

Tussen fascinatie en doem

Een verkenning van het kwaad in het werk van Hella S. Haasse

Op het eerste gezicht is het niet zo'n veelbelovend onderwerp: Hella S. Haasse en het kwaad. Daar zul je wel gauw mee klaar zijn, was niet zelden de reactie. Nu kan ik zeggen: dat valt reuze mee – of tegen, zo men wil. Voor de meeste traditionele literaire associaties met het kwaad (sadisme, genotvol geweld, de verschrikkelijke schoonheid van de Medusa, immorele 'Byzantijnse' luister, *Murder considered as one of the fine arts* en andere staaltjes uit *The romantic agony* en aanverwante studies) kloppen we inderdaad vergeefs aan bij Haasse. Maar het kwaad kan nog veel meer vormen aannemen en enkele daarvan ontbreken ook bij haar niet. Hun belang is zelfs zo groot dat van een onmiskenbare fascinatie kan worden gesproken. In één van haar boeken vinden we bovendien ook een van de traditionele associaties met het kwaad, misschien wel de meest traditionele: het kwaad in de gedaante van de duivel.

Hella S. Haasse publiceerde *De Meester van de Neerdaling* in 1973, maar volgens de tekst op het achterplat dateren de eerste versies van de twee vernuftig samenhangende verhalen waaruit het boek bestaat al uit respectievelijk 1948 en 1953. Kennelijk zijn ze haar, na een aanvankelijke hapering, blijven bezighouden. Dat is niet zo vreemd gezien de voorkeur van de schrijfster voor griezel- en spookverhalen. Meer dan eens heeft zij zich daarover uitgesproken, het meest uitvoerig in haar 'Brandende Kwestie' uit 1985 ('Lezen om te beven'), waarin zij de reactie op huiveringwekkende gebeurtenissen in roman of verhaal aanduidt als 'eng-pret', een variant op de *terreur agréable, delightful terror* of *angenehmes Grauen*, die sinds de achttiende eeuw met het Sublieme pleegt te worden verbonden. Dat iemand die zo gesteld is op door anderen veroorzaakte 'eng-pret' zelf ook eens een poging heeft willen wagen, ligt voor de hand.

De poging mag er wezen. Het boek opent het zicht op een doortrapte kwaadaardigheid die de wereld in één keer van alle vertrouwdheid en veiligheid lijkt te beroven. Met minder zijn we niet tevreden in dit genre. In het eerste verhaal ('De duvel en zijn moer') ontvouwt het kwaad zich in de bizarre ideeën van een zekere Edmond, de zoon van een uitgetreden non en volgens de naamloze vertelster niemand minder dan de duivel in eigen persoon. In die hoedanigheid heeft hij eerst haar jongere broer in zijn ban weten te krijgen en naar de verdoemenis geholpen. Jaren later is haar neefje aan de beurt, maar dan weet de vertelster op tijd tussenbeide te komen.

Zij roept Edmond ter verantwoording en hij vertelt haar geobsedeerd te zijn door 'heiligheid'. In de praktijk heeft hij zich echter vooral verdiept in het kwaad. 'Voor wie dit terrein durft te verkennen, en bovendien de moed en de aanleg heeft om werkelijk goed te zijn, liggen er ongekende mogelijkheden...'. De broer en het neefje van de vertelster (en wie weet nog talloze andere jongens) heeft hij met het kwaad in aanraking gebracht voor hun bestwil. Want werkelijk heilig kunnen zij pas worden, nadat zij het kwaad in zichzelf hebben overwonnen, maar daarvoor moeten zij het wel eerst leren kennen: 'De ware heilige is hij, die in een lijf aan lijf gevecht met de draak worstelt...'

Deze perverse vorm van *Bildung* (voorwaarden: 'aangeboren zuiverheid én inzicht in het wezen van het kwaad') verdient beslist een plaatsje in het romantische rariteitenkabinet van Mario Praz. Maar is Edmond werkelijk de duivel? Voor wie niet in het bestaan van duivels en demonen gelooft, is dit natuurlijk geen vraag. Hella S. Haasse komt de ongelovigen een heel eind tegemoet. Wat blijkt immers? De vertelster heeft haar relaas op papier gezet in het gekkenhuis, waar zij is opgeborgen nadat Edmond onder dubieuze omstandigheden om het leven is gekomen, en wel tijdens het bezichtigen – in háár gezelschap - van een pas ontdekt fresco (toegeschreven aan de zestiende-eeuwse Venetiaanse 'Meester van de Neerdaling') in de oude Latijnse School van het stadje. Volgens de verstelster bestaat dit fresco uit een 'obscene' voorstelling van de duivel met zijn slachtoffertjes, maar bij nadere inspectie beeldt het fresco een vrome schoolmeester met zijn pupillen uit.

Binnen de logica van het verhaal zou het dus heel goed kunnen dat zij alles – al dan niet opzettelijk - uit haar duim heeft gezogen. Ook wordt er een psychologische verklaring gesuggereerd voor haar beschuldigingen c.q. verzinsels, doordat Edmond haar – volgens hem volstrekt onjuiste - weergave van zijn ideeën met hun nadruk op zonde, kwaad en heiligheid 'een typisch calvinistische obsessie' noemt. Is het werkelijk zo vreemd dat deze oude vrijster, lelijk als een 'paard' en opgegroeid in een streng calvinistisch milieu (hoewel zij haar geloof bij het volwassen worden heeft ingeruild voor een nieuw geloof in schone kunst en moraal), onbewust wordt bespookt door oude fantasma's, omdat haar geliefde broer en neefje zich kennelijk meer aangetrokken voelen tot een ander dan tot haar? Zijn het niet haar eigen gefrustreerde moederlijke gevoelens die een ogenschijnlijk verdwenen geloof in de duivel weer hebben wakker geroepen?

Het aardige (en een bewijs van Haasses vakmanschap) is dat op geen van deze vragen een eenduidig antwoord komt. Zo hoort het ook. Meer dan eens heeft Hella S. Haasse haar waardering uitgesproken voor de novelle *The turn of the screw* (1898) van Henry James, waarin het heel goed mogelijk is dat de spookgestalten die met de gouvernante strijden om het bezit van de twee kinderen 'eigenlijk projecties zijn van de hysterie en het onbevredigde verlangen naar liefde en macht van die ongelukkige jonge vrouw zelf'. Het eerste verhaal van *De Meester van de Neerdaling* heeft wel wat van James' meesterwerkje, zoals al eens eerder is geopperd door Dorian Cumps¹. Maar ook in het tweede verhaal ('De kooi') ontbreekt de dubbelzinnigheid niet; de dubbelzinnigheid van het *geheel* wordt zelfs niet weinig versterkt doordat de schrijfster het verhaal ditmaal zelf voor haar rekening neemt, iets wat de schijn van objectiviteit ten goede komt.

