

haar tekstcommentaar wat meer tegemoet komt en behalve woordverklaring soms ook hele zinsconstructies toelicht. Iets wat toe te juichen valt, al was het maar omdat de meer op het onderwijs gerichte Griffioenreeks helaas ter ziele is gegaan.

Zonder te veel af te willen dingen op de legitimiteit van de hier besproken uitgaven wil ik toch kort stilstaan bij de motivatie van de twee tekstbezorgers. Die van Van Hattum is drieledig: allereerst acht hij het thema van het ouder worden 'van alle tijden!', iets wat men tegen de achtergrond van de actuele vergrijzingsproblematiek moeilijk kan betwisten. Daarnaast beschouwt Van Hattum deze moderne editie van *De ouderdom* als een pendant van de in 1977 door Buijnsters verzorgde uitgave van Feiths *Het graf*. Het belangrijkste acht Van Hattum echter 'de kwaliteit van de tekst': *De Ouderdom* is 'een hoogtepunt in Feiths oeuvre'. Dit esthetische motief lijkt bij Jensen minder zwaar te wegen: wel meent zij dat *De Hollandsche natie* als 'zorgvuldig geconstrueerd, erudiet en gestileerd geheel' ook voor een hedendaags publiek de moeite waard is, maar belangrijker lijkt voor haar te zijn dat de tekst representatief is voor een vaderlandslievend geluid dat in de literatuur ten tijde van Helmers schering en inslag was. De tekst verdient volgens Jensen bovendien hernieuwde aandacht op grond van de klassieke status die men er lange tijd aan toekende. Bij beide editeurs is er derhalve sprake van een meervoudige motivatie.

Wat dit betreft leek Jensen in haar recente studie *De verbeerblijking van het verleden* (Nijmegen 2008) eenduidiger. Mede naar aanleiding van *De Hollandsche natie* schreef ze in de inleiding van dit aanbevelenswaardige boek dat deze 'vaderlands-historische' werken 'een nieuw elan' krijgen, 'wanneer ze gelezen worden in dialoog met de tijd waarin ze geschreven zijn'. Dat nodigt uit tot een contextualisering die in de editie van *De Hollandsche natie* wel wat meer aandacht had mogen krijgen. In het commentaar had de tekst naar mijn smaak systematischer vanuit het perspectief van het vaderlands-historische discours bekeken mogen worden. De wat plichtmatige stijlanalyse had ik daar graag voor ingeleverd. De paragraaf over de genretoekenning idem dito, al was het maar omdat deze materie in kort bestek niet tot haar recht komt (Jensens typering van Helmers' gedicht als 'vaderlands epos' lijkt mij aanvechtbaar en terzijde zij opgemerkt dat de verwijzing naar het – weliswaar eerbiedwekkende – literatuurlexicon van von Wilpert ter staving van een en ander weinig gelukkig is: er zijn immers genoeg studies naar de geschiedenis van genreconcepten die hier ver-

der hadden kunnen helpen). Iets soortgelijks kan men opmerken over Van Hattums inleiding bij *De ouderdom*: daar had de tekst wat mij betreft veel meer vanuit een theologisch en moraal filosofisch perspectief gelezen mogen worden. Op zo'n manier doet een moderne editeur recht aan de functie die de teksten van Feith en Helmers hadden in een tijd waarin literaire auteurs nog op een vanzelfsprekende wijze deelnamen aan het maatschappelijke debat. Het lijkt me ook de beste manier om anno 2009 met deze toch wat bombastische teksten in gesprek te raken.

Jan Oosterholt

Michel Dupuis, *Halfdoden en de bemel. Experimenteel zelfonderzoek en surrealistische verlangens bij de jonge Harry Mulisch*. Gent: Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde, 2007. – 183 pp. ISBN 978 90 72474 71 2.

