

# De auteur als personage

## in de eenentwintigste eeuw

P.E.C. Stoop  
3025063  
Dr. M. Sanders  
Master Europese Letterkunde  
17 december 2015

‘Of men leeft het leven, of men schrijft erover...’  
- Luigi Pirandello

## Inhoud

Abstract	4
1. Inleiding	5
2.1. Thomas Mann in Britta Böhlers <i>De beslissing</i>	15
2.2. Gustav Aschenbach in Thomas Manns <i>De dood in Venetië</i>	21
3.1. Franz Kafka in Michael Kumpfmüllers <i>De heerlijkheid van het leven</i>	27
3.2. De hongerkunstenaar in Franz Kafka's <i>Een hongerkunstenaar</i>	35
4.1. Bruno Schulz in Maxim Billers <i>De verloren brief aan Thomas Mann</i>	39
4.2. Bruno Schulz in Bruno Schulz' <i>De kaneelwinkels</i>	45
5. Conclusies	50
6. Nawoord	57
7. Bibliografie	58

## Abstract

In the beginning of the twenty-first century there seems to be a renewed interest in the canonical authors of the beginning of the twentieth century. It is seen, among other things, in the publishing of biographical fiction about these authors. This study tries to answer the question if there are more similarities between this contemporary fiction and the fiction by the canonical authors themselves, more similarities than the presence of the person of that author alone. The study shows that there are similarities between the texts concerning speech representation, narrating and focalisation, but it also shows the differences: the contemporary novels are taking the subjective and personal experience even more serious than the early twentieth-century novels already do more than their predecessors. Additionally the question of what happens to an author when he is made into a fictional character is asked. This study indicates re- as well as demythologising of the author.

## 1. Inleiding

De Europese literatuur van het interbellum staat de laatste jaren sterk in de belangstelling. Dit zien we onder andere aan (her)uitgaven (en eventuele (her)vertalingen) van *De Wandeling* van Robert Walser (Lebowksi, februari 2015), *De kaneelwinkels en Sanatorium Clepsydra* van Bruno Schulz (Meulenhoff, maart 2015), *Jozef en zijn broers* van Thomas Mann (Wereldbibliotheek, oktober 2014), maar ook aan nieuwe romans die zich in deze periode afspelen, zoals *De heerlijkheid van het leven* van Michael Kumpfmüller over de laatste levensjaren van Franz Kafka, *De beslissing* van Britta Böhler over Thomas Mann, *De verloren brief aan Thomas Mann* van Maxim Biller over Bruno Schulz, *Ostende* van Volker Weidermann over Stefan Zweig en Joseph Roth, maar ook *The Hours* van Michael Cunningham over Virginia Woolf. Is er naast een hernieuwde interesse voor deze periode ook een hernieuwde interesse voor de thematische, stilistische en compositorische eigenschappen van het proza van deze interbellumauteurs aan het ontstaan? Michel Krielaars in NRC (23 augustus 2013) ziet wel een verband tussen de stijl van Kumpfmüller en die van zijn hoofdpersoonage Franz Kafka:

Kumpfmüllers precieze taalgebruik en zijn beschrijving van een dromerige wereld doen daarbij sterk aan die van zijn hoofdpersoon denken. Tijdens het lezen van *De heerlijkheid van het leven* waande ik me soms dan ook in een boek van Kafka zelf. Net zoals de Praagse schrijver vertelt Kumpfmüller een verhaal op de vierkante millimeter, maar gaat hij vele meters de diepte in.

Zowel Kafka, Mann als Schulz kunnen worden verbonden met het literaire modernisme zoals zich dat in de jaren tussen de twee wereldoorlogen manifesteerde in de Europese literatuur (Lewis 2007; Shallcross 1997), hoewel zij alle drie toch heel verschillend proza hebben voortgebracht. Volgens Lewis (2007: 174) is het literaire modernisme dan ook veelomvattend:

If one strain of modernism tends toward the encyclopedic, bringing all human experience together in an exuberance of style, a contrary tendency pares language and experience down to the elemental.

Over Kafka's fictie zegt hij dat deze in de laatstgenoemde categorie valt en dat het 'pared down and cryptic' (Lewis 2007: 174-175) is, terwijl Manns werk, zoals *Joseph en zijn broers*, meer encyclopedische ambities heeft en een poging doet om het verhaal van een hele natie of generatie te vertellen door middel van representatieve figuren (Lewis 2007: 173). Schulz is door sommige critici gelabeld als 'postmodernist *avant la lettre*' (Shallcross 1997: 255), maar wordt door onder andere Bozena Shallcross weer herleid tot een modernist vanwege onder meer zijn overtuiging dat literatuur meer dan alleen betekenis genereert en dat subjectiviteit samenhangt met het mythische en onderbewustzijn.

In modernistische literatuur vindt de focalisatie in de tekst volgens Korsten (2009: 230) met name plaats via het personage. De binnenwereld gaat een grotere rol spelen en verhalen over belangrijke, grote gebeurtenissen maken plaats voor het zogenaamde kleine verhaal, het individuele verhaal. Het algemeen menselijke zou zich vooral in het alledaagse, het ordinaire, bevinden (Korsten 2009: 230). In recensies wordt de aanwezigheid van het kleine verhaal ook opgemerkt in de hedendaagse roman *De beslissing* van Britta Böhler:

Chronologisch schetst Böhler het verloop van de drie dagen, waarbij ze tussen de routineuze handelingen door – de hond uitlaten, de schrijftafel ordenen of theedrinken – flashbacks verwerkt en de lezer inzicht geeft in Manns achtergrond. (Annick Vandorpe, Cobra 17 oktober 2013)

Böhler houdt het drama klein en beperkt zich tot Manns dagelijkse beslommeringen. Ze laat een neurotische schrijver zien, die in Zürich moeite heeft met zijn nieuwe kleermaker, kapper en tandarts. In Duitsland 'war alles besser'. (Michel Krielaars, NRC 23 oktober 2013)

Beeldbepalend voor het modernistische vertellen is wat Virginia Woolf in 1924 schreef in haar essay *Mr. Bennet and Mrs. Brown* over de representatie van personages in fictie en hoe deze aan het veranderen is. Het is een reactie op de door Arnold Bennett gemaakte opmerking dat er geen auteur meer was die een levendig personage kon neerzetten. Volgens Woolf waren het juist schrijvers als Bennett die niet meer wisten hoe ze een personage moesten representeren in fictie. Zij typeerden personages vooral aan de hand van externe kenmerken, hun omgeving. Woolf schrijft

(1924: 19): 'But if you hold that novels are in the first place about people, and only in the second about the houses they live in, that is the wrong way to set about it'. Ze pleit voor een meer realistische weergave van personages. In plaats van een selectieve, stereotype afdruk, een zo realistisch mogelijke weergave van het leven zelf met alle onvoorspelbaarheden en inconsequenties die daarbij horen (Woolf 1924: 23-24). Lewis zegt hierover (2007: 157):

The fundamental tension underlying the realism of the nineteenth-century novel is that between the third-person narrator's effort to describe the external world objectively and novelists' growing concern to represent the subjective experiences of individual characters.

Bij auteurs ontstond dus de behoefte om de subjectieve ervaringen van individuele personages directer weer te geven dan via een auctoriale (alleswetende) verteller (Lewis 2007: 157). Modernistische technieken, zoals *stream-of-consciousness*, worden gebruikt om deze subjectieve individuele ervaringen in detail weer te geven. Met deze gefragmenteerde percepties van individuen wordt geprobeerd een beeld te scheppen van een groter geheel. Dit groter geheel wordt dus niet weergegeven met behulp van een alleswetende verteller, maar via de ogen van personages (Lewis 2007: 158): 'trying to show not necessarily how things really are, but how things are experienced, what it feels like to be alive', door het bewustzijn van het personage een prominentere plek te geven in de tekst.

De romans die meer onder realisme kunnen worden geschaard, gaan vaak uit van de aanname dat er een 'common phenomenal world' (Lodge 1977: 40) is, die beschreven kan worden met behulp van empirische methodes. Maar dit soort realisme lijkt begin twintigste eeuw meer en meer onmogelijk te worden gevonden door auteurs. De wereld is niet statisch en wordt niet door iedereen hetzelfde waargenomen op ieder moment. In plaats van naar een algemene waarheid wordt er gestreefd naar een persoonlijke waarheid: 'the belief that in an absurd or threatening world what the individual sees and feels is real, is alone real' (Lodge 1977: 41). In plaats van *reality* wordt *life* belangrijker (Lodge 1977: 44). Het verrast dus niet dat deze moderne schrijvers goed gebruik kunnen maken van de vrije indirecte rede en interne focalisatie, en minder van een alwetende vertelinstantie.

Peter Swanborn (De Volkskrant 31 augustus 2013) merkt op dat in zowel Kumpfmüllers roman over Franz Kafka als in Böhlers roman over Thomas Mann het bewustzijn van het personage een prominente plek krijgt:

Hoe bekend het verhaal ook is, vanaf de eerste pagina's weet Kumpfmüller zijn lezers te verleiden om door de ogen van zijn hoofdrolspelers te kijken. Hij doet dit door een vernuftig wisselen van de derde naar de eerste persoon, maar ook door kleine, onopvallende toevoegingen.

Het risico van een beroemde schrijver als hoofdpersoon is dat je hem een passend innerlijk leven moet zien te geven. Böhler heeft ervoor gekozen vooral de menselijke kant van Thomas Mann te benadrukken. Met als gevolg dat de schrijver van Buddenbrooks en De Toverberg wordt gereduceerd tot een personage zonder ook maar één originele gedachte of treffende observatie.

Kumpfmüller, Böhler en Biller vertonen dus, volgens de literatuurkritiek, modernistische trekken. Uit de eerste zin van het laatste citaat, 'Het risico van een beroemde schrijver als hoofdpersoon is dat je hem een passend innerlijk leven moet zien te geven', blijkt ook dat de modernistische conventie van bewustzijnsweergave inmiddels gemeengoed is geworden en zelfs als norm functioneert in de kritiek. Dit komt overeen met de observatie van David James, in zijn werken *Modernist Futures* en *The Legacies of Modernism*, dat het modernisme niet afgelopen is en doorloopt tot aan het einde van de twintigste en begin van de eenentwintigste eeuw.

Het werk van Mann, Kafka en Schulz kan gezien worden als onderdeel van het 'architextual network' (Allen 2000: 100) van de romans van Böhler, Kumpfmüller en Biller. Deze teksten ontlenen namelijk een deel van hun betekenis aan het werk van deze drie begin 20<sup>e</sup>-eeuwse auteurs. Welke invloeden hebben deze werken gehad op de drie hedendaagse teksten? Uit het voorafgaande ontstaat een vermoeden dat de hedendaagse romans over Kafka, Schulz en Mann meer gemeen zouden kunnen hebben met hun hoofdpersonages, dan dat zij enkel het onderwerp van hun verhaal zijn. De hoofdpersonages in de drie genoemde hedendaagse romans zouden verwant kunnen zijn met de hoofdpersonages uit het werk van Kafka, Schulz en Mann. In deze scriptie zal geprobeerd worden een antwoord te vinden op de volgende vraag:



Welk verwantschap met betrekking tot de bewustzijnsweergave bestaat er tussen de karakters van Thomas Mann, Franz Kafka en Bruno Schulz en de vertelinstanties in respectievelijk *De beslissing* (Britta Böhler), *De verloren brief aan Thoman Mann* (Maxim Biller) en *De heerlijkheid van het leven* (Michael Kumpfmüller) en de karakters en vertelinstanties uit Manns *De dood in Venetië*, Kafka's *Een hongerkunstenaar* en Schulz' *De Kaneelwinkels*?

In de eerstgenoemde romans zijn respectievelijk Thomas Mann, Bruno Schulz en Franz Kafka de hoofdpersonages. Deze boeken zijn recent verschenen, namelijk in 2013, in Duitsland. Ze handelen alle drie in de periode van het interbellum en beslaan een episode uit het leven van het hoofdpersonage, de schrijver. *De beslissing* speelt zich af in 1936 en beschrijft de twijfel van Thomas Mann drie dagen voorafgaand aan het publiceren van zijn open brief tegen het naziregime in de *Neue Zürcher Zeitung*. Michael Kumpfmüller beschrijft het laatste levensjaar van Franz Kafka, waarin hij aan tuberculose lijdt en verliefd wordt op Dora Diamant. Maxim Biller laat Bruno Schulz in *De verloren brief aan Thomas Mann* zien in 1938 en hoe hij zijn vindingrijkheid gebruikt om een gunst aan de grote Thomas Mann te vragen.

De hoofdpersonages uit deze drie hedendaagse romans worden vergeleken met de hoofdpersonages uit het eigen proza van de drie genoemde auteurs in *De dood in Venetië* door Thomas Mann, *Een hongerkunstenaar* door Franz Kafka en *De kaneelwinkels* door Bruno Schulz. Voor deze teksten is gekozen omdat deze, net als de drie hedendaagse teksten, een kunstenaarspersonage centraal stellen.

Als in 1967 Roland Barthes zijn essay *La mort de l'auteur* publiceert, en onderzoekers ten gevolge daarvan en van andere ideeën (zoals 'intentional fallacy') niet meer op zoek gaan naar de intenties van de auteur met de tekst, zou je verwachten dat biografieën ook aan populariteit zouden inboeten. In hun essay *The intentional fallacy* (1954: 3) beargumenteren Wimsatt en Beardsley namelijk dat: 'the design or intention of the author is neither available nor desirable as a standard for judging the success of a work of literary art'. De betekenis van de tekst is alleen te vinden in de tekst, de auteur staat daar dus buiten. Waarom nog interesse hebben in het leven van de auteur van deze tekst? In eerdergenoemd essay schrijft Barthes dat het niet te achterhalen is wie de stem is in de tekst die gelezen wordt (Barthes 1967: 2):

Who is speaking in this way? [...] It will always be impossible to know, for the good reason that all writing is itself this special voice, consisting of several indiscernible voices, and that literature is precisely the invention of this voice, to which we cannot assign a specific origin: literature is that neuter, that composite, that oblique into which every subject escapes, the trap where all identity is lost, beginning with the very identity of the body that writes.

De betekenis van de tekst ligt niet alleen bij de auteur, het ligt juist eerder bij de lezer. Waarom nog interesse hebben in het leven van de auteur van de tekst?

De opkomst van biografische fictie, fictie waarin historische personen een rol spelen, laat echter het tegendeel zien. Een groot deel van deze historische personen zijn namelijk auteurs, zoals in de boeken van Biller, Böhler en Kumpfmüller. Maar kunstenaars – of specifiekere auteurs – zijn al langer populair als onderwerp van een verhaal, zoals in het werk van Thomas Mann, Franz Kafka en Bruno Schulz zelf. Ondanks dat Roland Barthes de auteur zogenaamd dood verklaard heeft, blijft de auteur als persoon – als personage – interessant voor lezers. En blijkbaar ook voor schrijvers. De schrijver is nooit uit het publieke domein verdwenen, ondanks de ontwikkelingen in de literatuurtheorie. De auteur werd juist steeds zichtbaarder, door middel van de ontwikkelende mediatechnieken.

Om de hoofdvraag te beantwoorden moet er antwoord gegeven worden op de volgende vier deelvragen: met welke vertelinstantie hebben we te maken, waar ligt de focalisatie en wat is de functie daarvan, welke soorten spraakrepresentatie worden gebruikt en welke functie heeft dat, wat voor een kunstenaarskarakter spreekt er uit de tekst. Ieder van deze vragen heeft betrekking op een aspect van bewustzijnsweergave, namelijk vertelinstantie, focalisatie, spraakrepresentatie en karakter.

Met karakter wordt in dit onderzoek niet de persoonlijkheid van het hoofdpersonage bedoeld, maar het karakter als structuuraspect. Het personage als geheel is onderdeel van de constructie van de tekst, weer in elkaar gezet door de lezer met behulp van verschillende indicaties verspreid door de tekst (Rimmon-Kenan 2002: 36). De overgang van het karakter als tekstelement naar een abstracte karaktertrek is niet altijd zo direct te reconstrueren uit de tekst, het gaat vaak gepaard met generalisaties (Rimmon-Kenan 2002: 37), maar er zijn in ieder geval twee soorten tekstuele indicatoren aan te wijzen die het reconstrueren van een karakter mogelijk maken. Dit zijn de direct definition en de indirect presentation (Rimmon-

Kenan 2002: 59). De direct definition ‘names the trait by an adjective, an abstract noun, or possibly some other kind of noun or part of speech’ (Rimmon-Kenan 2002: 59-60) en de indirect presentation ‘does not mention the trait but displays and exemplifies it in various ways, leaving to the reader the task of inferring the quality they imply’ (Rimmon-Kenan 2002: 60). Wel moet bij het reconstrueren van een karakter goed worden bekeken door wiens ogen een personage wordt beschouwd. De lezer kan de karakterbeschrijvingen alleen als algemeen geldend in het verhaal aannemen wanneer de karaktertrekken benoemd worden door een extradiëgetische vertelinstantie. Anders kan het zo zijn dat de karaktertrek alleen bestaat in de ogen van het personage door wie het gezien wordt en zegt dat net zoveel over dat personage, als over diegene die de karaktertrekken krijgt toegewezen.