De vertelster van het eerste verhaal is inmiddels gestorven, maar al lang voordien was zij ontslagen uit het gekkenhuis. Zij blijkt te zijn vertrokken naar Venetië (de stad van haar dromen) en daar is zij jaren lang de verzorgster geweest van een geestelijk onvolgroeid markiezinnetje, dat samen met een conservatieve huisknecht een palazzo bewoont. Mede door háár onoplettendheid wordt de

¹ Zie zijn essay 'De bedrieglijke wegen der verbeelding' in: Hella S. Haasse. *Een doolhof van relaties*. Amsterdam, 2002.

markiezin door een onbekende bezwangerd; het gevolg is, negen maanden later, een zoon die Renato wordt genoemd. Dat betekent 'wedergeboren', en men voelt het al aankomen, in Renato's beeldschone gedaante en boosaardige karakter is Edmond (lees: de duivel) weer opgestaan.

Dat ondervinden de beide hoofdpersonen van dit tweede verhaal: een Nederlandse man en vrouw, familie van de vertelster van het eerste verhaal. Na haar terugkomst in Nederland hebben zij haar verzorgd en na haar dood reizen zij naar Venetië om haar achtergebleven papieren op te halen. Wanneer zij het palazzo bezoeken en deze Renato zien, vindt de vrouw hem 'griezelig als een mooi, giftig insekt of een vleesetende plant', terwijl de man volledig in zijn ban lijkt te raken. Dat laatste hoeft niet te verwonderen, want hij is niemand anders dan het ouder geworden neefje dat in het eerste verhaal een tijdlang onder invloed van de diabolische Edmond heeft gestaan.

Renato verdient de kost door toeristen op te lichten en daarvan wordt het echtpaar bij toeval, tegelijk met andere toeristen, het slachtoffer. Maar voor hen heeft de duivelse schurk ook nog een speciale behandeling in petto. De man, zo wordt gesuggereerd, zal worden ingezet bij duistere seksuele praktijken; de vrouw wordt tijdens een tweede bezoek aan het palazzo opgesloten in een lugubere onderaardse kerker, de 'kooi' uit de titel van het verhaal, samen met tantes citybag – waarin onder meer de tekst van eerste verhaal.

Gaat de deur van de 'kooi' ooit nog van het slot? Dat vermeldt de historie niet. Wel lezen we, vlak vóór de laatste zin: 'Dit kan niet echt zijn, dacht zij, dit is een verhaal, door een ander verzonnen, een droom, dadelijk word ik wakker in de werkelijkheid'. De vrouw heeft natuurlijk gelijk: het is een verhaal waarin zij zit opgesloten, een verhaal van Hella S. Haasse. Vandaar, ben je geneigd te denken, de moeizame verhouding van deze vrouw met haar man. De vervreemding tussen beide echtelieden wordt hier weliswaar toegeschreven aan zijn merkwaardige verleden (opgegroeid op kostscholen, een moeder die hem verwaarloosde, een wellicht krankzinnige tante die zich ooit over hem had ontfermd), maar het thema keert bij Haasse te vaak terug om tot de specifieke gegevens van dit ene verhaal te kunnen worden gereduceerd.

In haar inleiding op enkele 'oerteksten' - voorstudies van *De Meester van de Neerdaling* en *De tuinen van Bomarzo* die beide aanvankelijk als één geheel waren gedacht - in *Een doolhof van relaties* (2002) heeft zij het over de 'door fundamentele wezensverschillen gestoorde man-vrouwverhouding' die telkens in haar werk opduikt. De opsluiting van de vrouw in de 'kooi' kan misschien ook worden gelezen als een beeld voor de gevangenschap waarin zij binnen haar verstoorde huwelijk terecht is gekomen. Of als een symbool voor haar eigen verbeelding, die maakt dat wat zij in haar man ziet en van hem verlangt door háárzelf op hem wordt geprojecteerd. Opgesloten in haar eigen verlangens en behoeften, heeft zij de ander onbewust daaraan aangepast. In een van de 'oerteksten' dringt dit ook tot haarzelf door: 'Geleidelijk begint zij te beseffen dat zij zich als het ware rond een veelkantige spiegel beweegt: een dunne laag kwik op glas, daarachter niets. Ieder facet van die spiegel kaatst alleen haar eigen beeld terug, het gezicht van haar eigen

intentie?.

Met andere woorden: tussen het kwaad in het tweede verhaal (de opsluiting in de 'kooi' door de gewetenloze Renato) en deze huwelijksproblematiek zou wel eens een meer dan toevallige of oppervlakkige band kunnen bestaan.

Ogenschijnlijk is *De Meester van de Neerdaling* niet veel meer dan een conventioneel – weliswaar vakkundig en spannend geschreven – griezelverhaal in twee delen; bij nader inzien kan het ons dichter brengen bij de plaats die het kwaad in het *hele* oeuvre van Hella S. Haasse inneemt. Wat moeten we eronder verstaan? Natuurlijk gelooft Haasse niet echt in de duivel, net zo min als in god. Het kwaad kan dus niet als een metafysische macht tot diens bestaan worden herleid. De andere mogelijkheid die het verhaal suggereert wijst in de richting van de mens. Het kwaad komt niet van buiten, het komt (net als de verknijpte projecties van de vertelster of van James' gouvernante en net als de 'gevangenschap' van de vrouw in het tweede verhaal) van binnen. Maar waaruit bestaat het? Als een absolute, metafysische oorsprong ontbreekt, dan is het kwaad per definitie iets relatiefs. Dat wil zeggen: wat het inhoudt kunnen we pas vaststellen, nadat we eerst zijn tegenpool, het goede, hebben leren kennen.

Keren we nog even terug naar het echtpaar in het tweede verhaal van *De Meester van de Neerdaling*: tussen hen beiden zou het goede hebben bestaan uit een volstrekt harmonieuze huwelijksband, terwijl het kwade nu de vorm aanneemt van een raadselachtige verstoring die de echtelieden uit elkaar drijft. Het kwaad in de gedaante van de duivelse Renato maakt daar gebruik van: de opsluiting van de vrouw in de 'kooi' is in zekere zin voorbereid door hun tweedracht. Past de figuur van de duivel bij het – fantastische - genre van het griezelverhaal waaraan Haasse zich voor deze gelegenheid conformeert, de echtelijke verstoring wijst op een kwaad dat we in bijna al haar boeken tegenkomen en dat in haar levensfilosofie een algemene plaats krijgt toegewezen.