Literatuur en psychologie hebben een haat-liefdeverhouding. Psychologen, zo is de gedachte, lezen literatuur om die te reduceren tot het trauma dat verborgen ligt achter de complexe literaire vorm. Veel schrijvers hebben zich verzet tegen deze neiging van psychologen om hun boeken te beschouwen als 'symptomen' van psychosomatische aandoeningen. Eén van die schrijvers is Harry Mulisch. In *Voer voor psychologen* zet hij zich sterk af tegen de psychologie: 'De psychologen? Vruchteloze, intelligente mensen, die menen dat zij het werk tot de schrijver kunnen herleiden. Zij weten nog steeds niet in hun achterbuurt, dat Shakespeare door Hamlet is geschapen, Beethoven door zijn symfonieën is gekomponeerd en dat Rembrandt in het beste geval op de zelfportretten lijkt, dat Marx uit het socialisme is geboren, dat de zoon de moeder baart, dat de zoon het oog heeft geschapen, dat de liefde de minnaars schept en dat het ei de kip legt.' (82) De makke van de psychoanalytische literatuurbeschouwing is dat zij de neiging heeft om de tekst te reduceren tot een symptoom van wat zich in de psyche van de auteur afspeelt. Het specifieke karakter van de tekst wordt daarmee de ballast waardoorheen de interpreter zich moet werken om tot de eigenlijke betekenis te komen. Zo'n reductionistische manier van lezen is in de literatuurwetenschap vandaag de dag nauwelijks courant te noemen. Wie betekenis wil toekennen, wordt geacht de tekst in haar eigenheid serieus te nemen.

Maar wat moeten we dan met auteurs, zoals Harry Mulisch, die veel psychologische motieven in hun werk verwerken? Interpreten als Jan

Hein Donner en Frans de Rover nemen de poëtische uitspraken van de auteur als uitgangspunt voor hun interpretaties: zij menen dus met de auteur dat een psychologiserende benadering onvruchtbaar is. Dat neemt niet weg dat in hun beider interpretatiekaders veel nadruk wordt gelegd op de Oedipale structuren die in Mulisch' teksten te herkennen zijn. Zij kunnen niet anders dan die verwijzingen zien als intertekstuele verwijzingen, naar de tragedie van Sophokles en naar de teksten van Freud.

Maar zo simpel is het niet. Een schrijver is immers een mens, het literaire werk een product van een mens. Wie het oeuvre van zo'n mens bestudeert, kan zich niet aan de indruk onttrekken dat in de teksten sporen achtergebleven zijn van wat de auteur fascineert en wat hem of haar dwars zit. Om een voorbeeld te noemen: in het werk van Mulisch komen zoveel moederfiguren voor, niet zelden ook met namen die lijken op die van de moeder van de biografische auteur, dat je als lezer toch moeilijk de connectie tussen leven en werk kunt ontkennen. In zijn recente studie *Halfdoden en de hemel* doet Michel Dupuis een poging om het dogma op het psychologiserend lezen te doorbreken. Het is alleen jammer dat de waardevolle aspecten van zijn studie bezwijken onder de neiging van de auteur om zijn interpretatiewijze als de enige juiste te presenteren. Daarmee krijgt deze studie een naïef, dogmatisch en intolerant karakter.

Mulisch en de psychomachie

Dupuis herkent in het jeugdwerk een bijzondere vorm van 'zelfverkenning en zelfexpressie'. In zijn vroege werk schetst Mulisch een psychologisch zelfportret, waarbij steeds dezelfde jeugdtraumata terugkeren. Om dat te laten zien richt Dupuis zich op werken met een hoog expressivistisch of surrealistisch karakter. Het gaat om zeven teksten: de romans *Archibald Strohalm* (1952) en *Het zwarte licht* (1956), de verhalenbundel *Het mirakel* (1955), het verhaal 'Oneindelijke aankomst' (1953) en de verhalen 'De terugkomst', 'Keuring' en 'Een stad in de zon' uit *De versierde mens* (1957).

Volgens Dupuis zijn deze teksten opgebouwd als moderne vormen van de 'psychomachie': de handeling van het verhaal, de decors en de bijfiguren figureren in zo'n tekst als de 'veruitwendiging' van de innerlijke situatie van de hoofdfiguur. De zeven teksten die in *Halfdoden en de hemel* bestudeerd worden, lopen over van psychologische thema's. Bovendien hebben ze een steeds terugkerende artistieke logica: alle

hoofdfiguren zijn *alter egofiguren* die Mulisch gebruikt om zijn eigen innerlijk in beeld brengt. Deze hoofdpersonen zijn dan ook steeds voorzien van dezelfde psychologische constellatie. Ze hebben een broos en kwetsbaar ik-beeld en schommelen tussen levenslust en vertwijfeling. Dit is het gevolg van een vaderfiguur die van zijn voetstuk gevallen is, en daardoor zeer ambivalent is geworden. De hoofdpersoon heeft namelijk een te hoog ik-ideaal (en kan dus nooit voldoen aan de eisen van de vader), maar beseft ook dat het vaderimago gekoppeld is aan verraad, misdaad en dood. Leven, liefde en 'zelfrealisatie' worden daarom tegengewerkt door schaamte, schuld en ontoereikendheid. Dit alles leidt tot de vrees om de moederliefde te verliezen. Het bestaan wordt hierdoor een lijdensweg, de hoofdpersoon droomt van vadermoord, wil het werkelijkheidsprincipe annihileren en verlangt naar een bevrijdende godwording, ergens in een 'hemel'.

