

Leven en sterven van Rembrandt. De fictionele biografie tussen geschiedenis en psychologie¹

MACHTELD DE CALUWÉ & KOEN RYMENANTS

¹ Met dank aan Pieter Verstraeten voor zijn nuttige opmerkingen bij een eerdere versie van deze tekst.

² Korthedshalve volgen wij haar daarin, al is de terminologie van Cohn preciezer. Cohn reserveert de term *fictional biography* uiteindelijk voor een in de derde persoon verteld fictieel verhaal over het leven van een verzonnen personage. (*Distinction* 85)

Een van de boeiendste genres waarin het spanningsveld tussen fictie en realiteit een belangrijke rol speelt, is de roman waarin het leven van een historisch personage wordt verteld. In haar studie *The Distinction of Fiction* duidt Dorrit Cohn dat soort teksten, waarin “distinctively fictional discourse narrates the life of a historical figure,” aan als *fictionalized historical biography*. (85) Ina Schabert verwijst naar ongeveer hetzelfde tekstcorpus met de beknoptere term *fictional biography*.² Beide onderzoekers wijzen een aantal formele kenmerken aan die de fictionele biografie onderscheiden van haar factuele, historische tegenhanger, maar besteden verder relatief weinig aandacht aan de variatie binnen het genre zelf. Die variatie is wel een cruciaal element in het voorstel voor een typologie van de fictionele schrijversbiografie dat Ansgar Nünning uitwerkt in zijn artikel “Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion.” Hij gaat daarbij echter vooral in op de meer innovatieve types die in het bijzonder sinds 1970 tot

3 Het genre van de fictionele biografie in het algemeen is voor het Nederlandse taalgebied overigens nog nauwelijks bestudeerd. De belangrijkste bijdrage is nog steeds die van Sicking, die vooral het kritische debat over het genre rond 1930 in kaart brengt. Specifiek voor de fictionele kunstenaarsbiografie is er ook het verkennende artikel van Graas.

4 Beknopte gegevens over Huygens zijn te vinden in diens levensbericht door François (al blijft zijn literaire werk daar onvermeld). Van Oven verzorgde een korte bibliografische notitie over zichzelf in *Zesentwintig biografieën*.

ontwikkeling kwamen, door hem onder meer gekarakteriseerd als *biographische Metafiktion* of *fiktionale Metabiographie*. (19)

In deze bijdrage concentreren wij ons op fictionele biografieën van minder innovatieve aard.³ Enerzijds willen we verder gaan waar Cohn en Schabert eindigen door dieper in te gaan op de verscheidenheid die er bestaat binnen het genre. Anderzijds willen we een aanzet geven tot de concretisering van Nünning's typologie door te demonstreren hoe ook in minder experimentele fictionele biografieën de verhouding tussen het biografische en het fictionele op uiteenlopende wijzen gestalte krijgt. Daarbij baseren we ons op een beperkte casestudy met betrekking tot drie moderne Nederlandse romans over de schilder Rembrandt van Rijn (1606-1669), waarvan alleen de eerste enige bekendheid geniet in de neerlandistiek: *Rembrandt* (1931) door Theun de Vries, *Hendrickje Stoffels* (1936) door Ro van Oven en *Licht en schaduw* (1942) door Ch. Huygens (pseudoniem van de journalist en vredesactivist Henri Ch.G.J. van de Mandere).⁴

In wat volgt analyseren we allereerst een aantal vormen van bewustzijnsrepresentatie in de sterfscènes die in deze romans voorkomen. Dergelijke passages worden door Cohn en Schabert beschouwd als belangrijke plaatsen waarop de fictionele biografie zich van de historische onderscheidt. Vervolgens laten we in het kort zien hoe de verschillen tussen de sterfscènes bij De Vries, Van Oven en Huygens weerspiegeld worden in een aantal andere aspecten van hun romans: de algemene opzet, de paratekstuele presentatie, en de omgang met schilderkunstige motieven. Tot slot verbinden we onze door Cohn en Schabert

geïnspireerde analyse met Nünning's benadering van het genre. Zo rijst een (voorlopig) beeld op van mogelijke subtypes binnen de fictionele biografie, en worden enkele pistes voor vervolgonderzoek zichtbaar.

Bewustzijnsrepresentatie in de fictionele biografie

Volgens Schabert verschillen de fictionele en de feitelijke biografie vooral van elkaar in de wijze waarop de auteur de feiten die hij ter beschikking heeft formeel structureert: “[F]actual and fictional biographies can only be distinguished as two literary genres based on the biographical facts but governed by different laws of establishing coherence.” (7) Zo worden in de fictionele biografie technieken uit de moderne roman toegepast om het bewustzijn van het hoofdpersoon weer te geven. Ook Cohn hecht veel belang aan die vormen van bewustzijnsrepresentatie, en beschouwt ze in *The Distinction of Fiction* zelfs als cruciaal voor het onderscheid tussen fictie en non-fictie in het algemeen. Het specifieke van fictie ligt onder meer in de overdracht van “the intimate subjective experiences of its characters, the here and now of their lives to which no real observer could ever accede in real life.” (24) Die unieke toegang tot het innerlijk leven van personages verbindt Cohn, voortbouwend op de theorie van Käthe Hamburger, met de eigenheid van fictieel taalgebruik:

Here language is ruled by different norms: norms indicating that the epistemological limitations of everyday life have been suspended. We are in a linguistic domain in which the past tense no longer needs to refer to the speaker's own past, [...]; a world where a speaker *can* tell exactly what another person feels and perceives and remembers and plans without that person ever having told anyone; a world, in a word, ‘where the I-originary of a third person can be portrayed.’ (25)