De pogingen van de vrouw om door te dringen tot haar man, haar verlangen naar communicatie met wat hem ten diepste bezielt, haar behoefte om te versmelten met zijn wezen – zulke pogingen, verlangens en behoeften zijn in al hun pathetiek tekenend voor bijna elke liefdesrelatie in Haasses werk, al is niet altijd de vrouw de hunkerende, de man de afwerende partij. In *De verborgen bron* (1950) bijvoorbeeld zijn de verhoudingen omgekeerd, maar dat maakt voor het patroon geen verschil. Dit patroon zou je kunnen opvatten als een concrete, zeer intieme manifestatie van het algehele verlangen naar verruiming van het bewustzijn ('bewustwording') en uitbreiding van de eigen werkelijkheid, die Haasse tot de idealistische kern van haar - in wezen holistische - levensfilosofie en tot inzet van haar schrijven heeft gemaakt.

Alles draait bij haar om geestelijke 'groei', door middel van verandering en metamorfose; het gaat erom niet te verstarren, maar in beweging te blijven, open te staan voor wat de wereld te bieden heeft en mee te gaan met de grote, het

menselijke begrip vaak te buiten gaande veranderingen die deze wereld als geheel bepalen. Zelfontplooiing komt in haar visie neer op een bewust één-worden en samenvloeien met een maximum aan werkelijkheid, waarvoor alle particuliere beperkingen zo veel mogelijk overwonnen moeten worden. Of zoals het in *Zelfportret als legkaart* (1954) door Haasse zelf wordt samengevat: 'Bewustwording dus: het uitbreiden van de werkelijkheid; dat impliceert een zich innerlijk durven blootstellen, openstellen, het in zichzelf neerhalen en afbreken van schotten en barrières die het uitzicht belemmeren en het inzicht beperken'.

Deze bewustwording, deze metamorfose, deze groei zijn voor haar niets minder dan de 'zin van het leven', een zin die inspireert tot een praktische ethiek van saamhorigheid en naastenliefde. Het kan niet anders of we hebben hier Haasses opvatting van het goede te pakken. Daaruit volgt dat alles wat er tegenin gaat, alles wat de mens dwars zit op zijn weg naar bewustwording, metamorfose en groei, het kwade moet zijn. Maar, blijft de vraag, wat is dat dan precies? Wat is het dat bewustwording, metamorfose en groei tegenhoudt?

Soms lijkt het kwaad, zoals we het bij Haasse tegenkomen, alleen maar negatief te zijn bepaald. Een echo misschien van het 'principe van het kwaad' dat Vestdijk (in een gelijknamig essay uit *Essays in duodecimo*) omschreef als een louter 'negatieve identificatie', met Goethes Mephistopheles ('der Geist der stets verneint') als model. Maar je zou ook kunnen denken aan het principe van de *privatio boni*, waarmee een antieke neoplatonist als Plotinos en christelijke filosofen als Augustinus en Thomas van Aquino het kwaad plachten te definiëren: het kwaad als afwezigheid van het goede, zonder dat er een zelfstandig bestaan aan hoefde te worden toegekend.

Lees bijvoorbeeld het Boekenweekgeschenk *Dat weet ik zelf niet* uit 1959, waarin Haasse op gezag van 'de moderne psychologen' (en met dank aan Rousseau) schrijft 'dat ieder menselijk wezen "goed" geboren wordt, d.w.z. dat wij vanaf onze geboorte met alle beschikbare energie gericht zijn op het geven en ontvangen, op het *uitwisselen* van al wat tot innerlijke groei kan bijdragen: en dat is liefde in de ruimste zin van het woord. Alle vormen van individuele agressie zijn een reactie op belemmering van buitenaf van die groei. Agressiviteit is liefde eisen, desnoods met geweld; in een wanhopig gedwarsboomde behoefte om te omhelzen komt men tot sláán. Wat haat genoemd wordt, is misschien de laatste, de meest extreme manier om de onlust te verwerken van het alléén-zijn, dat de dood in het leven is, van de onmogelijkheid om tot een bevredigende menselijke verhouding te komen'.

Het kwaad (hier nader aangeduid als agressie, haat en geweld) heeft dus niet een eigen ontologische status, maar is wezenlijk *reactief*, het manifesteert zich pas - als reactie - wanneer ons natuurlijke streven naar bewustwording, metamorfose en groei ('liefde in de ruimste zin van het woord') wordt geremd of verhinderd. Met andere woorden: pas wanneer het goede ontbreekt, afwezig is (de letterlijke betekenis van *privatio boni*), krijgen al die andere zaken die we gewoonlijk met het kwaad associëren een kans.

Een treffende illustratie daarvan – binnen het intieme verband van een

huwelijk - komen we tegen in *De verborgen bron*, wanneer Jurjen Siebeling zich in zijn dagboek tot zijn koele, ongenaakbare vrouw Rina richt: `...vaak, wanneer wij 's avond samen zaten te lezen of te werken, in die stille, helder verlichte, zakelijke kamer van ons, beving me een krankzinnig verlangen om met geweld door te dringen tot de werkelijke Rina, om die koele schijngestalte van je te verbrijzelen, zoals men een bedrieglijke glazen wand in scherven trapt'. Het komt niet daadwerkelijk tot een geweldsuitbarsting, maar het kwaad is (om zo te zeggen) al geschied, en zit hierin dat Jurjen, doordat hij bij Rina blijft, zich in zijn innerlijke ontwikkeling ('Groeiën, rijpen en vrucht dragen' – hij zou schrijver, kunstenaar willen worden) belemmerd voelt.

Je zou natuurlijk kunnen zeggen dat alle ellende en dus ook het kwaad voortkomt uit het gegeven dat Jurjen en Rina eenvoudigweg niet bij elkaar passen. Maar eenvoudig is dit nu juist allerminst. Het verschil in karakter blijkt immers tegelijkertijd de bron van de aantrekkingskracht te zijn, tenminste voor degene die hunkert naar intimiteit en versmelting. Bij Haasse komt eigenlijk alleen die partner (meestal de vrouw, in dit geval de man) aan het woord. En hij of zij wordt altijd aangetrokken door de onaangedaanheid van de ander, die hem of haar tevens dwarszit. 'Je maakte indruk op mij, omdat je een kalmte, een beheersing bezat, die in mijn ogen alleen het gevolg kon zijn van grote innerlijke zekerheid', zegt Jurjen (opnieuw in zijn dagboek) tot Rina. En in *De meermin* (1962), met de vrouw Sera in de rol van Jurjen, haar man Leonard in die van Rina, lezen we: 'Leonard, een palmboom in de woestijn. Het scheen alsof geen mens, geen gebeurtenis, hem wezenlijk kon beïnvloeden of aantasten. Die onafhankelijkheid van wat haar zelf voortdurend innerlijk in beroering bracht, maakte diepe indruk op Sera'.

