

# DE VREEMDELING IN ONS

proza, toneel en kritiek van Willem Gerard van Nouhuys (1854-1914)

Lotte Lentes  
0805157  
lottelentes@studentru.nl  
Masterscriptie  
MA Europese Letterkunde  
Dr. R. van de Schoor  
Dr. M.P.J. Sanders  
15 juni 2015

## ABSTRACT

The last decades of the nineteenth century were turbulent times for Dutch literature. In particular the authors belonging to the *Beweging van Tachtig* are reminded, but the *fin de siècle* also brought forth many authors whose name did not make the canon, while the influence or popularity of these writers hasn't been negligible. One of them is William Gerard van Nouhuys (1854-1914); author of poetry, prose and drama and much sought critic for various journals.

This study aims to define the role of W.G. van Nouhuys in the literary field of the Dutch *fin de siècle*, between the critics and writers of the *Tachtigers* and *Negentigers*. Van Nouhuys' drama, prose and critics are mapped and analysed through three different analyses in order to get a better idea of the formal and substantive aspects of his work.

These analyses show Van Nouhuys as a doubting and searching writer. Stylistically he is a traditional author, but his themes are clearly influenced by the leading movements of the nineteenth century. His work shows particularly naturalistic and symbolic influences.

As a critic he is rather preserved and analytically. In his criticism he tries to be as objective as possible and he goes to extremes to support his statements with convincing arguments. As a critic he fulfils the role of in the literary field.

## Inhoudsopgave

Hoofdstuk	1	Inleiding	4
Hoofdstuk	2	Methode	8
Hoofdstuk	3	Analyse toneel	9
	3.1	Uitleg analysemodel	9
	3.2	Analyse <i>Het Goudvischje</i>	11
	3.2.1	Extradialogische analyse <i>Het Goudvischje</i>	12
	3.2.2	Intradialogische analyse <i>Het Goudvischje</i>	14
	3.2.3	Receptie en contextualisering	21
Hoofdstuk	4	Analyse proza	23
	4.1	Uitleg analysemodel	23
	4.2	Analyse <i>Egidius en de vreemdeling</i>	27
	4.2.1	Syntactische analyse <i>Egidius en de vreemdeling</i>	27
	4.2.2	Semantische analyse <i>Egidius en de vreemdeling</i>	30
	4.2.3	Receptie en contextualisering	36
	4.3	Analyse ‘Zijn kind’	38
	4.3.1	Syntactische analyse ‘Zijn kind’	39
	4.3.2	Semantische analyse ‘Zijn kind’	44
	4.3.3	Receptie en contextualisering	47
Hoofdstuk	5	Analyse kritieken	49
	5.1	Uitleg analysemodel	50
	5.2	Analyse <i>Studiën en Critieken</i>	54
	5.2.1	Analyse indirecte uitspraken <i>Studiën en Critieken</i>	55
	5.2.2	Analyse directe uitspraken <i>Studiën en Critieken</i>	56
Hoofdstuk	6	Conclusie en discussie	63
		Literatuurlijst	66

## Hoofdstuk 1: Inleiding

De laatste decennia van de negentiende eeuw waren roerige tijden voor de literatuur in Nederland. De dominante stroming van het realisme maakte plaats voor het uit Frankrijk overgewaaide naturalisme en met de eeuwwisseling in het vooruitzicht kondigden de Tachtigers met veel bombarie hun intrede in de literatuur aan. Willem Kloos, Herman Gorter, Lodewijk van Deysse, het zijn maar enkele namen behorend tot de Beweging van Tachtig, die een grote ommezwaai in de literatuur voorstond. En ook de beweging die daarop volgde, de Negentigers; een groep jonge auteurs rondom *De Kroniek*, die zich als tegenbeweging van de Tachtigers manifesteerde, liet flink van zich horen.

De fin de siècle-literatuur heeft echter veel meer namen voortgebracht die de canon niet hebben gehaald, terwijl de invloed of populariteit van die schrijvers niet gering is geweest. Een van hen is Willem Gerard van Nouhuys (1854-1914); schrijver van poëzie, proza en toneel en daarnaast ook zeer productief criticus bij verschillende, vooraanstaande tijdschriften.<sup>1</sup>

Van Nouhuys beoordeelde tijdens zijn carrière de werken van ongeveer alle schrijvers van enige faam binnen het Nederlandstalige taalgebied en daarbuiten. Hij oogstte voor negentiende-eeuwse begrippen redelijke successen met zijn toneelstukken *Het Goudvischje* en *Eerloos*, maar toch is hij nauwelijks in de literatuurgeschiedenissen terug te vinden. In de vroege literatuurgeschiedenissen van Kalff (gepubliceerd tussen 1906 en 1912) en Te Winkel (gepubliceerd tussen 1908 en 1921) komt Van Nouhuys bijvoorbeeld helemaal niet voor en in het derde gedeelte van het *Handboek tot de geschiedenis van de Nederlandse letterkunde* (1976) komt Gerard Knuvelde niet verder dan de volgende korte, wat oppervlakkige beschrijving: ‘Hij debuteerde in 1882 met een bundel *Gedichten en gedachten* onder het pseudoniem G. Waalner. Hij schreef een aantal novellen, maar oogstte tegen het einde van de negentiende eeuw nogal succes met twee toneelstukken (*Eerloos*, 1892, en *Het Goudvischje*, 1893). Daarnaast had hij in zijn tijd naam als literair criticus (in *De Gids* en *Groot Nederland*). Hij was medeoprichter, met L. Couperus en Cyriel Buysse, van *Groot Nederland*, van welk blad hij tot zijn dood redactiesecretaris was.’<sup>2</sup>

J.L. Walch tekent in zijn *Nieuw Handboek der Nederlandsche letterkundige geschiedenis* uit 1947 een wat uitgebreidere beschrijving op. Hij noemt ook enkele minder succesvolle werken van Van Nouhuys zoals het toneelstuk *In kleinen kring* uit 1894 en het verhaal *Egidius en de Vreemdeling* uit 1896, dat meermaals met het symbolisme in verband is gebracht. Daarnaast beschrijft hij ook de aard van Van Nouhuys’ kritische werk. Opmerkelijk is Walchs waardering voor de ‘eerlijkheid’ van de criticus, die in verband lijkt te worden gebracht met rust, goede smaak en belezenheid: ‘[H]et

---

<sup>1</sup> Brill, 1916, p. 225.

<sup>2</sup> Knuvelde 1976, p. 250.

belangrijkste was van Van Nouhuys het kritisch werk. Het gaf het rustig, weloverwogen oordeel van een smaakvol, belezen, door-en-door eerlijk man.’<sup>3</sup>

Uit de korte beschrijvingen komt vooral naar voren dat Van Nouhuys zich naast zijn artistieke werkzaamheden voornamelijk met kritiek bezighield (in de jongste literatuurgeschiedenis introduceren Van den Berg en Couttenier W.G. van Nouhuys als een ‘ten onrechte vergeten criticus’).<sup>4</sup> Dat beeld wordt bevestigd door een overzicht van Van Nouhuys’ oeuvre. Behalve een aantal toneelstukken, voornamelijk eenakters, meerdere novelles en een bundel met jeugdwerk (poëzie) heeft Van Nouhuys zich toch voornamelijk met kritiek beziggehouden. Dit deed hij voor verschillende vooraanstaande tijdschriften zoals *De Nederlandsche Spectator*, *De Gids* en *Los en Vast*. Vlak na de oprichting in 1885 werd hij ook redacteur van weekblad *De Lantaarn* en van het tijdschrift *Groot Nederland* (1903-1914) was hij tot aan zijn dood redactiesecretaris. Zijn kritieken werden verzameld in de bundels *Studiën en critieken* (1897), *Uren met schrijvers* (1902), *Nederlandsche Belletrie 1901-1903* (1904), *Uit Noord- en Zuid-Nederland* (1906) en *Van over de grenzen* (1906).

De meeste (toneel)kritieken schreef Van Nouhuys echter voor *Het Vaderland*. Door die Haagse krant werd hij in 1895 aangenomen als toneelmedewerker en hij verzorgde haast alle bijdrages die met toneel te maken hadden. Van 1900 tot 1909 schreef hij ook regelmatig recensies over poëzie en proza en volgens Pierre H. Dubois, die in 1985 een kort overzicht schreef van de geschiedenis van *Het Vaderland*, was W.G. van Nouhuys ‘de eerste, werkelijke rubrieksleider en vaste letterkundige redacteur die Het Vaderland heeft gehad.’<sup>5</sup>

Hoewel Van Nouhuys in *Het Vaderland* zelden echt lange stukken mocht schrijven (zeker voor proza en poëzie was de ruimte zeer beperkt), deed hij meer dan eens uitspraken in zijn recensies en beschouwingen die niet rechtstreeks betrekking hadden op het besproken werk maar algemener van aard waren. Van Nouhuys liet zich uit over de contemporaine tendensen in de literatuur en zelfs over theoretische kwesties betreffende literatuur en literaire kritiek. Hij was duidelijk zeer betrokken en belezen en probeerde zijn oordeel zo objectief mogelijk en met steekhoudende argumenten te onderbouwen.

Zijn toon verschilde in dat opzicht zeer van de soms giftige pen van tijdgenoten als Lodewijk van Deyssel of Israël Querido. Van Nouhuys was veel feitelijker en bleef ver weg van persoonlijke aanvallen. Hij woog zijn oordeel nauwkeurig af, informeerde, interpreteerde, evalueerde en onderstreepte meermaals zijn eigen subjectiviteit. Als criticus verkondigde hij duidelijk zijn eigen mening en bezag hij die niet als universele norm. Ook schonk hij veel aandacht aan de relatie tussen literatuur en werkelijkheid. Hij plaatste boeken graag in de context van een bredere culturele of literaire tendens en hij was zich bewust van wat er zich allemaal in het buitenland afspeelde. Van

---

<sup>3</sup> Walch 1947, p. 725.

<sup>4</sup> Van den Berg & Couttenier, p. 568.

<sup>5</sup> Dubois 1985, p. 6.

Nouhuys toonde in zijn kritieken zeer goed op de hoogte te zijn van de literaire wereld waar hij zelf onderdeel van uitmaakte. Zijn beschouwingen en recensies gaven dan ook een duidelijk beeld van zijn eigen poëtische opvattingen, die gelden zowel voor proza als voor toneel en in iets mindere mate ook voor poëzie, maar ze bieden ook inzicht in het functioneren van het literaire veld.

Tegelijkertijd was Van Nouhuys naast beoordelaar ook schrijver van toneel, proza en poëzie. Met name de toneelstukken *Eerloos*, *Het Goudvischje* en *In kleinen kring*, die hij schreef in opdracht van het gezelschap verbonden aan de Tivoli-schouwburg in Rotterdam, waren eind negentiende eeuw populair. Zelfs zo populair dat zij op tournee gingen, wat helemaal niet zo gebruikelijk was voor die tijd.<sup>6</sup> Zijn beroemdste prozaverhaal is *Egidius en de vreemdeling*, dat hij in 1896 publiceerde in *De Gids*. Poëzie publiceerde hij enkel onder pseudoniem (G. Waalner), in zijn eerste twee bundels *Poëzie* (1879) en *Gedichten en gedachten* (1882).

Kritiek en schrijverschap zijn gedurende het hele werkzame leven van Van Nouhuys hand in hand gegaan. Dat maakt hem tot een zeer interessante figuur. Niet alleen bevond hij zich midden in het fin de siècle-tijdperk, waarin veel verschillende (buitenlandse) stromingen en tendensen naast elkaar bestonden en de vernieuwingsdrang groot was, Van Nouhuys was ook een criticus die in zijn kritieken stelselmatig duidelijk poëtische stelling neemt. In dit onderzoek wordt getracht het hele werkende leven van W.G. van Nouhuys in kaart te brengen en te analyseren, maar de twee gebieden waarin hij werkzaam was, worden dan los van elkaar besproken: zijn creatieve werk zal niet worden onderzocht aan de hand van de poëtische opvattingen die uit zijn kritieken spreken. Het plaatsen van een literair werk in literair-historisch perspectief en meer specifiek, het verbinden van een literair werk aan auteursintentie of externe poëtische uitspraken kunnen namelijk een gekleurde analyse van het literaire werk opleveren. Of zoals Jaap Goedegebuure en Odile Heynders het expliciteren in hun analyse van het huidige poëtica-onderzoek “‘Het breekbare ligt open’ een beschouwing over impliciete poëticaliteit en problemen van interpretatie’: ‘De poëtica-onderzoekers lijken de mening toegedaan dat over externe poëtische factoren meer precieze, want minder van het interpreterend subject afhankelijke uitspraken gedaan kunnen worden. De externe poëtica wordt meer inzichtelijk, en kennelijk ook minder complex geacht dan de interne. Dat de literaire verschijnselen zelf steeds verder naar de achtergrond dreigen te verdwijnen ten gunste van ‘de terugkeer naar de auteur’ geeft ons aanleiding tot een pleidooi voor poëticaal onderzoek waarin de verspraktijk het onderwerp van de studie is.’<sup>7</sup> Om deze reden worden de theater- en prozateksten en het kritische werk van Van Nouhuys niet met elkaar in verband gebracht, omdat zijn toneelteksten of verhalen dan bekeken zouden worden door de kaders, of schema’s, die hij zelf stelt in zijn kritische stukken. Een objectieve analyse zou hierdoor onmogelijk worden.

---

<sup>6</sup> Achten 1996, p. 524.

<sup>7</sup> Goedegebuure & Heynders 1991, p. 527.

Het doel van dit onderzoek is een overzicht te krijgen van hoe Van Nouhuys te werk ging in zijn proza, toneel en kritiek en de rol die hij innam als speler (schrijver van proza en toneel) en als poortwachter (criticus). Hoe verhiel hij zich tot de Tachtigers en de Negentigers en door welke literair-historische tendensen liet hij zich beïnvloeden? Door middel van drie verschillende, structuralistische analysemethodes zal de vorm en inhoud van het werk van Van Nouhuys gedefinieerd worden. Aan de hand hiervan wordt het werk in een bredere literatuur-historische context geplaatst en in het geval van zijn kritieken wordt bepaald welke invloed zijn poëtische stellingen hebben op zijn rol als poortwachter binnen het literaire veld.

De drie analysemodellen die in dit onderzoek worden gebruikt, zijn gebaseerd op drie verschillende genrespecifieke analysemethoden. Voor het toneel van Van Nouhuys is gebruik gemaakt van de methode van Christopher B. Balme uit *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008), het analysemodel voor het proza is gebaseerd op *Vertelduivels* van Luc Herman en Bart Vervaeck (2005) en voor het onderzoek naar Van Nouhuys' kritieken vormde het analysemodel van Olf Praamstra in 'De analyse van kritieken' (1984) de basis. Deze analysemethoden vormen de basis voor de drie analysemodellen die in dit onderzoek worden gebruikt. Er zijn verschillende aanpassingen gedaan, om zo precies en volledig mogelijk de tekstinterne aspecten te kunnen onderzoeken. Aan het begin van ieder analysehoofdstuk worden de gebruikte analysemethodes, de uiteindelijke analysemodellen en de aanpassingen die daarin zijn aangebracht, uitvoerig verantwoord. In de analyses die daarop volgen, wordt een selectie van Van Nouhuys' toneel, proza en kritieken onderzocht om de volgende onderzoeksvraag te kunnen beantwoorden: welke rol nam W.G. van Nouhuys in, in het literaire veld van het Nederlandse fin de siècle, tussen de critici en schrijvers van Tachtig en de Negentigers?

## Hoofdstuk 2: Methode

Om te onderzoeken welke rol W.G. van Nouhuys als speler en als poortwachter innam in het literaire veld van eind negentiende eeuw, zal een selectie uit het werk van Van Nouhuys worden geanalyseerd en geïnterpreteerd. Zijn publicaties vallen uiteen in vier categorieën: poëzie, proza, toneel en kritiek. Van Nouhuys' poëziebundels (*Poëzie* (1879) en *Gedichten en gedachten* (1882), gepubliceerd onder het pseudoniem G. Waalner) worden in dit onderzoek buiten beschouwing gelaten omdat de hoeveelheid poëzie minimaal is in verhouding tot zijn overige publicaties. Daarnaast is het duidelijk dat Van Nouhuys zich na de publicatie van zijn twee bundels (allebei onder pseudoniem!) van het schrijven van poëzie heeft afgekeerd. Hij heeft in zijn verdere carrière nooit meer poëzie geschreven. Bovendien zit er tussen de publicatie van zijn bundels en zijn overige creatieve publicaties een gat van acht jaar, waarin hij zich enkel met kritiek heeft beziggehouden.

Met het uitsluiten van Van Nouhuys' poëziebundels blijven er drie categorieën over: toneel, proza en kritiek. In dit onderzoek zullen deze drie categorieën los van elkaar worden onderzocht. Zoals in de inleiding besproken zal het creatieve werk van Van Nouhuys, zijn proza en zijn toneel, los worden besproken van de poëtica zoals deze in zijn kritieken naar voren komt. Daarom zullen eerst zijn toneel en proza geanalyseerd worden. Voor het toneel en het proza wordt er gebruik gemaakt van twee verschillende, structuralistische analysemodellen, toegespitst op het genre, die zowel vorm als inhoud bespreken. Wat de vorm betreft wordt er gekeken naar formele aspecten als perspectief, tijd, setting, karakterisering en in het geval van de toneelanalyse uiteraard ook naar decor, kostuum regie-aanwijzingen enzovoorts. De inhoudelijke analyse betreft de motieven en de thema's die in het werk naar voren komen. Ook zal er aandacht worden besteed aan de receptie van de werken en aan de plaats die de teksten innemen in literatuur-historische context.

Ook de kritieken van W.G. van Nouhuys zullen aan een analyse worden onderworpen. De recensies en letterkundige opstellen zullen op vorm en inhoud worden geanalyseerd. De formele analyse zal vooral Van Nouhuys' schrijfstijl bespreken en de inhoudelijke analyse betreft Van Nouhuys' poëtica.

De drie analysemodellen die worden gebruikt voor respectievelijk de analyse van het toneel, het proza en de kritieken van Van Nouhuys worden aan het begin van elk hoofdstuk nader toegelicht en uitgelegd.

## Hoofdstuk 3: Analyse toneel

### 3.1. Uitleg analysemodel

De eerste stap in het onderzoek naar het oeuvre van W.G. van Nouhuys is het analyseren van zijn theaterwerk. In de volgende paragrafen zal een analyse van zijn toneelstuk *Het Goudvischje* (1892) worden uitgevoerd. Dit gebeurt aan de hand van een analysemodel dat ontleend is aan een analysemodel dat Christopher B. Balme gebruikt in *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*.<sup>8</sup> Er is bewust niet gekozen voor een model in de traditie van de verhaalanalyse, omdat deze methode belangrijke theatertekstaspecten buiten beschouwing laat, zoals regie-aanwijzingen en aanwijzingen op het gebied van decor en kostumering.

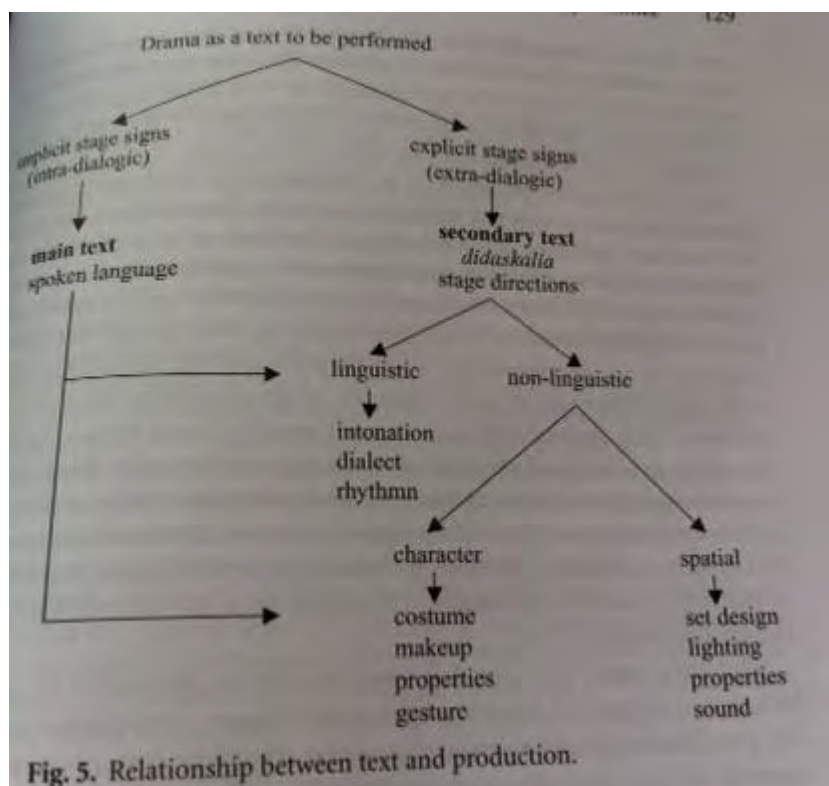


Fig. 5. Relationship between text and production.

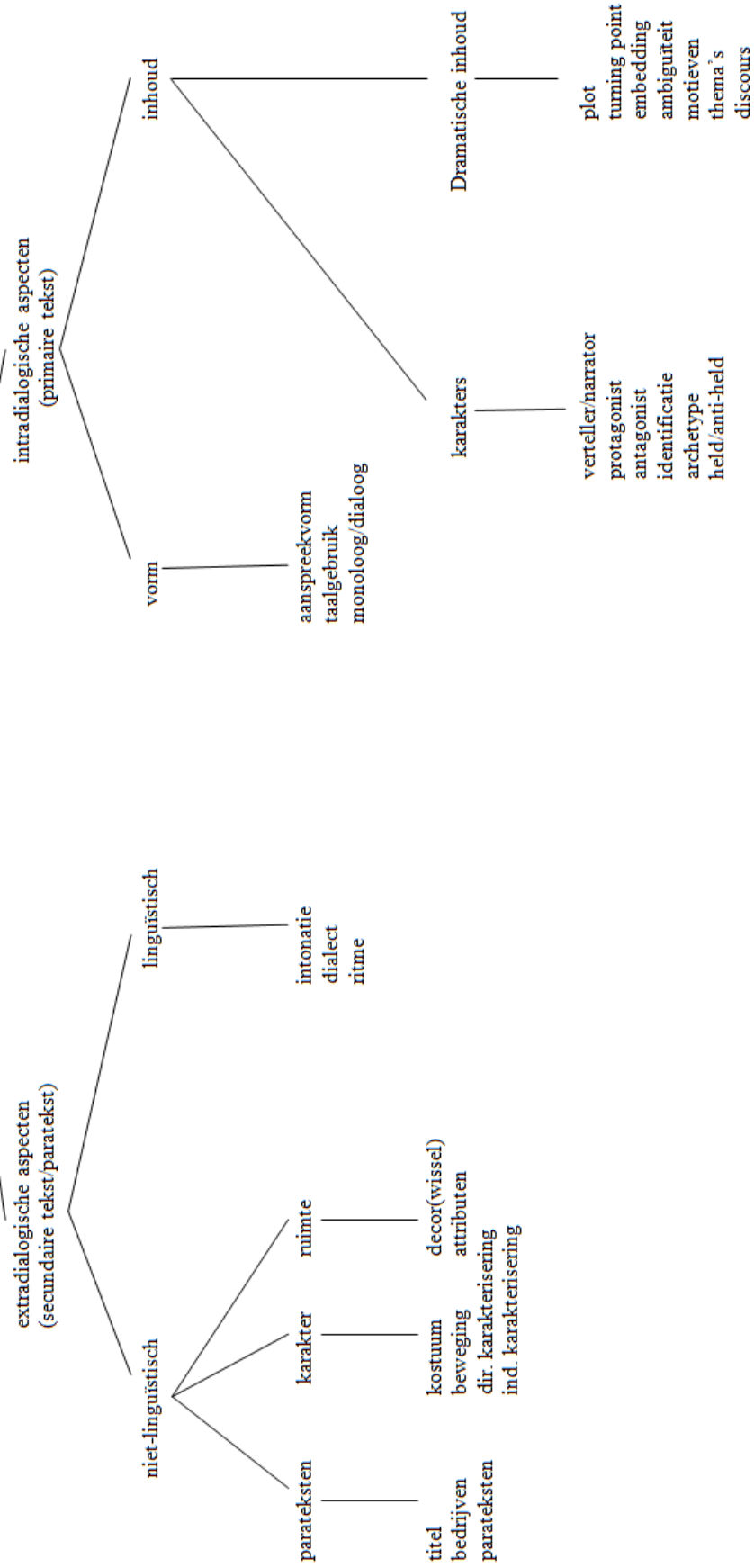
Het analysemodel van Balme gebruikt een interessante vertakking van concepten om de volledige theatertekst te kunnen duiden. Het model is echter teveel toegespitst op de uiteindelijke uitvoering van de tekst en heeft als doelstelling de transitie van tekst naar voorstelling te analyseren.<sup>10</sup> Balme's model is daarom gebruikt als uitgangspunt voor het volgende analysemodel, dat als doelstelling heeft enkel de tekst van het toneelstuk te analyseren:

<sup>8</sup> Balme 2008, p. 129.

<sup>9</sup> Balme 2008, p. 129.

<sup>10</sup> Balme 2008, p. 128.

# DE THEATERTEKST



Het analysemodel maakt allereerst een duidelijke scheiding tussen extradialogische en intradialogische aspecten. Met extradialogische aspecten worden alle secundaire en parateksten bedoeld. Intradialogische aspecten omvatten alle primaire teksten; de teksten die door de acteurs uitgesproken dienen te worden.

De extradialogische aspecten zijn opgedeeld in niet-linguïstische en linguïstische aspecten. De niet-linguïstische aspecten behelzen alle parateksten en regie-aanwijzingen die iets zeggen over de setting van het toneelstuk. Parateksten zijn het minst verwant aan de toneeltekst en bespreken feitelijke zaken als de titel en ondertitel, het aantal bedrijven en de datum van de eerste opvoering. Daarnaast wordt binnen de niet-linguïstische aspecten ook een onderscheid gemaakt tussen aspecten die te maken hebben met karakterisering en ruimte. Met karakterisering wordt bedoeld: alle zaken die bijdragen aan de karakterisering van de personages; de kostumering en regie-aanwijzingen op het gebied van beweging. Ook wordt er een onderscheid gemaakt tussen directe en indirecte karakterisering. Met directe karakterisering worden alle regie-aanwijzingen bedoeld die iets zeggen over het karakter of de gemoedstoestand van de personages. Indirecte karakterisering betreft de gemoedstoestand of karaktereigenschappen die de personages elkaar toewijzen.

