavocat, Françoise. *Fait et fiction. Pour une frontière*. Seuil, 2016.
- Lejeune, Philippe. "Le pacte autobiographique". *Poétique*, vol. 14, 1973, pp. 137–162.
- . *Le Pacte Autobiographique*. Seuil, 1975, pp. 13–46. Vertaald door Katherine Leary: *On Autobiography*. University of Minnesota Press, 1989.
- . "Le pacte autobiographique (bis)". *Idem, Moi aussi*. Seuil, 1986, pp. 9–35.
- . "Le pacte autobiographique, vingt-cinq ans après". *Idem, Signes de vie*. Seuil, 2005, pp. 11–35.
- Marcus, Laura. *Autobiography. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2018.
- Minderaa, Pieter. *Herman Teirlinck*. Manteau, 1959.
- Missinne, Lut. *Oprecht gelogen. Autobiografische romans en autofictie in de Nederlandse literatuur na 1985*. Vantilt, 2013.
- Oegema van der Wal, Theo. *Herman Teirlinck*. Manteau, 1965.
- Olney, James. "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical and Bibliographical Introduction". *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, geredigeerd door James Olney. Princeton University Press, 1980, pp. 3–27.
- Prince, Gerald. *Narratology: The form and function of narrative*. Mouton, 1982.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Methuen, 1983.
- Schmitt, Arnaud. "Avatars as the Reason d'Être of Autofiction". *Life Writing*, 2020, pp. 1–12, <https://doi.org/10.1080/14484528.2020.1753486>. Geraadpleegd 31 juli 2021.
- . "Making the Case for Self-narration against Autofiction". *a/b: Auto/Biography Studies*, vol. 25, 2010, pp. 122–137.
- . *The Phenomenology of Autobiography*. Routledge, 2017.
- Stuiveling, Garmt. *Uren Zuid*. Hasselt, 1960.
- Teirlinck, Herman. *Zelfportret of het galgemaal*. Manteau, 1955. Naar het Engels vertaald door James Brockway: *The man in the mirror*. Sythoff, 1963.
- Van Boven, Erica, en Gillis Dorleijn. *Literair mechaniek. Inleiding tot de analyse van verhalen en gedichten*. Coutinho, 2008.
- Van den Bossche, Stefan. *Ge zijt zoveel mensen geweest. Herman Teirlinck 1879–1967*. Houtekiet, 2017.
- Van Gorp, Hendrik, et al., redacteurs. *Algemeen letterkundig lexicon*. Stichting Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (DBNL), 2012.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. "Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines". *Handbook of Autobiography/Autofiction*, vol. 1: *Theory and Concepts*, geredigeerd door Martina Wagner-Egelhaaf. De Gruyter, 2019, pp. 1–7.
- Westerlink, Albert. *Alleen en van geen mens gestoord*. Manteau, 1964.
- Zipfel, Frank. "Autofiktion. Zwischen den Grenzen van Faktualität, Fiktionalität und Literarität?" *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, geredigeerd door Simone Winko et al. De Gruyter, 2009, pp. 284–314.