Steeds gaat het om een dubbelzinnigheid (onbereikbaarheid én attractie) die op zichzelf goed past bij het kwaad, zoals we hebben gezien in *De Meester van de Neerdaling*, al hoeft er niet altijd van 'kwaad' sprake te zijn. Dat is alleen zo, als een van beiden zich door de terughoudendheid van de ander in zijn of haar innerlijke groei geremd voelt. Maar ook dan heeft het kwaad welbeschouwd toch nog het meest van een ongelukkige samenloop van omstandigheden. Een kwestie van toeval – met iets beter op elkaar afgestemde karakters was er waarschijnlijk niets aan de hand geweest. Bovendien is helemaal niet gezegd, dat dit soort moeilijkheden niet overwonnen kunnen worden; ze zetten het huwelijk onder spanning, maar daar zou het ook beter van kunnen worden. Niet voor niets eindigen enkele van Haasses romans, waaronder *De verborgen bron* en *De meermin*, met een soort loutering die het kwaad – in elk geval tijdelijk – weer doet verdwijnen.

Heel anders wordt het als de verstoorde verhoudingen (mèt alle negatieve consequenties voor een van de partners en misschien wel voor allebei) een structureel karakter krijgen; dan heeft het geen zin om nog van toeval te spreken, omdat de verstoring zich *altijd* zal voordoen, onafhankelijk van de karakters van de echtelieden. Zo'n – structurele - situatie komen we tegen in *Een gevaarlijke verhouding*

of *Daal-en-Bergse brieven* (1976).

Het ligt voor de hand om, speurend naar het kwaad in het werk van Hella S. Haasse, aan deze ongewone brievenroman, waarin de schrijfster onder eigen naam correspondeert met een romanpersonage, aandacht te schenken. Haasses correspondentie is namelijk niemand minder dan madame de Merteuil, de kwade genius uit Choderlos de Laclos' beruchte brievenroman *Les liaisons dangereuses* (1782) - 'een satanische Eva', zoals ze door Haasse in haar eerste brief wordt genoemd. Voor haar belichaamt madame de Merteuil het 'volstrekke egoïsme. Niet uit aangeboren of aangekweekte kwaadaardigheid of mensenhaat, maar omdat u zozeer beheerst wordt door onafhankelijkheidsdrang en Rede, dat u zich voortdurend bewust blijft van uw individuele zingevende vermogen.(...) Andere mensen en hun omstandigheden zijn voor u eenvoudig gegevens, die u taxeert op wat zij voor u meebrengen aan mogelijkheden tot aangename gewaarwordingen: amusement, genot, machtsbesef. U hebt dat zelf nooit verdoezeld. U bent op en top een product van de Verlichting, de vlees en bloed geworden luciditeit'.

Dat laatste mag zo zijn, maar lezen we verder, dan blijkt madame de Merteuil, zowel in haar eigen ogen als in die van Hella S. Haasse, eveneens een product te zijn van de ongelijke verhoudingen tussen man en vrouw in de achttiende eeuw. De egoïstische, ja 'monsterlijke' zelfbeheersing en machtswellust waartoe zij zichzelf heeft gebracht, zijn het gevolg van een conflict met 'door mannen ontworpen heersende staatkundige en godsdienstige wetten en regels'. De moraal, kortom, is *gender*-gebonden. Als het aan madame de Merteuil zelf had gelegen, was zij heel iemand anders geworden. Haasse suggereert: dan was zij als haar deugdzame slachtoffer madame de Tourvel geworden, een wonder van 'zuiverheid' en 'transparantheid': 'Zij was de jonge vrouw die u eigenlijk had willen zijn; die u, onder andere omstandigheden, wellicht was geworden'. Dus niet de appel is rot, maar de mand, en die heeft vervolgens het fruit aangetast. Hoewel madame de Merteuil, in samenwerking met haar minnaar Valmont, veel kwaad heeft gedaan (dankzij hen realiseert madame de Tourvel voor het eerst het bestaan van de 'lust tot kwaad-doen als een onloochenbare menselijke eigenschap'), wordt zij geëxcuseerd door omstandigheden waarop zij geen enkele invloed kon uitoefenen.

Op deze manier wordt het kwaad in laatste instantie buiten de mens als individu geplaatst, de bron van het kwaad is eerder een gevaarlijke, anonieme constellatie waarvan de precieze herkomst zich niet makkelijk laat doorgronden. Veel méér dan een ongelukkige samenloop van omstandigheden of een toevalligheid, wekt het nu de indruk zoiets te zijn als een kosmische of – bescheidener uitgedrukt – historische constructiefout. Van deze positie naar die van bijvoorbeeld W. F. Hermans (de mens als de 'eeuwig bedrogene' in een 'sadistisch universum') of die van Gerard Reve ('zoals het is, is het al erg genoeg') lijkt nog maar een kleine stap.

Voordien al, in de historische roman *Een nieuwer testament* (1966), hebben we kunnen lezen dat 'kennis van het kwaad, meer, medeplichtigheid, de prijs [is] die de mens moet betalen voor zijn moreel besef'. Bij de laat-Romeinse dichter Claudius

Claudianus, die Haasse deze woorden in de mond legt, ontbreekt ook de *fascinatie* voor het kwaad niet, getuige zijn reactie op het slachten van een haan: 'Het spartelen en fladderen van het krachtige dier in mijn greep, zijn schorre schreeuwen, later het schokken van dat lijf zonder kop, deden mij huiveren van nieuwsgierigheid, maakten iets los, ik weet niet wat, verlangen macht te bewijzen, de grenzen van het verdraaglijke te leren kennen, gewelddadig een zwarte leegte te vullen?' Vergelijk dit eens met de afkeer van de jonge Hella (herinnerd in *Zelfportret als legkaart*) om toe te zien hoe een vlinder met een speld op het deksel van een sigarettendoosje werd vastgeprikt. Dat een personage als madame de Merteuil haar zozeer heeft kunnen fascineren en zelfs verzoeken (*Een gevaarlijke verbouding* is op een bepaalde manier háár *Tentation de Saint-Antoine*) hoeft hierna niet meer te verbazen.

Dat wil niet zeggen dat het verlangen naar bewustwording, metamorfose en groei opeens zou zijn verdwenen. Haasse is haar oorspronkelijke idealisme niet ontrouw geworden. Zonder het goede zou het kwade bovendien een dode letter zijn. Maar het lijkt wel of gaandeweg het accent steeds meer is verschoven naar datgene wat haar idealisme, haar streven naar het goede, in de weg staat. Hoe dat komt? Ik vermoed dat het iets te maken heeft met Haasses scepsis ten aanzien van de 'culturele revolutie' van de jaren zestig, toen haar idealen opeens algemeen leken te zijn geworden, ook al werd haar naam er destijds door niemand mee verbonden. Het gevolg moet een hartgrondige ontzuivering zijn geweest, waardoor een zekere afstand ontstond, voorwaarde voor alle kritische reflectie, afstand niet alleen tot haar oude vertrouwde idealen maar ook tot het idealisme als zodanig.