De sterfscène, waarin de laatste gedachten van een personage voor zijn of haar overlijden worden weergegeven, vormt wellicht het meest extreme voorbeeld van dit verschijnsel. Daarin gaat het immers, aldus Cohn, om “purely inner experiences that no biographer can know about a real person's death, and none would dare to invent.” (21) Schabert vermeldt de “death-bed meditation,” en bij uitbreiding het motief van “the last days,” dan ook als kenmerkende strategieën voor de fictionele biografie. (8)

Dat betekent niet dat historische biografieën geen aandacht zouden besteden aan het innerlijk leven van de hoofdfiguur, of dat daarin geen

sterfscènes voorkomen. Toch verschillen de beide genres duidelijk wat betreft de middelen die men daarbij over het algemeen geoorloofd vindt. (Cohn, *Distinction* 21-22) Zo wordt de auteur van een historische biografie geacht zich voor zijn weergave van het overlijden van de gebiografeerde uitsluitend te baseren op historisch materiaal, dat via voetnoten en bibliografische verwijzingen kan worden verantwoord: medische diagnoses, getuigenverklaringen, overgeleverde laatste woorden. Over de complexe gedachtegang van de gebiografeerde vlak voor zijn of haar dood kan de historische biograaf alleen maar speculeren. De fictieschrijver geniet een veel grotere vrijheid: de inhoud van fictionele sterfscènes hoeft niet te worden getoetst aan de buitentekstuele werkelijkheid, en speculatieve passages hoeven niet als zodanig te worden gemarkeerd. “The line that separates historiographically legitimate from ‘illicit’ (fictionlike) practices accordingly hinges on subtle technical differentiations,” stelt Cohn. (26) In de meeste gevallen kan een fictionele biografie van een historische worden onderscheiden op grond van de gebruikte techniek van bewustzijnsrepresentatie. In haar studie *Transparent Minds* ontwikkelt Cohn een typologie van diverse soorten bewustzijnsrepresentatie, die ze in *The Distinction of Fiction* beknopt herneemt, en waarnaar wij in wat volgt zullen teruggrijpen om de sterfscènes in de Rembrandt-romans uit ons corpus te analyseren.

Variaties I: bewustzijnsrepresentatie in sterfscènes

De roman van Ro van Oven biedt een blik op Rembrandts leven door in te zoomen op zijn verhouding met Hendrickje Stoffels, die aanvankelijk zijn huishoudster was. Het slothoofdstuk begint met een scène waarin Hendrickje op haar ziekbed, in het bijzijn van Rembrandt, notaris Listingh en twee getuigen, haar testament ondertekent. Daarop volgt de eigenlijke sterfscène, waarin we afwisselend Hendrickjes laatste gesprek met Rembrandt en haar eigen bewustzijnsstroom volgen. Die laatste wordt overwegend weergegeven door middel van wat Cohn de *quoted monologue* noemt, door Herman en Vervaeck vertaald als *geciteerde monoloog*: “het rechtstreeks citeren van de gedachten van een personage, in de tegenwoordige tijd en in de ik-vorm.” (33) Typerend is de passage waarin voor het eerst wordt overgegaan van de dialoog met Rembrandt naar Hendrickjes innerlijke monoloog:

“t Is goed, Hendrickje, ge kunt gerust zijn,’ haastte hij zich te verklaren.
Even raakte hij haar wang met de lippen, een flauwe glimlach gleed langs het

bleeke, uitgeputte gezichtje. De oogen hield ze gesloten, 't leek alsof ze sliep. 'Nu kan ik gerust zijn,' gingen Hendrickje's gedachten. 'Nu kan ik gerust sterven, bedoelt hij te zeggen.' (235)

Door de formule "gingen Hendrickje's gedachten" maakt de verteller expliciet duidelijk dat hij het bewustzijn van het personage citeert. In de andere stukken geciteerde monoloog blijft een dergelijk spoor van zijn aanwezigheid – op de aanhalingstekens na – veelal achterwege. Hendrickjes gedachtestroom wordt zonder meer geciteerd, waarbij beletsel-, uitroep- en vraagtekens de emoties suggereren waarmee ze haar eigen lot en dat van haar gezin overdenkt:

'Ik vrees den dood niet, we moeten allen sterven. Of toch.....? Cornelia zal me missen, maar ze zal 't niet weten, Rembrandt, Titus? Titus zal blijven zorgen, Rembrandt zal troost vinden, in zijn werk. Zijn werk. Ik was er een deel van, meer niet. Dat was mijn aardsch lot. Van het oogenblik, dat ik hem zag, voor de eerste maal. Al vreesde ik, toch wist ik. Rembrandt, hij was anders..... dan de anderen..... Nu ga ik weg, waarheen? Zal alles voorbij zijn, alles? Wat weten wij? Zoo-even, zoo straks, heb ik mijn ziel, mijn lichaam, Gode gerecommandeerd..... Dat heb ik gedaan, waarom, waarom? Ginds, is 't licht, is 't duister.....?'
Rembrandts hand bleef gevangen in haar greep. (236-237)

Die laatste zin vormt de overgang van Hendrickjes binnenwereld naar een extern perspectief, en naar de laconieke slotzin van de roman: "En in den zomer van het jaar 1662 is Hendrickje Stoffels, Rembrandts huisvrouw, heengegaan uit dit leven." (237) Die uitspraak van de verteller staat in schrill contrast met Hendrickjes emotionele gedachten en religieuze vragen. Ze lijkt veeleer een zin uit een historische biografie of een ambtelijk document, alsof voor de lezer op het laatste moment moet worden benadrukt dat de roman wel degelijk het verhaal vertelt van een historische figuur.⁵

Anders dan Van Oven behandelen Theun de Vries en Ch. Huygens de nadagen en het overlijden van Rembrandt zelf. Het laatste hoofdstuk van De Vries' *Rembrandt* opent als volgt:⁶

Rembrandt lag onbewegelijk in de bedstede en neuriede zacht voor zich heen. De najaarszon scheen in de kamer, nog temperend warm en met welige gloed. De meester zong een oud liedje; hij had het misschien gehoord van Titus, misschien van Cornelia... Hij keek om zich heen. Hendrickje bleef

5 Daarnaast geeft de verteller in de laatste zin een antwoord op Hendrickjes twijfel over het hiernamaals. Dat ze is “heengegaan uit *dit* leven” (cursivering van ons) lijkt te impliceren dat ze in een ander leven voortleeft, een perspectief dat aansluit bij de religieuze thematiek die ook in de rest van de roman aanwezig is.