De intradialogische aspecten zijn wederom opgedeeld in twee categorieën: vorm en inhoud. Onder vorm wordt 'de manier van praten' verstaan en worden aanspreekvormen, taalgebruik en de letterlijke vorm van de tekst (monoloog/dialog) besproken. De inhoudelijke aspecten bespreken de karakters en de dramatische inhoud. Binnen deze paragraaf wordt onderzocht welke rol de karakters in de totale context van het toneelstuk vervullen. Of er bijvoorbeeld sprake is van een klassieke verdeling tussen protagonist/antagonist en held/anti-held. Ook wordt onderzocht in hoeverre er sprake is van het gebruik van archetypes en stereotypering. Met dramatische inhoud wordt voornamelijk de opbouw van het verhaal bedoeld. Zo worden plot en *turning point* besproken en worden ambigue tekstpassages geëxpliciteerd. Ook zullen in deze paragraaf de onderliggende motieven en thema's worden besproken.

### **3.2 Analyse *Het Goudvischje***

*Het Goudvischje* is een relatief vroeg werk van W.G. van Nieuhuys. Hij schreef het in 1892, twee jaar nadat zijn eerste toneelstuk *Eerloos* op de planken werd gebracht. Op 5 maart 1892 ging *Het Goudvischje* in première, in de Tivoli-Schouwburg in Rotterdam.<sup>11</sup>

In *Het Goudvischje* staat het stel Herman en Marie Koorders centraal. Herman is bankier, Marie komt uit een gegoede familie. Zij zijn schijnbaar gelukkig getrouwd, totdat blijkt dat Herman vier jaar geleden een kind heeft verwekt bij Greta Roskamp, een naaister uit een arm milieu. Hermans overspel komt aan het licht doordat het kind sterft aan stuipen. Greta vertelt Marie vervolgens dat

---

<sup>11</sup> Van Nieuhuys 1895, p. 173.

Herman alleen maar met haar is getrouwd voor het geld, Marie was zijn ‘goudvisje’ toen de zaken er slecht voor stonden. Tegelijk met het sterven van het kind, gaat Herman failliet door riskante speculaties overzees. En hoewel het even lijkt alsof Herman alles kwijtraakt, besluit Marie uiteindelijk toch met hem door te willen gaan. Ze geeft Herman al haar bezittingen zodat hij zijn zaak kan redden. Ze wil voortaan leven in armoede en zich ontdoen van het geld en de weelde die haar ooit Hermans goudvisje maakten.

### 3.2.1. Extradialogische analyse *Het Goudvischje*

De titel van het toneelstuk, *Het Goudvischje* slaat terug op de bijnaam die Herman zijn vrouw Marie geeft tegenover zijn minnares Greta Roskamp. Als de zaken er slecht voor staan gaat hij op zoek naar een vrouw met geld om met haar te trouwen. Hij vindt een geschikte huwelijkspartner in Marie, die hij vervolgens tegenover Greta steevast ‘goudvischje’ blijft noemen. Door een speling van het lot komt Marie erachter dat haar man een affaire heeft met Greta. Greta vertelt haar alles en biecht uiteindelijk ook op waar de bijnaam ‘goudvischje’ voor staat en waar het vandaan komt.

Het toneelstuk bestaat uit drie bedrijven, waarvan het eerste bedrijf het langste is. Bedrijf twee en drie zijn van gelijke lengte, maar korter dan bedrijf één. Het eerste en het derde bedrijf spelen zich af in huize Koorders, het tweede bedrijf bij Greta Roskamp thuis.

In de gebruikte teksteditie (Schillemans & Van Belkum 1895) volgt na het titelblad met de titel *Het Goudvischje* en ondertitel ‘drama in drie bedrijven’ nog een blad met de datum en plaats van eerste opvoering: Tivoli-schouwburg Rotterdam, 5 maart 1892.

Van Nouhuys is in zijn regie-aanwijzingen zeer gedetailleerd als het gaat om uiterlijk vertoon en het fysiek van de acteurs. Zowel het kostuum als het uiterlijk en de manier van bewegen worden door Van Nouhuys nauwkeurig beschreven in over het algemeen lange regie-aanwijzingen. Zo omschrijft hij Herman als ‘28 jaar, knap uiterlijk, met veel zorg gekleed; iets fattigs, iets vermoeids, nerveus in zijn bewegingen’<sup>12</sup> en beschrijft hij Marie als ‘26 jaar. Jeugdige uiterlijk, opgewekt: toch nu en dan iets weemoedigs. Smaakvol en kostbaar gekleed. Theeroos op de borst.’<sup>13</sup>

In de kostumering maakt Van Nouhuys al gelijk een groot onderscheid tussen arm en rijk; tussen arbeiders en mensen van goeie komaf. Zo zijn Herman en zijn vrouw Marie, maar bijvoorbeeld ook de tante van Marie (Mevrouw van Borselen) en de broer van Herman (Frans Koorders) allemaal ‘goed’, ‘kostbaar’ en ‘elegant’ gekleed. Dit in tegenstelling tot bijvoorbeeld meneer en mevrouw Joosten, oude kennissen van Marie die in het begin van het toneelstuk komen

---

<sup>12</sup> Van Nouhuys 1895, p 175.

<sup>13</sup> Van Nouhuys 1895, p. 180.

vragen om geld dat ze bij Herman belegd hebben. Zij zijn ‘eenvoudig en zindelijk gekleed’<sup>14</sup>, meneer Joosten houdt bovendien constant zijn pet in de hand.<sup>15</sup>

Niet alleen in de kostumering probeert Van Nouhuys zijn personages een sterke typering mee te geven, ook geeft hij ze bij binnenkomst vaak een bepaalde gemoedstoestand en in het verlengde daarvan een bepaalde manier van bewegen mee. Herman heeft bijvoorbeeld iets nerveus en vermoeids, terwijl zijn broer Frans ‘iets bedaards in zijn bewegen’ heeft.<sup>16</sup> De regie-aanwijzingen aangaande de non-verbale aspecten van de personages zijn vaak complex omdat ze een tegenstelling impliceren. Zo is Marie opgewekt, maar tegelijkertijd ook weemoedig. Daarnaast zijn de uiterlijke kenmerken van de personages tot in het kleinste detail beschreven. Greta bijvoorbeeld: zij heeft rossig blond haar, is zeer blank, heeft grote, strak starende ogen en dunne dichtgeknepen lippen.<sup>17</sup>

Van Nouhuys lijkt het uiterlijk van zijn personages precies voor ogen te hebben, bovendien hebben zijn omschrijvingen een duidelijke functie, namelijk het afbakenen en typeren van de personages. Het publiek moet kunnen zien tot welk milieu een personage behoort. Ook wordt de acteurs geen subtiliteit gegund als het gaat om gemoedstoestand of geestesgesteldheid. Al bij binnenkomst is de emotie van het personage vastgelegd. Van Nouhuys benoemt het niet alleen expliciet in zijn regie-aanwijzingen, maar omschrijft ook hoe de acteur zich ten gevolge van de benoemde gemoedstoestand dient te bewegen.

In *Het Goudvischje* is er dus absoluut sprake van directe karakterisering. Naast de algemene omschrijving van het fysiek van de personages, wordt ook bijna iedere uitspraak begeleid door een regie-aanwijzing. Dit betreft met name aanwijzingen die invloed hebben op de toon waarop iets gezegd wordt. Korte regie-aanwijzingen als ‘ontstemd’, ‘angstig’ of ‘waarschuwend’ zijn talrijk aanwezig. Van Nouhuys geeft verschillende uitspraken verschillende emoties mee. Op die manier is de interpretatie van de dialogen eigenlijk al volledig uitgeschreven en kan er geen misverstand bestaan over de interpretatie van een bepaalde uitspraak.

Ook de bewegingen van de personages worden volledig uitgeschreven. In de regie-aanwijzingen beschrijft Van Nouhuys exact waar de personages zich in de ruimte bevinden, bovendien beschrijft hij hoe ze zich door de ruimte bewegen. Hij positioneert de acteurs aan de hand van rekwisieten of meubels.

Daarnaast is er zeker ook sprake van een sterke indirecte karakterisering. Personages benadrukken elkaars gemoedstoestand of elkaars typering. Het beste voorbeeld hiervan is de nervositeit van Herman. Niet alleen wordt hij in de regie-aanwijzingen meermaals getypeerd als ‘nerveus’ of ‘rusteloos’, ook andere personages noemen hem openlijk of achter zijn rug om nerveus en

---

<sup>14</sup> Van Nouhuys 1895, p. 187.

<sup>15</sup> Van Nouhuys 1895, p. 188.

<sup>16</sup> Van Nouhuys 1895, p. 175.

<sup>17</sup> Van Nouhuys 1895, p. 212.

speculeren driftig over de redenen van zijn nervositeit. Uiteindelijk blijken dit vooruitwijzingen naar het moment dat duidelijk wordt dat Herman wel degelijk iets te verbergen heeft, namelijk de affaire met Greta en het kind dat daaruit voort is gekomen.

Net als het uiterlijk van de personages, wordt ook het decor zeer nauwkeurig omschreven door Van Nouhuys. *Het Goudvischje* kent twee verschillende decors: de woonkamer van Herman en Marie Koorders (het decor in het eerste en het derde bedrijf) en de woonkamer van Greta (decor in het tweede bedrijf). Deze twee ruimtes worden duidelijk tegen elkaar afgezet. De woonkamer van de familie Koorders is weeldig gemeubileerd, met veel deuren die een groot huis impliceren, een haardvuur, luxe-meubeltjes en bibelots. De wanden zijn bovendien versierd met oud porselein en schilderstukken in olieverf.<sup>18</sup> De huiskamer van Greta is veel soberder. Eenvoudig gemeubileerd, met een tafel en wat stoelen. Het vertrek is bovendien wat rommelig, omdat er overal kinderspeelgoed rondslingerd en het is ‘flauw verlicht’,<sup>19</sup> terwijl de huiskamer van de familie Koorders hel verlicht is door een fraaie gaskroon en een prachtig haardvuur. Hierdoor vormen de ruimtes ook qua sfeer een tegenstelling.

Beide vertrekken worden aan het begin van het betreffende bedrijf nauwkeurig beschreven, verder zijn er tussentijdse regie-aanwijzingen die bijvoorbeeld een extra fauteuil of bijzettafel vermelden. Er wordt twee keer van decor gewisseld, dit gebeurt tegelijkertijd met het wisselen van de bedrijven. Na het bedrijf valt het doek, als deze weer opgaat, bevindt het toneelstuk zich in een andere ruimte.

In tegenstelling tot de grote hoeveelheid spullen die Van Nouhuys als onderdeel van het decor beschrijft, wordt er in *Het Goudvischje* opvallend weinig gebruik gemaakt van rekvisieten. Hier en daar wordt er een sigaar uitgedeeld of brengt de huisknecht de kranten van die dag, maar daar blijft het bij. Ook de meubels in het decor worden eigenlijk nauwelijks gebruikt. De personages gaan bijvoorbeeld zelden zitten, terwijl er een overvloed aan fauteuils en stoelen op het toneel aanwezig is. Hiermee legt Van Nouhuys sterk de nadruk op wat er gezegd wordt. Doordat de personages blijven staan, wordt er in de dialogen meer georeerd dan ontspannen gepraat.

### **3.2.2. Intradialogische analyse *Het Goudvischje***

Van Nouhuys maakt in zijn regie-aanwijzingen geen melding van het gebruik van een bepaald dialect, toch verschilt het taalgebruik dat de personages bezigen sterk van elkaar. Ook hierin wordt een duidelijke scheiding gemaakt tussen arm en rijk. Herman bijvoorbeeld, evenals mevrouw van Borselen, de tante van Marie, gebruikt bijna in iedere zin Franse (spreek)woorden. Zij verduidelijken hiermee dat ze van gegoede komaf zijn. Opmerkelijk is dat Marie en de broer van Herman, huisarts

---

<sup>18</sup> Van Nouhuys 1895, p. 176.

<sup>19</sup> Van Nouhuys 1895, p. 217.

Frans, dit niet doen, terwijl zij toch uit hetzelfde milieu komen. Dit verschil is te verklaren door de karakterisering van de personages. Zowel Herman als mevrouw van Borselen zijn vreselijke ijdeltuigen. Volgens Herman is leven in armoede het schandaligste wat er is en om zich daar tegen af te zetten wil hij zich vooral heel rijk voordoen. Mevrouw van Borselen is het meest chique personage uit het toneelstuk. Frans zegt meerdere malen dat hij haar niet mag, omdat ze zo'n ijdeltuig is en zo gesteld is op haar rijkdom. Personages Frans en Marie zijn in dat opzicht veel zachtaardiger en bescheidener. Zij lopen niet te koop met hun rijkdom en staan anders tegenover armoede. Frans gaat meermaals de discussie aan met zijn broer, waarin hij duidelijk laat merken dat hij geld niet het belangrijkste op aarde vindt. In tegenstelling tot Herman.

Het overdadige gebruik van het de Franse taal staat in schril contrast met bijvoorbeeld het taalgebruik van meneer en mevrouw Joosten. Met name meneer Joosten heeft een hele eigen taal, waarin hij grappig genoeg verdraaid Frans gebruikt. Zijn stopwoord is 'sjuustement' en verder praat hij in korte versteende zinnen zoals 'niks, niks, niemendal'. Niet alleen het verschil in taalgebruik maakt het verschil in komaf duidelijk, ook een deel van de karakterisering van de personages zit daarin besloten. Het gestamel en het praten in clichés van meneer Joosten, is een uiting van zijn nervositeit en zijn verlegenheid. Dat Herman en mevrouw van Borselen graag uitpakken in lange zinnen, vol archaïsch taalgebruik en met veel Frans wijst op hun ijdelheid en de wil om te laten zien dat het ze goed gaat.

Het onderling typeren van de personages komt ook tot uiting in de gebruikte aanspreekvormen. Hierin wordt de afstand en de verhouding tot elkaar meermaals duidelijk gemaakt. Frans en Herman spreken elkaar vaak aan als 'broer', mevrouw van Borselen noemt iedereen 'kind(lief)', Marie noemt Herman vaak 'liefste', terwijl Herman haar enkel aanspreekt met de voornaam. De aanspreekvormen hebben een dramatische functie in het toneelstuk. Als Marie bij Greta Roskamp thuis terechtkomt, nog niet wetende wat zich daar afspeelt, wordt het bedrog van haar man haar duidelijk op het moment dat de dienstbode spreekt van 'Juffrouw Roskamp', in plaats van 'mevrouw Roskamp'.

*Het Goudvischje* bestaat grotendeels uit dialogen, waaraan meestal twee, een enkele keer drie personages deelnemen. Drie keer is er sprake van een monologue intérieur. Dit is bijvoorbeeld het geval op het moment dat Marie voor het eerst het overspel van haar man vermoedt. Zij ijsbeert door de kamer en stamelt verschillende frasen. Het is duidelijk dat zij haar op dat moment stormachtige gedachten voor niemand anders verwoordt dan voor zichzelf. Herman leest bijvoorbeeld hardop de briefjes voor die hij van de dienstbode krijgt, wat eerder een ingreep van praktische aard is.

Hieronder zal van de belangrijkste personages een korte karakterisering gegeven worden.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> De personages Van Rempel, Franssen, Gerrit, Dina en Doortje hebben zo'n kleine rol dat ze niet met een uitgebreide karakterisering zijn opgenomen in deze samenvatting.

### Herman Koorders

Herman Koorders is de protagonist en tegelijkertijd de grote boosdoener van het verhaal. Het is duidelijk dat hij symbool staat voor immoraliteit. Hij is kassier, maar belegt al het geld van zijn klanten in obscure speculaties om er uiteindelijk zelf grote winst uit te halen. Hij bedriegt zijn vrouw en niet alleen dat, hij heeft zijn vrouw uitgekozen op basis van haar geld in plaats van haar karakter. En zelfs als hij alles is kwijtgeraakt en zijn ware aard voor iedereen zichtbaar is, bedenkt hij samen met collega Van Rompel een plan waarbij hij opnieuw gebruik maakt van het geld van zijn echtgenote. Op die manier wordt zijn spijtbetuiging betreffende zijn overspel overduidelijk een manier om Marie over te halen opnieuw geld in hem en zijn louche praktijken te investeren.

Ondanks dit alles, verklaren meerdere personages waaronder zijn broer en zelfs Marie, medelijden met hem te hebben. Herman beklagt zich grotesk over het ongeluk dat hem is overkomen. Hiermee doelt hij in eerste instantie op het financiële ongeluk, maar ook zijn overspel weet hij op een bepaalde manier goed te praten door steeds weer het grote verlies van zijn kind voorop te stellen.

Hermans zenuwachtigheid en zijn grotesk uitgespeelde zwakte maken van hem een fin-de-siècle-figuur. Ook al geeft hij uiteindelijk toe dat hij verkeerde keuzes heeft gemaakt, hij blijft er op staan dat hij niet anders kon. De andere personages lijken daar uiteindelijk in mee te gaan en nemen een deel van Hermans schuld op zich.

### Marie Koorders

Marie Koorders staat in groot contrast met haar man Herman. Zij is zachtaardig en heeft voor iedereen een goed woord over. Bovendien pocht zij niet met haar rijkdom, wat haar een stuk sympathieker maakt dan Herman of bijvoorbeeld haar tante, mevrouw van Borselen. Marie is tevens het slachtoffer in het verhaal. Zij wordt door haar man niet alleen bedrogen, maar ook financieel uitgemolken. Ze is het vleesgeworden symbool van de zelfopoffering, zeker op het moment dat zij zich voor Herman in armoede wil storten, na alles wat hij haar heeft aangedaan. Daarmee bevestigt zij de 'ziekte' van Herman en zijn onvermogen om andere keuzes te maken dan de keuzes die hij heeft gemaakt. Omdat Marie weet dat Herman niet anders kan, blijft zij bij hem en vergeeft hem door zelf een deel van de schuld op zich te nemen.

### Dr. Frans Koorders

Ook het personage van dokter Frans Koorders staat in contrast met zijn broer Herman. Frans staat voor moraliteit. Dit komt met name naar voren in de discussies die Frans en Herman voeren over de speculaties van Herman. Frans is een man van veiligheid, hij veroordeelt zijn broer omdat hij zoveel risico's neemt met het geld van anderen. Frans is bovendien een man die alles met mate doet, opnieuw in tegenstelling tot zijn broer. Hij heeft niets met weelde of rijkdom en haalt geluk uit de kleine geneugten des levens, zoals een fijne sigaar of een goede kop koffie.

Frans is ook de enige die Herman daadwerkelijk veroordeelt op het moment dat Hermans overspel aan het licht komt. Frans zegt hem letterlijk dat hij Herman nooit zal kunnen vergeven in een van de weinige ambigue tekstpassages in het toneelstuk. Frans heeft een duidelijke vertrouwensband met Marie. Op het moment dat hij tegenover Herman verklaart dat hij iets onvergeeflijks heeft gedaan, reageert Frans erg emotioneel en als Frans uitlegt waarom hij Herman nooit zal kunnen vergeven zegt hij: ‘Omdat jij het heerlijkste, het beste wat er op de wereld is, zoo weinig waard geweest bent. (...) Nooit vergeef ik je... nooit...dat je haar ongelukkig gemaakt hebt.’<sup>21</sup>

Frans valt hiermee eigenlijk uit de rol van de rationele en bedachtzame broer. Zijn uitval strookt echter wel met de relatie die hij met Marie heeft. Uit de voorafgaande scènes spreekt een duidelijke vertrouwensband tussen Frans en zijn schoonzus. Frans is de eerste tegen wie Marie haar zorgen om Herman uitspreekt, ze hebben diepzinnige conversaties, lenen boeken aan elkaar en zijn de enige personages in het stuk die elkaar dikwijls aanraken. Het feit dat Frans Marie tegenover zijn broer omschrijft als ‘het heerlijkste, het beste wat er op de wereld is’ doet vermoeden dat Frans veel meer voor Marie voelt dan een vriendschappelijke band. Het feit dat Herman daar klaarblijkelijk van op de hoogte is ondersteunt de hypothese dat Herman zijn broer heeft gepasseerd bij het kiezen van een geschikte huwelijkskandidaat. Dit zou de heftige reactie van Frans verklaren.

Opnieuw spreekt de manier waarop Frans met deze situatie omgaat voor zijn eigen moraliteit. Herman heeft Marie eigenlijk van hem afgepakt, maar Frans heeft daar nooit een schandaal van gemaakt. Hij is zijn broer blijven steunen en is een vertrouwenspersoon voor de familie geworden, zonder dat hij daarmee zichtbaar Marie voor zich wil winnen.

### Greta Roskamp

Greta Roskamp is het personage dat de dramatische ontwikkelingen aanzwengelt. Zij is door de behandeling van Herman een verbitterde en zure vrouw geworden. Ondanks de recente dood van haar kind is het heel duidelijk dat zij haar wraakgevoelens op Marie wil botvieren zodra ze daar de kans toe krijgt. Zij wil Marie martelen met haar kant van het verhaal, tot in de kleinste details. Ze verbiedt Marie dan ook het huis te verlaten totdat zij alles verteld heeft. Greta is het personage dat in het verleden amorele keuzes heeft gemaakt, maar deze nu kan goedmaken. Zij is Herman blijven zien ook al was hij getrouwd en heeft bovendien zwijggeld van hem aangenomen. Dit geld komt zij echter na haar bekentenis retourneren, omdat zij niets meer met Herman te maken wil hebben en dus ook niet op zijn geld wil teren.

In de lange monologen van Greta roept zij eigenlijk niets anders dan medelijden over zichzelf af. Zij is door Herman vreselijk tekort gedaan en is heel eerlijk over haar wraakgevoelens richting Marie, die zij overigens nooit in de praktijk heeft gebracht. De dood van haar zoontje betekent voor Greta een nieuw leven, los en onafhankelijk van Herman. Deze kans grijpt ze dan ook met beide

---

<sup>21</sup> Van Nouhuys 1895, p. 230.

handen aan. Zij aanvaardt haar lot en daarmee ook de armoede waarin ze de rest van haar leven zal moeten doorbrengen.

Opnieuw een personage dat net als Marie armoede aanvaardt, terwijl Greta daadwerkelijk voor geld had kunnen kiezen door het zwijggeld van Herman aan te nemen. Maar Greta maakt een ‘goede’ keuze en wil zich zuiveren van de stempel die Herman met zijn geld op haar heeft gedrukt. Ze leeft liever in armoede en met een schoon geweten.

#### Mevrouw van Borselen

Mevrouw van Borselen staat in *Het Goudvischje* symbool voor de gegoede stand. Zij is het meest chique personage en praat eigenlijk enkel en alleen over geld. Zij is het die Herman uiteindelijk voor het blok zet, door bepaalde veilige beleggingen van hem te eisen met haar geld. Geld dat Herman dan al niet meer heeft. Zij is het ook die de discussie rondom riskante speculaties op de spits drijft. Ze brengt Herman daarmee in een lastig parket.

Maar ook mevrouw van Borselens ware aard komt uiteindelijk naar boven. Als Herman failliet is gegaan is zij de eerste die haar geld op komt eisen en daarbij toont ze geen enkele compassie voor de ‘kleine lieden’ die door hun beleggingen bij Herman daadwerkelijk alles kwijt zijn. Ze ontpopt zich tot een egoïstische, geldbeluste rijkeldame.

#### Arie en Stijntje Joosten

Arie en Stijntje Joosten staan symbool voor alle eenvoudige lieden die Herman met zijn beleggingen heeft gedupeerd. Zij zijn van simpele komaf, Stijntje was vroeger dienstbode bij de ouders van Marie, en zij komen smeken om het kleine beetje geld dat ze voor hun kinderen opzij gezet hebben bij Herman. Tegelijkertijd staan ze symbool voor het schrikbeeld van Herman; zij leven in de armoede die Herman koste wat kost wil vermijden. Hij behandelt hen dan ook met een zekere minachting. Arie en Stijntje Joosten stellen zich op hun beurt weer onderdanig op tegenover de invloedrijke kassier en zijn vrouw. Een deel van die onderdanigheid lijkt gespeeld. Arie en Stijntje willen zichzelf duidelijk niet in de verlegenheid brengen door om geld te vragen. Daardoor gaat er een heel gesprek tussen Stijntje en Marie aan de uiteindelijke geldvraag vooraf, waarin Stijntje duidelijk probeert de familie Koorders goedgezind te stemmen. Als blijkt hoe afhankelijk Arie en Stijntje van het geld zijn dat Herman in zijn bezit heeft, tekent zich echter wel duidelijk een standenverschil af. Stijntje en Arie durven niet tegen Herman in te gaan en durven ook geen eisen te stellen.

De dramatische ontwikkelingen in *Het Goudvischje* zijn in principe uit te leggen aan de hand van de verschillende fasen van een klassieke tragedie, al kent het stuk maar drie bedrijven in plaats van vijf. De expositie is de eerste scène waarin Frans en Herman discussiëren over de risicovolle speculaties van Herman. Door de kritische vragen van Frans is het dan al duidelijk dat het met de zaken van Herman niet heel goed gaat, ook al doet hij hard zijn best dit te verbloemen. De fase van de

intrige volgt, waarin de zakelijke problemen van Herman worden uitvergroot door de bezoeken van meneer en mevrouw Joosten en mevrouw van Borselen, die alle drie om geld komen vragen. Geld dat Herman overduidelijk niet beschikbaar heeft. Daarbij wordt de verhaallijn van Marie geïntroduceerd. Het is duidelijk dat het schijnbaar gelukkige huwelijk van Herman en Marie enkele breuken vertoont. Herman toont maar met moeite genegenheid en Marie wil heel graag kinderen terwijl Herman daar de noodzaak niet van inziet.

In de fase van de climax komt Frans achter het bedrog van Herman. Frans is namelijk dokter aan huis bij het jongetje dat de zoon van Herman blijkt te zijn. Als Frans en Herman elkaar per toeval tegenkomen in de huiskamer van Greta Roskamp, vlak nadat het jongetje is overleden, ontrafelt Frans Hermans geheim, mede door het levensgrote portret van het kind dat op de schouw staat. Het kind lijkt zoveel op Herman, dat Herman niet anders kan dan toegeven. De broers spreken af dit geheim te houden voor Marie, maar dit plan wordt ondermijnd door de fase van de catastrofe, waarin Marie Frans en Herman blijkt te zijn gevolgd. Een confrontatie tussen Greta en Marie volgt, waarin Greta het hele verhaal uit de doeken doet.

In de fase van peripetitie toont Herman berouw voor zijn daden en besluit Marie hem te vergeven en al haar bezit af te staan om de zaak van Herman te redden, op voorwaarde dat hij alle gedupeerden tot de laatste cent terugbetaalt met het geld dat zij ter beschikking stelt.