Een extradiëgetische verteller is een verteller die boven het vertelde staat. Deze kan heterodiëgetisch zijn, wat betekent dat de verteller geen deel is van het verhaal, of homodiëgetisch, wanneer de verteller de gebeurtenissen op de één of andere manier zelf heeft meegemaakt (als rechtstreeks betrokkene of als getuige). In plaats van een extradiëgetische vertelinstantie kan er ook sprake zijn van een intradiëgetische vertelinstantie, de verteller is dan tevens een personage in het verhaal. Deze kan ook weer heterodiëgetisch of homodiëgetisch zijn. (Rimmon-Kenan 2002: 95-97)

Naast de vertelling van het verhaal, het narratief, bestaat er ook iets dat focalisatie wordt genoemd. ‘The story is presented in the text through the mediation of some ‘prism’, ‘perspective’, ‘angle of vision’, verbalized by the narrator though not necessarily his’, zoals Rimmon-Kenan (2002: 72) het stelt. Dit wordt focalisatie genoemd. Focalisatie is ‘de verhouding tussen het gefocaliseerde - de personages, acties en objecten die je als lezer aangeboden krijgt - en de focalisator - de instantie die waarneemt en die daardoor bepaalt wat de lezer aangeboden wordt’ (Herman & Vervaeck 2005: 75). Het gaat er dan niet om wie vertelt, maar wie ziet. Dit kan dus ook gebeuren in een vertelling in de derde persoon, dan geldt: ‘the centre of consciousness (or ‘reflector’) is the focalizer, while the user of the third person is the narrator’ (Rimmon-Kenan 2002: 74). Er kan sprake zijn van externe en interne focalisatie. In het geval van een vertelling in de derde persoon zal de externe focalisatie dichtbij de verteller liggen, dit wordt ook wel *narrator-focalizer* genoemd. Externe focalisatie is ook mogelijk in een vertelling in de eerste persoon: ‘the perception through which the story is rendered is that of the narrating self rather than

that of the experiencing self' (Rimmon-Kenan 2002: 75). Interne focalisatie betekent dat de focalisator midden in de gerepresenteerde gebeurtenissen zit en de gebeurtenissen vanuit daar gezien en ervaren worden, dit wordt ook wel *character-focalizer* genoemd. Naast de focalisator is er natuurlijk ook nog het gefocaliseerde: datgene dat gezien wordt. Het gefocaliseerde kan van buitenaf of van binnenuit worden beschouwd. Rimmon-Kenan stelt dat: 'in itself, focalization is non-verbal; however, like everything else in the text, it is expressed by language' (2002: ?). Hierdoor zijn er wel degelijk tekstuele aanwijzingen voor de focalisatie. Wanneer het gefocaliseerde van binnenuit wordt gezien, zeker bij een externe focalisator, wordt er bijvoorbeeld gebruik gemaakt van aanwijzingen als 'hij dacht', 'hij voelde', 'het leek hem', 'hij wist', 'hij herkende' (Rimmon-Kenan 2002: 82). Over het algemeen wordt externe focalisatie gezien als objectief, neutraal en afzijdig, terwijl interne focalisatie wordt gezien als subjectief, gekleurd en betrokken (Rimmon-Kenan 2002: 81). Een externe focalisator weet alles van de gerepresenteerde wereld, maar kan informatie achterhouden om retorische redenen. Een interne focalisator beperkt in zijn kennis: hij is een onderdeel van de gerepresenteerde wereld en kan daardoor niet alles over deze wereld weten (Rimmon-Kenan 2002: 80). Het is logisch dat focalisatie een belangrijk punt is in de modernistische opvattingen van de roman: door middel van het verleggen van de focalisatie naar personages, wordt de nadruk meer gelegd op het innerlijk leven dan op het uiterlijk, de buitenwereld en de omstandigheden op zich.

Een belangrijke rol in dit weergeven van het innerlijk leven is natuurlijk de weergave van het bewustzijn van personages. Volgens onder meer Rimmon-Kenan bestaan er grofweg zeven manieren om spraak (dit is inclusief gedachten, ofwel interne spraak) weer te geven, ook wel bewustzijnsweergave genoemd, namelijk: de diëgetische samenvatting (het enkel rapporteren van het voorkomen van een taalhandeling), de samenvatting (rapporteren van het voorkomen van een taalhandeling inclusief het benoemen van het onderwerp), de indirecte rede (een parafraze van het gezegde, negerende de stijl of vorm van het gezegde), de in zekere mate mimetische indirecte rede (een vorm van de indirecte rede die de illusie creëert van het behouden van aspecten van de stijl of vorm van het gezegde), vrije indirecte rede (een combinatie van de indirecte en de directe rede, hierover volgt een verdere uitleg), directe rede (het citaat) en de vrije directe rede (directe rede, maar zonder de conventionele orthografische aanwijzingen, vooral gebruikt in de interne monoloog in de eerste persoon) (Rimmon-Kenan 2002: 110-111). In de vrije indirecte rede is

zowel de verteller als het personage aanwezig. De twee stemmen lijken even samen te smelten. De verteller is zichtbaar in het gebruik van de derde persoon en in het gebruik van dezelfde werkwoord tijden. Hierin komt de vrije indirecte rede overeen met de indirecte rede, maar de vrije indirecte rede kan in tegenstelling tot de indirecte rede wel gebruik maken van de deiktische elementen die in de directe rede wordt gebruikt (Rimmon-Kenan 2002: 113). Deiktische elementen zijn ‘talige verwijzing[en] naar de niet-talige of situationele context, dus naar de concrete taalgebruikssituatie’ (Bork et al. 2002), voorbeelden hiervan zijn: hier, daar, jij, ik, gisteren, nu. In de directe, indirecte en vrije indirecte rede ziet het gebruik van deze elementen er als volgt uit:

Directe rede	Hij zei: ‘Ik werk <i>nu</i> in Nijmegen.’
Indirecte rede	Hij zei dat hij <i>toen</i> in Nijmegen werkte.
Vrije indirecte rede	Hij werkte <i>nu</i> in Nijmegen.

De vrije indirecte rede heeft nog meer kenmerken die overeenkomen met de directe rede, namelijk het gebruik van stijl en woordkeuze die dichtbij het personage liggen en het gebruik van ‘emotive modulations’ (Cohn 1966: 105), zoals uitroepen, vragen, herhalingen en onderbrekingen. Wat de vrije indirecte rede verder onderscheidt is de afwezigheid van een werkwoord van spreken, aanduidingen dat iemand iets denkt of zegt.

Het gebruik van de vrije indirecte rede heeft verschillende functies. Het geeft de lezer de mogelijkheid om afwijkingen in het taalgebruik, afwijkingen van het algemene standpunt en zelfs leugens te begrijpen en te plaatsen zonder de geloofwaardigheid van het werk of de verteller te ondermijnen (Kimmon-Renan 2002: 114). Volgens Cohn (1966: 106) wordt met de vrije indirecte rede ook de illusie gecreëerd dat de toekomst in de tekst niet alleen voor het personage, maar ook voor de verteller onbekend is en dat hij het heden tegelijk met het personage ervaart, waardoor ook de lezer meer betrokken raakt bij het hier en nu van de ervaringen en het bewustzijn van het personage. Dit allemaal zonder de verhaallijn te onderbreken, wat het gebruik van de directe rede wel doet. Naast dat het gebruik van de vrije indirecte rede de verteller en het personage juist meer naar elkaar toe beweegt, kan het ook ironisch worden gebruikt en meer afstand creëren: ‘a mock-identification that leads to caricature’ (Cohn 1966: 111). Het weergeven van bewustzijn zoals dit

gebeurt bij de vrije indirecte rede is een logische uitkomst van modernistische opvattingen over de roman: door middel van de vrije indirecte rede kan de innerlijke wereld van personages op een natuurlijkere manier verweven worden in de vertelling. De vrije indirecte rede kwam echter al in de negentiende eeuw meer onder de aandacht, nauw samenhangend met de groeiende aandacht voor psychologie. Mede door de komst van de psychoanalyse aan het einde van de negentiende eeuw werden sommige auteurs zich ervan bewust dat de 'keys to human character' (Saunders 2010: 485) juist die ideeën en ervaringen waren die tot op dat moment niet in literatuur werden besproken. Onder andere Gustave Flaubert in *Madame Bovary* (1856) en Aug. P. Van Groeningen in *Martha de Bruin* (1890) maken veelvuldig gebruik van de vrije indirecte rede. In het geval van Gustave Flaubert zorgde dit zelfs voor een aanklacht: hij werd ervan beschuldigd promiscuïteit te promoten. Door de vrije indirecte rede werden de stemmen van Emma Bovary en van Gustave Flaubert – van het personage en de auteur – vermengd met elkaar en was de bron van de uitspraken onduidelijk. De vrije indirecte rede geeft de ideeën en gedachten weer van de personages. Dit is een belangrijk gegeven bij het analyseren van fictie: wie is verantwoordelijk voor welke uitspraak. Een slimme afwisseling van de alwetende verteller en de beperkte blik van het personage laat het dubbele perspectief van het grotere geheel en het persoonlijke zien en kan resulteren in ironie en desillusie (Lodge 1977: 39).

In de zes genoemde teksten zal worden onderzocht hoe het hoofdpersonage wordt verteld; hoe het wordt neergezet in de tekstuele wereld. Er wordt dus gekeken naar de vertelsituatie, de focalisatie en de representatie van spraak en gedachten in de tekst en welk beeld er mede hierdoor van het kunstenaarspersonage naar voren komt. Allereerst worden de zes teksten apart van elkaar besproken, daarna worden er verschillende vergelijkingen gemaakt. De drie hedendaagse teksten zullen zowel met elkaar als met de drie eerdere teksten worden vergeleken.

## 2.1. Thomas Mann in Britta Böhlers *De Beslissing*

*De Beslissing* van Britta Böhler verscheen in 2013 onder de titel *Die Entscheidung* en is door de auteur zelf vertaald en in Nederland uitgebracht als *De Beslissing*. Britta Böhler werd in 1960 geboren in Duitsland en is op eenendertig jarige leeftijd in Nederland komen wonen. Ze is advocaat en is sinds 2012 hoogleraar aan de Universiteit van Amsterdam. *De Beslissing* is haar eerste roman. In VPRO Boeken van 15 september 2013 zegt Böhler vooral geïnteresseerd te zijn geraakt in Thomas Mann door het lezen van zijn dagboeken: ze is vooral geïnteresseerd in hem als mens van vlees en bloed.

Op de omslag van dit boek staat duidelijk aangegeven dat we hier met een roman te maken hebben. Het verhaal begint op vrijdag 31 januari 1936 wanneer Thomas Mann juist zijn open brief aan Eduard Korrodi heeft afgeleverd bij de redactie van de *Neue Zürich Zeitung*. In deze brief reageert hij op een artikel van eerder genoemde en keert hij zich openlijk tegen het naziregime in Duitsland. Onderweg naar zijn huis overdenkt hij alle mogelijke consequenties die deze beslissing voor hem zullen hebben. Hij denkt terug aan zijn tijd en huis in München en de twijfels steken wederom de kop op: heeft hij er wel goed aan gedaan de brief te schrijven? Zijn uitgever zal er niet blij mee zijn en hij zal zijn huis en zijn spullen in München er zeker niet mee terugkrijgen. 's Avonds in zijn werkkamer bekijkt hij zijn dagboeken en denkt terug aan de periode waarin hij niet meer kon terugkeren naar zijn vaderland en noodgedwongen een nieuw thuis moest vinden, eerst in Frankrijk, later in Zwitserland waar hij met zijn gezin inmiddels al drie jaar woont. Die nacht wordt hij badend in het zweet wakker en hij besluit Korrodi te vragen om bedenktijd voor hij de brief publiceert (Böhler 2013: 68):

Nee, hij kan en mag Duitsland niet definitief vaarwel zeggen. Hij moet een andere weg vinden. Hij is te snel overgegaan tot het schrijven van de brief, er staat te veel op het spel voor een overhaaste beslissing. Hij moet zich meer tijd gunnen, alles nog eens in alle rust overdenken. De brief is nog niet verschenen.

Tijdens zijn dagelijkse verplichtingen overdenkt Thomas Mann wat hij met de brief moet doen. Eén van zijn grootste angsten is dat zijn boeken in Duitsland worden verboden naar aanleiding van de brief (Böhler 2013: 87):

Ook al mag hij niet meer in zijn eigen land wonen, zolang hij daar gelezen wordt, zolang hij voor zijn eigen land mag schrijven, is hij daar nog een beetje thuis.

Door zijn omgeving wordt Thomas Mann echter keer op keer aangemoedigd om zich openlijk uit te spreken tegen het regime. ‘Wie er niets tegen onderneemt, doet mee’ (Böhler 2013: 93), zegt zijn dochter bijvoorbeeld tegen hem. Uiteindelijk besluit hij op zondag de brief toch te laten publiceren, omdat hij beseft dat ze Duitsland niet van hem kunnen afnemen. Zijn vaderland mag er dan niet meer zijn zoals hij dat kende, maar hij blijft Duitser en concludeert: ‘Waar ik ben, is Duitsland’ (Böhler 2013: 173) voor hij Korrodi belt. Van deze uitspraak is bekend dat Thomas Mann deze bij aankomst in Amerika op 21 februari 1938 tegen een journalist van de New York Times uitsprekt. Thans is dit één van Manns meest geciteerde uitspraken.

Het boek draagt een motto van Ludwig Wittgenstein: ‘Ethiek en esthetica zijn één’. Dit kan verwijzen naar de keuze die Thomas Mann moet maken. Aanvankelijk lijkt hij zich vooral buiten de politiek te willen houden:

Maar wil hij zich weer de politiek in laten trekken? Dat is al een keer gebeurd, twintig jaar geleden, en het is een grote vergissing geweest. Het eindigde met een overbodig boek [*Betrachtungen eines Unpolitischen*], hij verdedigde de oorlog toen die allang voorbij was. Gewapend schrijverschap, zo had hij het genoemd. ‘Nooit meer!’ had hij destijds gezworen, het is nutteloos en onzinnig. Literatuur moest zich verre houden van politiek. Een schrijver moet creëren, niet ageren. (Böhler 2013: 94)

Werken wilde hij, alleen maar werken, en zich definitief verre houden van wereldse zaken. (Böhler 2013: 121)

Aan het einde van de laatste dag van de bedenktijd die hij heeft gekregen, komt hij echter tot het volgende besluit:

Hij moet de brief publiceren, een andere mogelijkheid is er niet. Het geestelijke en artistieke mag niet worden gescheiden van de politiek. Het innerlijk van een kunstenaar afgeschermd van de heersende macht, dat kan niet. Niet in deze tijd. (Böhler 2013: 171)



Hoewel Thomas Mann het bij aanvang niet eens lijkt te zijn met Wittgensteins stelling, is hij er uiteindelijk toch van overtuigd dat ethiek en esthetica één zijn en dat hij zich niet langer buiten de situatie in zijn vaderland kan houden.

Er wordt niet alleen gerefereerd aan Wittgenstein, ook klassieke muziek, en dan met name Wagner, speelt een rol in deze roman. De hoofdstukaanduidingen worden vergezeld door muziektermen. De eerste dag, vrijdag 31 januari 1936, wordt aangeduid met ‘Allegro ma non troppo’, wat betekent ‘snel, maar niet te snel’. De vrijdagnacht wordt aangeduid met ‘Intermezzo con brio’: tussenspel met vuur/energie. Bij zaterdag 1 februari 1936 staat ‘Andante’, wat betekent ‘gaande, langzaam’. Zondag 2 februari 1936 is de ‘Finale’ en daar staat bij ‘Levendig, vrolijk’. In *De Beslissing* laat Britta Böhler Thomas Mann ‘De betekenis van Wagners werk voor zijn eigen schrijven’ (Böhler 2013: 35) uitleggen en laat ze zien dat Mann muziek beschouwt als de *Leitkunst* (Böhler 2013: 164). Hij gaat zelfs zo ver te zeggen dat ‘er [...] een relatie [moet] worden gelegd tussen muziek en de Duitse ellende; barbarij en ondergang ontstaan niet ondanks, maar juist vanwege de Duitse liefde voor muziek’ (Böhler 2013: 164). Dit deel is een verwijzing naar zijn latere boek *Doctor Faustus*, dat in 1947 zal verschijnen en hier volgens Böhler zijn oorsprong heeft.