Met zijn moderne versies van de psychomachie betoont Mulisch zich een navolger van de avant-gardistische stromingen uit het interbellum: het expressionisme en het surrealisme. Expressionistisch zijn volgens Dupuis de groteske schetsen van personages en ruimtes, surrealistisch zijn de labyrintische ruimtes met spookgestalten. Dat Mulisch zijn verhalen lardeert met verwijzingen naar talloze culturele bronnen doet denken aan de surrealistische collage. Ook hanteert hij surrealistische technieken als de *mise-en-abyme* en het taalspel. Ten slotte benadrukt Dupuis de kenmerkende thematiek, zoals de 'zwarte humor', de 'amour fou' en het creëren van een 'surrealiteit'. In deze teksten is Mulisch op zoek naar een *point suprême*, een standpunt in een hogere wereld waarin de tegendelen opgeheven worden in syntheses, een punt dat door verticale migratie bereikt wordt. Vandaar het alom aanwezige streven naar godwording: het verlangen naar bevrijding in het hogere komt voort uit een diep gevoel van onvrede met de werkelijkheid (als gevolg van de genoemde psychologische traumata).

De enige bron

Wat wil Dupuis met zijn analyse van deze teksten bereiken? Al op de eerste pagina geeft hij duidelijk aan dat hij een nieuwe analyse wil voorstellen 'van dit naar mijn mening onvoldoende verklaarde deel van Mulisch' werk' (7). In zijn studie zet hij zich af tegen Mulisch-exegeten Jan Hein Donner, Frans de Rover en E.G.H.J. Kuipers. Zij lezen Mulisch' boeken als

teksten over teksten, als zelfreflexieve, in zichzelf besloten gehelen. In zijn literaire werk wil Mulisch een coherente wereld creëren waarin alles met alles samenhangt en waarin alles verwijst naar een ander 'dieper' betekenisniveau. Wie de samenhang van de complexe romans vakkundig ontleeft, komt op een gegeven moment het diepere niveau ('de sleutel', 'de hypofyse') van zelf tegen.

De Rover (1987) laat overtuigend zien dat in zo ongeveer al Mulisch' teksten de mythes van Oedipous en Orfeus meespelen. Vaak worden die intertekstuele verwijzingen gekoppeld aan een poëtische lezing. De Rover bespreekt de oedipale verwijzingen in zijn studie onder het kopje 'psychologisch verhaalniveau'. Dat is eigenlijk misleidend omdat het in deze paragrafen niet gaat om het terugkoppelen naar de psyche van de auteur of het duiden van de psychologische overwegingen van personages. Die worden geduid als een intertekstueel spel met de Oedipousmythe. De Rover laat uitvoering zien hoe de prominente rollen van moeder en vader in Mulisch' teksten zijn, maar die rollen staan bij hem altijd in dienst van de aan Oedipous gerelateerde 'magisch-mythische levensfilosofie'. In zijn literaire werk transformeert Mulisch de werkelijkheid in de mythe. Door dat te doen wil hij, net als Oedipous, de dood en de (lineaire) tijd overwinnen. Door terug te gaan naar de moeder en daarmee de plaats van de vader in te nemen, slaagt het kind erin om 'tegen de tijd' in te gaan. Uiteindelijk werkt Mulisch vanuit het besef dat hij in het kunstwerk tot stand kan brengen wat in werkelijkheid niet lukt: het bereiken van het volmaakte kunstwerk met eeuwigheidswaarde.

Michel Dupuis zet zich af tegen dit interpretatiekader. Het mag dan vruchtbaar gebleken zijn, De Rover heeft er veel voor moeten negeren. Dupuis noemt twee dimensies die stelselmatig onderbelicht zijn gebleven: de persoonlijke, geestelijke probleemstelling die het thematisch fundament van de verhalen vormt en de invloed van de avant-gardes uit de jaren twintig en dertig. Deze interpretatiekaders zijn nooit op het werk van Mulisch toegepast, omdat zij niet populair waren toen in de jaren tachtig en negentig postmodernisme en intertekstualiteit in de belangstelling stonden en omdat de auteur zich herhaaldelijk negatief heeft uitgelaten over de psychoanalyse. De meeste exegeten baseren zich in de ogen van Dupuis wat al te gemakkelijk op de uitspraken van de auteur.