Het belangrijkste thema in *Het Goudvischje* is de tegenstelling tussen armoede en rijkdom. Hoofdpersoon Herman Koorders is eigenlijk constant bezig met het behouden van zijn rijkdom en het voorkomen van armoede. De personages worden eveneens getypeerd aan de hand van deze tegenstelling. Het is heel duidelijk welke personages rijk zijn en welke personages uit een armer milieu komen. Uiteindelijk stort Herman zich door zijn eigen keuzes in armoede. Opvallend is dat het stuk eindigt met de keuze van Marie en Herman om bewust de armoede tegemoet te gaan door het bezit van Marie op het spel te zetten. Herman doet dit omdat hij niet anders kan, maar voor Marie is het bijna een spirituele keuze. Zij wil op die manier het verleden afsluiten en van het etiket 'goudvis' afkomen dat zij van haar eigen man gekregen heeft en een loutering ondergaan. Ze doet in feite boete voor de daden van haar echtgenoot.

Bij het thema armoede versus rijkdom horen verschillende motieven. Allereerst wordt er in de verschillende gesprekken die over riskante speculaties gevoerd worden door Herman met bijvoorbeeld Frans en mevrouw van Borselen, vaak gesproken over 'de Portugeezen'. Zij staan klaarblijkelijk symbool voor beleggingen die erom bekend staan riskant te zijn. Meermaals haalt Frans ook 'de heeren in Londen' aan, die door de Portugeezen veel geld kwijt zijn geraakt. Of Herman daadwerkelijk heeft geïnvesteerd in Portugese beleggingen wordt niet duidelijk.

Naast verschillende gesprekken over speculaties heeft Herman het in meerdere contexten ook over de schande van armoede. Al in de eerste gesprek, tussen Herman en Frans, verklaart Herman meermaals dat een leven in armoede voor hem de allergrootste schande zou zijn. Later verklaart hij dit

ook tegenover Marie. Als Marie uiteindelijk het voorstel doet al haar bezittingen te verkopen en verder te leven in armoede, spreekt hij over armoede als ‘afgrijselijk’ en ‘afschuwelijk’. Uiteindelijk geeft hij toe, maar alleen omdat hij niet anders kan.

Een ander motief dat ook tot dit ‘financiële’ thema behoort, is het feit dat Herman continu spreekt in termen van winst en verlies. Dit doet hij niet alleen als het over zaken gaat. Ook zijn relatie met Marie, het krijgen van kinderen, het verliezen van zijn kind, het aan het licht komen van zijn bedrog, alles drukt hij uit in financiële termen. Aanvankelijk lijkt hij daardoor een hele pragmatische, rationele man, maar naarmate het stuk vordert blijkt juist hieruit hoezeer hij op geld uit is. Doordat Herman zo geldbelust is, is hij blind voor moraliteit.

Een ander belangrijk thema in *Het Goudvischje* is uiteraard het overspel van Herman. En in feite heeft hij eigenlijk twee vrouwen bedrogen. Hij hield daadwerkelijk van Greta, maar moest vanwege zijn zaken trouwen met een rijke vrouw, uiteraard een valse basis voor een huwelijk. Langzamerhand wende Herman echter zo aan het echtelijke leven met Marie, dat Greta naar de achtergrond verdween. Om te voorkomen dat Greta haar verhaal openbaar zou maken, gaf hij haar zwijggeld.

Maar niet alleen Herman heeft schuld aan de situatie. Ook Greta en Marie hebben hun eigen aandeel in het grote bedrog. Greta bleef loyaal aan Herman terwijl zij hem eigenlijk verachtte, enkel opdat Herman zijn zoon zou blijven zien én Greta financieel zou blijven ondersteunen. Marie heeft op haar beurt altijd doorgehad dat Herman niet tot over zijn oren verliefd op haar was, maar bleef de schone schijn ophouden. Alle betrokkenen geven uiteindelijk hun aandeel in het bedrog toe.

Bij het thema overspel/bedrog horen opnieuw enkele motieven. Het grote bedrog heeft tot gevolg dat Herman constant op zijn hoede is. Dit wordt benoemd zowel in de regie-aanwijzingen als in de directe karakterisering door de personages zelf. Hermans nerveuze trekjes blijken uiteindelijk een voorbode te zijn voor wat hij al die tijd verborgen hield. Bovendien zoekt Herman achter alles een beschuldiging of een verdachtmaking. Als Marie hem ‘een zondaar’ noemt, als grapje, omdat hij nog niet veel aandacht heeft besteed aan hun huwelijksdag, reageert hij daar bijvoorbeeld heel paniekerig op, bang dat zij iets over Greta heeft ontdekt.

De onfortuinlijke ontdekking van het bedrog van Herman vindt plaats op de vierde huwelijksdag van Marie en Herman. Voorafgaand aan de ontdekking wordt er meermaals gerefereerd aan het feit dat het hun huwelijksdag is. Dit maakt de dramatische ontwikkelingen nog schrijnender.

Daarnaast is het opmerkelijk dat Frans en Marie wel heel vertrouwelijk met elkaar omgaan. Ze zijn heel lieflijk en Frans benadrukt keer op keer dat Marie altijd bij hem terecht kan. Zoals eerder aangehaald, komt deze verstandhouding uiteindelijk ook ter sprake in een gesprek tussen Herman en Frans, waarin blijkt dat Herman Marie voor de neus van Frans heeft weggekaapt. Herman is daarbij wederom het personages met de valse intenties, Frans lijkt een oprechte liefde te koesteren voor Marie.

Een derde thema in *Het Goudvischje* is de tegenstelling tussen het noodlot en straf/boete doen. De dramatische ontwikkelingen worden door veel personages gezien als een straf. Greta noemt de

dood van haar kind meermaals een straf voor haar zondige leven met Herman en ook Marie is ervan overtuigd dat ze boete moet doen voor de periode dat ze een ‘vals’ huwelijk met Herman heeft gehad.

Daartegenover staat Herman die, hoewel de grootste actor binnen het veroorzaakte ongeluk, met geen woord rept over een straf of over boete doen. Hij voelt zich geslagen door het lot, alsof iemand anders ervoor heeft gezorgd dat hij in de problemen terecht is gekomen. Uiteindelijk ‘wint’ de overtuiging van het boete doen, aangezien Marie haar zin krijgt in de afwikkeling van de financiële problemen. Herman en Marie gaan daadwerkelijk boete doen door in armoede te leven.

Een opmerkelijke detail is dat in het eerste bedrijf Frans het boek *Noodlot* van Couperus uitleent aan Marie. Een duidelijke vooruitwijzing naar de uiteindelijke ontwikkelingen.

Van Nouhuys werkt in *Het Goudvischje* zeer zorgvuldig aan het karakter van zijn personages. Van de regie-aanwijzingen met zeer specifieke omschrijvingen van het fysiek en de kleding van de personages, tot aan de intonatie waarmee de dialogen uitgesproken moeten worden; alles ligt vast. Alle personages hebben maniertjes, uiterlijkheden die hun rang, stand en karaktertrekken verraden. Het is duidelijk dat Van Nouhuys geloofwaardige karakters heeft willen neerzetten, personages van vlees en bloed, wiens daden, hoe discutabel ook, invoelbaar moeten zijn.

Dat Van Nouhuys de psychologie van zijn toneelteksten in hoog vaandel heeft blijkt uit een ingezonden brief van Van Nouhuys, naar aanleiding van een stuk in *De Amsterdammer* waarin een Duitse bewerking van *Het Goudvischje* negatief wordt besproken.<sup>22</sup> Van Nouhuys reageert als volgt: ‘Ik zal de lezers niet vermoeien met een opsomming van al de veranderingen die *Het Goudvischje* heeft moeten dulden. In elk bedrijf zijn er kleinere of grotere, en het meerendeel der wijzigingen is, evenals het volkomen “bevredigend” gewijzigde slot, berekend op theater-effectjes van de gewoonste soort, ten koste van de psychologie.’<sup>23</sup>

*Het Goudvischje* is dus niet bedoeld als amusement, als spektakelstuk voor een fijn avondje uit. Van Nouhuys heeft moeite gedaan de psychologie van zijn karakters een uitgebalanceerd gewicht mee te geven, dat door de Duitse bewerking teniet is gedaan.

### 3.2.3. Receptie en contextualisering

*Het Goudvischje* wordt in besprekingen en overzichten meer dan eens in een adem genoemd met *Eerloos*, het toneelstuk dat Van Nouhuys een jaar eerder op de planken bracht. De twee toneelstukken worden gezien als de grootste successen van Van Nouhuys, zo verklaart Knuveler in zijn *Handboek tot de geschiedenis van de Nederlandse Letterkunde* (1976): ‘hij schreef een aantal novellen, maar oogstte tegen het einde van de negentiende eeuw nogal succes met twee toneelstukken (*Eerloos*, 1892 en *Het Goudvischje*, 1893).’<sup>24</sup> Het succes qua verspreiding is makkelijk te staven aan

---

<sup>22</sup> Caprice 1902, p. 3.

<sup>23</sup> Van Nouhuys 1902, p. 5.

<sup>24</sup> Knuveler 1976, p. 250.

bezoekersaantallen waarover Wim Achten in *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* zegt: ‘Van hem (W.G. van Nouhuys, red.) was het meest succesvolle moderne stuk, *Het Goudvischje* dat alleen in Rotterdam al – in negentwintig voorstellingen – meer dan 5.000 toeschouwers trok en negenenvijftig keer elders in het land werd gespeeld. Ook in Vlaanderen trad het gezelschap drie keer op met dit stuk.’<sup>25</sup>

*Het Goudvischje* trok dus veel publiek en was voor de Rotterdamse schouwburg in ieder geval een succes. Des te opvallender is dat *Het Goudvischje* door de Nederlandse toneelcritici helemaal niet zo goed is ontvangen. Frank van der Goes trekt in 1892 in *De Nieuwe Gids* behoorlijk van leer tegen *Het goudvischje*, dat volgens hem niets met echt theater te maken heeft, maar veel te literair is ingestoken.<sup>26</sup> De personages in *Het Goudvischje* zijn volgens Van der Goes ‘zulke karikaturen die een ernstige, half-mysterieuze, bijna tragische finale smeden aan hun kluchtige samensprekingen,’ ze vertegenwoordigen volgens hem ‘een grove literarische onwaarheid’.<sup>27</sup> Daarnaast beschuldigt hij Van Nouhuys van plagiaat: ‘De objectieve bevestiging van zijn indruk vindt hij in de ontdekking, dat het slot van *Het Goudvischje* een potsierlijk, onverbloemde navolging is van het laatste tooneel in *Nora* van Ibsen. (...) het lag voor de hand dat hij moest eindigen met den brutaalsten roof die wel in lange jaren in het land der letteren is gepleegd.’<sup>28</sup>

Ook Frans Netscher is vernietigend in een lange bespreking in *De Amsterdammer* van 27 maart 1892, maar met een slag om de arm: hij vindt wel degelijk dat *Het Goudvischje* ‘kunstwaarde’ heeft, maar trekt de conclusie dat Van Nouhuys simpelweg andere regels voor de kunstregels erop na houdt dan Netscher zelf. Volgens Netscher hangt Van Nouhuys veel te veel aan het expliciteren van de moraal en de eis dat alles wat er op het toneel gebeurt realistisch moet zijn. Voor Netscher zijn deze twee kwesties ‘van zo weinig belang, dat als ik mijn nagels eens wilde schoonkrabben ik dit niet zou nalaten over dit vraagstuk na te denken.’<sup>29</sup> Netscher concludeert dan ook: ‘Dit is – (...) – ‘maaksel’, dat de kunstsensatie in mij schaadt.’<sup>30</sup> Het is naar zijn smaak te gemaakt, te bedacht en zo literair dat het hem niet meevoert of raakt.

---

<sup>25</sup> Achten 1996, p. 524.

<sup>26</sup> Van der Goes 1892, p. 255.

<sup>27</sup> Van der Goes 1892, p. 256.

<sup>28</sup> Van der Goes 1892, p. 256.

<sup>29</sup> Netscher 1892, p.2.

<sup>30</sup> Netscher 1892, p.2.

## Hoofdstuk 4: Analyse proza

### 4.1. Uitleg analysemodel

In een levensbericht van W.G. van Nouhuys, gepubliceerd twee jaar na zijn overlijden in 1914 en geschreven door zijn goede vriend J.L. Walch, wordt de beschrijving van het leven en het werk van Van Nouhuys ingeleid met het volgende citaat: ‘En behalve een uitstekend letterkundig en tooneel-criticus is hij een scheppend kunstenaar geweest, wiens werk indruk heeft gemaakt, wiens tooneelstukken ‘Eerloos’ en ‘Het Goudvischje’ gebeurtenissen zijn geweest in het vaderlandsch toneellevens’- en ‘In kleinen Kring’ had zeker niet minder waarde – terwijl in ‘Egidius en de Vreemdeling’ terecht een getuigenis van superieure aanvoeling is gezien.’<sup>31</sup>

Deze uitspraak, die zonder meer als lovend kan worden opgevat, maakt ondanks de goede intenties die eraan ten grondslag liggen duidelijk, dat er in Van Nouhuys’ oeuvre een verschil zit wat betreft de receptie van zijn werk. J.L. Walch beoordeelt in deze uitspraak het toneelwerk van Van Nouhuys met een tekstextern argument: Van Nouhuys’ toneelstukken – *Eerloos* en *Het Goudvischje* voorop – hebben opzien gebaard, iets teweeggebracht. Van Nouhuys’ proza, met *Egidius en de Vreemdeling* hier als voorbeeld, beoordeelt Walch met een tekstintern argument: Van Nouhuys is een begaafd verhalenverteller, zijn novellen getuigen van vakmanschap. Ze zijn positief ontvangen, maar hebben niet per se gezorgd voor reuring in de literatuur.

Het is een kloof die vaker terugkomt en die tevens samenhangt met de totale receptie van het scheppende werk van Van Nouhuys, waarin het woord ‘braaf’ vaker terugkomt. F. Netscher tekent in een karakterschets in 1896 in *De Hollandsche Revue* het volgende op: ‘Het zijn geen verhalen van geweldige, schokkende menschedrama’s, (...) de krampachtige vloek van het noodlot over een tijd, de geheimzinnige connecties van de kleine menschenlevens met de groote, leidende gebeurtenissen der maatschappij rond hen. Van Nouhuys heeft dat verband niet gezien, gevoeld of willen weten. Dat groote werk heeft hij niet gezocht; het cosmische der dingen in de afzonderlijke individuën is door hem niet geteekend; hij heeft den menschenpop niet als een half automatisch onderdeel van een onbewust geheel laten bewegen.’<sup>32</sup>

Willem Gerard van Nouhuys is niet vanaf zijn eerste stappen in het literaire leven de alleskunner die hij in retrospectief lijkt. Zijn carrière verloopt als een drietrapsraket, waarbij hij met iedere activiteit meer zelfverzekerdheid lijkt te krijgen om nieuwe dingen te gaan doen. Hij begint als redacteur bij o.a. *De Banier* en *De Lantaarn* en niet veel later ook bij de *Spectator*, zijn redacteurschap aldaar opent deuren naar een keur aan andere tijdschriften.

Rond 1890 worden enkele toneelstukken van zijn hand op de planken gebracht, waarvan *Eerloos* (1892) en *Het Goudvischje* (1893) de succesvolste zijn. Het is pas na dat succes dat hij zich

---

<sup>31</sup> Walch 1916, p. 225.

<sup>32</sup> Netscher 1896, p. 689.

aan het proza durft te wagen. In verschillende bladen verschijnen enkele novellen van zijn hand, die rond de eeuwwisseling gebundeld worden onder de titel *Dageraad (en andere novellen)*. Los daarvan verschijnt nog de bundeling *novelles Zijn Kind* (1895). Daarnaast verhuist hij van Zaltbommel naar het centrum van het artistieke leven: Den Haag, om zich aldaar volledig op de kunsten te storten (als schrijver en als criticus).<sup>33</sup> Hij zet zijn toneelschrijven voort, met onder andere een tweetal eenakters, *Eerloos* blijft echter zijn grootste triomf met herneming op herneming in ieder geval tot in het jaar 1916 en zelfs een buitenlandse tournee.<sup>34 35</sup>

Kort na de verhuizing naar Den Haag en de keuze van Van Nouhuys om zich volledig op de kunst te richten, verschijnt in september 1896 in *De Gids* zijn ‘beroemdste’ prozawerk, ‘Egidius en de Vreemdeling’, waarin verschillende critici een breuk zien met zijn (toneel)werk van daarvoor. ‘Egidius en de Vreemdeling’ gaat verder, waar zijn andere werk wat meer aan de oppervlakte blijft. Zoals F. Netscher het in zijn karakterschets verwoordt: ‘Het is al iets anders; iets hoogers, iets wat meer zin voor ’t niet onmiddellijk zichtbare, met meer verband met de dingen uit de onzichtbare wereld.’<sup>36</sup>

Van Nouhuys heeft zeker met zijn proza vaker te kampen met een receptie die hem als ‘deftig’ of zelfs ‘saai’ bestempelt. In de bewoordingen van F. van der Goes in een bespreking in *De Gids* is Van Nouhuys eerder ‘duffe ganzen-pastei’ dan ‘een goede leverworst’.<sup>37</sup> Anderen roemen Van Nouhuys juist om zijn observatievermogen en zijn oog voor ‘klein uiterlijk of innerlijk drama, waarvan een zachte ontroering uitgaat.’<sup>38</sup>

In dit hoofdstuk worden twee novelles van W.G. van Nouhuys aan een analyse onderworpen, respectievelijk *Egidius en de Vreemdeling* (1896) ‘Zijn kind’ (1895).

In *Egidius en de vreemdeling* ontmoet Egidius een opmerkelijke vreemdeling op straat, met wie hij in een korte periode meerdere opmerkelijke gesprekken heeft, zonder erachter te komen wie de vreemdeling nou precies is of waar hij vandaan komt. Egidius nodigt de vreemdeling bij hem thuis uit, waar de vreemdeling zijn vrouw ontmoet. Na deze ontmoeting wordt de vrouw ernstig ziek en sterft.

In ‘Zijn kind’ verliest een man zijn echtgenote en hij blijft achter samen met zijn veertienjarige dochter. Zij worden elkaars steun en toeverlaat, totdat de man een verhouding begint met een mysterieuze vrouw. Als zijn dochter daar achter komt is zij ontroostbaar.

Voor de analyse van het prozawerk van W.G. van Nouhuys is gekozen voor een analysemodel gebaseerd op de structuralistische verhaalanalyse zoals beschreven in het handboek *Vertelduidels* van Luc Herman en Bart Vervaeck. De gehele analyse zal uitgaan van twee grote pijlers: respectievelijk de

---

<sup>33</sup> Walch 1916, p. 215.

<sup>34</sup> Walch 1916, p. 215.

<sup>35</sup> Dubois 1985, p. 7.

<sup>36</sup> Netscher 1896, p. 700.

<sup>37</sup> Van der Goes 1892, p. 255.

<sup>38</sup> Van Hamel 1900, p. 195.

syntactische en de semantische analyse. De syntactische analyse richt zich op de formele aspecten van de teksten. De semantische analyse daarentegen heeft tot doel achterliggende betekenislagen te onderzoeken, zoals bijvoorbeeld de motieven en thema's die uit het werk spreken.

De syntactische analyse beslaat de verhaaltechnische en formele kenmerken van de tekst. Als eerste zal de gebruikte vertelinstantie aan de orde komen, waarbij wordt gekeken in hoeverre de verteller binnen het verhaal aanwezig is en op welke manier de verteller omgaat met het vertelde. Ook zal worden gekeken naar de betrokkenheid en betrouwbaarheid van de verteller. Daarmee samenhangend zal het concept focalisatie besproken worden. Er wordt gekeken wie in het verhaal focaliseert en op welke wijze en met welk doel dat gebeurt.

Het tweede onderdeel van de syntactische analyse bestaat uit een bespreking van de tijd; zowel vertelde tijd, verteltijd als historische tijd. Als eerste zal worden gekeken naar de al dan niet aanwezige chronologie in het verhaal. Vervolgens zal waar mogelijk een schatting worden gemaakt van de tijd die in de tekst verstrijkt. Eveneens zal gezocht worden naar aanknopingspunten die duiden op een historische context. Wordt er bijvoorbeeld concreet gebruik gemaakt van data of jaartallen? Ook zal worden gekeken naar aanknopingspunten wat betreft ruimte en naar de manier waarop de ruimte wordt beschreven binnen de tekst. Wordt de ruimte bijvoorbeeld uitgebreid of juist heel summier besproken, waar spelen het verhaal zich af en welke betekenis hebben deze ruimtes of ruimte-elementen?

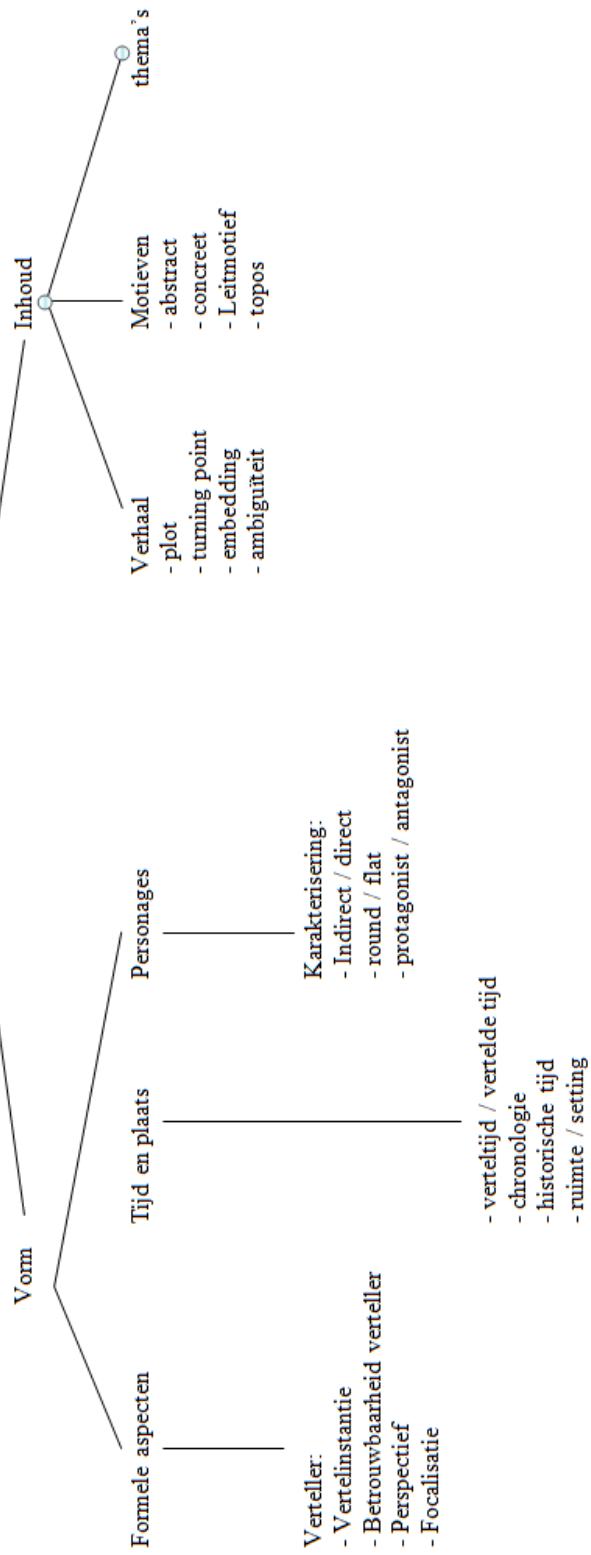
Uiteraard zullen ook de belangrijkste personages kort worden getypeerd, net als de manier waarop de personages worden gekarakteriseerd. Worden de personages op een directe manier gekarakteriseerd, door bijvoorbeeld commentaar van de verteller of andere personages, of worden de personages indirect gekarakteriseerd door hun eigen handelingen. Maken de personages een ontwikkeling door? Krijgen ze diepgang, waardoor ze als *round* omschreven kunnen worden, of blijven de personages juist *flat*?

De semantische analyse begint met het expliciteren van de motieven binnen de tekst. Het gaat hier om structurele elementen die herhaaldelijk terugkeren. Dit kan gaan om zowel concrete zaken (bijvoorbeeld een bepaald voorwerp of een bepaalde handeling), als om abstracte zaken (symbolen of concepten).

Daarnaast beslaat de semantische analyse de inhoudelijke en thematische aspecten van de tekst. Hierin zullen allereerst de thema's die in de tekst een belangrijke rol spelen aan bod komen, ondersteund door de motieven die uit de tekst naar voren komen.

Bij het typeren van de thematisering zal zowel worden gekeken naar concrete als abstracte thema's. Ook zal er worden onderzocht of uit de thema's in de tekst een bepaalde visie of ideologie spreekt: een min of meer gestructureerd geheel van ideeën en opvattingen die niet alleen iets zegt over het vertelde binnen de tekst, maar ook een poging doet de realiteit buiten de tekst te beïnvloeden. Het analysemodel ziet er schematisch weergegeven als volgt uit:

## DE PROZATEKST



## 4.2. Analyse *Egidius en de vreemdeling*

Het verhaal ‘Egidius en de vreemdeling’ werd voor het eerst gepubliceerd in tijdschrift *De Gids* in 1896. Drie jaar later in 1899 kwam hetzelfde verhaal in boekvorm uit bij uitgeverij De Erven F. Bohn te Haarlem. Deze boekuitgave werd vergezeld door illustraties en een portret van W.G. van Nouhuys gemaakt door de vooraanstaande symbolistische schilder J. Th. Toorop, die in die tijd ook bekend stond als de boekbandontwerper van onder andere Louis Couperus.<sup>39</sup> Voor deze analyse wordt gebruik gemaakt van de uitgave van De Erven F. Bohn.

‘Egidius en de vreemdeling’ is een kort verhaal dat in *De Gids* slechts 25 pagina’s besloeg.<sup>40</sup> Hoofdpersonage Egidius komt op straat een vreemde man tegen met wie hij zo mogelijk nog vreemdere gesprekken heeft. Egidius is geïntrigeerd door de vreemdeling en gaat meerdere malen naar hem op zoek. Een aantal keer spreekt hij met hem op straat, tot Egidius de vreemdeling thuis uitnodigt. Eerst slaat de vreemdeling dit aanbod af, maar enkele dagen later gaat hij toch op het aanbod in. De vreemdeling ontmoet Egidius’ vrouw en hij is zeer van haar onder de indruk. Daarna verdwijnt hij voor enkele weken uit beeld. Egidius’ vrouw wordt in die tijd ernstig ziek en vlak voordat zij sterft ontmoet Egidius de vreemdeling weer, hij is er bij als de vrouw haar laatste adem uitblaast.

