

De avonturen van een kostschoolmeisje

Dorothea van Male, Schola Nostra (1971) en Hugo Claus' herschrijfp praktijk

Linde De Potter

NEDLET 20 (2): 171–198

DOI: 10.5117/NEDLET2015.2.POTT

Abstract

The adventures of a schoolgirl. Dorothea van Male, Schola Nostra (1971), and Hugo Claus's rewriting practice

While Hugo Claus's oeuvre has been studied abundantly (and fruitfully) from the perspective of erudite intertextuality, the rewriting of popular narrative culture in his novels has been neglected. This one-sided focus has clouded the protean nature of Claus's texts, in which high and low, literate and vulgar coexist. By means of a case-study on the experimental novel *Schola Nostra* (1971), this article demonstrates the significance of popular narrative culture for the understanding of Claus's oeuvre. *Schola Nostra* caused a lot of interpretative difficulties for contemporary literary critics, who dismissed it as a senseless 'curiosity cabinet'; the novel has been overlooked ever since. By introducing reading keys which take Claus's rewriting of literary as well as popular genres into account, it is however possible to shed light on this volatile publication. The approach is twofold: the first reading key is provided by the popular genre of the girl's book, the second is related to the rewriting of markedly literary genres. This combination of reading perspectives enables a meaningful interpretation of the work; at the same time, it reveals *Schola Nostra's* opposition to unambiguous reading schemes. By doing so, the analysis provides new poetical and interpretative tools to study the author's novelistic oeuvre.

Keywords: rewriting, girl's book, experimental fiction, mystification

Moet men een kunstwerk (en men zal het erover eens zijn dat Schola Nostra meer is dan maakwerk) niet naar zijn eigen structuur en middelen beoordelen?

Dorothea van Male – *Schola Nostra*

Al vroeg in de Clausstudie is Hugo Claus gekarakteriseerd als een ‘devotissimus et doctissimus doctor’:¹ een bij uitstek intertekstueel en belezen auteur wiens literaire teksten ontzaglijk veel mythologische en literaire verwijzingen herbergen.² Dirk de Geest stelt terecht dat academische lezers Claus’ oeuvre de voorbije vijftig jaar steeds complexer hebben gemaakt door het te voorzien van ingewikkelde betekenislagen en geleerde interteksten.³ Claus werd zodoende al gauw ‘een geval voor professoren’. Dit *highbrow* intertekstuele perspectief heeft tot heel wat boeiende interpretaties geleid. Tegelijkertijd verdonkeremaande de eenzijdige nadruk op de erudiete dimensie andere belangrijke aspecten van Claus’ werk, zoals de schatplichtigheid aan de populaire verhaalcultuur. Claus past immers niet in één hokje: uit zijn teksten blijkt, zo hebben verschillende onderzoekers vastgesteld, juist een verzet tegen zuiverheid, begrenzingen en helder afgebakende categorieën.⁴

Het is mijn hypothese dat, naast de speelse herwerking van allerhande uitgesproken literaire bronnen en genres, de herschrijving⁵ van genres die behoren tot de populaire verhaaltraditie van aanzienlijk belang is voor Claus’ schrijven⁶ – de auteur sprak zelf over ‘het avontuur van het schrijven van elk boek in een nieuwe vorm’.⁷ Clausspecialisten als Jean Weisgerber en Bert Vanheste wezen zijdelings al op Claus’ experiment met uiteenlopende (verhaal)genres, toonaarden en stijlen en op de spanning in zijn werk tussen het hoogstaande en het banale, het serieuze en het spottende.⁸ Twee casestudies bevestigen deze veronderstelling. In 2005 toonde Dirk de Geest overtuigend aan hoe Claus in *De Geruchten* het populaire verhaalgenre van de streekroman hanteert en vervormt.⁹ Recenter belichtte ikzelf Claus’ herschrijving van de populaire liefdesroman in *Het jaar van de kreeft*.¹⁰ Willen we meer inzicht krijgen in Claus’ romanoeuvere, dan moeten we de populaire dimensie van zijn werk in het onderzoek verdisconteren. Deze ‘brede blik’ maakt niet alleen een beter begrip van Claus’ eigenzinnige schrijftuur (stijl, narratieve structuur, et cetera) mogelijk, maar opent vooral ook nieuwe en beloftevolle leesperspectieven voor zijn romans. Meer inzicht in de populaire dimensie van de romans kan daarnaast wellicht helpen verklaren waarom het werk van Claus ook heel wat niet-professionele lezers wist en weet te bekoren. Van *Het jaar van de kreeft* bijvoorbeeld verschenen 28 drukken in 30 jaar tijd. Ook *De Metsiers*, *De koele minnaar* en *De Geruchten* waren onvervalste publiekssuccessen.

In het beperkte bestek van deze bijdrage kan ik onmogelijk het gehele romanoeuvre behandelen. Daarom zal ik mijn hypothese illustreren aan de hand van de merkwaardige casus *Schola Nostra* (1971). Dit luxueus uitgegeven boek wekt de indruk een wetenschappelijke poëzie-editie te zijn van de gedichtenreeks *Schola Nostra*, geschreven door een zekere Dorothea van Male. Het is volgens de titelpagina 'uitgegeven naar de handschriften, toegelicht en ingeleid door Hugo Claus'. Naast de gedichten, Claus' inleiding en commentaren, bevat het boek een eerdere versie van de gedichten, biografische gegevens en aantekeningen over Dorothea, kostschoolfoto's, een brief, facsimile's van kladjes, typoscripten en een aantal pikante tekeningen. Wie de gedichten leest, merkt dadelijk dat ze behoorlijk puberaal en enigmatisch zijn. Daarnaast wekken de pedante en vaak onzinnige commentaren over de dichteres en haar artistieke prestaties argwaan, evenals de snedige opmerkingen aan het adres van de literaire kritiek. Al gauw rijst dus twijfel over de eerbaarheid van Claus' intenties.

De disparate structuur en inhoud van *Schola Nostra* plaatsten de literaire kritiek destijds voor een raadsel en de reacties waren bijgevolg verdeeld. De meeste recensenten waren het erover eens dat *Schola Nostra* een mystificatie was en dat achter Dorothea Hugo Claus zelf schuilging. De jonge dichteres bleek immers behept met nogal wat clausiaanse tics¹¹ en het roemruchte geslacht waartoe ze behoorde, bestond enkel nog in middeleeuwse kronieken. Over de waardering voor deze mystificatie verschilden de meningen duidelijk. Lovend waren Willie Verheghe, die het had over een 'spannende' 'gemystificeerde literatuurthriller'¹² en Willy Spillebeen, die zijn bewondering uitsprak voor een 'origineel en enig' boek 'boordevol geest', dat op termijn wellicht een 'héél belangrijk, gemystificeerd, autobiografisch en autobibliografisch boek' zou blijken.¹³ Het gros van de recensenten vond het boek evenwel een mislukte, dure grap.¹⁴ Gerrit Komrij, bijvoorbeeld, vond het boek 'noch als mystificatie noch als een document van lesbische liefde [...] geslaagd'.¹⁵ De verkoop van het boek viel dan ook geweldig tegen¹⁶ en tegenwoordig is het grotendeels in de nevelen van de geschiedenis verdwenen.

Claus zelf heeft vaak geklaagd over het gebrek aan aandacht voor *Schola Nostra*. Hij weet de totale afwezigheid van interpretatievoorstellen en inzichten hieromtrent aan de ontoereikendheid van de literaire kritiek.¹⁷ Pas jaren na het verschijnen hebben critici het boek gekarakteriseerd als een experimentele roman (overigens pas nadat de auteur dit zelf expliciet had gedaan).¹⁸ Tekstinterpretaties bleven echter achterwege. Verwonderlijk is dat niet, want hoe begin je aan de lectuur van zo'n raadselachtig boek, dat ontsnapt aan de gangbare genre-categorieën? Hoe lees je een roman die

vormelijk nauwelijks nog als een ‘verhaal’ herkenbaar is? In wat volgt, wil ik toch een poging ondernemen om dit werk, waarop de kritiek indertijd geen vat leek te krijgen, te interpreteren. Ik zal het boek eveneens beschouwen als een experimentele roman – de commentator Claus spreekt ironisch van ‘een verhaal, nu ja verháál’ (51) – waarin de *coming of age* van het schoolmeisje Dorothea centraal staat.¹⁹

Om tot een beter begrip van *Schola Nostra* te komen, stel ik, op basis van de hierboven uiteengezette hypothese, enkele interpretatieschema’s voor. Het grillige geheel wordt volgens mij namelijk betekenisvol wanneer we oog hebben voor Claus’ herschrijving van populaire genrefictie én diverse literaire genres. In het eerste deel van mijn bijdrage gebruik ik het populaire genre van de schoolmeisjesroman als leessleutel voor mijn lectuur. Bepaalde verhaalcomponenten zullen evenwel aan deze lectuur ontsnappen en onverklaard blijven. Daarom vertrek ik in het tweede deel van het artikel van enkele andere, uitgesproken literaire, interpretatieschema’s. Aan de hand van deze tweeledige analyse hoop ik tot een betekenisvolle interpretatie te komen en aan te tonen dat *Schola Nostra* méér is dan een onzinnig curiositeitenkabinet.

1 ‘Het meest dierbare van mijn jeugd’: een ‘mimetische’ lectuur van *Schola Nostra*

Als we *Schola Nostra* als een roman beschouwen, dan kunnen we stellen dat het geheel in twee delen uiteenvalt: de inleiding door Hugo Claus en de rest van het boek. De novelle-achtige inleiding fungeert als een kader voor het vervolg: via de spelingen van het lot krijgt de verteller een manuscript met gedichten en tekeningen in handen, dat hij publiceert en becommentarieert. Een dergelijke raamvertelling kadert in Claus’ spel met de roman-traditie:

Toen de romankunst ontstond, vertelden de meeste schrijvers in het voorwoord dat ze op de zolder van hun grootvader een manuscript hadden gevonden ... en dan begint het verhaal. In *Schola Nostra* ben ik teruggegaan naar dat begin: ik vertel dat ik de nagelaten geschriften in versvorm van een kostschoolmeisje gevonden heb, plus enkele behoorlijk schunnige tekeningen en een paar fotootjes. Daarna geef ik uitleg van [sic.] deze vondst.²⁰

Het gaat hier natuurlijk om een manuscript- en editorsfictie, want Dorothea en haar manuscript zijn ontsproten aan Claus’ eigen brein. De ik-

verteller Claus die de fictionele Dorothea in Rome ontmoet, is dus eveneens gefingeerd. (Die fictionele Claus noem ik vanaf hier HC.) Tegelijkertijd hebben heel wat andere feiten die HC verhaalt, wel echt plaatsgevonden. Hugo Claus publiceerde in 1954 een gedicht 'Thuis' onder de naam van Thea Streiner in *Podium*²¹ – de echte acceptatiebrief daarvan staat afgedrukt in *Schola Nostra* (42).²² Voorts publiceerde de auteur in 1960 inderdaad onder zijn eigen naam een eerste versie van de *Schola Nostra*-gedichten in *Podium*, onder de titel 'Schola Nostra. Het schrift van Dorothea van Male (1929-1950)'.²³ Claus speelt in *Schola Nostra* zodoende een ingenieus autofictioneel spel, waarin de dunne grens tussen fictie en werkelijkheid constant wordt bevraagd.