Het boek bevat verder geen bronvermelding, alleen over de schrijfwijze van de naam Katja Mann wordt gezegd dat die is afgeleid van de schrijfwijze in de correspondentie van Thomas Mann zelf.

In *De Beslissing* is er sprake van een extradiëgetische vertelinstantie. De vertelinstantie in *De Beslissing* toont echter wel veel via de waarneming van één personage, namelijk het personage van Thomas Mann. De lezer wordt op de hoogte gesteld van gedachten en observaties van het personage, en van geen enkel ander personage dan, Thomas Mann (Böhler 2013: 9):

Hij heeft dorst, zijn mond is uitgedroogd. Ze hadden hem op de redactie toch minstens een kopje thee kunnen aanbieden. Hij blijft een ogenblik staan. Zal hij teruggaan en om een glas water vragen? Hij kijkt op de staande klok in de entreehal. Nee, hij moet niet nog meer tijd verdoen. Het bezoek aan de redactie heeft veel langer geduurd dan hij had gedacht en Katja zal zich vast al afvragen waar hij blijft.

Als het niet vanuit het personage was gefocaliseerd, zou er niet worden gespeculeerd over wat Katja zich zou afvragen, zoals dat ook hier weer gebeurt (Böhler 2013: 132):

Hij kijkt weer op de klok. Katja is laat, het is al bijna zeven uur. Waarschijnlijk heeft het bezoek bij de zieke vriendin langer geduurd dan ze verwachtte.

Een extradiëgetische verteller zou namelijk wel kunnen weten wat Katja denkt. Dit is enkel hoe Thomas Mann het ervaart. Opvallend is hoe vaak Thomas Mann zich iets lijkt af te vragen. Door echter niet de directe rede te gebruiken en niet de eerste persoon, maar de derde persoon, vervaagt de grens tussen de gedachten van het personage en het commentaar van de verteller (Böhler 2013: 130):

Zal hij ook gebak bestellen? Nee, beter van niet, zijn maag is nog steeds niet helemaal in orde.

Andere gedachten worden niet in de directe rede (niet tussen aanhalingstekens of met commentaar voorzien als 'denkt hij') gepresenteerd, maar door het taalgebruik kan er toch vanuit worden gegaan dat dit een redelijk letterlijke weergave is van een gedachte (Böhler 2013: 124):

Wel verdomme nog aan toe, wat is dat voor kabaal?

Dit zijn voorbeelden van wat de vrije indirecte rede wordt genoemd. In *De Beslissing* wordt de directe rede wel gebruikt, maar in beperkte mate en vooral voor dialogen en zinnen die hardop uitgesproken worden, zoals hier (Böhler 2013: 10):

'Nu zijn de banden verbroken,' mompelt hij. Hij haalt diep adem en zegt energiek:  
'Het is goed zo.'

De vrije indirecte rede kan verwarrend werken, zoals hier:

Onmannelijk had die brutale kerel hem genoemd, [...]. (Böhler 2013: 51)

Wie vindt die kerel brutaal? De verteller of het personage? Het gebruik van de vrije

indirecte rede heeft verschillende functies. Het kan het ironisch worden gebruikt en meer afstand creëren tussen lezer en personage (Cohn 1966: 111). Hiervan lijkt in *De Beslissing* geen sprake te zijn. De vrije indirecte rede wordt juist gebruikt om dichterbij het personage te komen en het personage menselijker te maken. Dit wordt nog eens versterkt door het constante gebruik van de tegenwoordige tijd.

In *De beslissing* zet Britta Böhler Thomas Mann neer als een man die veel waarde hecht aan regelmaat, discipline en rust. Daarom heeft hij ook voor München gekozen om zich te vestigen (Böhler 2013: 147): ‘Berlijn was hem toen al te veel van alles. Te overdreven, te luidruchtig, het geren en gewoel, dat neurotische gedoe. München is gedegen en verstandig.’ Volgens Mann is een goede dag ‘een dag die helemaal volgens plan verloopt’ (Böhler 2013: 147); zijn familie en de huishoudster Martha drijven de spot met zijn orde en netheid (Böhler 2013: 146). Er wordt veel nadruk gelegd op de menselijke kant van Nobelprijswinnaar Thomas Mann en zijn kleine, praktische, burgerlijke gedachten. Wanneer hij bijvoorbeeld zaterdagmiddag een dutje wilt doen, besluit hij dat toch maar niet op de divan te doen, omdat hij daar de vorige keer rugklachten en een gekreukte broek van had gekregen. Een aantal pagina’s later gaat hij ondanks deze tegenwerpingen toch een half uurtje op zijn divan liggen: ‘Als hij nu in bed kruipt, slaapt hij allicht te lang’ (Böhler 2013: 123). Ook leren we dat het geheim van glanzende schoenen ze inwrijven met een ui is en dat het ook met een kaars kan, maar dat hij daar een keer zowel zijn hand als zijn schoen mee heeft verbrand dus dat zijn voorkeur nu uit gaat naar het gebruiken van een halve oude ui (Böhler 2013: 170). Thomas Mann wordt ondanks zijn grootsheid als auteur hier neergezet als gewoon mens, net als ieder ander, hoewel hij misschien toch liever niet heeft dat anderen dat zien: ‘Toen hij terugkwam van zijn wandeling is hij gevallen. [...] Nee, hij had geluk, er was niemand te zien.’ (Böhler 2013: 106). Ook zijn dochter spreekt hem toe dat hij zich niet moet gedragen als semi-emigrant: ‘Alsof je daar niet bij hoort, je bent net zo’n emigrant als al die anderen. Begrijp dat eindelijk eens!’ (Böhler 2013: 94).

Wat betreft Manns auteurschap gaat het in deze roman vooral om Manns angst zijn Duitse lezerspubliek te verliezen (Böhler 2013: 87): ‘Schrijven voor Duitsland, dat is het belangrijkste, al het andere is een bijkomstigheid.’ Dat is één van de consequenties die het publiceren van de brief kan hebben. Thomas Mann wordt in *De beslissing* neergezet als een man die niet zonder het schrijven zou kunnen en denkt zelfs dat iemand als hij beter geen kinderen had kunnen hebben (Böhler 2013: 26). In

deze periode van onrust komt hij echter weinig aan toe aan schrijven. Hij spreekt zichzelf een aantal keer letterlijk toe weer te beginnen met werken, zijn gedachten worden te veel in beslag genomen door de brief en de omstandigheden in zijn vaderland. Toch gaan er ook een aantal reflecties over het schrijverschap door zijn hoofd. Zoals al eerder werd genoemd over de vraag of een auteur zich moet bemoeien met de politiek, maar ook over zijn nalatenschap (Böhler 2013: 138):

Zijn stem zal worden vastgevroren in de tijd en kan worden beluisterd ook nadat hijzelf allang tot stof is vergaan. Met zijn boeken is het natuurlijk eigenlijk precies zo, hij schrijft hier en nu voor een lezer in de toekomst.

Ook in zijn schrijverschap wordt Thomas Mann beschreven als een man van orde en discipline, hij is inmiddels al ruim tien jaar bezig met zijn Joseph-verhaal (Böhler 2013: 81):

Hij bereidt zijn boeken altijd heel gewetensvol voor, het voorwerk is even belangrijk als het schrijven zelf, misschien zelfs belangrijker, want alleen wat grondig is kan werkelijk onderhoudend zijn.

Volgens Mann was schrijven geen kwestie van uitvinden, maar van vinden. Zo nam hij op zijn reis door Egypte al zijn indrukken mee om er later over te schrijven en er iets nieuws uit te creëren. Thomas Mann als groot bewonderaar van Wagner vergelijkt zichzelf ook impliciet met hem (Böhler 2013: 158):

Maar voor de scheppende geest zijn nood en tegenslag geen beletsel. Misschien zijn het zelfs noodzakelijke voorwaarden. Volharding is niet aangeboren, het genie laat het toestromen en wie een opdracht heeft in het leven is niet kapot te krijgen.

Kortom, Thomas Mann is een man met veel zorgen en vooral een schrijver met veel zorgen: hoe moet hij zichzelf en hoe moet zijn werk zich verhouden tot de buitenwereld, tot de politiek?

## 2.2. Gustav Aschenbach in Thomas Manns *De dood in Venetië*

Thomas Mann werd geboren in 1875 in Lübeck, Duitsland en stierf in 1955 in Zürich, Zwitserland. In 1929 ontving hij de Nobelprijs voor de Literatuur, voornamelijk voor zijn eerste roman *Buddenbrooks* uit 1901. In 1933 voelt Mann zich genoodzaakt in Zwitserland te gaan wonen en zijn huis en bezittingen in München achter te laten. Van 1938 tot in 1952 woonde hij in de Verenigde Staten.

*De dood in Venetië* is voor het eerst verschenen in 1911. Het verhaal is verdeeld in vijf hoofdstukken, enkel aangeduid met cijfers, en beslaat nog geen honderd pagina's. Het bevat geen hoofdstuktitels en het draagt geen motto. Het verhaal gaat over Gustav Aschenbach 'of Von Aschenbach, zoals zijn naam sinds zijn vijftigste verjaardag officieel luidde' (Mann 2013: 55), een schrijver woonachtig in München. Tijdens een middagwandeling valt hem het idee in op reis te gaan. Hij is op zoek naar iets dat hij nog niet kent, wat buiten het gewone valt. Hij vertrekt naar het toen Oostenrijkse Pola (in 1947 wordt de naam veranderd in Pula, en sinds 1991 is het onderdeel van Kroatië). Anderhalve week later besluit hij naar Venetië te gaan, omdat Pola toch niet de plek blijkt te zijn waar hij naar op zoek is. Door het slechte weer denkt hij er al snel aan ook Venetië weer te laat verlaten. Dan ontwaart Aschenbach echter een Poolse jongeling door wie hij gefascineerd raakt en is hij bang dat hij hem en de stad nooit meer zal zien als hij nu weggaat. Hij besluit te blijven, ondanks het aanhoudende ongezonde weer. Nadat hij dit besluit genomen heeft, lijkt het weer hem al gelijk weer beter gezind te zijn: 'De zee had een bleekgroene tint aangenomen, de lucht leek dunner en zuiverder, het strand met zijn huisjes en boten kleuriger, ofschoon de hemel nog grijs was.' (Mann: 2013: 98)). Aschenbachs waarnemingen zijn gekleurd door zijn stemmingen: de lucht *leek* dunner en zuiverder, terwijl de lucht eigenlijk nog steeds grijs was. Zijn vakantiedagen brengt hij door zonder er aan te denken ooit weer naar huis te moeten, en van werken komt ook niet veel terecht (Mann 2013: 107):

[...] en zoals hij iedere verkwikking die slaap, voedsel of natuur hem schonken, gewend was geweest dadelijk in het werk te steken, zo liet hij nu alles wat zon, nietsdoen en zeelucht hem aan dagelijkse sterking deden toekomen, hooghartig en kwistig opgaan in roes en gemoedsbeweging.

Zijn liefde voor de jongen Tazio ontwikkelt zich verder en gaat zelfs zo ver dat Aschenbach de jongen overal volgt waar hij gaat. In de vierde week van Aschenbachs verblijf realiseert hij zich dat er iets vreemds aan de hand is: er lijken minder mensen in het hotel te verblijven hoewel het hoogseizoen nadert en er waart een vreemde geur door de stad, de geur van een desinfecterend middel, zogenaamd een ‘preventieve maatregel’ (Mann 2013: 112) volgens een Venetiaanse winkelier. Aschenbach besluit te achterhalen wat er aan de hand is. Hij leest in de kranten over sterfgevallen en een epidemie, maar er wordt geen duidelijkheid gegeven. Het blijkt een cholera-epidemie te zijn. Uit angst om de inkomsten uit de ‘veelsoortige vreemdelingenindustrie’ (Mann 2013: 126), oftewel het toerisme, te verliezen wordt dit door de autoriteiten stilgehouden. Aschenbach wordt geadviseerd te vertrekken voordat er een algeheel reisverbod zou worden uitgevaardigd. Hij besluit niets te zeggen en niet te vertrekken, want ‘de gedachte aan een teruggaan, aan bezonnenheid, nuchterheid, inspanningen en meesterschap riep een zo grote weerzin bij hem op dat op zijn gezicht een trek van fysieke onpasselijkheid verscheen’ (Mann 2013: 128). Enige dagen later begint Aschenbach zich onwel te voelen en krijgt te horen dat Tazio en zijn familie die middag zullen vertrekken. Hij neemt plaats in zijn ligstoel bij zijn strandhuisje en terwijl hij nog één keer naar Tazio kijkt, overlijdt hij.

In *De dood in Venetië* is er sprake van een extradiëgetische vertelinstantie. De focalisatie van de vertelling gebeurt via Gustav Aschenbach of extern. Aschenbach krijgt een Poolse jongen in het oog die volgens hem ‘Adzio’ genoemd wordt. Zo wordt hij in het verhaal ook genoemd door de verteller, totdat Aschenbach vermoedt dat hij eigenlijk ‘Tazio’ heet, en zo zal hij vervolgens ook genoemd blijven worden, terwijl een alwetende verteller wel weet hoe de jongen werkelijk heet. De verteller is echter wel duidelijk aanwezig. Er wordt namelijk veel extern gefocaliseerd, met name in het tweede hoofdstuk waarin Gustav Aschenbach van een geschiedenis wordt voorzien. In de rest van het verhaal blijft de verteller ook in beeld. Het volgende citaat is afkomstig uit het eerste hoofdstuk en volgt op een passage waarin Aschenbach tot het idee komt om op reis te gaan (Mann 2013: 60):

Zo gingen zijn gedachten, terwijl over de Ungererstrasse het geraas van de elektrische tram naderde, en toen hij instapte besloot hij de avond te wijden aan het bestuderen van kaart en spoorboekje.

Voorafgaand hieraan worden zijn gedachten nauwkeurig gedurende een aantal pagina's uiteengezet, maar daar worden ze niet expliciet als gedachten benoemd zoals uiteindelijk hier wel gebeurt. De verteller maakt veelvuldig gebruik van de vrije indirecte rede om Aschenbachs gedachten weer te geven (Mann 2013: 82):

Was hij niet gezond? Want de huid van zijn gezicht stak wit als ivoor af tegen het goudachtige donker van de lokken die het omlijstten. Of was het eenvoudigweg een vertroeteld lievelingskind, door partijdige en grillige liefde gedragen? Aschenbach was geneigd dit laatste te geloven. Bijna iedere kunstenaarsnatuur is een weelderige en verraderlijke neiging aangeboren om onrecht dat schoonheid voortbrengt te aanvaarden en om aristocratische bevoorrechting instemming en hulde te betuigen.

In de tweede helft van bovenstaand citaat wordt er weer extern gefocaliseerd en neemt de verteller afstand van het personage door een soort algemeenheid over de kunstenaarsnatuur te verkondigen. Soms worden Aschenbachs gedachten ook als zodanig neergezet, door middel van de indirecte rede (Mann 2013: 83-84):

Moe en nochtans geestelijk in beweging, hield hij zich tijdens de langdurige maaltijd bezig met abstracte, ja, transcendente zaken, peinsde over de geheimzinnige verbinding die het wetmatige met het individuele zou moeten aangaan om menselijke schoonheid te doen ontstaan, kwam vandaar op algemene problemen met betrekking tot de vorm en de kunst en vond op het laatst dat zijn gedachten en invallen op bepaalde schijnbaar gelukkige influisteringen in dromen geleken, die later bij nuchtere beschouwing zonder kraak of smaak en totaal onbruikbaar blijken te zijn.

De waarneming verschuift constant tussen externe focalisatie en focalisatie via het hoofdpersonage. De lezer kijkt zowel vanuit als naar Gustav Aschenbach (Mann 2013: 98):

Hij zat heel stil, geheel onopgemerkt op zijn hoge plaats en keek in zichzelf. Zijn gezicht was tot leven gekomen, zijn wenkbrauwen gingen omhoog, een oplettend, nieuwsgierig en geestrijk glimlachje spande zijn mond. Toen hief hij het hoofd op en beschreef met zijn beide slap over de leuning van zijn fauteuil afhangende armen een langzaam draaiende en opheffende beweging, zijn handpalmen naar voren gekeerd,

alsof hij er een openen en uitbreiden van zijn armen mee aanduidde. Het was een gebaar van bereidwillig welkom heten, van gelaten aanvaarden.