Nergens komt die afstand beter tot uiting dan in *Huurders en onderbuurders* (1971), de eerste en tot nu toe enige satirische roman van Hella S. Haasse, waarin enkele van die idealen met zelfspot op de hak worden genomen en waarin het kwaad zich van weer een andere kant laat zien.

Een telkens opduikend motief in *Huurders en onderbuurders* is: macht, een bijna Nietzscheaanse *Wille zur Macht*, die verscheidene personages – al dan niet onder het mom van idealisme – parten speelt. Bij de mislukte dichter en voormalig ambtenaar Dupels neemt het verlangen naar macht de vorm aan van zijn groteske fantasieën over het wereldwijde genootschap der Controlisten – het woord zegt het al – waarvan hij als 'Controlist sectie Letterkunde van het Nederlandse Taalgebied' deel zou uitmaken. Ook de oplichtster Lilian ('Lilith') Hornkes, afkomstig uit een 'achterbuurt' waar zij gepest werd om haar gezette postuur en haar rode haar, droomt van niets anders. 'Zij hadden haar niet klein gekregen', schrijft Haasse, 'Op eigen kracht had zij haar withete drift van gefrustreerd meisje omgezet in agressieve eerezucht, ijzeren energie. Zij had altijd wel geweten, dat zij was voorbeschikt tot mácht'. Zelfs Dupels' echtgenote, de schuwe Dora ('met haar gezicht als van een verbijsterd kind'), ontkomt er niet aan; via list en bedrog weet zij over de door haar bewonderde Lilian een 'vreemde macht' te verwerven, die zij in haar onnozelheid

voor vriendschap aanziet.

De ironie van het verhaal wil dat zij allen het slachtoffer worden van hun eigen machtswellust. Daarin verschillen zij niet van de evenzeer op macht beluste madame de Merteuil, die in *Les liaisons dangereuses* door haar eigen intriges ten val kwam: een moreel verantwoord einde van de roman. Maar bij Haasse heeft dezelfde uitkomst niets geruststellends, aangezien de grootste ironie van háár roman eruit bestaat dat in deze wereld van kleine machtsbeluste huurders en onderhuurders twee grote criminelen de ware macht in handen hebben en houden. De Controlisten waarover Dupels zo bezopen oreert blijken echt te bestaan - als een bende drugssmokkelaars.

Uit het gegeven dat een van deze drugssmokkelaars een hoge ambtenaar is op het ministerie van Culturele Zaken, zou je kunnen opmaken dat Haasse er kennelijk van overtuigd is geraakt dat het kwaad, als immorele machtswil én als georganiseerde misdaad, zich van hoog tot laag in de samenleving heeft genesteld. Het heeft epidemische vormen aangenomen, bijna iedereen blijkt erdoor besmet. Nu is *Huurders en onderhuurders*, zoals gezegd, een satirische roman. Maar of de besmetting van vrijwel alles en iedereen door het kwaad dus met een korreltje zout moet worden genomen, is de vraag. Het blijft namelijk niet bij één keer; ook in enkele latere romans duikt het kwaad op als een epidemisch geworden criminaliteit. En dan zonder satirisch of ironisch alibi.

In Haasses derde Boekenweekgeschenk *Transit* (1995) hangt de criminaliteit als een doem boven de wonderlijke ontmoeting van Xenia en Cluysman: dreigend, ongrijpbaar, maar alomtegenwoordig. Concreet kondigt het criminele kwaad zich aan in de gedaante van een sinister heerschap, met gouden ringetjes in de oren, kaalgeschoren hoofd en een zonnebril op van 'maskerformaat', dat – zo wordt althans gesuggereerd – uit is op de Breitners van Cluysman. En wat het aanricht, daarvan is Xenia's oude vriend Daan, door de penoze in elkaar geslagen en sindsdien veranderd in een zombie, het schrikwekkende bewijs. Terwijl ook het lot van haar vriendin Alma weinig goeds belooft. Wanneer Xenia op de laatste bladzijde afreist naar Antwerpen, in de hoop Alma (die in een levensgevaarlijk soort prostitutie terecht zou zijn gekomen) te redden, beschrijft Haasse dat zo: 'In een flits zag ze zichzelf weer als een figuurtje in een stripverhaal of een tekenfilm: een klein zwart wezen, een mier, een dun dapper insect, op weg naar een confrontatie met een vormeloos glibberig monster dat zijn tentakels uitstrekt over de aardbol'.

Cluysman heeft zich al heel lang onttrokken aan elke confrontatie met de buitenwereld en dus ook met het kwaad, maar ideeën heeft hij er wel over, zo blijkt, wanneer hij nadenkt over wat Xenia allemaal te wachten staat. Hij vraagt zich af of zij 'werkelijk begrip [kan] hebben van de omvang van het kwaad, dat juist zo machtig is omdat het zijn status van Vijand Buiten Ons verloren heeft, en oogluikend aanvaard wordt, in zekere zin ingeburgerd is. Xenia's kinderlijkheid blijkt uit het feit dat zij gelooft in Goed en Kwaad als tegenpolen, eeuwig in strijd, en niet ziet hoe die twee met elkaar versmolten zijn'. Tegenover dit met het goede 'versmolten' kwaad verbleekt de fascinatie, die hij ooit heeft gekoesterd voor twee amorele Parijse vrienden ('de doodsengelen van een verstard establishment, de

belichaming van een nieuwe tijd'), die wellicht een 'ongetrouwde suikertante' hadden omgebracht door haar in een grafkelder op Père Lachaise (een variant van de 'kooi' uit *De Meester van de Neerdaling*) op te sluiten.

In hoeverre we dezelfde ontwikkeling bij Hella S. Haasse kunnen terugvinden, laat zich op grond van dit gegeven niet met zekerheid vaststellen. Schrijfster en personage vallen nu eenmaal niet samen. Maar dat de verschuiving van fascinatie naar afschuw en bezorgdheid, die we bij Cluysman kunnen waarnemen, helemaal niets zou zeggen over de evolutie van Haasses visie op het kwaad, lijkt me onwaarschijnlijk. Daarvoor is de overeenkomst te groot. Na *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* is van fascinatie voor het kwaad bij Haasse eigenlijk niets meer te bespeuren, terwijl de bezorgdheid alleen maar is toegenomen. Daarvan geeft zij blijk in *Transit*, maar tevoren ook al in *Berichten van het Blauwe Huis* (1986), waarin op de achtergrond het kwaad een rol speelt in de vorm van een tot kil en corrupt terrorisme verloederd verzet tegen het onrecht in Zuid-Amerika. Een voorbeeld wellicht van wat Cluysmans versmelting van goed en kwaad in de praktijk kan opleveren.