In de inleiding vertelt HC over zijn ontmoeting met Dorothea, een ravissante Brugse van Spaans bloed, in Rome in 1953. HC leest een gedicht van haar, is wild enthousiast en haalt haar over om de tekst aan te bieden aan het Nederlandse experimentele tijdschrift *Podium*. Het gedicht wordt gepubliceerd onder het pseudoniem Thea Streiner. De twee verliezen elkaar daarna uit het oog en de hele geschiedenis raakt vergeten. Jaren later ontdekt HC, via een oude schoolvriendin, enkele pikante tekeningen uit Dorothea's kostschooltijd; van een voormalige leraar-kanunnik krijgt hij dan weer een cahier met haar gedichten. De kanunnik wil echter verder niets kwijt over die 'onsmakelijke geschiedenis', waarvan hij 'toen vrijgesproken [is]' (21). HC is diep onder de indruk van de gedichten, die behoorlijk homoseksueel van aard zijn en getuigen van Dorothea's liefde voor het kostschoolmeisje Angèle. Hij is dan ook nieuwsgierig naar de mysterieuze achtergronden van Dorothea's werk. De betrokkenen hullen zich evenwel in stilzwijgen: HC ontdekt enkel dat Dorothea samen met drie andere meisjes in april 1948 wegens 'adaptation inadéquate' (27) van het internaat is verwijderd. Wellicht was de oorzaak van deze verwijdering de beschuldiging door Dorothea en haar vriendinnen 'dat de Kanunnik, toen nog gewoon priester, zich aan exhibitionisme zou hebben overgegeven' (21). Naar eigen zeggen om een reactie uit te lokken, publiceert HC in 1960 in *Podium* de gedichtenreeks als 'Schola Nostra, het Schrift van Dorothea van Male 1929-1950 door Hugo Claus'. Dorothea reageert met een verpletterende stilte. Wanneer hij de dichteres in mei 1968 opnieuw ontmoet, in Parijs dit keer, verwijt ze hem die publicatie, niet zozeer vanwege zijn plagiaat, maar wel omdat hij een 'ontoelaatbare versie' gepubliceerd zou hebben. Drie weken later krijgt HC per post een misprijzende brief en een typescript met de 'enige toelaatbare versie': 'Gij kunt de maat van mijn misprijzen nemen doordat ik U hier in volmaakt détachement overlever wat ik

ooit als het meest dierbare van mijn jeugd beschouwd heb'. Op het omslag staat: 'Damn your eyes, Hugo Claus' (24).

HC weet de spanning op te bouwen: wie is in godsnaam die raadselachtige Brugse? Wat hield haar bezig? Welke geheimen liggen in haar kostschoolverleden verborgen, en waarom wil niemand erover spreken? Wat heeft de kanunnik verkeerd gedaan? De lezer stuit echter op een behoorlijk probleem, want wat volgt is helemaal geen verhaal. Er is enkel een vreemde collage van gedichten, tekeningen en aantekeningen, en op zichzelf beschouwd blijven die enigmatisch. De lezer moet op de een of andere manier een betekenisvolle coherentie proberen te vinden. Het motto bij *De Geruchten* geldt evenzeer voor *Schola Nostra*: 'Tis all in pieces, all coherence gone; All just supply and all relation'.²⁴ HC stelt: 'Mijn lezer of kijker moet zelf oordelen. Ik hoop evenwel dat hij net zo gevoelig zal zijn als de uitgever van dit werk voor deze anderssoortige [sic.] metamorfoses van D.v.M.' (146).

In de geest van die opmerking zal ik het vervolg van het boek *mimetisch* lezen.²⁵ Ik zal het geheel beschouwen als een ingebed verhaal, en meer specifiek als een kroniek van Dorothea's jeugd; de gedichten en dergelijke vat ik dus op als 'charades' van haar leven op de kostschool. Verschillende overwegingen motiveren deze keuze. Zo omschrijft Dorothea in het gedicht 'Het vaarwel' *Schola Nostra* als een verhaal:

En wij nog, mijn mateloze, mijn nachtelijke?
Wij, in dit tijdverdrijf voor matrozen, een herbergverhaal,
Wij, verdronken in verdonkerende vijvers?
De snelste kleurbreking verschiet dit verhaal. (124)

Verder heeft Claus zelf in latere interviews meermaals gewezen op het feit dat *Schola Nostra* de eerste experimentele roman in Nederland is, 'de triomf van het maniërisme'²⁶ en dat het boek 'een roman van een schoolmeisje [is] en als zodanig gelezen [dient] te worden'.²⁷ Een dergelijke claim is, in het geval van Claus, echter weinig betrouwbaar. Er zijn gelukkig doorslaggevender argumenten die de keuze om *Schola Nostra* te beschouwen als het verhaal van Dorothea's *coming of age* ondersteunen.

Het eerste argument betreft de inleiding: de lezer leert dat Dorothea in 1945 op een katholieke kostschool voor gegoede jongedames terechtkomt (27), waar ze 'amitiés particulières' onderhoudt met haar medeleerlingen en verliefd wordt op Angèle (20-21). De gedichten, brieven, tekeningen, en dergelijke behandelen stuk voor stuk Dorothea's kostschooltijd. Een tweede argument hangt samen met de situering van de gedichten. Ze zijn

zagezegd geschreven door Dorothea tijdens haar kostschooltijd en handel- en over deze specifieke fase in haar leven. De keuze voor die bepaalde periode in het leven van een meisje correspondeert met de *biografische methode* die gebruikelijk is in meisjesboeken. Tijd en ruimte worden namelijk beperkt tot 'einen Entwicklungsabschnitt des Mädchens'.²⁸ De foto's leveren een derde argument: ze schilderen de voor meisjesboeken typische setting (het internaat (40)) en de personages (schoolmeisjes (38-39) en nonnen (40)). Het herkennen van dergelijke (clichématige) tekstelementen zorgt ervoor dat lezers bepaalde (generische) verwachtingspatronen omtrent het vervolg van het verhaal creëren.²⁹ HC zegt hieromtrent: 'Jonge meisjes uit voorname of gegoede families werden er in het Frans opgevoed maar ook [...] in het Nederlands. [...] [I]n het hele kasteel waren er maar drie toiletten voorzien voor een dertigtal leerlingen' (16). De precieze klassen en de slaapzaal komen later in de tekeningen en gedichten aan bod. Vierde argument: de aanwezigheid van documentaire bronnen (geschreven briefjes, een facsimile van een schrift, foto's, tekeningen), eveneens typisch voor meisjesboeken.³⁰ Dergelijke elementen creëren een *instant* werkelijkheidservaring, een 'authentiek' gevoel van 'uit het leven gegrepen', dat de identificatie van de lezeres en de heldin vergemakkelijkt. Het laatste argument ten slotte is tekstgenetisch van aard. Zo is de keuze voor de titel 'Schola Nostra' – Onze school – veelzeggend, omdat die titel opnieuw aan de kostschoolsetting refereert. Het is echter niet de originele titel. Het oudste (mij bekende) manuscript van de gedichtenbundel, toen nog gewoon een reeks gedichten onder het pseudoniem Thea Streiner, is getiteld 'De eenvoudige verwoesting'.³¹ De verbinding met het meisjesboekengenre is dus achteraf doelbewust toegevoegd door Claus. Nog opmerkelijker is het volgende: tekstvergelijkend onderzoek van het manuscript uit 1954 en de *Schola Nostra*-versie van 1960-1961 toont aan dat van de oorspronkelijk twintig teksten in 'De eenvoudige verwoesting' achttien met minder of meer wijzigingen zijn overgenomen in 'Schola Nostra. Het schrift van Dorothea van Male' in *Podium* en in *Schola Nostra* (vijf nieuwe gedichten werden toegevoegd). In die oerversie ontmoeten we naast Thea Streiner wel al Angèle en Oom Richter, maar de titels van de gedichten zijn consequent anders. In de latere tekstversies van 1961 en 1971 verwijzen de titels, anders dan in de oerversie, namelijk ondubbelzinnig naar een schoolcontext: 'Toen zij sprak' wordt 'Spraakkunst', 'De jeugd: een gewoonte' wordt 'Wiskunde', 'Bezwerend en Vertrouwend in haar Genius' wordt 'Na het examen Duits'. De narratieve lijn van het meisje op de kostschool overheerst blijkbaar in de latere compositie.

2 De verhaalwereld van een kostschoolmeisje

De eerste leessleutel voor *Schola Nostra* is, zoals gezegd, gebaseerd op het populaire genre van het schoolmeisjesboek. De analyse zal duidelijk maken in welke mate het loont om *Schola Nostra* als een kostschoolroman te lezen en op welke manieren het boek strookt of botst met het voorgestelde leesmodel. Ik probeer aan de hand van dit stereotiepe interpretatieschema en met behulp van Algirdas Greimas' klassieke actantiële model (*Sémantique structurale*, 1966) de verhaalwereld en het narratieve programma van het ingebedde verhaal te verhelderen.³² Greimas' model postuleert zes mogelijke rollen in de dieptestructuur van een verhaal, die door drie assen worden verbonden: het *Subject* en het *Object* (verbonden door de as van het verlangen), de *Destinateur* en *Destinataire* (as van de communicatie) en de *Helper* en *Tegenstander* (as van macht en strijd).³³ Een dergelijk model valt uitermate goed toe te passen op traditionele en populair-fictionele verhaalsoorten, zoals het meisjesboek. Niettemin is het belangrijk te beseffen dat het uitgangspunt van de analyse en het toewijzen van verschillende rollen niet 'neutraal' zijn, maar al heel wat interpretatieve keuzes veronderstellen.³⁴

Zoals gezegd focust een meisjesboek vaak op een fase in het leven van de heldin. In *Schola Nostra* ligt de klemtoon op de kostschooltijd van Dorothea; de voorgeschiedenis ervan komt slechts zijdelings aan bod. In de aanvankelijke orde krijgen Leo en Lea een kind, Dorothea. Er ontstaat echter chaos wanneer Lea zelfmoord pleegt en dus geen goed rolmodel kan zijn voor haar opgroeiende dochter. Er is niemand die het kind, in psychologische termen nog seksueel onbepaald, kan leren een goede vrouw te worden. Dit is het gemis waaruit het verhaal ontstaat. Leo, de vaderlijke macht,³⁵ erkent dit gemis en verlangt de transformatie van deze toestand naar een meer bevredigende eindtoestand (waarin het kind Dorothea een goede vrouw geworden is). Leo treedt op als *Destinateur* en stuurt zijn dochter (*Subject*) naar een onbekende wereld: het respectabele Internat des Dames de Saint-Eustache te Ingelmunster. Daar moet Dorothea een waardevol *Object* zien te verwerven: ze moet de heersende normen omtrent de rol van de vrouw (die duidelijk verschilt van die van de man) interioriseren, zodat ze uiteindelijk klaar zal zijn voor het traditionele heteroseksuele huwelijksleven.³⁶ De *Destinataire* van deze gewenste transformatie is de maatschappij, die er een geschikte vrouw bij krijgt.