6 Binnen het bestek van dit artikel kunnen we niet ingaan op de sterfscènes van Hendrickje en Titus bij De Vries en Huygens, of op die van Rembrandts eerste vrouw Saskia van Uylenburgh bij Huygens.

7 Ook bij haar komt weliswaar een kort stukje vertelde monoloog voor, maar de geciteerde monoloog is veel prominenter aanwezig en van een vermenging zoals bij De Vries is geen sprake.

8 De roman alludeert hier op het late *Familieportret* dat zich in Brunswijk bevindt. Het wordt tegenwoordig niet beschouwd als een portret van Rembrandts eigen familie.

lang uit vandaag. Het atelier lag in helder geel middagschijnsel. Waar bleven de kinderen? En waar was de vreemde schilder, die hem nooit anders dan ‘meester’ noemde, maar wiens naam hem steeds weer ontschoot? En waar was Titus? Hij had hem in al zoo lang niet meer gezien. Ach, hoe kon hij dat nu ook vergeten! De jongen was immers getrouwd. Maar woonde hij dan niet hier? – Het denken was zoo moeilijk. Rembrandt kneep de ogen dicht. Ik denk niet meer... (348)

Via de zin “Hij keek om zich heen” verglijdt deze passage van een beschrijving van de omgeving naar de observaties en gedachten van Rembrandt. Ook De Vries hanteert daarbij een typisch fictionele techniek van bewustzijnsrepresentatie, namelijk de *narrated monologue* of *vertelde monoloog*. (Herman en Vervaeck 33-34) Hij maakt, met andere woorden, gebruik van de vrije indirecte rede. De innerlijke monoloog van Rembrandt wordt niet rechtstreeks geciteerd, maar in de hij-vorm en in de verleden tijd verteld. De woordvolgorde van de directe rede, de emotionele uitroepen en vragen blijven daarbij wel behouden. De grens tussen de taal van de verteller en die van het personage is door dat alles veel vager dan in de geciteerde monoloog. Een zin als “Het atelier lag in helder geel middagschijnsel” zou bijvoorbeeld zowel op een observatie van de verteller als van Rembrandt kunnen slaan. Een en ander wordt bovendien gecombineerd met een verder ongemarkeerd stukje geciteerde monoloog als “Ik denk niet meer...” De Vries lijkt de complexe mogelijkheden van fictionele bewustzijnsrepresentatie dus nadrukkelijker uit te buiten dan Van Oven.⁷ De afwisseling van diverse technieken weerspiegelt bovendien de geestelijke verwarring van De Vries’

Rembrandt-figuur. Hij weet niet meer dat zijn zoon Titus overleden is en begint diens gezin te portretteren bij wijze van geschenk.⁸ Tijdens het schilderen verwacht Rembrandt Titus' vrouw Magdalena bovendien met Hendrickje en met zijn eigen eerste vrouw Saskia. "Hij wist niet meer, welke vrouw hij portretteerde. Herinneringen en dromen doorspeelden de werkelijkheid," (350) verklaart de verteller. Het dooreenlopen van vertellerscommentaar, geciteerde en vertelde monoloog lijkt die ongrijpbare geestestoestand mede te moeten verwoorden. De complexiteit neemt nog toe doordat tijdens de eigenlijke sterfscène wordt overgeschakeld van de verleden naar de tegenwoordige tijd:

Hij was gelukkig. Geluk deed altijd pijn. Een doordringende pijn, die alle zenuwen laat trillen. Rembrandt is tè gelukkig. Nu heeft hij ze allen weer. Nu is alle leed hersteld. De zon schijnt in zijn gelaat. Saskia, Hendrickje, Magdalena, Cornelia. Hijzelf, Titus, de kinderen; kinderen, die gestorven zijn en kinderen nimmer-geboren...

[...] Het doek is af. Nu kunnen ze komen. [...] De zon schijnt niet meer naar binnen. De schemering stuift als grijze asch door het atelier en bedekt de meubels. Dof glimt het koper, dof de spiegel, waarvoor hij zichzelf zoo dikwijls geschilderd heeft... Nu kunnen ze komen...