Als goed en kwaad inderdaad zo nauw met elkaar zijn versmolten dat ze in het maatschappelijke en politieke leven amper nog uit elkaar kunnen worden gehouden, dan moet dat ook binnen de mens te merken zijn. Van de structurele verstoring, via de kosmische of historische constructiefout, komen we zo weer bij het eigen innerlijk terecht. In *Berichten van het Blauwe Huis* vat Haasse haar visie nog eens samen, schrijvend over Nina, stiefmoeder van de ontaarde terrorist Pepe (een personage dat is gemodelleerd naar de indertijd beruchte internationale terrorist 'Carlos'): 'Zij was ervan overtuigd, dat in de mens zelf de krachten ontstaan die men Goed en Kwaad noemt, en dat alleen door de ontwikkeling van het individuele bewustzijn de wil tot integriteit een menselijk gegeven wordt'.

Nogmaals: bij alle verandering en evolutie, is ook veel in Haasses literaire wereld hetzelfde gebleven. Dat het kwaad, hier aangeduid als een *kracht*, binnen onszelf ontstaat en daar dus ook bestreden moet worden, is evenmin een nieuwe gedachte in haar werk. In *Zelfportret als legkaart* schrijft zij er al over in verband met de Duitse inval van 10 mei 1940. In de Duitse troepen ziet zij 'niet in de eerste plaats de vertegenwoordigers van één bepaald vreemd vijandig volk, maar de personificatie van een universeel gevaar, van een mentaliteit die, in min of meer aangelengde vorm, waarneembaar was bij een groot deel van de mensen die ik kende of gekend had, ook – en dit was de bitterste maar tegelijkertijd waarschijnlijk de meest heilzame ervaring van alle – in mijzelf. Ik kwam in verzet, maar dit verzet gold vooral het gevaar in *mij*. Ik kweekte weerbaarheid, met mijn eigen ongeest, anti-geest als vijand nr. 1'. Elders in hetzelfde boek lezen we, nog wel cursief gedrukt: 'De vijand is niet buiten ons'.

Met het genoemde 'verzet' lijkt niets anders te worden bedoeld dan het streven naar bewustwording, metamorfose en groei, dat in haar levensfilosofie het

goede uitmaakt. Dat betekent dat die `ongeesst' of `anti-geest' gelijkgesteld moet worden aan het kwaad. Maar hoe manifesteert zich dit *binnen in ons*? Als onverschilligheid? Geborneerdheid? Boosaardigheid? Het zou kunnen natuurlijk, maar Hella S. Haasse is daar toch niet echt op te betrappen, ook al vindt haar betrokkenheid bij mens en wereld altijd een tegenwicht in haar even zorgvuldig gekoesterde distantie, die alleen een kwaad kan worden genoemd indien deze – zoals bij madame de Merteuil – tot een *totale* afwezigheid van emotionele betrokkenheid zou leiden.

Een antwoord dat meer belooft geven haar beide meest recente romans *Fenrir* (2000) en *Sleuteloog* (2002), waarin het kwaad in de hoofdpersonen zelf blijkt te huizen, zij het grotendeels onbewust - wat allerm minst een voordeel is aangezien daardoor de gang naar het goede (dat juist bewustwording inhoudt!) bij voorbaat wordt gedwarsboomd. Het resultaat pakt in beide romans catastrofaal uit voor de hoofdpersoon die, als de waarheid eindelijk doordringt, bijna van de ene dag op de andere van al haar zekerheden, ja van haar hele verleden wordt beroofd. Het lijkt alsof zij wordt gestraft voor haar onwetendheid, terwijl de kennis tegelijkertijd de straf is. Op deze manier is het goede op een wel heel noodlottige wijze versmolten met het kwaad.

In eerste instantie lijkt het kwaad in beide romans iets dat van buiten komt: in *Fenrir* hult het zich in de gedaante van het racisme, als ideologie en als mogelijk herlevende politieke praktijk, in *Sleuteloog* in de gedaante van een daarmee zeer verwant soort discriminatie, karakteristiek voor de Nederlands-Indische samenleving. Dat het ook van binnen zit, in de twee vrouwelijke hoofdpersonen, Edith Waldschade en Herma Warner, blijkt pas gaandeweg. Zelf hebben zij er nooit erg in gehad. Edith heeft voor het eventuele racisme in haar vaders werk altijd de ogen gesloten, Herma heeft altijd langs de cruciale rassenverschillen in Nederlands-Indië heen geleefd - door anderen moeten zij erop attent worden gemaakt. Hoewel de situatie in *Sleuteloog* ook al in Haasses debuut *Oeroeg* (1948) voorkomt, zij het daar minder subtiel en ook minder giftig, levert het in beide gevallen iets nieuws op binnen haar werk.

Van Ediths stiefbroer Erwin en van Herma's vriendin Dee kun je zeggen dat zij tot de slachtoffers behoren (zo voelen zij zich in elk geval zelf); de omstandigheden zijn tegen hen geweest, hebben hen geremd in hun zelfontplooiing. Met als gevolg dat zij op een kwaadaardige wijze gefrustreerd zijn geraakt (Erwin die uit jaloezie het geluk van Edith en haar joodse man Jon verstoort) of zo goed en kwaad als dat ging de barrières hebben overwonnen (Dee die zich op de strijd tegen het onrecht heeft gestort, maar ook – ongetwijfeld mede uit jaloezie – in de armen van Herma's man Taco). Zij zijn in hun reacties te vergelijken met madame de Merteuil, die een `monster' van egoïsme en machiavellisme was geworden vanwege de onrechtvaardige sekseverhoudingen in de achttiende eeuw.

Heel anders daarentegen is de positie van Edith en Herma. Zelf hebben zij geen onrecht (al dan niet vermeend) ondergaan, maar ook hebben zij nooit afdoende beseft of willen beseffen met welke levensgrote frustraties Erwin

respectievelijk Dee te kampen hadden; nog minder is hun eigen aandeel daarin ooit tot hen doorgedrongen. Begrijpelijk, aangezien er van hun kant nooit sprake is geweest van kwade opzet, maar zo is het niet gezien door de ander; in zijn/haar ogen maakten zij met hun heilige onschuld (lees: onwetendheid) deel uit van het kwaad dat hem/haar dwarszat. In de loop van de roman worden zij daar hardhandig op gewezen, een vorm van 'bewustwording' die, anders dan gewoonlijk bij Haasse, moeilijk met het goede kan worden geïdentificeerd. Ze waren immers vast beter af geweest, als ze het *niet* hadden geweten. Wat schiet Edith ermee op om te weten dat haar vader misschien toch een soort racist is geweest? Wat wordt Herma wijzer van haar kennis van Dee's haat en Taco's overspel?