Dat Dorothea's opdracht allerminst vanzelfsprekend is (lijkt niet elke queeste schier onmogelijk?), blijkt uit allerlei signalen. Zo wordt Dorothea omschreven als een wezen vol tegenstrijdigheden, dat tegelijkertijd be-

paald wordt door astrologische tekens van vrouwelijkheid én mannelijkheid (29), wat leidt tot de afwezigheid van een 'regelmatig of regelmatig geordend seksueel leven' (30). Om het doel (de volwassenwording) te bereiken, zorgt men voor een *Helper* voor Dorothea, namelijk Oom Richter (de alias voor de kanunnik), die 'zijn status direct van God krijgt en van de wereldlijke autoriteiten' (153). Richter neemt de moederrol over (Dorothea noemt hem letterlijk de 'Moeder' (57)): 'hij wilde de vrouwelijkheid van D.v.M. opwekken' (118). *Tegenstanders* zijn – in de eerste plaats – Dorothea zelf (ze wil zich niet conformeren) en Angèle en de medeleerlingen (die haar verleiden tot de lesbische liefde).

Om de aard van het narratieve programma van het ingebedde verhaal van Dorothea's kostschooltijd beter te begrijpen, richt ik mij in wat volgt op de standaardfasen die Greimas in een verhaal onderscheidt. Deze verhaalfasen, die elkaar meestal opvolgen en logisch veronderstellen, hoeven niet letterlijk voor te komen, maar ze zijn doorgaans wel theoretisch reconstrueerbaar.³⁷ In de *manipulatiefase* geeft de Destinateur het Subject de opdracht om een bepaald Object te verwerven en neemt het Subject deze opdracht op zich. In de *competentiefase* moet het Subject bepaalde vaardigheden en inzichten aanleren en eventueel een hulpmiddel of Helper verwerven om de opdracht uit te kunnen voeren. In deze fase moet het Subject ook leren *waarom* het de opdracht moet uitvoeren. De *performantiefase* is de fase waarin het Subject de gevraagde transformatie kan realiseren: het gemis wordt ingevuld door het verwerven van het Object. De Tegenstander probeert dit natuurlijk te verhinderen. Daarna komt de *sanc-tiefase*, waarin de Destinateur beoordeelt of het Subject de opdracht goed heeft uitgevoerd, waarna het Subject beloond of bestraft zal worden. Afhankelijk van het verhaalgenre kunnen bepaalde fasen meer nadruk krijgen.³⁸ Zo zal het meisjesboek, waarin de nadruk ligt op het leerproces en op de psychologische ontwikkeling van meisje tot vrouw, vooral inzetten op de competentiefase en in tweede instantie op de sanctiefase, die de lezer leert of het pad van de heldin het te volgen voorbeeld is.

De *manipulatiefase* kunnen we enkel indirect reconstrueren. Wat we weten omtrent de relatie tussen de Destinateur en het Subject is behoorlijk weinig. Leo van Male is een dominante figuur (107). Hij stuurt zijn dochter na de dood van zijn vrouw Lea naar een chic internaat, misschien omdat hij zijn amoureuze gevoelens voor zijn dochter niet onder controle kan houden, zoals 'tekening 1' suggereert (148). Door Dorothea in de kostschool onder te brengen, conformeert hij zich aan de maatschappelijke normen en verplicht hij zijn dochter hetzelfde te doen.

Schola Nostra zet, zoals een klassiek meisjesboek, voornamelijk in op de

competentiefase. Zoals in een klassieke meisjesroman staat de *coming of age* van de heldin centraal. HC stelt: 'Hoe vaak komt het werkwoord "worden" niet voor?, alles *wordt* bij Dorothea van Male, elk ding of wezen *wordt* iets anders, tot het onoverzichtelijke toe, elke staat waarin zich iets bevindt is voorlopig en onderworpen aan verandering' (51). Dorothea is echter geen klassieke heldin die er alles aan wil doen om haar queeste tot een goed einde te brengen – integendeel. De volwassenwording wordt immers geassocieerd met onvrijheid. Vooraleer het kind geïnitieerd wordt in de orde van de volwassen wereld, is het, zoals gezegd, vrij: het is een androgyn wezen, zonder direct zichtbare mannelijke of vrouwelijke kenmerken.³⁹ Dorothea is, net als Angèle overigens, een typisch androgyn figuur 'met een ongevormde borst' (89, 101, 159). Op het internaat moet ze dus de kennis en vaardigheden opdoen die haar zullen helpen om deze fase te ontgroeien. Dat de competentiefase voor Dorothea evenwel onherroepelijk zal leiden tot een mislukking, wordt meermaals aangekondigd. Zo schrijft HC: 'Het is misplaatst, maar wellicht interessant om hier Nietzsche te citeren [...] iets wat D.v.M. voor ogen moet hebben gestaan bij de conceptie van *Schola Nostra*: "Het werk bouwen in het vooruitzicht van een *Katastrofe*"' (89). Dorothea's creatieve werk is de uitdrukking van haar 'trotse weerstand tegen allerlei klemmen, usurpaties, verdorde waarden en ook, steeds opnieuw, tegen de hopeloosheid van de liefde' (51). In haar kunst verdedigt ze 'een *beestachtig rijk*' en een 'utopisch spel' (82), waarin 'planmatigheid' wordt beschouwd als een 'kwetsuur' (79).

Het willen ontsnappen aan maatschappelijke beklemmingen en conventies blijkt duidelijk uit Dorothea's androgyniestreven: het is een verlangen naar geslachtsneutraliteit. De veelvuldige maskerades van Dorothea en haar vriendinnen – de meisjes die Dorothea tekent, zijn vaak verkleed, geschminkt of gemaskerd – symboliseren bij uitstek de rebellie tegen stiele begrenzingsen:

De neiging, om niet te zeggen de passie van deze jonge vrouw om zich te maskeren, te vermommen, om de eenvoudigste dingen uit haar ervaring te omkleden en te verhullen onder een veelvoudige laag van betekenissen heeft zij eventueel, als een virus, overgebracht op haar medeleerlingen. (50)

De meisjes spreken op verschillende gelegenheden namelijk in 'verschillende stemmen' (62) en geven ze elkaar en Kanunnik C. bijnamen: Dorothea is 'veertien' (57), Angèle 'negen' (57), Mevr. Lorrain is 'Baby' (15), Dolly 'Tepelsteeltje' (101), en de kanunnik wordt 'Oom Richter' (19).

De keuze voor het androgyn uiterlijk hangt samen met de voorkeur

voor de lesbische liefde en de afkeer van het moederschap (77, 153), dat Richter de leerlingen probeert op te dringen (92, 119). Medeleerlingen getuigen over Dorothea's grote liefde voor Angèle (21). Op de kaft van Dorothea's cahier staat expliciet: 'Dorothea-Maria-Julie toebehorende aan Angèle. Zij behoort toe, niet haar schrijfboek' (64). Angèle is, zo schrijft de dichteres, 'mijn parels, mijn hoop, mijn edelgedierte', 'mijn gefestonneerd handlangertje' (72). Tegelijkertijd onderhoudt Dorothea ook met de andere meisjes 'amitiés particulières', gekenmerkt door 'zonderlinge spelletjes', 'ontoelaatbare gesprekken' (62) en 'niet nader te beschrijven rituelen' (21). Dergelijke lesbische acties zijn evenzeer een vorm van rebellie tegen de maatschappelijke dwang en Oom Richter: 'Langs de wegen van de [sic.] libido' zoekt Dorothea naar de vrijheid (63). Deze 'botanische' (56), onvruchtbare liefde wordt door Oom Richter natuurlijk expliciet verboden: 'dit was een zonde die even erg was, placht hij te zeggen, als het opzettelijk stukkauwen van de hostie' (78).⁴⁰ Richter dreigde volgens HC 'dat bij intieme verkering met de grotere meisjes, de kleine niet meer zouden groeien. Marion (die nooit groter werd dan 1m60) vertelde mij dat zij jarenlang haar kleine lichaamsbouw heeft geweten aan haar kostschoolpraktijken' (104). Dorothea schreef hieromtrent in 'Strafrecht':

Weet je, ik was een kinderhoofd langer gegroeid,
Zei Oom Richter, als ik niet in je tuin had gestoeid.
Als ik je oksels had geweigerd! Polio zal hij krijgen! (103)

De androgyne liefde en kunst bieden helaas geen ondubbelzinnige oplossing in de vrijheidstrijd. Het androgyne kind is immers gedoemd om een vrouw te worden: 'veranderd in een vrouw', kan het lyrische subject niet langer 'beklijven' (103). HC stelt: 'Het veranderen in een vrouw is de totale machteloosheid van D.v.M.' (104). Ook de beschreven en getekende androgyne is onderworpen aan 'voortdurende metamorfoses' (51). Dorothea's scheppingen zijn creatie en destructie tegelijkertijd (29), zoals de eerste titel van haar schrift aangeeft: 'De meest Eenvoudige Verwoesting' (43). HC stelt: 'Er wordt inderdaad in haar gedichten iets verwoest, iets kapotgeschreven eerder dan liefdevol opgeroepen' (63).