O milde nacht! – (350-351)

Door het gebruik van het historisch presens worden de grenzen tussen geciteerde en vertelde monoloog, en tussen uitspraken van het personage of van de verteller, nog vager. Is het herhaalde "Nu kunnen ze komen" geciteerd of verteld? En aan wie moeten we de metaforische verzuchting "O milde nacht!" toeschrijven? Na een witregel eindigt de roman van De Vries, net als die van Van Oven, niet met de gedachten van het personage. Er wordt, nu opnieuw in de verleden tijd, nog verteld hoe Rembrandts dochter Cornelia en haar man Cornelis Suythoff de overleden schilder aantreffen in zijn atelier: "Dan vloog Cornelia met een schreeuw naar de bedstede. Rembrandt was dood. –" (351)

Van Oven en (vooral) De Vries hanteren in hun sterfscènes overwegend vormen van bewustzijnsrepresentatie die vaak met de moderne (zelfs modernistische) roman worden geassocieerd. Huygens daarentegen maakt veelvuldiger gebruik van *psycho-narration*. Daarbij gaat het, zoals Cohn in *Transparent Minds* preciseert, niet om "a character's mental discourse" (zoals in de geciteerde monoloog) of om "a character's mental discourse in the guise of the narrator's discourse" (zoals in de vertelde monoloog), maar om "the narrator's discourse about a character's

9 Zie voor grensgevallen en vormen van transgressie Schabert 9-13 en Cohn, *Distinction* 28-29.

consciousness.” (14) Herman en Vervaeck karakteriseren dit “bewustzijnsverhaal” als “de meest traditionele manier van bewustzijnsrepresentatie.” (32) Al betekent dat niet “dat deze techniek ouderwets zou zijn of dat hij volledig helder in kaart zou zijn gebracht,” in dit geval is het wel relevant dat *psycho-narration* ook in historische biografieën courant wordt gebruikt. Daar neemt deze techniek volgens Cohn specifieke gestalten aan “that mark a biographer’s epistemological constraints when he deals with the inner life of a historical figure,” (*Distinction* 26) vooral door het gebruik van “conjectural and inferential syntax.” (27) De biograaf gebruikt bepaalde syntactische constructies om aan te duiden in welke mate hij zeker is van de bewering die hij doet over de psychologie van het personage. Zo kan hij de inferentiële ‘moet hebben’-constructie gebruiken. Daarmee kan hij in de gedachten van de gebiografeerde kijken zonder tegen de historische feiten in te gaan en zonder zijn onderwerp dus om te vormen tot een imaginair personage. De biograaf kan die inferentiële uitdrukkingen alleen weglaten als hij zijn beweringen kan bewijzen aan de hand van autobiografische documenten zoals memoires, brieven of dagboeken van de historische persoon. “But even the most sympathetic biographer will, so long as he remains historiographically scrupulous, clearly mark off his subject’s discourse from his own and resist, above all, lapsing into free indirect style,” aldus Cohn. (27)⁹

Huygens’ gebruik van *psycho-narration* heeft een duidelijk fictioneel karakter doordat hij afziet van de slagen om de arm die de historische biografie kenmerken. Er staat bijvoorbeeld niet “Dat moet Rembrandt zich nog levendig herinnerd hebben,” maar wel:

“Dat herinnerde Rembrandt zich nog levendig.” (323) Toch krijgen in *Licht en schaduw* de stem en de autoriteit van de verteller duidelijk meer nadruk dan die van het personage. Typerend zijn de wat afstandelijke stijl en de grote hoeveelheid historische feiten waarmee de verteller Rembrandts observaties en overwegingen tijdens zijn laatste wandeling door Amsterdam stoffeert:

Hij was ook langs den Schouwburg gegaan; dien had hij in jaren niet meer bezocht; hij wist wel, dat er groote veranderingen in waren aangebracht en dat ieder, meer nog dan vroeger, riep over de voorstellingen. Zijn gedachten gingen uit naar de hem zoo goed bekende huizen; daar woonden nog vele der voorname Amsterdammers, die hij gekend had; Gerard Reynst was hier, vlak bij zijn vorstelijke woning, op een avond te water geraakt en had er een ellendigen dood gevonden. (323)

Het “hier” in de laatste zin geeft aan dat ook Huygens soms van de vertelde monoloog gebruik maakt, maar doorgaans wordt die binnen eenzelfde passage gecombineerd met *psycho-narration*. Zo blijft het discours van de verteller dat van het personage vergezellen en vaak ook overheersen: “Zoo nu en dan opgeschrikt door een deftige karos, gelijk er steeds meer langs de grachten gingen, kwam hij bij de Leidschestraat. Wat was daar alles veranderd [vertelde monoloog]; het kostte hem moeite zich in te denken hoe het vroeger was [*psycho-narration*].” (323) In het vervolg van de tekst maakt Huygens gebruik van de dialoog in plaats van de geciteerde of vertelde monoloog: Rembrandts laatste reflecties over de schilderkunst worden verwoord in een gesprek met zijn leerling Gotfried Kneller. De lezer is er vervolgens getuige van hoe Rembrandt na Knellers vertrek werkt aan een historiestuk over de Verloren Zoon. In de eigenlijke sterfscène overheerst opnieuw *psycho-narration* als techniek voor bewustzijnsrepresentatie:

Rembrandt had een plooi van den rooden mantel wat versterkt, toen hij de stekende pijn voelde terugkeeren. Hij steunde tegen de tafel. Hij had er meer last van, maar niets ervan gezegd om Cornelia geen schrik aan te jagen. De pijn pakte hem nu heel erg aan; hij moest er bij gaan zitten. Het was hem of het zonlicht uit de kamer verdween, of er schaduwen opdoken, of er schemer en duisternis om hem heen kwam. Benaauwdheid steeg hem naar de keel, hij wilde zijn kraag losrukken; het penseel ontviel hem, want de hand weigerde dienst. Zwaar plofte hij in de stoel terug. Hij legde het hoofd tegen de hooge leuning en strekte zich de leden. Toen zag hij licht stralen, heel ver nog, in een oneindige ruimte rondom hem heen. En hij hoorde zacht geruisch, dat tot hemelsche klanken werd. (327)

Nadat Rembrandt is overleden, beschrijft de verteller, net zoals bij De Vries, hoe Cornelia hem dood aantreft in zijn atelier: “Cornelia gaf een gil. [...] ‘Hij is dood, Gotfried.’”