Niet voor niets is Herma deze zaken altijd bewust uit de weg gegaan. 'Er staat iets donkers en ondoordringbaars tussen haar en mij waar ik liever niet aan raak', zegt zij over haar relatie met Dee. Elders heeft zij het over 'dat vormeloze, vage, dat me nooit bedreigde wanneer ik het zelf maar met rust liet'. Maar nu laat het háár niet met rust, het klopt – in de gedaante van de journalist Moorland en diens vragen – bij haar aan en ontketent een nooit bedoeld demasqué. Met even rampzalig als meedogenloos resultaat: zo ongeveer haar hele leven, vriendschap én huwelijk, wordt uitgewist door de waarheid. Dat de ebbenhouten kist met haar Indische papieren uiteindelijk leeg blijkt te zijn, symboliseert ook de leegte van haar verleden, nadat haar dierbaarste herinneringen zijn ontmaskerd als illusies en zelfbedrog.

Wat is hier aan de hand? Zijn Edith en Herma schuldig en worden ze dus terecht gestraft? Hun onwetendheid pleit hen vrij, zou je zeggen. Maar de combinatie van schuld en onwetendheid is al een hele oude in de literatuur: iedere tragische held is ermee opgezaald, het is deze combinatie die hem of haar tot een tragische held maakt. De uiterste consequentie van de versmelting van goed en kwaad, de niet meer te ontwarren dubbelzinnigheid of ambiguïteit van moraal en werkelijkheid, krijgt gestalte in de tragedie. Edith en Herma, kortom, zijn tragische protagonisten. Ze kunnen er niets aan doen, maar, lijkt Haasse te willen zeggen: wie er niet slaagt het kwaad in zichzelf te ontdekken en onder ogen te zien, kan het ook niet bestrijden. Sterker nog, zo iemand loopt het gevaar eraan toe te geven, zie Herma die op zeker moment Dee verradt aan de Indonesische autoriteiten. En tenslotte keert het zich tegen je. Het maakt alles kapot wat je hebt én bent, dat wil zeggen in het geval van Edith en Herma: het vernietigt de herinneringen waaraan je je identiteit ontleent. Met lege handen blijven Haasses tragische protagonisten achter.

Zo hard en radicaal als *Fenrir* en – vooral – *Sleuteloo* eindigen weinig andere romans in haar oeuvre. De vermindering van idealisme, te constateren sinds de jaren zestig, de toegenomen scepsis en ontzuivering, leiden hier tot een voor Haasses doen extreem pessimistische slotsom. Alsof de stap naar Hermans' opvatting van de mens als 'de eeuwig bedrogene van het universum' in deze romans daadwerkelijk wordt gezet – inclusief het allerlaatste zelfbedrog van Herma, die niet in staat blijkt de ontmanteling van haar vriendschap en haar huwelijk volledig te aanvaarden en die, tegen beter weten in, blijft vasthouden aan een band

ondanks alles met Dee. Als zij de kunstverzameling van Dee's vermoedelijke zoon onder ogen krijgt, wil zij daarin een teken van verzoening en saamhorigheid zien: 'Onder de oppervlakte was er tussen ons altijd een verbindend element, niet benoembaar, dat zich aan elke poging tot verklaring of analyse onttrekt'.

Voor Herma is deze gedachte zonder twijfel een troostrijke illusie, die voorkomt dat zij aan wanhoop ten onder gaat, maar zo is het niet voor de schrijfster. Voor haar zijn deze woorden volkomen waar, zij het op een ander niveau, het niveau van de verbeelding. Daar worden eenheid en samenhang inderdaad gerealiseerd - *als literatuur*. Binnen dezelfde literaire wereld van roman en verhaal krijgt het kwaad zijn passende plaats: als spel met de duivel, als *privatio boni*, als ongelukkige samenloop van omstandigheden, als structureel onrecht of historische constructiefout, als tragische dubbelzinnigheid binnen en buiten de mens. In al deze gedaantes speelt het kwaad een – steeds grimmiger wordende - rol in Haasses oeuvre.

Maar dat is niet het enige: aan het kwaad ontleent de literatuur op een bepaalde manier ook haar noodzaak en haar bestaansrecht. Was er geen kwaad, was de wereld in harmonie, een en al bewustzijn en groei, één volmaakt Geheel, dan hadden we geen literatuur (of kunst in het algemeen) nodig. Als medium van bewustwording maakt zij het kwaad niet alleen zichtbaar, het kwaad is tevens haar motor of, mocht men dit te sterk uitgedrukt vinden, het dient haar mede tot brandstof, zoals veel moderne schrijvers en dichters - van Baudelaire tot Bataille – altijd al hebben geweten. Tussen de wereld van het kwaad en de literatuur bestaat een heimelijke medeplichtigheid².

Niet toevallig wordt de boosaardige madame de Merteuil in *Een gevaarlijke verhouding of Daal-en-Bergse brieven* vergeleken met een 'auteur'. Voor Haasse is zij de verpersoonlijking van 'een eigenschap die men – niet ten onrechte – in schrijvers vreest en verfoeit: de neiging andere mensen en hun gevoelens en gedachten te gebruiken als materiaal voor een eigen schepping'. Net als de personages in *Huurders en onderhuurders* wordt ook de schrijver gedreven door een heimelijke *Wille zur Macht*. In *De verborgen bron* wordt deze met de moraal moeilijk te verenigen kant van de literatuur op een beduidend romantischer manier (maar Schopenhauer noch Nietzsche draait zich om in het graf) verbonden met 'het grote geweld van de natuurkrachten'.

Hoofdpersoon Jurjen Siebeling, hunkerend naar een schrijverschap dat niet voor hem is weggelegd, geeft zich op het verlaten landgoed Breskel, ooit het bezit

² Illustratief hiervoor is o.m. de wisselende manier waarop Hella S. Haasse haar relatie tot 'Indië' heeft verwoord. In *Oeroeg* lijdt de verteller onder het gevoel uit de Indische wereld te zijn 'buitengesloten' en houdt hij de mogelijkheid van een hereniging open. In *Zwanen schieten* (1997), bijna vijftig jaar later, realiseert Haasse zich dat het juist 'de ontoegankelijkheid van die wereld' is geweest, die haar altijd in de ban ervan heeft gehouden. En die haar schrijven erover heeft gestimuleerd: 'De ontroering, ja, de hartstocht, waarmee ik nog altijd reageer op de kleuren, geuren en geluiden van mijn geboorteland, zijn niet geboren uit herkenning, maar uit het besef dat wat ik waarneem voor altijd onbereikbaar blijft. Alleen het onder woorden brengen van het waargenome schenkt even de illusie er deel aan te hebben'. Het verschil met Herma is dat de schrijfster Haasse weet heeft van het *illusoire* karakter van dat deelhebben. Hetzelfde patroon kunnen we overigens herkennen in de man-vrouwverhoudingen binnen Haasses oeuvre, waarbij steeds de ontoegankelijkheid van de een zijn of haar aantrekkelijkheid voor de ander uitmaakt.

van de grootouders van zijn vrouw Rina, hartstochtelijk over aan de 'daimon' (levende geest) die hij daar aanwezig waant: Rina's enigmatische moeder Elin, een kunstenares die jaren geleden zelfmoord zou hebben gepleegd. Op zeker moment heeft hij zelfs het gevoel dat zij aan hem verschijnt in de gedaante van storm en onweer. En dan vraagt hij zich af of de artistieke creativiteit ('de bliksemflits van de creatieve ingeving, de scheppende ontlading') niet net zo'n natuurkracht is. 'Gedreven door die daemonie van de ziel bezit de mens misschien het vermogen om, als de orkaan, te buigen en te breken wat hem in de weg staat. En als hij in zijn hartstocht, in zijn blinde streven naar die opperste vervoering, niets en niemand ontziet?'