De ondergang van de lesbische passie wordt getekend in het laatste gedicht en wordt tastbaar in het significante verschil tussen de versies van 1961 en 1971. De vroegste versie 'Laatste bladzijde voor Angèle' (1961) is kennelijk geconcipieerd vóór Dorothea's verwijdering van het internaat, en bevat drie strofes waarin het lot van de geliefden wanhopig maar nog niet bezegeld is. In de laatste versie, 'Het vaarwel' (1971), zijn echter twee

opmerkelijke strofes toegevoegd. Dat zou kunnen betekenen dat Dorothea deze versie na haar vertrek heeft aangepast. HC's opmerking maakt deze hypothese aannemelijk: 'Het laatste gedicht. Niet getypt. In een ronder en schuiner handschrift dan de vorige teksten. Alsof het gedicht in het net voor mij werd overgeschreven. Voor mij.' (125). We lezen dat Angèle Dorothea's liefde heeft verraden. Dorothea noemt haar een rat:

Nee, jij alleen nog, bikkelhard die kwijlt op mijn hart,
Jij die ik niet vergeef, jij rat, schaduw die spat
In het nauwste grauw, mijn liefste gewas. (124)

HC schrijft treffend dat het adieu aan Angèle 'moet uitmonden bij Oom Richter, die het beeld van Angèle uitwist, vernietigt. De hunkering naar Angèle wordt totaliter op Hem overgeplant' (125):

En hij? Hij! Krijgt hij de laatste zucht in deze bokaal?
Ja, hij, Richter, vogelaar, draaiende tafel,
Spiegel, menseneter, tuchtmeester en moeder,
Foedraal van mijn wensen, mijn liefste keten. (124)

Het afscheid van de jeugd en Angèle lijkt dus samen te hangen met de overgave aan Oom Richter, de 'verbale grootvader, meester van ons nat herbarium' (99), en de traditionele heteroseksualiteit. Het wanhopige, onvoltooide gedicht 'Liturgie' is de allerlaatste creatieve schepping van Dorothea's hand en sluit haar jeugd definitief af. Het gedicht beschrijft de heteroseksuele erediensdienst waarin A. een vrouw wordt:

Toen ging je voor het eerst met hem, hem, hem
als klokspijs, hem als eedformulier in de vlierbessenstruik.
... alleen hij, hij, hij heeft de Summa ...
onze schorten nat - (168)

De hij (Oom Richter) gromt: 'introïbo // Met het zaad van de exegese: de dood'. Angèle is 'gevallen en geopend door de menswording' [lees: de vrouwwording, LDP] (168). Ze wordt zelfs, als een toppunt van maatschappelijke voorbeeldigheid, de vrouw van een *econoom* en moeder van vijf kinderen (20), 'een vrouw die haar vruchtbaarheid heeft prijsgegeven' (107), die zichzelf 'heeft gedood met kuren van vormen, wapens van begrip' (106). Later verloochent Dorothea Angèle dan ook; ze minimaliseert haar tot 'une license poétique' (13).

Zal Dorothea zichzelf dan toch in het maatschappelijke keurslijf laten dringen? Toch niet: ze meldt de autoriteiten dat Richter zich aan exhibitionisme zou hebben overgegeven (21). Ze onderwerpt zich expliciet niet aan de patriarchale maatschappij en verkiest om aan het burgerlijke waarden- en normenpatroon, waar de kanunnik voor staat, te verzaken. Ze faalt dus opzettelijk in de *performantiefase*. Anders dan in een klassiek queeste-verhaal zit haar heroïek net in het doelbewust ondermijnen van de opdracht.

De laatste verhaalfase, de *sanctiefase*, is eveneens kort samen te vatten. Dorothea's opdracht wordt als mislukt beschouwd – ze moet het internaat immers vanwege haar 'adaptation inadéquate' (27) verlaten (21). Dorothea's socialisatieproces is, naar de normen van het traditionele meisjesboek, volkomen geflopt. Een 'degelijke' schoolmeisjesroman eindigt *happy* met de succesvolle aanpassing van het meisje aan de maatschappelijke normen.⁴¹ De afloop van Dorothea's verhaal is nochtans niet noodzakelijk *unhappy*. De rebelse heldin vertrekt met haar promiscuë vriendin Solange naar Venetië, in plaats van als een 'goede' vrouw aan de haard op een man te wachten. Tegelijkertijd is het evenmin zo dat Dorothea's androgyne ideaal volledig overwint. Van de androgyne kunst en *Schola Nostra* blijft, zoals gezegd, enkel een 'eenvoudige verwoesting' over. De maatschappelijke onvrijheid wordt nooit echt ontstegen, want uiteindelijk huwt Dorothea en wordt ze zelfs moeder, hoewel de weg daarheen geenszins conventioneel verloopt. Pas na een hepatitisbesmetting, een ex-verloofde en twee abortussen trouwt Dorothea met een schoonheidsspecialist en krijgt ze een zoon in Ecuador (28). *Schola Nostra* parodieert zodoende de didactische opzet van het meisjesboek. Claus' roman verraadt dus een heel andere ethiek dan de burgerlijke moraal van het meisjesboek met zijn uitgesproken voorkeur voor traditionele rollenpatronen.⁴²

3 'Maskers die niet pasten'

Betreffende de verhaalcompositie en -presentatie⁴³ correspondeert het ingebede verhaal van Dorothea expliciet *niet* met het meisjesboekengenre. Dat is logisch, omdat we te maken hebben met een experimentele constructie waarin de presentatie van de *histoire* allerminst traditioneel te noemen valt. Er is bijvoorbeeld geen duidelijk lineair-chronologisch verhaalverloop, de karakterisering verloopt evenmin eenduidig en een klassieke alwetende of ik-verteller is er niet. Dergelijke elementen ontsnappen dan ook aan het voorheen gepresenteerde leeskader. Het genre van het schoolmeisjesboek is slechts een van de vele 'maskerades' in *Schola Nostra*; hoewel bijzonder

vruchtbaar, kan deze leessleutel niet alle tekstelementen verklaren. De tekst onttrekt zich finaal aan overzichtelijke interpretatiesystemen. Tom Sintobin noemt deze 'weerstand tegen ontcijferen', die vaak voorkomt in het werk van Claus, 'hermeneutische sabotage': steeds opnieuw blijken immers elementen aan op het eerste gezicht alomvattende interpretatiesleutels te ontsnappen.⁴⁴

In meisjesboeken verloopt de karakterisering doorgaans stereotiep en extern, omdat dergelijke verhalen een helder didactisch doel dienen en omdat kinderen onrechtstreekse interne psychologische karakterisering en vaak moeilijk kunnen plaatsen. Claus schrijft echter geen boek voor kinderen – personages mogen veel gelaagder (en wispelturiger) zijn. Terwijl de narratieve rol van de personages wordt uitgezet via de herschrijving van het meisjesboek, worden de personages zelf ingekleurd met behulp van specifiek literaire tekstgenres. De personages gedragen zich naar bestaande ficties – wat bijgevolg impliceert dat ze nooit echt van vlees en bloed worden. Ze tonen dat ze sjablonesk en artificieel zijn: onaf, omdat ze nooit volledig in woorden kunnen worden gevat. HC's omschrijving van Dorothea's verhaal licht al een tip van de sluier op:

Men zou, de gewone lezer zou eigenlijk ook kunnen vergeten dat het hier uitsluitend om 'gedichten' gaat, en in *Schola Nostra* een klaagzang in 23 delen zien, of een roman courtois en hommage aan de geliefde en aan de graal (Angèle en Oom Richter) of een romance, d.i. een kunstdicht dat op een naïeve wijze aandoenlijke gebeurtenissen uit het verleden bezingt. (50)

In het citaat wordt *Schola Nostra* gelieerd aan verschillende middeleeuwse genres, die een sterk verhalend karakter hebben. Dorothea's schrift is naast een meisjesboek ook een verhalend 'kunst'-dicht dat het onherroepelijk voorbij verleden van de kostschoolmeisjes bezingt, zoals de volksballade of *romance* dit doet (zoals *Heer Halewijn* of *Er waren twee conincskinderen*). Aan de hand van deze modellen worden de hoofdpersonages Dorothea, Angèle en Oom Richter gekarakteriseerd.

Het motief van de klaagzang (vgl. met het *Egidiuslied*) komt terug in verschillende gedichten die handelen over de onvatbaarheid van de geliefde. Angèle en Dorothea proeven de liefde, maar verliezen elkaar, verraden elkaar zelfs. De zoektocht van de jeugdige Dorothea naar het ik, de liefde en de geliefde correspondeert met de hoofse roman en de queeste (denk aan de zoektocht van Parsifal naar de graal). Angèle is de vereerde *belle dame sans merci*:

Princesse,
 Angèle, stengelkwaad,
 Manege, engelzaad,
 Juffrouw onvermoeid
 Maansteenwif die gloeit. (97)

Deze *femme fatale*, de 'vleeseetster' (76) en 'probleemzieke bruid' (79), drijft Dorothea tot diepe wanhoop: liefde is lijden, wist Catullus al. Typisch voor de hoofse minne is immers dat de minnaar de liefde pas werkelijk kan vinden door zich onvoorwaardelijk aan haar grillen, hoe exuberant ook, over te geven: 'Ik rijm van mijn hart dat Engels-rood moet / Krinkelen om één dolk: háár tong' (108). Dorothea noemt Angèle 'Blauwbaardin' (117), een meisjesverslindster. Volgens HC had 'Angèle inderdaad zeven meisjes "gehad", D.v.M. toen slechts vier' (120).

Dorothea zelf wordt aan de hand van een ander middeleeuws genre gekarakteriseerd: de hoofse mystiek. In de 'grafologische duiding' van haar handschrift staat: 'neiging tot mystiek' (30). Dorothea besluit haar laatste brief aan HC met een citaat uit Hadewijchs 26^{ste} brief: 'Levet scone, want ik vrees dat gij niet anders zult kunnen. Uw vijand voor altijd, D.v.M.' (24). Net zoals Hadewijch is Dorothea een onafhankelijke, erudiete, adellijke vrouw (haar familienaam verwijst naar een beroemd middeleeuws geslacht), die optreedt als een soort spirituele leidster voor haar vriendinnen.⁴⁵ Eveneens net als Hadewijch blijft Dorothea onvatbaar, een mysterieuze schim, iemand die de lezer enkel via haar werk kan kennen. Dat de middeleeuwse *mulieres religiosae* indertijd beschuldigd werden van ketterij en (onterecht) in verband gebracht werden met de ketterse beweging van de Broeders en Zusters van de Vrije Geest (die de vrije liefde promootten), resoneert ook in *Schola Nostra*, via de motieven van de clandestiene lesbische liefde en de afkeurende houding van de kerkelijke overheid (Oom Richter) daartegenover.