Variaties II: opzet, paratekst en schilderkunstige motieven

Onze beknopte analyse van de bewustzijnsrepresentatie in de sterfscènes bevestigt duidelijk dat alle drie de teksten zich als fictionele biografieën profileren, maar ook dat De Vries en Van Oven nauwer aanleunen bij de fictionele component van dat hybride genre, en Huygens meer bij de historisch-biografische. Dat verschil strookt overigens met de algemene opzet van de drie romans. Huygens is de enige die, als het ware volgens de conventies van een traditionele historische biografie, Rembrandts leven verhaalt van de wieg tot het graf. De Vries zoomt evenwel in op een welbepaalde periode. Hij laat zijn verhaal beginnen in 1650 en sluit aan bij de courante “mythische voorstelling” van de “tweeledige Rembrandt,” die na het schilderen van *De Nachtwacht* en het overlijden van Saskia in 1642 “een reeks moeilijkheden” doormaakte, “die, volgens de opvatting dat leven en werk van een kunstenaar nauw met elkaar zijn verweven, tot verinnerlijking leidde en een verdieping van Rembrandts kunst.” (Van Uiter 138) Ook Van Oven kiest voor een dergelijke invalshoek.

In samenhang met die toespitsing op een bepaalde periode en de bijbehorende psychologische problematiek krijgen ook de historische nevenpersonages een belangrijkere rol dan bij Huygens. Van Oven kiest, met een in de fictionele biografie bekende kunstgreep, het perspectief van ‘de vrouw van’ en belicht vandaaruit het leven van Rembrandt. Bij De Vries staat vooral Titus centraal: “Rembrandt wordt uit het middelpunt van het werk verdrongen door Titus,” aldus De Maere, die onder meer opmerkt dat aan hem vijf hoofdstukken meer worden besteed dan aan zijn vader en dat zijn leven (in tegenstelling tot dat van Rembrandt) “vrijwel volledig beschreven” wordt. (17) De Vries heeft een compleet leven voor Titus verzonnen, dat onmogelijk helemaal gebaseerd kan zijn op historische bronnen. In een brief aan zijn uitgever J.L. van Tricht schrijft de auteur zelf: “de roman is dus niet kunsthistorisch, bijna niet eens historisch. Rembrandt is feitelijk ook... entourage, want de hoofdzaak was voor mij het leven en de ontwikkelingsgang van Titus.” (Perry 33) Huygens daarentegen heeft kennelijk wel de ambitie om een zo volledig mogelijk verhaal te

vertellen over Rembrandt en zijn tijd, waarbij hij kwistig gebruik maakt van (kunst)historische achtergrondinformatie. De vele wandelingen die Rembrandt in zijn roman maakt, geven de verteller bijvoorbeeld de gelegenheid om uit te weiden over het uitzicht en over de geschiedenis van de Amsterdamse gebouwen en de activiteiten die er plaatsvinden.

De hier aangegeven relatieve positionering van de drie romans tussen enerzijds een psychologische en anderzijds een historische interesse, komt ook op andere plaatsen tot uiting.¹⁰ Zo dienen alle drie de teksten zich via hun paratekst duidelijk als fictioneel aan. Van Oven noemt haar boek een *Roman uit het leven van Rembrandt*, De Vries' titelpagina en stofomslag vermelden ook de genre aanduiding *Roman*, en Huygens kiest voor de ondertitel *De roman van Rembrandt's leven*. Andere paratekstuele indicaties laten evenwel zien hoe de romans uiteenlopende posities innemen op de as geschiedenis/fictie. De paratekst van *Licht en schaduw* bevat een aantal elementen die bijzonder historisch aandoen. Zo is er een epiloog waarin via de naspeuringen van Rembrandts kleindochter Titia van Bijlert en bij monde van de verteller zelf informatie wordt verschaft over de receptie van Rembrandt tot in de 20ste eeuw. De roman wordt bovendien afgesloten met een uitvoerige lijst van "Gebruikte literatuur" (Huygens 345-346) en is verlucht "Met vele illustraties" (titelpagina), waarbij doorgaans titel, datering en bewaarplaats van het betrokken werk van Rembrandt worden vermeld. Ook de paratekst van *Hendrickje Stoffels* vertoont een aantal historiserende elementen, waaronder een "Chronologisch overzicht. Voornaamste data" (239-240) en een "Lijst van geraadpleegde literatuur." (241-243) Die laatste bevat ook "De schilderijen, waaraan in dit boek bijzondere aandacht is besteed" met titel en vindplaats. (242) Van Oven laat dus geen reproducties afdrukken, maar maakt op deze manier haar beschrijvingen van Rembrandts werk wel enigszins controleerbaar. Ook het "Naschrift" van "De schrijfster" (238) wijst erop dat Van Oven – explicieter dan Huygens – een evenwicht poogt te vinden tussen literatuur en geschiedschrijving. In De Vries' paratekst blijven dit soort historiserende kenmerken afwezig: hij vermeldt bijvoorbeeld geen bronnen en neemt geen illustraties op. Wel is er een omslagillustratie, maar anders dan bij Van Oven en bij Huygens gaat het daarbij niet om een 17de-eeuws portret van het hoofdpersonage, maar om een 20ste-eeuws ontwerp dat Rembrandt voorstelt als een feniks die uit zijn as herrijst (kennelijk een verwijzing naar zijn ets *De phoenix of het omvergeworpen standbeeld* uit 1658).