Hiermee wordt er naast nabijheid, dankzij de vrije indirecte rede en interne focalisatie, ook afstand tot het personage gecreëerd. Deze afstand wordt nog eens benadrukt door het gebruik van vooral de onvoltooid verleden tijd. Dit wordt ook wel *episch praeteritum* of *fictionalis* genoemd. Het episch praeteritum is een onderscheidende eigenschap van fictie in tegenstelling tot non-fictie: het gaat niet zozeer om een tijd in de realiteit aan te geven, of de situaties en gebeurtenissen als verleden te rapporteren, maar meer om de situaties en gebeurtenissen als fictief aan te wijzen. Gebeurtenissen in fictie zijn namelijk tijdloos met betrekking tot de realiteit, het gaat hier om een narratief besef van tijd. Hierdoor zijn sommige van deze uitspraken grammaticaal onmogelijk of niet mogelijk in de realiteit. Zoals ‘morgen was het Kerstmis’ (grammaticaal onmogelijk) en ‘hij zag haar, en nu voelde hij zich slecht’ (onmogelijk in realiteit) (Prince 2003: 26).

Een andere manier om de afstand tot het personage te creëren is de manier waarop de verteller over het hoofdpersonage spreekt. De verteller noemt het hoofdpersonage namelijk bij verschillende benamingen die afstandelijk en onpersoonlijk overkomen. Over het algemeen wordt hij bij zijn achternaam Aschenbach genoemd, maar verder ook de schrijver, de eenzame, de man die op de tram wachtte, de verdwaasde, de ouder wordende man, de verliefde, de grijscharige, de onverzettelijke, de vreemdeling, de geplaagde, de ander, de koortsige, de veertigjarige, de reislustige, de reiziger, de rustende man, de gekwelde, de ouderwordende, de verdwaalde, de door de liefde beheerste, de ouder wordende kunstenaar, de eenzaam wakende man, de vervoerde, de oudste, de avonturierende, de verwarde, de kunstenaar, de geënthousiasmeerde, de gast en de beschouwer. Deze wijze van aanduiden wordt ook wel *epipethon ornans* genoemd en werd veelvuldig door Homerus gebruikt. Een epipethon is een ‘aanduiding voor een versierend of karakteriserend adjectief dat bij een substantief (of een eigennaam) wordt gevoegd’ (Bork et al. 2012). Een epipethon ornans is puur versierend en niet zoals een epipethon necessarium noodzakelijk voor identificatie van de bedoelde persoon. Niet alleen Aschenbach wordt zo aangeduid, ook Tadzio (de schone, de langslaper, de ontbeerde, de begeerde) en zelfs een keer de hotelmanager (de gewiekste) ontkomen er niet aan. De verschillende aanduidingen voor het hoofdpersonage zijn vaak vooral



omschrijvend bedoeld, maar ze werken ook dramatiserend. Vooral aanduidingen als de geplaagde, de door de liefde beheerste en de vervoerde. Zij laten zien hoe erg Aschenbach op gaat in zijn liefde voor Tadzio.

Het gebruik van de *epitethon ornans* tegelijkertijd met de vrije indirecte rede werkt hier ironiserend. Aschenbach wordt aangeduid met de vaak door Homerus gebruikte *epitethon ornans* terwijl Aschenbachs gedachten ook vaak mythologische vormen aannemen. Dit gebeurt onder andere wanneer Tadzio naar hem glimlacht (Mann 2013: 110-111):

Het was het glimlachen van Narcissus die zich over het spiegelende water buigt, het diepe, betoverende, gefascineerde glimlachen, waarmee hij de armen uitstrekt naar de weerkaatsing van zijn eigen schoonheid.

Het is alsof de verteller de spot met hem drijft en creëert hiermee een afstand tot het personage.

In *De dood in Venetië* wordt Gustav Aschenbach neergezet als een man die vooral kunstenaar, auteur, is. Iemand die gedefinieerd wordt door hard werken, zelfdiscipline, offers, volhardende wil en taaiheid:

Veeleisendheid had reeds voor de jongeling het wezen en de diepste natuur van zijn talent uitgemaakt, en om harentwil had hij zijn gevoel aan banden gelegd en bekoeld, want hij wist dat dit geneigd is met een luchtige vaagheid en een halve volmaaktheid genoeg te nemen. (Mann 2013: 60)

Voor Aschenbach is de kunst een boek te laten slagen gelegen in een overeenstemming tussen ‘het persoonlijke lot van de schepper’ (Mann 2013: 63) en ‘het algemene lot van het geslacht dat tegelijk met hem leeft’ (Mann 2013: 64). Aschenbach was hier echter niet voor geboren, maar voelde zich erdoor geroepen wat resulteerde in een strenge werkethiek en veeleisendheid. Pas wanneer hij op een bepaald niveau zou zitten met zijn werk zou hij naar buiten verhuizen (Mann 2013: 59). Schrijven was voor hem geen hobby, geen pleziertje, het was serieus werk, en tevens werk van groot belang:

Ook hij had gediend, ook hij was soldaat en krijgsman geweest gelijk menigeen van hen, - want de kunst was een oorlog, een afmattend gevecht, waarvoor men tegenwoordig niet lang geschikt was. Een leven van zelfoverwinning en van 'desondanks', een hard, volhardend en sober leven, dat hij als een zinnebeeld voor een stille en in de tijd passende heroïek gestalte had gegeven, - wel degelijk kon hij het mannelijk, kon hij het dapper noemen, [...]. (Mann 2013: 116-117)

Net voor het begin van de zomer zit Aschenbach echter vast met zijn werk. Hij besluit op reis te gaan in de hoop dat hij daardoor de zomer productiever door zou komen: 'En zo was dan een onderbreking nodig, een beetje geïmproviseerd leven, dagdieverij' (Mann 2013: 60), maar nadat hij in Venetië Tadzio heeft ontdekt lijkt deze motivatie te verdwijnen (Mann 2013: 128): 'Wat was kunst, deugd hem nog waard tegenover de voordelen die de chaos bood? Hij zweeg en bleef'. Maar voor Aschenbach zover komt, levert hij een strijd met zijn eigen geweten (Mann: 2013: 117): 'Zo'n loop namen de gedachten van de verdwaasde, zo zocht hij zich een houvast te verschaffen, zijn waardigheid te bewaren.' Aschenbach hecht ook nogal wat waarde aan zijn voorkomen (Mann 2013: 106):

Hij was in verwarring, hij vreesde dat de een of ander, al was het de strandwacht maar, van zijn snelle lopen, zijn nederlaag getuige kon zijn geweest, hij vreesde zeer om belachelijk te zijn.

In het tweede hoofdstuk wordt daar al op gezinspeeld (Mann 2013: 61-61):

Omdat zijn hele wezen op roem was ingesteld toonde hij zich, zo niet vroegrijp in eigenlijke zin, dan toch, dankzij de beslistheid en persoonlijke pregnantie van zijn toon, vroeg rijp en geschikt voor het openbare leven.

Gustav Aschenbach lijkt onaanraakbaar te zijn door zijn doorzettingsvermogen, discipline, en dergelijke, maar het niet kunnen werken leidt uiteindelijk tot zijn ondergang. Leven staat voor hem gelijk aan werken.

### 3.1. Franz Kafka in Michael Kumpfmüllers *De heerlijkheid van het leven*

Michael Kumpfmüller werd geboren in 1961 in München en studeerde geschiedenis en Duitse literatuur aan de universiteit van Tübingen. Hij werkte als journalist en debuteerde in 2000 met zijn roman *Hampels Fluchten*. In 2011 verscheen zijn vierde roman, *Die Herrlichkeit des Lebens*, die in 2013 in het Nederlands vertaald werd, door Hans Driessen en Marion Hardoar, onder de titel *De heerlijkheid van het leven*. Op de omslag staat naast de titel en de naam van de auteur ook de volgende vermelding: ‘De laatste liefde van Kafka’. De roman is verdeeld in drie delen getiteld: ‘komen’, ‘blijven’ en ‘gaan’. Alle delen bestaan uit twaalf hoofdstukken. De roman bevat aan het eind een aantekening en dankbetuiging, waarin Kumpfmüller onder andere aangeeft dat de briefwisseling tussen Franz Kafka en Dora Diamant niet bewaard is gebleven. Het motto dat Kumpfmüller aan het boek heeft meegegeven is een fragment uit Franz Kafka’s dagboek en is tevens de bron voor de titel van het boek:

‘Het is heel goed denkbaar dat de heerlijkheid van het leven in al haar rijkdom rondom iedereen en altijd klaarligt, maar versluiert, in de diepte, onzichtbaar, heel ver weg. Maar ze ligt daar, niet vijandig, niet onwillig, niet doof. Als je haar met de juiste woorden roept, bij de juiste naam, dan komt ze. Dat is het wezen van de magie, die niet handelt, maar roept.’ Franz Kafka, *Tagebücher*, 1921.

De roman vertelt het verhaal van het laatste jaar van het leven van schrijver Franz Kafka. In de zomer van 1923 ontmoet hij in een vakantieoord in Murtitz, waar hij naartoe is gegaan in verband met zijn slechte gezondheid, Dora Diamant. Ze worden verliefd, maar worden weer van elkaar gescheiden als Franz naar zijn ouders vertrekt en vervolgens in Schelesen zal verblijven om op krachten te komen. In het tweede deel ('Blijven') is Franz naar Berlijn verhuisd en zal Dora bij hem intrekken. Franz wordt echter steeds zieker en de economische situatie in Berlijn is niet al te best (o.a. hyperinflatie), daarnaast moeten ze ook nog eens hun appartement verlaten en is de nieuwe woning praktisch onbetaalbaar. Aan het einde van dit tweede deel staat Franz op het punt naar zijn ouders in Praag te gaan en daarna door te reizen naar een sanatorium in Davos zodra daar plek voor hem is. Dora kan niet direct met hem mee. Wanneer hij in het sanatorium is, zal ze hem achterna reizen. Franz' conditie blijkt

echter te slecht te zijn voor Davos. In plaats daarvan gaat hij naar een sanatorium in de buurt van Wenen, waar ze helaas niets kunnen doen aan de zwelling van zijn strottenhoofd. Hij verhuist naar een sanatorium in Kierling en hier lijkt Franz wat op te leven. Hij vraagt Dora ten huwelijk, maar de dokter vertelt Dora dat Franz nog maar drie maanden te leven heeft en Dora's vader geeft geen toestemming voor het huwelijk. Eten gaat al een tijd moeizaam, maar op een gegeven moment wordt ook drinken een probleem voor Franz. In het sanatorium in Kierling sterft Franz. Hij wordt in Praag begraven en pas dan ontmoet Dora zijn ouders. Dora twijfelt over wat ze nu moet doen: 'Moet ze terug naar Berlijn gaan? Ze zou niet weten waar ze anders heen moet, ook al herinnert alles haar daar aan Franz. Maar kan er een plek zijn waar ze zonder Franz is?' (Kumpfmüller 2013: 237). Op weg naar Berlijn leest ze het werk van Franz.

De roman van Michael Kumpfmüller is geschreven in de derde persoon, voornamelijk in de tegenwoordige tijd behalve wanneer er herinneringen worden opgehaald. Ook in dit boek is er sprake van een extradiëgetische vertelinstantie, een vertelinstantie die boven de ruimte van het vertelde staat en niet zelf wordt verteld door weer een instantie daarboven. Het eerste hoofdstuk is geschreven via de waarneming van Franz, het tweede hoofdstuk echter via de waarneming van Dora. Dit gaat het gehele boek zo door: de focalisatie vindt om en om plaats via Franz en Dora gescheiden van elkaar door de verdeling in hoofdstukken. Zo wordt de lezer het ene hoofdstuk meegenomen met Franz' beleving (Kumpfmüller 2013: 225-226):

Hij ziet haar mond, hals en schouders, onder de jurk haar vlees, de plekken die hij honderd jaar geleden heeft aangeraakt en nog altijd zou kunnen aanraken.

En het volgende met Dora's (Kumpfmüller 2013: 81-82):

Ze draait zich naar links, naar de uitgang, en dan ontdekt ze hem pas, behoorlijk ver weg, op het eerste gezicht nog magerder, niet helemaal vreemd. Ze zwaait, en nu zwaait hij terug, glimlacht, blijft even staan, loopt haar een paar passen tegemoet. Blijft hij echt even staan? Nee, dat is pas later en toch bijna op hetzelfde ogenblik, als ze voor hem staat en niet weet hoe ze hem moet begroeten, hem niet echt aanraakt, alleen even zijn schouder met haar hoofd.

Hierdoor wordt de lezer ook de aannames en de gedachten gewaar die respectievelijk Dora en Franz over elkaar hebben:

Franz maakt een enigszins ontgoochelde indruk, vooral omdat hij zelf zoals altijd de teleurstelling is, onlangs hebben de twee mannen die de piano ophaalden hem dat opnieuw duidelijk gemaakt. (Kumpfmüller 2013: 99)

Kennelijk hebben hij en Dora al met elkaar gepraat (Kumpfmüller 2013: 199)

De contradicties die zich in het verhaal voordoen, kunnen ook verklaard worden door het verschuiven van de focalisatie. Deze tasten dus niet de betrouwbaarheid van de verteller aan. Franz zegt bijvoorbeeld dat hij nooit echt over geld heeft nagedacht (Kumpfmüller 2013: 139), terwijl Dora later zegt dat hij zich zoals altijd zorgen maakt over geld (Kumpfmüller 2013: 182). Er wordt meer intern dan extern gefocaliseerd in deze roman.

Nergens in het boek worden er voor de directe rede aanhalingstekens gebruikt. De directe rede komt wel degelijk voor, maar is door het weglaten van de aanhalingstekens minder nadrukkelijk aanwezig. Op deze manier onderbreekt het gebruik van de directe rede de verhaallijn minder. Door het ontbreken van de aanhalingstekens lopen de directe, indirecte en vrije indirecte rede vloeiend in elkaar over en is het soms moeilijk aan te wijzen waar de verteller zich precies bevindt. De gesprekken die plaatsvinden lijken op deze manier te worden weergegeven zoals Franz ofwel Dora ze zelf ervaart, alsof zij er zelf verslag van doen, hoe zij het zich herinneren (Kumpfmüller 2013: 73):

Hij is een ongelukkig man, heeft hij op de pier gezegd. Ze herinnert zich nog precies dat dat haar verbaasde, omdat hij toch gelukkig was, vanaf het eerste moment dat ik je in de keuken zag.

Binnen dit korte citaat gebeurt al vrij veel. De directe ('vanaf het eerste moment dat ik je in de keuken zag'), de indirecte ('hij is een ongelukkige man') en de vrije indirecte rede ('omdat hij toch gelukkig was') lijken hier alle drie aan bod te komen. Andere opmerkelijke overgangen zijn bijvoorbeeld deze, van de indirecte rede naar de directe rede binnen een zin:

Toch lijkt hij iets te merken, want hij vraagt of er iets nieuws is, iets wat ik moet weten, waarop ze het probeert met halve waarheden. (Kumpfmüller 2013: 219)

Haar mond herinnert hij zich, haar blik, in de verte haar stem als ze zegt dat ze bijna gek is geworden, het heeft me bijna de das om gedaan, en bovendien weet ik niet eens waar dat verdomde Schelesen precies ligt. (Kumpfmüller 2013: 77)

Ook andersom komt voor, van directe rede naar indirecte rede binnen een zin (Kumpfmüller 2013: 33):

Ze bedoelt de kamerkwestie, maar misschien nog iets anders, de doctor zegt: Ja, schrijf alsjeblieft, en waaraan hij het te denken heeft dat hij haar is tegengekomen, dat zou hij graag willen weten.

De overgang van vrije indirecte rede naar directe rede is er ook één die niet zelden voorkomt (Kumpfmüller 2013: 36):

Waarvoor is hij dan zo bang? Voor mij? Ben je bang voor mij? Dat ik je zal storen? Als ik je stoort, zegt ze ga ik weg tot je me een teken geeft dat ik weer mag komen.

Door het veelvuldig schakelen tussen deze verschillende modes is het soms niet helemaal duidelijk of er nu sprake is van de indirecte rede of de vrije indirecte rede, zoals in het voorbeeld hieronder waar de directe rede (voorafgegaan door de indirecte rede) lijkt over te gaan in ofwel de vrije indirecte of de indirecte rede. Omdat dit in een hoofdstuk voorkomt waarin de waarneming voornamelijk via Franz plaatsvindt, kan er vanuit worden gegaan dat het hier gaat om de indirecte rede (Kumpfmüller 2013: 43):

Ze schudt haar hoofd, zegt een poosje niets, dan: ze had niet gedacht dat het zo zwaar zou zijn. Maar daarom is ze niet hier. Ik bleef almaar denken, zo kun je niet vertrekken. Kun je dat? Nee, zegt hij. Misschien had hij dat gekund, maar nu niet meer.