### 4.2.1. Syntactische analyse *Egidius en de vreemdeling*

Al bij de eerste lezing vallen er een aantal dingen op in *Egidius en de vreemdeling*. Het opmerkelijkst is dat de opmaak van de tekst en de bladspiegel doen denken aan een theatertekst. Uitspraken van de personages worden niet in de lopende tekst verwerkt of tussen aanhalingstekens geplaatst, maar als in een theatertekst aangekondigd door de naam van het personage. Met name de dialogen krijgen daardoor een vreemde vorm, waarin handelingen of tussentijdse beschrijvingen ontbreken en gesproken tekst op gesproken tekst volgt. Deze vorm wordt enkel gebruikt op het moment dat Egidius en de vreemdeling met elkaar in gesprek zijn. Uitingen van de overige personages worden wel in de lopende tekst opgenomen. De vorm en de bladspiegel van het verhaal in boekvorm, komen overeen met de manier waarop het verhaal oorspronkelijk werd vormgegeven in *De Gids*, de afwijkende dialoogvorm is dus authentiek.

Bovengenoemde vorm van genrevermenging is geen uitzondering in het literaire landschap van de late negentiende eeuw. In de studie *Beweging en Bewogenheid: het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw* onderzoekt Jan-Willem van der Weij de fluïde vormen van Nederlandse prozateksten tijdens het fin de siècle. Hij signaleert in verschillende teksten genologische vernieuwingen op het gebied van narrativiteit en stijl. Van der Weij concludeert dat zich op het narratieve vlak ‘een krachtige reductie van de betekenis van het verhaaldebeuren

---

<sup>39</sup> Begheyn 2009, p. 78.

<sup>40</sup> Van Nouhuys 1896, p. 354-386.

voordoet. (...) De retorische component van het proza wordt ingrijpend aangetast.<sup>41</sup> Op het stilistische vlak signaleert Van der Weij een sterke ‘condensatie van de taalmiddelen’, waarbij al het overbodige wordt weggesneden en zowel taal als handeling gecomprimeerd worden op een wijze die eerder in de poëzie gebruikelijk is.<sup>42</sup>

Zowel qua narrativiteit als qua stijl, komen de bevindingen van Van der Weij sterk overeen met *Egidius en de vreemdeling*. In deze prozatekst is er weinig aandacht voor handelingen en gebeurtenissen. Gedachten en gevoelens van de protagonisten, die zelden concreet, maar veel meer in flarden en in subtiele verwijzingen worden geuit, voeren de boventoon. Ook de vorm van de dialogen kan op deze manier uitgelegd worden: de lopende tekst en de stem van de verteller zijn uit het verhaal gehaald. Over blijft puur het gezegde en de gedachten die in dat gezegde geuit worden.

*Egidius en de vreemdeling* is ondanks bovenstaande kanttekening duidelijk te categoriseren als een prozatekst. Enkel de manier waarop de dialogen zijn vormgegeven doet denken aan een theatertekst, de tekst heeft geen verdere theatrale of performatieve kenmerken: geen dramatis personae of decor- of kostuumaanwijzingen bijvoorbeeld. Ook is *Egidius en de vreemdeling* niet in een poëtische traditie te plaatsen zoals de teksten die Van der Weij aanhaalt. De tekst heeft kenmerken van de besproken condensatie, zeker op het gebied van narrativiteit, maar is geen typisch prozagedicht zoals Van der Weij deze definieert.

De hier en daar afwijkende vorm van *Egidius en de vreemdeling* kan echter bij de interpretatie van het verhaal niet buiten beschouwing worden gelaten. De dialoogvorm heeft namelijk ontegenzeggelijk invloed op wat er gezegd wordt. Het weghalen van ruis als tussentijdse handelingen of zegswijzen en het elimineren van verteller en/of focalisatie heeft tot gevolg dat wát er gezegd wordt meer gewicht krijgt. De tekst spitst zich toe op de dialogen tussen Egidius en de vreemdeling en dit wordt ook nog eens versterkt door het feit dat zij elkaar voortdurend niet begrijpen, waardoor de personages gedwongen worden hun standpunten steeds weer uit te leggen.

De vorm van *Egidius en de vreemdeling* laat dus weinig ruimte voor een verteller, maar dat betekent niet dat deze niet aanwezig is. Het verhaal heeft een alwetende verteller, die het geheel vertelt en soms ook de gedachten van zowel Egidius als de vreemdeling verwoordt. Deze verteller onthoudt zich echter van commentaar op de gebeurtenissen of de personages. Als er wordt gefocaliseerd dan gebeurt dat vanuit het perspectief van Egidius en nooit vanuit het perspectief van de vreemdeling of een ander personage. Dit zorgt ervoor dat Egidius als hoofdpersoonage centraal komt te staan en dat de vreemdeling een mysterieuze figuur blijft. Dit wordt versterkt doordat de herkomst en het doel of de beweegredenen van de vreemdeling in het ongewisse blijven.

---

<sup>41</sup> Van der Weij 1997, p. 337.

<sup>42</sup> Van der Weij 1997, p. 339.

*Egidius en de vreemdeling* telt in de publicatie in *De Gids* 25 pagina's en in de latere uitgave door De Erven F. Bohn 46 pagina's inclusief illustraties. Het verhaal is geschreven in de verleden tijd en speelt zich af gedurende een periode van enkele maanden. In het begin van het verhaal volgen de gebeurtenissen elkaar snel op en komen Egidius en de vreemdeling elkaar op een aantal opeenvolgende dagen tegen. Dan wordt er in de tekst gesproken van 'enkele weken' die voorbij gaan.<sup>43</sup> In die tijd is de vreemdeling spoorloos en wordt de vrouw van Egidius ernstig ziek. Het verhaal eindigt met een periode van ongeveer vierentwintig uur, waarin Egidius en de vreemdeling elkaar weer tegenkomen en de vrouw van Egidius sterft in het bijzijn van Egidius, de vreemdeling en een naamloze verpleegster.

De gebeurtenissen in *Egidius en de vreemdeling* volgen elkaar chronologisch op en er is geen sprake van flashbacks of flashforwards. Ook is er geen sprake van directe aanwijzingen die het verhaal in een bepaalde tijd plaatsen. Het decor is tijdloos. De stad en de markt die beschreven worden zijn herkenbaar negentiende-eeuws, maar tegelijkertijd vinden er gebeurtenissen plaats die uit een andere tijd kunnen dateren; de optocht van melaatsen bijvoorbeeld.

Hetzelfde geldt voor de setting waarin het verhaal zich afspeelt. Er wordt niet gesproken over een concrete stad of streek. Het verhaal speelt zich respectievelijk af in het centrum van een stad, op het strand, op de markt en in het huis van Egidius, zijn tuin en het kerkhof. Deze ruimtes wijzen op een stedelijke, Nederlandse omgeving.

*Egidius en de vreemdeling* is een korte prozatekst waarin geen sprake is van een uitgebreide karakterisering van de personages. Als personages gekarakteriseerd worden gebeurt dit indirect, via de focalisatie van Egidius. Doordat er haast geen sprake is van karakterisering blijven alle personages flat en worden alleen Egidius en de vreemdeling wat verder uitgewerkt. Ook dit gebeurt niet direct, maar vooral in de gesprekken die zij met elkaar hebben.

Hieronder volgt een lijst van belangrijkste personages inclusief een korte omschrijving:

### Egidius

Egidius is de protagonist in het verhaal en ontmoet de vreemdeling op straat. Egidius heeft een echtgenote met wie hij gelukkig getrouwd is en drie zoontje heeft. Zijn moeder woont bij hen in huis. Het verhaal opent wanneer Egidius over straat loopt en zich bevrijd voelt van de dagelijkse klem, maar niet precies weet hoe dat is gebeurd. Hij voelt zich na de eerste ontmoeting sterk aangetrokken tot de mysterieuze en onheilspellende vreemdeling en gaat actief op zoek naar hem, wat impliceert dat hij op zoek is naar iets wat zijn huidige gezinsleven hem niet kan bieden.

---

<sup>43</sup> Van Nouhuys 1899, p. 33.

### De vreemdeling

De vreemdeling heeft geen naam en geen duidelijke achtergrond. Hij lijkt op straat te leven en mensen voelen zich op een vreemdsoortige manier tot hem aangetrokken. Zo voelt Egidius een sterke aandrang met hem te spreken en hangen de mensen op het marktplein aan zijn lippen. De vreemdeling is wereldvreemd en het is net alsof hij de normaalste dingen voor de eerste keer meemaakt, ziet of hoort. Zo vraagt hij bijvoorbeeld uitgebreid naar het huwelijk van Egidius en weet hij niet wat trouwen precies betekent. De vreemdeling staat Egidius bij tijdens het sterven van zijn vrouw, tegelijkertijd wordt gessugereerd dat Egidius' vrouw ziek wordt door haar ontmoeting met de vreemdeling.

### Egidius' vrouw

Ook Egidius' vrouw blijft naamloos. Zij wordt voorgesteld als een zeer mooie verschijning, maar ook als een tere en broze vrouw. Ze voldoet aan het stereotype dat M.G. Kemperink in een studie naar het beeld van de vrouw in Nederlands verhalend proza tussen 1890 en 1910 omschrijft als de 'femme fragile', een jonge, bijna kindse vrouw die gauw ziek is, gauw geëmotioneerd, vaak in het wit gekleed, vergeleken wordt met een bloem en in een verstilde pose omschreven.<sup>44</sup> De vrouw van Egidius heeft veel weg van deze 'femme fragile', zo wordt ook zij bijvoorbeeld in een verstilde pose, als een schilderij, beschreven: 'Achter Egidius kwam, als aarzelend, zijn vrouw. Zij stond met het kind op den arm in den zonneshijn als in een verheerlijking. Beider haar was met denzelfden gloed doortinteld, en dezelfde violenoogen bloeiden in beider gezicht.'<sup>45</sup>

### Overige personages

In *Egidius en de vreemdeling* worden op Egidius, zijn vrouw en de vreemdeling na, weinig personages opgevoerd of gekarakteriseerd. Enkel de zontjes en de moeder van Egidius worden kort aangehaald als de vreemdeling bij Egidius thuis te gast is. Daar is ook een zuster aanwezig op het moment dat Egidius' vrouw ernstig ziek wordt en sterft. Verdere randfiguren zijn bijvoorbeeld het kind dat Egidius en de vreemdeling tegenkomen op het strand, of de marktbezoekers die luisteren als de vreemdeling de aandacht vraagt op het marktplein.

## **4.2.2. Semantische analyse *Egidius en de vreemdeling***

Zoals gezegd heeft het feitelijke verhaal *Egidius en de vreemdeling* weinig om het lijf. Het bestaat uit een vijftal ontmoetingen tussen Egidius en de vreemdeling die variëren in duur en locatie. De eerste drie keer spreken Egidius en de vreemdeling relatief kort op straat, de vierde keer gaat de vreemdeling mee naar huis en ontmoet hij Egidius' gezin en de vijfde keer ontmoet Egidius de vreemdeling op een kerkhof en neemt hij hem mee naar huis, naar zijn stervende vrouw.

---

<sup>44</sup> Kemperink 1992, p. 484.

<sup>45</sup> Van Nouhuys 1896, p. 375.

De spanningsboog van het verhaal zit hem vooral in de manier waarop Egidius zich aangetrokken voelt tot de vreemdeling, terwijl hij niet goed weet waarom en daar ook niet achter komt. De vreemdeling blijft een mysterieuze figuur, wiens intentie niet als goed, maar ook niet als kwaad kan worden uitgelegd. Het *turning point* in het verhaal is het moment waarop de vreemdeling de vrouw van Egidius ontmoet. Dit moment wordt gedetailleerd omschreven:

Achter Egidius kwam, als aarzelend, zijn vrouw. Zij stond met het kind op den arm in den zonneschijn als in een verheerlijking. (...) Aandoening beefde over het gelaat van den vreemdeling. Hij deed een stap naar de jonge vrouw, bukte zich over de hand die zij hem toestak, en kustte die eerbiedig. (...) Toen hij zich oprichtte, schitterde in zijn oogen weer de jonge blijheid, en 't was of hij zijn met ongeduldig gebaar de wolk wilde wegduwen, die op dat oogenblik de zon verduisterde. (...) De jonge vrouw staarde peinzend naar de hand die zijn lippen hadden aangeraakt...<sup>46</sup>

Later wordt nog uitvergroot wat hier ook al gesuggereerd wordt, namelijk dat de vreemdeling door de handkus alle energie uit de jonge vrouw haalt, zelf als herboren is en de vrouw voor dood achterlaat: 'Bij het terugkeeren in den tuin zag Egidius zijn vrouw aan. Er was iets vreemds in haar gezicht, een trek van moeheid die hem bezorgd deed vragen. (...) Egidius wist niet waarvoor hij huiverde.'<sup>47</sup> Kort daarna wordt Egidius' vrouw ernstig ziek en blijkt zij al gauw niet meer te redden.

Hoewel het verhaal qua structuur en opzet zeer makkelijk te volgen is, zorgt het personage van de vreemdeling voor een flinke dosis ambiguïteit. Dit personage lijkt geen achtergrond of geschiedenis te hebben. Hij is verwonderd over alles wat hij ziet en hoort, alsof hij bijvoorbeeld nog nooit eerder een markt of een groep musicerende zwervers heeft gezien. Hij lijkt wereldvreemd, alsof hij is gestuurd uit een andere dimensie, maar tegelijkertijd heeft de vreemdeling zeer veel te zeggen over normen en waarden en dood en leven. De dagelijkse handelingen, rituelen en gebruiken lijken hem in hoge mate te verwonderen, maar stuiten hem ook tegen de borst. Dit is precies waarom Egidius zich zo voelt aangetrokken tot deze figuur. De vreemdeling opent voor Egidius een ander referentiekader, geeft dingen een andere betekenis. Bijvoorbeeld in de openingsscène, waarin Egidius aan de vreemdeling vraagt waar hij naar toe gaat en daarmee 'een thuis' bedoelt. De vreemdeling vraagt aan Egidius of hij weet waar hij naartoe gaat, waarmee hij niet doelt op een huis, maar meer op een soort levenspad, een transcendentale manier van bewegen. Dit soort misverstanden komen vaker voor: Egidius legt de dingen 'aards' uit, wijst naar hun praktische, rationele en meest voor de hand liggende betekenis. De vreemdeling opent met dezelfde woorden een heel ander betekenisveld, heeft het veel vaker over eindig en oneindig, over de achterliggende, symbolische betekenis van al het aardse.

Ook houdt de vreemdeling zich niet aan de gebruikelijke sociale conventies. Hij heeft een andere opvatting van goed of slecht en hanteert andere normen, waarden en gedragsregels dan Egidius,

---

<sup>46</sup> Van Nouhuys 1899, p. 30-31

<sup>47</sup> Van Nouhuys 1899, p. 32.

die in dit verhaal symbool staat voor de ‘normale’ mens. Daarin zit een groots spanningsveld, in die zin dat de vreemdeling Egidius wil wijzen op zijn niet-begrijpen, op zijn oppervlakkige manier van kijken en leven, maar tegelijkertijd lijkt de vreemdeling Egidius dat geluk niet te willen ontnemen: ‘En als nu dit niet-begrijpen uw eenig geluk ware!..... Als het eenig geluk van den mensch eens bestond in het niet-begrijpen van de hand die het onhoudbare wil vasthouden, - zou ik dan zoo wreed zijn het te vernietigen?’<sup>48</sup>

De interpretatie van *Egidius en de vreemdeling* zit hem in het ontrafelen van het personage van de vreemdeling. Wie is deze man en wat wil hij? Hij lijkt een messias te zijn, die de normale mens iets wil bijbrengen over de oneindige wereld waarin hij leeft, maar uit het citaat hierboven spreekt een zekere terughoudendheid om Egidius op zijn niet-begrijpen te wijzen. Tegelijkertijd toont de vreemdeling zich een soort leraar, die Egidius maar al te graag onderbreekt of verbetert, door bepaalde zaken van hun betekenis te ontdoen en een andere betekenis te geven. Als Egidius bijvoorbeeld over liefde spreekt heeft hij het over de ‘praktische’ verbintenis van het huwelijk. De vreemdeling daarentegen spreekt over een grotere kracht: ‘Zij (de liefde, LL) schuwt niet het gaan over de golven. Zij weet dat zij niet sterven kan. De oceaan is niet groot en diep genoeg om haar te bevatten. Zoo min als de aarde. Zelfs na een kruisdood blijft ze niet langer dan drie dagen begraven.’<sup>49</sup> Bijzonder in dit citaat is de verwijzing naar de verrijzenis van Christus die op een nieuwe manier wordt ingevuld. Het concept ‘liefde’ neemt als een personage de rol in van Christus en op die manier wordt een christelijke verwijzing van een nieuwe betekenis voorzien.

Later spreekt de vreemdeling op een marktplaats tegen een groep mensen en probeert hen ervan te overtuigen dat de koopwaar op de markt niets voorstelt, maar dat een handvol lege schelpen veel meer waarde heeft omdat je in een schelp de oneindigheid kunt horen ruisen. De vreemdeling heeft in deze scène iets weg van een messias, die het volk een openbaring wil laten beleven. Er wordt wel naar hem geluisterd, maar tot een openbaring komt het niet. Een andere verwijzing naar de rol als messias is dat de herhaaldelijke vermelding van de vis, die als symbool voor Christus opgevat kan worden.

In de gesprekken tussen Egidius en de vreemdeling komen verschillende motieven terug. Een van de meest expliciete motieven is de tegenstelling tussen licht en donker. Telkens wordt vermeld of Egidius en de vreemdeling elkaar in het licht of het donker tegenkomen. Meestal komen zij elkaar ’s nachts tegen. Daarnaast wordt er ook expliciet naar gevraagd. Als de vreemdeling besluit uiteindelijk toch met Egidius mee naar huis te gaan, dan vraagt hij meermaals aan Egidius of het donker is in zijn huis, anders lijkt hij niet mee te willen gaan.<sup>50</sup> Ook tijdens en kort na het sterven van Egidius’ vrouw probeert Egidius zijn gevoelens tot uitdrukking te brengen in termen van licht en donker. Zo zegt hij

---

<sup>48</sup> Van Nouhuys 1896, p. 364.

<sup>49</sup> Van Nouhuys 1896, p. 364.

<sup>50</sup> Van Nouhuys 1899, p. 30.

bijvoorbeeld als hij het over de dood heeft: ‘Zij is donker. Anders niet dan donker – een groot... Ik heb haar lang zien komen...’<sup>51</sup> De dood wordt vergeleken met de nacht, die lang op zich heeft laten wachten, maar waarvan men weet dat haar komst onvermijdelijk is. Het feit dat Egidius de vreemdeling meestal ’s nachts tegenkomt en dat er wordt gesuggereerd dat de vreemdeling Egidius’ vrouw door een handkus ontdoet van haar levensdrang, wijst erop dat de vreemdeling gezien kan worden als symbool voor de dood. Daarnaast uit de vreemdeling ook meermaals zijn liefde voor de maan en verwijst hij naar haar als ‘mijn lief gezelschap.’<sup>52</sup>

In *Egidius en de vreemdeling* komen nauwelijks vrouwfiguren voor, maar als zij dat doen worden ze uitgelegd als moederlijke figuren. De vrouwen die Egidius en de vreemdeling bijvoorbeeld tegenkomen op de markt, worden allemaal vergezeld door kinderen. Egidius en de vreemdeling bespreken Egidius’ vrouw als moeder, haar jongste kind op de arm. De vreemdeling is zeer onder de indruk van de vrouw van Egidius, kust haar hand met ontzag en respect voor haar schoonheid.

Als snel rijst de vraag waarom Egidius en de vreemdeling elkaar keer op keer tegenkomen en wat de betekenis is van hun ontmoetingen. Het wordt duidelijk dat zij als personages in hun gesprekken tegenover elkaar worden gezet. De vreemdeling stelt vragen over het ‘normale’ leven, Egidius beantwoordt die. De vreemdeling is overal verwonderd over, Egidius vindt veel de normaalste zaak van de wereld. Dit is ook wat de vreemdeling Egidius probeert te ‘leren’, dat hij de dingen die zo mooi zijn in zijn leven, zoals zijn vrouw en zijn kinderen, als een wonder moet blijven zien en waarderen. Dat hij ze moet blijven zien alsof hij ze voor de allereerste keer ziet. De vreemdeling is bang voor sleur, die het leven tegelijkertijd dragelijk, maar ook betekenisloos maakt. Zo beantwoordt hij de vraag waarvoor hij bang is als volgt: ‘Voor wat uw vrijgeleide is door het leven, wat uw geest bewaart voor krank worden – voor de gewoonte, want dat zou mijn dood zijn.’<sup>53</sup>

Daaraan gekoppeld is het ‘kindmotief’. De vreemdeling lijkt telkens beter contact te kunnen leggen met kinderen dan met volwassenen. Dat gebeurt met een meisje op het strand, met een jongetje op de markt en met de kinderen van Egidius. De kinderen lijken hem onmiddellijk te vertrouwen, zoals het meisje op het strand: ‘De vreemdeling staarde in de groote vochtig-glinsterende oogen en streek met teeder gebaar een haarvlok weg van het gele voorhoofd. Het kind liet het toe, of het hem niet opmerkte.’<sup>54</sup>

De vreemdeling lijkt door zijn wereldvreemdheid dikwijls zelf een kind, omdat hij de wereld met eenzelfde naïviteit en onwetendheid aanschouwt. Bij dezelfde ontmoeting tussen de vreemdeling en het meisje op het strand, merkt Egidius op: ‘Twee oneindigheden die elkaar met rustige vertrouwdheid aanzien. Zij herkennen elkander.’<sup>55</sup> Egidius is juist geen kind, en begrijpt de

---

<sup>51</sup> Van Nouhuys 1899, p. 43.

<sup>52</sup> Van Nouhuys 1896, p. p. 363.

<sup>53</sup> Van Nouhuys 1899, p. 32.

<sup>54</sup> Van Nouhuys 1896, p. 365.

<sup>55</sup> Van Nouhuys 1896, p. 365.

vreemdeling op vele momenten niet. Egidius probeert de verhalen van de vreemdeling, zijn verwondering en zijn ongewisse achtergrond, rationeel uit te leggen, wat hem niet lukt. Kinderen, bij wie de hang naar rationele uitleg nog niet zo groot is, kunnen onmiddellijk contact maken met de mysterieuze vreemdeling.

*Egidius en de vreemdeling*, met zijn mysterieuze personages en raadselachtige uiteenzettingen lijkt op het eerste oog een stijlbreuk met de toch redelijk realistische theaterstukken die eerder van Van Nouhuys' hand verschenen. *Egidius en de vreemdeling* heeft niet heel veel reacties losgemaakt, maar J.L. Walch, goede vriend en opvolger van W.G. van Nouhuys bij *Het Vaderland*, omschreef het verhaal in 1943 als 'een van de weinige verschijnselen van het moderne, ondogmatische symbolisme in de Nederlandse Letteren.'<sup>56</sup> De veronderstelling dat Van Nouhuys experimenteerde met het symbolisme is niet zo gek, aangezien hij in de jaren voor het verschijnen van *Egidius en de vreemdeling* in zijn kritieken veel interesse aan de dag legde voor de symbolistische tendensen in het buitenland en in eigen land. In de kritieken die hij begin jaren negentig voor verschillende tijdschriften schreef, gebundeld in *Studiën en critieken* (1897), brengt hij onder andere Marcellus Emants en Maurice Maeterlinck meermaals in verband met het symbolisme.<sup>57</sup>

In een symbolistische uitleg van het verhaal, beschrijft het verhaal een ontmoeting tussen de fysieke, vergankelijke wereld (waarvan Egidius een symbool is) en een hogere wereld met eeuwigheidswaarde (verankerd in de vreemdeling). De vreemdeling is een als mens vormgegeven wezen dat die eeuwigheid symboliseert. Dit heeft de volgende opmerkelijke tegenstelling tot gevolg: in de vergankelijke wereld, waarin al het schone zo duidelijk een einde kent, weet men die schoonheid maar moeilijk te waarderen, omdat alles gauw een gewoonte wordt. De vreemdeling, voor wie in principe alles van schoonheid voor eeuwig bijzonder is, laat zich constant verwonderen en ervaart al het mooie en afschuwelijke alsof hij het voor een eerste keer beleeft. Hij kijkt als een kind, zonder de ingesleten associaties die bijvoorbeeld bij Egidius automatisch naar boven komen en zijn blik vertroebelen. De zintuiglijke ervaringen van de vreemdeling zijn blanco en hierdoor kunnen ze door de vreemdeling op een nieuwe manier van betekenis worden voorzien. Als hij een groep zwervers op straat tegenkomt, is hij tot in het diepste van zijn ziel gekrenkt door de armoede van deze mensen. Hij verwijt Egidius dat de aanblik hem niets doet, dat hij zijn ogen niet heeft uitgerukt de eerste keer dat hij dit zag.<sup>58</sup>

Dan sterft de vrouw van Egidius, de handkus die de vreemdeling aan Egidius' vrouw geeft speelt daar een ambigue rol in: direct na de handkus, krijgt de vrouw een vermoeide en zorgelijke trek op haar gezicht die niet meer verdwijnt en die zich steeds dieper aftekent naarmate ze zieker wordt. Het is dus alsof het eeuwige (de vreemdeling), de vergankelijkheid versnelt. Egidius wordt op deze

---

<sup>56</sup> Walch 1943, p. 717.

<sup>57</sup> Van Nouhuys 1897, p. 197.

<sup>58</sup> Van Nouhuys 1899, p. 28.

manier geconfronteerd met het eindige van zijn bestaan en hem wordt het mooiste uit zijn leven ontnomen.

*Egidius en de vreemdeling* is met name door de thematiek een uitgesproken symbolistisch verhaal. In het symbolistische idee, dat alles op aarde de weerspiegeling is van iets hogers, van een hogere wereld, waar in plaats van chaos, orde heerst, staat de vreemdeling voor de brug tussen beide werelden. Hij is diegene die de weerspiegelingen uit wil leggen en betekenis wil geven. Dat doet hij door de mooie of belangrijke dingen in het leven van Egidius, zoals zijn huwelijk en zijn huis, voor de wonderlijkheid waarvan Egidius 'blind' is geworden, opnieuw in het middelpunt van de aandacht te zetten en ze te verbinden aan eeuwige waarden, aan een hogere wereld. Ook op het marktplein probeert de vreemdeling de luisteraars bewust te maken dat er nog een andere, oneindige wereld is, die bijvoorbeeld te benaderen is door de zee te horen ruisen in een schelp. Daarmee samenhangend is de voorkeur van de vreemdeling voor de open blik van kinderen, die volgens hem dichterbij het hogere en het oneindige staan omdat zij nog zonder enige 'aardse associaties' naar de wereld kunnen kijken.