Achteraf blijkt dat deze Elin inderdaad het kunstenaarsschap vóór de moraal heeft laten gaan; zij is niet gestorven, maar om zich te bevrijden van alle familiale ballast en zich ongehinderd aan haar kunst te kunnen wijden heeft zij haar zelfmoord *geënceneerd*. Kunst en moraal staan op gespannen voet met elkaar. Maar de verbinding tussen creativiteit en het natuur(geweld) brengt voor de kunstenaar nog een ander gevaar met zich mee: het gevaar zichzelf te verliezen. Jurjen realiseert zich dat, als hij ervan droomt op te gaan in het geheel van de natuur, bij wijze van quasi-mystieke voorbereiding op het kunstenaarschap. Het 'gevaar' van Breskel bestaat voor hem uit een 'verlangen om te vergaan als enkeling, om een element te worden van de schoonheid die onsterfelijk is, om zo eeuwig te zijn als wolken en zonlicht, om wisseling en wederkeer van de stof zo rustig te beleven als de planten'.

In *De ingewijden* (1957), te lezen als een vervolg op *De verborgen bron*, kan er geen twijfel meer over bestaan dat zo'n - om met Nietzsche te spreken - 'Dionysische' communicatie met de natuur rampzalig kan uitpakken. Daarvan getuigt de voormalige Duitse militair Helmut, bij wie het geweld van de natuur als oorlogsgeweld naar binnen is geslagen: hij is er krankzinnig van geworden. Dat juist de voormalige kunstenares Elina (Elin uit *De verborgen bron* in een latere fase van haar leven) zich op Kreta over hem ontfermt, is niettemin volkomen begrijpelijk: het onderstreept de verborgen verwantschap tussen creativiteit en (natuur)geweld, waarvan Elina zich de gevaarlijke kanten maar al te goed realiseert.

Aan Jurjens zoon Marten, haar kleinzoon die zij overigens als zodanig niet herkent, tracht zij duidelijk te maken wat haar bezielde. Zij heeft het over een 'gevoel', een 'verlangen', een 'stuwing, die de maat van het menselijke te buiten gaat' en die de mens soms, even, iets kan laten ervaren van het sublieme Geheel dat hem omvat (de 'achterkant van het weefsel', het 'ànder verband' waarin het menselijke leven is opgenomen). Maar, zo voegt zij eraan toe, uit dit zelfde gevoel en verlangen '*komt alles voort dat ons vernietigt*'.

Het gevaar van het kwaad zit dus niet alleen in wat Haasse in *Zelfportret als legkaart* de 'ongees' of 'anti-gees' had genoemd, het al dan niet met opzet verzaken van bewustwording, metamorfose en groei – het zit ook, als levensbedreigend exces, in het hartstochtelijke streven naar dit alles, dat tezamen voor Haasse het goede uitmaakt. De werkelijkheid, hoewel op zichzelf *jenseits von Gut und Böse*, is voor de mens ten diepste dubbelzinnig of ambivalent. Goed en kwaad lijken soms, net als op het fresco in *De Meester van de Neerdaling*, twee zijden

van dezelfde medaille te zijn.

Het is echter de opdracht van de mens, wil hij waarlijk 'mens' zijn, om in die tragische werkelijkheid voor het heilzame evenwicht te zorgen. 'Ik denk wel eens', zegt Elina, 'dat de mens een wonderbaarlijk evenwichtsorgaan is, op de grens tussen Niets en Alles, chaos en kosmos. Ons hele bestaan op aarde, als soort én als individu, is één lang gevecht om het midden te houden tussen blinde dierlijkheid en een even absolute overgave aan wat wij, met behulp van ons bedrieglijke intellect en onze bedrieglijke emotie, geloofwaardig noemen... Een mens zijn, dat is voor mij: altijd, overal, met inspanning van alle krachten en nooit verslappende waakzaamheid, gericht zijn op die balans'.

De kunst, de literatuur hoort daar bij, onvervreemdbaar, onmisbaar – iets wat Elina pas beseft als het te laat is. Dat is háár tragiek. Zij wordt het slachtoffer van haar eigen illusie (ongetwijfeld een illusie uit schuldgevoel, omdat zij haar Nederlandse familie in de steek heeft gelaten) dat haar leven in het Kretenzische dorp, haar poging op te gaan in die vreemde gemeenschap 'van een hogere orde dan haar werk' als kunstenares zou zijn. 'Verblind, zichzelf misleidend, had zij het enige middel verloochend dat haar in staat stelde, zij het ook indirect, vorm te geven aan dat meest wezenlijke van haar mens-zijn, aan dat eeuwig durende innerlijke vragen: waarom? Hoe? Zij, die zichzelf wilde vinden in anderen, had door afstand te doen van haar creativiteit zichzelf verloren'.

Net als Herma aan het slot van *Sleuteloog*, zij het onder geheel andere omstandigheden, is Elina aan het slot van *De ingewijden* zichzelf kwijt – beiden zijn als tragische protagonisten ten prooi gevallen aan een noodlottig kwaad, waartegen het voor niemand makkelijk is zich te verweren. Maar het kan wel. Hoe? Door serieus te nemen wat Elina in *De ingewijden* zegt over de mens als 'evenwichtsorgaan'. Ook los van metafysische speculaties over Alles of Niets, benadrukt deze visie het belang van evenwicht, balans, redelijkheid, prudentie, maat – morele waarden en eigenschappen die Hella S. Haasse altijd heeft verdedigd en die zij in haar werk bij uitstek vertegenwoordigt. Desnoods als illusie. Maar lees je dat werk aandachtig, dan wordt tegelijk duidelijk hoezeer deze nooit vanzelfsprekende evenwichtigheid te danken is aan de literaire confrontatie met een even veelzijdig als hardnekkig kwaad dat er het volstreckte tegendeel van vormt.

(Arnold Heumakers, Anthony Mertens, Peter van Zonneveld (red.) *Een nieuwer firmament. Hella S. Haasse in tekst en context*. Querido, 2006)