Dorothea's verzen alluderen bovendien expliciet op Hadewijchs mystieke minnellyriek (hoofse mystiek), qua toon (hooggestemd en archaïsch) en qua woordkeuze. In het gedicht 'Strafrecht' praat Dorothea over een 'minnelijk verdriet' en spreekt ze de minne (geïncarneerd in Angèle) net als Hadewijch aan als 'Meesteresse':⁴⁶

Meesteresse,
 Dit is mijn minnelijk verdriet
 Dat je mij verbiedt te verdrinken in je riet,
 Dat je kermiszinnen en je tijgerlijf drijven
 Waar ik, veranderd in een vrouw, niet kan beklijven. (103)

Hadewijchs mystieke minne behelst in essentie natuurlijk het passionele verlangen naar de goddelijke minnaar. Hier blijkt een – misschien onverwachte – parallel met Dorothea's situatie. Angèle mag dan wel Dorothea's hoofse liefdesobject zijn (de wereldse geliefde), maar het uiteindelijke mystieke liefdesobject is Oom Richter. HC wijst erop dat:

men zeker niet alleen Angèle als voorwerp van aanbidding [mag] zien. Net zoals in elk gedicht haar naam minstens één keer wordt genoemd, valt ook de naam Oom Richter, en misschien meer [...]. Oom Richter, vaak de vertegenwoordiging van de Erfzonde, het Natuurrecht of God, wordt evenzeer aanbeden. (50-51)

Richter is de allermystiekste, een godfiguur – Dorothea noemt hem de 'gezalfd' (55), en 'de Meester' (69; 79), 'ons enig concilie in het duister' (69). Deze mystieke liefde is echter niet onproblematisch, want Dorothea verlangt tegelijkertijd naar de lesbische liefde met Angèle: 'Zij zoekt Oom Richter niet' (72). Ze beschouwt Richter als een 'temmer' (60) en de patriarchale maatschappij die hij vertegenwoordigt als verwerpelijk. Haar keuze om de kanunnik 'Richter' te noemen, verradt diezelfde dubbelzinnigheid. De naam verwijst immers naar het Oudtestamentische Boek der Richteren, dat handelt over de charismatische leiders die de Israëlieten voorgingen in de strijd tegen vijandelijke stammen en de functie van rechter vervulden. Richter, de 'Oude Heerser' (79) is Dorothea's rechter: de geliefde oer- en biechtvader naar wie ze opkijkt maar ook de gehate die haar vrijheid belemmert. Hij is Dorothea's 'liefste keten' (124): de klem die haar afstoot en aantrekt tegelijkertijd, die ze wil 'behagen, verrassen, imponeren, in ieder geval laten merken aan de onverschillige godheid, dat zij [bestond]' (85).

Daarnaast blijkt ook Richter zelf veel ambivalenter dan gedacht. Hoewel hij de heteroseksuele liefde en de duidelijke scheiding tussen het mannelijke en het vrouwelijke promoot, omschrijft Dorothea hem tegelijkertijd als de 'Moeder' (56; 124) en 'meer dan mijn vader' (117). HC gaat zelfs nog verder, en beweert dat Richter 'impotent' (71) en 'hermafroditisch' (153) is, een 'verwijfde man' (119). In die zin wijkt Richter dus af van de patriarchale christelijke Drie-eenheid. Zijn positie blijkt toch dubbelzinniger en minder onaantastbaar dan aanvankelijk gedacht. Anders dan God verliest Richter uiteindelijk immers zijn machtspositie, wanneer hij het internaat moet verlaten.

Het personage HC krijgt meer reliëf aan de hand van een veel moderner model: *Pale Fire* van Vladimir Nabokov. Claus besprak *Pale Fire*, dat hij een

ultiem meesterwerk vond, in een van zijn lezingen voor de BRT-radio (1964):

[Nabokov] mengt een boeiend verhaal, een avonturenroman bijna, met een gruwelijke satire. [...] Indien het opbouwen van een puzzel, een prachtig gesloten kruiswoordraadsel Nabokovs oogmerk was, dan is hij daarin geslaagd, maar de raskunstenaar die hij is overweldigt het opzet met een springlevende materie. Een materie van monsterlijke, spitse, geestige invallen, projecties, mogelijkheden, die een triomf zijn van zijn inventieve geest.⁴⁷

Schola Nostra is qua compositie enigszins vergelijkbaar met *Pale Fire*. In beide werken wordt een gedicht (van een dode vs. doodverklaarde dichter) gevolgd door een veel langer en dubieus commentaar van een onstabiele en veel zelfbewustere verteller dan in meisjesboeken het geval is.⁴⁸ HC staat boven het vertelde (het kostschoolverhaal dat blijkt uit Dorothea's gedichten) maar is géén onpersoonlijke instantie die boven het verhaal zweeft. Hij is een persoon van vlees en bloed die Dorothea's verhaal achteraf vertelt en de hele tijd op zijn rol als bezorger zinspeelt (zoals Kinbote in *Pale Fire*). Zodoende krijgt de lezer van *Schola Nostra* absoluut niet de indruk dat de werkelijkheid zichzelf vertelt. De afstand tussen de lezer en de vertelde werkelijkheid is net bijzonder groot en een escapistische leeshouding derhalve bijna onmogelijk.

Omtrent *Pale Fire* beweert John Cawelti terecht dat Nabokov een post-moderne verwerking van het mysterygenre presenteert. De onderzoeker Charles Kinbote probeert daarin aan de hand van *clues* de waarheid achter het onderzoeksobject, het gedicht 'Pale Fire' van zijn gestorven vriend John Shade, te vinden.⁴⁹ Tijdens dat onderzoek wordt echter duidelijk dat Kinbote vooral zijn eigen obsessies projecteert op de verzen. De oplossing van de onderzoeker is dus vals. Claus zegt hierover: Dr. Kinbote 'gebruikt het gedicht als symbool, commentaar en uitlaatklep voor zijn rancunes en wensdromen. Ook voor zijn kokette wijsneuzigheid die met het voorwerp van zijn onderzoek, het gedicht, niets te maken heeft.'⁵⁰ *Pale Fire* bevat gelukkig evengoed aanwijzingen op basis waarvan de lezer tot een andere interpretatie kan komen. Desondanks blijft de glasheldere waarheid onbereikbaar. Een complicatie hierbij is dat Kinbote, ondanks alles, er op een bepaalde manier toch in slaagt om zijn visies op te dringen aan de lezer, die diens waanbeelden voor zijn geestesoog ziet verschijnen.

Schola Nostra bouwt eveneens verder op de detectivestructuur. Door zich langs de geijkte paden van de detectiveroman te bewegen, probeert de protagonist/literair detective HC vat te krijgen op de efemere Dorothea

en haar werk en het raadsel van haar jeugd te ontrafelen: het is 'mijn queeste naar de achtergronden van Dorothea van Males werk. Want het is beslist mijn bedoeling niet om een analyse of een interpretatie te geven van dit werk' (49). De zoektocht loopt niet van een leien dakje (16, 21). HC slaagt er evenmin als zijn tegenhanger Kinbote in de raadsels op te lossen: 'ik vertrouw erop dat de lezer zelf deze puzzels zal oplossen. Alhoewel "oplossen" uiteraard nooit enig waarachtig inzicht kan geven in de verraderlijke problemen van de genesis van een kunstwerk' (165). Vragen als 'waarom is Dorothea van de kostschool verwijderd?' en 'wat is nu precies het belang van Oom Richter in de gedichten?' blijven onbeantwoord.

Hebben we in *Schola Nostra* dan te maken met een tweede Charles Kinbote? Mag de lezer wel geloven wat HC zegt? Op het eerste gezicht lijkt hij minder verdacht dan Kinbote, omdat zijn naam samenvalt met die van een bestaand en bekend dichter (de ervaringsdeskundige Hugo Claus). HC richt zich ook heel nadrukkelijk tot de lezer (*narratee*). Zo wenst hij 'de lezer de ontvankelijkheid toe' en stelt hij:

Ik heb de soms curieuze (en foutieve) spelling van sommige woorden uiteraard gehandhaafd, maar dit zal u zeker niet verhinderen, lezer, om u over te geven aan het eidolon van Dorothea van Male in al zijn (om een woord van haar te lenen) Prägnanz. (51)

HC zegt expliciet dat hij een wetenschappelijk werk wil schrijven, zoals blijkt uit zijn klacht omtrent de getuigen die anoniem willen blijven: 'Jezus! Hoe kan ik ooit een wetenschappelijk verantwoord geschrift afleveren met al die schijtlijsters!' (156).

HC's streven naar wetenschappelijkheid blijkt echter niet uit zijn effectieve acties. Hij doet zich anders voor dan hij is: zijn commentaren lijken immers die van een getuige, terwijl hij enkel tweedehands getuigenissen bezorgt, informatie die hij van derden heeft verkregen en waarmee hij zelf zijn eigen verhaal maakt. Zo manipuleert hij het beeld dat de lezer krijgt ingrijpend. Erger is dat hij pertinent onjuiste mededelingen doet. Zo beweert hij dat Dorothea, Angèle en Isabel verwijderd zijn van de kostschool (21). In de biografische gegevens staat daarentegen te lezen dat Dorothea met *drie* andere leerlingen de kostschool moest verlaten. In de bespreking van tekening 10 geeft HC dan weer te kennen dat Isabel is overleden (na een val van een klimrek), wat betekent dat ze onmogelijk samen met Dorothea van de kostschool gegooid kan zijn (156). Nog problematischer is HC's dubieuze wetenschappelijke ethos. Hij maakt Dorothea bijvoorbeeld tot zijn personage omdat het mysterie dat ze is dan beheersbaar

zou zijn: 'Puisque ces mystères nous dépassent, feignons d'en être l'organisateur' (22). Dat is op zijn minst een discutabele onderzoeksstrategie. Volstrekt merkwaardig is het feit dat hij haar zelfs symbolisch doodverklaart (22). Net zoals in *Pale Fire* krijgt de dichter(es) dus geen weerwoord. HC presenteert zich op die manier uitdrukkelijk als een schrijver en dat maakt hem verdacht: want hoe kan de lezer nog met zekerheid weten welke verhalen over dit personage waar of verzonnen zijn?