Het symbolisme klinkt wellicht door in het verloop van het verhaal, maar komt nog meer tot zijn recht in de stijl waarmee Van Nouhuys dit verhaal geschreven heeft. Meermaals probeert Van Nouhuys het 'onzegbare' aan te duiden, zoals de oneindige kracht van de liefde of wat er met een mens gebeurt op het moment dat hij sterft. Kleur, lichtinval en natuur zijn belangrijke manieren om tot een betekenisvolle beschrijving te komen, bijvoorbeeld als Egidius de naderende dood beschrijft: 'Van de nauwe cel was de deur plotseling wijd geopend: ik zag een oceaan van ruimte en licht.'<sup>59</sup> Meer nog zijn dat soort omschrijvingen bij de vreemdeling te vinden, die zich tijdens het spreken af en toe in een extase lijkt te bevinden die meer terug te vinden is in de fin de siècle-literatuur. Van der Weij beschrijft die extatische toestand als volgt: 'een eeuwigheidservaring van momentane, althans tijdelijke aard. Deze kan bereikt worden door een cumulatie van gemoedsaandoeningen, die doorgaans hun bron in de zintuiglijke werkelijkheid hebben.'<sup>60</sup> Bij de vreemdeling doet zich zo'n kort extatisch moment voor wanneer hij op de markt tegen een mensenmenigte spreekt. Daarna is hij uitgeput: 'leunend tegen het hek van een standbeeld midden op het marktplein, en de moede oogen afwendend van de menigte, die pratend, met geschud van hoofden, uiteen-ging.'<sup>61</sup> Egidius merkt vervolgens op dat de vreemdeling niet zichzelf is: 'De vreemdeling zag hem niet: 't was of zijn oogen naar binnen staarden.'<sup>62</sup>

De dood wordt in Egidius' laatste relaas voorgesteld als een vrouw die als schaduw bestaat en al het licht opslokt, maar ook alle mensen en dingen in de fysieke wereld voor een tijd onzichtbaar maakt. Ook de vreemdeling wordt op den duur onzichtbaar voor Egidius ('Ook gij zijt onzichtbaar geworden. Uw stem is als een gefluister in den nevel.'<sup>63</sup>) Op die manier komt Egidius in de laatste

---

<sup>59</sup> Van Nouhuys 1899, p. 44.

<sup>60</sup> Van der Weij 1997, 336-337.

<sup>61</sup> Van Nouhuys 1896, p. 369.

<sup>62</sup> Van Nouhuys 1896, p. 369.

<sup>63</sup> Van Nouhuys 1899, p. 45.

bladzijde heel dicht bij zijn vrouw, die inmiddels al gestorven is. Het is alsof Egidius een contact met haar probeert te leggen dat verder gaat dan het contact dat zij bij leven met elkaar hadden.

In het licht van deze symbolistische lezing is het wellicht interessant om een door Van Nouhuys geschreven brief aan te halen, hoewel in deze analyse de auteursintentie in principe buiten beschouwing wordt gelaten. Van Nouhuys reageert in deze brief op een lezersreactie die hem zeer veel goed heeft gedaan. Van Nouhuys verklaart dat het nutteloos is om in *Egidius en de vreemdeling* alles met elkaar in verband te willen brengen. Althans, diegene die het probeert ‘zal onmogelijk met dit stukje tevreden kunnen zijn’.<sup>64</sup> Verderop in de brief definieert Van Nouhuys echter wel waar de vreemdeling vanuit zijn perspectief symbool voor staat:

Ik zou aan uw opvatting nog willen toevoegen dat de Vreemdeling in ons, die ik duidelijkheidshalve als persoon deed optreden, een veranderlijke innerlijkheid vertegenwoordigt en tevens een van onzen wil onafhankelijke. Hij zal de menschenwereld beurtelings vlieden willen, - en zoeken; hij spreek onverwacht, en dikwijls in schijnbare tegenspraak met de omstandigheden; hij is er altijd, maar wij zoeken hem soms vergeefs. (...) “de andere zijde” onzer menselijkheid is onmogelijk met woorden te omschrijven, m.i. alleen met suggesties eenigszins te anderen.<sup>65</sup>

De vreemdeling is met andere woorden geen externe kracht, maar juist een afspiegeling van een kracht die de mens in zich draagt. Een andere zijde, zo je wil. Maar deze kracht is niet onder woorden te brengen en Van Nouhuys heeft in *Egidius en de vreemdeling* geprobeerd die kracht te suggereren.

De prachtige geïllustreerde boekuitgave die drie jaar na de eerste publicatie in *De Gids* verscheen, versterkt de symbolistische lading. S. Dresden merkt hierover het volgende op: ‘In verband met het literaire symbolisme is het vermoedelijk interessant vooral aandacht te schenken aan de verfraaiing die, (...), het boek als materieel object heeft ondergaan.’<sup>66</sup>

#### 4.2.3. Receptie en contextualisering

Wat direct na de lezing van *Egidius en de vreemdeling* opvalt is hoezeer het verhaal qua stijl en thematiek verschilt van een toneelstuk als *Het Goudvischje*. Waan je je in *Het Goudvischje* in een echte huiskamer, bij een realistisch geschetste familie die fysieke en aanwijsbare problemen en vraagstukken bespreken, dan bekruipt de lezer in *Egidius en de vreemdeling* een gevoel van onbehagen en vervreemding. De vreemdeling is allesbehalve een realistisch personage, zijn uiteenzettingen zijn vaag en associatief, hij spreekt van een andere wereld dan de aardse. Zowel zijn verschijning als zijn woorden zijn een metafoor voor iets hogers, iets transcendentails, en het is dan

---

<sup>64</sup> Brief van Van Nouhuys aan NN, Den Haag 25 september 1896, ingebonden in het exemplaar van *Egidius en de vreemdeling* dat wordt bewaard in de UB Nijmegen onder signatuur SC. 02 Br 26928.

<sup>65</sup> Brief van Van Nouhuys aan NN, Den Haag 25 september 1896, ingebonden in het exemplaar van *Egidius en de vreemdeling* dat wordt bewaard in de UB Nijmegen onder signatuur SC. 02 Br 26928.

<sup>66</sup> Dresden 1980, p. 67.

ook niet verwonderlijk dat J.L. Walch *Egidius en de vreemdeling* in retrospectief omschrijft als ‘een van de uiterst weinige verschijnselen van het moderne, ondogmatische symbolisme in de Nederlandse letteren.’<sup>67</sup> Walch is het eens met Frans Netscher, die in *De Hollandse Revue* van december 1896 al sprak van ‘een overgangswerk’. Netscher ziet een positieve ontwikkeling tussen *Het Goudvischje* en *Egidius en de vreemdeling*: ‘men ziet dat dit al heel ander werk is dan dat van den realist, den positivist, den man, die de zichtbare dingen en alleen het zichtbare in de menschen beschreef. Hij schijnt gelukkig te zijn gaan twijfelen aan die zekerheid van zijn eigen geweten. De hooge, mooie twijfel is hem deelachtig geworden, de twijfel, die tot het begrip voert van dingen ongezien, buiten onze zintuigen.’<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> J.L. Walch 1943, p. 717.

<sup>68</sup> Netscher 1896, p. 696.

### 4.3. Analyse 'Zijn kind'

'Zijn kind' is een novelle die voor het eerst verscheen in 1895 in een bundel samen met de aanmerkelijk kortere verhalen 'Opgebracht', 'Bartje', 'Op een zondag' en 'Vergeven'. Deze korte verhalen verschenen eerder in tijdschriften als *De Gids*, *Astrea*, *Oude Huisvriend* en *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift*.<sup>69</sup> Het was de eerste bundel prozateksten van Van Nouhuys, die volgde op het grote succes van zijn toneelstukken *Eerloos* en *Het Goudvischje*, stukken die respectievelijk in 1890 en 1892 in première gingen.

'Zijn kind' vertelt het verhaal van Anton van Breughel, een zeer charismatische maar ook koppige burgemeester van een klein dorpje in de Achterhoek. De novelle begint op het moment dat Anton terugkeert van de begrafenis van zijn vrouw Louise. Na het overlijden van zijn vrouw ziet Anton geen verdere redenen meer om in het dorp te blijven waar hij naar toe trok voor zijn geliefde. Hij wil vertrekken. Zijn dochter Marie, overmand door verdriet, wil dat aanvankelijk niet, maar hij overtuigt haar.

In hoofdstuk twee verblijven Marie en Anton al een jaar in de stad waar Anton vroeger gestudeerd heeft. Marie heeft zich in dat jaar herpakt, en is een vrolijke en leergierige puber met aanleg voor muziek. Anton zelf heeft het echter moeilijker. Ondanks de goede vooruitzichten kan hij geen baan vinden en verveelt hij zich, voor het eerst in zijn leven. Hij besluit zich nuttig te maken door het schrijven van essays en kritische stukken over actualiteiten, maar hij houdt deze stukken voor zichzelf.

Op straat komt hij op een dag zijn vroegere studievriend Karel Dorlake tegen, die hem uitnodigt bij hem thuis. Hij gaat in op de invitatie en tijdens een diner in huize Dorlake ontmoet Anton Héléne, Karels vrouw. Hij is erg van haar onder de indruk, zeker als zij hem vraagt haar te begeleiden op piano, terwijl zij zingt. Anton wordt door emoties overmand bij het horen van haar stemgeluid en is door haar verschijning gefascineerd, maar hij heeft ook direct zijn bedenkingen bij het huwelijk van Héléne en Karel, dat hem zeer liefdeloos voorkomt.

In de periode daarna is Anton kind aan huis bij de Dorlakes. Marie gaat vaak mee en kan het goed vinden met hun zoontje Willy. Karel trekt zich steeds meer terug en Anton en Héléne ontwikkelen een hechte vriendschapsband, waarbij Anton zijn verliefde gevoelens voor haar probeert te onderdrukken. Het blijft onduidelijk wat Héléne's intenties precies zijn. Zij lijkt erg blij te zijn met Antons aanwezigheid, omdat ze iemand heeft om mee te praten, aangezien Karel en Héléne nauwelijks contact hebben met elkaar. Bij tijd en wijle lijkt ze ook op Antons avances in te gaan.

Anton vindt het daarom steeds lastiger om bij de Dorlakes over de vloer te komen. Hij voelt zich niet schuldig ten opzichte van Karel, omdat hij Karels snauwerige en koude gedrag jegens Héléne zeer kwalijk vindt, maar Anton vindt het tegelijkertijd wel steeds moeilijker zijn gevoelens voor

---

<sup>69</sup> J.L. Walch 1916, p. 215.

Hélène te onderdrukken. Hij wil zich niet overgeven aan zijn emoties, dat ziet hij als een teken van zwakte.

Het tweede deel van 'Zijn kind' eindigt op een koude winterdag als Anton, Hélène, Marie en Willy gaan schaatsen. Hélène vraagt Anton of hij met haar een eindje verder het kanaal op wil schaatsen en zo zijn ze na enkele minuten alleen. Ze blijven schaatsen totdat het ijs slechter wordt, als Anton Hélène een arm wil geven omdat ze kramp heeft, kust hij haar.

Hierna volgt het derde hoofdstuk, dat begint de ochtend na de schaatspartij. Anton is zeer verward door de gebeurtenissen van de vorige dag en krijgt een openbaring: hij houdt van Hélène en kan niet anders dan haar dat vertellen. Dus schrijft hij haar een hartstochtelijke brief, waarin hij zijn gevoelens voor haar uitlegt, maar op die brief krijgt hij maar geen antwoord. Weken gaan voorbij en Anton wordt steeds wanhopiger, hij zoekt contact met Hélène, maar die scheidt hem af met allerlei smoesjes, tot het beslissende gesprek volgt en Hélène Anton vertelt dat zij niet van hem houdt. Op het moment dat Hélène en Anton elkaar voor een laatste keer liefdevol aanraken, betreft Marie ze.

Marie begrijpt onmiddellijk waarom haar vader de afgelopen maanden zo afwezig is geweest en voelt zich verraden. Anton ziet in dat hij zijn eigen dochter heeft verwaarloosd door met zijn gedachten en gevoelens de hele tijd bij Hélène te zijn en hij besluit dat hij boete moet doen en zich weer volledig op zijn kind moet richten. Hij maakt de balans op en besluit wederom te vertrekken en de stad en Hélène achter zich te laten.

Voor onderstaande analyse is gebruik gemaakt van de originele druk van de bundel *Zijn kind* uitgegeven door Van Holkema & Warendorf te Amsterdam uit 1895.

#### **4.3.1. Syntactische analyse 'Zijn kind'**

In 'Zijn kind' is een ik-verteller aan het woord, die in sommige passages zeer aanwezig is. Hij voorziet de lezer van context en achtergrondinformatie bij de gebeurtenissen. Zo opent de novelle met de scène waarin Anton terugkomt van de begrafenis van zijn vrouw, maar grijpt de verteller al op pagina veertien in, om Anton te beschrijven van zijn vroege jeugd, via zijn adolescentie tot aan zijn huwelijk met Louise. In de scènes die zich in het heden afspelen en in de dialogen, blijft de verteller op de achtergrond. Hij levert ook geen commentaar op de gebeurtenissen.

Gefocaliseerd wordt er voornamelijk via Anton, de lezer ziet het vertelde duidelijk vanuit het referentiekader van Van Breughel, andere personages komen nauwelijks aan het woord. Het verhaal is geschreven in de verleden tijd.

'Zijn kind' is opgedeeld in drie hoofdstukken en het speelt zich af over een periode van ongeveer tweeënehalf jaar. Het eerste deel beslaat de maand tussen het overlijden van Van

Breughels vrouw, Louise, en het vertrek van Anton en Marie naar de stad.<sup>70</sup> In het tweede deel zijn Anton en Marie al een tijdje in de stad, getuige de mededeling: ‘Hij woonde nu al bijna een jaar hier, en nog had hij geen werk.’ Het is dan ‘bijna najaar’.<sup>71</sup> In de periode die volgt ontmoet hij H  l  ne en het tweede deel eindigt hartje winter met een scène op het ijs.<sup>72</sup> Het tweede hoofdstuk beslaat dus op zijn hoogst drie maanden.

Tussen het tweede en het derde hoofdstuk verstrijkt alleen een nacht. Er zijn in het derde deel geen expliciete tijdsaanduidingen te vinden, maar er is ook geen sprake van sprongen in de tijd. De laatste scène vindt plaats op een ‘voorjaarsmorgen’, in het derde deel verstrijken dus opnieuw niet meer dan drie maanden.<sup>73</sup> Alle gebeurtenissen volgen elkaar chronologisch op, op twee grote flashbacks na: in het eerste deel drie pagina’s aan Antons jeugd gewijd en in het tweede deel volgt een soortgelijke uiteenzetting over de jeugd van Marie.<sup>74 75</sup>

Net als het tijdsverloop, is ook de wisseling van settings in ‘Zijn kind’ zeer overzichtelijk. Het eerste hoofdstuk speelt zich af in een klein dorp in een landelijke omgeving, waarvan later duidelijk wordt dat het een dorp in de Achterhoek betreft.<sup>76</sup> In het tweede en derde hoofdstuk wonen Anton en Marie in de stad waar Anton heeft gestudeerd.<sup>77</sup> Welke stad dat precies is, wordt niet duidelijk. Anton betreft samen met Marie een vrij ruim huis in het midden van de stad. Hij gaat vaak naar een sociëteit waar hij voor zijn vertrek ook al kwam, maar brengt het meeste van zijn tijd door in de werkkamer, waar hij essays en verdiepende artikelen schrijft, om zich nuttig te maken en de verveling te bestrijden die zijn onverwachte werkeloosheid met zich meebrengt.<sup>78</sup>

Aan het einde van het tweede deel ontmoet Anton bij een wandeling door de stad Kareltnje Dorlake, advocaat en een oud studievriend, die hem bij zich thuis uitnodigt, alwaar hij diens echtgenote H  l  ne ontmoet. Het huis van Kareltnje bevindt zich aan de rand van de stad, in een groene omgeving, die standaard ‘de buiten’ wordt genoemd. Anton moet in ieder geval de tram pakken om er te komen.<sup>79</sup> In het derde deel wordt deze setting steeds prominenter omdat Anton meer en meer bij de Dorlakes op bezoek gaat en ook steeds vaker Marie meeneemt.

Niet alleen de setting, maar ook alle personages in ‘Zijn kind’ worden zeer uitvoerig gekarakteriseerd. Die karakterisering gebeurt over het algemeen indirect, via Anton die zowel hun uiterlijk als hun karakter beschrijft en ook verbanden legt tussen de personages. In de passages waarin

---

<sup>70</sup> Van Nouhuys 1895, p. 26.

<sup>71</sup> Van Nouhuys 1895, p. 41.

<sup>72</sup> Van Nouhuys 1895, p. 93.

<sup>73</sup> Van Nouhuys 1895, p. 137.

<sup>74</sup> Van Nouhuys 1895, p. 10.

<sup>75</sup> Van Nouhuys 1895, p. 35.

<sup>76</sup> Van Nouhuys 1895, p. 38.

<sup>77</sup> Van Nouhuys 1895, p. 38.

<sup>78</sup> Van Nouhuys 1895, p. 41.

<sup>79</sup> Van Nouhuys 1895, p. 51.

de verteller aan het woord is, worden de personages direct gekarakteriseerd, dit geldt zeker voor Anton en in mindere mate ook voor Louise en Marie.

Hieronder volgt een lijst van belangrijkste personages inclusief een korte beschrijving:

### Anton van Breughel

Anton van Breughel is het hoofdpersonage en op het moment dat het verhaal begint, is hij burgemeester van een klein dorp in de Achterhoek. Over zijn kindertijd zegt de verteller het volgende: ‘Anton van Breughel was als jongen onverzettelijk. Hij had in zijn jeugd een vastheid van wil getoond, die alle bezwaren te boven kwam, zoo hij zich eenmaal voorgesteld had iets te doen of iets te bereiken. Hij had het leven als naar zijn hand gezet.’<sup>80</sup> Anton komt uit een arbeidersfamilie maar kiest ervoor, tegen de zin van zijn vader in, om te gaan studeren. Na zijn studie vindt hij al gauw een betrekking als burgemeester in het dorp waar zijn geliefde Louise vandaan komt.<sup>81</sup>

Anton blijft ook in zijn volwassen leven onverzettelijk en blijkt zeker in zijn werk een koppig man: ‘In zijn ambt had hij trouwens alle gelegenheid zijn zelfstandig karakter te doen blijken. Vaak in fellen strijd geheel alleen tegen een bekrompen gemeenteraad, die alle hervormingen met boerenslimheid tegenhield, toonde hij zich den onverzettelijke wiens vaste wil een beheerschende macht wordt.’<sup>82</sup>

Maar Antons harde kant heeft ook een keerzijde. In zijn huwelijk met Louise is hij juist heel verzorgend. Vanaf de eerste ontmoeting met Louise ‘groeide in hem de zucht tot beschermen’.<sup>83</sup> Anton ziet het als zijn taak de zwakke Louise onder zijn hoede te nemen en haar te beschermen voor de ruwe indrukken van de buitenwereld.<sup>84</sup>

Dezelfde beschermende gevoelens ontwikkelt Anton na het overlijden van zijn vrouw voor zijn dochter Marie, die door het verdriet even teer wordt als haar moeder.<sup>85</sup> En in zekere zin ook voor Héléne, op wie hij terug in de stad verliefd wordt en die hij wil beschermen voor haar nukkige echtgenoot Karel. Anton probeert in zijn verliefdheid het goede te doen, en niet toe te geven aan zijn fysieke verlangens voor Héléne. Het toegeven aan emoties ziet hij als een zwakte.<sup>86</sup> Als hij na zijn liefdesverklaring tegenover Héléne twijfelt over zelfmoord, vervloekt hij zichzelf later dat hij ooit aan een dergelijke uitweg heeft kunnen denken en vindt hij dat hij boete moet doen voor zijn gevoelens voor Héléne, maar ook voor zijn suïcidale gedachten.<sup>87</sup>

---

<sup>80</sup> Van Nouhuys 1895, p. 12-13.

<sup>81</sup> Van Nouhuys 1895, p. 14.

<sup>82</sup> Van Nouhuys 1895, p. 17.

<sup>83</sup> Van Nouhuys 1895, p. 15.

<sup>84</sup> Van Nouhuys 1895, p. 15.

<sup>85</sup> Van Nouhuys 1895, p. 21.

<sup>86</sup> Van Nouhuys 1895, p. 119.

<sup>87</sup> Van Nouhuys 1895, p. 135.

### Louise van Breughel

Louise van Breughel is Antons echtgenote en ‘Zijn kind’ begint op de dag van haar begrafenis. Na een lang ziekbed is zij overleden, maar Anton denkt gedurende het verhaal nog vaak aan haar en reflecteert op haar karakter en op hun huwelijk. Al in de eerste bladzijdes wordt duidelijk dat Louise een broze en gevoelige vrouw is. Ze groeide op als domineesdochter in een klein dorp en werd zeer beschermend opgevoed.<sup>88</sup> Doordat ze ‘wereldschuw’ en ‘onmaatschappelijk’ is, voelt Anton de noodzaak zich over haar te ontfermen.<sup>89</sup> Maar naarmate hun huwelijk vordert begint Anton te twijfelen aan de oprechtheid van Louise’s sensitiviteit en vraagt hij zich af of zij soms misbruik van hem maakt.<sup>90</sup> Louise heeft zo weinig met de buitenwereld te maken dat zij op het moment dat Marie geboren wordt zich helemaal op het kind stort en haar alle energie en tijd geeft.<sup>91</sup>

Over Louise’s binnenwereld komt de lezer weinig tot niets te weten, omdat Louise enkel wordt gekarakteriseerd door Anton, die juist in de loop van hun huwelijk zoveel moeite doet tot haar door te dringen, om na haar dood te moeten concluderen dat dat hem nooit is gelukt.

### Marie van Breughel

Marie van Breughel is de dochter van Anton en Louise van Breughel. Als haar moeder overlijdt is zij 13 jaar en na de begrafenis ziet Anton onmiddellijk een verandering in haar: was zij vroeger een opgewekt en vrolijk kind, na het overlijden van haar moeder wordt zij overvallen door eenzelfde soort lusteloosheid die zo tekenend was voor Louise.<sup>92</sup> Voor Anton versmelt het beeld van Marie meerdere malen met het beeld van Louise, ‘het verleden kopiërend’.<sup>93</sup> In zekere zin wordt Marie op die manier uiteindelijk het symbool voor Louise en daarmee het symbool voor een echtgenote, aan wie Anton verantwoording moet afleggen op het moment dat hij ‘overspel’ pleegt met Héléne.

Na de dood van haar moeder en een lange periode van rouw en verdriet blijkt Marie veerkrachtiger dan Anton kon vermoeden. Als zij en Anton naar de stad verhuizen, de omgeving waar Louise opgroeide achter zich laten en Marie een nieuwe school bezoekt, komt de opgewektheid langzaam terug. Marie is een getalenteerd muzikante en blijkt goed te kunnen zingen. Bovendien zijn alle buurtkinderen dol op haar en mag ze vaak komen oppassen.<sup>94</sup> Het zoontje van Karel en Héléne Dorlake, Willy, is eveneens helemaal wild van Marie en is zo idolaat van haar dat het er soms op lijkt alsof Marie zijn moeder is, in plaats van Héléne. Dat versterkt uiteraard de versmelting van Louise en Marie.

---

<sup>88</sup> Van Nouhuys 1895, p. 12.

<sup>89</sup> Van Nouhuys 1895, p. 16.

<sup>90</sup> Van Nouhuys 1895, p. 18.

<sup>91</sup> Van Nouhuys 1895, p. 19.

<sup>92</sup> Van Nouhuys 1895, p. 21.

<sup>93</sup> Van Nouhuys 1895, p. 35.

<sup>94</sup> Van Nouhuys 1895, p. 63.

### Hélène Dorlake

Hélène Dorlake is de echtgenote van Karel Dorlake, een advocaat en oud-studievriend die Anton tegenkomt als hij terug naar de stad verhuist. Hélène is een jonge en knappe vrouw die zich (volgens Anton) zeer beklemd voelt in haar huwelijk.<sup>95</sup> Hélène houdt van muziek en zingt graag, ze is in alles het tegenovergestelde van Louise. Ze is vrolijk, opgewekt en avontuurlijk. Ze is zeer extravert en durft veel zoals schaatsen en schommelen.<sup>96</sup> Voor haar zontje Willy lijkt ze daarentegen weinig interesse op te kunnen brengen en ook wordt het Anton al gauw duidelijk dat haar huwelijk met Karel al flink is bekoeld.<sup>97</sup>

Anton is erg onder de indruk van haar, maar over Hélène doen ook roddels de ronde. Zo zou ze ‘koket’ zijn en tijdens een feestavond met een onbekende man in de tuinkamer zijn verdwenen, onder de neus van haar man. Wat er precies in die tuinkamer is voorgevallen weet niemand, maar het wordt Anton wel duidelijk dat er in de kringen van Hélène en Karel flink over wordt gespeculeerd.<sup>98</sup>

Tegenover Anton vertoont Hélène aanvankelijk zeer veel genegenheid, ze neemt hem in vertrouwen en wil graag dat hij langs blijft komen. Kortom: ze lijkt op al zijn avances in te gaan. Anton op zijn beurt probeert zich in te houden, omdat Hélène getrouwd is, maar hij krijgt door Hélènes aansporingen steeds meer zelfvertrouwen. De bedenking dat het gaat om een getrouwde vrouw verliest op den duur waarde voor Anton, omdat Karel vrij koud en afstandelijk met Hélène omgaat. Keerpunt in de relatie tussen Anton en Hélène is de scène aan het einde van hoofdstuk twee, waarin ze samen gaan schaatsen en Anton zich niet langer kan beheersen en Hélène kust. Een aantal dagen later stuurt hij een briefje waarin hij zijn liefde expliciteert. Daarna blijft het stil. Hélène stuurt uiteindelijk wel een briefje terug, maar ze maakt omtrekkende bewegingen, is ineens afstandelijk tegenover Anton en lijkt haar interesse te zijn verloren. Als Anton na lang wikken en wegen haar voor het blok zet, toont Hélène geen berouw of spijt, maar doet alsof er tussen Anton en haar nooit iets heeft bestaan. Ze concludeert uiteindelijk over zichzelf: ‘er is zoveel dood in mij.’<sup>99</sup>

### Overige personages

Naast Anton, Louise, Marie en Hélène komen er nog een aantal andere figuren in het verhaal voor die grotendeels naamloos worden opgevoerd. De vader van Louise bijvoorbeeld, die dominee is, en een aantal studievrienden van Anton die hij opnieuw ontmoet als hij eenmaal naar de stad is verhuisd. In het eerste hoofdstuk zorgt Betty, Antons jongere zus, na het overlijden van Louise enkele weken voor de huishouding en voor Anton en Marie. Daarnaast worden ook Karel en Willy Dorlake opgevoerd, respectievelijk de norsige echtgenoot en het vervelende zontje van Hélène.

---

<sup>95</sup> Van Nouhuys 1895, p. 69.

<sup>96</sup> Van Nouhuys 1895, p. 64.

<sup>97</sup> Van Nouhuys 1895, p. 62.

<sup>98</sup> Van Nouhuys 1895, p. 75.

<sup>99</sup> Van Nouhuys 1895, p. 113.