In zijn studie *De weg van het lachen* onderscheidt De Rover vier verhaalniveaus: het referentiële, het psychologische, het filosofische en het poëtologische. In zijn tekstinterpreta-

ties brengt hij steeds verschillende kaders aan om te laten zien hoe gelaagd Mulisch' teksten zijn. Dupuis heeft een groot bezwaar tegen deze werkwijze. De onderzoeker loopt het risico om een 'verhaalfeit' relevanter te beschouwen voor het ene 'verhaalniveau' dan voor het andere, en daarmee op een dwaalspoor te raken. Hij noemt deze interpretatiewijze kameleontisch, omdat er verwarring ontstaat of een verhaalfeit verklaard wordt uit een extern referentiesysteem (alchemie of mythologie), uit de psychologische problematiek van het personage of uit een poetische uitspraak van de auteur. 'Het is daarom nodig om tot een zeker besef te komen van de relatieve functie van de diverse ingrediënten van het onderzochte verhaal; zulks dan niet alleen ten opzichte van elkaar maar ook, eventueel, ten opzichte van een *overkoepelende dimensie* die de schrijver als *hoofddopzet* of *voornaamste leidraad* voor ogen heeft gehad.' (11; cursivering van mij, SB)

Hier stuiten we op het grote probleem van *Halfdoden en de hemel*. Had Dupuis zijn voorgangers net verweten te lezen met oogkleppen op, nu stelt hij een manier van lezen voor waarbij de interpreter op zoek gaat naar de 'overkoepelende dimensie' die de schrijver voor ogen heeft gehad: de bedoeling dus, die de auteur in de tekst heeft willen leggen. Die bedoeling komt dan weer heel toevallig overeen met verhaalniveau of het interpretatiekader dat Dupuis zelf het belangrijkste acht: het psychologische. Dupuis doet hier wat mij betreft een stap terug ten opzichte van De Rover. Die had tenminste oog voor de fundamentele problemen van de tekstinterpretatie: dat het de lezer is die een kader aanbrengt waarbinnen hij zelf tot het toekennen van betekenis komt. Hoewel de tekst de verhaalfeiten presenteert, en dat in een zekere coherentie doet, is het de lezer die deze verhaalfeiten ordent tot een betekenisvol geheel dat hij presenteert als zijn interpretatie. Daar bovenop kan dan nog eens de vaag gesteld worden of het wel mogelijk is om 'verhaalfeiten' objectief vast te stellen. Zijn ook die observaties niet het resultaat van een leesproces dat gestuurd wordt door een poëticaal interpretatiekader?

De Rover mag zich niet altijd aan dit inzicht gehouden hebben (ook zijn interpretaties tenderen naar een kern), maar hij verantwoordt zijn werkwijze in ieder geval. Dupuis neemt die verantwoordelijkheid hier niet, maar presenteert *zijn* interpretatiekader als het enige juiste, want door de auteur bedoelde. En daaraan ligt dan weer een psychologiserende vooronderstelling ten grondslag, zoals blijkt uit het volgende citaat over *Archibald Strobalm*: 'Het feit dat de hoofd-

figuur Archibald – net als zijn schepper Mulisch, van wie hij een tijdelijke dubbelganger is – er toe neigt om in domeinen als kunst en kunsttheorie, filosofie en cultuur in het algemeen zijn zielsconflicten te sublimeren maakt weliswaar dat deze domeinen in de roman veelvuldig aan bod komen. Maar toch betreft dit alleen het maniëristisch uitwerken van de bovenbouw van de roman. De onderbouw daarentegen, d.i. het fundament dat de creatieve leidraad bezorgt, is en blijft de complexe zielswereld van de romanfiguur – welke zielswereld op zijn beurt die van de auteur blijkt te weerspiegelen, wanneer deze, even vóór het slot zich tot Archibald richt als tot een “stuk” van hemzelf.’ (11)

Dupuis spreekt hier met de stem van de psycholoog die ons beter kan doorgronden dan wij onszelf. Hij veegt zijn voorgangers bij elkaar als interpreteren die alleen de bovenbouw hebben bestudeerd. Daar tegenover plaatst hij zichzelf als dé droomuitlegger, die laat zien wat de essentie is: de onderbouw van de tekst. Dupuis’ interpretatieve zelfoverschatting culmineert in de ‘Synthese’, waarin hij nogmaals stelt dat de zielsproblematiek van de hoofdfiguur in deze teksten de hoofdrol speelt. Die problematiek blijkt telkens ‘de enige bron [...] te zijn waaruit redelijkerwijs kan worden verantwoord hoe het complexe geheel van feiten, figuren, decors en soms beschouwingen in elkaar steekt en functioneert.’ (165; cursivering van mij, sB)