De manier waarop de gebeurtenissen worden weergegeven, de overgangen van directe naar indirecte en vrije indirecte rede, draagt bij aan het idee dat Franz en Dora zelf verslag lijken te doen van hun ervaringen. Ook het snelle wisselen van onderwerp is daar verantwoordelijk voor (Kumpfmüller 2013: 195):

Een keer praat ze langer met de barones, die doorgaat voor een hopeloos geval, maar niet voor dr. Hoffmann, die haar aanmoedigt zo veel mogelijk te eten. Ze propt het eten letterlijk naar binnen; is er komkommersalade, dan neemt ze vier porties in plaats van een, en ze hoopt zo de ziekte te overwinnen. Dat vertelt ze allemaal lachend, en ook dat ze verloofd is met een jurist, die binnenkort met haar wil trouwen. Franz heeft nog steeds koorts, vooral 's avonds, hij is gedeprimeerd, omdat hij niet naar buiten kan. Maar hij heeft eetlust, hij is altijd erg dankbaar als ze komt, voor het werk dat ze voor hem verzet. Herinner je je nog dat vegetarische restaurant in de Friedrichstraße?

Hierdoor lijkt het soms alsof je als lezer iets mist, iets dat lijkt op een voor een buitenstaander moeilijk te volgen gedachtestroom. Dit wordt versterkt door de lange zinnen die vooral bestaan uit korte bijzinnen. De manier waarop het bewustzijn in deze roman wordt weergegeven heeft erg veel weg van wat ook wel *stream of consciousness* wordt genoemd.

Niet alleen de verschillende manieren van bewustzijnsweergave lopen vloeiend in elkaar over, soms lijken Dora en Franz ook in elkaar over te lopen. Dora's leven lijkt in deze roman alleen nog maar te bestaan uit Franz, en zijn ziekte:

Ook zichzelf kan ze zich nauwelijks herinneren, alsof de doctor haar vroegere leven heeft uitgewist. (Kumpfmüller 2013: 48)

Gisteravond heeft ze eindelijk aan Judith geschreven, wat haar niet makkelijk viel, want ze weet niets te vertellen over haar huidige leven, dat gewoon aan haar voorbijtrekt in de uren dat ze niet bij hem is, in haar nieuwe kamer, die niet meer is dan een of andere kamer, een provisorisch omhulsel dat je bij de eerste gelegenheid zult verlaten. (Kumpfmüller 2013: 193)

De gebruikte narratieve technieken weerspiegelen de inhoud van het verhaal: zowel de verschillende manieren van bewustzijnsweergave als de levens van de personages raken in elkaar verstrengeld.

Michael Kumpfmüller portretteert in *De heerlijkheid van het leven* de schrijver Franz Kafka, maar zet hem niet alleen neer als schrijver. Opvallend in dit boek is dat Franz eigenlijk niet Franz, of de auteur of schrijver, maar voornamelijk ‘de doctor’ wordt genoemd. Pas op bladzijde 82 komt de naam Franz voor het eerst voor. In de hoofdstukken waarbij de focalisatie via Franz zelf gaat, wordt hij zelden Franz genoemd (in totaal vier keer) en eigenlijk alleen wanneer iemand anders hem zo noemt (Kumpfmüller 2013: 164): ‘Max wil eindelijk gaan, het is laat, zegt hij, Franz moet nodig naar bed.’ Het is niet zo dat Franz’ auteurschap niet ter sprake komt, maar:

Schrijven is nooit zijn beroep geweest. Hij zat in dat instituut, iets met verzekeringen, nu is hij met vervroegd pensioen, er zijn een paar boeken die ze niet kent en die ze voor haar liefde niet nodig heeft. Als ze naar Palestina zouden gaan, zegt hij, zou dat zijn schrijven niet helpen, hij zou iets moeten leren, een of ander handwerk, iets waar de mensen echt profijt van hebben. (Kumpfmüller 2013: 98-99)

Franz lijkt niet anders te kunnen dan schrijven (‘Hij schrijft nu elke nacht tot vroeg in de ochtend’ (Kumpfmüller 2013: 112)), hij schrijft liever dan dat hij slaapt, maar hij heeft zeker ook zijn twijfels over het nut van het auteur zijn, zoals ook al duidelijk werd uit bovenstaand citaat (Kumpfmüller 2013: 118): ‘Moet je over de wereld schrijven of hem veranderen?’

Het schrijven gaat hem steeds moeilijker af, maar op het einde van zijn leven lijkt de suggestie van werken (het corrigeren van de drukproeven) hem wel te doen opleven en hem nuttig te laten voelen. Hij werkt in deze roman aan een aantal verhalen die op het punt staan gepubliceerd te worden in de verhalenbundel *Ein Hungerkünstler*. Voor Franz lijkt het schrijven een noodzakelijk kwaad (Kumpfmüller 2013: 57): ‘Een bed zou hij moeten hebben, een tafel om te schrijven. Verder heeft hij niets nodig.’ Het schrijven brengt veel frustraties met zich mee (Kumpfmüller 2013: 149):



Niet voor het eerst vraagt hij zich af wat er zal bekliven. Hij heeft drie verprutste romans geschreven, enkele tientallen verhalen, daarnaast heeft hij zijn hele leven brieven geschreven, voornamelijk aan vrouwen die niet in zijn buurt waren, brieven en nog eens brieven, waarin alleen stond waarom hij niet bij hen was en niet met hen samenwoonde.

Hij is niet tevreden over zichzelf of over zijn werk. Op een gegeven moment besluit hij zelfs Dora een groot deel te laten verbranden (Kumpfmüller 2013: 152). Nu hij ziek is en het schrijven moeizaam gaat, verwijt hij zichzelf nog meer (Kumpfmüller 2013: 145):

Hij verwijt zichzelf dat hij te weinig moeite heeft gedaan, al die lange uren in bed. [...] Zijn halve leven heeft hij verlummeld. Waarom heeft hij daar nooit bij stilgestaan? Als een kind, zegt hij, maar kinderen trekken de wereld in, ze verlaten het bed, terwijl het bij mij precies omgekeerd is: in plaats van de wereld in te trekken, kruip ik steeds vaker weg onder een of andere deken.

Over zijn ziekte maakt Franz zichzelf nog wel meer verwijten en ook over het feit dat hij Dora daarin heeft meegesleept (Kumpfmüller 2013: 201), hij ziet zichzelf als een last. Hij lijkt gewend te zijn aan het niet voldoen aan de verwachtingen van zijn familie. Wanneer hij onderweg is naar hen zinkt de moed hem in zijn schoenen: ‘ze zullen hem niet met rust laten, maar langzaam het hoofd schudden als hij tegen de middag nog niet is opgestaan, alsof hij nooit echt heeft begrepen hoe je hoort te leven’ (Kumpfmüller 2013: 47). Toch doet Franz vaak zijn best alles op de juiste manier te doen, maar zijn angst om te falen is groot: ‘Hij mort, heeft het gevoel dat hij alles verkeerd doet, maar er is geen goed of fout, je hoeft alleen maar de gebeden op te zeggen’ (Kumpfmüller 2013: 123).

De vader van Franz is in dit boek niet direct zelf aanwezig, maar Franz denkt wel vaak aan hem (Kumpfmüller 2013: 225):

Zou zijn vader tevreden met hem zijn als stervende? Hij zou hem prijzen, denkt hij, eventueel ontevreden zijn over zijn tempo, want zijn vader is een prikkelbare man, vooral met de dokter verloor hij altijd al snel zijn geduld, niet zelden terecht. [...] Duurt het zo lang? Je neemt de tijd, zoals we van je gewend zijn, maar dat is niet

goed, de mensen wachten, hoe lang wil je de mensen in 's hemelsnaam nog laten wachten.

Voor zowel hem als zijn zus lijkt het moeilijk te zijn geweest los te komen van hun ouders en vooral hun vader. Franz vindt het ook moeilijk om zijn vader te vertellen dat hij iemand heeft ontmoet: 'uitgerekend uit het door zijn vader zo verachte oosten' (Kumpfmüller 2013: 32). Ook wanneer Dora zowat bij hem inwoont in Berlijn heeft hij zijn ouders dat niet verteld. Franz lijkt erg gevoelig te zijn voor de kritiek van zijn vader ('hoe zijn vader destijds, jaren geleden, reageerde op het verhaal over de kever, dat verschrikkelijke insect of wat het ook geweest moge zijn' (Kumpfmüller 2013: 212)). Toch lijkt het dat hij een beetje los aan komen is van hem (Kumpfmüller 2013: 117):

Het is waarschijnlijk voor het eerst dat ze niet over hun vader hebben gesproken, ja, ze hebben geen woord over hem gezegd, vier uur lang niet, omdat ze nu allebei op hun manier een eigen leven leiden, zijn zus met Josef en de meisjes, en hijzelf met Dora hier in hun woning in Steglitz.

De brieven die hij naar zijn ouders stuurt, zijn eigenlijk vooral gericht aan zijn moeder. Pas wanneer hij in het sanatorium in Kierling is richt hij zich in zijn brief rechtstreeks tot zijn vader. Wanneer Franz is overleden laat zijn vader weten dat het besluit over de begrafenis van Franz bij Dora ligt. Dora merkt op dat ook zijn vader Franz mist.

Michael Kumpfmüller portretteert Franz Kafka als iemand die niet goed weet hoe hij moet leven, die constant het idee heeft dat hij niet weet hoe het eigenlijk hoort, maar tegelijkertijd een enorm sterke drang en wilskracht heeft om te schrijven.

### 3.2. De hongerkunstenaar in Franz Kafka's *Een hongerkunstenaar*

Franz Kafka werd geboren op 3 juli 1883 in Praag, in een Duitstalige joodse familie. Op 3 juni 1924 overlijdt hij aan tuberculose in een sanatorium in Kierling, nabij Wenen. Kafka is nooit getrouwd geweest. Hij was opgeleid als advocaat en werkte bij verschillende verzekeringsmaatschappijen. In zijn vrije tijd schreef hij verhalen. Veel van zijn literair werk werd pas na zijn dood gepubliceerd.

In 1922 werd het verhaal *Ein Hungerkünstler* voor het eerst gepubliceerd, in het Duitse literaire blad *Die neue Rundschau*. Het verhaal is een ruime tien pagina's lang. *Een hongerkunstenaar* vertelt het verhaal van het in achtving gedaalde genre van de hongerkunstenaar. In een aantal decennia tijd is de belangstelling voor de hongerkunstenaar flink afgenomen. Voorheen kwamen toeschouwers hem iedere dag bezoeken. De hongerkunstenaar werd constant door wisselende bewakers in de gaten gehouden, om er zo zeker van te zijn dat hij niets at in zijn vastenperiodes. Niemand was echter de gehele periode ononderbroken bij hem, dus enkel de hongerkunstenaar zelf was er honderd procent zeker van dat hij niets had gegeten. De maximale termijn voor het vasten was veertig dagen, niet omdat de hongerkunstenaar niet langer zou kunnen vasten maar omdat de ervaring leerde dat na veertig dagen de belangstelling van het publiek flink afnam. De hongerkunstenaar werd dan, erg tegen zijn eigen zin in, uit zijn kooi gehaald en werd gedwongen iets te eten. 'Zo leefde hij met regelmatige kleine rustpauzes vele jaren achtereen' (Kafka 1982: 175), maar op een dag zag hij zich genoodzaakt zich aan te sluiten bij een circus, omdat er voor solovoorstellingen geen gegadigden meer te vinden waren. Hier werd hij in zijn kooi bij de stallen van de dieren geplaatst, op een plek waar de bezoekers in de pauzes langskwamen om de dieren te bekijken. De hongerkunstenaar hongerde langer dan hij ooit gedaan had, maar hij werd vergeten. Tot op een dag de opziener de kooi opmerkte en zich afvroeg waarom er niets met deze lege kooi werd gedaan. De kooi bleek niet leeg en men herinnerde zich de hongerkunstenaar weer. Nadat hij was gestorven, werd er in de kooi een jonge panter gezet.

In de titel wordt gebruik gemaakt van het onbepaald lidwoord 'een', wat suggereert dat er meer hongerkunstenaars zijn, terwijl in het verhaal gebruikt wordt gemaakt van het bepaald lidwoord 'de', het gaat hier specifiek om één bepaalde hongerkunstenaar, met uitzondering van twee keer:

Een groot circus met zijn onmetelijke aantallen elkaar steeds weer compenserende en aanvullende mensen en dieren en toestellen kan te allen tijde iedereen gebruiken, ook een hongerkunstenaar, [...]. (Kafka 1982: 177)

Men raakte gewend aan de bizarrerie om in deze moderne tijd aandacht voor een hongerkunstenaar te willen opeisen, en met deze gewenning was zijn vonnis geveld. (Kafka 1982: 180)

Het verhaal van de hongerkunstenaar wordt verteld door een extradiëgetische vertelinstantie. Deze verteller is geen personage in het verhaal. De verteller zou wel een toeschouwer kunnen zijn geweest, en zelf de of een hongerkunstenaar hebben gezien, maar daar zijn in de tekst geen expliciete aanwijzingen voor te vinden. De waarneming vindt grotendeels extern plaats, in dit geval is er duidelijk sprake van een *narrator-focalizer*. De verteller laat hier bijvoorbeeld zijn eigen mening doorschemeren over het feit dat slagers als bewakers van de hongerkunstenaar optreden (Kafka 1982: 171):

Behalve de wisselende toeschouwers waren er ook permanente, door het publiek aangewezen oppassers, merkwaardigerwijs gewoonlijk slagers, die, altijd drie man tegelijk, tot taak hadden de hongerkunstenaar dag en nacht te observeren, [...].

De focalisatie gebeurt echter ook intern, namelijk via de hongerkunstenaar zelf, onder andere hier (Kafka 1982: 179):

De eerste tijd had hij de pauzes van de voorstellingen nauwelijks kunnen afwachten; verrukt had hij de menigte naar zich toe zien stromen, tot hij er al vlug – ook het hardnekkigste, welhaast bewuste zelfbedrog hield tegen deze ervaringen geen stand – van overtuigd raakte dat het meestal, naar hun bedoelingen geoordeeld, telkens weer, zonder uitzondering, zuiver en alleen bezoekers voor de stallen waren. En dat gezicht vanuit de verte bleef ook altijd het mooist.

De tekst maakt ook duidelijk hoe anderen naar de hongerkunstenaar kijken, door hem bijvoorbeeld ‘deze beklagenswaardige martelaar’ en ‘het onderhavige wezen’ (Kafka 1982: 174) te noemen. De bewustzijnsweergave is over het algemeen niet direct. De directe rede wordt eigenlijk alleen op het einde van het verhaal gebruikt wanneer de

opziener de hongerkunstenaar naar lange tijd weer onder het stro ontdekt. Net nadat de hongerkunstenaar de opziener verteld heeft dat hij niet anders kan dan hongeren, en daarom niet bewonderd wilt worden, overlijdt de hongerkunstenaar. Eerder horen we de hongerkunstenaar niet spreken. Alleen indirect (Kafka 1982: 177):

[...] de hongerkunstenaar verzekerde dat hij, en dat was beslist ook geloofwaardig, even goed hongerde als vroeger, ja, hij beweerde zelfs dat hij, wanneer men hem zijn zin gaf, en dit beloofde men hem zonder meer, eigenlijk nu pas de wereld in gegronde verbazing zou brengen [...].

En in gedachten (Kafka 1982: 179):

Misschien, zo zei de hongerkunstenaar dan af en toe bij zichzelf, zou alles toch iets beter gaan als zijn standplaats niet zo vlak bij de stallen was.

De gedachten van de hongerkunstenaar worden over het algemeen vooral in de vrije indirecte rede weergegeven. Er komen uitroepen en vragen voor en er ontbreekt dan een werkwoord van spreken, terwijl het personage toch duidelijk aanwezig is.

Bijvoorbeeld wanneer hier zijn frustratie zichtbaar wordt (Kafka 1982: 176):

Wat het gevolg van het voortijdige einde van zijn hongeren was, werd hier als de oorzaak voorgesteld! Tegen dit onverstand, tegen deze wereld van onverstand te strijden was onmogelijk.

De hongerkunstenaar in dit verhaal krijgt geen naam, waardoor het idee van anonimiteit waarin de hongerkunstenaar gedoemd is uiteindelijk te sterven, waartoe waarschijnlijk iedere kunstenaar in dit genre is gedoemd, wordt versterkt. Het bezocht en bekeken worden door publiek was het 'levensdoel' (Kafka 1982: 179) van de hongerkunstenaar, zijn 'wensdroom' (Kafka 1982: 180) langer dan veertig dagen door te hongeren en tot het uiterste te gaan (Kafka 1982: 173):

Waarom na veertig dagen juist nu ophouden? Hij zou het nog lang, eindeloos lang hebben uitgehouden; waarom juist nu ophouden, nu hij optimaal, of zelfs nog niet eens optimaal aan het hongeren was? Waarom wilde men hem van de eer beroven verder te hongeren, niet alleen de grootste hongerkunstenaar aller tijden te worden,

die hij immers waarschijnlijk al was, maar ook zichzelf nog in een onbegrijpelijke mate te overtreffen, want zijn vermogen tot hongeren kende voor zijn gevoel geen grenzen.