### 4.3.2. Semantische analyse Zijn kind

In de novelle ‘Zijn kind’ komen verschillende motieven en thema’s aan de orde. Hieronder volgt een opsomming en interpretatie van respectievelijk de motieven en thema’s in Van Nouhuys’ novelle:

Het eerste wat opvalt in ‘Zijn kind’ is dat alle vrouwfiguren die in de novelle voorkomen, fysiek en/of mentaal zwak zijn. Louise wordt zowel door de verteller als door Anton voorgesteld als een zeer broze en tere vrouw, die niet bestand is tegen gebeurtenissen in de buitenwereld en die beschermd moet worden. Ze blijkt ook fysiek niet sterk: op jonge leeftijd wordt ze ernstig ziek en ze overlijdt vroeg.

Haar dochter Marie lijkt de gevoeligheid van haar moeder geërfd te hebben, herpakt zich, maar blijft steeds weer terugvallen. Ze is vaak in gedachten verzonken, en Anton spreekt meermaals van een verdrietige glans in haar ogen.

Hélène lijkt in eerste instantie het tegenovergestelde te zijn van Louise, maar ook zij blijkt zwak en gevangen in een huwelijk waar ze wanhopig uit wil komen. Ook zij geeft uiteindelijk toe ongelukkig te zijn en zich opgesloten te voelen.

Een gevolg van het feit dat alle vrouwfiguren dezelfde broze karaktertrekken hebben, is dat ze in elkaar overlopen en met elkaar versmelten. Anton maakt meerdere malen de vergelijking tussen de drie vrouwen. In Marie ziet hij zijn vrouw Louise, de gelijkenissen zijn zo sterk dat de aanblik van Marie soms een heel scala aan herinneringen aan Louise bij hem oproept. Als Marie in de vensterbank zit bijvoorbeeld en zij verdrietig in de verte staart, herinnert Anton zich hoe Louise nog voor hun huwelijk precies hetzelfde deed. De beide vrouwen versmelten met elkaar, net als het heden en het verleden.

Hélène en Louise hebben geen gelijkheid, volgens Anton, maar Hélène en Marie lijken dan weer veel qua uiterlijk op elkaar. Daarbij moet ook nog opgemerkt worden, dat Hélène’s zoon Willy zich zo aan Marie optrekt, dat het soms lijkt alsof Marie zijn moeder is in plaats van Hélène.

Anton is het personage dat de drie vrouwen met elkaar verbindt en bij zowel Louise, als Marie en Hélène heeft Anton het gevoel dat hij hun broze en sensitieve inborst moet beschermen. Anton wordt voorgesteld als een zeer rationele en onverzettelijke man in zijn werk als burgemeester, maar naarmate de novelle vordert en zeker als Hélène in beeld komt, blijkt ook hij zeer gevoelig te zijn. Die gevoeligheid kan Anton echter niet voor zichzelf verantwoorden en hij probeert met man en macht zijn emoties te beteugelen met zijn ratio. Toch heeft hij soms zeer emotionele ervaringen, waar altijd een openbaring op volgt, een soort epifanie. Dit gebeurt met name als hij muziek hoort. Hij speelt zelf piano, maar de zingende Hélène of het gezang van zijn dochter Marie maken hem week en gevoelig. Het gezang en de muziek in het algemeen, zwengelen Antons emoties aan: ‘dan gaf hij zich willig

geheel over aan de betoovering, tijd en ruimte verdween uit zijn bewustzijn, en het zware, anders altijd aanwezige smart-gevoel week een poos van hem.<sup>100</sup>

Anton zelf blijft echter steeds proberen zijn gevoelens te beteugelen met rationele overwegingen. Zich overgeven aan sensitiviteit ziet hij als een zwakte. In die tweestrijd komt hij telkens weer terug op het belang van de eigen keuze. Hij is ervan overtuigd dat iedereen onder elke omstandigheid zelf kan bepalen hoe te handelen, wat impliceert dat een mens ook altijd kan beslissen tegen zijn emoties in te gaan. Maar bij iedere keuze die hij maakt, twijfelt hij of hij het echt zelf is geweest die handelt en of er geen andere krachten zijn die hem aansturen. Krachten waar hij zelf de vinger niet op kan leggen: 'Heeft hij werkelijk zelf gehandeld? Kan hij geheelen-al narekenen wat zijn wil heeft bepaald? Of schuilt er ook weer achter deze daad een geheimzinnige invloed die hem er toe aandreef, en die voor hem verborgen bleef.'<sup>101</sup>

Getuige deze uitspraak, zou er volgens Anton dus een kracht kunnen zijn, die niet door zijn ratio te overstemmen valt en is de mens een individu die ervan overtuigd is volledig over zijn eigen lot te kunnen beschikken, maar in werkelijkheid is dat niet zo. Er is een externe kracht die de eigen wil beïnvloedt. Anton van Breughel probeert erachter te komen wat die kracht precies is, maar slaagt daar niet in en de vrouwen in zijn directe omgeving zijn de personificaties van die mystieke kracht. Het lukt hem dan ook niet om de beweegredenen van die vrouwen te ontrafelen en hij twijfelt voortdurend of ze wel zo zwak zijn als ze doen voorkomen.

Het gevolg van Antons geloof in de keuzevrijheid van het individu is zijn ambitie. Hij heeft een bepaalde mate van eerzucht die hem als kind al dreef meer te willen worden dan een koopman zoals zijn vader.<sup>102</sup> Hij wil al heel jong zijn milieu ontstijgen. Die eerzucht komt bij vlagen terug, als de werkeloosheid bijvoorbeeld te lang aanhoudt, verdiept Anton zich in het schrijven van kritische stukken om zich maar nuttig te maken en zich niet te vervelen. Hij wil iets bijdragen aan het maatschappelijk debat en het stoort hem dat hij ondanks zijn verleden als burgemeester, voor geen enkele verantwoordelijke taak wordt aangenomen. Daarnaast voelt Anton ook een bepaalde eerzucht tegenover Karel. Hij stoort zich aan de manier waarop Karel met zijn echtgenote omgaat en verklaart meerdere malen dat hij een betere man voor Hélène zou zijn. Hélène zelf probeert niets aan de situatie te veranderen en zo zet Van Nouhuys zijn mannelijke en vrouwelijke personages tegenover elkaar: de mannen voelen dadendrang, willen iets aan de situatie veranderen en de vrouwen zijn passief en onderwerpen zich aan hun lot.

Wat ook samenhangt met de grote waarde die Anton toekent aan de eigen wil, is een hang naar vrijheid. Anton vindt veel situaties die hij zelf heeft bewerkstelligd uiteindelijk verstikkend. Zijn huwelijk met Louise bijvoorbeeld, waarin hij zich door haar voorzichtigheid vaak onvrij voelde, en daarmee samenhangend zijn betrekking als burgemeester in een klein dorp, dat ook nog Louise's

---

<sup>100</sup> Van Nouhuys 1930, p. 118.

<sup>101</sup> Van Nouhuys 1930, p. 29.

<sup>102</sup> Van Nouhuys 1930, p. 41.

geboortedorp is. Maar later benauwt ook zijn werkkamer in de stad hem en zijn werkeloosheid. Zijn liefde voor de avontuurlijke H  l  ne lijkt in eerste instantie een vlucht uit zijn eigen beklemmende situatie en zijn verleden met Louise. Maar ook de ‘affaire’ met H  l  ne brengt hem uiteindelijk in een benarde positie als zijn dochter Marie hen samen ziet. Hij moet zich opnieuw ‘bevrijden’ door voor zijn kind te kiezen en alles achter zich te laten.

Het feit dat de vrouwen bij verschillende gelegenheden met elkaar versmelten, benadrukt nog eens hun vreemdheid en het onvermogen van Anton, om hun binnenwereld en intenties volledig te begrijpen. Zodra het op hun of zijn gevoelens aankomt, spreekt Anton in termen van sensitiviteit en mystiek. De vrouwen staan dicht bij de ondefinieerbare krachten waar Anton soms door wordt overmand. Hij wordt slachtoffer van zijn eigen hartstocht, of, zoals hij een vergelijkbaar proces beschrijft in een bespreking van Maeterlincks *La princesse Madeleine*: ‘de machteloosheid van het verlangen en willen der menselijke ziel tegenover een onwrikbaar noodlot, dat zijn wil voltrekt door alles overheerschende hartstochten.’<sup>103</sup> Maeterlinck was bij uitstek een symbolistische schrijver en het is waarschijnlijk dat Van Nouhuys zich ook in ‘Zijn kind’ door het symbolisme heeft laten inspireren: het concept van een individu met een eigen wil, de visie van Anton dat alles in het leven maakbaar is, verliest het uiteindelijk van de hartstochten en het onwrikbare lot, dat ontegenzeggelijk aan de drie vrouwen verbonden is die Anton omringen. De kracht die dat veroorzaakt is ‘onzegbaar’, het lukt Anton ondanks verwoede pogingen niet om er woorden aan te geven.

Met betrekking tot de drie vrouwen speelt het thema aanwezigheid/afwezigheid een grote rol. Door de aanwezigheid van Marie en H  l  ne, wordt de afwezigheid van Louise telkens benadrukt. Bij Marie, omdat het kind op haar lijkt en bij H  l  ne omdat ze juist (in Antons visie) het tegenovergestelde van Louise is. De verbinding tussen Marie en Louise is daarin uiteraard het sterkst. Het kind bindt hem zo sterk aan zijn overleden echtgenote, dat ze uiteindelijk dezelfde functie begint te vervullen. Met de ‘affaire’ die hij heeft met H  l  ne, pleegt hij dan ook ‘overspel’ tegenover Marie, die hen betrapt en die haar vader ook terechtwijst en hem voor een keuze stelt. Anton is genoodzaakt opnieuw alle schepen achter zich te verbranden om het overspel weer recht te zetten. Antons vertrek is een terugkerend motief: na de dood van Louise vertrekt hij met Marie naar de stad om zijn leven met haar helemaal achter zich te kunnen laten en na het ‘overspel’ besluit hij met Marie de stad te verlaten om zijn geschiedenis met H  l  ne volledig achter zich te kunnen laten.

Een laatste belangrijk thema in ‘Zijn kind’ is het terugkerende idee van beloning, schuld en boete doen. Dit thema zit met name verankerd in Anton, die in zijn reis naar de stad en aanvankelijk ook in zijn gevoelens voor H  l  ne een beloning ziet voor alle offers die hij voor Louise heeft moeten brengen. Later keert dit idee juist om. Zodra het fout gaat ziet Anton zijn ontmoeting met H  l  ne juist als een fatum. Hij vindt dat hij schuld draagt omdat hij in eerste instantie koos voor zijn gevoelens

---

<sup>103</sup> Van Nouhuys 1897, p. 26.

voor H el ne in plaats van te kiezen voor zijn dochter. Overmand door dat schuldgevoel ziet hij geen andere mogelijkheid dan boete doen, door alle contact met H el ne te verbreken en op een andere plek de zorg voor Marie te hervatten. Het vertrekken naar een andere plek om met een schone lei te kunnen beginnen, is nodig om beloning te ontvangen, een offer te brengen en schuld te vereffenen.

Hoewel *Egidius en de vreemdeling* en ‘Zijn kind’ zowel qua vorm en inhoud sterk van elkaar verschillen, zijn er ook zeker overeenkomsten aan te wijzen. De meest treffende overeenkomst is de manier waarop de vrouwelijke personages worden voorgesteld. Net als in *Egidius en de vreemdeling* is ook in deze novelle, zeker in het geval van Louise, sprake van een ‘femme fragile’, met het verschil dat in ‘Zijn kind’ de vrouwen niet alleen maar als teer en zwak worden neergezet, maar er ook aan hun intenties wordt getwijfeld. Anton zet zijn vraagtekens bij het gedrag van zowel Louise als later H el ne en verdenkt ze van kwade intenties: ze gebruiken hun zwakte om hun zin te krijgen. Dat is ook wat J.N. van Hall als zeer positief kenmerkt in zijn recensie in *De Gids*. Over H el ne: ‘Het is niet de conventionele coquette, die wij uit dozijnen romans en tooneelstukken kennen, maar een van die gecompliceerde vrouwnaturen, van wie men nooit te weten komt wat haar eigenlijk drijft, haar zinnen of haar hart, of beiden of geen van beiden, maar die voor een gevoelig man een gevaar zijn van elk oogenblik.’<sup>104</sup>

Daarnaast speelt ook in *Egidius en de vreemdeling* een mystieke, ongrijpbare kracht een grote rol. Een kracht die je als rationeel mens niet kunt vatten en waar vrouwen (de vrouw van Egidius en in dit verhaal Louise, Marie en H el ne) makkelijker toegang toe lijken te hebben dan de mannen (Egidius, Anton), die blijven proberen de mystieke kracht te definiëren.

#### 4.3.3. Receptie en contextualisering

Net als voor *Egidius en de vreemdeling* geldt ook voor ‘Zijn kind’ dat de besprekingen van het werk schaars zijn. Het opmerkelijkst is een recensie van J. van den Oude (pseudoniem van de ‘ouderwetse’ schrijver en journalist Carel van Nievelt), die in ‘Zijn kind’ de spagaat van Van Nouhuys’ schrijverschap verbeeld ziet: ‘Met den eenen voet staat hij op het moderne – met den anderen op het ouderwetsche. Zijne houding is daardoor wel eens erg wijdbeens. En als nu mettertijd de gaping tusschen modern en ouderwetsch al breeder wordt – wat dan? – Zal de heer Nouhuys dan willen volharden in dien gevaarlijken en ongemakkelijken stand? Of, welchen voet zal hij dan terugtrekken?’<sup>105</sup>

Van den Oude noemt later in zijn recensie voorbeelden. Zo vindt hij Van Nouhuys modern (en dat waardeert hij negatief) in zijn opgedirkte en eindeloze beschrijvingen, ‘een smakelooze samenkoppeling van bijvoeglijke naamwoorden met bijwoorden (...) dat den tot idioot verklaarden

---

<sup>104</sup> Van Hall 1895, p. 375.

<sup>105</sup> J. van den Ouden 1899, p. 18-19.

lezer niets zelfstandig te denken of te bevroeden overlaat.<sup>106</sup> Positief waardeert Van den Oude de volgens hem ‘ouderwetsche’ en ‘artistieke’ uitwerking van het plot: ‘Dan is de heer Van Nouhuys weder eens ouderwetsch, doordat hij aan de zinnelijke drift van den man toch niet de overwinning, de brutale, alle hoogers vernietigende zegepraal gunt, maar haar laat beteugelen en te schande maken door den blik van een kind.’<sup>107</sup> Het feit dat Van Nouhuys voorkomt dat Anton van Breughel echt intiem wordt met H el ene (hoewel hij dat wel wil) en dat Anton sterker nog, zich nota bene tegenover een kind moet verantwoorden voor een affaire die niet heeft plaatsgevonden, vindt Van den Oude dus schijnbaar ouderwets. Van Nouhuys laat het plot niet escaleren en dat wordt positief beoordeeld.

De overige recensenten die het werk bespreken zijn of heel kritisch of heel lovend. Zo noemt een onbekende recensent in een kleine bespreking in *De Gids* de ontknoping ‘een teleurstelling’<sup>108</sup>, terwijl Wolfgang (schuilnaam van criticus Hendrik Wolfgang van der Meij) in *De Nederlandsche Spectator* het plot, waarin actie ondergeschikt is aan het schetsen van de karakters, juist looft: ‘Dat subtiel schetsen van het ware; dat scherp waarnemen van de wisselwerking der gevoelens; dat zien van de ragfijne weefsels in den hartstocht; dat teedere ontleden van jonge zielen; dat vast aangrijpen van de gecompliceerde zielstoestanden, welke, zonder de waereld te schokken, toch de lijdens, die ze ondergaan, schokken – dat alles geniet gij in het werk van dezen kuischen denker en artiest.’<sup>109</sup> Ook deze uitspraak is wederom een bewijs dat Van Nouhuys door in ieder geval zijn tijdgenoten werd beschouwd als een degelijke kunstenaar, een man van de oude stempel. Hij is ‘kuis’ en bovendien een ‘denker’, wiens kunst geen allerindividueelste expressie is van de allerindividueelste emotie, maar een product van rationele overwegingen.

Over stromingen of genres wordt in geen van de recensies gesproken. Het gaat veeleer over de stijl die Van Nouhuys hanteert en of die al dan niet als ‘modern’ kan worden opgevat. Opvallend is dat meer dan eens de goede ontvangst van *Het Goudvischje* wordt genoemd: de verwachtingen voor Van Nouhuys als prozaïst zijn schijnbaar hoog gespannen na het succes van zijn toneelwerk.

---

<sup>106</sup> J. van den Ouden 1899, p. 20.

<sup>107</sup> J. van den Ouden 1899, p. 21.

<sup>108</sup> Redactie *De Gids* 1895, p. 375

<sup>109</sup> Wolfgang 1895, p. 317

## Hoofdstuk 5: Analyse kritieken

In 1891 verhuisde Van Nouhuys, toen 37 jaar oud, samen met zijn gezin van Zaltbommel naar Den Haag. Daarvoor was hij behalve schrijver ook directeur van de fabriek die hij na zijn eindexamen HBS van zijn vader had overgenomen.<sup>110</sup> Hij legde deze taak naast zich neer om zich volledig op zijn creatieve bezigheden te kunnen concentreren.<sup>111</sup> De verhuizing zette zijn schrijfcarrière in een stroomversnelling: het grootste gedeelte van zijn proza en zijn toneelwerken schreef Van Nouhuys na 1891, maar op de keper beschouwd bleef dat oeuvre vrij klein. Zijn grootste succes oogstte hij met de toneelstukken *Eerloos* en *Het Goudvischje*, die in de vroege jaren '90 in première gingen. Zijn latere toneelwerken, maar zeker zijn proza, blijven haast onbesproken, net als de gedichtenbundels die Van Nouhuys voor *Eerloos* publiceerde, die soms zelfs expliciet 'onbesproken' worden gelaten.<sup>112</sup>

Veel productiever is Van Nouhuys als criticus. Tijdens zijn hele werkende leven schreef Van Nouhuys een ongelooflijk grote hoeveelheid kritieken, die hij in een even zo grote verscheidenheid aan tijdschriften en dagbladen publiceerde. Nog voordat hij zich toelegde op het schrijven van toneel en proza begon Van Nouhuys zijn kritische carrière als medewerker bij het literaire tijdschrift *De Banier* (1875-1880).<sup>113</sup> In 1879 debuteerde hij met de dichtbundel *Poëzie* onder het pseudoniem G. Waalner, een pseudoniem waar hij in 1882 een tweede en laatste keer gebruik van maakte bij publicatie van de bundel *Gedichten en Gedachten*. In een bespreking van Van Nouhuys' poëzie merkt Willem Kloos op 'dat de muze in al die verzen weinig de hand had gehad'.<sup>114</sup> Zijn eerstvolgende creatieve publicatie, het toneelstuk *Eerloos*, laat vervolgens acht jaar op zich wachten.

In de tussenliggende periode blijft Van Nouhuys echter productief als criticus. In 1886-1887 was hij samen met Jan C. de Vos en H.L. Berckenhoff redacteur van het tijdschrift *De Lantaarn*, dat niet lang daarna werd opgeheven.<sup>115</sup> Later publiceerde hij in de hoedanigheid van medewerker meerdere recensies en opstellen in onder andere *De Nederlandsche Spectator*, *Los en Vast*, *De Gids* en *Woord en Beeld*.

Met uitzondering van enkele lange opstellen die hij schreef voor *De Gids*, over Nicolaas Beets en Walt Whitman, publiceert Van Nouhuys rond de eeuwwisseling met name toneelrecensies en literatuur-kritische stukken in twee tijdschriften. Van 1895 tot 1910 schrijft hij het overgrote deel van zijn kritieken voor de Haagse krant *Het Vaderland* en in 1903 richt hij samen met Louis Couperus en Cyriel Buysse het letterkundige maandblad *Groot Nederland* op, waarvoor hij tot zijn dood in 1914 werkte als redacteur-secretaris.<sup>116</sup> Nop Maas wijst er in *Zonder omhaal van woorden* (1987) op dat

---

<sup>110</sup> Dubois 1985, p. 7.

<sup>111</sup> Dubois 1985, p. 7.

<sup>112</sup> Netscher 1892, p.2.

<sup>113</sup> J.L. Walch 1916, p. 225.

<sup>114</sup> Kloos 1904, p. 108.

<sup>115</sup> Dubois 1985, p. 6-7.

<sup>116</sup> Dubois 1985, p.7.

Van Nouhuys in *Het Vaderland* en in *Groot Nederland* vaak over dezelfde boeken schrijft. Toch verschillen die stukken in uitgebreidheid en toonzetting. Bovendien loopt het tijdstip van publicatie van de ‘dubbelrecensies’ sterk uiteen en zijn de stukken die gepubliceerd worden in *Het Vaderland* volgens Maas ‘wat meer betrokken op de actualiteit’.<sup>117</sup>

Zijn kritieken en letterkundige opstellen verschenen ook in boekvorm. *Letterkundige opstellen* (1894) bevat verschillende kritische teksten uit de beginperiode van Van Nouhuys, waarin hij zoals hierboven beschreven voor verschillende tijdschriften werkte. *Studiën en critieken* (1897) bevat enkele uitgebreide kritische opstellen over het werk van acht verschillende auteurs, net als *Uren met schrijvers* (1902), *Nederlandse Belletrie* (1904) en *Uit Noord- en Zuid-Nederland* (1906). *Van over de grenzen* (1906) is een bundeling van een zelfde aard, met kritieken die de buitenlandse literatuur bespreken. In deze context dient ook nog de studie over de Amerikaanse dichter Walt Whitman genoemd te worden. Deze studie verscheen in 1894 in afleveringen in *De Gids* en verscheen later als bundel onder de titel *Walt Whitman* (1895). Daarnaast verscheen in 1903 een bundeling van besprekingen oorspronkelijk verschenen in *Groot Nederland* over Nicolaas Beets met de titel *Nicolaas Beets 13 september 1814-13 Maart 1903*, ter eren van diens overlijden.

De opstellen en kritieken die in de verschillende publicaties zijn gebundeld zijn zeer verschillend van aard. Dit moet worden toegeschreven aan de verscheidende rollen die Van Nouhuys voor de dagbladen en tijdschriften waar hij aan verbonden is geweest, heeft vervuld. Zeker aan het begin van zijn schrijvende carrière (bij onder andere *De Banier* en *De Lantaarn*) deed hij dienst als redacteur of letterkundig medewerker, waardoor zijn stukken kort en kernachtig van aard zijn en soms meer weg hebben van een aankondiging dan van een diepgravende kritiek. Later kreeg hij bij grotere en meer vooraanstaande tijdschriften zoals *De Nederlandsche Spectator*, *De Gids* en *Het Vaderland* veel meer ruimte voor grotere opstellen en besprekingen.

### 5.1. Uitleg analysemodel

In dit hoofdstuk zullen de kritische activiteiten van Van Nouhuys geanalyseerd worden. Vanwege de omvang van het onderzoek is ervoor gekozen om een bundel kritieken te analyseren: *Studiën en Critieken* (1897), met een selectie van langere stukken die Van Nouhuys schreef voor *Het Vaderland*, *Woord en Beeld* en *De Gids*.<sup>118</sup>

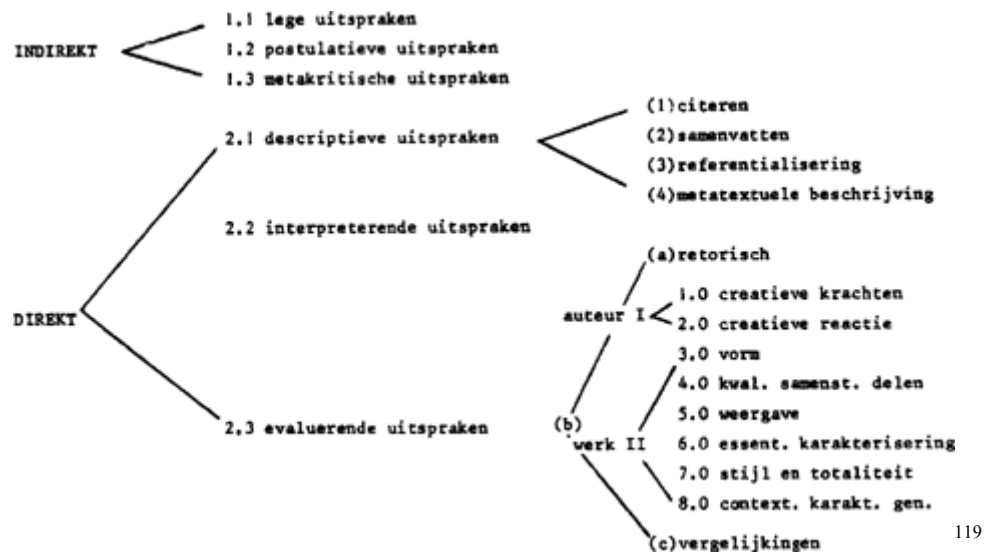
Het analysemodel dat voor de analyse van de kritieken van Van Nouhuys wordt gebruikt, is grotendeels gebaseerd op het analysemodel van Olf Praamstra (‘De analyse van kritieken’, 1984), een model dat voortborduurde op het poëticamodel van M.H. Abrams en de analyses van waardeoordelen van respectievelijk J.J.A. Mooij en H.T. Boonstra. Praamstra heeft getracht een analysemodel te

---

<sup>117</sup> Maas 1987, p. 6.

<sup>118</sup> W.G. van Nouhuys bespreekt in acht stukken de werken van: Marcellus Emants, Willem Kloos, Frederik van Eeden, Hélène Lapidoth-Swarth, Lodewijk van Deyssel, Maurice Maeterlinck, Ada Negri en Friedrich Nietzsche.

beschrijven dat ingaat op de poëtica van de criticus en de eisen die hij of zij aan het literaire werk stelt, als ook op de beschouwende uitspraken over kritiek zelf. Zijn analysemodel ziet er schematisch weergegeven als volgt uit:



119

In zijn analysemodel maakt Praamstra onderscheid tussen twee soorten uitspraken: indirecte en directe uitspraken. Met indirecte uitspraken worden alle uitspraken bedoeld die niet direct betrekking hebben op de literaire tekst zelf, de directe uitspraken gaan over inhoud en of vorm van het literaire werk. Binnen die categorie onderscheidt Praamstra drie subcategorieën. De descriptieve uitspraken zijn niet kritisch, maar verwijzen het meest direct naar het literaire werk door te citeren, samen te vatten, het werk in een bepaalde tijd of ruimte te plaatsen (referentialisering) of parateksten te benoemen (metatextuele beschrijving).<sup>120</sup> Daarop volgen de interpreterende uitspraken, uitspraken waardoor volgens Praamstra betekenis wordt toegekend aan het literaire werk dat wordt onderzocht, en bovendien uitspraken waaruit blijkt of de criticus een goede of slechte lezer is.<sup>121</sup> De laatste categorie, die van de evaluerende uitspraken, op grond waarvan een daadwerkelijk oordeel wordt geveld, is volgens Praamstra het meest complex. Hij noemt als eerste de retorische uitspraken: uitspraken die niet door argumenten worden ondersteund en dus meer lijken op reclameleuzen. Dan zijn er evaluerende uitspraken die betrekking hebben op het werk of de auteur van het werk, waarbij de criticus eisen stelt aan onder andere stijl, originaliteit, vorm, samenhang enzovoorts. De laatste categorie evaluerende uitspraken is gebaseerd op een vergelijking met een ander literair werk.<sup>122</sup>

<sup>119</sup> Praamstra 1984, p. 260.