Psychologie en interpretatie

Er zijn nogal wat bezwaren in te brengen tegen Dupuis’ interpretatiewijze. Het is opvallend hoe stiefmoederlijk hij de verwijzingen naar het christendom behandelt. De roman *Het zwarte licht* draait om een beiaardier, er is een belangrijke rol weggelegd voor een dominee, tijdens de centrale scène speelt hoofdpersoon Akelei in een kerktoeren, tijdens het verjaardagsfeest in de roman wordt er volop over religie gedebatteerd en aan het slot van de roman wordt de christelijke Apocalyps verbeeld. Het lijkt overduidelijk dat Mulisch zich in deze roman, overigens net als in *Archibald Strohhalm*, probeert te verhouden tot het christelijk geloof. Een interpretatie die pretendeert de enige juiste te zijn, zou deze verwijzingen dus moeten verdisconteren. Voor Dupuis echter is het motief van het Laatste Oordeel vooral bedoeld om de mythologische verwijzing naar de onderwereld af te maken. Er is ‘nauwelijks sprake van dat Mulisch hier een deurtje zou opengooien naar Johannes’ Openbaring, zoals Cornets de Groot en later De Rover stelden’.

(134) Vervolgens worden deze twee andere interpretaties met één armbeweging van tafel geveegd: ‘Maar voor de rest wil het mij voorkomen dat de diverse correspondenties die De Rover tracht aan te wijzen evenmin relevant zijn voor de algemene betekenis van Akeleis verhaal als Cornets de Groots *Hineininterpretierung* vanuit een stel alchemistische begrippen.’ (134)

Afgezien van het gebrek aan wetenschappelijke hoffelijkheid dat hier tentoongespreid wordt, kunnen we vaststellen dat Dupuis de andere interpretaties niet met argumenten bestrijdt, maar ze gewoon negeert, vanuit een beroep op een ‘algemene betekenis’. Deze onhebbelijkheden komen voort uit het interpretatiekader dat Dupuis zelf hanteert. Voor hem draaien deze teksten alleen maar om de uitbeelding van psychologische ontwikkelingen. Al het andere wat hij in de tekst vindt, doet hij af als versiering: ‘Het maniëristisch enten op de roman van mythologisch, religieus, alchemistisch of historisch materiaal dient daarbij alleen om het verhaal in de ogen van de lezer een extra dimensie te doen verwerven – bijvoorbeeld een algemene, mythische dimensie.’ (139) Als we deze uitspraak serieus nemen, dan betekent dit dat Mulisch het grootste deel van zijn literair bouwwerk creëert om de lezer een beetje te entertainen met diepere lagen, terwijl het eigenlijk om iets heel anders gaat. De kernbeweging die we herkennen bij Dupuis is die van de reductie: de hele mythologische en wonderlijke wereld die in dit verhaal verbeeld wordt, ontoet hij van haar bijzondere karakter. In die zin gedraagt Dupuis zich inderdaad als de psycholoog voor wie de schrijvers zo bang zijn: wat hij voor zich ziet, beschouwt hij als een symptoom dat moet worden teruggebracht tot iets begrijpelijks.

Dat Dupuis daarin nogal eens behoorlijk ver gaat, blijkt als hij een personage uit *Het zwarte licht* *rücksichtslos* verbindt aan Mulisch’ vader. Ook de moeder van de auteur, Alice Schwartz, ontkomt niet aan deze behandeling. In de roman komt een personage voor dat Alesia heet. Zij is de vrouw van dominee Slijtstra, is al lange tijd bedlegerig, maar lijkt in de slotscène opgestaan te zijn. Daar komt nog eens bij dat zij de geliefde is van dokter Pollaards, die aan haar de *Sonnetten voor Alesia* wijdt. Dupuis zegt hierover: ‘Maar “Alice” is tenslotte ook de voornaam van Mulisch’ moeder, die zich door de scheiding van haar man tevens verwijderde van haar ontroostbare zoon – hierop wordt in Akeleis verhaal onder meer ook gealludeerd via de zonet nog vermelde zwarte klok en met de verwijzing naar Akeleis “elders getrouwde” moeder. Maar ook de titel van Pollaards’ tweede boek bevat