Maar de hongerkunstenaar werd in zijn passie niet begrepen ('Probeer iemand maar eens de kunst van het hongeren te verklaren!' (Kafka 1982: 180)) en hij werd zelfs gewantrouwd (Kafka 1982: 172):

Niemand was immers in staat alle dagen en nachten onafgebroken als oppasser bij de hongerkunstenaar door te brengen, niemand kon dus door eigen aanschouwing weten of er werkelijk ononderbroken, onberispelijk gehongerd was; alleen de hongerkunstenaar zelf kon dat weten, en alleen hijzelf dus tegelijkertijd de door zijn hongeren volmaakte bevredigde toeschouwer zijn.

Hij zou nooit het juiste publiek vinden die zijn kunnen op waarde zou schatten. Ook over zichzelf was hij nooit tevreden (Kafka 1982: 172):

Hij was echter weer om een andere reden nooit bevredigd; misschien was hij helemaal niet door het hongeren zo erg vermagerd dat sommigen tot hun spijt van de demonstraties weg moesten blijven, omdat ze zijn aanblik niet verdroegen, maar was hij alleen maar zo vermagerd uit ontevredenheid met zichzelf.

Hij was een last en werd vergeten, niemand erkende de prestatie die hij leverde:

En zo bleef de hongerkunstenaar dan wel doorhongeren, zoals vroeger ooit zijn wensdroom was geweest, en het lukte hem moeiteloos, precies zoals hij destijds had voorspeld, maar niemand telde de dagen, niemand, zelfs niet de hongerkunstenaar zelf, wist hoe groot de prestatie al was, en het werd hem droef te moede. (Kafka 1982: 180)

Kortom, Franz Kafka zet de hongerkunstenaar neer als iemand die er niet meer toe doet. Maar hij kan niet anders dan doen wat hij doet. Dat wat zijn leven is, is voor anderen een obstakel.

#### 4.1. Bruno Schulz in Maxim Billers *De verloren brief aan Thomas Mann*

Maxim Biller werd geboren in 1960 in Praag als kind van Russisch-joodse immigranten. Sinds 1970 is Biller woonachtig in Duitsland. Biller is columnist voor de *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* en *Die Zeit* en heeft romans, verhalen en toneelstukken geschreven. In 2013 kwam zijn *Im Kopf von Bruno Schulz* uit over de in 1942 overleden Poolse auteur Bruno Schulz. In 2014 werd deze in Nederland gepubliceerd, vertaald door Marcel Misset, onder de titel *De verloren brief aan Thomas Mann*. De voorpagina verklaart dat het hier om een novelle gaat. De novelle draagt het volgende motto:

‘Geprezen zij, wie zeldzame wezens scheidt.’  
– S.J. Agnon, *Und das Krumme wird gerade*

Het verhaal is niet verdeeld in hoofdstukken en beslaat een vijftig pagina's. Door de uitgever zijn een aantal pagina's met informatie over Bruno Schulz toegevoegd: 'Een literaire reus van de moderne tijd'.

In *De verloren brief aan Thomas Mann* maken we kennis met Bruno Schulz in het jaar 1938. Hij woont in Drohobycz in Polen en maakt zich zorgen over de situatie in Duitsland. Hij begint aan een brief aan Thomas Mann om hem te waarschuwen voor een dubbelganger, die zich voordoeft als Mann, die plots in Drohobycz zou zijn opgedoken. Schulz hoopt de aandacht van Mann te trekken zodat hij hem kan helpen om zijn werk gepubliceerd te krijgen in het buitenland (Biller 2014: 16):

Hij had in ieder geval eindelijk zijn eerste verhaal in het Duits geschreven. Als dat met hulp van Thomas Mann in de *Neue Rundschau* of in *Sammlung* zou kunnen verschijnen, kon zelfs zijn angst hem niet belemmeren Drohobycz en Polen voor altijd de rug toe te keren. Een vriendelijk antwoord van de beroemde schrijver, een aanbevelingsbrief van hem aan Querido in Amsterdam of Bermann Fischer in Stockholm en hij zou onmiddellijk een paar manuscripten, zijn schetsboeken, wat ondergoed en een scheermes in de oude leren koffer van papa stoppen en de vrijheid tegemoet reizen.

Schulz schrijft in zijn brief naar Mann dat de dubbelganger zich vreemd gedraagt en dat de mensen in Drohobycz zich door hem laten verleiden, inclusief Schulz zelf. Iemand hoorde een gesprek tussen de vermeende Thomas Mann en een onbekende man waarin Mann werd gevraagd ‘een lijst op te stellen van alle Joden in de stad, met hun adressen, een korte inschatting van hun lichamelijke toestand en hun financiële omstandigheden’ (Biller 2014: 43). Hij lijkt een spion voor de Duitsers te zijn. Hij verblijft in een badkamer (Biller 2014: 28):

In die badkamer [...] waren geen wastafels, er was geen toilet, geen badkuip, alleen een paar douches die uit het kale betonnen plafond staken, twee banken en een lange stang met kledinghaken. Kennelijk had de bedrieger meteen na zijn aankomst alles laten verwijderen, om meer ruimte over te houden voor zijn bezoekers.

Deze citaten lijken te verwijzen naar wat er staat te gebeuren in de nabije toekomst, de Holocaust. Het einde van de novelle refereert ook aan het naderend onheil (Biller 2014: 56):

Maar na honderd meter zag Bruno plotseling een rode vuurgloed boven de nachtelijke stad hangen, hij hoorde motorgeronk, geschreeuwde bevelen, en toen hij links en rechts keek zag hij steeds weer aan het eind van een steeg een reusachtige, zwart, prehistorisch insect voorbij rennen, de poten rinkelend als de ijzeren rupsbanden van een tank.

Verwijzingen naar dieren, metamorfoses, komen veelvuldig in dit werk van Biller voor. Voor het schrijven van de brief is Bruno Schulz thuis gebleven van zijn werk als tekenleraar. Zijn leerlingen bezoeken hem in de gedaantes van duiven. Hijzelf lijkt ook te veranderen op het einde (Biller 2014: 55):

Hij stak de dikke envelop tussen zijn tanden, knorde ongeduldig, deed de lamp uit en viel op zijn knieën. Nadat hij de deur op slot had gedaan, kroop hij zo zacht mogelijk op handen en voeten door de gang [...].

Er worden vaak vergelijkingen gemaakt met dieren. Zo lijkt Schulz’ gezicht bijvoorbeeld op een papieren draak (Biller 2014: 9), trippelt de sofa achter Bruno aan van de woonkamer naar de bibliotheek (Biller 2014: 36) en heeft de Duitse



dubbelganger van Thomas Mann ‘een wild bewegende, kleine slang tussen zijn benen’ (Biller 2014: 42). Niet alleen Schulz praat met dieren, zijn leerlingen die als vogels verschijnen, ook zijn vader bleek dat te doen (Biller 2014: 45):

[...] de kleine gebutste messing oortrompet die papa in zijn laatste maanden steeds maar weer tegen de vloer van hun oude huis op het Marktpllein hield om beter te kunnen wat de daaronder wonende muizen, spinnen en marters hem te vertellen hadden [...]

*De verlorene brief aan Thomas Mann* is geschreven in de verleden tijd en wordt verteld door een extradiëgetische vertelinstantie. Binnen deze vertelling doet zich echter nog een vertelling voor, namelijk die van de brief. Dit is een intradiëgetische vertelinstantie: de verteller is tevens een personage in het verhaal, namelijk Bruno Schulz. Hij vertelt in de brief over zijn eigen ervaringen met de vermeende Thomas Mann. Binnen de extradiëgetische vertelling komen veel uiterlijke beschrijvingen voor, vooral het hoofdpersonage Bruno Schulz. Er wordt veel extern gefocaliseerd, dat wordt al duidelijk in de allereerste alinea (Biller 2014: 7):

‘Hooggeëerde, zeer gewaardeerde, beste mijnheer Thomas Mann,’ schreef op een verrassend warme herfst dag in november 1938 een kleine, schriële, ernstige man langzaam en voorzichtig in zijn opschrijfboek – en streepte de zin meteen weer door. Hij stond op uit zijn veel te lage, zachtjes piepende draaistoel waarop hij sinds het begin van de middag aan de eveneens veel te lage schrijftafel uit het voormalige kantoor van zijn vader had gezeten, spreidde zijn armen als bij de ochtendgymnastiek een paar keer op en neer en opzij, en keek twee, drie minuten op naar het smalle, smoezelige bovenlicht waarachter voortdurend schoenen en benen, de punten van paraplu’s en de zomen van rokken opdoken van passanten op de Florianstraße. Toen ging hij weer zitten en begon opnieuw.

Binnen deze extradiëgetische vertelling wordt echter ook intern gefocaliseerd (Biller 2014: 9):

Voor het eerst die dag, nee, voor het eerst sinds maanden, misschien zelfs jaren, had hij niet meer het gevoel alsof ieder moment grote zwarte hagedissen en vals

grijnzende, loerende, petroleumgroene slangen uit de muren om hem heen tevoorschijn konden kruipen, [...].

De brief binnen deze vertelling wordt weergegeven in de directe rede. Op een gegeven moment is Bruno niet daadwerkelijk de brief aan het schrijven, maar enkel in gedachten (Biller 2014: 21):

Zoals u ziet, geachte heer Thomas Mann, dacht Bruno, is uw dubbelganger niet de enige in Drohobycz die ze niet meer allemaal op een rijtje heeft. [...] Terwijl ze hem verzorgde, mijmerde Bruno verder, zonder te merken dat hij was opgehouden met schrijven, ontdekte mijn geliefde en inmiddels overleden moeder eveneens de verlokkingen van het onwerkelijke.

Ook wanneer Bruno in gesprek raakt met zijn angst verdwijnen de aanhalingstekens. Mogelijk is hier sprake van de vrije directe rede, maar omdat er wel wordt aangegeven dat er door Bruno gedacht en gemijmerd wordt is het nog wel duidelijk wie hier aan het woord is. In beide gevallen is er sprake van een interne monoloog in de eerste persoon. De dialogen worden over het algemeen weergegeven in de directe rede, met gebruik van aanhalingstekens. Biller maakt ook gebruik van de vrije indirecte rede om gedachten weer te geven, zoals hier: ‘Hij begreep wel wat ze bedoelde!’ (Biller 2014: 12) en ‘Waarom ergerde ze hem zo met dat verhaal? Hoe kwam ze erbij?’ (Biller 2014: 20). In de lopende tekst wordt zo nu en dan het woord ‘papa’ gebruikt in plaats van ‘vader’. Het woord ‘papa’ ligt dichtbij wat het hoofdpersonage zou kunnen zeggen. In Bruno’s interne monoloog wordt echter het woord ‘vader’ gebruikt, maar hij spreekt dan ook in gedachten tegen Thomas Mann (Biller 2014: 21):

Voor haar bleef vader – ook toen hij, weer zo klein als een baby, bij ons hondje Nimrod in de mand lag en zich huilend en fluisterend tegen het radeloze dier aandrukte – de hoofdschuldige, die zijn dodelijke ziekte misbruikte om zich te onttrekken aan zijn verantwoordelijkheid voor het huis en de familie.

In diezelfde interne monoloog gebruikt Bruno zowel het woord ‘moeder’ als ‘mama’. De scheiding tussen de verschillende bewustzijnsweergaven is dus blijkbaar niet zo scherp en in de praktijk wordt daar dus ook behoorlijk mee gespeeld.

In *De verloren brief aan Thomas Mann* wordt Bruno Schulz neergezet als ‘een kleine, schrielle, ernstige man’ (Biller 2014: 7), die continu getergd wordt door een grote angst, ‘een grote, warme, grauwe klomp, die zich onafgebroken ratelend omdraaide’ (Biller 2014: 10) in zijn maag. Deze angst is erg aanwezig in het hele verhaal. Hij lijkt ook niet al te handig te zijn (Biller 2014: 8): ‘hij stopte, stond weer op en stootte daarbij zijn linkerknie tegen de tafel’. Doordat Biller Schulz portretteert wanneer hij een brief schrijft aan Mann is de lezer ook getuige van Schulz’ schrijfproces. Hij begint twee keer opnieuw met de brief, hij streept twee keer de eerste zin door. De derde keer keurt hij het begin goed (in plaats van ‘Hooggeëerde, zeer gewaardeerde, beste mijnheer Thomas Mann’ en ‘Hooggeachte heer’ kiest hij uiteindelijk voor ‘Beste dr. Thomas Mann’) en schrijft verder de brief zonder opnieuw te beginnen, maar wel met twijfels over bepaalde stukken (‘Misschien is dat een beetje overdreven, dacht Bruno, toen hij de laatste bladzijden van zijn brief aan zijn beroemde en invloedrijke collega in Zürich herlas’ (Biller 2014: 35)). Bruno Schulz wordt in *De verloren brief aan Thomas Mann* niet alleen als schrijver neergezet, ook als tekenaar (Biller 2014: 8): ‘zijn potlood – een Koh-i-Noor H B, waarmee je in noodgevallen ook kon tekenen’. Hij is tekenleraar en zeven van zijn tekeningen zijn opgenomen in de novelle. Schulz schrijft de brief omdat hij Thomas Mann op de hoogte wil stellen van een dubbelganger die zijn naam gebruikt en hem bevuild. Of dit werkelijk zo is, is twijfelachtig. Schulz wil namelijk graag dat Thomas Mann één van zijn verhalen leest en lijkt deze zogenaamde dubbelganger als excuus te gebruiken Mann te contacteren, zoals onder andere blijkt uit de volgende twee citaten:

Hij had in ieder geval eindelijk zijn eerste verhaal in het Duits geschreven. Als dat met hulp van Thomas Mann in de *Neue Rundschau* of in *Sammlung* zou kunnen verschijnen, kon zelfs zijn angst hem niet belemmeren Drohobycz en Polen voor altijd de rug toe te keren. (Biller 2014: 16)

Misschien is dat slot een beetje overdreven, dacht Bruno, toen hij de laatste bladzijden van zijn brief aan zijn beroemde en invloedrijke collega in Zürich herlas. Zal hij mij geloven? Zal hij zich voor me inzetten? Zal hij niet denken dat ik hem

bedoel? Plotseling kwam de angst, die hem het afgelopen uur, de afgelopen twee uur met rust had gelaten, weer opzetten. (Biller 2014: 35)

Zijn brief is geschreven met net zoveel fantasie als Bruno Schulz' prozawerk en Maxim Biller laat deze fantasie ook doorwerken in Schulz' privéleven. Daarnaast lijkt Schulz redelijk wat waarde te hechten aan zijn verleden en dan vooral aan zijn vader. Hij bewaart namelijk 'de oude leren koffer van papa' (Biller 2014: 16), 'papa's oude bureaustoel' (Biller 2014: 37) en:

De kleine gebutste messing oortrompet die papa in zijn laatste maanden steeds maar weer tegen de vloer van hun oude huis op het Marktpllein hield om beter te kunnen horen wat de daaronder wonende muizen, spinnen en marters hem te vertellen hadden (Biller 2014: 45)

Bruno Schulz is in deze novelle kortom volwassen, maar angstig en fantasierijk als een kind.

#### 4.2. Bruno Schulz in Bruno Schulz' *De Kaneelwinkels*

Bruno Schulz werd geboren op 12 juli 1892 in Drohobycz, toen behorende bij Polen en tegenwoordig onderdeel van de Oekraïne. Hij was joods en schreef in het Pools, maar beheerste ook de Duitse taal. Hij studeerde twee jaar architectuur in L'viv en verbleef enige tijd in Wenen, maar hij bleef voornamelijk in zijn geboorteplaats waar hij vanaf 1924 werkte als tekenleraar. In 1942 werd Schulz doodgeschoten door Gestapo officier Karl Günther in het door nazi-Duitsland opgezette getto van Drohobycz. Veel van Schulz' werk, zowel zijn literaire werk als zijn tekeningen, is tijdens de Tweede Wereldoorlog verloren gegaan.

*De Kaneelwinkels* is een verzameling van vijftien teksten. In de Nederlandse vertaling werd deze verhalenbundel voor het eerst gepubliceerd in 1972, vertaald door Gerard Rasch. Het origineel, *Sklepy cynamonowe*, kwam uit in 1933. Schulz beschouwde dit werk als een autobiografische roman (Schulz 1995: 419):

Een geestelijke autobiografie, eerder nog: genealogie, de genealogie *kat' exochen*, daar deze de afstamming van de geest te zien geeft tot op die diepte waar hij in de mythologie verzinkt, zich in mythologisch hallucineren verliest.