10 Zie de masterscriptie van De Caluwé voor een gedetailleerdere uitwerking.

11 Zie het artikel van De Jongh voor een beknopte stand van zaken.

De paratekstuele omlijsting van de drie Rembrandt-romans toont dus, net als de sterfscènes, dat ze de spanning tussen fictie en biografie op uiteenlopende manieren gestalte geven. Hetzelfde geldt voor hun omgang met schilderkunstige motieven. Wie opnieuw naar de hierboven geciteerde passages uit de sterfscènes kijkt, zal merken dat verwijzingen naar Rembrandts werk en literaire imitaties of equivalenten van zijn bekende clair-obscurtechniek daarin voortdurend worden gehanteerd om zicht te krijgen op zijn ontwikkeling. Dergelijke verwijzingen naar het werk van de kunstenaar functioneren als leidmotieven die de structuur van de roman schragen. (vgl. Schabert 4)

Tegelijk wijst de concrete omgang ermee opnieuw op cruciale verschillen tussen de drie teksten. Dat geldt bijvoorbeeld voor het motief van het zelfportret. Rembrandt is bekend om zijn vele zelfportretten, en de auteurs besteden daaraan ook uitvoerig aandacht. Gezien hun biografische opzet hoeft dat niet te verbazen: de achterliggende gedachte lijkt te zijn dat het chronologisch na elkaar plaatsen van de verschillende zelfportretten haast automatisch resulteert in een beeld van Rembrandts persoonlijke evolutie. Van Oven en De Vries benadrukken stevast dat het zelfportret voor Rembrandt een middel is om uiting te geven aan zijn wisselende gemoedstoestand. Zo beseft de schilder in De Vries' *Rembrandt* na het maken van een zelfportret dat hij voor een nieuwe periode in zijn leven staat: "Zesenveertig jaar. De ongebreidelde dagen waren voorbij, zoo bedacht hij, terwijl hij zorgvuldig de voorhoofdrimpels bestudeerde. [...] Hij borg het zelfportret zorgvuldig in een map." (92) Ook de Rembrandt van Huygens maakt zelfportretten om zijn eigen uiterlijk en innerlijk te onderzoeken, zodat ze meteen ook

bijdragen tot zijn psychologische karakterisering als romanpersonage. Daarnaast legt Huygens echter, anders dan Van Oven en De Vries, een bijzondere nadruk op andere functies van het zelfportret. Zo maakt het vaak deel uit van de voorbereiding voor ander werk. Ook Saskia begrijpt dat: “ze zag Rembrandt, getooid als officier, op-ende-op krijgsman, en ze zag hem ook met een helm op, voorover gebukt, en in de spiedende houding, en al kon ze nog altijd de aankleding van die portretten niet bewonderen, ze zag nu in, dat hij zichzelf maakte tot studieobject.” (Huygens 119) Door aan het zelfportretmotief – hetzij via de verteller of via de personages – dergelijke commentaren te koppelen, toont Huygens aan dat hij op de hoogte is van de kunsthistorische kennis over de functies van het zelfportret in Rembrandts tijd,¹¹ en brengt hij eens te meer een sterkere historische component in zijn roman aan dan zijn beide collega's.

Bouwstenen voor een typologie

Als we ons een schaal voorstellen met aan het ene uiterste non-fictie en aan het andere fictie, beslaat het genre van de fictionele biografie daarop een tussenzone. De inzichten van Ina Schabert en Dorrit Cohn leveren, zoals hierboven is gebleken, een bruikbaar instrumentarium om teksten te analyseren die tot het genre behoren. Uit onze analyse werd in de eerste plaats duidelijk dat Huygens' *Licht en schaduw* meer historiserende kenmerken vertoont dan de romans van De Vries en Van Oven. Wat dat betreft past de tekst goed binnen het kader van Huygens' andere publicaties, die merendeels van journalistieke en historische aard zijn, terwijl Van Oven en De Vries duidelijk aan een literair oeuvre bouwen.

In de tweede plaats blijkt uit het bovenstaande dat de theorieën van Schabert en Cohn hun beperkingen hebben. Ze zijn immers in de eerste plaats gericht op het maken van een algemeen onderscheid: tussen fictie en non-fictie, of tussen de fictionele en de factuele biografie. Die doelstelling biedt weliswaar de nodige ruimte voor het onderscheiden van allerlei tussenvormen, maar de concrete manifestaties daarvan blijven begrijpelijkerwijze onderbelicht. Het is dan ook niet zo evident om met Schabert en Cohn de positie te preciseren die verschillende teksten innemen ten opzichte van de beide polen van de schaal en ten opzichte van elkaar binnen de genoemde tussenzone. In ons geval staat *Licht en schaduw* binnen die zone het dichtst bij de non-fictionele kant van de schaal, *Rembrandt* het dichtst bij de fictionele,

12 Het tweede boekdeel biedt een toepassing van zijn theorie op de Engelse roman vanaf 1950.

13 Zie voor een beknopte synthese in dat verband Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* 200-205.

14 Hij wijst dan ook niet onterecht op de noodzaak van verder onderzoek naar de geschiedenis, de functies en de internationale verschijningsvormen van het genre. ("Von der fiktionalen Biographie" 34-36)

15 Zie voor een reflectie over het statuut van de typologie en de vloeiende grenzen tussen de types Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* 292-296 en "Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion" 25.

en *Hendrickje Stoffels* ergens in het midden, maar een dergelijke situering blijft uiteindelijk noodgedwongen nogal vaag.