HC gedraagt zich bovendien als heer en meester over Dorothea's gedichten (hij pleegde aanvankelijk zelfs plagiaat (21)). Hij grijpt duidelijk in de teksten in maar minimaliseert zijn acties. Zo zegt hij:

Gemakshalve heb ik de tekeningen titels gegeven. Ik hoop de verre kunstenares daar in Ecuador hartelijk, of zelfs grimmig, te laten lachen over deze overmoedige en aanmatigende manier van doen die echter alleen een eenvoudige referentiemethode is. (146)

Niettemin had Dorothea hem gezegd: 'Jij zal nooit een goede titel kunnen bedenken' (125). Ook HC's niet aflatende aandrang om alle gedichten en tekeningen een homoseksuele verklaring op te dringen, is verdacht, evenals de reflex om zich ondubbelzinnig met zijn onderzoeksobject te verbinden. Hij omschrijft zichzelf als 'een provinciaal dichter die haar ziel had ingepalmd en verkocht als de zijne' (21-22) en doet '[a]lsof het gedicht in het net werd overgeschreven. Voor mij' (125). Dergelijke uitlatingen laten vermoeden dat HC de gedichten en het personage Dorothea voor zijn eigen kar spant en zijn eigen vooronderstellingen en obsessies in de teksten en de tekeningen projecteert. HC's wetenschappelijke methode is dus absoluut niet wetenschappelijk en zijn resultaten zijn bijzonder gecontamineerd. *Schola Nostra* functioneert in dat opzicht als een parodie op het wetenschappelijke literaire commentaar, waarin dergelijke uitspattingen helaas wel eens voor kunnen komen.

Daarnaast lijkt HC een dubbele agenda te hebben (evenals Kinbote). Hij lijkt de gedichten namelijk te gebruiken als een aanleiding om met zijn 'tegenstanders' af te rekenen: de literaire kritiek en de experimentele dichters. In die zin is *Schola Nostra* ook een heel ironisch metafictioneel boek. Reynebeau (2004) leest *Schola Nostra* als Claus' 'kleine oorlog met de literatuur' en wijst erop dat Claus 'de experimentele vorm [kaapte] [om] een commentaar [te] leveren op het literaire bedrijf: 'ik hoop dat [de literaire kritiek] de definitieve versie van *Schola Nostra* met meer fair-play tegemoet zal treden dan zij het met de voorgaande in *Podium* gepubliceerde variatie deed' (50). HC spot onder andere met de dubieuze manier waarop critici

hun taak soms invullen. Hij stelt bijvoorbeeld dat het niet de bedoeling is om zelf een analyse van het werk te bieden, want, zo zegt hij meesmuilend:

[d]aarvoor bestaan uitstekende gespecialiseerde tijdschriften, waarin men de eetgewoonten van de auteur, zijn gebruiken van het woordenboek, zijn kennis van de Koran als springplank neemt voor de duiding van zijn oeuvre, en ik mis het geduld, de aandacht en vooral de kritisch-essayistische deugden die deze gedichten eer zouden aandoen. (49)

HC's houding is evenwel ambigu. Wat hij aan de kritiek verwijt, is immers datgene wat hij zelf de hele tijd doet: literatuur op onzinnige biografische gronden duiden. Hij maakt zich constant 'schuldig' aan wat Wimsatt en Beardsley omschreven hebben als de *intentional fallacy*: zo wenst hij 'de lezer de ontvankelijkheid toe om in het werk van Dorothea van Male datgene te vinden dat zij er m.i. voornamelijk heeft willen in leggen' (51). Verder zet hij de critici in hun hemd door hun pedante, protserige taal te parodiëren, door middel van woorden als 'Prägnanz' (51), 'mythopoësis' (59) en cryptische verklaringen, zoals in deze zinsnede: 'het ironisch betitelen van ongeluk als een waarde is misschien een verre oprisping van de theorieën van Saint Simon, die toch de voornaamste lectuur waren van Ogarev, D.v.M.'s overgrootvader' (67).

Schola Nostra is voorts in belangrijke mate een afrekening met het experimentalisme van de Vijftigers, dat voor HC (en Claus zelf) al gauw een inhoudsloos herhalen van clichés was geworden.⁵¹ Dat blijkt al uit het gedicht 'Thuis', dat in juni 1954 in *Podium* verscheen.⁵² HC weet over dit gedicht het volgende te zeggen: 'Ik las en gromde iets onduidelijks. Ik had iets verwacht zonder leestekens of hoofdletters, vier woorden per regel zoals toen in de mode was. [...] Ik heb haar toen overladen met ingewikkelde complimenten' (13). Dorothea schrijft dus wat *niet* in de mode is, wat *niet* in de poëtica van het experimentalisme past. Tegelijkertijd echter stelt HC: 'Ik weet niet waar men in de huidige constellatie van onze literatuur deze verzen moet situeren. Duidelijk is de nawas van de toen debuterende "experimentelen". Maar verder? Ik zou het niet weten. Opnieuw, daar moet vakwerk aan te pas komen' (51). Dorothea's werk vertoont namelijk simultaan 'typisch onverteerde invloeden van de Vijftigers-poëzie' (68):

Dat ik een geremd zoogbeest was, nooit tussen goed en beter.
Een houten raaf bewaarde zijn hart voor mijn aanval,
En ook het konijn Ongeluk en ook in de vliering de kever Zonde.
Zij klaagden tot zij woorden werden en die zijn breekbaar (66)

HC's houding tegenover de gedichten en de tekeningen is dan ook op zijn minst dubieus te noemen. Aanvankelijk roemt hij Dorothea's werk (zie: 'Inleiding'), maar uit de commentaren blijkt vaak botte kritiek: haar dichtertelijke regels 'ontstaan uit complexiteit, fabulieren en zelfs slordigheid in de uitbeelding' (63) en 'Voor de zoveelste maal is de rudimentaire kennis die D.v.M. van een fenomeen had en die haar toch niet belette om arrogant-simplistische oordelen te vellen, een irritatie voor de uitgever' (147). Over Dorothea's tekeningen is HC evenmin positief:

De originaliteit van D.v.M.'s tekenkunst ligt zeker niet in haar manier van tekenen die onhandig en pseudoklassiek is en ook verwant is aan haar dichtkunst waar ook een (soms charmante) discrepantie bestaat tussen de wil tot figuratie en de onmacht tot uitbeelding. (145).

Hij beticht haar van een 'style jésuitique' (148), en besluit dat haar stijl 'helaas [...] steeds meer naar het maniëristische gepietepeter [zal] evolueren' (151).

De lezer van Dorothea's verhaal moet dus een moeilijke evenwichtsoefening maken: hij moet HC's informatie gebruiken, maar moet tegelijkertijd te allen tijde rekening houden met contaminaties. De ware toedracht van de gebeurtenissen wordt uiteindelijk niet door de literaire speurder gepresenteerd. De meest aanvaardbare, hoewel nooit volstrekt bewijsbare versie kan enkel vorm krijgen als een virtueel verhaal in het brein van de lezer, waarbij de gedichten van Dorothea als een toetssteen worden gebruikt. Niettemin rijst ook hier een betrouwbaarheidsprobleem: Dorothea's relaas mag dan wel een soort ik-vertelling zijn, het is in zichzelf poëtisch (wat impliceert dat het *gekunsteld* is) en bijzonder gefragmenteerd.⁵³ Haar verslag van de gebeurtenissen is geenszins rechtstreeks of ongemedieerd. De omweg via de gedichten verhindert dat de lezer getuige is van concrete interacties tussen de personages. De dialogen, bijvoorbeeld, zijn ofwel conversaties die het dichtertelijk ik voert met een tegenspeler die niet repliceert:

[...] Mijn voorkeur voor
Regen en regenachtige vrouwen hield ik in toom, toen, weet je nog?
Alleen overdag ontsnapte je me, jij, laatste in de rij,
Mijn nevelvlek, mijn Blauwbaardin. (117)

Ofwel zijn het gesprekken die expliciet gemedieerd zijn door het lyrisch subject, zoals in de volgende verzen:

Een vraag ontsnapte mij als bloed met bloed gemengd.
 'De Noorderkroon?' Oom Richter wees Angèle aan. 'Daar,' zei hij,
 'Daar komt de helft van de Tweeling, zij zal je vreten met al
 Je Haar van Berenice. Geen eiwit baat tegen haar toonhaaitanden.
 De natuur van het heelal werd mij toen duidelijk, mijn meermin,
 Zij was een imitatie. 'Vertel geen verhalen meer,' riep ik. (117)

Het is ook de vraag in welke mate Dorothea zelf de werkelijkheid getrouw heeft afgebeeld. Niet alleen heeft ze verschillende versies geschreven (wat manipulatie van de feitelijke gegevens veronderstelt), maar bovendien vindt ze de laatste versie de 'enige toelaatbare' (28). HC betwist eveneens Dorothea's betrouwbaarheid: wanneer ze Angèle een uitspraak in de mond legt, stelt HC: 'Angèle zou zoiets natuurlijk nooit gezegd hebben. Het formele van haar uitspraak wijst er op dat Angèle soms de formulering was van D.v.M.'s eigen gevoelens of gedachten' (110). Opnieuw blijft de lezer met heel wat onzekerheden achter.

4 'Meer dan maakwerk'

In de inleiding tot *Schola Nostra* omschrijft HC de schilder Capogrossi schamper als 'een grijze man die veertig jaar lang een zelfde teken heeft herhaald in allerlei varianten, iemand met een eigen stijl noemt men dat' (11). Een dergelijke eenduidige stijl is een kameleontische schrijver als Claus vreemd. Schrijven is voor de auteur een spel met zowel de literaire traditie als de populaire verhaalcultuur, waarbij naar steeds andere vormprincipes wordt gewerkt. Eerder dan zich letterlijk in deze bestaande genres in te schrijven, herschrijft Claus ze; zijn romans getuigen bijgevolg van een opmerkelijke genregevoeligheid.

In de eigenzinnige mystificatie *Schola Nostra* drijft Claus enkele fundamentele preoccupaties van zijn romanschrijven door. Naast thematische bekommernissen als de maskerade en het vrijheidsstreven (via de androgynie), illustreert het boek de auteurs afkeer van een eenvormige 'stijl' ten overvloede. *Schola Nostra* biedt derhalve enkele interessante poëtische en interpretatieve sleutels voor Claus' schriftuur. De auteur herschrijft uiteenlopende erudiete en populaire tekstgenres; *Schola Nostra* is onder andere een parodie op de experimentele poëzie, de wetenschappelijke teksteditie en de literaire kritiek. Het loont de moeite om elk van die genres op te nemen in de interpretatie van het werk.