In *De Kaneelwinkels* beschrijft Schulz zijn jeugd. De losse verhalen zijn moeilijk in perspectief te plaatsen, ze lijken chronologisch elkaar op te volgen maar aanwijzingen voor een exacte tijdsbepaling ontbreken. Enkel het seizoen of de maand wordt zo nu en dan genoemd. Het ontbreekt *De Kaneelwinkels* aan een duidelijk aanwijsbaar plot, maar het laat wel de achteruitgang van zijn vader zien en bevat veel beschrijvingen van de omgeving waarin het hoofdpersonage is opgegroeid. Er gebeurt weinig en als er iets gebeurt is het vaak klein en alledaags, wat Schulz weet te omschrijven alsof het iets bovennatuurlijks en grandioos is. In het verhaal 'Nimrod' wordt bijvoorbeeld verteld over een jong hondje dat op de keukenvloer van de familie werd aangetroffen. Het verhaal, zoals bijna heel *De Kaneelwinkels*, is geschreven vanuit het perspectief van een jonge jongen en dat maakt de beschreven gebeurtenissen en observaties zo wonderbaarlijk. Alsof de lezer zelf alles door kinderogen ziet. Het volwassen ik-personage is echter wel duidelijk aanwezig: 'Dat kruimeltje leven veroverde op het eerste gezicht alle geestdrift, alle enthousiasme van de jongensziel' (Schulz 1995: 54). En dat wordt ook duidelijk in de verdere woordkeuze van de verteller. In *De*

*Kaneelwinkels* is er sprake van een extradiëgetische vertelinstantie, maar wel één die zelf het gebeurde heeft meegemaakt en dus homodiëgetisch genoemd kan worden. De verteller heeft de gebeurtenissen niet als getuige meegemaakt, maar vertelt over zijn eigen vroegere ervaringen. Hierdoor staat hij wel degelijk boven het verhaal en heeft ook meer informatie dan een personage dat werkelijk in het verhaal zit. De beschrijvingen worden vooral in de verleden tijd weergegeven. Sommige gebeurtenissen, die uitgebreid worden besproken, worden in de tegenwoordige tijd weergegeven. Evenals de interrupties van de verteller: het volwassen ik-personage. In een aantal gevallen wordt de lezer aangesproken. Hier wordt de lezer bijvoorbeeld expliciet genoemd: ‘Wij geven de lezer de raad dit met hetzelfde gemak te negeren als wij’ (Schulz 1995: 44). Maar er worden ook aanwijzingen gegeven, zoals onder andere hier: ‘Men gelieve op te merken hoe [...]’ (Schulz 1995: 39) en hier: ‘Wij geven de lezer de raad dit met hetzelfde gemak te negeren als wij’ (Schulz 1995: 44). Er wordt zo nu en dan ook uitgelegd waarom iets wordt verteld (Schulz 1995: 81):

Om deze terughoudendheid te begrijpen moeten we nu reeds de aandacht vestigen op het dubbelzinnige en twijfelachtige karakter van deze buurt, zo verschillend van de grondtoon van onze stad.

De meeste verhalen lijken over de ik-persoon zelf te gaan en over wat hij heeft meegemaakt in zijn jeugd. Hij is dus overal zelf getuige van geweest. Maar in het verhaal ‘Meneer Karol’ lijkt er een kijkje in het leven van zijn oom te worden geboden. Het ik-personage komt hier eigenlijk niet in voor, behalve in de eerste zin waar meneer Karol ‘mijn oom Karol’ (Schulz 1995: 63) wordt genoemd. In *De Kaneelwinkels* vindt de waarneming vooral plaats via het jonge ik-personage. Dit wordt onder andere duidelijk door een naar wat het lijkt kinderlijk besef van tijd en plaats (Schulz 1995: 19):

Als je eenmaal in een verkeerd portaal en op een verkeerde trap was beland, kwam je gewoonlijk terecht in een ware doolhof van vreemde woningen en gangen, onverwachte deuren naar onbekende binnenplaatsen en vergat je het oorspronkelijke doel van je toch, zodat je je pas vele dagen later bij het zoveelste ochtendgrauwen en terugkerend van wonderlijke omzwervingen en verwarde avonturen vol wroeging het ouderlijk huis herinnerde.

Niet alleen via het jonge ik-personage, maar ook via de vaderfiguur wordt regelmatig waargenomen (Schulz 1995: 21):

Zonder opkijken hoorde hij achter zich die samenzwering van knipoogjes van verstandhouding, lonkende blikken, van oorschelpen die tussen de bloemen van het behang opengingen en luisterden, en donkere monden die glimlachten.

Op deze manier krijgt de lezer een inkijkje in de steeds absurder wordende belevingswereld van de vaderfiguur, en tegelijkertijd hoe het kind dat ervaart (Schulz 1995: 20):

Ik weet nog dat ik hem, toen ik diep in de nacht wakker was geworden, een keer op blote voeten in zijn hemd over de lederen canapé heen en weer zag rennen om zo ten overstaan van mijn radeloze moeder zijn ergernis kracht bij te zetten.

De verteller spreekt vaak in de eerste persoon enkelvoud, maar op sommige plekken ook in de eerste persoon meervoud. Hij lijkt dan te spreken voor het hele gezin, of in ieder geval voor de kinderen (Schulz 1995: 39): ‘Het was ons buitengewoon onaangenaam getuige te zijn van een nieuwe vernedering van deze toch al zo zwaar beproefde man’. De focalisatie verschuift zelfs in ‘Nimrod’ naar het gelijknamige hondje (Schulz 1995: 57):

Bij deze aanblik komt er iets in hem omhoog, er rijpt, knapt, iets wat hij zelf nog niet begrijpt, het lijkt wel woede of angst, maar is eerder een prettig gevoel dat samengaat met een trillen van kracht, zelfbewustzijn, vechtlust.

Niet alleen in het verhaal over het hondje speelt het dierenrijk een grote rol. Door de gehele bundel worden talrijke vergelijkingen gemaakt met dieren. Kleine, terloopse vergelijkingen zoals ‘Adela’s naar voren gestoken schoentje trilde licht en glinsterde als het tongetje van een slang’ (Schulz 1995: 45), maar ook verder doorgetrokken vergelijkingen. De vaderfiguur verandert namelijk langzaam in een vogel, maar in het verhaal ‘De Kakkerlakken’ verandert hij juist in een kakkerlak (Schulz 1995: 95): ‘De

gelijkenis met een kakkerlak werd met de dag duidelijker – mijn vader veranderde in een kakkerlak.’ Heel af en toe lijkt de realiteit toch om het hoekje te komen kijken, maar juist dat voelt onrealistisch en onwaarschijnlijk aan en krijgt weinig ruimte in de verhalen (Schulz 1995: 95):

‘Maar toch,’ zei ik uit het veld geslagen, ‘ben ik ervan overtuigd dat hij die condor is.’ Moeder keek me van onder haar wimpers aan: ‘Zeur me niet aan het hoofd, lieve jongen, ik heb je toch verteld dat vader als handelsagent door het land reist – je weet toch dat hij soms ‘s nachts thuiskomt, om nog voor de dageraad verder te reizen.’

Schulz schrijft regelmatig menselijke eigenschappen aan levenloze voorwerpen toe:

De diepe stilte van deze lege salons was slechts gevuld met de steelse blikken die de spiegels elkaar toezonden en de paniek van de arabesken die hoog langs de friezen van de muren renden en in het stucwerk van de witte plafonds verdwenen. (Schulz 1995: 75)

De meubels waren met overtrekken bedekt; alle dingen onderwierpen zich aan de ijzeren discipline die Adela de kamer oplegde. Alleen de pluim pauwenveren die in een vaas op de commode stond liet zich niet beteugelen. Dat was een ongezeglijk en gevaarlijk element, als een klas ontembare gymnasiastes van ongrijpbare revolutionaire gezindheid – als je ze aankeek niets dan heiligheid, maar achter je rug een en al baldadigheid. (Schulz 1995: 92)

Ook de tuin wordt beschreven als zijnde een mens of dier met eigen wil (Schulz 1995: 60):

[...] versomberde hij sterk, werd chagrijnig en slordig, waagde zich wild en slonzig steeds dieper, toonde grimmig zijn netels, zette zijn distels overeind, woekerde schurftig met allerlei onkruid, om ten slotte helemaal aan het eind tussen de muren in een brede vierkante nis alle perken te buiten te gaan en los te breken in razernij.

En een paard begint plots te spreken (Schulz 1995: 78): ‘‘Lieve jongen – dat is voor jou,’ sprak hij en werd heel klein, zo klein als een hobbelpaardje.’



In het hoofdstuk ‘Het traktaat over de mannequins of het tweede scheppingsboek’ wordt er een inkijkje gegeven in de levensbeschouwing van de vaderfiguur en deze komt verrassend goed overeen met de manier waarop Schulz zijn observaties beschrijft (Schulz 1995: 41-42):

Mijn vader was onuitputtelijk in de glorificatie van dat uiterst bijzondere element dat de materie was. ‘Dode materie bestaat niet,’ leerde hij, ‘haar doodsheid is slechts de schijn waarachter zich onbekende vormen van leven verbergen. De scala van deze vormen is oneindig, hun schakeringen en nuances zijn ontelbaar. [...]’

In *De Kaneelwinkels* worden vooral veel beschrijvingen gegeven, waarbij er veel gebruikt wordt gemaakt van samenvattingen en indirecte rede, maar zo nu en dan ook van de directe rede om het bewustzijn weer te geven. De vrije indirecte rede komt zelden voor, dit kan goed te maken hebben met het feit dat de verteller een personage in het verhaal is. Vragen die hij stelt en uitroepen die hij doet, komen gewoon direct in de tekst te staan in de eerste persoon, zoals hier (Schulz 1995: 40): ‘Moet ik ook Paulina zijn slachtoffer noemen?’, zonder aanhalingstekens of iets dergelijks omdat hij zelf de verteller is en het niet tegen een ander personage heeft, maar tegen de geïmpliceerde lezer. In het verhaal ‘De nacht van het hoogtij’ wordt er vooral gefocaliseerd via de vader en de eerste twee zinnen in het volgende citaat kunnen mogelijk beschouwd worden als vrije indirecte rede (Schulz 1995: 109):

Waar waren de bedienden? Waar waren die schone cherubijnen die de donkere stoffen schansen moesten verdedigen? Vader koesterde de pijnlijke verdenking dat zij zich nu ergens ver weg in het huis aan de dochters der mensen misgingen.

Hoewel *De Kaneelwinkels* een homodiëgetische vertelinstantie bevat, krijgt de lezer niet veel te weten over het ik-personage. Deze beschrijft namelijk vooral wat hij ziet, en de lezer krijgt dan weinig te horen over hoe het ik-personage eruit ziet en zich gedraagt. Wat wel duidelijk is, is hoe het ik-personage denkt. Het is een ouder personage dat vertelt over zichzelf als jonge jongen en hoe hij zijn omgeving en zijn familie ervoer. Het gaat meer om observaties en gewaarwordingen dan dat er gebeurtenissen plaatsvinden. De jongen is fantasierijk en lijkt ver weg te staan van de realiteit.

## 5. Conclusies

In de inleiding is, onder andere naar aanleiding van de door recensenten opgemerkte overeenkomsten met het literaire modernisme, de volgende vraag gesteld:

Welk verwantschap met betrekking tot de bewustzijnsweergave bestaat er tussen de karakters van Thomas Mann, Franz Kafka en Bruno Schulz in respectievelijk *De beslissing* (Britta Böhler), *De verloren brief aan Thoman Mann* (Maxim Biller) en *De heerlijkheid van het leven* (Michael Kumpfmüller) en de karakters uit respectievelijk Manns *De dood in Venetië*, Kafka's *Een hongerkunstenaar* en Schulz' *De Kaneelwinkels*?

Inmiddels zijn de zes genoemde teksten onderworpen aan een analyse en zijn de vier deelvragen, met betrekking tot de vertelinstantie, de focalisatie, de spraakrepresentatie en het kunstenaarskarakter (genoemd in de inleiding), beantwoord in de voorgaande hoofdstukken voor ieder van deze teksten afzonderlijk van elkaar. Met deze antwoorden kan een antwoord geformuleerd worden op de hoofdvraag. Dit zal in eerste instantie via een vergelijking tussen een tweetal boeken gaan: *De beslissing* van Britta Böhler - *De dood in Venetië* van Thomas Mann, *De heerlijkheid van het leven* van Michael Kumpfmüller - *Een hongerkunstenaar* van Franz Kafka, en *De verloren brief aan Thomas Mann* van Maxim Biller - *De Kaneelwinkels* van Bruno Schulz.

### 5.1. Thomas Mann versus Gustav von Aschenbach

In zowel *De beslissing* van Britta Böhler als in *De dood in Venetië* van Thomas Mann is er sprake van een extradiëgetische vertelinstantie, de verteller staat buiten het vertelde verhaal. De waarneming, focalisatie, vindt in beide verhalen voornamelijk via één personage plaats, respectievelijk Thomas Mann en Gustav von Aschenbach. In *De dood in Venetië* wordt er echter ook veel gebruik gemaakt van externe focalisatie, dit is in Böhlers roman veel minder het geval. Hierdoor is in *De beslissing* de verteller dus ook veel minder aanwezig dan in *De dood in Venetië*. De vrije indirecte rede heeft in beide verhalen een belangrijke functie. Zowel het

personage Thomas Mann als het personage Gustav von Aschenbach vragen zich veel dingen af, vragen die voornamelijk gesteld worden door middel van de vrije indirecte rede. De vrije indirecte rede lijkt echter in *De beslissing* een andere functie te hebben dan in *De dood in Venetië*. In *De beslissing* wordt met de vrije indirecte rede de illusie gecreëerd dat de toekomst in de tekst ook voor de verteller onbekend is, waardoor ook de lezer meer betrokken raakt bij het hier en nu van de ervaringen en het bewustzijn van het personage Thomas Mann. Dit wordt versterkt door het gebruik van de tegenwoordige tijd. In *De dood in Venetië* echter lijkt de vrije indirecte juist een afstand te creëren tot het personage, vooral in combinatie met de *epitethon ornans*. Gustav von Aschenbach wordt aangeduid met de vaak door Homerus gebruikte *epitethon ornans* terwijl Von Aschenbachs gedachten ook vaak mythologische vormen aanneemt. Het is alsof de verteller de spot met hem drijft. Hoewel Britta Böhler en Thomas Mann dus beiden gebruik maken van een extradiëgetische vertelinstantie, veel interne focalisatie via het hoofdpersonage en de vrije indirecte rede, zijn er toch duidelijk aanwijsbare verschillen die ervoor zorgen dat het personage zich anders verhoudt tot de verteller, en tot de lezer. Waar Böhler de tegenwoordige tijd en vooral interne focalisatie gebruikt, gebruikt Mann de onvoltooid verleden tijd, *episch praeteritum* of *fictionalis*, en naast interne focalisatie ook veel externe focalisatie.

Beide hoofdpersonages, Thomas Mann en Gustav von Aschenbach, hechten belang aan orde en discipline en het schrijven is hun leven. Beiden hebben echter ook in de tijdspanne van het verhaal moeilijkheden met het schrijven. Thomas Mann omdat hij zich de vraag stelt hoe hij zich als schrijver moet verhouden tot de politiek, en Von Aschenbach omdat hij geraakt is door de betoverende verschijning van een jongeman. In beide verhalen lijkt de echte wereld binnen te dringen in de wereld van de literatuur, de geestelijke wereld. Hoe gaat een publiek figuur daarmee om? Zowel Thomas Mann als Gustav von Achenbach lijken door hun eigen discipline, de orde die zij scheppen en nodig hebben, en het vele werken, die wereld buiten te houden: het werken, het schrijven om preciezer te zijn, houdt hun staande. Britta Böhler en Thomas Mann voorzien in de verhalen deze publieke figuur van een privéwereld.

## 5.2. Franz Kafka versus de hongerkunstenaar

De roman over Franz Kafka, *De heerlijkheid van het leven* van Michael Kumpfmüller, bevat een extradiëgetische vertelinstantie. Net als het verhaal van Franz Kafka zelf, *De hongerkunstenaar*. Franz Kafka's eigen verhaal is geschreven in de verleden tijd, waar Kumpfmüller voornamelijk de tegenwoordige tijd hanteert. In *De hongerkunstenaar* is de verteller duidelijker aanwezig en is er vooral sprake van externe focalisatie, in *De heerlijkheid van het leven* is het juist andersom het geval: daar gaat de waarneming voornamelijk via de hoofdpersonages, Franz en Dora. In Kumpfmüllers roman worden de verschillende manieren om spraak weer te geven in hoog tempo met elkaar afgewisseld. In Kafka's verhaal wordt er weinig gebruik gemaakt van de directe rede, veelal wordt de vrije indirecte rede gebruikt.