Nünning's typologie van de fictionele schrijversbiografie lost dat probleem niet helemaal op, maar kan het wel tot op zekere hoogte compenseren. Ze lijkt ons in grote lijnen namelijk ook op de fictionele kunstenaarsbiografie in bredere zin van toepassing, en in aanleg misschien zelfs op de fictionele biografie in het algemeen. Nünning's voorstellen in verband met de fictionele schrijversbiografie vormen in feite een toespitsing van de typologie van de historische roman die hij eerder uitwerkte in het eerste, theoretische boekdeel van zijn studie *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*.¹² De situering van de historische roman op een schaal tussen fictie en non-fictie (tussen literatuur en geschiedschrijving) én de inzichten van zowel Schabert als Cohn spelen in de theorie van Nünning weliswaar een cruciale rol, maar worden uitvoerig ter discussie gesteld,¹³ en vormen tegelijk slechts een onderdeel van een veel groter geheel. Zo onderscheidt hij vijf soorten parameters of criteria aan de hand waarvan een historische roman kan worden omschreven: (1) paradigmatische, die betrekking hebben op de verhouding tussen hetero- en autoreferentialiteit, tussen feit en fictie; (2) communicatietheoretische, die betrekking hebben op de verhouding tussen verschillende vertelniveaus; (3) syntagmatische, die betrekking hebben op de temporele ordening en de literaire vormgeving van de tekst; (4) de relaties van de tekst tot de wetenschappelijke historiografie; (5) de illusies die een tekst al dan niet oproept en de functies die hij vervult. (219-255) Op basis van weerkerende

correlaties tussen die vijf groepen onderscheidt hij vervolgens vijf types van historische romans, die hij telkens omschrijft in een matrix van kenmerken: het documentaire (*dokumentarische*) type, het realistische, het revisionistische, het metahistorische en het metafictionele type (*historiographische Metafiktion*). (256-291)

Het zijn deze types en hun kenmerken die Nünning als basis neemt voor zijn aanzet tot een typologie van de fictionele schrijversbiografie. ("Von der fiktionalen Biographie" 21) Onze Rembrandt-romans lijken te passen binnen het documentaire en/of het realistische type, waarover Nünning in verband met de fictionele biografie verder weinig zegt.¹⁴ Op basis van onze Rembrandt-casestudy kunnen geen al te drieste veralgemeningen worden geformuleerd, maar hij kan wel worden beschouwd als een bescheiden bijdrage tot de concretisering en verfijning van Nünning's typologie. Hij geeft namelijk aan hoe ook de matrices van kenmerken behorende bij de documentaire en de realistische historische roman, nader kunnen worden toegespitst ter onderscheiding van fictionele biografieën. Een gedetailleerde uitwerking daarvan gaat het bestek van dit artikel ver te buiten, maar enkele voorbeelden kunnen we wel geven.¹⁵

Globaal genomen kan Huygens' *Licht en schaduw*, dat er kennelijk vooral op mikt om de lezer – naast een goed verhaal – ook historische informatie te verschaffen, wellicht als een voorbeeld van het documentaire type gelden. Zo kunnen Huygens' 'van de wieg tot het graf'-opzet en het optreden van zijn verteller worden beschouwd als de specifiek biografische variant van de syntagmatische en communicatietheoretische kenmerken die Nünning toeschrijft aan de documentaire historische roman, zoals "dominante Vergangenheitsorientiertheit und linear-chronologische Anordnung des Geschehens," "Zentralität der Ebene der erzählten Geschichte" en "Schilderung einer sehr ereignishaften, chronologischen, kohärenten und teleologischen Handlung." (*Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* 262) De integratie van historisch feitenmateriaal in *Licht en schaduw* en de contextualisering van Rembrandts zelfportretten sluiten evenzeer aan bij dat type, met zijn "sehr hohe Zahl und Streubreite von allgemeinen und spezifischen Realitätsreferenzen," net als het vermelden van bronnenmateriaal. (*Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion* 262)

De Vries' *Rembrandt* en Van Ovens *Hendrickje Stoffels* vertonen, zoals gezegd, naast overeenkomsten ook belangrijke verschillen met Huygens' roman. Ze vertellen bijvoorbeeld alleen over de laatste decennia van Rembrandts leven en leggen sterk de nadruk op de mens, niet alleen op de kunstenaar. Het zelfportretmotief wordt daarbij vooral gebruikt om de psychologie van het hoofdpersonage uit te diepen. Bovendien krijgen naast Rembrandt ook de historische nevenpersonages een rijk innerlijk leven aangemeten, terwijl ze bij Huygens veeleer als figuren optreden. In de sterfscènes versterken de geciteerde en de vertelde monoloog het literair-fictionele karakter. Het zijn vooral dit soort factoren – “geringer Grad an Fiktionalisierung von Raum und Zeit bei weitgehender Fiktionalisierung von Figuren und Handlung,” “Dominant erzähltes, fokalisiertes oder szenisch vermitteltes geschichtliches Geschehen” – die maken dat deze beide teksten aansluiten bij het realistische type van Nünning. (267)

Besluit

Hoe schetsmatig de aanzetten in deze bijdrage ook nog zijn, ze maken wel duidelijk dat het ons een interessante piste voor vervolgonderzoek lijkt om te pogen Nünning's typologie nader uit te werken voor de fictionele (kunstenaars)biografie. Daarvoor zijn allereerst verdere analyses nodig van de hier besproken teksten, maar bijvoorbeeld ook van de vele andere Rembrandt-romans die in de Westerse literatuur voorhanden zijn: van Jan Mens' *Meester Rembrandt* (1946) en Bert Natters *Rembrandt mijn vader, verteld door Titus van Rijn* (2006) tot *Moi, la putain de Rembrandt* (1998) van Sylvie Matton en *Van Rijn* (2006) van Sarah Emily Miano. Het begrippenapparaat van Schabert en Cohn blijft daarbij een nuttig instrument. Daarnaast is ook onderzoek naar de paratekst en de receptie van dit soort teksten wenselijk, om meer zicht te krijgen op de functies die ze voor lezers vervullen en de communicatiesituatie die ze creëren. Tot slot rijst de vraag naar de plaats van de fictionele biografie in een breder genresysteem. (vgl. Nünning, “Von der fiktionalen Biographie” 33) Zo lijkt *Licht en schaduw* meer overeenkomst te vertonen met de traditionele historische roman zoals die vooral sinds de 19e eeuw wordt beoefend, terwijl *Rembrandt* en *Hendrickje Stoffels* nauwer aansluiten bij de psychologische roman en bij de moderne biografische fictie die tijdens het interbellum ook in het Nederlandse taalgebied opgang maakte. Door de inbedding in een bredere typologie van de historische roman maakt de theorie van Nünning een nadere concretisering van deze relaties mogelijk. Zo wordt

het onderzoek niet alleen op theoretisch vlak relevant, maar ook voor de (Nederlandse) literatuurgeschiedschrijving.