Een bijzonder vruchtbaar perspectief biedt het interpretatieschema van

het meisjesboekengere. Deze leeswijze maakt het de lezer immers mogelijk om niet stil te vallen bij de vaststelling dat *Schola Nostra* een parodie is en dat Claus alludeert op het begin van de romantraditie. Wie uitgaat van de 'eigen structuur en middelen' van het werk, ontdekt dus dat *Schola Nostra* meer is dan ironisch 'maakwerk': het boek vertelt immers ook de avonturen van het kostschoolmeisje Dorothea. Toch betekent dat niet dat de lectuur daarmee voorgoed vastligt, want Claus' weerbarstige en veelvuldige maskerades zorgen ervoor dat steeds weer elementen aan dit lees-kader ontsnappen. Wie alleen oog heeft voor dit ene leesperspectief, blijft blind voor een heleboel andere betekenisvolle aspecten van *Schola Nostra*. HC zegt terecht: 'alles is wanorde en elke reactie tegen die wanorde is van hetzelfde soort als zichzelf' (165). Ook dat willen ontsnappen aan ordelijke (interpretatie)systemen is typisch voor Claus' schrijftuur.

Jean Weisgerber schreef terecht: 'De literaire kritiek brengt geen definitieve interpretaties voort. Haar werk is nooit af.'⁵⁴ Deze lezing van *Schola Nostra* pretendeert dan ook geenszins uitputtend of onweerlegbaar juist te zijn. Ik kan alleen maar hopen dat ze bijdraagt tot een beter begrip van een opmerkelijk boek.

Noten

1. Weisgerber (1967), 119.
2. Zie ook Claes (1984), Wildemeersch (1973).
3. De Geest (2005a), 101.
4. De grilligheid/weerbarstigheid van Claus' schrijftuur blijkt uit heel wat verschillende aspecten van zijn werk. Zo onderzocht Jos Van Thienen (2002) de androgynisering en biologisch-psychologische overschrijding van geslachtsgrenzen in *Het verdriet van België*. Stéphanie Vanasten (2005) belichtte de spanning tussen het groteske en het verhevene in dezelfde roman. Gwennie Debergh (2006) bestudeerde de (de)constructie van werkelijkheid en fictie in *Het verdriet van België* en demonstreerde Claus' verzet tegen zuivere categorieën en systematisering.
5. Het concept 'herschrijving' wordt vaak gebruikt in het kader van de postmoderne literatuur, waarin schrijvers regelmatig marginale verhaalsoorten, zoals het jongensboek of de western, bewerken (Calinescu (1997), 247; Vervaeck (1999)). Niettemin kunnen we ook in modernistische klassiekers, zoals James Joyces *Ulysses*, herschrijvingen van verteltranten onderkennen.
6. Literaire genres fungeren in Claus' oeuvre dus als interteksten. Dat literaire genres fundamenteel intertekstueel zijn (Jenny (1982), 42; Todorov (1970), 11), betekent ook dat elke tekst in feite een metatekstueel commentaar is op het genre waartoe hij behoort (De Pourcq & De Strycker (2013), 18). Dat hoeft echter niet te betekenen dat wanneer een tekst zich intertekstueel met een bepaald genre verbindt, die tekst ook daadwerkelijk tot dat genre gaat behoren. Zoals Simon Gaunt stelt, kan de verhouding van een tekst tot zijn generisch model en de functie ervan immers uiteenlopende

- vormen aannemen: 'The implicit intertext for any text is therefore other texts of the same genre, since the writer signals a specific relationship to these other texts by adopting the form and engaging with the ideology of the genre, even if this is done parodically or with a view to transforming the genre in some way' (Gaunt (1995), 8).
7. Anon. (1972). In een interview met Willem M. Roggeman (1980, 121) beschreef Claus zijn manier van schrijven als volgt: 'Ik gebruik bepaalde modellen en daarnaar schrijf ik. En het zijn alleen maar de kinkels, die mijn model verwarren met de inhoud of met de structuur'.
 8. Weisgerber (1991), 19; Vanheste (1999), 49.
 9. De Geest (2005a), 280. De Geest wil op basis van deze lectuur 'een gedeeltelijke verklaring [...] bieden voor de eigenheid van Claus' schriftuur én voor het publieke succes ervan'.
 10. De Potter (2013).
 11. Claus' zelfportret zit bijvoorbeeld verborgen in Dorothea's zelfportret, dat op zijn beurt al een 'schaduwbeeld achter het gedetailleerd figuur' is ('Frontispice'; 147). Daarnaast is een aantal van Claus' preoccupaties wel heel sterk uitgewerkt in *Schola Nostra*, zoals de fascinatie voor de vrouw met gitzwarte haren, die bijvoorbeeld terugkomt in *De honds-dagen* (Bea) en *Het jaar van de kreeft* (Toni) (Wildemeersch (2014)). Het androgynie-motief en de gendervervaging, de homoseksuele liefde voor een klasgenoot en de dubieuze seksuele moraal die clausiaanse geestelijken erop nahouden, worden dan weer hernomen in *Het verdriet van België* (Van Thienen (2002)).
 12. Verhegghe (1971).
 13. Spillebeen (1971).
 14. Anon. (1971); Guépin (1971).
 15. Komrij (1971).
 16. Reynebeau (2004).
 17. Bos (1972), 197.
 18. Zie De Vree (1994); Reynebeau (2004); Vervaeck (2014), 65.
 19. Freddy de Vree schreef terecht: '*Dorothea van Male* [en dus niet: 'de gedichtenreeks *Schola Nostra*', LDP] is een bijzonder boeiend boek' (De Vree (1994), 63).
 20. Brokken (1980), 203.
 21. Streiner (1954).
 22. Dat de mystificatie toen al behoorlijk uitgewerkt was in Claus' hoofd, bewijst de briefwisseling tussen Claus en zijn vriend Simon Vinkenoog. Begin juli 1954 schrijft Claus aan zijn nietsvermoedende Nederlandse vriend: 'Ken jij de nieuwe dichteres die hier woont en op de ambassade werkt: Thea Streiner? Zij kende jou, zegt zij. Alleen van naam, misschien. Zij is wel mooi en schrijft rare, rare gedichten. Misschien in Atonaal II? Zij publiceert in het eerstkomend nr. van Podium, zegt zij' (Claus (1996b), 110). Daarop vraagt Vinkenoog aan Hans Andreus: 'Wie is Thea Streiner. Did you or did Hugo discover it?' (Wildemeersch (1996b), 160).
 23. Claus (1961).
 24. Claus (1996a).
 25. In een recent artikel onderneemt Georges Wildemeersch (2014) een mimetische lectuur van de roman *De honds-dagen*. Wildemeersch leest de roman daarvoor 'als een verkapt realistische kroniek' van Claus' leven. Ik zal hier iets soortgelijks doen, maar dan voor het fictieve personage Dorothea van Male.
 26. Brokken (1980) 203.
 27. Van Nieuwenborgh (1978).
 28. Dahrendorf (1978), 108-109; 122.

29. Umberto Eco spreekt over 'intertekstuele scenario's' (bijvoorbeeld retorische scenario's als de *locus amoenus* en het griezelige kasteel) die deel uitmaken van het intertekstuele repertoire van de lezer. Op basis hiervan kan de lezer bepaalde inferenties maken omtrent de tekst in kwestie (bijvoorbeeld over de afloop van het verhaal, over de schending van genreregels, enz.) (Eco (1989), 109-110). Bart Keunen (2007) spreekt in navolging van Bakhtin over genregebonden chronotopen. In recentere cognitieve theorieën spreekt men van 'verhaalschema's' of 'scripts' die de lectuur structureren (zie Herman (2002), 105; Stockwell (2002), 78-80).
30. Dahrendorf (1978), 118; Ghesquière (2009), 161.
31. Claus (1954).
32. Genrefictie, zoals het meisjesboekengenre, berust namelijk op stereotiepe, herkenbare verhaalpatronen en settings. Zo eindigt een stationsroman met een *happy ending* en het huwelijk van de heldin. Detectiveromans eindigen dan weer stevast met het vinden van de moordenaar en het zegevieren van het recht.
33. Greimas (1966), 180. Voor een samenvatting en concrete analyses volgens dit model verwijs ik naar De Geest (1986) en De Geest & Sintobin (2014).
34. De Geest & Sintobin (2014), 133.
35. De vaderlijke klem is een van de belangrijkste motieven in het (vroeg) werk van Claus.
36. Het 'meisjesboek' draait bij uitstek rond deze scheiding tussen man en vrouw: zowel het onderwerp en de vormgeving als de geïmpliceerde lezer zijn exclusief vrouwelijk.
37. De Geest (1986), 41-44.
38. Hoek (1985), 153.
39. Zie ook Van Thienen (2002), 226.
40. Het stukkauwen van de hostie is eveneens een opvallend gegeven in *Het verdriet van België*.
41. Ghesquière (2009), 161.
42. Van Thienen beschouwt de 'troeblering van (gender)identiteit' in *Het verdriet van België* eveneens als een antiburgerlijk stelling nemen tegenover de sociale stratificatie van geslachten (en de daarmee verbonden machtsstructuren) (Van Thienen (2002), 198).
43. Genette (1983) spreekt van *récit* en *narration*.
44. Sintobin (2011), 177. Deze visie strookt met het verzet tegen zuivere systemen dat ook is vastgesteld door onder andere Debergh (2006), 533.
45. Fraeters & Willaert (2009), 48-49.
46. Fraeters & Willaert (2009), 48-51.
47. Claus (2000), 86.
48. Dahrendorf (1978), 109; Ottevaere-van Praag (1997), 19-35.
49. Cawelti (2004), 268.
50. Claus (2000), 87-88.
51. In een interview met Jessurun d'Oliveira zei Claus hier later over: 'ik woonde toen in Italië en kreeg *Podium* regelmatig, en op een zekere dag, geïrriteerd door het pseudo-experimentele van zoveel beeldsprekende jongeren, schreef ik een totaal automatisch gedicht. Ik herinner mij dat ik het een beetje wijfachtig wou doen. En toen stuurde ik het aan de redactie van *Podium* met een briefje erbij dat ik een jonge Nederlandse dame was die aan een consulaat of een ambassade werkzaam was, en of ze dat boeiend vonden. En of ze het konden opnemen. Prompt kreeg ik een brief terug dat de redactievergadering nog nooit zo enthousiast was geweest over een gedicht als over dit, [...] en het werd gepubliceerd. [...] Maar, zoals altijd, is de bedrieger bedrogen, want het gedicht was natuurlijk beter dan ik me had voorgesteld, ontdekte ik toen ik *Podium* las. En toen wou ik het voor mezelf nog zotter maken, en toen heb ik het gedicht dertig

pagina's lang gemaakt, in een minimum van tijd, puur, zonder een ratuur. Als pseudo-niem voor het gedicht in *Podium* had ik Thea Streiner genomen omdat Mea Strand die publiceerde indertijd, dus ik dacht dat gaan ze zeker zien, Mea Strand, Thea Streiner. Jaren later heb ik geprobeerd er iets van te maken en dat is dit, *Schola Nostra*, het is wel vreemd. Wie doet dat nou? Ik blijkbaar. Goed.' (Jessurun d'Oliveira (1965), 127-128).