Franz Kafka ziet zichzelf in het verhaal van Kumpfmüller als een last, is ontevreden over zichzelf en het lijkt alsof het voor de buitenwereld niet zichtbaar is wat een enorme prestaties hij levert. Het merendeel van zijn werk komt pas postuum uit en vooral zijn vader is het niet eens met zijn gekozen bezigheid: het schrijven. Het schrijven is voor Franz echter noodzakelijk: hij kan niet anders leven, hij weet niet hoe het anders moet. Ook de hongerkunstenaar uit Franz Kafka's eigen verhaal is een last voor de dierentuin en de bewakers die hem in de gaten moeten houden, hij is ontevreden over zichzelf – hij kan veel langer dan veertig dagen vasten – en ook zijn prestaties worden niet gezien, hij wordt zelfs door het publiek en het circus vergeten. Maar ook de hongerkunstenaar kan niet anders dan hongeren.

Zoals al eerder werd genoemd, wordt Franz Kafka in *De heerlijkheid van het leven* pas op pagina 82 bij zijn naam genoemd, en dan enkel zijn voornaam. Hij wordt vooral 'de dokter' genoemd. De hongerkunstenaar krijgt in zijn geheel geen naam toegewezen in Kafka's verhaal. Beide personages worden dus aangeduid met een beroepsnaam.

### 5.3. (Volwassen) Bruno Schulz versus (jonge) Bruno Schulz

Zowel in Maxim Billers *De verloren brief aan Thomas Mann* als in Bruno Schulz' *De kaneelwinkels* is het hoofdpersoonage Bruno Schulz. In Schulz' eigen roman vertelt de volwassen Bruno Schulz het verhaal van de jonge Bruno Schulz. In *De verloren brief aan Thomas Mann* speelt enkel de volwassen Bruno Schulz een rol.

In beide verhalen is er sprake van een extradiëgetische vertelinstantie, een verteller die buiten het verhaal staat. In *De kaneelwinkels* is er echter sprake van een homodiëgetische vertelinstantie, deze staat wel buiten het verhaal maar heeft het vertelde wel zelf meegemaakt: Bruno Schulz vertelt namelijk over zijn jeugd. In *De verloren brief aan Thomas Mann* is er binnen de extradiëgetische vertelling sprake van een intradiëgetische vertelling, namelijk in de brief die Bruno Schulz aan Thomas Mann schrijft: daar is het personage Bruno Schulz zelf de verteller.

In Billers verhaal vindt de focalisatie voornamelijk extern plaats, maar ook intern, via het hoofdpersoonage Bruno Schulz. In Bruno Schulz' *De kaneelwinkels* is de focalisatie grotendeels intern, omdat de vertelling homodiëgetisch is, maar de waarneming vindt plaats via verschillende personages (en zoals eerder al opgemerkt werd; zelfs via een dier).

Opvallend is de overeenkomst tussen beide verhalen met betrekking tot het dierenrijk. Maxim Biller weet Bruno Schulz' verhalen uit *De kaneelwinkels* tot leven te wekken en verder door te trekken naar Bruno Schulz' volwassen leven. Bruno Schulz heeft zelfs de 'kleine gebutste messing oortrompet' (Biller 2014: 45) van zijn vader bewaard waarmee hij probeerde te luisteren naar wat de muizen, spinnen en marters die onder het huis woonden hem te vertellen hadden. In *De kaneelwinkels* zien we inderdaad dat Schulz' vader met dieren praat. Maar niet alleen Schulz' vader lijdt aan deze merkwaardige aandoening, ook Schulz zelf ontwikkelt bijzondere banden met het dierenrijk, zien we in Billers vertelling.

In beide verhalen is de scheidingslijn tussen werkelijkheid en fantasie onscherp. Bestaat de dubbelganger van Thomas Mann echt? Het lijkt onwaarschijnlijk, maar nergens wordt er uitsluitel gegeven. En is de vader van Bruno Schulz inderdaad verandert in een kakkerlak of vogel? Moeder zegt van niet, maar door de manier waarop Bruno Schulz' de lezer meeneemt in zijn fantasie is dat amper te geloven.

#### 5.4. De twintigste versus de eenentwintigste eeuw

In alle besproken verhalen is er sprake van een extradiëgetische vertelinstantie. In Bruno Schulz' *De kaneelwinkels* is dat, in tegenstelling tot de rest, een homodiëgetische verteller, in Maxim Billers *De verloren brief aan Thomas Mann* is er binnen de extradiëgetische vertelling nog een intradiëgetische, namelijk in de brief geschreven door Bruno Schulz aan Thomas Mann.

Met uitzondering van de novelle van Maxim Biller zijn de hedendaagse verhalen geschreven in de tegenwoordige tijd, in tegenstelling tot de begin twintigste-eeuwse verhalen die grotendeels in de verleden tijd zijn geschreven. Zowel bij de roman van Böhler als bij de roman van Kumpfmüller vindt de focalisatie vooral intern plaats, terwijl die bij de twintigste-eeuwse tegenhangers van Thomas Mann en Franz Kafka vooral extern plaatsvindt.

In alle verhalen wordt gebruik gemaakt van de vrije indirecte rede, in meer of mindere mate. Een opvallend verschil in het gebruik hiervan is vooral de functie. In Thomas Manns *De dood in Venetië* en Franz Kafka's *Een hongerkunstenaar* werkt de vrije indirecte rede (in samenwerking met andere narratieve technieken) ironiserend. In Kumpfmüllers *De heerlijkheid van het leven* en Böhlers *De beslissing* zorgt het gebruik van de vrije indirecte rede, en dit wordt door het gebruik van de tegenwoordige tijd nog extra benadrukt, er juist voor dat we als lezer dichterbij het personage van de auteur komen en meer inzicht krijgen in zijn belevingswereld.

Een vraag die in bijna alle besproken romans in meer of mindere mate een rol speelt, is de vraag om over de wereld te schrijven of de wereld te veranderen: wat is de rol van schrijven, en de schrijver dus, in de maatschappij? Dit gebeurt zowel in de hedendaagse als in de begin twintigste-eeuwse verhalen. Thomas Mann beschrijft het verhaal van Gustav von Aschenbach, een auteur die tevens een publiek figuur was. Britta Böhler beschrijft Thomas Mann juist als een auteur die twijfelt over zijn rol in de maatschappij en zich eerst buiten de politiek wil houden, maar zich dan realiseert dat dat niet mogelijk is. Franz Kafka schrijft over een hongerkunstenaar en daarmee meer over de plek van de kunstenaar in de wereld in het algemeen. In zijn *Een hongerkunstenaar* luisteren mensen niet naar de kunstenaar, ze zien hem niet eens. Michael Kumpfmüller schrijft over Franz Kafka als auteur die tijdens zijn leven ook niet (voldoende) gehoord is. In Maxim Billers *De verloren brief aan Thomas Mann* probeert Bruno Schulz de aandacht van Thomas Mann te trekken door hem te

waarschuwen voor een dubbelganger die zich voordoet als Thomas Mann en tegelijk een Nazi spion blijkt te zijn. De auteur en de politiek worden verweven. Door in deze tijd te schrijven over auteurs in een bepaalde periode van de geschiedenis, in deze gevallen de jaren 20 en 30 van de vorige eeuw, is het moeilijk de situatie van dat moment buiten beschouwing te laten. Zeker met dat wat wij nu over die tijd weten.

### 5.5. De auteur als personage

Saunders (2010: 491) wijst op de modernistische of formalistische afwijzing van de biografie: niet het leven van de auteur buiten zijn boeken doet er toe, enkel zijn teksten. Toch, schrijft Hirschfeld (2001: 610), zijn er verschillende academici na Barthes en Foucault weer geïnteresseerd in het idee van auteurschap en de bedoelingen en vertegenwoordiging daarvan. Hier wordt mogelijk op een andere manier mee omgegaan dan in de klassieke biografie, maar dat maakt de interesse voor de persoon van de auteur er niet minder op.

Volgens Ryan (2012: 24) concludeert Barthes het volgende: ‘Texts were constituted not by their authors, but by their readers; and meaning, consequently, was what the reader found in the text.’ Britta Böhler, Thomas Kumpfmüller en Maxim Biller zijn de lezers van respectievelijk Thomas Mann, Franz Kafka en Bruno Schulz. Zij zijn wat Ryan (2012: 42) *imposters* noemt. Ofwel bedriegers; zij vullen de gaten op van de gebeurtenissen die zij kiezen voor hun verhaal met zelfverzonnen, zelf geconstrueerde gedachten en gebeurtenissen. Böhler, Kumpfmüller en Biller maken van de auteur (Mann, Kafka en Schulz in deze gevallen) een fictief personage.

Wat gebeurt er met de figuur van de auteur wanneer deze een fictief personage wordt? Allereerst zien we in de besproken romans van Böhler, Kumpfmüller en Biller dat er een bepaald moment uit het leven van de auteur wordt besproken en niet het gehele leven. Traditionele biografieën proberen een zo volledig mogelijk beeld van het leven van iemand te schetsen en beginnen daarom zelfs voor de geboorte en eindigen doorgaans pas na de dood van hun onderwerp. De gekozen specifieke momenten zijn in de besproken romans de volgende: bij Thomas Mann is het de beslissing over het wel of niet publiceren van de open brief, bij Franz Kafka zijn het zijn laatste levensjaren en bij Maxim Biller het schrijven van de brief aan Thomas Mann. Dit wordt door Saunders (2010: 489 - 490) een specifieke vorm van *mise en*

*abyme* genoemd: een moment uit het leven wordt representatief voor iemands gehele leven. Thomas Mann maakt de ‘juiste’ keuze, door zich openlijk tegen het Naziregime uit te spreken. Thomas Mann wordt in de ogen van de lezers als een man gezien die het ‘juiste’ doet, hij wordt gezien als een goed mens. Dit is alleen mogelijk doordat wij die nu leven weten hoe de Tweede Wereldoorlog verder verlopen is. Thomas Mann wist dat op het moment van het maken van deze beslissing, 1936, natuurlijk niet en twijfelde of hij het juiste deed. Wij kunnen zeggen dat hij het juiste deed, want wij weten de afloop. Saunders (2010: 488) noemt dit *foreshadowing*: ‘The advancing of a narrative under the shadow of the knowledge of what is to come.’ Op deze manier kan Britta Böhler, door aandacht aan Thomas Mann te besteden en te kiezen voor een bepaalde episode uit zijn leven, de auteur Thomas Mann opnieuw waarderen, ofwel re-mythologiseren. Naast re-mythologiseren (wat eigenlijk altijd enigszins gebeurt doordat er aandacht aan een auteur wordt besteed) kan er ook sprake zijn van demythologiseren. Dit gebeurt bijvoorbeeld door een personage minder heldhaftige, verheven of iets dergelijks, gedachten te laten hebben of acties te laten doen. Naast het feit dat we in Böhlers *De beslissing* Thomas Mann de juiste beslissing zien nemen, zien we ook dat hij twijfelt, struikelt en middagdutjes doet. We zien Franz Kafka op het moment dat hij zwak is, niet in staat is te schrijven en aan zichzelf en zijn kunnen twijfelt, we zien Bruno Schulz een list verzinnen om de aandacht te trekken en hulp te krijgen van een groot schrijver. Dit zijn geen verheven, heldhaftige eigenschappen en acties. Deze maken niet dat de auteur een held wordt, deze maken de auteur juist meer mens, en voor de lezer komen zij dichterbij te staan. Deze biografische fictie zet de auteur op een voetstuk, maar haalt hem er tegelijk ook vanaf.



## 6. Nawoord

Door de gekozen teksten zo nauwkeurig mogelijk te lezen en te vergelijken met elkaar is het vermoeden dat deze teksten meer met elkaar gemeen hebben dan alleen de aanwezigheid van de personen Thomas Mann, Franz Kafka en Bruno Schulz (als auteur of personage) bevestigd. Maar ook de verschillen zijn duidelijk geworden. De hedendaagse teksten lijken nog een stap verder te gaan met betrekking tot de prominentie van de plek van het bewustzijn van het personage. Er is minder reflectie vanuit een verteller en meer interne focalisatie. De taak van reflectie lijkt nog meer bij de lezer te zijn komen liggen.

Dit onderzoek heeft eigenlijk twee onderwerpen, namelijk bewustzijnsweergave (hierbij is ook de vertelinstantie in beschouwing genomen) en de figuur van de auteur (inclusief het auteurs/kunstenarspersonage). Hoewel dit erg met elkaar samenhangt, zijn hier twee hele verschillende onderzoeken aan te wijden. In dit geval is de auteur en het auteurspersonage van belang omdat het gaat om biografische fictie, maar is er toch vooral veel aandacht gegaan naar de bewustzijnsweergave en vertelinstantie. Naar de auteur als personage kan nog veel meer onderzoek worden gedaan, zowel verbredend en verdiepend. Ook in andere taalgebieden (met name in het Engels) komt de auteur als personage veelvuldig voor.

De rol van het literair modernisme in dit onderzoek is een problematische. Dit onderzoek concentreert zich op zes specifieke teksten, waarvan er drie tot het modernisme zouden kunnen worden gerekend. Dit is een te klein corpus om algemeen geldende waarheden met betrekking tot het literair modernisme te formuleren. Er is wel gebruik gemaakt van de kennis die er is over het literair modernisme om conclusies te trekken uit de gemaakte analyses.

## 7. Bibliografie

Allen, Graham. (2000) *Intertextuality*. London: Routledge.

Barthes, Roland. (1967) *The death of the author*. Geraadpleegd via:  
[http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death\\_authorbarthes.pdf](http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf)

Biller, Maxim. (2014) *De verloren brief aan Thoman Mann*. Vert. Marcel Misset.  
Amsterdam: Cossee.

Böhler, Britta. (2013) *De Beslissing*. Amsterdam: Cossee.

Bork, G.J. van, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis. (2012)  
'Algemeen Letterkundig Lexicon', in: DBNL,  
[http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_00618.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_00618.php) (25 mei  
2015).

Bork, G.J. van, D. Delabastita, H. van Gorp, P.J. Verkruijsse en G.J. Vis. (2012)  
'Algemeen Letterkundig Lexicon', in: DBNL,  
[http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01\\_01/dela012alge01\\_01\\_04627.php](http://www.dbnl.org/tekst/dela012alge01_01/dela012alge01_01_04627.php) (19 juli  
2015).

Cohn, Dorrit. (1966) 'Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style'. In:  
*Comparative Literature*, Vol. 18, No. 2, p. 97 – 112.

Herman, L. & Vervaeck, B. (2005) *Vertelduivels. Handboek verhaalanalyse*.  
Nijmegen: Vantilt.

Hirschfeld, Heather. (2001) 'Early modern collaboration and theories of authorship'.  
In: *PMLA*, Vol. 116, No. 3, p. 609 – 622.

James, David. (2012) *Legacies of modernism*. Cambridge: Cambridge University  
Press.

James, David. (2014) *Modernist Futures*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kafka, Franz. (1982) 'Een hongerkunstenaar'. In: *Absurde verhalen*. Vert. Thomas Graftdijk. Amsterdam: Peter van der Velden 1982, p. 170 – 182.

Korsten, F.W. (2009) *Lessen in literatuur*. Nijmegen: Vantilt.

Kumpfmüller, Michael. (2013) *De heerlijkheid van het leven*. Vert. Hans Driessen en Marion Hardoar. Amsterdam: Van Gennep.

Lewis, Pericles. (2007) *The Cambridge Introduction to Modernism*. Cambridge University Press.

Lodge, David. (1977) *The Modes of Modern Writing*. Londen: Edward Arnold Publishers Ltd.

Mann, Thomas. (2013) 'De Dood in Venetië', in: Thomas Mann, *De dood in Venetië en andere verhalen*. Vert. Hans Hom. Vierde druk, Amsterdam: De Arbeiderspers: 55 – 138.

Prince, Gerald. (2003) *A Dictionary of Narratology*. University of Nebraska Press.

Rimmon-Kenan, Schlomith. (2002) *Narrative Fiction*. 2<sup>nd</sup> edition. London/New York: Routledge.

Ryan, Judith. (2012) *The Novel after Theory*. New York: Columbia University Press.

Saunders, Max. (2010) *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, & the Forms of Modern Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Schulz, Bruno. (2006) 'De kaneelwinkels'. In: *verzameld werk*. Vert. Gerard Rasch. Amsterdam: Meulenhoff.

Shallcross, Bozena. (1997) 'Introduction: Bruno Schulz and Modernism', in: *East European politics and societies*, vol. 11, afl. 2, p. 254 – 256.

Wimsatt, Jr., & Monroe C. Beardsley. (1954) 'The intentional fallacy', in: *The verbal icon: studies in the meaning of poetry*, Lexington: University of Kentucky Press.

Geraadpleegd via: <http://faculty.smu.edu/nschwartz/seminar/fallacy.htm>

Woolf, Virginia. (1924) *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: The Hogarth Press.