<sup>120</sup> Praamstra 1984, p. 246.

<sup>121</sup> Praamstra 1984, p. 246.

<sup>122</sup> Praamstra 1984, p. 247-258.

Het analysemodel van Praamstra is aan veel kritiek onderhevig geweest. Het meest recentelijk formuleerde Esther Op de Beek in haar dissertatie *Een literair fenomeen van de eerste orde* enkele bezwaren tegen de modellen van Praamstra en zijn voorgangers: het categoriseren in deze traditionele classificatiemodellen doet de werkelijkheid geen recht aan. De modellen verschillen vooral in hoeveelheid categorieën waarbinnen een uitspraak kan vallen en proberen die vooral te beperken, maar door de alsnog oneindige reeks aan combinaties die mogelijk zijn, blijft het moeilijk (en zeer arbeidsintensief) eenduidige conclusies te trekken.<sup>123</sup>

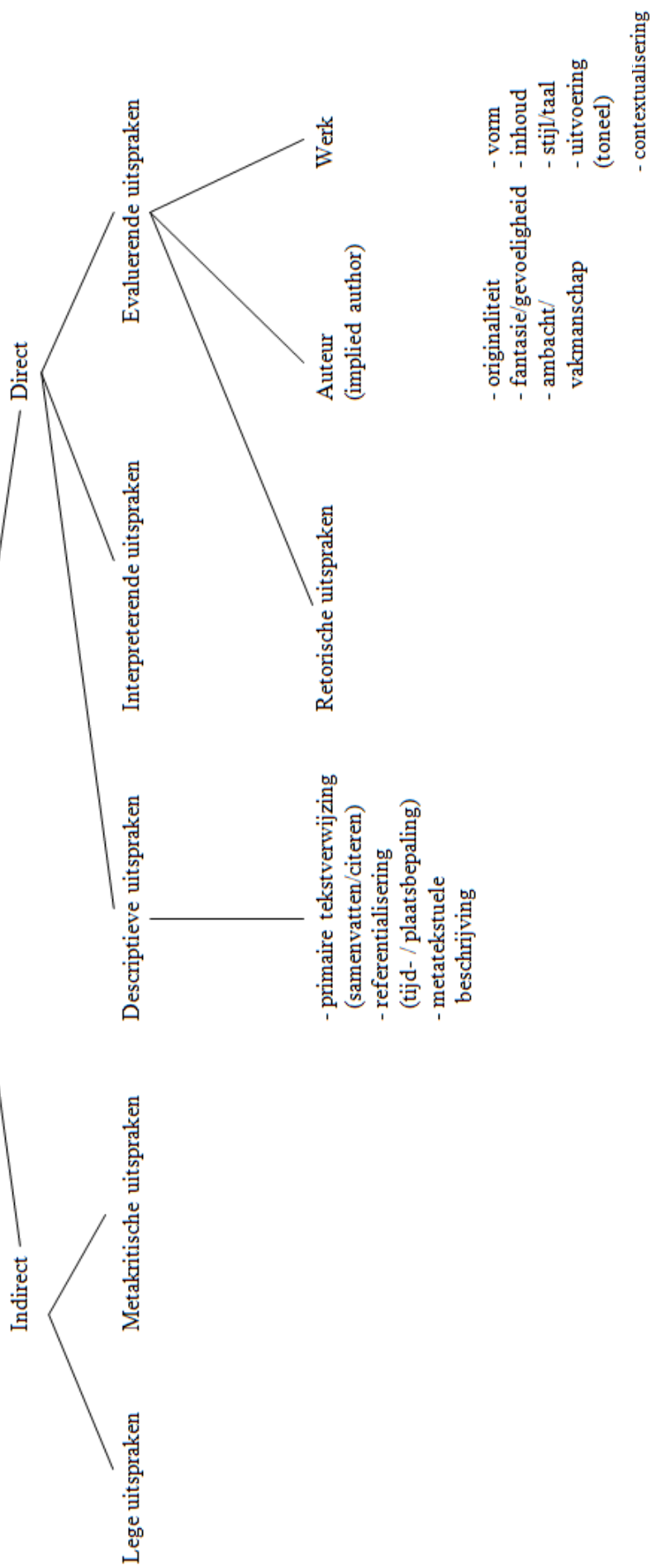
Op de Beek onderstreept echter ook een voordeel van het model: het ordenen en categoriseren van uitspraken is in de zienswijze van Praamstra geen reconstructie van de werkwijze of opvattingen van de criticus maar een eerste stap naar reflectie daarop.<sup>124</sup> Die kwaliteit is juist in dit onderzoek van belang, omdat het analyseren van de kritieken een onderdeel van het onderzoek is en geen doel op zich. Daarbij is er rekening gehouden met de bovengenoemde kritiek van Op de Beek en zijn er de nodige aanpassingen gemaakt. In het analysemodel dat gebruikt wordt voor de analyse van het kritische werk van Van Nouhuys is er meer aandacht voor met name de evaluerende uitspraken. In de theorie van Praamstra zijn de categorieën waartoe de evaluerende uitspraken kunnen behoren, zoals de kritiek van Op de Beek benadrukt, te vaag en te uitgebreid. Praamstra verwijst nog eens naar een lijst met tientallen begrippen die hij ontleent aan de omvangrijke studie *The concepts of criticism* (1974) van Karl Aschenbrenner. Deze begrippenlijst is achterwege gelaten en de soort uitspraken die onder de categorie evaluerende uitspraken vallen zijn zo concreet mogelijk beschreven in een aantal eisen die al dan niet aan een literaire werk worden gesteld. Er wordt niet alleen maar gekeken naar het aspect van het literaire werk waar de criticus een uitspraak over doet, zoals in het model van Praamstra, maar de nadruk ligt op wat de criticus precies van dat aspect verwacht. Dat maakt de analyse minder vrijblijvend en verkleint het aantal opties. Ook is er rekening mee gehouden dat deze analyse met name kritieken over proza en toneelteksten zal betreffen. Hieruit volgt het volgende analysemodel:

---

<sup>123</sup> Op de Beek 2014, p. 35-36.

<sup>124</sup> Op de Beek 2014, p. 36.

## DE LITERAIRE KRITIEK



Het verschil tussen indirecte en directe uitspraken blijft gehandhaafd. Onder lege uitspraken vallen uitspraken die niets met het literaire werk of metakritiek te maken hebben, denk aan huishoudelijke mededelingen of reacties op actualiteiten die niets met literatuur te maken hebben.

Daarnaast zijn er uitspraken die als metakritisch kunnen worden opgevat: ze staan los van het besproken literaire werk, maar zeggen wel iets over de praktijk of de eisen die Van Nouhuys stelt aan de literaire kritiek.

De directe uitspraken, uitspraken die direct verwijzen naar het besproken literaire werk, vallen uiteen in drie categorieën. Als eerste de retorische uitspraken: uitspraken die een oordeel in zich dragen, maar die niet door argumenten worden ondersteund. Daarnaast zijn er de interpreterende uitspraken, die op welke manier dan ook als doel hebben de besproken literaire tekst van betekenis te voorzien (zonder dat deze uitspraak een oordeel over de tekst bevat). De laatste categorie bevat evaluerende uitspraken; uitspraken die een oordeel geven over de tekst en die door argumenten worden onderbouwd. De categorie van de evaluerende uitspraken valt opnieuw in twee subcategorieën uiteen: uitspraken kunnen betrekking hebben op de auteur of op het literaire werk. Met auteur wordt in deze context niet de historische persoon bedoeld, maar veeleer de *implied author*; het beeld van de auteur zoals de criticus zich dat als lezer vormt, aan de hand van de literaire tekst.

De criticus kan aan de *implied author* een aantal kenmerken toekennen en die positief dan wel negatief waarderen. Onder die evaluerende uitspraken worden uitspraken geschaard op het gebied van originaliteit, de fantasie en/of gevoeligheid van de *implied author* en de mate van ambachtelijkheid en/of vakmanschap die de criticus de *implied author* toeschrijft.

De criticus kan binnen dit analysemodel in zijn kritiek ook eisen stellen aan het literaire werk. Zo kunnen er eisen worden gesteld aan de vorm, inhoud en stijl/taal die in het werk gehanteerd worden. In het geval van een toneeltekst kunnen er binnen de bespreking ook nog eisen worden gesteld aan de uitvoering van het stuk, met andere woorden: de specifieke uitvoering die de criticus van dienst heeft bezocht. Als laatste zal ook de contextualisering worden onderzocht: plaatst Van Nouhuys het werk in een bepaalde context, verbindt hij het aan andere werken of een bepaald genre?

Doel van dit analysemodel is te onderzoeken welke eisen Van Nouhuys aan een literair werk stelt, hoe hij deze waardeert en welke poëtica daaruit spreekt.

## **5.2 Analyse *Studiën en Critieken***

Alvorens aan de analyse van de bundel *Studiën en Critieken* te beginnen, eerst een algemene schets van de acht stukken die erin zijn opgenomen. Wat als eerste opvalt is het feit dat Van Nouhuys bepaald geen criticus is die met de deur in huis valt: al zijn besprekingen begint hij met een ferme inleiding. Die inleiding kan allerlei vormen aannemen: van het beschrijven van zijn omtrekkende bewegingen alvorens aan het schrijven van de bespreking te beginnen, tot aan een uiteenzetting over de stand van zaken in de literatuur. Hoe dan ook weet hij de lezer in de meeste besprekingen al enkele pagina's te onderhouden, voordat het te bespreken werk überhaupt genoemd wordt.

Die uitvoerigheid vinden we in meer aspecten van Van Nouhuys kritieken terug. Zijn besprekingen hebben in de meeste gevallen een voor de hand liggende structuur: informeren, interpreteren en evalueren. Ook voor het informeren van zijn lezers neemt Van Nouhuys veel ruimte, tot in details bespreekt hij de inhoud van het werk dat centraal staat en daarbij is hij niet bang te verklappen wat een toekomstige lezer wellicht liever niet zou willen weten. Het interpreteren en evalueren dat erop volgt, doet hij eveneens grondig en zelden los van elkaar.

Daarnaast valt nog op te merken dat in deze bundel een bonte verscheidenheid aan auteurs is opgenomen. Van Nouhuys heeft oog voor tijdgenoten als Marcellus Emants, Willem Kloos, Frederik van Eeden, Lodewijk van Deysse en Hélène Lapidoth-Swarth. Daarnaast zijn er drie besprekingen opgenomen van teksten van buitenlandse auteurs: de Belg Maurice Maeterlinck (die Van Nouhuys gedurende zijn hele carrière op de voet is blijven volgen), de Italiaanse dichteres Ada Negri en de Duitse filosoof en dichter Friedrich Nietzsche. Bij de laatste moet opgemerkt worden dat Van Nouhuys geen origineel werk van Nietzsche bespreekt, maar een werk over Nietzsche: *Friedrich Nietzsche in seinen Werken* (1894) van Lou Andreas-Salomé.<sup>125</sup> Van alle andere auteurs bespreekt Van Nouhuys een of meerdere originele werken (proza, poëzie, toneel of kritieken), de bespreking van Nietzsche is dus een vreemde eend in de bijt.

### **5.2.1. Analyse indirecte uitspraken *Studiën en Critieken***

Over de eerste subcategorie binnen de directe uitspraken, de lege uitspraken, valt vrij weinig te zeggen: ze zijn, althans in deze bundeling van besprekingen, niet aanwezig. Het is wellicht een direct bewijs van Van Nouhuys zorgvuldigheid: hij mag dan wel lang van stof zijn, maar er wordt geen woord verspild aan zaken die niets te maken hebben met de kern van zijn bespreking of het bedrijven van kritiek.

Het tegenovergestelde geldt voor de metakritische uitspraken: die zijn volop aanwezig. In een bespreking van de eerste bundel verzamelde opstellen van Lodewijk van Deysse (*Verzamelde Opstellen*, 1894) geeft Van Nouhuys al in de eerste alinea een definitie van wat hij onder het woord ‘opstel’ verstaat: ‘Bij het woord “opstel” denk ik nu eenmaal aan iets dat met bedaardheid, overleg en nauwgezette overweging is opgesteld – aan iets met een begin en een slot, aan iets dat betoogt, aanduidt, bewijst of verklaart.’<sup>126</sup> Het moge duidelijk zijn dat Van Nouhuys een nauwkeurig geconstrueerd oordeel hoog in het vaandel heeft staan en dat een kritische tekst volgens hem vooral iets teweeg moet brengen, de tekst moet immers betogen, aanduiden, bewijzen of verklaren.

Ook is Van Nouhuys zich duidelijk zeer bewust van de externe invloeden die een bespreking of de kritiek in het algemeen kan ondergaan. Persoonlijke banden of indrukken bijvoorbeeld, die kunnen verraderlijk zijn en de criticus beïnvloeden: ‘Daar de indruk van het oogenblik zonder meer dikwijls beslist, kan een wijziging in de persoonlijke verhoudingen voldoende zijn om zijn opinie

---

<sup>125</sup> Van Nouhuys 1897, p. 244.

<sup>126</sup> Van Nouhuys 1897, p. 148.

geheel of gedeeltelijk ten gunste of ten ongunste van den betrokkene te wijzigen: wat geen waarborg geeft voor betrouwbare kritiek.<sup>127</sup> De eventuele verschuivingen in de persoonlijke relatie tussen criticus en auteur mag met andere woorden geen invloed hebben op een oordeel over een literair werk. De literaire kritiek moet volgens Van Nouhuys in hoge mate betrouwbaar zijn en dat betekent voor hem dat een werk zoveel mogelijk los moet worden besproken van oordelen over de auteur of vriendschappelijke betrekkingen die de criticus met de auteur onderhoudt.

Een objectief en betrouwbaar oordeel dus, tot zover geen vreemde doelstellingen voor een literair criticus. Van Nouhuys spreekt zich echter niet alleen uit over de omstandigheden, maar ook over de aard van de kritiek. In een bespreking van de verzen van Hélène Lapidoth-Swarth, die blijkbaar nogal wat slechte kritieken te voorduren heeft gehad, benadrukt Van Nouhuys kort het verschil tussen negatieve en positieve kritiek: ‘Het is zooveel gemakkelijker kritiek uit te oefenen door aanmerkingen te maken, dan door een poging om bewondering te motiveeren.’<sup>128</sup> En daarna spreekt hij zich duidelijk uit tegen collega-critici die enkel oordelen vanuit een negatieve grondtoon en en passant haalt Van Nouhuys uit naar tegen de ‘ivoren-toren-criticus’: ‘En hierin ligt zeker de reden, dat zooveel critici er hun “fort” van maken af te keuren, te bedillen en de schrijvers te behandelen als onmondigen dien zij de les eens moeten lezen. Het is zooveel dankbaarder met een schrijver te sollen (...). Het is zooveel dankbaarder alles uit de hoogte af te keuren. Men is dan vanzelf zoo knap, zoo hoog in zijn eischen. Een stapel gehavende boeken en reputaties is een zoo gemakkelijk te beklimmen voetstuk.’<sup>129</sup>

Uitspraken over de aard en vorm van de kritiek zijn legio. Het is duidelijk dat Van Nouhuys groot belang hecht aan gedegen en zo objectief mogelijk onderzoek en dat hij zich nederig opstelt ten opzichte van zijn onderzoeksobject. Liever gaat hij op zoek naar iets prijzenswaardig, dan naar een element dat hem zodanig tegenstaat dat hij het hele literaire werk met de grond gelijk kan maken. De meest concrete metakritische uitspraak is opnieuw te vinden in het stuk over de *Verzamelde opstellen* van Van Deyssel, waarin Van Nouhuys, zij het geformuleerd als ontkenning, een definitie geeft van literaire kritiek in het algemeen: ‘Als letterkundige kritiek doen die bladzijden niet wat ze moeten doen: ze leeren mij niet het behandelde werk, niet den besproken schrijver kennen, noch op zichzelf, noch als deel van een literatuur.’<sup>130</sup> Literaire kritiek bedrijven heeft volgens Van Nouhuys dus als doel een dieper inzicht te geven in het besproken werk en in de persoon die het werk maakte, als autonoom object en in een bredere literatuur-historische context.

### **5.2.2 Analyse directe uitspraken *Studiën en Critieken***

Zoals gezegd besteedt Van Nouhuys veel ruimte aan het beschrijven van de inhoud van het werk dat hij voor zich heeft, dat leidt onder andere tot een hoop descriptieve uitspraken. Hij citeert waar nodig, soms complete dialogen om te kunnen illustreren wat hij bedoelt. Bijvoorbeeld tijdens de

---

<sup>127</sup> Van Nouhuys 1897, p. 64.

<sup>128</sup> Van Nouhuys 1897, p. 141.

<sup>129</sup> Van Nouhuys 1897, p. 141.

<sup>130</sup> Van Nouhuys 1897, p. 167-168.

bespreking van de *Tragedie van het Recht* van Frederik van Eeden, vat Van Nouhuys de inhoud samen tussen stukken tekst door, alsof hij zichzelf als beschouwend personage in het stuk schrijft.<sup>131</sup> En in het geval van poëzie, schroomt hij niet complete verzen af te laten drukken.<sup>132</sup> Zoals eerder gezegd vat Van Nouhuys ook grondig samen, zo besteedt hij bijvoorbeeld bijna drie pagina's aan het uitsluitend beschrijven van het karakter Willem Termeer uit Emants' *Een nagelaten bekentenis*.<sup>133</sup>

Tegenover de grondigheid waarmee Van Nouhuys samenvat en stukken tekst uit het besproken literaire werk aanhaalt, staat het nagenoeg ontbreken van uitspraken die met referentialisering te maken hebben. Van Nouhuys weidt niet uit over de plaats of tijd die in het besproken literaire werk aan de orde zijn, lijkt daarin op de kennis van de lezer te vertrouwen of ervan uit te gaan dat tijd en plaats voor zichzelf spreken.

Hetzelfde geldt voor de metatekstuele beschrijvingen, ook die zijn maar moeilijk te vinden in de besprekingen van Van Nouhuys, zelfs waar ze wel te verwachten zijn. In de tekst over Nietzsche bijvoorbeeld, wordt met geen woord gesproken over de twee illustraties en de drie facsimile-brieven die volgens de titel zijn bijgesloten.<sup>134</sup> Van Nouhuys is zuinig met metatekstuele uitspraken. Bij de bespreking van het gedicht 'Musa Mystica' van Kloos, merkt Van Nouhuys een voetnoot op waarin wordt vermeld dat Kloos het sonnet eigenlijk niet goed genoeg vond om het te publiceren en die uitspraak heeft gevolgen voor het oordeel van Van Nouhuys, vandaar dat hij de voetnoot vermeldt.<sup>135</sup> Soms gebruikt hij wel een metatekstuele uitspraak om zijn stuk te beginnen, als een luchtige binnenkomer. Zo begint hij een bespreking van een andere bundeling van Kloos met de volgende zin: 'Voor mij ligt het boek *Verzen*: breed, zwaar, massief, met zijn perkamenten band om het oud-hollandsch papier: een trotsche uitgaaf: een boek als een monument.'<sup>136</sup>

Een tweede categorie binnen de directe uitspraken betreft de interpreterende uitspraken. Die zijn een stuk makkelijker te vinden. Heeft Van Nouhuys eenmaal zijn lezer geïnformeerd over het te bespreken werk, dan kan hij aan zijn eigenlijke werk beginnen. Van Nouhuys toont zich een kritische en weloverwogen lezer, die niet zomaar alles aanneemt wat hem onder ogen wordt geschoven. Zo corrigeert hij in een bespreking van Maurice Maeterlincks *Le Trésor des Humbles* (een verzameling stukken over de stand van het hedendaagse toneel) een reeks voorbeelden die Maeterlinck aanhaalt om het verschil te duiden tussen 'bewegelijk theater' en 'theater in rust': 'Onjuist lijkt mij in de vergelijking van Othello en Hamlet de onderscheiding, dat de eene handelt en de andere niet, en dat Hamlet juist daardoor tijd heeft om te léven. Want in dramatischen zin handelt Hamlet wel degelijk, hoe hij ook weifelt: hij doodt Polonius, maakt Ophelia krankzinnig, duelleert met Laërtes, doorsteekt

---

<sup>131</sup> Van Nouhuys 1897, p. 93-98.

<sup>132</sup> Van Nouhuys 1897, p. 46.

<sup>133</sup> Van Nouhuys 1897, p. 20-23.

<sup>134</sup> Van Nouhuys 1897, p. 244.

<sup>135</sup> Van Nouhuys 1897, p. 56.

<sup>136</sup> Van Nouhuys 1897, p. 41.

den koning. Zijn weifelingen maken de gevolgen van zijn daden zeker niet minder funest dan de jaloezie van Othello.’<sup>137</sup>

Een constante in de besprekingen van Van Nouhuys zijn de woorden die hij gebruikt om zijn recensie structuur te geven. Meer dan eens komt het voor dat hij na een samenvatting van de besproken tekst, het ‘symbool’ van de tekst aan zijn lezers uitlegt. Dat symbool staat dan voor de diepere en vaak meer abstracte betekenislaag van de tekst: waar staan het plot en de karakters in de tekst voor, volgens Van Nouhuys. De zoektocht en het definiëren van het symbool is de kern van de interpreterende uitspraken van Van Nouhuys, waarin hij vaak in enkele regels zijn interpretatie van het besproken werk geeft. Bij de bespreking van *La Mort de Tintagiles* bijvoorbeeld, opnieuw van Maeterlinck, zegt Van Nouhuys na de samenvatting concluderend: ‘Als van zelf rijst als symbool eruit op: het vergeefsche werk der liefde om met zorg en waakzaamheid te strijden tegen den dood. Zij mag waken, zij mag koesteren, de dood zendt de ziekten uit in stillen nacht, zij maken zich meester van het dierbaarste, en alle pogingen en alle gebeden zijn machteloos tegenover die onwrikbare deur.’<sup>138</sup>

Het woord symbool of symboliek is uiteraard niet zomaar gekozen en wordt vaak in een context gebruikt waarin Van Nouhuys zelf de stroming van het symbolisme aanhaalt (zeker in de teksten waarin hij Maeterlinck bespreekt). Maar juist deze manier van interpreteren zegt iets over Van Nouhuys poëtica: een literaire tekst dient symbool te staan voor een ‘hogere’, meer abstracte betekenis.

De laatste categorie van directe uitspraken, de evaluerende uitspraken zijn verder uitgesplitst in twee subcategorieën: uitspraken die de auteur betreffen en uitspraken die het werk betreffen. Dit sluit aan bij de door Van Nouhuys gegeven en eerder genoemde definitie van ‘letterkundige critiek’, waarin Van Nouhuys niet alleen spreekt over het beter leren kennen van het literaire werk, maar ook over het beter leren kennen van de auteur.<sup>139</sup>

Van Nouhuys brengt deze definitie zelf keurig in de praktijk. In zijn besprekingen is er naast het literaire werk voldoende aandacht voor de auteur en bij gevolg ook voor evaluerende uitspraken over diens manier van werken. Het is nuttig hierbij op te merken dat Van Nouhuys goed op de hoogte is van de werkzaamheden van zijn tijdgenoten en dat hij, als hij die beschrijft, het dus daadwerkelijk heeft over de historische persoon. De evaluerende uitspraken die hieronder worden besproken gaan echter niet over de historische persoon, maar over kenmerken die Van Nouhuys toekent aan de *implied author*, en die hij of looft of afkeurt.

Wat opvalt in de kritiek van Van Nouhuys is dat hij oog heeft voor alle tendensen en ontwikkelingen binnen het fin de siècle. Meer dan eens maakt hij uitstapjes om een bepaalde stroming (naturalisme/mystiek/symbolisme) te bespreken of om stil te staan bij de stand van zaken in

---

<sup>137</sup> Van Nouhuys 1897, p. 185-186.

<sup>138</sup> Van Nouhuys 1897, p. 206.

<sup>139</sup> Van Nouhuys 1897, p. 167-168.

de buitenlandse (met name de Franse) literatuur. Onduidelijk blijft in de meeste gevallen echter, hoe hij daar zelf tegenover staat. Toch maakt hij hier en daar op subtiële wijze duidelijk dat hij wars is van te nadrukkelijke ‘moderniteit’ en prijst hij de kunstenaars die trouw zijn gebleven aan hun eigen stijl/poëtica en die in de laatste jaren van die negentiende eeuw niet met alle winden hebben meegewaaid. Van Nouhuys is op zoek naar originaliteit en prijst bijvoorbeeld de vastberadenheid van een auteur als Marcellus Emants: ‘Bij het lezen van de reeks zijner werken ontdekt men bij dezen schrijver een doorzettingsvermogen, een vastheid van artistieke overtuiging, een taaie trouw aan zijn beginselen, een volharding die zich niet laat ontmoedigen door de weinige sympathie, gevonden bij het Nederlandsche volk, en die eerbied afdwingt.’<sup>140</sup> De vastheid van artistieke overtuiging, staat voor hem boven het meedoen aan modegrillen en is ook belangrijker dan aansluiting vinden bij het lezerspubliek: ‘Door al de mode-kenteringen in den littéraires smaak van ’78 tot heden is Emants zelfbewust zijn eigen weg gegaan, niet zich storend aan den nukkigen smaak van een steeds weifelend en wankelend publiek.’<sup>141</sup>

Van Nouhuys houdt zich grotendeels aan de eis die hij zelf aan literaire kritiek stelt: hij bespreekt liever vanuit bewondering dan vanuit de drang te willen bekritisieren. Als het werk van een tijdgenoot hem treft, steekt hij dat niet onder stoelen of banken. Maar in die lofzang heeft hij het zelden over concrete eigenschappen als fantasie, verbeeldingskracht of vakmanschap, kenmerken die direct aan de tekst te koppelen zijn. Het gaat veeleer over een persoonlijke ontwikkeling van een schrijver die Van Nouhuys uit diens teksten destilleert. Bijvoorbeeld, de bespreking van werk van Héléne Lapidoth-Swarth besluit hij met de volgende alinea: ‘Zij is de lyriste, de zuiver individuele dichteres, die wij niet kenden in onze literatuur. Zij heeft alles uitgebannen wat haar belemmeren kon: de schroomvalligheid, de menschenvrees, de kleinstedschheid, - alles wat tot nog toe anderen verhinderd had zoo wáar te zijn. Want behalve een groot talent is er een even groot onafhankelijkheidsgevoel, een goddelijke oprechtheid nodig om te kunnen zijn gelijk zij is. Zij had de gaven, de kracht en de moed.’<sup>142</sup> Een literair werk is volgens Van Nouhuys in die zin dus niet autonoom, de oprechtheid en eerlijkheid van de auteur (die door hem of haar bevochten moet worden, als we dit citaat mogen geloven), moet erin tot uitdrukking worden gebracht.