52. Wildemeersch (1996a), 11.
53. Het motief van het gefragmenteerde leven duikt geregeld op in Claus' werk.
54. Weisgerber (1995), 5.

Bibliografie

- Anon., [geen titel], in: *De Nieuwe Linie*, 28-10-1971.
- Anon., 'Hugo Claus over zijn veel omstreden boek "Het jaar van de kreeft": "Dit is geen exploitatie van mijn liefde met Kitty Courbois."', in: *Limburgs Dagblad*, 25-11-1972.
- Bos, Ben, 'hugo claus: ik ben geen postzegel, ik ben een planeet in het universum', in: *De Nieuwe Linie*, 29-11-1972. < http://theater.ua.ac.be/claus/page.py?p=1972-11-29_claus_denieuwelinie >
- Brokken, Jan, 'Ik heb niet één stijl', in: Gerd De Ley, *Hugo Claus. De pen gaat waar het hart niet kan*, Loeb & van der Velden/Baart, Amsterdam/Borsbeek, 1980, 193-209.
- Calinescu, Matei, 'Rewriting', in: Hans Bertens & Douwe Fokkema, *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*, John Benjamins, Amsterdam, 1997, 243-248.
- Cawelti, John G., *Mystery, Violence, and Popular Culture: Essays*, University of Wisconsin Press/Popular Press, Madison, 2004.
- Claes, Paul, *De mot zit in de mythe. Hugo Claus en de oudheid*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1984.
- Claus, Hugo, *De eenvoudige verwoesting door Thea Streiner* [ongepubliceerd manuscript], Rome, 1954. [Kopie aanwezig in het Studie- en Documentatiecentrum Hugo Claus, Universiteit Antwerpen].
- Claus, Hugo, 'Schola Nostra. Het schrift van Dorothea van Male (1929-1950)', in: *Podium* 15, 1961, 4, 220-240.
- Claus, Hugo, *De Geruchten*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1996a.
- Claus, Hugo, 'Ongepubliceerd werk', in: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 2*, Kritak/De Bezige Bij, Antwerpen/Amsterdam, 1996b, 14-120.
- Claus, Hugo, 'Vladimir Nabokov', in: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 3*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2000, 85-90.
- Dahrendorf, Malte, *Das Mädchenbuch und seine Leserin. Jugendlektüre als Instrument der Sozialisation*, Beltz Verlag, Weinheim/Basel, 1978.
- Debergh, Gwennie, 'Zie ik nu dubbel, of word ik zot?' *Statische en dynamische mimesis in Het verdriet van België (Hugo Claus)*, VUB, Brussel, 2006.
- De Geest, Dirk, 'Structurele lezing van verhalen', in: Dirk De Geest & Jef Bulckens (red.), *De verborgen rijkdom van bijbelverhalen. Theorie en praktijk van de structurele Bijbellesing*, Acco, Leuven/Amersfoort, 1986, 21-50.
- De Geest, Dirk, "De verschijnselen zijn verdwenen. Ons dorp is gered." *De Geruchten als streekroman*, in: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Bijdragen tot de Claus-studie 4*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2005a, 279-297.
- De Geest, Dirk, 'Hugo Claus als auteur van streekromans?', in: *Jaarboek van de Koninklijke Academie voor Taal-en Letterkunde*, KANTL, Gent, 2005b, 101-111.
- De Geest, Dirk, & Sintobin, Tom, 'Verhaalwereld', in: Mathijs Sanders & Tom Sintobin (red.),

- Lezen in verwondering. Veertien leeswijzers bij een roman van Hugo Claus*, Vantilt, Nijmegen, 2014, 133-146.
- De Potter, Linde, "'t Sprookje is uit, the thrill is gone". Hugo Claus als herschrijver van populaire narratieve sjablonen in *Het jaar van de kreeft* (1972)', in: *Tijdschrift Voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 129, 2013, 2, 169-188.
- De Pourcq, Maarten, & De Strycker, Carl, 'Geschiedenis van de moderne intertekstualiteitstheorie: opvattingen, denkers en concepten', in: Yra Van Dijk, Maarten De Pourcq & Carl De Strycker (red.), *Draden in het donker. Intertekstualiteit in theorie en praktijk*, Vantilt, Nijmegen, 2013, 15-59.
- De Vree, Freddy, 'Proza', in: Freddy Decreus & Johan Decavele, *Hugo Claus 65*, Stadsarchief, Gent, 1994, 57-68.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. De rol van de lezer in narratieve teksten*. (vert. Yond Boeke), Bert Bakker, Amsterdam, 1989.
- Fraeters, Veerle, & Willaert, Frank, *Hadewijch. Liederen*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2009.
- Gaunt, Simon, *Gender and Genre in Medieval French Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Seuil, Paris, 1983.
- Ghesquière, Rita, *Jeugdliteratuur in perspectief*, Acco, Leuven/Den Haag, 2009.
- Greimas, Algirdas J., *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Larousse, Paris, 1966.
- Guépin, J.P., 'Een dure grap', in: *NRC Handelsblad*, 17-09-1971.
- Herman, David, *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2002.
- Hoek, L.H., 'Literatuursemiotiek', in: R. T. Segers (red.), *Vormen van literatuurwetenschap. Moderne richtingen en hun mogelijkheden voor tekstinterpretatie*, Wolters-Noordhoff, Groningen, 1985, 137-170.
- Jenny, Laurent, 'The strategy of form', in: Tzvetan Todorov (red.), *French Literary Theory Today. A Reader* (vert. R. Carter), Cambridge University Press, Cambridge, 1982, 34-63.
- Jessurun d'Oliveira, H.U., 'Hugo Claus', in: *Scheppen riep hij gaat van Au*, Pollak & Van Gennep, Amsterdam, 1965, 121-148.
- Keunen, Bart, *Verhaal en verbeelding*, Academia Press, Gent, 2007.
- Komrij, Gerrit, 'Het curiositeitenkabinet van Hugo Claus', in: *Het Parool*, 10-02-1971.
- Ottevaere-van Praag, Ganna, *Le roman pour la jeunesse. Approches – Définitions – Techniques narratives*, Peter Lang, Bern, 1997.
- Reynebeau, Marc, 'Hugo Claus in 14 1/2 romans. Zijn kleine oorlog', in: *De Standaard*, 12-02-2004. < <http://www.standaard.be/artikel/detail.aspx?artikelid=G063R53M> >
- Roggeman, Willem M, (1980). 'Hugo Claus', in: *Beroepsgeheim* 3, Soethoudt, Antwerpen, 1980, 117-135. < http://www.dbnl.org/tekst/rogg003bero03_01/rogg003bero03_01_0009.php >
- Sintobin, Tom, "'Een waarheid zonder sleutel". (On)mogelijkheden van een carnivaleske analyse van *Het verlangen* van Hugo Claus (1978)', in: *Spiegel der Letteren* 53, 2011, 2, 153-181.
- Spillebeen, Willy, 'Hugo Claus of Dorothea van Male?', in: *De Nieuwe Vlaming*, 10-09-1971.
- Stockwell, Peter, *Cognitive Poetics: An Introduction*, Routledge, London/New York, 2002.
- Streiner, Thea, 'Thuis', in: *Podium* 9, 1954, 5, 206-207.
- Todorov, Tzvetan, 'Les genres littéraires', in: Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris, 1970, 7-27.
- Vanasten, Stéphanie, *Kruiswoordraadsels en puzzels. Grotesk bij Hugo Claus en Günter Grass*, UCL, Louvain-la-Neuve, 2005.
- Vanheste, Bert, (1999). 'Hugo Claus. Een halve eeuw klokkenluider hors concours', in: *Bzzlletin* 29, 1999, 268, 41-51.

- Van Male, Dorothea, *Schola Nostra. Uitgegeven naar de handschriften toegelicht en ingeleid door Hugo Claus*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1971.
- Van Nieuwenborgh, Marcel, 'Boze Claus zal geen toneel meer schrijven. Sylvia Kristel gaat filmen met Fred Astaire', in: *De Standaard*, 28-06-1978. < http://theater.ua.ac.be/claus/page.py?p=1976-06-28_claus_destandaard >
- Van Thienen, Jos, *Androgynie en macht. Seksistische implicaties van het androgyniemotief in Vlaamse en Nederlandse literaire teksten uit de twintigste eeuw*, Universiteit Antwerpen, Antwerpen, 2002.
- Verhegghe, Willie, 'Schola Nostra: Hugo Claus in eigengereide vrouwenklederen', in: *Vooruit*, 11-04-1971.
- Vervaeck, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, VUB Press, Brussel, 1999.
- Vervaeck, Bart, 'Genre in verandering. Veranderingen in de naoorlogse Nederlandstalige roman', in: *Spiegel der Letteren* 56, 2014, 1, 51-83.
- Weisgerber, Jean, 'Hugo Claus. Devotissimus et doctissimus doctor', in: Kees Fens, H.U. Jessurun d'Oliveira & J.J. Oversteegen (red.), *Literair lustrum. Een overzicht van vijf jaar Nederlandse literatuur 1961-1966*, Polak & Van Gennep, Amsterdam, 1967, 119-140.
- Weisgerber, Jean, 'De citatenkunst', in: Daan Cartens & Freddy de Vree (red.), *Het Spiegelpaleis van Hugo Claus*, De Bezige Bij, Amsterdam, 1991, 18-22.
- Wildemeersch, Georges, *Hugo Claus of Oedipus in het paradijs*, Sonnevle, Brugge, 1973.
- Wildemeersch, Georges, 'Hugo Claus: ongepubliceerd werk', in: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 2*, Kritak/De Bezige Bij, Antwerpen/Amsterdam, 1996a, 9-13.
- Wildemeersch, Georges, 'Kroniek 1950-1955', in: Georges Wildemeersch (red.), *Het teken van de ram. Jaarboek voor de Claus-studie 2*, Kritak/De Bezige Bij, Antwerpen/Amsterdam, 1996b, 123-174.
- Wildemeersch, Georges, 'Hugo Claus' *De hondsdagen* als autobiografische kroniek', in: *Zacht Lawijd* 13, 2014, 4, 2-27.

Over de auteur

Linde De Potter is verbonden aan de Vakgroep Letterkunde (Afdeling Nederlands) van de Universiteit Gent. Momenteel werkt ze aan een proefschrift over Hugo Claus' romanoeuvre.

E-mail: linde.depottter@ugent.be