BIBLIOGRAFIE

De Caluwé, Machteld. *Fictionele biografieën over Rembrandt (1931-1942): Een vergelijkende studie van de Rembrandt-romans van De Vries, Van Oven en Huygens.* Leuven: K.U.Leuven (ongepubliceerde masterscriptie), 2008.

Cohn, Dorrit. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction.* New Jersey: Princeton UP, 1978.

Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction.* Baltimore/London: Johns Hopkins UP, 1999.

François, J.P.A. "Henri Ch.G.J. van de Mandere." *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde.* Leiden: Maatschappij der Nederlandse Letterkunde, 1960. 97-100.

Graas, Tim. "Kunstenaarsromans en kunstenaarsnovellen." *Met eigen ogen: opstellen aangeboden door leerlingen en medewerkers aan Hans L.C. Jaffé.* Ed. Marc Adang et al. Amsterdam: Meulenhoff, 1984. 151-161.

Herman, Luc en Bart Vervaeck. *Vertelduivels: Handboek verhaalanalyse.* Brussel/Nijmegen: VUBpress/Vantilt, 2005.

Huygens, Ch. *Licht en schaduw: De roman van Rembrandt's leven.* Den Haag: Kruseman, 1942.

De Jongh, E. "De mate van ikheid in Rembrandts zelfportretten." *Dankzij de tiende muze: 33 opstellen uit Kunstschrift.* Leiden: Primavera Pers, 2000. 159-169.

De Maere, Jaak. *De relatie individumaatschappij in het prozawerk van Theun de Vries.* Leuven: K.U.Leuven (ongepubliceerd proefschrift), 1980.

Nünning, Ansgar. *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion. Band 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans.* Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 1995.

Nünning, Ansgar. "Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion: Prolegomena zu einer Theorie, Typologie und Funktionsgeschichte eines hybriden Genres." *Fakten und Fiktionen: Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970.* Ed. Christian von Zimmermann. Tübingen: Narr, 2000. 15-36.

Van Oven, Ro. *Hendrickje Stoffels: Roman uit het leven van Rembrandt.* Amsterdam:

Nederlandsche Keurboekkerij,
1936.

Van Oven, Ro. "Ro van Oven."
Zesentwintig biografieën.
Amsterdam: Amsterdamse
Boek- en Courantmaatschappij/
Querido, 1949. 56-57.

Perry, Jos. "Theun de Vries
en Rembrandt. Hernomen
hommage." *Nieuw Letterkundig
Magazijn* 24.1 (2006): 31-37.

Schabert, Ina. "Fictional
Biography, Factual Biography,
and their Contaminations."
Biography 5.1 (1982): 1-16.

Sicking, J.M.J. "De vie romancée
rond 1930: Een omstreden en
problematisch genre." *Dit is de
vreugd die langer duurt... Opstellen
aangeboden aan prof. dr. W. Blok
ter gelegenheid van zijn afscheid
als hoogleraar in de Nederlandse
letterkunde aan de Rijksuniversiteit
te Groningen.* Ed. F.A.H. Berndsen
en J.J.A. Mooij. Groningen:
Wolters-Noordhoff, 1984. 85-103.

Van Uiter, Evert.
"Geromantiseerde levens:
De kunstenaarsromans." *Vervolg
je weg en laat de lui maar dazen!*
*Theun de Vries. Getuige van een
eeuw.* Ed. Daan Cartens en Muriël
Steegstra. Amsterdam/Den Haag:
Querido/Letterkundig Museum,
2003. 133-141.

De Vries, Theun. *Rembrandt.*
Arnhem: Van Loghem Slaterus,
1931.

SUMMARY

This article discusses three Dutch fictional biographies about the painter Rembrandt van Rijn (1606-1669): Rembrandt (1931) by Theun de Vries, Hendrickje Stoffels: Roman uit het leven van Rembrandt (1936) by Ro van Oven and Licht en schaduw: De roman van Rembrandt's leven (1942) by Ch. Huygens. A comparative analysis of these novels' dominant modes of consciousness representation, their paratextual presentation and their use of motifs referring to Rembrandt's painting demonstrates that they deal with the tension between fiction and biography in divergent ways. Thus, it is shown that even fairly conventional examples of fictional biography occupy different positions both within the genre itself and in a wider literary system, e.g. in relation to the historical and the psychological novel. In addition, the analysis demonstrates the use value of various theories of fictional biography (Ina Schabert, Dorrit Cohn, Ansgar Nünning).

Machteld De Caluwé (1986) obtained the degree of Master of Linguistics and Literature (Dutch and French) from K.U.Leuven in 2008. She is currently training to be a teacher at Universiteit Antwerpen.

Koen Rymenants (1977) holds a postdoctoral fellowship in the Subfaculty of Literary Studies at K.U.Leuven. He has published widely in the field of 20th-century Dutch literature. His current research focusses on artists' lives in Dutch and Flemish biographical fiction (1918-2008).