Ook bij uitspraken die Van Nouhuys doet over de besproken auteurs, wordt het al gauw duidelijk hoeveel betekenis Van Nouhuys toekent aan bedachtzaamheid en voorzichtigheid, niet alleen in de kritiek, maar ook in het toneel, de proza en de poëzie. Dat is een eigenschap die hij in een auteur kan prijzen, zoals bij Kloos met wie hij het in zijn besprekingen overwegend oneens is, maar over wie hij toch zegt: ‘Kloos heeft nagedacht, lang en veel, heeft in zich verwerkt literatuur-indrukken van zeer verschillenden aard, is met scherp artistiek speuren doorgedrongen in het wezen der dichtkunst.’<sup>143</sup> Dat

---

<sup>140</sup> Van Nouhuys 1897, p. 27.

<sup>141</sup> Van Nouhuys 1897, p. 27.

<sup>142</sup> Van Nouhuys 1897, p. 133.

<sup>143</sup> Van Nouhuys 1897, p. 40.

maakt Kloos ‘betrouwbaar’<sup>144</sup> zegt hij later en die betrouwbaarheid is net als de eerder besproken oprechtheid belangrijk, ook in de verzen.

Hoewel Van Nouhuys zeer veel aandacht heeft voor de auteur van het werk dat hij bespreekt, gaan de meeste evaluerende uitspraken toch wel degelijk over het werk dat centraal staat. Het aantal vormelijke en inhoudelijke eisen dat Van Nouhuys aan een literair werk stelt gaat gelijk op. Gaat het over vorm, dan lijkt Van Nouhuys een steeds terugkerend patroon van kenmerken na te lopen. Zo spreekt hij in alle besprekingen in ieder geval over ritme. Hij looft proza en poëzie dat ‘gerythmeerd’<sup>145</sup> is. Voor dat ‘ritme’ zijn geen specifieke, taalkundige regels, maar het moet een zekere mate van doorleving tot gevolg hebben: ‘Vrij is de dichter in het zoeken van zijn eigen uitdrukkingwijze. Zoo maar blijkt, dat hij er in slaagt in klank en rythme datgene te geven, wát hij gevoelt, en dit tevens zóoals hij het gevoelt.’<sup>146</sup>

De vorm van het literaire werk blijkt voor Van Nouhuys het medium bij uitstek om een reactie bij de lezer los te maken, het is een constante in zijn kritieken. Opnieuw over Hélène Swarth: ‘In enkele woorden, rhythmten en klanken geeft zij uiting aan de aandoening die haar doortrilt, en door het wekken van een soortgelijke aandoening in ons doet zij voor ons oprijzen een vizioen van zomerheerlijkheid.’<sup>147</sup>

Maar natuurlijk is dit uitlokken van een (al dan niet emotionele) reactie bij de lezer niet enkel een vormelijke aangelegenheid: het is een samenspel tussen vorm en inhoud. Van Nouhuys neemt het poëtische standpunt in dat niet zomaar iedere op rijm gezette getuigenis van sentiment een gedicht kan zijn. Zo maakt hij in de bespreking van Kloos een duidelijk verschil tussen gedichten die sentimenten ‘belichamen’ en gedichten die sentimenten ‘aanduiden’, waarbij het eerste Van Nouhuys’ voorkeur geniet.<sup>148</sup>

Van Nouhuys heeft ook enkele praktische voorkeuren. Zo prefereert hij in een bespreking van Frederik van Eedens *Het lied van schijn en wezen* (1895) een rijmschema waarin telkens een nieuwe klank wordt opgenomen (a b a, b c b, c d c) boven een rijmschema gebaseerd op enkel terugkerende klanken.<sup>149</sup> Hij kan sowieso genieten van een bundel die technisch goed in elkaar steekt. Daarbij valt meermaals het woord ‘verhouding’, zoals in de volgende zin: ‘de verhouding van de kwatrijnen tot de terzinen in het eerste sonnet: de eerste de voorbereiding voor de laatste, waarin gevoel en gedachte, gelijkenis en zinnebeeld. De lossere lenigheid van de liederen, waar het rythme veel meer dan de maat orde schept in den klanken-rijkdom, ze doende opruischen als welluidende zang.’<sup>150</sup> Met andere

---

<sup>144</sup> Van Nouhuys 1897, p. 40.

<sup>145</sup> Van Nouhuys 1897, p. 153.

<sup>146</sup> Van Nouhuys 1897, p. 82-83.

<sup>147</sup> Van Nouhuys 1897, p. 137.

<sup>148</sup> Van Nouhuys 1897, p. 81.

<sup>149</sup> Van Nouhuys 1897, p. 117.

<sup>150</sup> Van Nouhuys 1897, p. 143.

woorden: de vormelijke onderdelen van een gedicht moeten in harmonieuze verhouding staan tot elkaar.

Opvallend is dat Van Nouhuys zelden direct spreekt over een bepaalde stijl of een kenmerkend taalgebruik. Hij spreekt eerder over een bepaalde stem of toon. De weinige keren dat hij het heeft over stijl velt hij in alle gevallen een buitengewoon positief oordeel, waarbij de stijl als laatste positieve element wordt opgevoerd, als kers op de taart. De bespreking van Couperus' symbolistisch sprookje *Psyche*, dat Van Nouhuys uitzonderlijk positief beoordeelt, eindigt bijvoorbeeld als volgt: 'Dat Couperus zich in dit boek weer doet kennen als de schrijver met den schitterenden, sierlijken, zich gedwee onder zijn kunstvermogen tot elke uiting voegende stijl. Er is weer een schat van fijn doorvoelde taal in dit boekje.'<sup>151</sup>

Vorm en inhoud zijn zeer nauw aan elkaar verbonden, ze zijn volgens van Nouhuys één als 'lichaam en ziel'.<sup>152</sup> Maar de kritieken van Van Nouhuys zijn zelf ook niet zonder metaforen of stilistische hoogstandjes. Bijvoorbeeld in de bespreking van Emants' *Een nagelaten bekentenis* waarin Van Nouhuys de volgende inhoudelijk evaluerende uitspraak doet: 'Het boek is overweldigend door zijn somberheid, die nooit gewild is, maar een noodzakelijk gevolg blijkt.'<sup>153</sup> Deze conclusie volgt op de uitspraak dat Emants verhaal 'een symphonie in grijs' is, 'Het geheele gamma werkt samen, van het donkere horizon-grauw op een herfst-avond tot het teeder grijs van de parel.'<sup>154</sup>

Een werk dat uitblinkt in zijn 'soberheid': het is opnieuw een oordeel gebaseerd op een bepaald gevoel of een bepaalde stemming die uit een werk spreekt. En ook wordt opnieuw originaliteit door Van Nouhuys zeer gewaardeerd. Als hij bijvoorbeeld spreekt over het werk van Ada Negri, dan heeft hij daar zeker wat op aan te merken: 'Als poëzie naar den vorm zeker niet altijd onberispelijk, als kunst niet academisch'<sup>155</sup>, toch vindt hij het werk tegelijkertijd 'heel bijzonder' vanwege de stem 'die zoo luid, zoo geestdriftig en soms zoo klagend schril opklonk met een geheel eigen geluid.'<sup>156</sup> En dat geluid vertaalt zich ook opnieuw in lof voor haar oprechtheid: 'Haar verzen sloegen in. Zij troffen door hun ernst en overtuigende oprechtheid.'<sup>157</sup>

Om bij Negri te blijven: wat Van Nouhuys in haar ziet, is een ruwe diamant, een stem die hoopvol is maar niet oppervlakkig, een verhaal dat urgentie heeft en hem daardoor zozeer aanspreekt: 'Is het niet aandoenlijk dit zingen, dit getuigen, dit geestdriftig zijn, dit gelooven en hopen – ondanks alles? Is deze poëzie niet een wilde bloem, ontbloeid in een poel vol bederf en besmetting, een

---

<sup>151</sup> Van Nouhuys 1902, p. 84.

<sup>152</sup> Van Nouhuys 1897, p. 142.

<sup>153</sup> Van Nouhuys 1897, p. 27.

<sup>154</sup> Van Nouhuys 1897, p. 27.

<sup>155</sup> Van Nouhuys 1897, p. 223.

<sup>156</sup> Van Nouhuys 1897, p. 223.

<sup>157</sup> Van Nouhuys 1897, p. 225.

vreemde bloem als de ziel der dichteres zelf? (...) Als met bloed en tranen zijn sommige verzen geschreven: de nood der armen krijgt er u uit tegemoet.<sup>158</sup>

Van Nouhuys toont zich, zeker op het gebied van de evaluerende uitspraken, een zeer pragmatisch criticus. Hij weegt voortdurend af, kan een auteur ontzettend bewonderen, maar is niet bang dan toch kritische noten bij zijn of haar werk te plaatsen. En waar hij vooral veel aandacht aan besteedt, is het verbinden van werken en auteurs aan elkaar. Ook hier toont Van Nouhuys zich een zeer belezen letterkundige, op de hoogte van de literaire stand van zaken in binnen- en buitenland, waarbij hij oog heeft voor de lezer die wellicht minder op de hoogte is. Van Nouhuys werkt vaak met voetnoten, waarin hij zijn gedachten de vrije loop laat en vergelijkingen opzoekt. Bijvoorbeeld in de bespreking van *Een nagelaten bekentenis* waar hij in een voetnoot hoofdpersonage Willem Termeer en de Franse filosoof Jean-Jacques Rousseau met elkaar vergelijkt.<sup>159</sup> Hij gebruikt de vergelijkingen tussen personages, boeken en auteurs om zijn eigen zienswijze kracht bij te zetten, of gewicht mee te geven.

Als laatste laat Van Nouhuys in verschillende besprekingen een verlangen zien om een bepaald werk of een bepaalde auteur in een traditie te plaatsen. Zo koppelt hij Kloos aan Vondel en Van Deyssel (in negatieve zin) aan Goethe.<sup>160</sup> Van Nouhuys ziet het besproken werk zelden als op zichzelf staand, maar benoemt (soms zeer uitgebreid) het volledige oeuvre van de auteur in kwestie, soms in de lopende tekst en soms in voetnoten, maar altijd netjes gerangschikt in volgorde van verschijnen. Niet alleen plaatst hij auteurs of teksten in een traditie of in samenhang met andere auteurs, Van Nouhuys heeft ook oog voor de literair-historische context. Hij is daar zoals eerder gezegd goed van op de hoogte en schroomt niet de lezer bij te spijkeren over bepaalde ontwikkelingen. In de bespreking van *Een nagelaten bekentenis* bijvoorbeeld vat hij kort en trefzeker de stroming van het naturalisme samen.<sup>161</sup> Bij Kloos en Van Deyssel vertelt hij over de Beweging van Tachtig nog voordat het besproken werk aan de orde is gekomen.<sup>162</sup> Bij Maeterlinck bespreekt Van Nouhuys, na serieuze aarzelingen, de mystiek: 'Ik heb tot nu toe vermeden een woord te gebruiken, dat nog aarzelt op de punt van mijn pen. Ik bedoel het woord mystiek, dat al tot zooveel misverstand heeft aanleiding gegeven, en dat nu niet vermeden kan worden bij het spreken over Maeterlinck.'<sup>163</sup> En om bij Maeterlinck te blijven, Van Nouhuys neemt in de bespreking van zijn werk tevens de moeite de wisselwerking tussen allegorie en symboliek in de theatergeschiedenis van de negentiende eeuw te beschrijven.<sup>164</sup> De criticus Van Nouhuys legt eerst de spelregels uit, alvorens hij de wedstrijd bespreekt.

---

<sup>158</sup> Van Nouhuys 1897, p. 236.

<sup>159</sup> Van Nouhuys 1897, p. 24-25.

<sup>160</sup> Van Nouhuys 1897, p. 39.

<sup>161</sup> Van Nouhuys 1897, p. 27.

<sup>162</sup> Van Nouhuys 1897, p. 38.

<sup>163</sup> Van Nouhuys 1897, p. 190.

<sup>164</sup> Van Nouhuys 1897, p. 191.

## Hoofdstuk 6: Conclusie en discussie

Wie had kunnen voorspellen dat de jonge Willem Gerard van Nouhuys, de zoon van een tabakshandelaar en de enige kandidaat voor zijn vaders opvolging, zich uiteindelijk niet op tabak, maar op de literatuur zou toeleggen? Dat hij zich naast zijn studie aan de Zaltbommelse Hogere Burgerschool in de avonduren verdiepte in Grieks, Latijn en Italiaans was wellicht een voorbode van de ijver waarmee hij zich later op het proza, toneel en de kritiek zou storten. De lijst met publicaties is lang en het spreekt voor zich dat in dit onderzoek maar een kleine selectie van zijn werk wordt besproken. De drie analyses die hier zijn gepresenteerd, zijn een eerste stap om het werk van Van Nouhuys in kaart te brengen, maar geven ondanks het kleine corpus een goed beeld van de terreinen waarop hij werkzaam was en de manier waarop hij werkte. In dit hoofdstuk de conclusies die uit de drie analyses volgden.

Wat vaststaat is dat W.G. van Nouhuys geen revolutionair schrijver was. Vormexperimenten, maatschappelijk engagement of baanbrekende thema's waren niet aan hem besteed. Zowel in zijn proza als in zijn toneel toont hij zich een bedachtzaam schrijver met een rustige verteltrant en een statige en uitgesponnen stijl. Personages en karakters blijven zelfs als ze ten einde raad zijn rationeel reflecteren op de situatie. Het escaleert niet, maar er broeit ook niets hevigs onder de oppervlakte.

Dat het Van Nouhuys aan de vernieuwingsdrang van de Tachtigers ontbrak, wil echter niet zeggen dat hij zich niet met veranderingen in de literatuur bezighield. Als criticus zat hij erbovenop, maar ook in zijn eigen toneel en proza zijn duidelijk moderne invloeden terug te vinden. *Egidius en de vreemdeling* is daar wellicht het meest uitgesproken voorbeeld van, met typisch symbolistische kenmerken als het onderkennen en benadrukken van een hogere wereld en het onder woorden proberen te brengen van het onzegbare. In deze novelle wordt die hogere wereld gesymboliseerd door het personage van de vreemdeling. Egidius representeert het aardse.

W.G. van Nouhuys is echter geen symbolist pur sang. In zijn werk zijn ook legio naturalistische kenmerken aan te duiden. Herman in *Het Goudvischje* bijvoorbeeld is een voor het naturalisme typisch nerveuze protagonist. Louise in 'Zijn kind' en de vrouw van Egidius in *Egidius en de vreemdeling* hebben zowel fysiek als geestelijk het zwakke gestel dat doet denken aan Emants' Fanny of de Eline Vere van Couperus.

Het moge duidelijk zijn dat Van Nouhuys zich als schrijver heeft ontwikkeld. De drie proza- en toneelwerken die zijn geanalyseerd verschillen in grote mate van elkaar. Hebben we in *Het Goudvischje* nog te maken met een stereotype familie en een eenduidig moreel vraagstuk, het zwaartepunt in *Egidius en de vreemdeling* en in 'Zijn kind' verschuift naar veel minder grijpbare thema's. De karakterisering van de personages, waar Van Nouhuys zich in *Het Goudvischje* nog aan vastklampt, is in zijn latere novelles veel minder belangrijk. Daarvoor in de plaats komen personages die veel meer fluïde zijn, het is niet duidelijk wat hun maatschappelijke achtergrond is, hun uiterlijk

wordt niet beschreven en er zijn steeds meer naamloze personages. Het plot staat niet langer in dienst van een onverwachte wending, maar is de sleutel tot een dieperliggende betekenis. In dat licht is het niet zo gek dat Van Nouhuys eerst meer toneel schreef en later pas aan het proza begon. Met het toch meer realistische toneel boekte hij zijn vroege successen. In zijn latere prozawerk verschijnen de naturalistische en symbolistische kenmerken, wat erop wijst dat proza voor Van Nouhuys de vorm was waarin hij het realisme makkelijker los kon laten.

Van Nouhuys is als schrijver zoekende. Zijn literaire werken zijn te verschillend van aard om hem een voorloper van een bepaalde stroming te noemen. Zijn proza en zijn toneel bevatten wel kenmerken van bijvoorbeeld het naturalisme of het symbolisme, maar de uitwerking van die kenmerken blijft beperkt. Van Nouhuys is voorzichtig, gebruikt bijvoorbeeld wel een nerveus hoofdpersonage, of een personage dat reflecteert op een bepaalde mystieke kracht, maar hij zet nooit door tot in extremen, behoudt onder alle omstandigheden ook de traditionele kenmerken of vertelstem. Thema's als determinisme, taboedoorbrekende seksualiteit of het aankaarten van sociale misstanden zoals die in het werk van tijdgenoten als Louis Couperus, Marcellus Emants en Cyriel Buysse voorkomen, zijn bij Van Nouhuys niet aan de orde. Maar zijn toneel en proza zijn ook weer geen *l'art pour l'art* en zijn voorkeur voor suggereren in plaats van benoemen wordt niet zodanig ingezet dat het een heldere interpretatie van zijn werk in de weg staat. Het is misschien juist zijn terughoudendheid die hem in zijn receptie zo vaak de woorden 'braaf' en 'deftig' heeft opgeleverd. Zijn werk was wellicht niet uitgesproken genoeg, zeker in vergelijking met het werk van de Tachtigers en de Negentigers.

Veel trefzekerder is Van Nouhuys als criticus. In zijn kritieken weet hij heel erg goed waar hij naar op zoek is: de waarheid. Dat wil in deze context niet zeggen dat iedere roman of ieder toneelstuk waarachtig moet zijn, maar in de kern van ieder artistiek werk moet volgens Van Nouhuys een zekere eerlijkheid schuilen. De oprechtheid van de kunstenaar moet in het werk tot uiting komen en het werk moet over ware emoties gaan.

Die poëtische opvatting heeft tot gevolg dat Van Nouhuys als criticus niet per definitie oordeelt vanuit het standpunt dat een bepaalde vorm of inhoud van een literair werk óf goed óf fout is. Van Nouhuys is een zeer secuur analyticus. Hij weegt voortdurend af en heeft onder alle omstandigheden oog voor context en dat heeft een zeer persoonlijke manier van kritiek bedrijven tot gevolg. Een vorm van kritiek bedrijven die gebaseerd is op een positieve soort twijfel. Van Nouhuys herwaardeert in iedere bespreking opnieuw de literatuur en zijn eigen positie als criticus. Daarbij heeft hij vooral oog voor de stem die uit een werk spreekt. Hij waardeert het positief als een auteur vasthoudt aan zijn eigen creativiteit, zijn eigen poëtische opvattingen, wars van literaire tendensen of tradities. Originaliteit is voor Van Nouhuys belangrijker dan een bepaalde stijl, woordkeus of thematische insteek.

Daarnaast is Van Nouhuys een criticus die het liefst uit bewondering spreekt. Hij wil niet afkeuren, maar de lezer veel liever enthousiasmeren en wegwijs maken.

W.G. van Nouhuys speelde in het literaire veld van het Nederlandse fin de siècle verschillende rollen. Als schrijver staat hij met het ene been in de traditie en met het andere midden in alle moderne tendensen van de late negentiende eeuw. Hij zoekt en tast af als, zowel qua stijl als qua vorm en zijn werk is een mengelmooi van traditioneel realisme en voorzichtig naturalisme en symbolisme. Zijn rol is niet die van aanjager of voorloper van een bepaalde stroming, Van Nouhuys is eerder onderdeel van de achterhoede die een brug probeert te slaan tussen oud en nieuw. Door de hoge mate van bedachtzaamheid die in zijn werk tot uiting komt en door zijn stilistische kwaliteiten is hij geen buitenbeentje in het literaire veld, maar door zijn terughoudendheid is hij ook geen kernfiguur.

Die bescheidenheid komt hem als criticus juist van pas. Zijn streven naar objectiviteit en zijn goed beargumenteerde kritieken maken van hem een betrouwbaar criticus. Van zijn hand nooit een scheldkritiek, maar wel altijd een afgewogen oordeel. Zijn uitgebreide kennis maken van hem een gids in het literaire landschap zowel in binnen- als buitenland, zowel voor de lezers in de late negentiende eeuw als voor de lezer nu.

Van den Berg en Couttenier noemden W.G. van Nouhuys een onterecht vergeten criticus. Dit onderzoek bevestigt die uitspraak: Van Nouhuys is juist door zijn veelzijdigheid een interessant onderzoeksobject om de overgang van de negentiende naar de twintigste eeuw in kaart te brengen. Er zijn genoeg aanknopingspunten voor verder onderzoek: hoe verhoudt zijn vroege werk zich precies tot zijn latere werk en welke plaats nemen zijn dichtbundels onder het pseudoniem G. Waalner in dat vroege werk? Hoe verhoudt Van Nouhuys zich tot de canonieke auteurs als Couperus en Van Deysel? Wat betekende zijn rol als vaste medewerker voor een tijdschrift als *Het Vaderland*? En zijn er nog meer overgangfiguren die net als Van Nouhuys over het hoofd zijn gezien in de literatuurgeschiedenissen? Er is, kortom, nog een hoop te ontginnen in de kantlijn van het Nederlandse fin de siècle. Te beginnen bij Willem Gerard van Nouhuys.

## Literatuurlijst

Achten, Wim. '4 oktober 1890. Opening van de Tivoli-Schouwburg in Rotterdam. Toneel en realisme in Rotterdam.' In: R. Erenstein (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden: tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996, pp. 520-525.

Balme, C.B. *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Begheyn, Paul. *Jan Toorop Studies*. Zwolle: Waanders, 2009.

Berg, W. van den., Couttenier, P. *Alles is taal geworden*. Amsterdam: Bert Bakker, 2009.

Byvanck, W.G.C., Couperus, L. e.a. 'Bibliographie'. In: *De Gids* 59 (1895), 6, p. 375.

Caprice. 'Allerlei'. In: *De Amsterdammer*, 19 mei 1902, p. 3.

Dresden, S. *Symbolisme*. Amsterdam: Wetenschappelijke Uitgeverij, 1980.

Dubois, P.H. *Het begin en het einde*. Nijmegen: Uitgeverij Vriendenlust, 1985.

Goedegebuure, J. & Heynders, O. "Het breekbare ligt open" een beschouwing over impliciete poeticaliteit en problemen van interpretatie.' In: *De Nieuwe Taalgids* 84 (1991), 1, p. 527-538.

Goes, F. van der. 'Het goudvischje, drama in drie bedrijven van W.G. van Nohuijs.' In: *De Nieuwe Gids* 7 (1892), 2, p. 255.

Hall, J.N. van. 'Bibliographie.' In: *De Gids* 59 (1895), 3, p.375.

Hamel, A.G. van. 'Bibliographie.' In: *De Gids* 64 (1900), 4, p. 195.

Kemperink, M.G. 'Een beeld van een vrouw. Het type van de "femme fragile" als bijdrage tot de beschrijving van het Nederlandse verhalend proza (1890-1910). In: *De nieuwe taalgids* 85 (1992), 1, p. 479-494.

Kemperink, M.G. *Nederlands toneel in het fin de siècle 1890-1900*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.

- Kloos, W. *Veertien jaar literatuur-geschiedenis, deel I*. Amsterdam: L.J. Veen, 1904, p. 108.
- Knuvelde, G.P.M. *Handboek tot de geschiedenis der Nederlandse letterkunde, deel IV*. Vijfde, geheel herziene druk. Den Bosch: Malmberg, 1976.
- Leijnse, E. *Symbolisme en nieuwe mystiek in Nederland voor 1900: een onderzoek naar de Nederlandse receptie van Maurice Maeterlinck*. Genève: Librairie Droz, 1995.
- Maas, N. van. *Zonder omhaal van woorden*. Nijmegen: Uitgeverij Vriendenlust, 1987.
- Netscher, F. 'Het goudvischje'. In: *De Amsterdammer*, 27 maart 1892, p. 2.
- Netscher, F. 'Karakterschets. W.G. van Nouhuys.' In: *De Hollandsche Revue* (1896), p. 688-702.
- Nouhuys, W.G. van. *In kleinen kring, Eerloos, Het Goudvischje*. Zutphen: Schillemans & Van Belkum, 1895.
- Nouhuys, W.G. van. *Zijn kind*. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1895.
- Nouhuys, W.G. van. 'Egidius en de vreemdeling'. In: *De Gids* 60 (1896), 4, p. 359-387.
- Nouhuys, W.G. van. *Studiën en critieken*. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1897.
- Nouhuys, W.G. van. *Egidius en de vreemdeling*. Haarlem: De Erven F. Bohn, 1899.
- Nouhuys, W.G. van. 'Uren met schrijvers.' Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1902.
- Nouhuys, W. G. van. 'Nederlandsche tooneelstukken in Duitschland'. In: *De Amsterdammer*, 26 mei 1902, p. 5.
- Nouhuys, W.G. van. *Nederlandsche Belletrie 1901-1903*. Amsterdam: Van Holkema & Warendorf, 1904.
- Op de Beek, E. *Een literair fenomeen van de eerste orde*. Dissertatie Radboud Universiteit Nijmegen, 2014. Verkregen via: <http://repository.ubn.ru.nl/bitstream/handle/2066/120595/120595.pdf>.
- Oude, J. van den. *Litterarische Interludiën*. Leiden: S.C. van Doesburgh, 1899.

Praamstra, O. 'De analyse van kritieken.' In: *Voortgang* 5 (1984), 1, p.241-260.

Vervaeck, B., Herman, L. *Vertelduivels*. Nijmegen: Vantilt, 2005.

Walch, J.L. 'Levensbericht van Willem Gerard van Nouhuys'. In: *Handelingen en mededeelingen van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, over het jaar 1915-1916*. Leiden: E.J. Brill, 1916, p. 212 – 232.

Walch, J.L. *Nieuw Handboek der Nederlandsche letterkundige geschiedenis (tot het einde van de 19<sup>e</sup> eeuw)*. 's-Gravenhage: Martinus Nijhoff, 1947.

Weij, Jan Willem van der. *Beweging en Bewogenheid: het prozagedicht in de Nederlandse literatuur aan het einde van de negentiende eeuw*. Amsterdam: Thesis Publishers, 1997.

Wolfgang. 'Zondaars en kinderen'. In: *De Nederlandsche Spectator* 39 (1895), p. 317-318.