een privé-allusie op Mulisch' persoonlijke drama. Caesars woorden "Tu quoque, Brute?" bij het verraad van Brutus, die Caesars eigen zoon gold, zijn hier namelijk verdraaid tot 'Ook gij, Caesar?': niet de zoon heeft verraad gepleegd, maar wel de vader.' (144) Een passage als deze verraadt het onderliggende motief van Dupuis' psychologiserende leeswijze. Hij wil Mulisch' teksten lezen als directe verwerkingen van diens eigen traumata. Daar zit natuurlijk ook wat in. Er komen in het oeuvre talloze vernietigende en dominante vaders en afwezige moeders voor (ook andere interpreten wezen daar al op) en natuurlijk zal dat iets te maken hebben met de biografie van de auteur. Dupuis stelt echter dat het personage Akelei een alter ego is van de auteur Harry Mulisch. Hij gaat helemaal voorbij aan het feit dat dit personage een constructie is van een auteur. Moeten we dan met deze auteur aannemen dat Mulisch bewust zichzelf projecteerde in dit personage? Of weegt zijn psychologische problematiek zo zwaar dat zij onbewust in de verhalen terecht komt? Zijn deze verhalen dus eigenlijk literair gestileerde rorschachtests? Deze vragen vormen een complex literair-theoretisch probleem dat je niet ongedaan maakt met dit soort terloopse suggesties. Nu blijft het bij het gemakzuchtig toepassen van gegevens die bekend zijn uit autobiografische geschriften op fictionele werken.

Mijn bezwaren tegen *Halfdoden en de hemel* bevinden zich allemaal op het niveau van de interpretatietheorie. Dupuis hanteert in dit boek een naïef en gedateerd idee over de mogelijkheid van de ene betekenis. Aan het begin van zijn analyse maakt hij dat nog maar eens expliciet: 'Zij ligt immers logisch besloten in het veelvuldig vertakte netwerk van relaties dat door Mulisch vanaf het begin wordt gevlochten tussen de meest diverse verhaalelementen.' (119) Dit is een misvatting. Betekenis ligt niet 'vervlochten' in de taalstructuur van de tekst, zij wordt toegerekend door de interpreter die de tekst benadert vanuit een context. Vanuit die context arrangeert hij een selectie van genoemde verhaalelementen tot een plausibel klinkende interpretatie. Dupuis

doet dat ook. Hiervoor heb ik al aangegeven dat hij het religieuze motievencluster nogal stiefmoederlijk behandelt, zoals ook de verwijzingen naar alchemie en mythologie. Dit komt omdat hij één interpretatiekader hanteert, waaraan alles ondergeschikt dient te worden gemaakt. In zijn boek verdoezelt Dupuis dit karakter van zijn interpretaties door geen onderscheid te maken tussen feitelijke tekstuele observaties en interpretatieve beweringen. Voortdurend vermengt hij citaten uit de tekst met eigen zinnen. Daarmee onderwerpt hij het object dat hij bestudeert aan zijn eigen discours: de literaire tekst wordt ondergeschikt gemaakt aan het eigen interpretatiekader. Door dat te doen vervaagt Dupuis juist de grenzen tussen zogenaamde 'verhaalfacten' en het interpretatiekader dat de interpreter hanteert.

Hiermee kan een laatste bezwaar verbonden worden. Dupuis weegt zijn interpretaties niet af tegen die van voorgangers. Veel van wat hij als nieuwe interpretatie presenteert is al eerder door De Rover en Kuipers vastgesteld. Ook De Rover leest de ontknopning van *Het zwarte licht* als een overwinning op de tijd, een breken met de dominante vader en een terugkeer naar de moederschoot. Ook Kuipers ziet in het personage Diana de reïncarnatie van Akelei's gestorven geliefde Marjolein en ook hij beschouwt Akelei's verjaardagsfeest als een poging om af te rekenen met het verleden. In zijn interpretatie verschijnt Akelei eveneens als Orfeus die het eeuwige in het tijdelijke wil laten doorbreken. Kortom, de basisingrediënten voor Dupuis' interpretatie lagen allang klaar. Dupuis voegt daar weinig anders aan toe dan de conclusies die hij eruit trekt. En laten het nou net die conclusies zijn, die het meest betwistbare deel van *Halfdoden en de hemel* vormen.

Sander Bax

Bibliografie

De Rover 1987 – F.C. de Rover: *De weg van het lachen*. Amsterdam 1987.